

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  
Телефон для довідок:  
(061) 289-12-26  
Телефон/факс: (061) 224-42-47

**В і с н и к**  
**Запорізького національного**  
**університету**

• **Філологічні науки**

**№ 1, 2007**

Запоріжжя 2007

Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки. – Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2007. – 214 с.

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

Затверджено вченою радою ЗНУ (протокол засідання № 5 від 30.01.2007 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                                   |
| Завертальюк 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>АЛЕКСЕЕВ А. Я.</b> СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА: КОГНИТИВНО- КОНТРАСТИВНЫЙ АСПЕКТ .....	5
<b>АТРОШЕНКО Г.І.</b> СЕМАНТИКА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В ПОЕЗІЇ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА.....	8
<b>БАШУК Н.А., НІКОЛАЄНКО В.М.</b> ПРОБЛЕМА САМОТНОСТІ ТАЛАНТУ ЗА РОМАНОМ В. ДРОЗДА «КАТАСТРОФА» .....	12
<b>БОГУСЛАВСЬКИЙ О.В.</b> НАЦІОНАЛЬНЕ ПИТАННЯ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОЇ ДИСКУСІЇ НА СТОРІНКАХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПЕТЛЮРІВСЬКОЇ ПРЕСИ 20-30 рр. ....	16
<b>БУГАЙ Л. С.</b> МІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС СУЧАСНОЇ ГАЗЕТНОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ .....	28
<b>ГАВРИЛЕНКО С.Т.</b> РЕЦЕПЦІЯ КОЗАЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1980-2000-Х РОКІВ.....	33
<b>ГОРБАЧ Н.В.</b> „ВОЛОДИМИР” Ф.ПРОКОПОВИЧА ЯК ПЕРША УКРАЇНСЬКА ІСТОРИЧНА ДРАМА .....	44
<b>ГУРА Н. П.</b> МІФ ПРО ІФІГЕНІЮ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТИЧНОЇ СЦЕНИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ) .....	48
<b>ДОМАЛЕГА І.М.</b> ОБРАЗНЕ СЛОВО Д.МІЩЕНКА (ЗА ТРИЛОГІЄЮ “СИНЬООКА ТИВЕР”, “ЛИХІ ЛІТА ОЙКУМЕНИ”, “РОЗПЛАТА”).....	52
<b>ЖУРАВЛЬОВА Н.М.</b> ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГІЧНЕ МІКРОПОЛЕ ВІТАННЯ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ВВІЧЛИВОСТІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.....	56
<b>ЗАРВА В.А.</b> ФУНКЦІОНУВАННЯ КАТЕГОРІЙ ДОБРА І ЗЛА, РОЗУМУ І ДОБРА В РОСІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 70-90-х р.р. ХІХ СТОЛІТТЯ .....	63
<b>ИЛЬИНСКАЯ Н.И.</b> ПАРАДИГМА РЕЛИГІОЗНОГО СОЗНАНИЯ Т.КИБИРОВА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПТУАЛІСТСКОЙ ПОЭЗИИ .....	73
<b>ІЛЬЧЕНКО І.І.</b> УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКІ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ В АНТРОПОНІМІЇ НАДВЕЛИКОЛУЖЖЯ.....	78
<b>КЛИМЕНКО Н.О.</b> ТИП «НОВОЇ ЖІНКИ» У ТВОРЧОСТІ О. ШАПР І О. КОБИЛЯНСЬКОЇ: ПОДІБНІСТЬ І ВІДМІННІСТЬ.....	82
<b>КОЗЛЕНКО Н.В.</b> ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СКАЗКЕ Е. ШВАРЦА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГОГЕНШТАУФЕНА».....	87
<b>КОНОВАЛЬЧУК Н. О.</b> ІСТОРІЯ ЯК ІНТЕРТЕКСТ РОМАНУ А. ЧАЙКОВСЬКОГО «САГАЙДАЧНИЙ».....	92
<b>КРАВЧЕНКО В.О., ВОРОБІЙОВА О.Г.</b> ЛІТЕРАТУРНА СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ КОЗАЦЬКИХ ХАРАКТЕРІВ У РОМАНІ О.СТОРОЖЕНКА "МАРКО ПРОКЛЯТИЙ" .....	96
<b>КРАВЧЕНКО Ю.В.</b> УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКА МОВНА ВЗАЄМОДІЯ В МІКРОТОПОНІМІЇ НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ ТА ЇЇ ЗАГАЛЬНОСЛОВ'ЯНСЬКЕ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ .....	100
<b>КРАВЧЕНКО Я.П.</b> СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНАХ МАРКО ВОВЧОК "ЖИВАЯ ДУША" И С.И. СМІРНОВОЙ-САЗОНОВОЙ "ОГОНЕК" .....	105

<b>КУШНЕРЮК Ю.Р.</b> НАЦІОНАЛЬНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ „ДІТИ НЮБИ” С.МАЙДАНСЬКОЇ .....	109
<b>ЛАВРОВА Е.Л.</b> ТРАНСГРЕССИВНИЙ ЭРОС ИЛИ ПОБЕДА ПУТЁМ ОТКАЗА: М. ЦВЕТАЕВА ПРОТИВ Д. БУРГИН.....	117
<b>МАМЕДОВА А.І.</b> ПРЕДИКАТИВНА ОРГАНІЗАЦІЯ НІМЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ НАРОДНИХ ЗАГАДОК.....	124
<b>ПЕТРЕНКО Н.А.</b> ПРОБЛЕМЫ ЖЕНСКОЙ ЭМАНСИПАЦИИ В ПОВЕСТИ П.Д. БОБОРЫКИНА «ПОСЕСТРИЕ» .....	129
<b>ПИРОГОВА К.М.</b> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОСТАТЕЙ У ПОЕМІ СТЕПАНА РУДАНСЬКОГО «ПАВЛО ПОЛУБОТОК» .....	132
<b>ПОГРЕБНАЯ В. Л., НИКОЛОВА А. А.</b> ТИП ЛОЖНОГО ГЕРОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА .....	136
<b>ПОДА О.Ю.</b> КОНЦЕПЦІЯ “НОВОЇ ЖІНКИ” НА ШПАЛЬТАХ РАДЯНСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ПРЕСИ.....	141
<b>ПОНОМАРЕНКО Л.Г.</b> БІБЛЕЇЗМИ ЯК СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНА КАТЕГОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ СЛОВНИКІВ ХХ ст.) .....	151
<b>ПУСТОВИТ Т.Н.</b> ЯЗЫКОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ РОМАНИСТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д.БАЛАШОВА) .....	158
<b>РОМАНЮК Н.В.</b> СТИЛІСТИЧНА РОЛЬ ТРАНСФОРМАЦІЇ СТРУКТУРНОГО СКЛАДУ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У МОВІ ТВОРІВ І.ФРАНКА .....	161
<b>СЕРДЮК А.В.</b> ЗАПОРІЗЬКЕ КОЗАЦТВО В ПОЕЗІЇ І ПІСНЯХ ЯРА СЛАВУТИЧА .....	165
<b>СТАДНІЧЕНКО О.О.</b> « МІЙ ХЛІБ – ЛЮБОВ . ОДНИНІ Й НАЗАВЖДИ» (ПОЕЗІЯ ГРИГОРІЯ ЛЮТОГО В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ) .....	170
<b>ТИХОМИРОВ В.Н.</b> УКРАИНСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ».....	178
<b>ТОМИЛИНА Г.Я.</b> СЛЕДЫ ЯЗЫЧЕСТВА В НАЗВАНИЯХ ДРЕВНИХ РУССКИХ ОБРЯДОВ .....	180
<b>ТОНКИХ И.Ю.</b> СИМВОЛІКА ОГНЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ М. ЦВЕТАЕВОЇ ТРАДИЦІОННОГО ОБРАЗА КАЗАНОВИ.....	184
<b>УЛЮРА Г.А.</b> МЕТАФОРІКА МІГРАЦІЙ У НОВІТНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ “НОМЕРІВ” ОЛЬГИ ТОКАРЧУК ТА “НІМЦЯ” НІНІ САДУР) .....	189
<b>ХАРЛАН О.Д.</b> ПРОВОКАТИВНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ Ю.ЛИППИ "КОЗАКИ В МОСКОВІЇ" .....	195
<b>ХОМ'ЯК Т.В.</b> МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ У ТВОРАХ ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ .....	200
<b>ЦИХОВСЬКА Е.Д.</b> ПОСТАТІ РОСІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ У РЕЦЕПЦІЇ Є.МАЛАНЮКА .....	204
<b>ЭМИРСУИНОВА Н.К.</b> Т.Г. ШЕВЧЕНКО И В.Ф. ОДОЕВСКИЙ .....	208
<b>ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У “ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ” ЗА ФАХОМ “ ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ” .....</b>	211

УДК 811.42.131.1

## СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА: КОГНИТИВНО-КОНТРАСТИВНЫЙ АСПЕКТ

Алексеев А. Я., д. филол. н., профессор

*Запорожский национальный университет*

В статье делается попытка выявить специфику организации речевых произведений, принадлежащих к различным языковым системам и являющихся продуктом порождения художественной сферы коммуникации; подчеркивается актуальность и необходимость применения концептуального анализа в контрастивной стилистике, который может служить надежным критерием для жанрово-стилистической идентификации и структуризации речевых континуумов.

*Ключевые слова:* художественный дискурс, концептуальный анализ, контрастивная стилистика.

Алексеев А.Я. СТИЛИСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ: КОГНІТИВНО-ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ / Запорізький національний університет, Україна

У статті робиться спроба виявити специфіку концептуальної організації дискурсів різних мовних систем у сфері художньої комунікації; підкреслюється актуальність та необхідність застосування концептуального аналізу в контрастивній стилистиці, який має бути надійним критерієм жанрово-стилістичної ідентифікації і структуризації мовних континуумів.

*Ключові слова:* художній дискурс, концептуальний аналіз, контрастивна стилістика.

Alexeev A. STYLISTIC ANALYSIS OF ARTISTIC DISCOURSE: COGNITIVE AND CONTRASTIVE ASPECT / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The article deals with the attempt of revealing of the specific character of conceptual discours organisation in different languages in the sphere of artistic communication. The actuality and necessity of conceptual analysis in contrastive stylistics are emphasized. It can serve as one of the objective criterion of discourse stylistic identification and structuration.

*The key words:* artistic discours, conceptual analysis, contrastive stylistics.

Развитие лингвистической мысли последнего десятилетия ознаменовалось широким спектром филологических штудий в когнитивно-дискурсивном аспекте, которые позволили по-новому взглянуть на многие стороны функционирования языка и приблизиться к познанию тайн порождения и хранения информации посредством вербального кода, что способствует в конечном итоге получению ответа на вопрос, как "мы создаем мир с помощью нашей психики" [1;2]. И этот мир, существующий в виде концептуальной картины мира, означает посредством всех имеющихся в вербальном коде средств, создавая языковую картину определенного этноса и конкретного его индивида. Существующая в сознании концептуальная модель вербализуется в процессе порождения речи, вызывая к жизни целую гамму различного рода ассоциаций, оттенков, оценок и т. п., которые образуют особую область лингвистических исследований - прагматику, тесно соприкасающуюся со стилистикой речи. Именно последняя связана с языковым употреблением, с актуализацией языковой системы в речи, с субъективным дополнением к знаку.

До недавнего времени в стилистике основной упор делался на изучение субъективного (в том числе аффективного и экспрессивного) того или иного типа знаков, начиная с единиц низшего уровня языковой структуры до текста, о чем свидетельствуют многочисленные изыскания по стилистическому употреблению всевозможных языковых средств, заканчивая становлением особой сферы стилистических исследований - стилистики текста. Но современное развитие лингвистики с ее новыми подходами и методами исследования "извечных" проблем человеческого языка, постоянно диктуют необходимость переосмысления стратегии и тактики стилистических штудий, в том числе и к контрастивных исследований, которые прошли уже давно путь от атомарного изучения основных единиц языка и отдельных его частей речи в двух направлениях - семантическом (от форм к их значению) и ономаσιологическом (от заданных значений к формам их выражения). Сравнительное же изучение более обширных подсистем языка, в том числе и функциональных, начало которых положили работы отдельных отечественных ученых - Ю.С. Степанова, И.С. Гальперина, О.С. Москальской, А.Д. Швейцера и др. - не получило, к сожалению, должного внимания в отечественном языкознании, особенно в романистике, за исключением, пожалуй, исследования отдельных речевых жанров на материале испанского и французского языков в сравнении с украинским и русским (Т.В. Весна, В.И. Охрименко, Н.М. Панова и некоторые другие). Расширение и углубление подобных исследований, перенос их на более высокий уровень с целью получения типологических характеристик исследуемых языковых систем позволило бы придать им новый импульс и получить уже более углубленные знания. Одним из таких этапов могут быть контрастивные исследования функциональных стилей, но в рамках уже не сугубо функциональной парадигмы (она остается характерной и для последних работ в области контрастивной стилистики [2]), а на основе когнитивно-дискурсивной парадигмы научного знания, заявившей о себе в

полную меру в последнее десятилетие. В свете этой парадигмы научные исследования приобретают качественно новый характер, так как делается упор на изучение базисных, концептуальных представлений, являющихся результатом когнитивной деятельности человека.

Поскольку функционально-стилистические системы языка представляют собой "наборы" определенных базовых концептов, отображающие определенные ментальные пространства, находящие свое материальное воплощение в различных знаках и их формах, то изучение их концептуальной организации или концептуальной модели, позволит дать не только объективную языковую характеристику каждой из них, но и заставит пересмотреть традиционную в наибольшей степени субъективную номенклатуру выделяемых в конкретном языке функционально-стилистических подсистем (доказательством тому служат разные классификации стилей и жанров различными учеными даже внутри одного и того же языка, не говоря уж об их типологии, которая возможна и необходима, если исходить из положения о том, что функционально-стилистические системы развитых языков идентичны не только в силу общих целей и сфер их применения в разных социумах, но также в силу единства окружающего нас мира, идентичности мыслительных процессов при его восприятии, сходства путей его концептуализации и категоризации). Поэтому ономастические категории в сравниваемых языках представляют собой своего рода универсалии, представленные широчайшим спектром варьирования в способах языкового выражения. И одна из задач состоит в том, чтобы изучить эти способы вербализации, которые дают возможность познать специфику отражения и репрезентации результатов когнитивной деятельности того или иного народа. Другими словами, на основе выделения базовых концептов той или иной функциональной разновидности языка можно, во-первых, представить более объективно таксономию таких подсистем в системе данного языка и, во-вторых, получить объективную базу для осуществления контрастного исследования с целью познания этноспецифики концептуализации, категоризации и вербализации окружающего мира. По нашему глубокому убеждению, лишь в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы можно продвинуться вперед на пути изучения познания стилистико-функциональных свойств как конкретного языка, так и сравниваемых языков. Поскольку "языковые системы отражают разные формы организации неязыкового опыта" [3: 279], а познаваемый нами опыт постоянно меняется, то меняется и значение языкового знака, в данном случае текста. Поэтому изучение стилистических подсистем носит динамический характер и отвечает принципу историзма в диалектике развития природы и общества. Отсюда следует, что язык в целом и его "душа" в частности - так Р.А. Будагов назвал стилистику - также эволюционируют: меняются наши познания окружающего нас мира, меняются наши о нем представления (образы), меняются качественно и количественно репрезентирующие их концепты, происходят изменения в нашей концептуальной картине мира и, как следствие, изменения в системе и структуре языка и составляющих его подсистем. Именно этот факт подтверждает причины "исчезновения" одних функциональных стилей и жанров, расцвет других или относительную устойчивость третьих. В любом случае дескриптивный подход к их исследованию как со стороны формы, так и содержания, уже не отвечает требованиям современной науки о языке, в том числе и контрастивной стилистики, так как настало время контрастивного изучения онтологии мира [3: 272], а надежные методы и принципы для такого изучения нам предоставляет когнитивная лингвистика.

Цель настоящей статьи - выявить специфику концептуальной организации речевых произведений, принадлежащих к различным языковым системам и являющихся продуктом порождения одной и той же сферы коммуникации. Их анализ ведется с позиций "внешней" стилистики в понимании последней Ш. Балли.

Сравним:

*Connaissez-vous cette contrée qu'on a surnommé le jardin de la France, ce pays où l'on respire un air si pur dans les plaines verdoyantes arrosées par un grand fleuve? Si vous avez traversé, dans les mois d'été, la belle Tourraine, vous aurez regretté de ne pouvoir déterminer, entre les deux rives, celle où vous choisirez votre demeure, pour y oublier les hommes auprès d'un être aimé. Lorsqu'on accompagne le flot jaune et lent du beau fleuve, on ne cesse de perdre ses regards dans les entours des bosquets, des coteaux jaunis par les vignes ou blanchis par les fleurs du cerisier...» (Alfred de Vigny)*

*Как бы исполинский вал какой-то бесконечной крепости, с наугольниками и бойницами, или, извиваясь на тысячу с лишним верст горные возвышения. Великолепно возносились они над бесконечными пространствами равнин, то отломами, в виде отвесных стен, известкового глинистого свойства, исчерченных проточинами и рытвинами, то миловидно круглившимися зелеными выпуклинами, покрытыми, как мерлушками, молодым кустарником, подымавшимся от срубленных деревьев, то, наконец, темными гущами леса, каким-то чудом еще уцелевшими от топора. Река, то верная своим берегам, давала вместе с ними колена и повороты, то отлучалась прочь в луга, затем, чтобы, извившись там в несколько извивов, блеснуть как огонь перед солнцем, скрыться в рои берез, осин и ольх и выбежать оттуда в торжестве, в сопровождении мостов, мельниц и плотин, как бы гонящихся за нею на всяком повороте (Н. В. Гоголь).*

Как видим, ритмико-интонационный рисунок сравниваемых текстов идентичен, что подчеркивается и пунктуационно: в них преобладают более продолжительные периоды, создающие размеренность и плавность повествования, которые порождают покой и безмятежность, т.е. создают определенную эмоциональную тональность, а точные положительно маркированные определения рисуют удивительно живописную картину. Этому способствует и особая композиционная структура текста: автор ведет доверительную беседу именно с Вами, будь Вы читатель или слушатель, он обращается непосредственно к Вам с самого начала, и с первых слов он помещает Вас в прелестный райский уголок, который он горячо любит и который Вы тоже, он уверен, полюбите. Турень в первом тексте со своими пышнозелеными рощами и могучей беззаботной красавицей рекой, несущей с величавым спокойствием свои воды вдоль берегов, усеянных прелестными домиками, утопающими в цветущих садах, предстает перед нами как обитель уединения от мирской суеты где все создано для того, чтобы наслаждаться и любить. В этом тексте, если мы передадим его восприятие самими французами, *"le rythme et la douceur des phrases, leur ampleur harmonieuse s'accordent bien avec la serenite et la sagesse que Vigny reconnaît aux habitants de la Tourraine"* /Mauger G./

Ярко выраженная эстетическая ценность данного речевого произведения оказывает глубокое эмоциональное воздействие на получателя, что позволяет с полным правом отнести данный текст к стилю художественной литературы. Именно в этом заключается его первостепенная ценность, где фактуальной информации отведена весьма скромная роль фона. Во втором тексте нет действующих лиц: автор описывает местность, по которой он едет в коляске. Это его, автора, восприятие пейзажа, а мы – лишь невольные свидетели, и каждый из нас будет по-своему воспринимать эту зарисовку. Одни могут остаться равнодушными к холмам, равнинам, реке с ее изгибами и поворотами, а другие будут перечитывать много раз этот фрагмент, пленяясь его чарующей простотой и удивительной наглядностью. И каждый может почувствовать в тексте что-то особенное, нечто неуловимое, что трогает и порождает в нас особые чувства. Как можно заметить, большая художественная сила гоголевского отрывка – в словах и их комбинациях, создающих впечатляющие сравнения, образы. Это не просто холмы, а возвышения, и не ряд, а исполинский вал; они не чередуются с равнинами, а великолепно возносятся над их бесконечным пространством и т. д. Река не течет, а извивается, бежит, торжествует, а за ней гонятся мосты, мельницы... И это «не совсем обыденное» создается отбором простых и совсем обычных слов, их особыми сочетаниями.

Два больших мастера художественного слова – Гоголь и Виньи – знакомят нас с любимым уголком родной природы. Это равнины, рощи, река... У них одна цель – максимально воздействовать на читателя, передать ему любовь к тому, что дорого им. Оба текста в высшей степени реализуют эстетическую функцию и принадлежат к одному и тому же функциональному стилю речи (языка).

Таким образом, два анализируемых текста обнаруживают тематическую идентичность и реализуют как базовую эстетическую функцию. Одинаковая функциональная направленность данных речевых произведений проявляется и на уровне их качественной концептуальной организации: их концептуальная модель и ее вербальное наполнение одни и те же. Во французском тексте мегаконцепт «область» актуализируется тремя лексическими единицами, объединенными анафорической связью, которые кореферентны и каждая из которых выделяет какой-либо определенный семантический признак. Ср.:

*la contré - страна, край; область; местность;*

*le pays - 1. страна: территория; 2. земля, местность, край, область; 3. родина; 4. данная местность; 5. городок, селение;*

*la Tourraine - область.*

Такой тип референции называют идентифицирующим и к нему прибегают для выделения какого-либо индивидуального признака объекта. Она тесно связана с прагматическим фактором, это - конкретная референция, относящаяся к фиксированным объектам и опирающаяся на пресуппозицию его существования [4: 411]. А поскольку прагматика теснейшим образом связана с субъективным фактором в языке, следовательно, уже в мегаконцепте на уровне его актуализации заложен определенный стилистический потенциал.

Мегаконцепт "область" разветвляется на ряд макроконцептов, среди которых выделяется концепт «местность». В обоих случаях это - *plaines, valées (vallons), coteaux, forets (bosquets), demeures, maisons, крепость, вал, равнины*, где стилистическая коннотация заметно еще не проявляется, но все отчетливее дает о себе знать на уровне их квалификационных характеристик, благодаря значительной метафоризации (яркие метафоры, сравнения). Сравните в первом случае *plaines verdoyantes, coteaux jaunis, blanchis par les fleurs*, а во втором – *исполинский вал, миловидно, великолепно, гуца леса, блеснуть, извиваться и др.* Наличие ярко выраженной субъективной коннотации может быть свойственно лишь художественной речи. Это также подтверждается большой специфичностью вербализации макроконцептов "человек" и "вода". Концепт "человек" во французском тексте - это *vous, être, homes, peuplé, regards*, наделенный сильным признаковым потенциалом: *aimé, regretter, respirer, oublier*,

*accompagner, perdre*, создающим эстетико-чувственную тональность речевого произведения, его сильную стилистическую коннотацию. Достижению этой цели служит также макроконцепт "вода", реализующийся в ряде микроконцептов: *fleuve, rives, flot* с таким же сильным стилистическим потенциалом – *grand, beau, giant, arrosier, jaune, lent* создающим ту же эстетическую и чувственную тональность всего текста. Все это дает основание утверждать, что данное речевое произведение максимально реализует художественную (эстетическую, поэтическую) функцию, в котором сливаются воедино имплицитное "Я" автора и эксплицитный адресат "Vous", "Votre".

Как мы видим, весь спектр предметов, явлений и их отношений в реальной действительности, тесно связанный с человеком, всегда «отягощен» в той или иной мере субъективной оценкой, потому что без нее, как отмечалось выше, язык не существует. В анализируемых текстах эта связь более тесная, чем в любых других, и поэтому они коннотативны и оказывают наибольшее эмоциональное воздействие на реципиента.

Все вышеизложенное дает основание говорить о существовании коннотационной модели текста, характеризующейся в ней наличием ядра и периферии и создаваемой ритмико-интонационной, лексической и синтаксической структурами речевого произведения. Последние имплицитно концепт "красота", который является концептом высшей ступени абстракции, он пронизывает всю коннотационную сетку (модель) отношений, реализуясь в основном на уровне лексических единиц различной семантической направленности (состояния, признаковости и т.д.). И, как уже подчеркивалось, не последнюю роль здесь также играет ритмико-интонационный рисунок, создаваемый всей синтаксико-структурной организацией речевого произведения.

Таким образом, любой текст характеризуется не только свойственной ему концептуальной архитектурой, которая отражает концептуальную модель определенного типа речевых произведений, но и своей собственной коннотационной моделью, являющейся одной из составляющих коннотационной модели языка в целом. Такая коннотационная модель текста коррелирует с его концептуальным содержанием и его концептуальной моделью в целом. Наш предыдущий опыт контрастивно-стилистического анализа на материале французского и русского языков [5] показал, что концептуальный анализ в контрастивной стилистике может служить надежной базой для жанрово-стилистической идентификации и структуризации речевых континуумов - проблемы, которая ждет своего решения как на материале конкретных языков, так и в общелингвистическом плане.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Фрумкина Н. М. Когнитивная лингвистика или "психолінгвистика наоборот" // Язык и речевая деятельность. - СПб., 1999. - С. 82–87.
2. Разинкина Н. М. Функциональная стилистика. - М.: «Высшая школа», 2004. - 270с.
3. Кубрякова Е. С. Язык и знание. - М.: «Языки славянской культуры», 2004. - 555с.
4. Референция // Лингвистический энциклопедический словарь. - М.: «Советская энциклопедия» 1990.–683с.
5. Алексеев А. Я. Опыт контрастивно-стилистического анализа // Нова філологія. - Вип. 25. - ЗНУ. 2006. - С. 125-130.

УДК 801.6:81'379

## СЕМАНТИКА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА В ПОЕЗІЇ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА

Атрошенко Г. І., к. філол. н., ст. викладач

*Мелітопольський державний педагогічний університет*

У статті розглядається стан дослідження проблеми лінгвістичного аналізу лексичного складу поетичних творів Олега Ольжича, розкривається специфіка функціонування художнього слова в поетичному контексті, способи семантичних перетворень поетичних слів у художньому мовленні письменника.

*Ключові слова:* семантика художнього слова, семантична структура, лексико-семантичний варіант, художнє мовлення.



Атрошенко А.И. СЕМАНТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА В ПОЭЗИИ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА / Мелитопольский государственный педагогический университет, Украина

В статье рассматривается состояние исследования проблемы лингвистического анализа лексического состава поэтических произведений Олега Ольжича, раскрывается специфика функционирования художественного слова в поэтическом контексте, способы семантических превращений поэтических слов в художественной речи писателя.

*Ключевые слова:* семантика художественного слова, семантическая структура, лексико-семантический вариант, художественная речь.

Atroshenko A. I. THE SEMANTIC OF THE ARTISTIC WORD IN THE POETRY OF OLEH OL'ZHYCH / Melitopol State Pedagogical University, Ukraine

This article examines the state of the investigation of the problem of the linguistic analysis of the lexical content of the poetical writings of Oleh Ol'zhych; it exposes the specific of the functioning of the artistic words in the semantic transformation of the poetical words in the artistic writer's speech.

*Key-words:* the semantic of the artistic word, the semantic structure, lexical-semantic version.

Ще наприкінці 30-х років ХХ століття Олег Ольжич визначив мету життя свого, обрав свою дорогу безповоротно й назавжди:

О, очі мої гарячі,  
Уста мої сірі, спрагли,  
Що бачите тільки Сонце,  
Щоб тільки кричати Правду! [1, 27].

Із глибини душі поета виривалися слова – зболена й гранично відверта сповідь. І нею зв'язується Олег Ольжич передусім собі, потім своїм товаришам по запеклій боротьбі. Уся його творчість, кожне слово поетичних рядків – то визнання його непересічної особистості.

Значна частина лінгвістичних досліджень нашого часу спрямована саме на розв'язання проблем функціонування лексеми в поетичному тексті. Як слушно зазначає В.Сиротіна, “художнє мовлення – одне із найважливіших джерел пізнання загальних особливостей розвитку мови” [2, 67].

Одним із аспектів вивчення творчості будь-якого письменника є лінгвістичний аналіз лексичного складу його мовлення. Щодо Олега Ольжича, то певні кроки вже зроблені: Г.Авксентьєва (Ментальні параметри поезики Олега Ольжича), Ю.Бойко (Олег Ольжич як поет), Л.Денисенко (Структурні і функціональні параметри номінативних речень у поезії Олега Ольжича), Сірик С.

(Лінгвостилістика назв доріг у поетичній мові Олени Теліги та Олега Ольжича; Мовностилістичні можливості назв у поетичній мові О.Теліги та О.Ольжича), Л.Чернявська (Творчість О.Ольжича. Проблеми поезики; Емоційний темпоритм як аспект дослідження поезики О.Ольжича).

Та все ж, незважаючи на це, у напрямку дослідження лінгвостилістики залишається ще багато нерозроблених питань. У своїй статті ставимо за мету на матеріалі поезії Олега Ольжича розкрити специфіку функціонування художнього слова в поетичному контексті, показати традиційні вживання та способи семантичних перетворень поетичних слів у художньому мовленні письменника.

Сполучення „семантика слова”, „значення слова” вживаємо як синоніми до терміна „лексичне значення” і витлумачуємо останній відповідно до образної теорії, згідно з якою значенням слова є раціональний образ предмета. У сучасній лінгвістиці семантична структура слова розглядається як єдність, утворена взаємопов'язаними елементами – лексико-семантичними варіантами. Лексико-семантичний варіант визначається як найменша двобічна лексична одиниця, єдність звучання та значення в межах властивих їй парадигми та синтаксичних зв'язків[3, 4].

Як відомо, семантична особливість лексики в художньому мовленні полягає в тому, що, потрапляючи до поетичного контексту, загальноживані слова зазнають емоційно-образної, естетичної трансформації, набувають додаткових відтінків значень. А художній контекст, у свою чергу, часто сприяє формуванню нових смислових та емоційних відтінків. За нашими спостереженнями, у лексиконі поезії Олега Ольжича досить часто використовуються слова, традиційно пов'язані з поезією. Поетична лексика – назви небесних об'єктів та явищ природи – слугувала матеріалом нашого дослідження.

Аналіз лексичного складу поезії Олега Ольжича засвідчує досить високий рівень образної активності лексем *небо (небеса), сонце, місяць, зорі, вітер, дощ, сніг, мороз, туман*. Найчастіше в поетичних рядках Олега Ольжича зустрічаємо мовосимволи – назви небесних об'єктів – *сонце і небо*, а також явищ природи – *дощ, вітер, туман*. Спостерігаємо випадки збереження традиційно високого звучання мовосимволу *сонце*:

Не зірвеш **сонця**, кат, з небес,  
Не зірвеш України стяга! [4, 33],  
Знаю добре: прийде день весняний  
І дуби в зелених стануть шатах,  
І сміятись буде **сонце** в росах... [4, 51-52].

У поетичних творах Олега Ольжича домінує тенденція переосмислення фольклорного джерела – **сонце** як символ всього живого, суцього, життєдайного – символічно, його семантика розширюється новими похідними лініями – сонце як „нове життя”, „щире слово”, „перетворення”:

... І тільки вдень, як **сонце** веселіше гляне,  
Зі сну встає життя нове... [4, 35],  
І будуть: не **сонце**, не обрій,  
А сірість похмурого дня... [4, 128].

Лексема **сонце** виявляє себе й у поетично трансформованому міфологічному символі, що здобуває нову соціально-філософську конкретизацію. Спостерігаємо синтез різних форм використання народного джерела, що передбачає власну літературно-психологічну інтерпретацію:

Наше завтра – це ж **сонце** і сміх ... [4, 112],  
**Сонце** важко спадає...  
Увижається шлях під гарячим пополуднім **сонцем**... [4, 107].

**Сонце** – то символ недосяжності / досяжності, дивовижного й незбагненого, але разом із тим високого й вічного, без якого немає життя на цій землі:

І невідкличні прагнення твої,  
Як **сонце** у холодній високості [4, 106],  
...Курява доріг встає до **сонця**, і чорніє лик твій... [4, 102],  
Був же вік золотий, свіжі, проткані **сонцем** діброви...  
Віку міді, це ти, це твоє ненасичене **сонце**  
Нерухомо зависло... [4, 77].

Поетичні слова **небо**, **небеса** використовуються здебільшого як сигнали, що викликають усталені асоціації:

Ми вже п'яні синьо-злоттю цього **неба**,  
Наше щастя – родить муки! [4, 52],  
Приносили в приплющених очах  
Своє блакитно-зеленаве **небо** ... [4, 53],  
Щоб, коли **небеса** вкриє сталь воронена блискуча,  
Сталь нової доби, що завершує коло одвічне,  
Холод віку заліза мав взори нестерпно пекучі... [4, 78].

Лексема **місяць** використовується за народною традицією, здебільшого як назва небесного світила, але, включаючись до контекстів, зумовлює появу в образній семантиці різних відтінків, тонів: „плин часу”, „відтинок часу”, „загублена душа”, „сьогодення”:

Перекинувся у небі **місяць**.  
Духи вже третину його з'їли...  
Утікає, скільки сили, **місяць**,  
Западає навскоси на мряку... [4, 68],  
Цілу ніч, страшний такий, на обрії  
Срібний **місяць** пущами блукав... [4, 67],  
**Місяць** спадає за обрій, корчиться ночі мара,  
Нашій ватазі хоробрій вже відпочити пора... [4, 55].

Для досліджуваного поетичного мовлення характерне високе звучання „зоряних” образів, що проявляється у перифразах типу „зоря – то наша недосяжність”, „зоря – то наша мука світова”. На основі нормативних і переносних значень у змісті лексем **зоря**, **зорі**, **зірки** з'являються відтінки “недосяжність”, „висота”, „високість”, „небуденність” та ін.:

Ні хмарам, ні **зорям** не вузько,  
Сповняючи вічний закон ... [4, 98].

Можуть набувати дещо іронічного забарвлення:

За ясні **зорі** і за тихі води  
Твоїх степів, спустошених огнем,  
Світи запалим, стопчемо народи!! [4, 111-112].

Часто художні вживання одиниць **зоря** та **зірка** мотивуються міфологічними уявленнями про небесне світило як долю людини, щастя, талант:

Твій світлий образ осліпив вояку,  
У котрий раз **зорею** просіяв [4, 113],  
В моїй уяві – в тріасовім морі  
Вулкани, рифи і підводні **зорі** [4, 122].

На основі поширювальних значень форми, розміру, кольору в семантиці назв *зоря*, *зірка* з'явилися предметні метафоричні компоненти – „доля”, „щастя”, „мрія”.

Досить часто Олег Ольжич використовує мовосимволи – назви явищ природи – *дощ*, *туман*, *сніг*, *вітер*, *мороз*. Основою поетичної семантизації назв явищ природи в аналізованому матеріалі є розвиток традиційних уявлень про відповідні явища, тому серед усталених художніх вживань переважають такі: „оновлення”, „благословення”; „непевне явище”, „уява”, „прихований смуток”, „безнадія”; „спокій”, „провісник добра”; „стихія”, „перешкода”, „неспокій”, „свобода”; „холод”, „ворожнеча”, „лихо”.

Авторські думки та ідеї втілюються в конкретно-чуттєвих образах, які впливають на емоції читача, збуджують його уяву. З багатоманітного конкретно-предметного світу письменник прагне вибрати явище, яке б найповніше уособлювало його ідейний задум. І, звичайно ж, Олег Ольжич обирає природні стихії, що поетизуються з давніх-давен. Лексема *вітер* набирає, поряд із традиційним значенням, додаткових:

Знов *вітри* над землею, *вітри*,  
І блакить, і розриви, і дим...  
Смерть черкає крилом голубим [4, 115],  
Дзвінки шляхи і постріли. Імла  
І *вітер*, що обпалює обличчя. І кров... [4, 106],  
... Чуєш силу вод рвучку  
І різкість *вітру*, що над нами віяв [4, 63].

Тут *вітер* – це стихія, але така, яка все змітає на своєму шляху. Їй немає справи до когось чи чогось, усе – в її руках, а найперше – смерть. І від цього вітру-стихії-смерті нікому немає порятунку. Поетична уява митця наділяє *вітер* виразними динамічними, звуковими ознаками. Вітер як стихія має активне, дійове, впливове начало в природі, тому, звичайно ж, суспільні події традиційно асоціюються з вітром:

Що ж це завтра? Але-бо хіба я не знаю?  
Знову *вітер*, і хвилі, і обрій! [4, 59],  
А сьогодні *вітер* квилить мевою,  
Горда скеля стогне, мов струна... [4, 68].

Художнє означення вміло конкретизує семантичне начало лексеми:

*Вогкий вітер*... співає на моїм мечеві [4, 55],  
В'ється в вікна *вогкий літній вітер*,  
І далеко в морі кораблі [4, 101],  
Тепер дощі і *холодні вітри*,  
Кудлаті хмари, каламутні ріки [4, 72],  
*Різкіший вітер* чи гостріші очі? [4, 74],  
*Розпалений, шалений, хижий вітер*  
Піском червоним повиває сонце [4, 112].

Автор майстерно використовує протиставлення однієї лексеми-стихії – і поетичні рядки набувають соціального звучання:

*Вітер з півдня* напнув почорнілі і голі дерева... [4, 105],  
Там – *на півночі: вітер*-блакить, синій ліс, золота мілина ... [4, 51].

Лексема *дощ* пов'язується здебільшого з пейзажно-настрєвими образами, виявленням негативних емоцій, що зумовлює актуалізацію в її семантиці метафоричних відтінків „розлука”, „самотність”, „печаль”, „сльози”:

Як *дощ* починає – вмирають по сотні... [4, 33],  
Він посилав... жіночу плідність...  
Здоровля, *дощ*, війну, рабів і здобич ... [4, 46],  
Сховалось равликом місто. Січе його *дощ*, січе [4, 71].

У змісті лексеми *дощ* – семи: „відтинок часу”, „плин часу”, „тривалість”:

*Дощі* і зливи зимні день і ніч,  
І буревії зрання і дорана [4, 108],  
Безсмертне – і величне, і ясне-бо.  
Ось лине хмара з літеплим *дощем*... [4, 121].

Аналіз засвідчує, що основою образних значень художньої лексеми *туман* як явища природи в поетичному мовленні Олега Ольжича є здебільшого трансформація сем, пов'язаних із спектральними особливостями, а також із динамічними ознаками:

Раптом впав *туман*, буряний Ля-Манш.  
Шум і рев, і ось вже видно скелі... [4, 39],  
Молошний ранішній *туман*  
Про щось заховане говоре ... [4, 65].

У художній практиці Олега Ольжича зимовий пейзаж набуває несподівано нової естетичної якості – передає не традиційний настрій мінору, спокою, зневіри, а, навпаки, оптимістичне сприйняття дійсності. Зима вкрила землю снігом, скувала морозом, але це – не назавжди, прийде час розради, зеленого розвою:

Зима панує над селом,  
**Сніги** засипали дороги,  
 А Дніпр **морози** закули...  
 Зі сну встає життя нове,  
 І білий **сніг** на стріхах тане...  
 Вже перший **сніг**, мов ковдрою товстою,  
 Усе укрив... І встане вже тоді вона...  
 В зеленій мантиї, в квітчастому вінку!.. [4, 35],  
 Всю ніч ревіло хижим звірем,  
 А вранці – тиша. Ясно і **мороз**... [4, 111],  
 ... В чистому **снігу**, така нестерпна і червона рана –  
 Дні сціпенілі, дні страшної тиші... [4, 111].

Лексичні одиниці на позначення небесних світил і явищ природи в поетичних творах Олега Ольжича мають чітко виражену експресивно-стилістичну забарвленість, яскраві символічні значення, численні асоціативні зв'язки, використовуючи які письменник створює нові експресивно-образні значення, що нерідко мають новий емоційно-оцінний відтінок.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Українська література. Нові імена / За заг. ред. професора А.П.Загнітка. – Донецьк: ЦПА, 2000. – 368 с.
2. Сиротина В.А. Изменения структуры слова в художественной речи // Вопросы стилистики. – 1972. – Вып. 5. – С. 65-68.
3. Берест Т.М. Семантика художнього слова в поезії 80-90 років ХХ століття (На матеріалі творів молодих українських авторів). – Автореф. дис... канд. філол. наук. – Харків, 2000. – 20 с.
4. Ольжич О. Незнаному Воякові. Заповідане живим // Дніпро. – 1994. – № 2-4 (Спец. випуск). – 432 с.

УДК 821. 161. 2: 82-31

## ПРОБЛЕМА САМОТНОСТІ ТАЛАНТУ ЗА РОМАНОМ В. ДРОЗДА «КАТАСТРОФА»

Башук Н.А., студент, Николаєнко В.М., к.філол.н., доцент  
 Запорізький національний університет

У статті розглядається одна із спроб осягнення проблеми геній – натовп через призму багатовекторності й полярності двох начал у системі вчинків та помислів особистості.

*Ключові слова: проблема, образ, деталь, характеристика, геній.*

Башук Н.А., Николаєнко В.Н. ПРОБЛЕМА ОДИНОЧЕСТВА ТАЛАНТА ПО РОМАНУ В.ДРОЗДА «КАТАСТРОФА» / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье рассматривается одна из попыток осмысления проблемы гений – масса сквозь призму многовекторности и полярности двух начал в системе поступков и помыслов личности.

*Ключевые слова: проблема, образ, деталь, характеристика, гений.*

Bashuk N.A., Nikolayenko V.N. THE PROBLEM OF TALENT LONELESS ON V. DROZD'S NOVEL „CATASTROPHY” / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article views one of approaches of analysis of the problem „genius – mass” through the prism of multifactoral viewpoint and polarity of two backgrounds in the system of actions and principles of personality.

*Key words: problem, image, detail, characteristic, a man of genius.*

Тема людської винятковості у світовій літературній традиції зазнала різних спроб осягнення та інтерпретацій, оскільки саме це питання є вельми неоднозначним та суперечливим. Одним із найталановитіших зразків осмислення згаданої теми у вітчизняній літературі є роман В.Дрозда «Катастрофа».

Творчість письменника стала об'єктом численних літературознавчих досліджень та праць. Серед їх авторів С.Андрусів, Л.Яшина, Н.Колощук, Ю.Бадзьо. Окреме місце посідають дослідження М.Жулинського, який протягом багатьох років був найближчим другом письменника. Порівняно з іншими творами В.Дрозда роман «Катастрофа» є малодослідженим і потребує ґрунтовного теоретичного осмислення в різних аспектах. Об'єктом літературознавчих студій має перш за все бути образна система роману, сповнена глибокого психологізму та небувалої майстерності в зображенні найтонших порухів людської душі.

На тлі ідейної заангажованості офіційної літератури радянських часів поява роману В.Дрозда стала чимось стовідсотково іншим, що самою оригінальністю осмислюваних проблем сягало далеко за межі канонів партійно одобрюваної літератури. Письменник створює монументальний образ непересічної особистості, творчий потенціал, таланти якої народжуються шляхом самоосвіти й щоденного відшліфовування граней власної душі. Отже, жодного натяку на тлумачення особистості як суто соціальної істоти, здібності котрої детермінує виключно соціальне середовище, відсутнє пропагування ідеї зверхності соціального над індивідуальним. А саме такий підхід до розуміння особистості був єдино дозволений у радянській науці.

Зрозуміло, що тоді, у шістдесятих, твір подібного ідейного спрямування у принципі не міг мати безхмарної літературної долі, але «Катастрофа» таки вийшла друком 1968 року: офіційна критика буквально атакувала роман абсурдними звинуваченнями. Окремою книгою твір побачив світ лише через тридцять років.

У «Катастрофі» В.Дрозд відтворює добре відому з юних років атмосферу робочих буднів колективу редакції районної газети, і на тлі всіх тих внутрішньокolleктивних сварок, заздрощів, непорозумінь вивищується постать Івана Загатного, особистості яскравої, непересічної, без перебільшень геніальної й при цьому безмежно самотньої. Трагічного звучання набирає в романі проблема деградації, „стадної сірості” сучасної української спільноти, в якій винятковість, обдарованість приречені на пожиттєве вигнання й марні пошуки серед натовпу бодай натяку на розуміння й підтримку. Аби зануритись у глибинну сутність авторського задуму, щодо образу Загатного, й осягнути всі його грані не через призму бачення зверхності й надмірності, як домінант у душі героя, а крізь розуміння трагедії таланту, постійно виштовхуваного на узбіччя життя, слід розглянути деякі авторські характеристики образу, які ледь помітним ланцюжком протягнуто крізь увесь твір.

„Час од часу ця самотня душа тяглась до людей, а люди сахались, не витримуючи його характеру” [1, 178]. І в душі героя поступово визріває протест, що, зрештою, виливається в гіперболізоване підкреслення власної обдарованості. Загатний мріє написати монументальний твір про сірість всієї Терехівки та її мешканців зокрема. Трепетно виношуючи в душі творчий задум, він живе лише тією миттю, коли весь той „потік геніальності” ляже на папір. Але згодом прийде розуміння об'єктивної неможливості втілення свого задуму.

Герой ніби весь час заганяє себе в надумані лещата геніальності, боячись показати світові бодай окраєць своєї таки людської душі. Найменші пориви емоцій блокуються забороною й острахом опуститись до рівня тих посередностей, котрі в абсолютно ідентичній формі реалізують свої емоційні сплески. Єдиний раз, коли Іванові не вдається придушити в собі людського начала й він, як пересічний терехівець, п'є горілку, а потому несамовито ганяє редакційним дворичем на мотоциклі, – то, певно, й були неповторні, одиничні хвилини, коли Загатний почував себе незайвим поміж людей.

Отож, є сенс говорити про те, що в душі Івана Кириловича співіснують зародки справжньої обдарованості й тенденції до завищеної самооцінки, які в сумі дають Загатному гордовиту переконаність у власній геніальності.

На особливу увагу заслуговує змалювання автором кризи, духовного зламу Загатного, коли приходять усвідомлення оманливості тих ідей, що домінували у світоглядних позиціях героя, бо ж не існує суцільної сірості, так само, як не існує глобальної, всебічної обдарованості.

Значне місце письменник відводить аналітичній характеристиці специфіки рецептивних зв'язків персонажа з терехівською спільнотою. Вже в перші миті перебування в Терехівці Загатний створює у власній свідомості непохитне переконання щодо сірості й духовної мізерності її мешканців: „...він бачив згори усе людське стовписько, що заклопотано метушилося, та метушня здавалася йому смішною й безглуздою...бо він не розумів їхніх дрібних, нищих пристрастей, що не піднімалися вище стріх. У його очах ще світилися дивні кольори безконечного космосу, а внизу стелилася сама сірість, злегка підфарбована сонячними променями” [1, 180]. Тобто йдеться про свідоме формування упередженої моделі ставлення до людини як такої.

Тенденцію бачення лише негативних сторін дійсності досить вичерпно аналізує відомий знавець із практичної психології Роберт Ентоні. Він, у одній зі своїх праць, подає узагальнену картину бачення індивідуумом життєвих реалій, порівнюючи цей процес із людиною, яка намагається читати,

повернувшись спиною до джерела світла. Відповідно процес читання за таких умов буде мінімум складним, а максимум – неможливим, адже тінь затулятиме текст. Але тінь з'явиться лише за умови наявності яскравого світла.

У проекції на людське життя психолог пояснює, що негативні риси дійсності людина помічає лише відвернувшись, свідомо нехтуючи всім світлим, що має в житті. А бідкаючись над негативом повсякдення, не варто забувати про нерозривний зв'язок між тінню та світлом [2].

Саме така специфіка бачення світу простежується на прикладі образу Івана Загатного. Об'єктивніше механізм світовідчуття персонажа репрезентує схематичне зображення у вигляді двох прямих, котрі в певний момент зливаються в єдину лінію. Це двоплановість світоглядного гатунку, де, з одного боку надшвидкими темпами прогресує у своєму розвитку тенденція до зверхності, а з другого – на ґрунті наполегливих процесів самоосвіти й самовиховання, постає те величне, що має назву талант. Виправдання гіпернадмірності у ставленні до оточуючих Загатний шукає і, врешті-решт, знаходить у визнанні таланту як домінуючої особливості власної натури. У моменти підсвідомого бажання уникнути думок, щодо своєї неправоти, герой використовує вербальну аксіому дещо егоїстичного звучання: „Вади, що зводяться над масою як вежі, лише відтінюють їхню велич. У великих індивідуальностей – великі вади” [1, 289].

Не менш цікавим й багатограним є образ журналіста Хаблака, що ніби концентрує в собі всі можливі зразки тієї „сірості”, що виступає об'єктом зневаги для Івана Загатного. Але при глибшому аналізованні цього образу, стає зрозуміло, що говорити про сірість Хаблака недоречно.

Упродовж усього життя Іван намагався стрибнути вище себе. І надто часто у внутрішніх монологів героя лунають слова: „сірість”, „посередність” – так, наче Загатний відчуває постійну потребу в провадженні безперервного процесу самопереконання, що підживлюється страхом побачити в оточуючих людей, а не сіру масу. Це стосується й упередженого ставлення до Хаблака, котрий вже з перших хвилин стає об'єктом ненависті й презирства для Загатного. Усе те можна пояснити лише інтуїтивним відчуттям Андрієвої винятковості. І хай обдарованістю йому ніколи не дорівнялись Іванові, але вже сам факт непересічності Андрія Сидоровича викликає в душі Загатного хвилі обурення та гніву. Він не бажає прийняти того, що існує людина, яка ніяк не вписується в його модель повсемірно сірого світу.

Саме завдяки введенню у твір образу Хаблака антитеза геній – натовп набуває поліфонічного звучання. Це постаті-антагоністи, але вони належать, сповненому глибоких протиріч, суперечностей, та все ж одному світові. Боротьба переконань, протистояння винятковості й пересіченості – і все те у своїй потужності дорівнює потребі одного типу в існуванні іншого.

Геній не може обійтись без натовпу. Геній кляне сірість, зневажає, не усвідомлюючи, наскільки сильно потребує її. Бо лише сірість здатна виконати функцію дзеркала, у якому має уздріти себе геніальність.

Образ Андрія Хаблака є зразком перспектив людини, що намагається стати майстром у справі, до якої не має найменших здібностей. Саме бездарність Хаблака як журналіста будила в душі Загатного, людини, більш ніж досить обдарованої в тій царині, презирство й ненависть. Хаблак є своєрідним концентратом усього людського, а Загатного – небесного, духовного, і якщо перший повною мірою реалізує себе як людина (Андрій „їздив до міста по ліжку, пелюшки, повзунки, ванночку... А в білих матерчатих заметах щось кувікало – червоне, крихітне, але роздивлятися його Андрієві довго не дозволялось, не те що на руки взяти. Андрій Сидорович ніяк не міг уявити, що десь там, за сотні кілометрів живе людина, народжена від нього. Звичайні слова: „у мене є дочка, моя дочка” – здіймали в грудях солодку бурю” [1, 193]), то другий, споглядаючи світ, малює в уяві картину океану самотності, яким довіку приречена пливти геніальна особистість: „Образ гарячого млистоного неба – символ його самотності, а земля не дає затишку, земля не приймає його, бо він трохи неземний... він більше належить небу, аніж землі” [1, 188]).

Історія знає безліч прикладів людей, що зовні досягли надреальних успіхів. Але повний душевний крах. Скажімо, Олександр Македонський підкорив півсвіту, але так і не зміг впоратись зі своїм добожевілля складним характером і через це все життя вважав себе невдахою. Андерсен завдяки своїм творам займає провідне місце у світовій історії дитячої літератури. Він надзвичайно любив дітей, але міг спілкуватись із ними тільки через свої твори, бо діти знаходили його вкрай відштовхуючим і письменник весь вік страждав через те. Наполеон завоював безсмертну любов мільйонів своїх підданих, але людина, чиєї любові він понад усе прагнув, Жозефіна, так і не відповіла йому взаємністю. Гете став видатним письменником, але до кінця днів вважав себе невдахою, бо мав нестримний потяг до живопису, проте не зміг реалізувати себе як художник. Людині від народження одпущено більше таланту, ніж вона будь-коли зможе вичерпати.

Еволюцію, непростий шлях прогресування хворобливої зневаги Загатного до людей, нижчих від себе за інтелектом та здібностями, слід розглядати в органічному зв'язку з фактами біографії періоду юних літ героя. „Одне напевне – і в університеті був він самотній. З першого до останнього курсу майже кожної перерви Загатний ходив по коридору з руками на грудях й замислено схиленою головою. Це так

запам'яталось, що навіть люди з інших факультетів через п'ять років, згадуючи Івана, казали: „Це той, що в Наполеона грався?” [1, 198].

Протягом життя Іван мав кілька поразок, одну з них на шахівниці. І в момент тієї, найпершої, поразки Загатним оволодіває страх перед життєвими невдачами в усіх можливих проявах, адже вони ставлять генія в один ряд із масою. Потужності цього страху дорівнює ненависть Івана до переможців – „...він хворобливо реагував на кожную спробу ближнього вирватись з „сірої маси посередностей” [1, 220].

Шукаючи свого місця у світі, Загатний кидається од берега до берега, не знаходячи ні розуміння, ні людської симпатії. Всепоглинаюче захоплення філософією швидко минає, і він із головою пірнає у вир розгульного життя, далі – божевільні пошуки в царині письменства: „Було залишене, забуте „солодке життя” – Іван працював титанічно. Хлопці з гуртожитку боялись, що він захворіє, – спав три години на добу” [1, 199].

Він „колись мріяв створити власний світ і склав план тридцяти двох романів” [1, 199]. А пізніше, в особистому блокноті занотує: „...я теж міг би створити королівство і стати королем” [1, 199]. І знову поразка, розуміння, що стрибок вище себе не вдався, та чи й вдасться коли.

Періодично на підсвідомому рівні в Загатного прокидається потреба в підтвердженні значущості свого існування. При поверховій спробі аналізу персонаж сприймається як концентрат стовідсоткової самовпевненості, але якщо в комплексі осмислити думки й вчинки Загатного, матимемо непохитні свідчення на користь панування у свідомості героя глибоко вкоріненої невпевненості в собі, комплексу неповноцінності.

Це твердження яскраво ілюструють численні факти біографії Івана Кириловича: „Багато розповідав про своє життя на цілині. Він поїхав туди після невдачі з романами... він заблукав у степу, поранився, прожив без води та їжі і вже зібрався помирати, коли на нього випадково натрапила машина якихось геологів. Лікарі навіть не сподівались, що оклигає... там, у степу, він випробовував долю: якщо до того часу не знайдуть, отже цей світ може спокійно проіснувати без нього і його творчий порив нікому не потрібний” [1, 199].

Йдеться про глобальну невпевненість у собі, про потребу в любові, а оскільки Загатний не знаходить серед людей здатних любити і прийняти його в комплексі з усіма наявними вадами, Загатний змушений шукати доказів своєї потрібності світові вкрай незвичайними шляхами.

У романі письменник активно використовує деталь як провідний засіб характеротворення. Коли йдеться про образ Івана Загатного, то він незмінно постає з томиком Гегеля в руці й у довгім плащі сірого або чорного кольору. Ці на перший погляд малопомітні деталі зовнішності героя виконують далеко не атрибутивну функцію – Загатний з хворобливою наполегливістю намагається довести до крайньої межі контрастування власної натури поряд із рештою терехівців, бажаючи, аби в око впадала як внутрішня, інтелектуальна, так і зовнішня його відокремленість від маси.

Збагнути глибину психологічної мотивації вчинків Загатного допомагає аналіз стосунків героя з представницями протилежної статі. У пошуках інтелектуально й духовно рівної собі людини Іван зрештою розуміє, що підґрунтям його самотності була не об'єктивна неможливість пізнати її серед натовпу, а підсвідоме переконання в тому, що геній у своїй величчі, зводячись над масою, не повинен опускатись до переживання сентиментальних любовних пристрастей. Загатний впевнений, що ціною, яку він має сплатити долі за свою геніальність, є пожиттєва самотність: „все моє життя – це повільний шлях на Голгофу. Я не хочу жертвувати вами. На Голгофу йдуть на самотині” [1, 238].

Кожна спроба героя кохати й бути коханим закінчується болісним розчаруванням, адже він весь час одурює себе, намагаючись бачити в жінці не людину, а в усьому ідеальну істоту, якій не властиво помилятися чи мати відмінні від Іванових погляди на життя. „Кожну дівчину, з якою знайомився, він спочатку ідеалізував до безглуздя. Тому всі подальші стосунки після першої зустрічі ставали важким, болісним для самого Івана процесом розчарування...” [1, 229].

Прозріння приходить після розриву стосунків з Людою, коли Загатний розуміє, що те найвеличніше, найзагадковіше, котре здатне дарувати людині найвище щастя, для нього на віки залишиться недосяжним. І мізерною видається гордість усвідомлення власної геніальності, коли за неї сплачено таку ціну. Як зойк, як благання вже не генія, а просто безмежно самотньої людської душі, лунають слова: „Боже, забери все, тільки дай мені покохати” [1, 239].

Отже, письменник підходить до образотворення Івана Загатного з позицій багатовекторності й полярності двох начал у системі вчинків та помислів непересічної особистості. Загатний – людина, що однаково геніально реалізує творчий потенціал митця й з особливою витонченістю підкреслює нікчемність виключно всіх оточуючих його осіб. І фінал роману промовисто засвідчує, що антитеза геній – натовп лишається нездоланною.

Говорячи про актуальність проблеми геній – натовп або винятковість – пересіченість, слід передусім усвідомити й прийняти як факт те, що вона не знає ні хронологічних, ні вікових, ні географічних меж. Були лише спроби її осягнення, різні за ступенем майстерності та психологічної глибини. А от говорити про розв'язання, тим більш про вдале розв'язання згаданої проблеми, не випадає.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дрозд В. Катастрофа // Вибрані твори: У 2 т. – Т. 1. – К.: Радянський письменник, 1989. – С. 177-310.
2. Энтони Р. Преодолеть невозможное. Искусство конструктивного мышления. – Санкт-Петербург, 1997. – 249 с.

УДК 070: 323.1 “1920/1930”

## НАЦІОНАЛЬНЕ ПИТАННЯ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОЇ ДИСКУСІЇ НА СТОРІНКАХ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПЕТЛЮРІВСЬКОЇ ПРЕСИ 20-30 РР.

Богуславський О.В., к.філол.н., доцент, докторант

*Інститут журналістики*

*Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

У статті розглядається один з аспектів національно-патріотичної дискусії, що розгорталася в пресі політичної української еміграції, близької до Державного центру УНР, і стосувалася міжнародних відносин. Автор аргументовано доводить, що дискусія мала конструктивний характер і була покликана створити механізми вирішення національного питання в майбутній незалежній Українській державі.

*Ключові слова: преса, дискусія, полеміка, Державний центр УНР, національне питання, українізація, стереотипи, міжнародні стосунки, громадська думка, русифікація*

Богуславский О.В. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ВОПРОС В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ДИСКУССИИ НА СТРАНИЦАХ ПЕТЛЮРОВСКОЙ ПРЕССЫ 20-30-Х ГГ. В ЕВРОПЕ / Институт журналистики Киевского национального университета им. Т.Г. Шевченко, Украина  
В статье рассматривается один из аспектов национально-патриотической дискуссии, которая имела место в прессе политической украинской эмиграции, близкой к Государственному центру УНР, и касалась международных отношений. Автор аргументировано доказывает, что дискуссия имела конструктивный характер и была призвана создать механизмы решения национального вопроса в независимом Украинском государстве.

*Ключевые слова: пресса, дискуссия, полемика, Государственный центр УНР, национальный вопрос, украинизация, стереотипы, международные отношения, общественное мнение, русификация*

Bohuslavskij O. ETHNIC QUESTION IN A CONTEXT OF NATIONAL-PATRIOTIC DISCUSSION ON PAGES OF PETLIURA'S PRESS IN 1920-1930 IN EUROPE / Institute of Journalism Taras Shevchenko's Kiev National University, Ukraine

In article one of aspects of national-patriotic discussion that took place in press of the political Ukrainian emigration close to State center of UNR is considered, and concerned interethnic relations. The author it is argued proves, that discussion had constructive character and was called to create mechanisms of the decision of an ethnic question in the future independent Ukrainian state.

*Key words: press, discussion, polemic, State center UHR, an ethnic question, "ukrainization", stereotypes, interethnic relations, a public opinion, "russification"*

Аналізуючи національно-патріотичну дискусію, що відбувалася на сторінках уенерівської преси в 20-30-х роках ХХ століття у країнах поселення в Європі, не можна обійти проблему міжнародних стосунків. Треба відзначити, що і поразка національно-державних змагань, і часті звинувачення в єврейських погромах і загалом в антисемітизмі, не призвели до радикальної зміни офіційної громадської думки в ставленні до росіян і євреїв, про що можуть свідчити сторінки української еміграційної періодики. Актуальність проблеми знаходиться в площині сьогоднішніх пошуків національної ідеї, яка обов'язково повинна мати міцне історичне підґрунтя, яким можуть бути і є складні процеси пошуку такої ідеї в середовищі міжвоєнної української еміграції.

Перспективність наукового опрацювання проблеми полягає в тому, що усвідомлюючи та аналізуючи історичний досвід, сучасне українське журналістичнознавство має можливість випрацювати певні норми



для освітлення міжнародних стосунків та проблем. Метою дослідження є простежити пошук шляхів у вирішенні доволі гострих національних проблем у майбутній Українській державі, що здійснювалися під час пресових дискусій 20-30-х рр. у національно-демократичному (“петлюрівському”) середовищі української політичної еміграції. Для того, щоб відчутти атмосферу цих дискусій, ми залишаємо незмінними правопис та стилістичні особливості цитованих матеріалів. Причини загострення цих питань були предметом обговорення лише перші один-два роки, поки більш-менш не вщухли пристрасті, викликані, у тому числі й виходом на еміграцію та зміною якості життя багатьох українців.

Одним із перших видань, що підняло доволі драматичне питання стосунків між українцями і євреями, – їх взаємного нерозуміння, взаємних образ та звинувачень, – став віденський тижневик “Воля”. Саме на його сторінках друкував свою розлогу, написану у вигляді листів, політичну працю “В справі українсько-жидівських стосунків”, відомий єврейський та український державний і громадсько-політичний діяч С.Гольдельман. Причиною написання цієї праці стало те, що після його приїзду до Відня, він “побачив цілковиту відсутність правдивої інформації про те, що робилось і робиться на Україні я і то по всіх середовищах – без різниці – українських і жидівських, соціалістичних і буржуазних та й взагалі у цілій опінії закордоном” [1, 68]. Ці друковані статті, з додатком опублікованих іще в Кам’янці Подільському в 1919 р., С.Гольдельман видав окремим виданням під назвою “Листи жидівського соціал-демократа про Україну” [2]. Завданням, яке автор собі ставив, було “поінформувати особливу жидівську і міжнародню опінію про підстави активної спів участі жидівської меншости в боротьбі українського народу за національно-державне визволення, політику, котру автор репрезентував упродовж 1917-1920 рр. (очолюючи Міністерство єврейських справ в уряді УНР. – О.Б.)” [1, 70].

Найбільш гострим матеріалом, присвяченим цій темі, стала відповідь редактора “Воли” В. Піснячевського на лист до редакції С.Гольдельмана під назвою “Антисемітизм і українофобство” [3]. Дискусія виявилася доволі гострою, С.Гольдельман звертає увагу на “попередні антисемітичні нотатки тижневика”, серед найбільш виразних ознак чого, наводить чомусь найменш виразні, говорячи про те, що йому “знайомі ці постійні хронікальні антисемітичні дрібні уколи “Троцький-Бронштейн” чи “Літвінов-Фінкельштайн” (щоб не забули, не дай Бог, про їх жидівське походження), ці “жидівсько-комуністичні комісари”, чи “жидівська влада” [3, 68].

Також автор листа зазначав, що мав “багатий досвід в тім, як легко українського журналіста чи політика, що цією первобитною, смішною зброею пробує воювати за українську державність і проти большевизму, як легко його переконати в недоцільности і шкідливости цього методу боротьби. Методу, що лише позбавляє українську пресу в очах всіх культурних людей тої поваги, яку та заслуговує в її боротьбі за право самовизначення пригнобленої нації” [3, 68].

Власне причиною листа стала невелика замітка в одному з попередніх чисел, де її автор В.П. (а це криптонім В.Піснячевського), говорячи про звірства більшовиків, на думку С.Гольдельмана, виправдовував дії у відповідь з боку українського козацтва: “Коли темна маса нашого козацтва обурена, нечуваними з часів Татар, звірствами московських і жидівських соціал-жандармів на Україні, мститься на їх братах і сестрах, в крові дітей і батьків їх топить свою помсту, європейська преса, і ми разом з нею, тяжко обурюємось. Але коли культурні представники найбільш культурного в світі жидівського народу систематично винищують цвіт і красу нашого бідного, темного, поневоленого люду, ми мовчки, сціпивши зуби, читаємо і слухаємо та потішаємо себе і других афорізмами, що серед большевницьких комісарів Жидів і справді величезна більшість, але зате серед жидівської нації їх меншість!...Кров багатьох сотень і тисяч невинно замучених соціал-палачами нашого народу, хай буде на ніх і на дітях наших катів. Бо помста ще прийде! Кровь даром не пропадає” [3, 68].

На це С.Гольдельман намагався одержати відповідь: “Отже дозвольте запитати Вас, редактора “Воли”, що відповідаєте за поміщення замітки п. В.П., про слідує. Як примирити тяжке обурення, коли “темна маса нашого козацтва ... в крові дітей і батьків їх (“жидівських соціал-жандармів”) топить свою помсту – з закликотом тої же замітки: кров ця “хай буде... на дітях наших катів. Бо помста ще прийде!” На мій погляд, український козак, що зачитає ту замітку, мусить її зрозуміти, яко заклик во ім’я помсти до жидівського погрому” [3, 68]. Логічно зауважуючи, чому за жертви “катів-людодів” мають відповідати своєю кров’ю “жидівські діти і батьки, брати і сестри”?” [3, 69].

Треба віддати належне, авторові листа С.Гольдельману, який його резюмував у доволі виваженотом тоні: “Я, п. Редакторе, нічого не маю проти Ваших антисемітичних поглядів чи почувань. Це Ваша особиста справа. Але між антисемітизмом і погромною агітацією – велика дистанція. На жаль, цю дистанцію “Воля” в замітці п. В.П. не зберегла. Бо Ви повинні знати, що коли друковане слово викликає те чи інше почуття, то це справа поглядів редакції, чи його поміщати, чи ні, але коли воно може викликати погром, коли воно оправдує помсту темної козацької маси, то поміщення такої річі є вже справа злочину” [3, 69].

У відповіді, В.Піснячевський висував лише один аргумент, у якому йшлося про те, що “український антисемітизм є також законна дитина подій, а може ще більше, як і жидівське українофобство” [3, с. 70], але погоджувався, що з цією ситуацією треба щось робити. Відкидаючи звинувачення в антисемітизмі, В.

Піснячевський писав: “Я не антисеміт зараз. Я український державник. Коли я читаю большевицький “Der Abend” або українські часописи, де український уряд обвинувачується в організації погромів, де всю вину валять на Петлюру, я знаю, що автори тих статей чудесно орієнтуються в справі, знають, що ні Петлюра, ні український уряд в цих погромах невинні: бо навіть, як каже проф. Кулішер, “жидівське населення на Україні відучилось “ідентифікувати настрої і наміри влади із грабіннями й ексцесами, часто невідлучними від фронних подій” [3, 74-75]. На думку автора, єдиним виходом могло б стати припинення антиукраїнської, антидержавної агітації євреїв в Україні. Саме це б і призвело в майбутньому до “найміцнішої україно-жидівської згоди і мирної співпраці, як що якісь – не дай Бог – нові ексцеси не стануть їй на перешкоді!...” Як що Рафеси і Любченки не будуть заливати землю людською кров’ю. Бо на ґрунті, засіяним гадючими зубами злоби і політики, невинними сльозами і жертвеною людською кров’ю, ростуть тільки червоні троянди злости! А я цього не хочу, бо це не вигодно моїй вітчизні, Самостійній Україні. Але це може статись проти моєї і Вашої вини, коли ми дружно не почнемо завчасу гасити пожежі!” [3, 75].

Проблему українсько-єврейських відносин підхопила редакція близького до унерівського середовища щоденника “Трибуна України”, який присвятив їй цілу низку матеріалів. Так, цикл матеріалів розпочинала стаття Б.Ентеліса “Євреї і комуністична влада”, яка, багато в чому продовжувала питання, що піднімалися на сторінках “Волі” В.Піснячевським. Стаття виступала на захист євреїв від огульного звинувачення їх у большевизмі, зазначаючи, що вони “також терплять від більшовиків наругу” [4].

Продовженням теми стала редакційна стаття “Про українсько-жидівські відносини”, у якій автор, скоріше за все це О.Саліковський, писав: “Сучасні обставини, коли в однакових умовах опинилися на території Польщі маси і української і жидівської людности, мусіли би бути використані обома сторонами для того, щоб був між ними взаємний контакт, ґрунт для спільної праці – підстави для дружньої спільної роботи на українській території. Цього вимагають інтереси української державности, інтереси обох народів українського і жидівського” [5].

Пошуку взаємних контактів було присвячено статтю Б.Ентеліса – “Українська державність і євреї”, яка повністю відповідала українським позиціям і, певно, була внутрішнім “продуктом” Державного центру УНР. Автор вказує на подібність зусиль по збереженню українських та єврейських національних сил під час царського режиму, виводячи з цього таку думку: “Ця національна живучість і історична спільність обох народів краще всього виявилися в великому акті 9-го січня 1818 р. – акті, яким одночасно проголошено було самостійну Українську Народню Республіку та національно-персональну автономію для її національних меншостей, що дає і єврейському народові на Україні вільно розвивати свої національні сили. Таким чином відродження української державности і визволення її єврейського населення сталося в один і той же час” [6]. Автор переконував, що для єврейського населення України “У.Н.Р. – єдина форма державного устрою на Україні, яка не тільки не несе в собі всіх тих негативних сторін, які має, наприклад, комуністична влада, але що У.Н.Р. навпаки несе в собі всі позитивні сторони, які тільки і можуть забезпечити повне економічне, національне і політичне визволення для всіх тих, що населяють широкі простори України, без різниці національності й кляси” [6]. Ці ж слова підтверджує в своїй праці “Жидівська національна автономія в Україні 1917-1920” С.Гольдельман, говорячи, що “жидівська національна автономія і українська національна революція явилися на світ як сіямські близнята. З упадком самостійної української держави прийшов автоматично кінець жидівської автономії” [7, 134].

Деякі інші матеріали на тему українсько-єврейських стосунків у О.Саліковського, який розпочав був аналізувати питання в статті “Важка проблема” [8], стверджуючи про зріст антисемітських настроїв у середовищі молоді української інтелігенції, пов’язаний з русофільською і часто русифікаційною настановою єврейської інтелігенції і її провідної верстви.

Продовжуючи аналіз ситуації в статті “Українство і жидівська суспільність”, автор доходить висновку, що антиукраїнським настроям в єврейському національному середовищі на зміну приходять інші погляди, особливо серед не комуністичної “жидівської інтелігенції зараз є вже безумовно й отверті наші прихильники й навіть цілі групи. У першу чергу, це сіоністи, які поширили й поглибили своє відношення до української справи, що б там не балакали про них лівіші політичні угруповання”. Автору не можна закинути використання “рожевих окулярів”, бо попри всі позитивні тенденції, які почали десь далеко вимальовуватися в питанні міжнаціональних стосунків, він був переконаний, що все це не торкається обивательської маси, “тої середньої неорганізованої позапартійної інтелігенції, яка власне й презентує собою жидівську “публіку” [9]. Отже ця сіра маса не покидає старих позицій, зовсім не бажає розібратися в нашій справі й ставиться до нас вороже, ніж раніше. Її симпатії та мрії на боці Єдиної-Неділимої” [9].

Треба відзначити, що така активізація висвітлення проблеми була пов’язана зі світовим розголосом єврейських погромів, що відбувалися на території України 1919-1920 рр.

Назвавши свою статтю “Великий гріх” [10], її автор Чужий переконує в тому, що це найбільше затьмарення єврейсько-українських стосунків за кілька сот років. У цьому ж числі “Української Трибуни” було вміщено і редакційну статтю О.Саліковського “До жидівського питання”, у якій чіткою причиною погромів було названо “антисемітизм, ненависть до жидівства”. На відміну від Чужого, який у своїй статті про погроми в Україні боявся чи не хотів називати речі своїми іменами, О.Саліковський не сприймав формули “хай існує антисемітизм – аби жидів не били”, бо “на такому ґрунті ми жидівського питання ніколи не розв’яжемо і жидів від можливих погромів ніколи не забезпечимо. Якщо є ненависть і злоба, то є і ґрунт для злочину, що може кожну хвилину вибухнути” [11].

На переконання автора, для України не характерна погромницька психологія, бо “погроми на Україні і в 1881 і в 1905 р. учинялися виключно кацапами. Українці до них рук не прикладали... інша справа стоїть зараз – після окупації України більшовиками і в безпосереднім зв’язку з цією окупацією. Народ бореться і мститься над тими, кого – правдиво чи помилково, це інша річ – вважає своїм ворогом, ворогом своєї батьківщини. І поки він буде вважати жидів таким ворогом, жадні репресії, деклярації й агітації справи не поладять” [11].

Неможливість жодних доводів, абсолютна агресивність проти українства, не бажання йти на зустріч українській стороні в пошуку компромісів та вирішення конфлікту призвели до появи зовсім іншого напрямку української політичної думки, який хоч і не був офіційно визнаним, проте психологічно близьким був для більшості українства. Цей напрямок проявився після виходу у світ статті відомого галицького політика, громадського діяча і публіциста М.Лозинського “До жидівського питання на Україні”. Він теж погоджується з думкою про те, що причиною неприйняття більшості єврейського середовища українських державницьких змагань полягає в тому, що “усі жида на українських землях під Росією жили московською культурою, – так в Галичині всі жида жили польською культурою. Спольшена – менше або більше – була вся жидівська інтелігенція. Українізованої жидівської інтелігенції зовсім не було” [12].

Але головна ідея статті полягала в критиці поглядів Чужого, що були ним викладені у статті “Великий гріх”. Так, на переконання М.Лозинського, опонент лише виступав як “невблаганий суддя, що тільки і говорить про “великий гріх”, забуваючи, “що в даних важких умовах українська влада була безсильна запобігти погромам, покарати винних, словом – зробити те, що вона певне була б зробила в упорядкованій державі”, тим більше, що “нічим не помагаючи будуванню української держави, жида вимагали, щоб вона з першого ж дня була ідеальна” [12].

На глибоке переконання автора, погроми в Україні відбувалися проти волі влади, як наслідок загального хаосу, супроти чого уряд був безсилим. Тому тактика звинувачення української влади в погромній політиці, а отже тактика міжнародної дискредитації до позитивних наслідків не призведе. Головне, на думку автора, щоб єврейський політикум і громадськість усвідомили необхідність “стати на становище української державности, погодити з нею свої інтереси, переломити своє дотеперішнє приспособлення, московське чи польське, і набути нове приспособлення, українське” [12], тим більше, що “український народ, приступаючи до будови своєї державности, виявив таке зрозуміння жидівських національних потреб і готовність піти їм на зустріч, що жида мають просто золотий міст до примирення з українською державністю і до приспособлення до неї” [13].

Треба сказати, що позиція М.Лозинського була не агресивною чи радикальною по відношенню до єврейського питання. Автор пропонував не тільки вимагати від єврейської громадськості кроків на зустріч українству, але й говорив про подібні кроки і з боку українців: “коли ми вимагаємо від жидів, щоб вони стали на становище української державности, щоб зріднилися з українською культурою, то мусимо так сформулювати наші настрої і форми нашого товариського життя, щоб жид, який стоїть на становищі української державности і зріднився з українською культурою, був для нас своєю, близькою людиною і почувався серед нас, як серед своїх... Словом, треба нашому громадянству позбутися тих упереджень, які витворила роль жидів на українській землі як союзників і помічників завойовників, так, щоб ті жида, які стають на становищі української державности і зріднюються з українською культурою, почували себе серед українського громадянства своїми людьми” [13].

Автор статті мав свій погляд на це “споріднення” євреїв з українською культурою: “Я не маю зовсім на думці т.зв. асиміляції. Я думаю, що жида можуть дуже добре зберігати своє національне обличчя. Однак... жид, живучи на землі, якої господарем є інший народ, мусить прийняти, як другу культуру, культуру сього народу” [13].

Власне цією публікацією було завершено пошук шляхів виходу з кризи українсько-єврейських стосунків, які сталися внаслідок української революції та визвольних змагань 1917-1920 рр. всі подальші публікації мали спорадичний характер і, переважно, були “прикріплені” до біжучих проблем сучасності.

Треба відзначити і той факт, що офіційний орган уенерівського середовища “Тризуб” лише поодинокими матеріалами відгукнувся цю важливу проблему, намагаючись тримати “холодну” дистанцію в цьому делікатному питанні навіть після вбивства С.Петлюри та піднятої після того в єврейських та лівих

виданнях дискредитаційної антиукраїнської кампанії: “Доводити нині непричасність Симона Петлюри до жидівських погромів на Україні, після того, як доказів його вини не могло дати ні змобілізоване для оборони Шварцбарда світове жидівство, ні цілий апарат большевицького ППУ, – означало-би не шанувати пам’яті свого вождя, не шанувати своєї національної гідності” [14, 29].

Може це і стало причиною “заморожування” українсько-єврейських контактів, бо після вбивства С.Петлюри “протягувати руку катам (іншого терміну для тих, хто солідаризувався зі Шварцбардом, немає і не може бути) були би рівновартними втраті не лише національної, але і персональної гідності” [15, 29]. Та ситуація, яка склалася внаслідок вбивства С. Петлюри, “та безглузда і злочинна політика, якої трималися під час процесу лідери європейського жидівства (що-правда, американські жиди зайняли зовсім іншу позицію), створила дуже нездорову атмосферу, якій колись треба буде покласти край” [16, 3].

Радянські проекти єврейської колонізації України та Криму знайшли своє відображення в статті В.Жаботинського, одного з лідерів сіоністського руху, стаття якого, “Кримська” колонізація”, була написана через кілька днів після вбивства С. Петлюри, але передрукована в “Тризубі” лише в січні 1927 р.

Відгукуючись на вбивство лідера української еміграції, автор дав надзвичайно позитивну характеристику як С.Петлюрі так і іншим представникам керівництва українського національного руху, заперечивши всі звинувачення їх в антисемітизмі та підтримці єврейських погромів: “...ні Петлюра, ні Винниченко, ні решта видатних членів цього українського уряду ніколи не були тими, як їх називають, “погромниками”. Хоча я їх особисто не знав, все ж таки я добре знаю цей тип українського інтелігента-націоналіста з соціалістичними поглядами. Я з ними виріс, разом з ними провадив боротьбу проти антисемітів та русифікаторів – єврейських та українських. Ані мене, ані решту думаючих сіоністів південної Росії не переконують, що людей цього типу можна вважати за антисемітів. І це важливо, бо це веде нас до головного: до глибокої правди, яку небезпечно забути, до правди, що причина полягає не в суб’єктивному антисемітизмі осіб, а в об’єктивному антисемітизмі обставин” [17, 112-113]. Дуже відвертий і прямий погляд В.Жаботинського на перспективу єврейської колонізації України і Криму та на причини попередніх єврейських погромів: “На Україні обставини проти нас. Такі обставини утворилися історично і такими вони й залишаються. Хто був у цьому винний у XVII сторіччі – чи ми євреї, чи поляки або українці – шукати недоцільно. Сьогодні це так, сьогодні там носиться антисемітська отрута, і досить розворушити атмосферу якимсь роздратуванням, чи то повстанням, чи колонізацією, щоб ця отрута вилілася в активну ненависть” [17, 113].

Як зазначає дослідник, упорядник та перекладач творів В.Жаботинського І.Клейнер, єврейські кола зустріли таку статтю досить негативно, бо подібний позитив до С.Петлюри та всього українського руху дещо розбігався з тією пресою істерією, що розпочалася після вбивства голови УНР в Парижі, тим більше, що єврейська преса зображала його вбивцю – Шварцбарда, як месника за всі кривди єврейського народу. На його думку, така реакція в пресі була “надзвичайно шкідливою для інтересів обох народів, різко погіршивши взаємини між ними, що, очевидно, аж ніяк не було на користь єврейству України. Негативних наслідків антиукраїнської кампанії, яка виникла в зв’язку з процесом Шварцбарда, не вдалося подолати до сьогодні” [17, 20-21].

Одним з питань, яке на той час займало чимало місця на сторінках світової преси, було питання Палестини, яке теж мало прив’язку до колонізації. Тому редакція “Тризубу” висловила думку в редакційній статті про те, що “українці, з цілком державного свого погляду зацікавлені в тому, щоб жидівська людність мала певний терен для переселення, бо на Україні помічається те, що можна назвати жидівським перенаселенням міст. Це явище з роками большевицького панування все більше і більше загострюється на Україні... Самі большевики це зрозуміли, але для того нічого не змогли вони вигадати, як створити жидівські хліборобські колонії на самій і без того перенаселеній в сільсько-господарському відношенні Україні. Натурально, це одна з божевільних думок большевицьких, які крім злого нічого принести не можуть” [16, 2-3].

Чи не одиноким прикладом “зловтішання” з приводу можливої колонізації, можна вважати редакційну статтю тижневика на ідею колонізації українських земель єврейськими селянами-колоністами: “Справа жидівської колонізації на Україні безнадійно провалилася... Ми можемо тільки привітати давно сподіваний кінець цього надто шкідливого експерименту” [18, 1], висловлюючи сподівання, що коли серед єврейського населення України і дійсно є люди, що прагнуть займатися хліборобством, то “можемо тільки радіти з того, що перед цим рухом одкриваються можливості розвиватися, без шкоди для інтересів місцевого населення, на вільних землях Далекого Сходу” [18, 2]. На думку редакції, більшовицька влада повинна таки зрозуміти, що “не можна проти волі українців давати землю жидам” [18, 2-3].

Не підтримавши українсько-єврейської дискусії, офіціоз Державного центру УНР “Тризуб” проте активно підключився до полеміки, присвяченої українсько-російським стосункам, що відбувалися на тлі загальної антибільшовицької кампанії від перших днів еміграції.

Лютнева революція 1917 р. у Росії, що призвела до занепаду монархічного ладу в російській державі та створення ліберально-демократичного Тимчасового уряду, а також більшовицький переворот, що відбувся у жовтні того ж року і привів до влади російську комуністичну партію більшовиків, лише зовні “оздоблені” правом націй на самовизначення, на ділі використовували старі імперські ідеологічні засади у площині українського питання. Треба сказати, що протягом існування українських державних формацій 1917-1920 рр. було зроблено досить багато для того, щоб ситуація з національною самоідентифікацією українців змінилася докорінно у порівнянні з передреволюційною.

Опинившись, після поразки визвольних змагань, за кордонами батьківщини, представники проводу політичної еміграції, українська інтелігенція зіткнулися з новою проблемою – необхідністю проведення масованої інформаційно-пропагандистської кампанії як у своїх, так і зарубіжних виданнях, аби “переламати” інформаційну ситуацію в свій бік. Не останнім аргументом у цій кампанії було питання українсько-російських стосунків. Треба відзначити, що позиція українських періодичних видань, та публіцистів, що виступали на їх сторінках, була завжди надзвичайно обережною. Це було пов’язане не тільки і не стільки з тим, що Україна могла “похвалитися” своєю поліетнічністю, а тому невірне, необережне слово могло спричинитися до не передбачуваних конфліктів, до того ж, свіжими залишалися наслідки українсько-єврейського конфлікту, скільки з дивною ситуацією, яку пропагувала еміграція, виступаючи не проти росіян, а проти “безнаціональних” більшовиків.

Досить красномовним є спогади “При джерелах боротьби”, одного з відомих діячів петлюрівського Державного центру УНР та журналіста М.Ковальського, у яких він змальовує всі труднощі ведення інформаційної війни та пропаганди в умовах відсутності кваліфікованих журналістських кадрів. Так, говорячи про російських журналістів, які подавали інформації для закордонної преси, М.Ковальський згадував про одного “видатного і передбачливого російського публіциста, який знаходив дуже об’єктивну форму для своїх повідомлень і статей, зберігаючи тільки істотні моменти при оцінці різних новин з ССРСР. Він, наприклад, в певних місцях своїх повідомлень про українську опозицію в ССРСР, додавав невеличкі зауваження чи то про слабкість цієї опозиції, чи про ізолюваність її від загального політичного життя в ССРСР і таким чином викликав враження у читача, що події цього роду не мають великого значення, а тим самим зменшував і значення української проблеми в ССРСР, або пересував її в площину внутрішньо-російських проблем, відповідно до теорії триєдиної Руси... І нема нічого дивного, що його праця мала величезний вплив на польську пресу і на польську опінію щодо політичного життя і внутрішніх процесів в ССРСР” [19, 675-676].

Навчаючись від своїх ідейних противників, українські журналісти включалися до інформаційної боротьби у “всеозброєнні”, часто використовуючи тактику росіян, що і можна простежити на прикладі публікацій петлюрівського “Тризуба”.

Ми не беремося розглядати дрібні публікації, часто прив’язані до конкретного факту, воліючи проаналізувати тенденції, що їх подавала українська публіцистика.

Частина матеріалів, присвячених україно-російським проблемам, лежала в історичній площині. Так, стаття А.Яковліва “Договір Богдана Хмельницького з Москвою 1654 р.” [20] розкривала “таємниці” Переяславської угоди з Москвою.

Екскурс в історію українсько-російських стосунків продовжено в статті О.Лотоцького “Ганебний ювілей”, що була присвячена п’ятдесятиріччю прийняття Емського указу 1876 р., “який мав на меті обернути наш народ у безсловесне стадо “Іванів непомнящих”, що забули своє рідне, матірнє слово” [21, 2]. Цей, дуже змістовний матеріал, окрім пригадки “ювілею”, містив також багато інформації про всі цензурні заборони українського в Російській імперії, доводячи до подій доби війни за державу 1918-1920 рр. зі спаленням українських книжок та заборонами української мови як червоними так і білими окупантами. Тим самим автор доводить, що “формальним скасуванням закону 1876 р. зовсім ще не було його знищено. Він остався і на далі, втілений у правительственну систему обрусенія, тай живе й досі в націоналістичних московських інтенціях – однаково як серед кругів урядових кожного режиму, так і громадянських якою б не було політичного кольору. Тенденція винищування української стихії має в наших родичів та сусідів характер віковичний та незмінний” [21, 3].

Наріжним каменем у стосунках між українцями і росіянами завжди стояло питання мови. Тож, проблема “розмосковлення”, піднята в однойменній статті М.Левицького, торкалася багатьох рис, так притаманних українській інтелігенції, вихованій в російському культурному середовищі, “в руському дусі”: “Значне число інтелігенції піддавалося обмосковленню спочатку пасивно (в школах), ... в родинному житті таких “тоже малоросов” заводилася московська мова; іноді примушували дітей говорити по московському, а не “по мужичому”, “щоб не псувати чистоти руского язика” та не одержувати одиниць і двійок у школі” [22, 7]. На думку автора статті, не все загублено в цьому питанні, бо, як показали події 1917 р.,

інтелігенція наша часто “обмосковилася поверхово, що до мови, а в душі визнає себе українцем. Тільки тої глибокої любови до свого рідного, того пієтизму нема в них: погубилося воно на службі Москві, остатки повитравляли жінки-москвинки” [22, 7-8].

Як бачимо, у багатьох моментах проблема залишається тотожною до сьогодні. На це вказує і той висновок, який наводить письменник: “Як воно не тяжко, не гірко, а доводиться констатувати, що наших обмосковлених (і спольщених) інтелігентів, як тих горбатих, і могила не виправить”, а тому треба покладати надії на наше молоде покоління, “менш обмосковлене, воно зробить те, чого не могли, не схотіли зробити старі. ...Я можу сконстатувати, що студенти в масі говорять і пишуть бездоганно, покривши й студентів, і професорів, і багатьох наших письменників щодо чистоти й граматичності мови. Бо їм не потрібне розмосковлення, понесе вони не були обмосковлені” [22, 9]. Проблемі українізації було присвячено ще одну статтю М.Левицького “Українізація і розмосковлення”, у якій він піднімає питання відмови від терміну “українізація”, бо, зі слів автора, “прикро чути цей термін “українізація”, бо він має в собі щось не природне, а поверх того завжди має в собі ідею примусу, насильства. Зовсім інше діло з розмосковленням. Це треба розуміти як визволення людей національних пут чи кайданів, зняття з них чужої шкури, вдягнутої на них примусово чи може й добровільно, “лакомства ради неситого”. Розмосковлення є поворот українських установ у первісну національну їх природу” [23, 14].

Говорячи про неукраїнців в Україні, автор писав: “Мали й маємо ми серед нас народолюбців і патріотів, чужих нам по крові, які прийшли до нас у найтяжчу годину боротьби нашої за національність, а пізніше і державність; мали ми Тимка Падуру, Вол. Антоновича, Т.Рильського, Б.Познанського, Ол. Русова, Костомарова, пізніше графа Михайла Тишкевича, Ярошевського, Вяч. Ліпінського, п. Вольську, Зигмунта Копровського, з р. 1917 – генералів Юнакова, Дельвіга, проф. Ейхельмана й багатьох інших. Їх імена не забудуться в українській історії й пам’ять їх шануватимуть нащадки наші: бо то лицарі ідеї, що принесли нам серце своє не за гроші, не за вигоди, а навпаки: покинувши можливості кар’єри й добробуту у ворожих до нас таборах” [23, 14-15].

Досить пророчо М.Левицький висловлювався з приводу українізації росіян і євреїв: “Українізація москвичів і жидів є річ погана й шкідлива, коли вона провадиться примусово. Вона прийде сама, коли ми станемо дужі й багаті, тоді ті меншості зукраїнізуються самі собою, без усякого примусу” [23, 15].

Піднімаючи проблему статусу української мови в Україні, редакція “Тризубу” акцентувала на її не повноправному становищі, що підтверджує стаття мовознавця Р.Смаль-Стоцького “Поневолення української мови в совітській Україні”, лейтмотивом якої є інформація про перспективи злиття української мови з російською, “таким чином московський пролетаріят продовжує мовну політику московського царату щодо української мови” [24, 7].

У цьому ж напрямку була опублікована замітка С.Сірополка “В ім’я “общепонятної” мови”, яка була присвячена викриттю спроб більшовиків виблвити постать М.Горького, звинуваченого свого часу у відвертій нелюбові до української мови, та забороні друкувати свої твори українською. Зі слів В.Затонського, народного комісара народної освіти УРСР, призначеного після самогубства М.Скрипника, що їх наводить С.Сірополко: “Ніхто нам не може закинути, що ми не ширимо української літератури. Ніхто нам не може закинути, що хтось гальмує її розвиток” [25, 5]. Та й дійсно, як пише автор: “Хто міг би закинути большевицькій владі гальмування розвитку української літератури. Очевидно, В.Затонський забув про те, що сотні українських письменників і учених, перебуваючи на засланні, позбавлені всякої можливості збагачувати українську літературу. Досить згадати одного М.Грушевського, що примушений був писати свої останні праці російськом мовою” [25, 5].

Треба відзначити, що для висвітлення всіх нюансів антиукраїнської сутності російського імперіалізму досить активно використовувався жанр фейлетону. Для цього в тижневику навіть було заведено окрему рубрику “Маленький фельетон”, саме там і було вміщено цілу низку дуже дотепних творів – “Українській вопрос” [26], “Нечто фантастическое” по В.В.Шульгину” [27], “Змініть мову або “Голодранець усіх країн” [28], “Ні не одурите” [29].

Деякі матеріали, що теж могли б відіграти свою роль у створенні відповідної громадської opinio, часто назовні не мали безпосереднього зв’язку з проблемою, розкриваючи особливості внутрішньої політики більшовиків. Так, теми українізації, подальшого її розгрому, масових політичних репресій та голодомору в Україні стали домінуючими на сторінках “Тризубу” в 20-30 х рр.

Одним з прикладів того, що більшовицька влада в Україні проводила відверто антиукраїнську політику, може свідчити стаття С.Петлюри “Російська меншість” на Україні (з приводу дискусій на останній сесії ВЦК-а)”, підписана криптонімом “В.М.”. У статті, окрім різних питань, що винеслися на засідання уряду УРСР, найбільше привернуло увагу питання про “руській вопрос на Україні”. Так, одного з найбільших охоронців російської культури та меншості в Україні Ларіна, схвилювала низка фактів “ненормального відношення” до прав російської меншості в Україні: “Напр., 1) робітник-росіянин із Донбаса скаржиться, що він двох своїх хлопчиків виправив учитись аж на Тульщину, бо не міг їх улаштувати вчитись на російській мові у себе в Донбасі; 2) в Житомирі приїжджий проф. Язловський не

міг добитися дозволу розклеїти оголошень про лекцію на російській мові, бо центральна комісія в справах українізації видала постанову, згідно з якою на всіх державних установах УССР вивіски повинні бути тільки на укр. мові; 3) села на Україні з російськими назвами під час їх районного опису на Україні (1924 р.) були записані, як українські; 4) Харківський Окрісполком запропонував усім підлеглим йому установам провадити листування на українській мові, додаючи, що папери на російській мові будуть повертатися нерозглянутими” [30, 3-4]. На думку “захисників” така робота могла прирівнюватися до справжньої петлюрівщини, бо “С.Петлюра, мовляв, робив те саме” [30, 4].

Усе це викликало страшне невдоволення росіян, що входили в уряд УРСР. Українцям залишилося тільки відбивати атаки, зводячи свої аргументи до того, що російській культурі немає загрози в Україні, про що могли твердити такі факти: “1. “Наркомвнудел (не забувайте: український) складався до останнього часу виключно з товаришів-росіян. Тільки за останній час нам пощастило посадити туди одного українця”.

2. “В минулому році всього українських видань ми мали у себе 56,7%, на інших мовах 10% і на російській 40% для 10% російського населення на Україні” (із промови Петровського).

3. “В Донбасі тільки 20% шкіл українських, 80% російських” (із промови Чубаря).

4. “Російських шкіл у нас значно більше в пропорціональному відношенні, ніж російського населення” (із промови Скрипника).

5. “Московські видання загачують увесь книжковий ринок по українських містах” (із промови Петровського).

6. “Вам чудесно відомо, що з’їзд української компартії відбувається майже виключно на російській мові, навіть пленум ВУЦК і засідання Совнаркома так само відбуваються на російській мові. Треба признатися: починаємо іноді по-українському, а кінчаємо російською мовою”, – “Навіть по містах (провінціальних) засідання горсовета провадиться здебільшого на російській мові” і далі.

7. “На чолі державних і господарчих органів України стоять здебільшого російські робітники, щодо українців, то їх можна рідко зустріти” (з промови Петровського).

8. “Я повинен спростувати категорично наклеп про примусову українізацію населення ... В обсягу українізації ми С. Петлюра слушно запитує: “Де ж утиск над росіянами, де утиск російської мови?” Тож, звинуватити уряд УРСР в антиросійськості абсолютно не можна. А коли пригадати, що „національна політика” його зводилася, головним чином, до того, щоб “замашкарувати і затушкувати диктатуру зайшлих російських елементів над тубільним українським населенням, що напливові цих елементів уряд УССР не тільки не ставить перепон, а навпаки підтримує його, що інтереси української більшості приносяться в жертву інтересам національних меншостей і що українське населення підпадає денационалізації – російській, польській, німецькій, молдавській, навіть болгарській, – то оскаржені в утисках над росіянами і їх культурними правами на Україні виступлять як комуністичні янголи, звільнені від будь-якого закиду в порушенні заповітів Ілліча, щодо тих заходів, якими він рекомендував своїм учням “обдурити хохла”, а з землі його зробити “перлину” і матеріальну базу СССР” [30, 6].

Але найбільш цікавою є думка С. Петлюри про причини введення українізації, яку він “вивів”, інтерпретуючи партійно-радянських вождів: “Точнісінько так, робили конквістадори в завойованих колоніях, виучуючи мову темно-кольорових диких народів і користуючися нею для плянтаторських цілей” [30, 7].

Досить промовистою і гострою була стаття І. Рудичева “Не сказана промова”, присвячена згортанню політики українізації. Стаття розпочинається беззаперечним твердженням: “На Україні терор. Терор з першого дня окупації червоною Москвою. І сьогодні лише крайній прояв його. Московська відповідь на ... українізацію. Москва змушена була до того, поки ще ми були в силі й готові до боротьби, і розпочала українізацію та ще, як вони казали, “без українців”, “неукраїнськими руками”; от тепер, коли ми розбиті й розбилися самі на групи, Москва за одним ударом хоче винищити те, що зросло всупереч її волі. Як казав Шевченко: “Вижде... та й запустить пазурі в печінку і не благай... не випросить ні мати, ні жінка” [31, 7].

У замітці “Еволюція в поглядах комуністичної партії на українську справу”, що вийшла на сторінках того ж “Тризуба” в рубриці “З життя й політики”, між іншим, говорилося, що основою, “головним чинником в творенні української культури, яка має бути пролетарською, або її зовсім не повинно бути, висовується робітництво Донбасу, або зрусифіковане або не українське в своїй більшості” [32, 9]. Автор замітки В.С. з переконливістю доводить, що така культурна українська політика обов’язково призведе до того, що “ціла та будована українська “пролетарська”, культура при ближчому розгляді є нічим іншим, як перекладом на українсько-советський волапук, який в УССР називають українською мовою, того матеріалу, що його дає Москва і що є позначений пролетарської “благонатьбожности” [32, 10].

Досить широко на сторінках “Тризубу” розглядалися та аналізувалися перспективи української національної політики під більшовицьким режимом в УРСР. Так, у статті Гл.Л. “Національні

перспективи на Україні під Московською окупацією”, автор стверджував, якщо буде взяте в основу зовнішнє представлення України на міжнародній арені, як суверенної незалежної республіки, а у внутрішній політиці буде переважати відверте знищення української культури та мови, то національні перспективи досить невідраді. Проти такого стану речей виступила українська інтелігенція і, навіть, віддані партійці: “народний комісар освіти Шумський, письменники Хвильовий, Волобуєв, здається ж справжні партійці, викинули гасло негайної дерусифікації всього українського русифікованого пролетаріату, недвозначно підкреслюючи, що суто-російському пролетаріатові не тільки диктаторувати, а й взагалі нема чого робити на Україні, хоч і совітській” [33, 11].

Але автор вповні реально дивився на стан речей в УРСР, розуміючи, що така “українізаційна” атмосфера обов’язково мусить закінчитися антиукраїнським терором, масовими арештами української свідомої інтелігенції, що “розкрилася” в умовах українізації: “немає у нас сумніву, фахівці в цій справі з ГПУ вже зуміють “пришити” заарештованим те, що потрібно; будемо свідками нового судового процесу, з приводу української контр-революції. За це ми спокійні, але не спокійні з іншого боку, що і після цього судового процесу агенти ГПУ зможуть відпочивати на лаврах. Гадаємо, що доведеться незабаром читати про заарештування Грушевського, Багалія, Кримського і багатьох інших... А трохи згодом дійде черга і до нової партії контр-революціонерів, як товариші Любченко, Гринько, Полоз та інші колишні боротьбисти” [33, 15]. Необхідно віддати належне передбачливості та прозорливості автора статті!

Найбільш промовисто про згортання “українського ренесансу” розповів мовою чисел у своїй статті “Преса на совітській Україні в 1932 р. та за планом другої п’ятирічки” С.Сірополко. Зазначаючи, що “преса в ССРСР визначається за одне з могутніших знарядь комуністичної партії в боротьбі за соціалізм”, тому органічне “поєднання” преси з партією призвело до ліквідації свободи преси, як “буржуазного забобону”: “Вже в 1919 році Ленін про свободу преси висловився в тому розумінні, що вона “споєє наряд сивухою буржуазної газетою брехні (Правда 3.1.1919 р.)” [34, 11].

Підводячи підсумок п’ятнадцятирічної боротьби більшовицької преси “за розум і душі трудящих”, С.Сірополко констатує, що більшовицька влада найбільше пишалася успіхами у розвитку саме пресової продукції. За даними, які автор наводить з офіційної радянської преси, у 1932 р. налічувалося видань “1.126 з разовим тиражем 7,25 мільйонів примірників, а саме центральних газет – 30, обласних – 14 районних та міських – 382 та великотиражних (при підприємствах, колгоспах і т. ін.) – 700. З загальної кількості 426 газет (без великотиражних) виходило українською мовою – 373, або 87,5 відс. решта – 53 газети виходили 8-ма мовами національних меншостей, що живуть в Україні (російською – 12, жидівською – 11, німецькою – 10 польською – 5, болгарською – 4, молдавською – 8, татарською – 1 і грецькою – 2)” [34, 11-12]. Але такі значні кількісні показники, на думку С.Сірополка, не були підкріплені якісно, бо перш за все постає питання, хто обслуговує працює в періодичній пресі, “відкіль комплектується – вживу большевицьку термінологію – “автура” періодичної преси. Як свідчать самі дослідники цього питання на сов. Україні, вся низова преса обслуговується десятками тисяч робселькорів (робітничо-селянських кореспондентів), які виконують роль ударників соціалістичного будівництва. Як видно з дописів селькорів низової преси, головна роль кореспондентів полягає в тому, щоб вести пропаганду за масове зсіпання дзерна, за розгортання активної підготовки до весняних робіт, за зміцнення колгоспів і т. д.” [34, 12].

На думку автора статті, робселькори по суті відігравали роль агентів більшовицької влади, а тому і ставлення українського селянства до них було відповідним: “Селькорів б’ють”, – такими заголовками так і р’ябють кореспонденції з провінції в харківських і київських газетах” [34, 13].

Перспективні плани розвитку газетної справи в УРСР свідчать про багаторазове зростання вже існуючих показників, так, у 1937 р. планувалося видавати 3978 назв періодичних видань, загальним накладом у 31 млн. 786 тис., або збільшити, порівняно з 1932 р., у 3,5 раз.

Але які б не були ці перспективи, на переконання С.Сірополка, “поки Україна буде колонією Московії, не може бути мови про забезпечення її потрібною кількістю паперу та технічного устаткування друкарень, як рівно-ж не може бути мови про забезпечення України тою свободою преси, за якою так тужить український наряд в лабетах окупаційної влади” [34, 16].

Одним із аспектів висвітлення національної політики в УРСР стало висвітлення голоду 1932-33 рр. на сторінках “Тризуба”. Треба віддати належне редакції тижневика, який від перших сигналів про організацію масового знищення українського селянства став трибуною на захист голодуючих земляків. Матеріали, присвячені голоду, мали різні жанрові форми – від коротеньких заміток, до великих за обсягом статей, але найбільше враження складали матеріали авторів, які безпосередньо спілкувалися з втікачами з радянського “раю” і які були єдиним можливим джерелом інформації про події в Україні.

Так, симптоматичною для того періоду стала стаття “Жахи голоду в Україні”, автор якої, С.Нечай, після спілкування з американськими українцями, яких возили на екскурсію в Україну, подав доволі апокаліптичні картини голоду: людодійство, полювання на людей, зазначаючи, що намагаючись “передати жажливе оповідання пані Марфи Стьобалової по можливості коротко, відмічаючи важніше і



без коментарів. Але й це коротке оповідання якнайяскравіше малює дійсне становище в нашій нещасливій батьківщині, той московсько-большевицький голодний жах, який створили в нашій багатій землі наші вороги для її знищення, і який кличе до неба про святу помсту” [35, 22].

Окремо стояло питання висвітлення ставлення російської еміграції до національного питання, тим більше, що воно було “єдине, у відношенні до якого нема розходження між різними відтінками російської еміграції: відношення одноцільно-вороже. Еміграція та поділена на кілька таборів, що без перестанку сваряться і гризуться між собою. Та про свої внутрішні рахунки вони забувають, коли діло торкається “єдиної і неділимої” та боротьби з “сепаратизмом”. Москалі, праві і ліві однаково, ні за яку ціну не ладні визнати самостійності України і творять проти наших визвольних змагань єдиний фронт” [36, 1].

На сторінках “Тризуба” питання єдиного російського протиукраїнського фронту піднімалося не раз, акцентуючи увагу читачів на зворушливій єдності на цьому ґрунті білих і червоних росіян.

Цікавою ілюстрацією до цього явища могла послужити стаття “Чи вони чого навчилися”. Її автор, Гл. Л., здійснив велику роботу, зібравши в періодичній пресі і підбивши до купи погляди керівників російської еміграції щодо “українського питання”, що їх розкидано було протягом останніх років: “Маємо таки справді букет з різних квітів та з однаковим ароматом. Єдиний фронт московський проти України – від Кирила до Чернова. З де-якими дрібними відмінами в деталях, з певними ріжницями тактичними в способах вирішення, вони сходяться на основному – не визнанню самостійності України і боротьбі проти неї” [36, 1-2].

Вражаюча однодушність, яку виявляли щодо України представники російської еміграції, починаючи з денікінців, часто зводилася до того, що ніякої “української національності не існує, “що “українець” і “большевики” це ж синоніми – це є розуміння зрадників великій, єдиній, неподільній Росії” [37, 1].

“Біла” еміграція ладна була робити ставку на “червону” Росію, аби тільки зберігалася імперія, аби не дати Україні можливість будувати свою долю без “братньої допомоги”. Так, зі слів генерала А.Денікіна, який звинуватив західні країни в пособництві ідеї розчленування Росії: “Там, коло багатого панського столу годують сепаратистів України, Криму, Північного Кавказу, Закавказзя, Туркестану, навіть жалюгідних одчепенців козацтва. А тому, – зазначає він, – червоні командіри, працюючи над технічним зміцненням червоної армії, виконують свій обов’язок перед великою Росією, це є їхні й прямий обов’язок” [37, 3].

Наводячи цитати, автор статті ставиться до них із великою долею іронії і скепсису, не забуваючи при тому наголошувати на найбільш злісних антиукраїнських випадках. Так, “білі” імперіалісти продовжували дотримуватися емського указу 1876 р., зазначаючи в одній із статей під красномовною назвою “Русские и хахлы”, “що Пушкин помилився, вживаючи слово “Україна”, що України й українського народу, зрозуміло, ніколи не було” [37, 3]. Ні поразки, ні еміграція не дали вщухнути імперському голоду в цьому середовищі: “бували випадки, коли я радів успіхами совітської влади та сумував через її невдачі, і радів, коли совітське військо прогнало поляків з російського Києва. Я радів, коли совітська дипломатія робила вдатний крок та підвищувала міжнародний престиж Росії. І я буду радіти, коли совітська влада обстоїть російські інтереси в протоках, коли вона дійде того, що Росії буде повернуто Бесарабію, коли вона примусить японців увільнити російську половину Сахаліну. На протязі останніх п’яти років большевики відновили всю повноту державної російської влади та знову поширили її на території від Дністра до Великого океану, та від Льодовитого до Афганістану” [37, 4].

Щодо української самостійності, то “білі” стратеги теж були максимально відверті, зазначаючи, що створення незалежної України можливе після великої війни з Росією: “з самостійниками, що мріють розтягти “малоросійські шаровари” від Карпатів до Кавказу, слід говорити просто, “без обиняків”: хочете взяти від Росії Чорне море? – беріть! Але це можливе лише шляхом завойовання, треба подолати й ростерти на потерть усю Росію, треба знищити її армію й стати коліном на груди всього народу російського, щоб звести на нівець всі вікові криваві напруження Росії в боротьбі за море. Адже-ж ви, самостійники, думаете не тільки за море, вам дуже до вподоби й Новоросія, й Крим, і Кубань!” [37, 4].

На думку одного з дописувачів, майбутня Росія не можлива без України, а тому треба за будь-яку ціну утримати її в орбіті своїх геополітичних інтересів: “Політичне усилення Великоросії потрібне для того, щоб було навколо чого крутитися системі прибічників, які з ослабленням притягнення будуть захоплені центробіжною силою. Національне ім’я й традиції Великої Росії ставляться на чергу дня проблеми України. Тут наше завдання забезпечити розвій українсько-малоросійської культури, як культури російської. Росія мусить втягнути в себе любовно творчість Малої Росії, відрубуючи політичне самостійництво. Це найповажливіша проблема російського життя. Без розв’язання її Росія існувати не може” [38, 4]. Ця ж думка мала підтвердження і в іншій цитаті: “Федеративна Росія мені не уявляється без рівноправної в середині федерації України. Але й в Думі, й в уряді, й тепер я не визнавав і не визнаю права на відірвання України від Росії й не бачу в цьому жадного ламання демократичних та соціалістичних засад” [37, 5].

Узагалі право націй на самовизначення трактувалося російськими шовіністами абсолютно вільно, навіть у ліберально-демократичному середовищі: “Ми визнаємо права народів на самовизначення, але ми відкидаємо право на однібічне роздроблення живого тіла Росії. З українськими сепаратистами у російських демократів взагалі немає спільної мови” [37, 5].

Те, що Україна не мала жодних прав на вихід зі складу імперії, торохтіли всі без винятку російські еміграційні середовища, підводячи під думку, що “за спиною большевиків з кожним днем все виразніше зростає ворог не менш жорстокий й упертий, ніж самі большевики, тоб-то – українське самостійництво. Безперечно, самостійництво поділить долю большевизму. Страшенна реакція, яка раніше чи пізніше виникне проти російського большевизму, змете з лиця землі “ісчадія”, що буйно розплодиться на малоросійських теренах.

Українці мусять одмовитися від своїх центробіжних прагнень, або їх буде знищено; третього виходу немає” [37, 6].

Говорячи про те, що вся різнокольорова російська еміграція не мислить відбудови імперії без України, автор статті Гл.Л. задається іншим питанням: “Що Росії дуже потрібна Україна з її хлібом, цукром, вугіллям, рудою, Чорним морем, – це цілком зрозуміло, це вже багато разів добре й влучно довели російські публіцисти, політики, економісти. А ось чи потрібна Росія для України, – цього вони й не довели, доказів цього якраз і бракує; щось не дуже-то потрібна Росія для України й за українською публіцистикою, економічною та політичною літературою. Але не дивлючись на це все, білі росіяне чомусь-то зважають, чомусь-то наївно вірять (чи може тільки прикидуються), що Україна теж чомусь-то добровільно погодиться на свою інкорпорацію до “в’язниці народів” [37, 7].

Досить гротескною виявилася ситуація з білоемігрантською брошурою “За Русь святую!”, що була надрукована в Белграді 1937 р. “Лігою російських старшин та солдатів запасу закордоном”. Так, на думку рецензента цього чергового антиукраїнського пасквілю, П.Шандрука, годі чекати, що українська еміграція відгукнеться на заклик взяти участь у “съезде освобождения России”. До такої співпраці не надихав і зміст цієї брошури. Так, у статті “Через освобожденную Украину к Великой России”, її автор говорив про те, що “українській сепаратизм являється одним из уродливых явлений современной печальной русской действительности”, тому, що “вся теорія українських сепаратистов противоречит всей русской истории” [38, 16-17].

З метою “запобігання українського сепаратизму” та з “самобивчими спробами розчленення руссакого племені” в Празі було створене видавництво “Единство”. Діяльності цього видавництва та завдань, що перед ним стояли присвячувалася стаття М.Литвицького під назвою “Проблема української державности і російське видавництво “Єдинство” в Празі”.

Треба відразу сказати, що всі, коли-небудь і де-небудь створювані російські пропагандистські видавництва, зі своїми завданнями не справлялися, бо декларуючи завданням “правдиве розкриття української проблеми”, зазвичай “з’їжджали” до звичайного шовінізму, намагаючись псевдоісторичними маніпуляціями затягти до уявної “єдності” [39, 12].

Треба відзначити, що траплялися й інші оцінки “українського питання”. Так, у рецензії “Російський монархіст про Україну” її автор З.Мирна, говорячи про книгу російського генерала Є.Г.фон-Валя “Значеніе и роль Украины в вопросе освобождения от большевиков на основании опыта 1918-20 гг.”, переконує, що автор ставиться до справи національного українського визволення зовсім не так, як її досі вирішують росіяне, й тому викликає інтерес. Є.Г.фон-Валь стверджував, що Україні було завдано величезної шкоди, що і викликало “гнів українців проти Москви, яка, вичерпуючи Україну з матеріального боку, в той самий час гальмує розвиток її промисловости, створює на Україні безробіття, вигодожує її”. Але, на думку автора рецензованої книжки, нема чого вирішувати ці справи тут, на еміграції. Вони вирішуються там, на місцях, де проти волі 44 мільйонів населення України ніяка сила бажань російської еміграції нічого не вдіє. Почуття окременности українського народу зміцнилося під впливом відношення до нього керівників білого руху... Мільйони українців в одному відчули повну солідарність, – вони не хотять більше режиму московського” [40, 34]. Але подібні тверезі і розумні голоси “білих круків” губилися в шовіністичному скреготінні російської еміграції.

Проблема українсько-російських стосунків мала продовження в статтях “Может ли существовать изолирование Украина?” [41] Укр. Емігранта, “Московське фарисейство” [42] М.Литвицького, “Поразки московської політики і українські завдання в Європі” [43] М.Данька та інших.

Проаналізувавши публікації тижневика “Тризуб” і підсумовуючи вищезазначене, можемо дійти певних висновків, які б могли загально охарактеризувати основні напрямки національно-патріотичної дискусії в питаннях національної політики.

Взаємні образи, стереотипи, а також суб’єктивна і об’єктивна реакція на історичні події призвели до “льодової” політики в стосунках між українським та єврейським народами. Досить розсудливою можна вважати думку, озвучену в редакційній статті “Тризубу”, про те, що в єврейському питанні в

Україні ми мусимо підходити не з погляду якогось “фільства” чи “фобства”, а з погляду державних інтересів і з погляду загальнолюдської справедливості [16, 2-3].

Тільки відмова від використання в сьогоднішніх минулих стереотипів може дати шанс обом народам, які століттями проживали в Україні дивитися з надією в майбутнє.

Говорячи про українсько-російські стосунки, можна констатувати той факт, що відсутність точок дотику між українською та російською політичною еміграцією призвела до того, що обидві сили пішли своїми, діаметрально протилежними шляхами, залишаючись “при своїх інтересах” і переконаннях, відстоюючи абсолютно антагоністичні, часто відверто ворожі, позиції.

Історичний досвід переконує, що і російська політична думка, і публіцистика, як її “бойове знаряддя”, ніколи не давали Україні шансу на самовизначення, примусово втягаючи Україну до сфери російських “життєвих” інтересів. Позиція “старшого брата” по відношенню до України завжди викликала і викликає реакцію протидії.

Як історичний досвід, так і сучасна ситуація в українсько-російських стосунках говорять про те, що тільки після відмови від політики “старшого брата” та агресивного неоімперіалізму по відношенню до України можна буде говорити про початок реального політичного діалогу.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Биковський Л. Соломон Ізраїлевий Гольдельман (1885-1974). – Денвер: Український суходольний інститут, 1976. – 293 с.
2. Гольдельман С. Листи жидівського соціал-демократа про Україну. – Відень, 1921. – 80 с.
3. В.П. Антисемітизм і українофобство // Воля. – 1920. – Ч. 2. – 9 жовтня. – С. 67-75.
4. Ентеліс Б. Євреї і комуністична влада // Українська Трибуна. – 1921. – Ч. 7. – 12 травня.
5. Про українсько-жидівські відносини (редакційна) // Українська Трибуна. – 1921. – Ч. 9. – 14 травня.
6. Ентеліс Б. Українська державність і євреї // Українська Трибуна. – 1921. – Ч. 17. – 25 травня.
7. Гольдельман С. Жидівська національна автономія в Україні 1917-1920 // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці іст.-філософ. секції. – Т. 182. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1967. – 138 с.
8. Саліковський О. Важка проблема // Українська Трибуна. – 1921. – Ч. 4. – 8 травня.
9. Саліковський О. Українство й жидівська суспільність // Українська Трибуна. – 1921. – Ч. 106. – 10 вересня.
10. Чужий. Великий гріх // Українська Трибуна. – 1921. – Ч.109. – 14 вересня.
11. До жидівського питання (редакційна) // Українська Трибуна. – 1921. – Ч.109. – 14 вересня.
12. Лозинський М. До жидівського питання на Україні. 1. Жиди й українська державність // Українська Трибуна – 1922. – Ч. 36 – 16 лютого.
13. Лозинський М. До жидівського питання на Україні. 2. Українське й жидівське громадянство // Українська Трибуна. – 1922. – Ч. 46 – 28 лютого.
14. Геродот Д. Єднаємо свої лави // Тризуб. – 1928. – Ч. 4-5. – 22 січня. – С. 28-31.
15. Геродот Д. Шабаш катів // Тризуб. – 1927. – Ч. 45. – 4 грудня. – С. 28-31.
16. Останніми днями... (редакційна) // Тризуб. – 1930. – Ч. 45. – 30 листопада. – С. 1-4.
17. Жаботинський В. “Кримська” колонізація // Жаботинський В. Вибрані статті з національного питання. – Мюнхен: Сучасність, 1983. – 136 с. – С. 112-119.
18. Читальники наші добре знають нашу позицію в справі жидівської колонізації... (редакційна) // Тризуб. – 1928. – Ч. 9. – С. 1-3.
19. Ковалевський М. При джерелах боротьби. Спомини, враження, рефлексії. – Інсбрук, 1960. – 717 с.
20. Яковлів А. Договір Богдана Хмельницького з Москвою 1654 р. // Тризуб. – 1926. – Ч. 16. – 31 січня. – С. 2-8.
21. Лотоцький О. Ганебний ювілей // Тризуб. – 1926. – Ч. 33. – 30 травня. – С. 2-8.
22. Левицький М. Розмосковлення // Тризуб. – 1926. – Ч. 28. – 25 квітня. – С. 7-9.

23. Левицький М. Українізація і розмосковлення // Тризуб. – 1926. – Ч. 26-27. – 18 квітня. – С. 14-15.
24. Смаль-Стоцький Р. Поневолення української мови в совітській Україні // Тризуб. – 1936. – Ч. 9-10. – С. 5-9.
25. Сірополко С. В ім'я “общепонятної” мови // Тризуб. – 1936. – Ч. 35. – 11 листопада. – С. 4-5.
26. Нем-Тудо. Украинский вопрос // Тризуб. – 1927. – Ч. 11. – 13 березня. – С. 14-15.
27. Нем-Тудо. “Нечто фантастическое” по В.В. Шульгину // Тризуб. – 1927. – Ч. 12. – 2 березня. – С. 20-23.
28. Дуброва Гр. Змініть мову або “Голодранець усіх країн” // Тризуб. – 1928. – Ч. 38. – 30 вересня. – С. 18-20.
29. Терещенко А. “Ні не одурите” // Тризуб. – 1931. – Ч. 13. – 29 березня. – С. 20-21.
30. В. М. “Російська меншість” на Україні (З приводу дискусій на останній сесії ВЦК-а) // Тризуб. – 1926. – ч. 30. – 9 травня. – С. 3-8.
31. Рудичів І. Не сказана промова // Тризуб. – 1930. – Ч. 1-2. – 1 січня. – С. 7-8.
32. В.С. З життя й політики // Тризуб. – 1930. – Ч. 1-2. – 1 січня. – С. 8-11.
33. Гл. Л. Національні перспективи на Україні під Московською окупацією // Тризуб. – 1931. – Ч. 33. – 6 вересня. – С. 10-16.
34. Сірополко С. Преса на совітській Україні в 1932 р. та за планом другої п'ятирічки // Тризуб. – 1933. – Ч. 30-31. – 31 серпня. – С. 11-16.
35. Нечай С. Жахи голоду в Україні // Тризуб. – 1933. – Ч. 30. – 31 серпня. – С. 17-22.
36. Українське питання... (редакційна) // Тризуб – 1931. – Ч. 9. – 1 березня. – С. 1-2.
37. Гл. Л. Чи вони чого навчилися // Тризуб – 1931. – Ч. 9. – 1 березня. – С. 2-9.
38. Шандрук П. “За Русь святую!” // Тризуб. – 1938. – Ч. 48-49. – 27 листопада. – С. 14-17.
39. Литвицький М. Проблема української державности і російське видавництво “Єдінство” в Празі // Тризуб. – 1930. – Ч. 41. – 2 листопада. – С. 5-12.
40. Мирна З. Російський монархист про Україну // Тризуб. – 1937. – Ч. 40-41. – 17 жовтня. – С. 32-34.
41. Укр. Емігрант. Может ли существовать изолирование Украина? // Тризуб. – 1928. – Ч. 46-47. – 25 листопада. – С. 14-19.
42. Литвицький М. Московське фарисейство // Тризуб. – 1931. – Ч.1. – 1 січня. – С. 13-20; Литвицький М. Московське фарисейство // Тризуб. – 1931. – Ч.2. – 25 січня. – С. 9-15.
43. Данько М. Поразки московської політики і українські завдання в Європі // Тризуб. – 1928. – Ч. 47. – 5 грудня. – С. 14-17.

УДК 070: 82 - 92

## МИФОЛОГИЧНИЙ ДИСКУРС СУЧАСНОЇ ГАЗЕТНОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ

Бугай Л. С., аспірант

*Гуманітарний університет «ЗІДМУ»*

У статті розглянуто проблему міфологічного дискурсу сучасної української газетної публіцистики, проаналізовано зв'язок архаїчного міфу із новим українським політичним міфом, встановлено роль міфу як базового інструментарію сугестивізації інформації в публіцистичному тексті.

*Ключові слова:* міф, дискурс, публіцистичний текст, міфологема, міфотворчість, міфологізація, сугестивізація інформації.

Бугай Л. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ГАЗЕТНОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ / Гуманитарный университет „ЗИГМУ”, Украина.

В статье рассмотрена проблема мифологического дискурса современной украинской газетной публицистики, проанализирована связь архаического мифа с современным украинским политическим мифом, установлена роль мифа как базового инструментария суггестивизации информации в публицистическом тексте.

*Ключевые слова:* миф, дискурс, публицистический текст, мифологема, мифотворчество, мифологизация, суггестивизм информации.

Bugay L. MYTHOLOGICAL DISCOURSE OF MODERN UKRAINIAN PUBLICISTIC / University of Humanities „ZISMG”, Ukraine.

In article are considered the problem of mythological discourse of modern Ukrainian publicistic; the tie of archaic myth with modern Ukrainian political myth; the role of myth as basic method of suggestibility.

*Key words:* myth, discourse, publicistic text, myth's concept, myth's creation, suggestibility.

Вивченню архаїчних та сучасних міфів, проблемі міфотворчості та міфологізації суспільної свідомості присвячено велику кількість робіт вітчизняних та зарубіжних науковців. Визнані українські автори О.Донченко, Н. Каліна, Є. Чорний, О. Кульчицький, С. Кримський, С.Плчинда, І. Потапенко розробляли дану тематику в соціальній сфері, етнопсихології та фольклорі. Необхідно виділити роботи В. Проппа, Є. Мелетинського, О. Топоркова, М. Еліаде, Л. Леві-Брюля, Дж. Кемпбела, К. Леві-Строса – всесвітньо відомих російських та зарубіжних авторів у сфері міфології, антропології та фольклористики. Вивченню філософської проблематики міфу та символу присвячені праці О. Лосева, Р. Барта. Семіотичний вимір питань співвідношення міфу та комунікації представлений роботами класиків: Ч.С.Піrsa, Р. Барта, К. Леві-Строса, Ю. Лотмана. Та, звичайно, при вивченні міфоархетипної проблематики як такої, неможливо оминати коріфеїв психологічної науки: З. Фройда, К. Г.Юнга, та їх послідовників – Ж. Лакана, Ю.Крістеву, С. Грофа. Проблеми міфологізації мас-медійного дискурсу присвячені роботи Г. Почепцова, В. Буряка, М. Желтухіної. Проте в теорії української публіцистики проблема міфологічного дискурсу залишається малодослідженою.

У цій статті ми поставили за мету дати визначення феномена міфологічного дискурсу і проаналізувати особливості його функціонування в полі сучасної української газетної публіцистики.

Основними завданнями дослідження є: по-перше, простежити еволюцію міфу і міфологічного мислення в контексті розвитку форм людської свідомості; по-друге, дати визначення феномена міфологічного дискурсу, проаналізувати комунікативну функцію міфу та ситуацію неоміфологізації культури; по-третє, дослідити процес актуалізації в людській свідомості міфоархетипних образів та визначити міфофакти, які активно експлуатувалися журналістами в пресі під час президентських виборів 2004 року.

«Міф – це форма цілісного масового переживання та пояснення дійсності за допомогою почуттєво-наочних образів, що вважаються самостійними явищами реальності. Міфологічна свідомість відрізняється синкретизмом, сприйняттям картин, народжених творчою уявою людини як беззаперечна дійсність. Для міфу не існує грані реального та надреального, об'єктивного та суб'єктивного; причинно-наслідкові зв'язки замінюються на зв'язки за аналогією та асоціації. Світ міфу гармонійний, чітко детермінований та невіддільний логіці практичного досвіду» [1, 548].

Виходячи з базового розуміння міфу, спробуємо дати визначення сучасному міфу, – це свідоме застосування форми архаїчного міфу в неміфологічній за своєю природою культурній традиції, що має на меті реалізацію певних цілей. Згідно з поставленими на початку статті завданнями, дамо визначення міфологічному дискурсу. У теорії постмодернізму дискурс (discursus: від лат. discere – брукати) представлено як «...вербально артикульовану форму вираження змісту свідомості, що регулюється домінантним у тій або іншій соціокультурній традиції, типом раціональності» [2, 212]. Український енциклопедичний словник дає визначення дискурсу, як зв'язного тексту в контексті багатьох конструюючих та фонових факторів – соціокультурних психологічних та інших. Дискурс називають зануреним у життя текстом, який вивчається разом із тими формами життя, які його формують: інтерв'ю, репортажі, наукові теорії. Сумуючи всі визначення міфу й дискурсу, ми охарактеризуємо міфологічний дискурс як вербально артикульовану форму вираження змісту свідомості, що базується на міфологічному сприйнятті дійсності й виражається як зв'язний, усний або писемний текст.

Міф завжди був і залишається однією із глибинних семантико-ментальних структур людської свідомості. З еволюцією форм мислення від міфологічного до історичного та постісторичного міф не зникає, лише змінюється його роль в житті людини. Виникнувши в культурі первісного суспільства, він тривалий час залишався єдиною можливим способом пізнання дійсності, спираючись на особливу, притаманну суто міфологічній свідомості логіку пізнання (єдність світу, поєднання вигадки та реальності, тотожність предмета і об'єкта, предмета та знаку, речі та її імені).

Архаїчний міф є формою мислення (світ міфу тотожний уяві про нього, те, про що говориться, тотожне тому, що говориться, немає поділу на уявне та дійсне); формою споглядання (міф є наочним представленням про форму та простір); формою життя (міф постійно самовідновлюється із споглядання певних архаїчних культових дій). На стадії міфологічного мислення міфологія, завдяки своєму саморозвитку, є абсолютною, а міфотворчість, як процес створення міфології, для архаїчної людини є

унікальним способом організації уяви про Всесвіт. Первісна людина вписана в цей Всесвіт зсередини, вона взаємодіє в ньому з надприродним: міфічними істотами, прабогами. Колективне творення архаїчного міфу наповнює його безліччю варіацій. Цей процес К. Леві-Строс порівнює із написання інструментальних партій симфонічного оркестру.

Подальший генезис людської свідомості від міфологічної до історичної призводить до застосування в певних культурах неміфологічних засобів осягнення дійсності. Роль фантастичного у створенні міфу нового типу зменшується, він вже не сприймається як таїнство, одкровення – відбувається його перетворення на легенду чи казку.

У свідомості історичного типу міфотворчість поступається місцем міфологізації. Сутність міфологізації полягає в тому, що на рівень міфу, свідомо або несвідомо, підводяться певні особи, події або явища. Так відбувається становлення персональної міфології. Завдяки міфологізації елементи міфологічного мислення переходять у сферу художньої творчості й виступають як міфологеми. Міфологема – це певна первинна сюжетна схема, кроскультурна ідея, яка зустрічається в фольклорі різних народів, вона перейшла з міфу в епос, з епосу в чарівну казку, потім у лицарський роман і так далі.

Новітня історія XX сторіччя знаменується переходом до постісторичного мислення та неоміфологізації культури. У постмодерністському дискурсі, як і в міфологічну епоху, неможливо ідентифікувати світ ілюзорний та дійсний, а героя – однозначно віднести до реального або вигаданого (Чапаєв у В. Пелевіна, хазари у М. Павіча). Проте, на відміну від міфологічної свідомості, яка не розрізняла ілюзію та реальність, свідомість постісторична заміщує реальне ірреальним, правду вигадкою. У практиці постмодерну чуттєво-конкретні образи міфу заміщуються симулякрами («порожніми знаками»), які не відображують реальність, а маскують її відсутність.

XX століття знаменувалося надзвичайно агресивним і дієвим використанням міфу як засобу державо- і націєтворення. Приклади фашистської Німеччини і Радянського Союзу наочно демонструють і великий об'єднуючий потенціал міфу і його колосальну руйнівну силу. Культивування міфу про арійців і німців, як їхніх єдиних нащадків й титульну націю планети, призвело до жадливого кровопролиття. Формування нової, унікальної нації – радянської, із насадженням міфу про Сталіна – батька народів, про щасливе комуністичне майбутнє, також покликано за собою знищення цілих народів і культур.

Концепти цих міфів наприкінці XX – на початку XIX століття вичерпали себе. Однак їхня форма залишилась. Міф про чистоту титульної нації країни сьогодні якнайактивніше відновлюється в свідомості росіян – «Росія для росіян!». Міфо-інформаційний хаос в Україні першого року незалежності активізував в свідомості громадян інші міфи. Залишену оболонку міфу щастя, майбутнього, рівності, було наповнено новим концептом: щасливим європейським майбутнім, соціальною рівністю і громадянськими свободами. Ці міфи уособлювали позитивні прагнення українського народу. Але в нашій свідомості активізувалися і руйнівні стереотипи: непримиренний конфлікт сходу та заходу, формування образу Росії як зовнішнього ворога.

Вище нами було проаналізовано світомоделюючу функцію міфу. Тепер звернемося до його комунікативної функції. Теоретик постмодернізму Р. Барт дає таке визначення міфу: «Міф – це слово, вислів, один із засобів означення, вторинна знакова система, яка базується на мові» [3]. Вторинність тут пояснюється тим, що міф є особливою системою, яка будується на визначеній послідовності знаків, що вже існувала до нього. При цьому мовленнєвий знак, втягуючись у міфічний простір, набуває принципово іншого сенсу. Знак стає «формою» міфу, вказує нам на його «концепт» [3]. У міфі «концепт», який ми можемо грубо визначити як ідею, є одним цілим із формою, яке підміняє собою і мову, і дійсність. Не будемо звертатися до прикладів, що їх використовує Р. Барт, проаналізуємо ті міфо-факти, які ближче українському читачеві.

Теле- та фотолітопис «помаранчевої» революції. Світлини головних політичних героїв подій 2004 року на сцені Майдану Незалежності. У центрі композиції багатьох з них постать теперішнього президента – В. А. Ющенко. Він усміхнений, доброзичливий, вітає багатотисячний натовп змахом руки. Це, згідно з концепцією Р. Барта, є міф, оскільки домінантою тут є не посмішка окремої людини, яка свідчить про піднесений настрій; не той факт, що перед нами кандидат в президенти України, а не електромеханік; і не те, що Ющенко на сцені Майдану, у самому центрі тогочасного життя держави, а не, скажімо, на Сумщині. Тільки сукупність усіх цих фактів вказує нам на концепт пробудження незалежної української держави, де представник переважної частини населення долає зазіхання на громадянські свободи та руйнацію моральних підвалин суспільства.

Пафос теорії Барта полягає у підкресленні історичності, ідеологічної конкретності міфу. Барт також пов'язує поняття міфу із поняттям тексту. Згідно з його теорією, «міф, як спосіб і засіб організації свідомості, можна подолати в історично неосяжному тексті, його форма має бути зруйнована викриттям концепту» [3].

Використання міфу в політиці пов'язане із його здатністю висловлювати символічну причетність певного індивіда до певного колективу. Історія наводить нам приклади Стародавнього Єгипту, де фараон мав пряме божественне походження; Радянського Союзу – де голова ЦК КПРС виступав представником інтересів світового пролетаріату. За твердженням С. Московічі, у цивілізованому суспільстві ірраціональність, що була витіснена з економіки наукою та технікою, відроджується у сфері влади: „Політика – це раціональна форма використання ірраціональної сутності мас... будь-які методи, які пропонуються у якості пропагандистських, будь-які прийоми сугестивного впливу... керуються цим. Вони грають із почуттями людей, задля перетворення останніх на колективний та обезособлений матеріал” [4].

Повернення до основ міфологічного мислення відбувається найчастіше у кризові для держави моменти. Війни, державні перевороти, революції, глобальні катастрофи перенасичують реальність подіями, внаслідок чого вона перетворюється за визначенням Г. Почепцова на «символічну революцію». Ця революція «...покликана порушити ієрархію світу (модель світу), тим самим вона ніби руйнує сам світ для тих, хто в ньому живе...» [5, 248]. Глобальні зміни геополітичного характеру у своїй далекій перспективі можуть мати на меті стабілізацію життя суспільства. Однак для встановлення загальнодержавного порядку має пройти якийсь час. І саме в цей період – з руйнації і до встановлення нового світу, утворений у суспільній свідомості вакуум заповнюють образи та символи колективного несвідомого, які заміщують собою зруйновані системи цінностей. У період глобальних соціальних зсувів у масовій свідомості позиції ірраціонального превалюють на раціональним.

У кризових ситуаціях політична думка набуває все виразніших рис міфологічного мислення. На думку Е. Касіра, «...політичні міфи є тими необхідними для людської свідомості компенсаторами, до яких вона звертається в критичних ситуаціях, коли розум не в змозі устаткувати дійсність» [6].

Таким чином, сучасний міф, рівно як і архаїчний, породжується образним типом свідомості. Проте, вони не є тотожними, оскільки тільки стародавня міфологія оформлюється у зв'язну оповідь, а сучасний міф є дискретним, набором стереотипів масової свідомості. У праоснові сучасних політичних міфів лежить міф архаїчний. Міфологічний дискурс сучасної газетної публіцистики характеризується низкою ознак, основними з яких є: орієнтація свідомості реципієнта інформації на некритичне сприйняття дійсності та формування певних універсальних образів для конструювання ідеологічних та політичних іміджів. Мас-медіа сьогодні належить найперша роль у процесі виробництва та розповсюдження міфів. За визначенням М. Желтухіної, «...важливу роль міфу в мас-медійній комунікації обумовлює фантомність мас-медійної свідомості, фідеїстичне ставлення до слова та магічна функція мови ЗМІ» [7, 253].

Поняття «міф» є сьогодні чи не найуживанішим і в культурних, і в політичних дискусіях. Сучасне трактування міфу не обмежується його розумінням як архаїчного світосприйняття. Найширше визначення міфу дає російський філософ О.Ф.Лосев: «Міф – це специфічно людський спосіб моделювання та осягнення дійсності» [8]. Історичною першофункцією міфу була допомога людській свідомості сприйняти закони існування Світу. Однак сьогодні його основне завдання кардинально змінилося. Спроба реабілітації політичного міфу, наповнення старих міфологічних оболонок новими концептами, призвела до подавлення свободи сприйняття інформації. Сучасні міфи, що їх творцями й розповсюджувачами є засоби масової інформації, здійснюють пропагандистський та маніпуляційний вплив на свідомість людини. Звідси постає теза, що людська свідомість міфологічна завжди, а не тільки на архаїчній стадії свого розвитку. Отже, сфера міфологічного не є сталим утворенням, вона постійно знаходиться у русі.

Проаналізуємо тепер, які міфологеми використовуються в публіцистичному тексті. Засоби масової інформації, як вже було сказано раніше, є головними виробниками та розповсюджувачами міфів. У переламні історичні моменти перед суспільством постає потреба в організації деструктурованого сприйняття дійсності. Певні соціально-політичні та економічні умови, активна пропаганда в ЗМІ, що спрямована на формування визначених суспільних настроїв або ж кардинальну зміну установок, призводить до актуалізації міфологічного у текстах сучасної української преси. У листопаді – грудні 2004 року українське суспільство не в змозі було критично оцінити весь той об'єм інформації, який щогодини виплескували на нього ЗМІ. Для людини, яка брала активну участь у тих політичних баталіях, дійсність була карнавалною, розмаїтою, але було втрачено її глибину і розуміння. Таким чином, свідомість людини вимагала компенсації калейдоскопічної зміни подій та їх нерозуміння, вона потребувала систематизації через повернення до міфологічного мислення. Це прагнення активно використовувалось журналістами в текстах.

Звернемося, наприклад, до символіки людського тіла, що її використовували журналісти, аби передати реципієнту відповідно забарвлену інформацію.

У 49 номері «Дзеркала тижня» від 4 грудня 2004 року, у матеріалі Ю. Покальчука «Козак Мамай у інтер'єрі системної кризи» читаємо таке: «*Фальсифікація першого та другого туру президентських виборів переповнила, здавалось, бездонну чашу терпіння українців. Влада цинічно плюнула в обличчя всієї*

країни, викликавши в якості відповідної реакції багатомільйонний, несамовитий, безкінечний протест. *Спротив зростає, грізні революційні хвилі все стрімкіше котяться до столиці»* [9, 20].

У цьому ж номері, у «Щоденнику» В. Портнікова, знаходимо таке: *«Справа в-решт-решт не в тому, чиє прізвище вони вигукують на площі, а в тому, що вони прийшли сюди добровільно, що вони прагнуть жити в нормальній вільній країні, що вони не вірять цинічній владі, яка 13 років думала лише про себе й плювала в обличчя власному народу»* [10, 14].

У даному випадку ми повинні дослідити акт абстрактного знищення, демонстрації неповаги – плювок у обличчя. Аналіз особливостей авторського слововжитку напряму відсилає нас до давньохристиянської міфології. З одного боку, слина є життєдайною рідиною (залізуювання рани твариною та смоктання рани людиною). Згадаймо, як Христос повернув світло сліпому: «...послинив йому очі, поклав руки на нього». Однак, слина також є і „не-світлом”. Плювок в обличчя є ганебним. Згідно з давньохристиянською традицією цей акт божественно карається проказою, хворобою шкіри. «Плювок в обличчя людині – це випускання ненависті, і ця ненависть обов'язково повернеться до свого господаря» [11, 443]. Отже, використання даної християнської символіки та міфології, організує у свідомості людини натовпу чітко визначені негативні асоціації і почуття до того абстракту, від якого цей акт походив.

Іншим прикладом може стати актуалізація засобами масової інформації міфологеми ворога, зовнішнього або внутрішнього. У номері 47 від 20 листопада 2004 року, у матеріалі Ю. Мостової „Нові українці”, читаємо: *„... Не втримався Леонід Данилович, перетнув межу. Сьогодні тільки сліпий не побачить, що сценарій розколу країни, який став основною стратегією кампанії влади, в Україні практично реалізовано... Спочатку він розділив журналістів. Потім розбив на касти бізнесменів. Слідом за ними розділив парламент. І навіть розколов опозицію. А всі останні місяці залучена Президентом армія колола суспільство. Це робилося методично й свідомо. І однією з цілей було – явити світові за підсумками сутички великого пісмейкера, миротворця, в якому розколота нація повинна відчутти потребу в найближчий час. Один кандидат, чий батько став жертвою німецьких концтаборів, прив'язувався до СС „Галичина” й демонізувався. Інший – із сумнівною біографією і безсумнівною приналежністю до одного із самих жорстоких українських кланів – вибілювався й тискався із Путіним”* [12, 1].

Звичайно, українське суспільство не мало сумнівів у певних фактах з біографії В. Януковича, у нелогічній антидержавницькій та антисуспільній позиції тодішнього президента Л. Кучми, проте таке позиціонування цих двох осіб із залученням емоційно забарвленої лексики активізує в свідомості людини, прихильника політичної позиції «Нашої України», образ ворога внутрішнього. Словосполучення «тискався з Путіним» відсилає нас до «великоруського державного шовінізму». Одвічні проблемні стосунки зі «старшим братом» – Росією особливо ускладнились у 2004 році. Їх упереджене висвітлення українськими і російськими ЗМІ інтенсифікувало процес становлення у свідомості певної частини населення України образу зовнішнього ворога.

Аналізуючи проблему міфологічного дискурсу в сучасній газетній публіцистиці, ми дійшли таких висновків:

1. У XX і XIX столітті ми спостерігаємо зростання наукового інтересу до міфів та їх активну політичну реабілітацію. Це пов'язано:

- a) із входженням суспільства у кризовий стан – коли провідна ідеологія, ідеали та цінності руйнуються, зникає перспектива розвитку і можливість подолання кризи, створюється враження, що логічного виходу немає і залишається надія на диво. Людина переносить проблему розв'язання кризи на надприродні сили;
- b) із формуванням та виявленням масово-стихійних рухів – коли народні маси стрімко залучаються до політичної боротьби, до формування масової культури, у якій домінуючим є колективне, несвідоме, спрощене; раціонально-логічне осмислення реальності замінюється на почуттєво-емоційне відношення прийняття – неприйняття, досяжне – недосяжне, зрозуміле – незрозуміле;
- c) із розвитком природничих наук, які опинилися в епіцентрі загальнолюдських та сенсожиттєвих проблем організації Всесвіту. Це поставило перед філософією проблему цілісності й нового розуміння раціональності. Вичерпав власні потенції пояснення світу природничі науки впритул підійшли до межі, за якою постає потреба застосування нетрадиційних знань. Звернення до міфології доводить, що міф є сьогодні тією формою, яка здатна віднайти відповідь на метафізичні трансцендентні питання.

2. Актуалізація міфологічного дискурсу в сучасній публіцистиці є явищем закономірним і періодичним. Це пов'язано:

- a) із роллю ЗМІ у формуванні громадської думки. Соціально-економічні та політичні потрясіння в суспільстві, що частково або повністю руйнують у людей сталі уявлення про організацію дійсності, вимагають від мас-медіа структуризації дискретної свідомості. Використання у публіцистичному тексті міфоархетипних образів дозволяє на найвищому сугестивному рівні донести до суб'єкта впливу



інформацію і викликати необхідну реакцію. У випадку, коли журналіст розуміє та приймає свою роль як маніпулятора людською свідомістю або пропагандиста певних ідей, його звернення до міфологем в тексті є цілком усвідомленим;

б) із особливостями ідіостилу автора публіцистичного тексту. У цьому випадку мова йде про використання міфоархетипних образів залежно від інформаційного контексту, який може виявити майстерне володіння словом та інтелектуальність публіциста.

Таким чином, процес взаємодії міфологічного та публіцистичного дискурсів є логічним та закономірним, обумовленим низкою причин та іманентною логікою пізнання, яка пов'язана з рухом від науки до міфу.

В українському журналістикознавстві тільки окреслені обрії проблеми міфологізації сучасного публіцистичного дискурсу. Перспективи подальшого дослідження цього питання пов'язані насамперед із проблемою сугестивності інформації, а відтак і з маніпуляцією свідомістю.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Новейший философский словарь / Под ред. А. А. Грицанова. – 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный дом, 2003. – 1620 с.
2. Постмодернизм: Энциклопедия. / Под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпресервис, Книжный дом, 2001. – 1040 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989 – 616 с. // <http://www.kulichki.com/moshkow/CULTURE/BART/barthes.txt>
4. Московичи С. Век толп: Пер. с франц. – М.: Москва, 1998. – 477 с. // <http://www.yurpsy.by.ru/biblio/moskov/moskov.htm>
5. Почепцов Г. Г. Коммуникативные технологии XX века. – М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2001. – 536 с.
6. Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестник Московского Университета. – Серия 7. Философия, 1990. - № 2. – С. 154 – 170. // <http://www.polit.lv/index/php?article=102>
7. Желтухина М. Р. Тропология суггестивности масс-медиа дискурса: о проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ: Монография. – М.: Ин-т языкознания РАН; Волгоград: Изд-во ВФ МУПК, 2003. – 656 с.
8. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. – М.: Правда, 1990. – 148 с. // [http://www.philosophy.ru/library/lofef/dial\\_myth/html](http://www.philosophy.ru/library/lofef/dial_myth/html)
9. Покальчук Ю. Козак Мамай у інтер'єрі системної кризи // Дзеркало тижня. – 2004. – № 49. – С. 20.
10. Портніков В. Листопад. Київ // Дзеркало тижня. – 2004. - № 47. – С. 14.
11. Сузнель А. де Символіка людського тіла: Пер. з фр. – К.: Знання-Прес, 2003. – 566 с.
12. Мостова Ю. Нові українці // Дзеркало тижня. – 2004. – № 47. – С. 1.

УДК 821.161.2 – 1.09:94(477)“1980/2000”

## РЕЦЕПЦІЯ КОЗАЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1980-2000-Х РОКІВ

Гавриленко С.Т., здобувач

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена дослідженню рецепції козацтва в українській поезії 1980-2000-х років. Аналізується художнє висвітлення козацтва в ліриці українських поетів у цей період, зокрема Ю.Андруховича, М.Брацило, І.Драча, Д.Павличка, І.Римарука та ін.  
*Ключові слова: лірика, жанрова природа, поетика, тропи, козацтво, проблема.*

Гавриленко С.Т. РЕЦЕПЦИЯ КАЗАЧЕСТВА В УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ 1980-2000-Х ГОДОВ / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья посвящена исследованию рецепции казачества в украинской поэзии 1980-2000-х годов. Анализируются художественное освещение казачества в лирике украинских поэтов в этот период, в частности, Ю. Андруховича, М. Брацило, И. Драча, Д. Павличко, И. Римаука и др.

*Ключевые слова:* лирика, жанровая природа, поэтика, художественные средства, казачество, проблема.

Gavrilenko S.T. RECEPTION OF COSSACKDOM IN UKRAINIAN POETRY OF 1980-2000 YEARS/ Zaporizhzhya national university, Ukraine

The article deal reception cossackdom in Ukrainian poetry of 1980-2000 years. The peculiarities of image cossackdom in lyrics of Ukrainian poets in this time, in particular by U. Andrukhovich, M. Bratsilo, I. Drach, D. Pavlychko, I. Rimaruk and others are analysed.

*Key words:* lyrics, genre nature, poetics, artistic means, cossackdom, problem.

Шістдесятництво як суспільно-політичний феномен з досить чітко окресленими особливостями тематики й поетики, стимулювало й певний ефект вичерпання цілого набору мотивів, якими воно оперувало. Тут, на нашу думку, можна говорити про ефект “випаленої землі”, якщо згадати воєнний термін: після інтенсивного вживання певних тропів та образних схем наступне покоління може виглядати не просто епігонами, а взагалі “мінусовою величиною” за умов користування тими ж словесно-образними кліше. Тому цілком закономірно, що ціла низка поетів кінця ХХ та початку ХХІ століття не просто відштовхуються від попередників і класиків, а діалектично заперечують, так би мовити, їх художнє надбання.

У сучасних дослідників викликає зацікавлення художнє осмислення історичного феномена козацтва, особливо в останні десятиліття ХХ століття. Метою цього дослідження є з’ясування особливостей рецепції козацтва в ліриці українських поетів останніх десятиліть ХХ століття – початку ХХІ. Досягнення зазначеної мети передбачає розв’язання таких завдань, як розгляд ідейно-тематичної, образно-художньої та жанрової специфіки лірики українських поетів у змалюванні ключових рис козацтва як явища, розкриття універсальних механізмів залучення козацької теми в українську поезію з точки зору системи тропів відповідних текстів та особливості їхнього глосарію.

В. Моренець у дослідженні “Сучасна українська лірика: модель жанру” так визначає специфіку генерації, яка почала публікуватися у 80-ті роки ХХ ст.: “В їхній ліриці народжується й набуває сили відчуття дистанційованості особистості від соціально-історичного плину, однорідність якого стає предметом іронії... (Ю. Гриценко, В. Неборак, О. Ірванець та ін.). Поетична свідомість починає сепаруватися від суспільної – аж до прямого протиставлення їй у формі гротеску, епатажу, художнього абсурду... У певному сенсі поезія не лише перестає служити суспільству, а й відмовляється мати його за непомильного співрозмовника, себто десоціологізується. Під цим я розумію вивільнення поезії не тільки з-під влади обов’язкової (“обов’язкової” в руслі соцреалізму) тематики, а й взагалі з-під влади загальних ідей відомого трибу мислення – тобто влади соціально-історичного детермінізму, абсолютної для естетики попередніх десятиліть (як у її апологетичній, так і викривальній дії)” [1, 93].

Дослідник чітко виділяє дві інтенції попереднього покоління поетів – апологія режиму та боротьба з ним, а провідною стратегією покоління 1980-х років визнає дистанціювання від стереотипів попередників, що визначається автором статті як процеси “сепарації” та “десоціологізації”. Водночас В. Моренець до певної міри дискутує з традицією вірзяття певні поколінські групи: як у шістдесятництві, так, що важливо, і в ліриці вісімдесятництва літературознавець бачить три ключові течії – традиційна, модерна й авангардна разом з явищами межового плану [1, 94], але парадоксальним чином протиставляє як основні тенденції, маркери традиціоналізм покоління 1960-х та авангардизм найновішої генерації.

О. Никанорова в цьому сенсі більш послідовна, адже віддає перевагу не дещо розмитому поняттю “покоління”, а бачить натомість чіткі перегуки між представленими в кожному поколінні школами, течіями і рухами [2, 191]. Під цим кутом зору критик бачить правонаступність творчості в парадигмах М. Бажан → І. Драч → Ю. Буряк, М. Вінграновський → І. Римарук, а також розглядає риси подібності у творах шістдесятників та вісімдесятників – традиціоналістів та прибічників особливо увиразненого чинника інтелектуальності поезії 60-х та 80-х.

Це стосується і козацької теми як цілого комплексу тем і співвідносного з ними глосарію. Наприклад, вірш І. Андрусяка “Банда грала навиліт і росяні коси губила...” має безсумнівні “виходи” на тезаурус козацтва, зокрема згадку про степ, могили (козацькі), про джуру, хоча включає в себе і образні асоціації з чумацькими піснями – погонич, воли, чума як приклад народно-етимологічного пояснення слова “чумак”, що насправді є тюркізмом. Але ці деталі принципово не беруть участі в конструюванні досить чіткої сюжетної побудови, що типово для авангардистського дискурсу.

Перевага віддається “мозаїчному” принципів нанизування деталей, де козацько-чумацьке історичне тло є лише підставою побудувати доволі безфабульний настроєвий текст. З одного боку, можемо видобути ремінісценції на цілком конкретні образи, пов’язані з екзистенцією українця в степовому ландшафті: “Що сьогодні чекає товариша степ чи могила чи поранена птаха припаде до гирла руки” [3, 84]. Стійкий

мотив смерті козака та чумака в степу тут наявний досить чітко. З іншого боку – образна конкретика поступається в подальшому розгортанні ліричного сюжету вкрай примхливому переліку зовнішньо немотивованих образів:

що назавтра погоничу маки в губатих петлицях  
 тятива голубів побіліла до горла і вглиб  
 кусень хліба у торбі чепелик чужа молодиця  
 бородатого джуру на світ запрягають воли [ 3, 84].

Безсистемний набір слів у цьому випадку має свою внутрішню логіку, яку треба видобути, але керуючись не логіко-дискурсивним інструментарієм, як це в більш традиційних віршах, а міфопоетичним, “перевернутим” з точки зору сучасного цивілізаційного мислення способом декодування. Цю “дзеркальність” перевертання підкреслює образ запрягання волами людини, а не навпаки. Крім козацької та чумацької теми, вірш присвячений темі ОУН-УПА, на що вказує двічі згадане слово “банда” не як самоназва повстанських загонів, а як пропагандистський штамп, та цілком асоційоване з бандерівським рухом воєнне поняття “схрон”.

Тим самим “козак – чумак – упівець” складають єдиний, інтегративний образ українця-пасіонарія, якщо згадати термінологію Л. Гумільова: “банда грає навиліт холоне кулеша у схроні...” [ 3, 84]. Маркером козацтва та чумацтва є кулеша – етнографічно пов’язана з побутом степовиків деталь, схрон же та банда – це маркери, що гуртуються навколо історії УПА. Крім цього, події спроектовані на сучасність, де перебуває темпорально ліричний герой, що бачить себе “триєдиним” пасіонарієм.

У підсумку маємо приклад максимально “темного”, герметичного тексту, що, з точки зору традиційної, стереотипізованої в шістдесятництві поезії є чи не абсурдним набором химерно згрупованих лексем, міфологем та ідеологем. Із точки зору ж сучасної естетики, можемо говорити про радикальну модернізацію архаїчних сюжетно-образних схем, котрі на даному часовому відрізку виглядають як шаблони, кліше. Але парадоксальним чином відторгнення романтично-реалістичного дискурсу означає залучення поезики передуючого йому барокового дискурсу з його нагромадженням образів і “плетивом слівес” як характерними рисами.

Таке діалектичне заперечення вповні корелює із законами Гегеля, а сама поезія І. Андрусяка вкладається в традицію химерної літератури, серед ключових ознак якої А. Горнятко-Шумилович виділяє той факт, що в ній “архаїка, фольклор і сучасність, модерн тісно сусіджують, глибоко взаємодіють всередині одного ареалу”[4, 11] . Н. Зборовська визначає ту літературну течію, до якої належить І. Андрусяк, як авангардно-експериментальну, вказуючи як на її основні риси на такі особливості поезики: “Втрата ідеалів у соціальному світі приводить багатьох письменників... до схожих філософських потрактувань світу... Пошуки нового виміру світу зумовлюють творення нових реальностей, словесна туманність, натяк, недомовки стають їх вираженням”[5,5]. Н. Пахаренко говорить про той же предмет у термінах з деякими залишками негативізму: “Найяскравіші прикмети Андрусякових творів – еkleктичне перенасичення й нібито алогічне поєднання несумісних понять, сюрреалістичний зсув площин” [6,10]. Еkleктика – це зазвичай безсистемна, дезінтегрована з точки зору засад конструкція, тоді як насправді поет-сюрреаліст досить чітко виявляє системність мислення, а також поєднання понять, що вповні асоціюються одне з одним при зовнішній віддаленості.

У подібному плані показовими є характеристики ряду поетів-вісімдесятників Я. Мельником. Ю. Буряк, наприклад, визначається як “поетичний”, “вознесений хаос”, “калейдоскопічність окремих штрихів”, що “лягають – поза участю автора – так, що створюють видимість одухотвореної матерії”[7,24], І. Римарук “відчуває слово і намагається з ним експериментувати, змушуючи його резонувати в своїх семантичних глибинах”[7,93] , І. Іов має манеру “писати важко, “утрамбовано” [7,99]. А це позначає названих вище авторів як прихильників поезики неobaroko з його “самовитим словом”, “надлишковою образністю”, неологічними пошуками. А це вказує на подібних митців як на продовжувачів поезики М. Бажана чи М. Вінграновського, про що вже говорилося. У той же час перенасичений інтертекст подібного роду поезії дозволяє вивести Я. Мельнику формулу про “поетів культурологічного плану”[7,101], тобто носіїв постмодерністського дискурсу. Така тенденція є продовженням лінії на потужне модифікування уже існуючих образів та адекватне вираження нової епохи, що притаманні таким шістдесятникам-космістам, як І. Драч чи М. Вінграновським, котрі, за зауваженням Ю. Лазебника та В. Ярмака, відзначаються тим, що “їх поетичний словник надзвичайно розширюється”[8,67]. Тобто словесно-образні експерименти – це ключовий елемент поезії модерністського спрямування.

Саме таке химерне, фантазійне, “туманне” плетиво і складає поезія того гатунку, що його демонструє проаналізований вірш І. Андрусяка. Інший приклад того ж напрямку – поезія С. Жадана, хоча текстуально тут значно менше алогічного. Натомість помітно інтенсивнішим є міфопоетичний та культурологічний інтертекст. Так, вірш, який О. Різниченко називає програмним у творчості автора [9,56], а саме “Будда сидить на високій могилі...”, містить елементи змішування і зміщення хронологічних та міфічних пластів.

В основі тексту – те ж канонічне зображення козака Мамаю, що й в уже аналізованому вірші-пісні Д.Павличка, але воно, користуючись сучасною музичною термінологією, змікшоване з аналогічними зображеннями азійського божества:

Будда сидів на високій могилі,  
Будда споглядав будяків цвітіння,  
Навколо степи і баби похилі,  
Й країна – спорожнена тиха катівня [9,11] .

Образ дуалістичного спрямування “Мамай=Будда” мотивований як канонічною позою Будди, так і майже аналогічною позитурою в іконографії козака Мамаю, так і цілою системою асоціацій щодо України як “межового” ареалу між Азією та Європою (Аналогічну думку репрезентує О. Забужко, хоча й бачачи в такому становищі України благо, а не історичне прокляття України: “Не Європа (вже швидше “недо-Європа!”), але й не Орієнт – от власне, що пограниччя”[10,152]) . Азія асоціюється з певною мертвотністю, скам’янілістю, і в цьому сенсі зображена візія – концентроване уособлення Азії з маркерами-штрихами, що складають глосарій України, – високі могили, степи, кам’яні баби, будяки.

Причому контраверсійність з поезією-піснею Д. Павличка тут досить показова, тому що, наприклад, А.Біла бачить у творчості С. Жадана опозицію “традиційної фольклорно-народницької опозиції” та “футуризму”, де Д. Павличко представляє першу (фольклорні мотиви та ідейно-дидактичний дискурс у його творі виражені максимально інтенсивно), а С. Жадан – футуризм як один з ключових напрямків модернізму. Жанрово ж дослідниця визначає вірш молодого поета як “вірш-травестія”, “в якому простір України переломлюється у стилі привнесених екзотизмів”[11,37]. Крім того, А. Біла говорить про жанр “маленької притчі” та тяжіння поета до сюрреалізму. Той же вірш С. Жадана, разом з “Генералом Юдою” та низкою інших Л. Березовчук називає як жанрову форму “вірша-візії”[12,29], хоча далі говорить як про базовий прийом про “перевдягання” богів, тобто має на увазі засіб травестії. Ідейним стимулом такої травестії розглядається у Л. Березовчук десакралізація, тобто позбавлення божественного, що змішалось із земних, рис святості.

Ряд особливостей поезики вісімдесятників та дев’яностників провокується також, на думку В.Поліщука, різними умовами, у яких починають генерації часів “відлиги”, і генерації кінця тисячоліття: “На відміну від шістдесятників, які заявили про себе спершу у вигляді культурницького руху, вісімдесятництво формувалося в умовах соціально-політичної й культурної кризи”[13,38]. Звідси майже тотальна іронія, яка часом може бути атрибутована і як громадський та культурний цинізм, а також відсутність пієтету до класичних зразків національної та світової літератури: “Твори вісімдесятників – то гра вже існуючих стилів”[13,44]. І. Шевчук акцентує увагу саме на дещо цинічних наголосах такої гри: “Бу-Ба-Бу” пропонує свого автора, свого героя, аргументуючи його природу й позбавляючи будь-якої відповідальності”[14,65] . Такий автор-наратор і ліричний герой корелює в бубабістів та інших сучасних поетів із блазнем, трикстером, пересмішником.

Саме літературна гра й позначає більшість прийомів носіїв новітньої поезики. Так, згадка про баб на курганах – це символічне зближення цього артефакту степової культури та козацтва з його характерним з точки зору запозичень у східних народів зброєю, одягом та філософією, яка вкладається в таке поняття орієнтального світосприйняття, як, наприклад, кисмет, – доля, фатум. В І. Андрусюка також бачимо цей мотив: “що на завтра товаришу макових лисин погони що сьогодні погоничу рок”[15,84].

Максимально уповільнений час породжує суспільний застій, автаркію, звідки в С. Жадана образ країни-катівні: “ У світобаченні поета історія, яка позбавлена конструктивної сили, посилює в собі інстинкти смерті”[16,58]. Водночас на мотив азійщини, буддистського самозанурення, принципу “недіяння” (ахімси) накладена система асоціацій на візантійський, тобто також азійський за своїми питомими рисами, характер української національної релігії – православ’я. Ця семантика введена через образ дяків, характерний для пізнього середньовіччя і творчості Г. Сковороди як вершинним його вираженням:

Старий адвентист між мандрованих дяків  
Або ж дяків, хоч яка в тім різниця?  
Чумацькі шляхи, жебраки, поні дяки,  
Що спустять твої мідяки по пивницях [9,11].

Адвентизм сьомого дня – це протестантська секта з інтенсивним чинником віри в близьке пришествя Христа, а тому Будда-Мамай-дяк характеризується як ересиарх (ідеолог ересі), що проповідує зречення земного. А це обертається якраз тією самою автаркією, яка й мотивує образний лад тексту. Контекстуально азійщині Козаччини протиставлено Захід, Європу, але тільки за лаштунками безпосереднього тексту.

На рівні ж тексту бачимо абсолютне засилля орієнтальних мотивів: “Будда відпустив оселедця по плечі, Читав барокові євангельські мантри, Водив за собою зграї малечі, В корчмі заливаючи про власні мандри”[9,11]. Козацько-православне тут еквівалентне орієнтальному, що підкреслює кореляція мантр (буддійських молитовних текстів) та бароково-євангельського дискурсу, під яким розуміється так звана

полемічна література. Д. Чижевський пише, наприклад, про одного з класиків полемічного дискурсу: “Шлях до Бога Вишенський знає лише внутрішній, духовний, цей шлях містичний, шлях самоочищення та просвітлення... “Соціальна несправедливість” та “внішня наука” – це обидві перешкоди, що стоять на шляху до внутрішнього удосконалення. Тому Вишенський бореться проти них”[17,239]. Фаталізм, містицизм, ідеологія циклічного розвитку історії в С. Жадана подається, отже, через однозначне зближення козацтва й автаркії, символічну кореляцію релігійної філософії буддизму з її колом перевтілень (сансарою) та воздаянням (кармою) й ідеології козацтва: “Хоробрий Будда зупинив ординців, Лякаючи пеклом, обіцяючи карму...”[11,11], “Похилий Будда забирався в дзвіниці, Дивився на Схід і молився на Сонце – Великий і грішний, чистий і нищий, Забувши тенденції, відкинувши соціум”[11,11].

Досить несподіваний у контексті перехід на “ультракнижний” стиль (тенденція, соціум – наукова номенклатура латинського походження) символізує тут закінчення ери східної автаркії та переходу на загальнолюдські (читач – західноєвропейські) цінності, де, власне, і діють тенденції в межах соціуму, тоді як азійській шлях – це мінус-фактор, у якому символом “розвитку” є коло, “ніхіль” (nihil). Звідси мотив смерті Будди-Маая. Тим самим перед нами – ті ж, якщо розібратися, мотиви, що й у Д. Павличка, але переведені в площину не соціальної пасивності, як такої, а цивілізаційного вибору.

Але поезія останнього дещо декларативна, тоді як вірш С. Жадана – це буквально канон химерної, герметичної, “важкої” версифікації з надзвичайно істотним чинником інтертексту. О. Різниченко вказує, що “поетичний світогляд С. Жадана ґрунтується на національно-стильовій протитрадиції, пов’язаній з ім’ям Михайля Семенка”[16,55]. Справді, деякі елементи поезики М. Семенка в С. Жадана можемо відзначити. Але в цілому С. Жадан, при всьому тому, що він дуже широко використовує авангардистські прийоми, усе ж не повторює характерних моментів версифікації українського футуриста, який довів до крайнощів певні прийоми віршування.

І. Гончар у цьому сенсі вказує: “Вірші М. Семенка справді мають такий “стрій”, який ніхто в українській літературі не наважувався вживати. Слово, перевернуте з “ніг” на “голову”, фраза, поставлена сторчма, вірш-калейдоскоп, вірш-“фантазоцирк” – зовнішні прояви того внутрішнього, майже невловного, що створює трикстерський образ “перевернутого світу”[18,47]. Навпаки, за використання певних формалістичних “витребенок”, що також можна визначити як цирк, С. Жадан напрочуд жорстко працює над змістом, наповнюючи його глибинним філософізмом. Тому можна констатувати лише часткове запозичення поетичної техніки в М. Семенка за розробки власної системи оперування змістом.

Дослідники під цим кутом зору відносять подібних аналізованому поету авторів до постмодерністів. В основі постмодернізму як напрямку лежить так звана гіперрецептивність – “яскраво виражена схильність до рецепції будь-яких фактів із культурно-історичного дискурсу”, залучення вже наявних у культурному вжитку текстів, “різних елементів їхньої форми і/або змісту: сюжетних мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат тощо...” [19,3], як визначає цей перелік властивостей Ю. Ковбасенко.

М. Липовецький у статті “ПМС (постмодернізм сьогодні)” визначає як ключові ознаки постмодернізму “цитатність, монтаж різних дискурсів, розширення категорій текстуальності, різного роду трансгресії”[20,211]. Т. Остапчук у дослідженні “Інтертекстуальне прочитання роману Ю. Тарнавського “Три блондинки і смерть” на тлі романі Т. Манна “Чарівна гора” вказує, що в основі поняття інтертекстуальності лежить теорія діалогічності М. Бахтіна, де поняття двоголосся мислиться ним як “характеристика всякого мовлення і як важливий елемент будь-якого дискурсу, що оприявнюється через сліди-маркери попередніх висловлювань”[21,44]. Саму по собі теорію інтертексту розробила французька дослідниця болгарського походження Ю. Кристева та французький же дослідник Ж. Женет.

На цій основі виникають підстави говорити про певну “всеядність” постмодернізму[22,3], який прагне “увібрати, поєднати, взаємодоповнити істини (часом протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій. Це – єдиний спосіб пробитися до справжнього масштабу буття, здолати екзистенційну безпросвітність існування...”, про що говорить В. Пахаренко. Водночас слід зауважити, що в самій назві руху – постмодернізм – закладена семантика “після модернізму”.

Тобто в західноєвропейській літературі, де, власне, і виник постмодернізм, він заперечує надбання модерністської естетики, в Україні ж ситуація дещо ускладнена тим, що заперечується ще й цілий шар текстів, які можна віднести, достатньо умовно, до радянського канону. Теоретик та практик напрямку У.Еко висуває концепцію про множинність явища постмодернізму: “... Правомірною є фраза про те, що у кожної епохи є свій власний постмодернізм, так же як у кожної епохи є свій власний маньєризм... Можливо, кожна епоха свого часу підходить до порогу кризи...”[23,636]. Західноєвропейські постмодерністи, про що говорить Н. Маньковська, “спираючись на традиції готичної літератури, [...] тяжіють до магічного трактування культури минулого”[24,185-186], а це робить актуальним не історичний час, а циклічно-міфологічний, про різницю між якими ми вже говорили вище.

Інакше кажучи, постмодернізм – це рух, що виникає після досягнення якимось культурним явищем піку кризи, депресії, спаду. Хронологічно “радянський постмодернізм” з’являється справді як реакція на

естетику соціалістичного реалізму. Модернізм же, як достатньо показово стверджує М. Моклиця, “не відбувся” у нас як метод, попри відчутні його елементи у творчості ряду авторів. Тому в існуючих умовах маємо скоріше “постреалізм”, тим більше, що в творчості шістдесятників як на початку їхньої діяльності, так і після 1991-го року, М. Моклиця бачить “реабілітацію реалізму”[25,35].

Але в нинішніх умовах вістря заперечення канону всередині руху спрямоване і проти шістдесятництва, яке ідеологічно, здавалося б, не входить у “радянський канон”, але з точки зору певних ознак свого змісту сприймається вітчизняними постмодерністами як депресивне явище, що зараховується, з певною діалектичною закономірністю, до того ж феномену, якому воно протистояло, тобто до радянського офіціозу.

Звідси спроби протистояти шістдесятництву з боку авторів, що дебютували 1980-ті роки та пізніше і які майже спонтанно потрапили в ситуацію своєрідного, користуючись номенклатурою боксу, клінчу з активним чинником домінування в національній літературі шістдесятництва. Л. Тарнашинська бачить тут протистояння міфологізації та деміфологізації (інша бінарна пара тут – сакралізація та десакралізація) теорії та практики шістдесятництва як “два опозиційні дискурси, що висвітлюють й увиразнюють рецептивні “больові точки” літературного процесу” [26,71].

І. Борисюк констатує унікальність поетичного покоління поетів, що вона їх відносить до вісімдесятників (В. Герасим'юк, І. Римарук, П. Мідянка, І. Малкович та ін.), які, по-перше, цілковито поривають з “панівною естетичною системою”[27,26], а, по-друге, “розглиблюють фольклорне підґрунтя шістдесятих”[27,27]. Тобто бачимо своєрідне діалектичне “відштовхування/притягнення”, гегелівську протилежність протилежності: ідеологічно та естетично заперечуючи певні канони шістдесятництва, поети покоління, що дебютувало у 1980-ті роки, певною мірою “стоять на плечах” попередників, наслідуючи деякі ознаки їхньої поетики.

Під вказаним кутом зору можна також говорити про спільні риси запозичення шістдесятництвом, про що ми вже говорили, та постмодернізмом національного штибу традицій барокової літератури. Як шістдесятники, так і вісімдесятники можуть бути охарактеризовані твердженням, що стосується ключових властивостей барокового дискурсу: “Бароко [...] загостило інтерес до людської особистості, яка мечеться в лабетах складних, часто нерозв’язуваних релігійних, соціальних та етнічних конфліктів, що дозволяє говорити про “трагічний гуманізм”[28,45], як наголошує О. Морозов. Іншу характерну рису естетики бароко зазначає О. Ніколенко: “Світ зображується митцями бароко у момент найбільшої напруги, і людина як невід’ємна частина світового буття бере участь у розв’язанні конфліктів, приймає на себе весь тягар трагізму світу”[29,37]. Але запозичення барокових елементів у вісімдесятників, в цілому, тотальніше, масштабніше за обсягами.

Так, проаналізований вірш І. Андрусика опозиціонує стильовому канону попередньої доби в царині форми, вкрай “затемнюючи” зміст у відповідь на граничну експліцитність тих поетичних текстів, які ми вище пов’язали з народництвом та “чистою” громадянською лірикою: “прямим”, експлікованим з максимальною однозначністю комунікативним повідомленням чітко протиставляється герметична імплікація у вигляді поетичного шифру. Поезія ж С. Жадана, маючи безперечний зв’язок з “важкою” поезією, досить жорстко протистоїть також змістовній основі народництва та шістдесятництва.

У підсумку ідеалізації козацтва, попри картання його за участь у Руїні чи мотиви засудження виродження вітальності у вірші-пісні Д. Павличка про козака Мамаю, протиставляється деідеалізація козацтва в полі тяжіння дихотомічних модусів “Схід” і “Захід”, “автаркія” і “прогрес”, “Азія” і “Європа”. У результаті, разом із запереченням міфу про благодійність Козаччини, заперечуються такі основоположні для рецепції козацтва концепції, як захист ним православ’я, боротьба з Польщею за незалежність України, унікальність феномена козацтва тощо.

Отже, очевидна чи прихована боротьба з шістдесятництвом у постмодерному дискурсі ведеться в напрямку “підмивання” фундаментальних архетипів, що їх відстоюють провідники попереднього по відношенню до “вісімдесятників” руху. У цьому плані також показовим є інший твір все на ту ж локальну тему козака Мамаю, а саме “Козак Ямайка” Ю. Андруховича. Якщо С. Жадан кореспондує свого Мамаю з Буддою, то Ю. Андрухович базує ліричний сюжет свого вірша на зближенні козака і пірата (букан’єра, флібустьєра, корсара, капера, кондотьєра). Це і створює передумови для концепції, що її формулює В. Моренець, а саме для думки про превалювання в постмодернічному дискурсі таких характерних ознак, котрі М. Вега визначає як “екзистенція, рефлексія, відкритість, гра, карнавал, художній світ як гра ситуаціями, ремінісценціями, алюзіями зі світового письменства”[30,12].

Якщо в С. Жадана вся *summa* образно-словесного ряду вірша про Мамаю торкалася теми азійщини, спроекованої на феномен козацтва, то Ю. Андрухович, навпаки, переорієнтовує нарацію на тему еквівалентності тезаурусів козацтва як євразійського явища і піратства як породження західної цивілізації. На цьому підґрунті виникає потужний бурлескний контраст козака й пірата, що водночас показує і їх химерну уподібненість як феноменів. Починається вірш, у відповідності до цього задуму, стилізацією

фольклорного і баладно-романтичного дискурсу з його асиндетоном “коник-братик” та наскрізним символом ворона-крука-смерті:

о скільки *коніку-братику крутих чудасій* на світі  
дивився б допоки *круки очей не вип'ють* а мало [31,12].

Водночас у перший рядок вводиться пародійно “ретрансльована” сентенція Гамлета до Горацио у В. Шекспіра, яка оснащена молодіжним арготизмом “крутий” та українським екзотизмом “чудасія”, що створює комічний ефект, подібний до анекдотичного “Бути чи не бути – ось то заковика!”. Продовжується ж чотиривірш двома рядками, де з максимальною гротескністю нагромаджуються екзотизми карибського регіону:

по сей бік *багама-мама* по той бік *пальми гаїті*  
і вежі *фрїтауна* бачу як виїду вночі з *бунгало* [31,12].

Надалі ця поетика зштовхування двох вербальних ареалів ще більш насичується стильовими знахідками. Так, пейоративна лексика протистоїть науковому терміну: “якого *лисого чорта* з яких *підземних фаун*” [31,12], – а суто слов'янська лексема корелює з екзотичним запозиченням: “морські *косарі корсари*” [31,12]. Те ж само бачимо в контамінації козацької реалії – пароллю “пугу-пугу – козак з Лугу” – та екзотичного птаха: “плекає *панугу пугу*” [31,13]

Звичайно, перед нами той же прийом, що й у славнозвісній “Енеїді”, тобто травестований бурлеск, який породжує літературно-словесну гру як основу досягнення комічного ефекту: гра, як зазначає М. Кулініч, “відрізняється самоцінністю, нерезультативністю в досягненні прагматичних цілей і носить цілеспрямований характер. Ігрове начало вимагає деякого відриву від дійсності, уміння перевтілитися, увійти у новий образ і знайти для нього необхідний засіб вираження” [32,69]. Ось ми й маємо таке повне перевтілення, метаморфозу козака в пірата з обігруванням українського і карибського як мовних ареалів.

Але в той же час Ю. Андрухович не обмежується виключно мотивованою літературною грою метою, адже його вірш – це утопія того ж ідеологічного малюнку, що й у С. Жадана: якщо останній створює антиутопію, де Мамай-Будда вріс у землю, як кам'яна баба, потрапив у пастку застою та регресу, хоча підспудно стимулюється думка про необхідність вийти з поля тяжіння Сходу, Азії, то “Козак Ямайка” – це, згадавши поняття, вжите І. Гончар, трикстеріада, яка алегорично передає соціально-психологічну своєрідність козацького типу.

Козак Ямайка перемістився на Захід, але залишається багато в чому тим же мрійником та стихійним буддистом, що символізує кінцівка вірша:

пїду на зорю вечірню зріжу цукрову соплїку  
сяду над океаном та вже мене і нема [31,13].

Інкорпорація Мамай-Ямайки в західну систему цінностей, отже, не відбулася в системі образності цієї поезії, що вмотивоване особливостями соціо- та психотипу козака. Тут маємо своєрідну полеміку з версією поступу України С. Жадана: шлях на Захід для козака багато в чому тупиковий через те, що схильність до сантиментів – не та якість козацької вдачі, яку можна просто відкинути задля ідеологічно принадної переорієнтації з орієнтального на західне. Але в комплексі обидва Мамаї сучасних поетів виразно опонують архетипічним концептам шістдесятництва.

Ю. Андрухович, В. Неборак, а на ранньому етапі своєї творчості і С. Жадан, складають дуже характерну для нинішнього літературного процесу групу “Бу-Ба-Бу” (Бурлеск-Балаган-Буфонада), специфіку якої В. Неборак дещо патетично визначає як “стиль, де немає обмежень”, як “звільнення від обмеженості ліричного “я”, як “конструювання ліричного над-“я”, многоликого і абсолютного” [33,212]. Менш патетичний тут Ю. Шевельов, якого цитує І. Пізнюк: “Бу-Ба-Бу” характеризується як “кумедно-бунтівливо-шукально-випендрясне” об'єднання” [34,18].

Концептуальною основою бубабізму є вчення М. Бахтіна про карнавалізацію та постмодернізм, хоча й з певними застереженнями в різних “подразниках” для західноєвропейського (модернізм) та вітчизняного (радянський, а з його самознищенням – шістдесятницький канон). На рівні форми такі уподобання виливаються в такі достатньо автоматизовані прийоми, як інтертекстуальність, пародійність, адже постмодерному дискурсу властива, як підкреслює О. Богачова у статті “Специфіка постмодерного дискурсу в постколоніальному контексті”, модель “кінця стилю” [35,196], а в ідейно-тематичному плані маємо тут своєрідний “засіб відчуження” [36,41], на зауваження Л. Лавринович у статті “Сучасний український постомодернізм - напрям? метод? стиль?”.

У стильовому плані твори бубабістів “перетворюються на оновлені смислові варіанти “переписаної” класики української літератури” [37,61], на чому концентрує увагу Н. Хомеча, хоча за великим рахунком “перепишується” не тільки вітчизняна класика, а й світова, і всі ті дискурси та напівдискурси, що так чи інакше потрапили в поле уваги авторів, наприклад “багама-мама” у вірші Ю. Андруховича – це з пісні на мотиви фольклору Ямайки групи “Боні М”.

Ще одним прикладом подібного “вільного” – з точки зору застиглому канону – поводження з класикою та з дискурсивною основою модерного соціуму є ліричний цикл Ю. Андруховича “Кишеньковий Яворницький”. Тут знову спостерігаємо бурлескне переосмислення вже існуючих текстів, але в першооснові, як і у вірші “Козак Ямайка” – досить серйозні світоглядні речі. Тому не треба, на нашу думку, перебільшено педалювати елементи заперечення бубабістами шістдесятництва як канону: багато в чому таке “скидання з корабля сучасності” є тільки ритуалом, який на рівні художньої практики реалізується далеко не так радикально, як на рівні публіцистичних декларацій.

Так, поезія “Шабля” парадоксальним чином корелює з уже проаналізованою поемою І. Драча зі збірки “Шабля і хустина”, причому збігаються навіть окремі деталі фабули. Якщо І. Драч бачить у шаблі символ волелюбності та вітальності козацтва та українства, то практично той же комплекс ідей лежить і в основі тексту Ю. Андруховича. Тільки в останнього вістря полеміки спрямоване не на турецький експансіонізм, а на польський, звідки зачин з макаронізмами-варваризмами: “*пшепрашам панове поляки*”[37,67].

Як і у І. Драча, втрата шаблі символізує собою втрату дециди національної ідентичності, що виражається через експресивну метафору шаблі-бранки, “нині *ув’язнену* за склом вавельської музейної експозиції в місті кракові”[37,67]. Але водночас Ю. Андрухович загалом позбавлений аж надто великого піетету до ватажків козацтва, як це з Б. Хмельницьким у І. Драча, котрий суттєво ідеалізований. Дещо іронічне ставлення до козацтва взагалі і до гетьмана Конашевича зокрема досягається ремінісценцією з жартівливої української пісні про Сагайдачного та алюзією на непостійність козаків, що досить легко міняли альянтів:

той гетьман  
був страшений міняйко  
одного разу *проміняв* жінку  
*на тютюн та люльку*  
іншого  
*москалів на турків*[37,67].

Сюди ж можна віднести натяк на лавіювання козаків між Річчю Посполитою та Руссю: “а тепер ось як бачимо [проміняв] київ на краків”[37,67]. Так же пародійно переспівується і гасло більшовиків періоду завершення Першої світової війни про мир “без анексії та контрибуцій”, а також територіальна суперечка України з Польщею за володіння Перемишлем, Холмом та Ярославом. У кінцівці ж маємо два логічно довершені твердження, де теза “я присягаю даю слово честі що нікого не зарубаю нею” корелює з синтетичним твердженням про те, що поляки не повинні забувати: “колись у нас вистачало мужності носити шаблю при боці” [37,68].

Тим самим достатньо приглушений патріотичний пафос наостанок “вибухає” цілком, як зараз модно говорити, не політкоректною заявою, у якій міститься якщо не загроза зустрічному патріотизму поляків, то нагадування про складнощі співжиття двох етносів. Звичайно, “Екзотичні птахи та рослини” – це збірка, яка ще не виявляє рис протистояння бубабізму шістдесятництву, тому тут цілком “при місці” певні риси перегуку поетик народництва-шістдесятництва й авангардизму. Новації на основі формальної новизни – відсутність пунктуації та “рублений” темпоритм – взаємодіють у Ю. Андруховича зразка межі 1980-1990 років з цілком чітким долученням та традиційних для української літератури тем.

Сучасна Україна демонізується, зображується в межах міфологеми “розбещеного Вавилону”: “от бісова тіснота [...] і всі кудись поспішають і води ніхто не подасть”[37,70], – на протипагу ж цьому образу залучається архетип “небесного Єрусалиму” з українськими варіаціями:

ось тут мені степ і воля  
хлопці з крилами сплять по куренях [...]  
бережи ж Господи хоч оцю  
україну небесну[37,71].

Таке рішуче протиставлення минулого й сучасного – це виразний знак генетичної єдності ідеологій шістдесятництва та постмодернізму як багато в чому поетик барокового спрямування з явними “виходами” на романтичне двоємир’я. Тільки вже в процесі розвитку бубабізм як національний варіант постмодернізму “переключився” у своїй боротьбі з малоросійства на шістдесятництво. До того ж, як опанувати сферу протидії канону, представленому шістдесятниками, вітчизняні постмодерністи мали за значно більшого ворога радянчину та її метастази.

На протипагу радянської літератури, яку в її методі дослідники цілком аргументовано зближують з класицизмом за певну усталеність художніх форм та нормативність, Ю. Андрухович в аналізованому циклі керується стилем, котрий досить легко атрибується як романтизм націоцентричного типу. Так, поезія “Церква” – це патріотичний панегірик зі свідомою ідеалізацією культурних першооснов козацтва: “не маємо жінок ні дітей гречку не сіємо вночі спимо просто неба або листи до султана вкладаємо”[37,72].

Такий жанр може характеризуватися як ода-утопія в тій же таки опозиції “захланне сучасне – ідеальне минуле”, “земля (негатив) – небо (ідеал)”, “грішність – праведність”. А це досить чітко вказує на той



факт, що бубабізм генетично споріднений з шістдесятництвом. Так, “Посли” майже текстуально повторюють цитований вже вірш Л. Горлача на тему зруйнування Січі і підступів Катерини II. Як і у Л. Горлача, наявний мотив певного засудження козаків за політичну сліпоту, тільки Ю. Андрухович значно акцентованіше педалює тему “трикстерної” поведінки козака – хохла за натурою: “бо дуже вже їй подобалось як ми співаємо або гопака танцюємо” [37,74].

Як бачимо, первісним стимулом розгортання стильової полеміки з шістдесятництвом було суперництво на одному ідеологічному полі, тільки носії постмодерного дискурсу більш радикальні у своїх поглядах на сучасне і тільки як один з “фронтів” боротьби мають малоросійську психологію, але в той же час протистоять і народництву як такому ж канонічному рухові, як і шістдесятництво. Тут можемо бачити загальні підстави для зближення В. Стуса з його “анти-народництвом” і бубабістів.

Тільки В. Стус більшою мірою метафізичний поет, тоді як бубабізм перенасичений іронією, сарказмом, бурлеском, що й мотивує значуще перейменування групи Ю. Шевельовим (Шерехом) в “Го-Гай-Го”: “Гофман-Гайне-Гоголь” [38,123]. Ця іронія без зайвих рефлексій може переключатися й на беззастережних класиків, що видно з ще більш раннього вірша Ю. Андруховича “Поет запитує”. Відштовхуючись від одного з ліричних відступів І. Котляревського в “Енеїді”, сучасний поет полемізує із зачинателем нашої літератури.

Основою полеміки є справді досить розмитий суспільний ідеал І. Котляревського та певні вади того художнього прийому, який застосований в “Енеїді”. Антиімперський пафос Ю. Андруховича до певної міри “віддає” дисидентством, засновуючись на принциповому питанні, чи є вітчизною українця Росія-СРСР: “Бо де вона, твоя вітчизна?.. Чи ця імперія Російська, що під шпіврутени лягла? А тюрм! а крпостей! а війська!..” [39,86].

Автор поезії знаходиться буквально “на рівній нозі” з класиком, що підкреслює пейоративна лексика як відповідь на комічне обігрування загибелі Січі-Трої в “Енеїді”: “Зробили з неї кучу гною, він ще жартує, **чортів син!**” [39,86]. У той же час бачимо практично буквально наслідування певних рис лінгвостилістики “Енеїди”, зокрема вживання колоквіальної та обценної лексики. При цьому в основі вірша – цілком природне питання, яке поставлене вкрай серйозно: чи можна любити вітчизну, що сприймається як тюрма, і чи можна насміятися над національною історією? У подальшому своєму розвитку Ю. Андрухович іде шляхом І. Котляревського, про що сигналізує “Козак Ямайка”: комічне переосмислення історії не може бути табуованим через поліморфізм – множинність варіантів розвитку явища та їх інтерпретацій, а отже, комічне тлумачення певних тем, зокрема козацької, цілком органічне як прийом.

Тобто, починаючи свою еволюцію як продовжувач шістдесятників, поет з відчутними народницькими мотивами, Ю. Андрухович поступово рухається в бік домінування химерних, барокових, постмодернічних ознак, що, з точки зору мотивації цього руху, пов’язується письменником з естетичною полемікою з шістдесятництвом. Водночас “революційність” у царині форми, яка помітна уже в ранніх творах Ю. Андруховича, взаємодіє з посилення радикального компоненту змісту (що Ю. Шевельов (Шерех) пов’язує з традиціями Гоголя, Гейне та Гофмана, до яких ще треба додати І. Котляревського, як добре видно з нашого аналізу).

І. Бондар-Терещенко бачить тут певну неузгодженість літературних декларацій та реальності: поетика Ю. Андруховича позначена ідеологічним протиріччям. З одного боку, автор використовує модерністську манеру письма: вільне й іронічне поводження з класикою, есеїстичність, фрагментизація нарративу, імплікування поетичних форм... Але, з іншого боку, ситуація Ю. Андруховича при тому демонструє актуальність моральної відповідальності літератури перед читачем і суспільством. Хоч мораль автора полягає у банальному репродукуванні етико-естетичних позицій” [40,159]. Звідси той стильовий трикутник, який зумовлює специфіку поезії Ю. Андруховича: тут взаємодіють масове (поп-культура, банальні ідеологеми-штампи) й елітарне (авангардистська поетика, тотальна іронія), а на рівні ідей – народництво й герметичність. Народницький дискурс, зокрема, стимулює таке масоване звертання до козацької теми, адже Ю. Андрухович, попри іронічне відсторонення від дійсності, ще й активний націонал-патріот, а отже, може розглядатися як продовжувач справи генерації шістдесятників.

Л. Демська-Будзуляк, керуючись такими спостереженнями, висуває концепцію амбівалентного характеру процесу зміни поколінь: цей процес “відбувається, радше, не як цілковите заперечення попереднього, а як пропозиція чи альтернативність нового” [41,30]. Ми вже говорили тут про закон гегелівської діалектики, але дослідниця додає тезу про те, що у змаганні “старого” й “нового” останнє може просто не реалізувати своїх декларацій, втратити свої інтенції через недостатню талановитість чи слабкість стимулів до протистояння.

Як вірш С. Жадана про Маяю, так і аналогічний за вибором знакової фігури національної культури вірш Ю. Андруховича показують, настільки ефективним є прийом звернення до жанрового виду притчі: притча дозволяє значно з більшим охопленням філософсько-символічного змісту “перекривати” щонайширші пласти смислу. У цьому плані значно менш ефективним через певну однозначність,

одноплановість є жанр поетичної гуморески, поетичного анекдоту, який отримав досить інтенсивний розвиток у творчості ряду поетів-шістдесятників (П. Ребро, Глазовий, Шабатин).

Навіть у випадках, коли заперечення поетики шістдесятництва як генетично літературного напрямку з народницькими коренями є не таким відвертим у творах поетів, що дебютували у два останні десятиліття двадцятого століття, слід зазначити все ж значну естетичну дистанцію між стильовою простотою (хоча і не у всіх, наприклад, І. Драч і М. Вінграновський – прибічники поетичного методу, дуже схожого на герметичну поезію) шістдесятництва та більш чи менш глибинною комплікативністю поезії більш молодих поетів.

Так, вірш І. Римарука “Хортиця” – це приклад особливо “затемненого” у своїх художніх рисах тексту, для розуміння якого потрібно задіювати надзвичайно розвинену художню компетенцію. З іншого боку такий стиль – це продовження лінії, що її можна вивести з тієї якості поезії шістдесятників, яку вище охарактеризовано як інтелектуалізм. Як і в поезії Г. Лютого “Шаблі”, у “Хортиці” опущені прямі знаки-маркери козацької епохи, натомість хронотопічно опис торкається усього історично наявного комплексу асоціацій щодо славетного острова:

– київськоруська, княжа доба через імпліцитне вживання відомого з історії афоризму: “Там неімуці – бо сраму не імуць” [42,28], – через використання реалії-маркери епохи: “кличе стріла із слов’янських грудей”, – через наскрізний образ етнографічного плану танцю-хороводу,

– більш пізня доба, часи історичного буття України, де прямо називається тільки така реалія, як чумацтво: “кличуть зірниці чумацької солі” [42,28].

На такі властивості поетики І. Римарука вказує Н. Білоцерківець, підкреслюючи: “В останніх рядках із сильного, пластичного вірша “Хортиця” бачимо не лише художнє втілення єдності минулого і сучасного, а й колективної особистості, де “твоя сльоза” повноправно вливається у безсмертні води історичних легенд і соціальних зрушень” [43,141]. Тобто стилю І. Римарука притаманне особливо актуалізована комплікативність та узагальненість образів за майже відсутнього “прямого” називання змістовних одиниць висловлювання: смисл максимально зашифровується, переводиться значною мірою в контекст. М. Ільницький вказує, що для І. Римарука “характерна різноплановість асоціацій, присутність в образі історичних натяків, пісенних зворотів, деталей архітектури різних епох тощо і прагнення ці бокові закрути підпорядкувати рухові поетичної ідеї, створити часову й просторову панорамність, історичну тривалість ліричного героя” [43,141]. Тобто бачимо потужне використання міфопоетичного принципу циклічного часу, де події не замикаються у межах конкретного відтинку континууму.

Та ж акцентована тенденція до глибинного кодування смислу спостерігається і в однойменному вірші М. Брацило, де також бачимо однотипний ряд алегорій – вода, скелі, пам’ять. Споріднює два вірші і виразний філософський елемент, що може бути визначений як пантеїзм, тобто філософія, де божественне і природне зливається в єдину сутність. Крім того, поетеса використовує міфологему анімізму – вірування в духів і душі, що вселяються в об’єкти живої і мертвої природи. Надзвичайно інтенсивно в поезії функціонує фігура ліричного героя, яка зливається з природним середовищем:

Я не молюсь. Я зроду тут живу  
В зеленому дзвінкому пантеоні.  
В сторіччями цілованих долонях  
Я кроками розхитую траву [44,9].

Водночас, як і в І. Римарука, у пантеїстичну першооснову “вмонтований” хронотопічний комплекс образів, що реалізується за рахунок поєднання міфологеми води та алегорії історії, що концентрується в історичній свідомості: “Яке над нею осіяне плесо. Які у серці спалахи сторіч!” [44,9]. Тут також опущений провідний мотив козацького минулого острова, який натомість максимально кодується, стає підтекстовим.

Подібно до І. Римарука, знаковими стають алегорії сліз та історичної пам’яті, які, і в цьому своєрідність поетики М. Брацило, корелюють з анімічною міфопоетикою, де душі померлих показуються через символіку птахів: “Щороку, як весна розкриє браму, Над нею світло тьмарять журавлі. Їх стільки припадало до землі, Що вся вона вцілована сльозами” [44,9]. У силовому тяжінні поезії лірична героїня, зливаючись з пам’яттю, стає тим самим духом (анімою, якщо згадати релігійно-філософський термін): “У пам’яті – іконостас облич, Я єсмь сама ця пам’ять безтілеса” [44,9]. Слід також зазначити залучення ідеологеми чужини, яку ми так широко бачимо у В. Стуса (а до цього у П. Куліша та Т. Шевченка). При цьому М. Брацило не користується, як І. Андрусак, І. Римарук, Ю. Андрухович, С. Жадан, “зовнішніми ознаками модерністської манери письма, наприклад, відсутністю розділових знаків чи великих літер. Але водночас маємо все ту ж манеру комплікативної образності та герметичної поетики з “затемненням” смислом.

Лірика ряду молодих поетів містить також виразні мотиви, де козацтво прирівнюється до революційності, що відповідає загальним тенденціям таких явищ, як Січ, Хмельниччина, Гайдамаччина. Цей мотив бачимо, наприклад, у патетичному вірші М. Брацило “Земляки мої! Братчики!..”, який можна

атрибувати як одичну медитацію через виразну риторичність та оспівування певних ознак об'єкта змалювання.

Іронізуючи над певними штампами народницької інтерпретації козацтва, що в тому числі реалізувалися і в шістдесятництві, поети межі двох тисячоліть у той же час не можуть далеко вийти за межі уже наробленого архетипу козацтва. Інтерпретації поетів останніх трьох десятиліть теми козацтва не можуть розглядатися як новації, але тільки як варіації, версії, тобто повороти теми, а не її повноцінне переосмислення. У цьому сенсі С. Жадан чи Ю. Андрухович, наприклад, тільки змінюють певні знаки сприйняття козацтва, а І. Андрусяк, Ю. Буряк, І. Іов, М. Брацило, І. Римарук, П. Вольвач та ін. лише вносять певні стильові пошуки у вирішення теми.

Таким чином, запорозьке козацтво у творчості поетів 1980-2000-х років аналізується в більш строкатому з точки зору жанрово-стильовому плані, зокрема, постмодернізм використовує ігрові моделі відтворення козацького універсуму, а неobaroko доводить тенденції герметичної, "важкої" поезії до стилістичних крайнощів. Ідейно ж козацтво залишається в поетів останніх поколінь досить стабільним явищем. Хіба що сприйняття цього феномена поглиблюється за рахунок осмислення реалій сучасності – державної незалежності, суспільної кризи 1990-х років, важкого процесу усвідомлення національної ідентичності. Тому не можна однозначно характеризувати шістдесятництво як традиційне, а вісімдесятництво й дев'ятидесятництво – як революційне мистецтво. Елементи засвоєння традицій та новаторства тут у цілому взаємодіють. Спостерігається лише певна реакція відторгнення вже занадто закам'янілих штампів, у тому числі за рахунок відходу від трафаретних ідеологем, але за збереження ключових підходів до тематики й проблематики.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру// Сучасність. – 1996. - № 6. – С. 90-100.
2. Никанорова О. Згадаємо "Даму з камеліями"...// Вітчизна. – 1985. – № 1. – С. 191-196.
3. Андрусяк І. Часниковий сік. – К.: Факт, 2004. – 124 с.
4. Горнятко-Шумилович А. Фольклорна образність "химерної" прози. Типологічна подібність "Лебединої зграї" В. Земляка", "Іррю" В. Дрозда і "Дому на горі" В. Шевчука// Українська мова й література. – 2004. – № 15. – С. 11-14.
5. Зборовська Н. Заради короткої миті свободи слова: Сторінками сучасної авангардної прози // Літературна Україна. - 1993. - 11 лютого. - С. 5.
6. Пахаренко Н. "Лицар честі, закутий в трунву нудьги". У лабораторії поетичного світу І. Андрусяка// Українська мова та література. – 2001. – № 41. – С. 10 - 11.
7. Мельник Я. Сила огню і слова. Літературні портрети. – К.: Радянський письменник, 1991. – 234 с.
8. Лазебник Ю.С., Ярмач В.И. Поэзия XX века: слово, текст, мир. – К.: Наукова думка, 1992. –192 с.
9. Жадан С. Цитатник (Вірші для коханок і коханців). – К.: Смолоскип, 1995. –61с.
10. Забужко О. Дар маргінальності // Березіль. – 2003. – № 4. – С. 144-145.
11. Біла А. Від ломки до ломки: Лірика Сергія Жадана// Слово і час. – 2002. – № 1. – С.35-38.
12. Березовчук Л. Поруйнування Єрусалима// Критика. – 2000. - № 3. – С. 25-30.
13. Поліщук В. Вісімдесятництво як літературне явище// Слово і час. – 2001. - № 5. – С. 37-44.
14. Шевчук І. "Бу-Ба-Бу": контекст артистизму// Слово і час. – 2001. - № 4. – С. 64-68.
15. Андрусяк І. Часниковий сік. – К.: Факт, 2004. – 124 с.
16. Різниченко О. Післямова// Жадан С. Цитатник (Вірші для коханок і коханців). – К.: Смолоскип, 1995. – 124 с.
17. Чижевський Д. Іван Вишенський // Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. - Тернопіль: Феміна, 1994. – 756 с.
18. Гончар І. Поетична трикстеріада Михайля Семенка// Слово і час. – 2005. – № 8. – С. 47-50.
19. Ковбасенко Ю.І. Література постмодернізму: По той бік різних боків // Всесвітня література та культура в навч. закл. Укр. - 2003.- № 12. - С. 3-12.
20. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя. - 2002. - № 5. - С. 200 - 211.
21. Остапчук Т. Інтертекстуальне прочитання роману Ю. Тарнавського "Три блондинки і смерть" на тлі романі Т. Манна "Чарівна гора" // Слово і час. – 2003. – № 11. – С.44-50.

22. Пахаренко В. Постмодернізм // Всесвітня літ.-ра в серед. навч. закл. України.– 2002. – № 5-6. – С.3-6.
23. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Эко У. Имя розы. – М.: Радуга, 1989. – С. 629-643.
24. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетея, 2000. – С. 185-186.
25. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна// Слово і час. – 2001. - № 1. – С. 32-38.
26. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному читанні// Слово і час. – 2006. – № 3. – С. 59-71.
27. Борисюк І. Ініціація як модель і символ у поезії вісімдесятників// Слово і час. – 2004. – № 5. – С.26-38.
28. Морозов А.А. Барокко // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 45-46.
29. Ніколенко О.М. Бароко і класицизм як художні системи XVII ст. // Всесвітня література в серед. навч. закл. Укр. - 2002. - № 11. - С. 36-37.
30. Вега М. Карнавальне необароко Юрія Андруховича// Освіта. – 2005. – № 12. – С. 12-13.
31. Андрухович Ю.// Десять українських поетів. – К.: Роккард, 1990. – С. 5-14.
32. Кулинич М. Структура и семантика лингвистических средств выражения комического // Иностранные языки в школе – 1999. – № 4. – С. 69-72 .
33. Неборак В. Введення у Бу-Ба-Бу (хронопис кінця тисячоліття). – Льв.: Піраміда, 2003. – 214 с.
34. Пізнюк І. In memoіem // Критика. – 2000. – № 7 – 8. – С. 18 -19.
35. Богачова О. Специфіка постмодерного дискурсу в постколоніальному контексті // Молода нація. – 1999. – № 10. –С. 196 -196.
36. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм - напрям? метод? стиль? // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 34-46.
37. Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1991. – 191 с.
38. Шерех Ю. Го-Гай-Го. Про прозу Юрія Андруховича і з приводу // Сучасність.-1996. - № 10. - С.123-128.
39. Андрухович Ю. Середмістя. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1989. – 104 с.
40. Бондар-Терещенко І. ПМД (постмодерністський дискурс)-90: зміна оцінки// Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 186. – С. 156-161.
41. Демська-Будзуляк Л. Зміна поколінь – реальність проблеми// Слово і час. – 2001. - № 1. – С. 28-38.
42. Римарук І. Упродовж снігопаду. Поезії. – К.: Молодь, 1988. – 203 с.
43. Білоцерківець Н. В пам'ять стрімку і глибоку...// Вітчизна. – 1984. - № 8. – С. 197-198.
44. Брацило М. Хортицькі дзвони. Поезії. – Запоріжжя: Хортиця, 1996. – 48 с.

УДК 821.161.2П – 14.09

## **„ВОЛОДИМИР” Ф.ПРОКОПОВИЧА ЯК ПЕРША УКРАЇНСЬКА ІСТОРИЧНА ДРАМА**

Горбач Н.В., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена дослідженню драми Феофана Прокоповича „Володимир” під кутом зору її жанрової специфіки та художньої довершеності. Предметом аналізу стали новаторські риси твору, які ознаменували новий етап розвитку вітчизняної драматургії.

*Ключові слова:* трагічне, комічне, історична драм, жанр, новаторство, поетика, бароко.

Горбач Н.В. „ВЛАДИМИР” Ф.ПРОКОПОВИЧА КАК ПЕРВАЯ УКРАИНСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА / Запорожский национальный университет, Украина

Статья посвящена исследованию драмы Ф.Прокоповича „Владимир” под углом зрения ее жанровой специфики и художественного совершенства. Предметом анализа стали новаторские черты произведения, ознаменовавшие новый этап развития отечественной драматургии.

*Ключевые слова:* трагическое, комическое, историческая драма, жанр, новаторство, поэтика, барокко.

Horbach N.V. „VOLODYMYR” OF PH.PROCOPOVYCH AS FIRST UKRAINIAN HISTORICAL DRAMA / Zaporizhzhia National University, Ukraine

This article is devoted to researching of genre and poetic feature of Ph.Prokopovych's drama „Volodymyr”.

At that analysis the main work time have been given for innovations, which characteristic for new period of national drama literature.

*Key words:* tragedy, comedy, historical drama, genre, innovation, poetic, baroque.

Трагедокомедія (сучасний термін – драма) „Володимир” Ф.Прокоповича – перша у вітчизняній літературі історична драма. Її автор відомий як проповідник і філософ, суспільний діяч і теоретик літератури, поет і драматург. На сьогодні саме його літературна творчість зберегла суспільно-історичну і художню значимість.

Тривалий час дослідження історичної основи п'єси зводилося до її потрактування або як алегоричного відображення боротьби Петра I з реакційним духовенством, або до його ж боротьби за поширення просвітництва в Росії. Це пов'язане з тим, що творчість Ф.Прокоповича розглядалась як явище передкласицизму (П.Берков, Д.Благой, М.Гудзій, О.Державіна, В.Кузьміна, Л.Кулакова) або раннього Просвітництва (П.Берков, Е.Вінтер). Закласти найбільш адекватні основи реконструкції художнього світу письменника вдалося І.Єрьоміну, І.Іваньо, Д.Лихачову, О.Морозову, О.Панченку, які здійснювали аналіз драми крізь призму барокового стилю (незважаючи на те, що сам Ф.Прокопович у теоретичних трактатах критикував крайнощі цього стилю, та, як довели вищеназвані дослідники, у творчій практиці не завжди був послідовним у дотриманні своїх рекомендацій). Але закладені ними напрямки дослідження новаторства „Володимира” як історичної драми на сьогодні вимагають продовження й поглиблення, що й зумовило мету нашого дослідження.

Трагедокомедія як синтетичний жанр була на той час уже новаторським явищем, оскільки допускала взаємопроникнення „низького” і „високого”, трагічного і комічного начал. Ф.Прокопович, при дотриманні класичних „трьох єдностей”, усе ж підкреслював, що в його творі „змішувались смішні речі, дотепність з поважними і скорботними і низькі особи із знатними” [цит. за: 7, 144]. У побудові п'єси драматург пішов за правилами власного курсу поезики, складеного ним у 1705 році, тоді, коли і була написана драма. Особливістю теорії Ф.Прокоповича було його прагнення наблизитися до античних зразків. Він радив будувати п'єсу з п'яти актів, не більше десяти сцен у кожному, а в кожній сцені має брати участь не більше трьох осіб. Розвиток дії мав підлягати певній композиції: перший акт (протасис) відповідає сучасній експозиції; другий (епітасис) – рухає дію, третій і четвертий (катастасис) – зображують колізії, підводячи до розв'язки, п'ятий (катастрофа) – закінчує дію.

Відійшовши від алегорично-моралізаторського характеру попередніх шкільних драм, Ф.Прокопович вніс у драму „Володимир” багато нового. Вибір сюжету з вітчизняної історії замість абстрактного алегоричного трактування біблійного оповідання або того чи іншого життя також був нововведенням автора. В основу сюжету драми покладена дійсна історична подія – прийняття християнства київським князем Володимиром Святославичем. Але щодо історичної вірогідності, то в розпорядженні автора, на думку літературознавців, були дуже скупи історичні джерела, на зразок „Синописа” Інокентія Гізеля, які не могли дати йому серйозного матеріалу. До того ж, сам Ф.Прокопович вважав, що головним у творі має бути не точна передача історичної події так, як вона відбулася, а показ того, як вона повинна відбуватися. На його думку, цього вимагало завдання історичного твору – навчати людей тому, якими вони повинні бути в різних життєвих ситуаціях.

Безсумнівним є новаторство Ф.Прокоповича в розробці образу київського князя. На думку деяких дослідників, такий складний характер, яким є Володимир у трагедокомедії, не міг бути створений без урахування фольклорної розробки образу князя: „Вивіреним народною мудрістю образ Володимира у фольклорі представлений повніше і людяніше, ніж у літописі, в народній пам'яті він єдиний. Адже і в п'єсі образ єдиний, не дивлячись на те, що герой змальовується в найкритичніший момент свого життя і політичної боротьби. Він страждає, мучиться, гнівається, переповнений сумнівами, але це цілісний характер”[3,26]. Та оскільки в уснонародних творах взагалі немає згадок про Володимира-язичника, то фольклорний Володимир навряд чи міг імпонувати авторові. Проігнорував драматург і життійного Володимира, якого традиція вимагала зображувати статично. Скоріше за все, Ф.Прокоповичем був опрацьований літописний варіант, за яким образ князя роздвоєний: літописець-християнин провів чітку межу між Володимиром-язичником і князем-першохристителем. Характерною особливістю твору є те, що в ньому висвітлено не все життя князя, а лише його боротьба за хрещення Русі. Драматург, показуючи душевну боротьбу, пережиту Володимиром, вводить психологічний мотив, що також не

практикувалося в драмах його попередників. Князь Володимир не просто вирішив перейти в нову віру, у його душі відбувається напружена боротьба, що ілюструє розвиток дії і кульмінацію:

„ ... Моя же утроба горіти  
Мняшесь, і страх нікий пронзе мя; оттолі  
не вім, како ко моей приліпися волі  
Ім'я християнське, наші же мні мертві  
бозіє мнятьсь і мерзкі їх жертви” [8,275].

У відтворенні психологічного стану героя автор також стає на шлях новаторства, подаючи замість шаблонних алегорій внутрішній монолог Володимира:

„О Христе мой! (Моїм нарицаю,  
чужд тебе, окаянный!). В твоєй уповаю  
Помощі; твоїм бути желяю всеціло,  
тебі мою отдаю і душу, і тіло” [8,293].

Сюжет „Володимира”, побудований на конкретній історичній події, дає приклад поєднання кількох шарів оповіді з розмежуванням на „верх” (духовне) та „низ” (тілесне), що властиво для барокового твору. Перший – це роздуми про християнство як перемогу духу над тілом, суть релігії, її роль в житті народу, пов'язані з образами Володимира, його синів, воевод, грецького філософа. Другий – це сатиричне зображення жерців поганства, під якими автор мав на увазі морально застаріле ортодоксальне християнство. Є ще третій шар – сучасність, якій твір адресується. Про наявність цього адресата свідчить посвята трагедокомедії, у якій говориться: „Владимир ... в преславной академії Могило-Мазеповіанської Київської, привітствующой ясновельможного его царського пресвітлого величества війська Запорозького обох стран Дніпра, гетьмана і славного чину Святого Андрея-апостола, кавалера Іоанна Мазепи, превеликого свого ктитора, на позор російському роду ... показанный” [8,258]. А в пролозі Мазепу названо ясновельможним паном, добродієм, наступником, якому від Бога доручена Володимирова держава. Йому бажають дорівнятися перемогами до Володимира, піднести державу на такий же рівень. В образі Володимира гетьман повинен побачити себе, твір – це дзеркало, в якому показана хоробрість, слава, відданість православної церкві подвижника Мазепи.

Створення літературної історії І.Мазепи було започатковано ще за його гетьманування в жанрі панегіриків. Після проголошення ж І.Мазепі анафеми за наказом Петра I розшукувались і знищувались тексти таких творів, лише деякі з них збереглися в одному примірнику, як панегірик С.Яворського. Вихваляння вчорашніх панегіристів змінилося лайкою. Як наголошує М.Сулима, „за шістьма на сьогодні відомими повними списками „Володимира” Феофана Прокоповича легко простежується вплив неспокійної політичної обстановки XVIII століття за царювання Петра I, Єлизавети, Катерини II на характер переробок і купюр у тексті драми”[10, 254]. І хоча п'єса містила яскраво виражені ознаки патріотизму, зокрема у трактуванні Ф.Прокоповичем Києва як „другого Єрусалима”, проте це не завадило йому стати провідним ідеологом реформ Петра I, спрямованих на секуляризацію й централізацію суспільства. Ф.Прокопович змінює у „Володимирі” усе, що стосувалося гетьмана, та картає його в „Епінікіоні”, написаному після Полтавської битви в 1709 році:

„Побідихом! Падєся супостат наш лютий,  
І отступник приять казнь, отчества враг велій,  
Ко нам же возвращенный грядет мир веселій  
І безбідно здравіє ведет за собою” [9,30].

Промовисті свідчення про подальше ставлення письменника і церковного діяча до особи опального гетьмана містить і анонімна пам'ятка історико-мемуарної прози XVIII століття „Історія русів”: „ ... відкрилось ... в Глухові нове явище, до того ще в Малоросії небувале, явище страшне, назване супутницею Мазепі в пекло. Численне духовенство Малоросійське і найближче до границь тутешніх Великоросійське, зумисне зібране до Глухова під проводом і інспектурою знаного Єпископа Прокоповича ... кинуло на Мазепу вічне прокляття, або анафему. ... Головуючий Єпископ ударив при тому кінцем жезла свого в груди портрета [Мазепи – Н.Г.] із словами: „Анафема !” [6, 267-268].

Про здатність Ф.Прокоповича спритно пристосовуватися до політичної ситуації говорить уже той факт, що він пережив чотирьох імператорів: Петра I, Катерину I, Петра II, Анну Іванівну, умудряючись в кожного з них бути фаворитом. Але на момент написання і постановки п'єси І.Мазепа був гетьманом і меценатом Києво-Могилянської академії, тому Ф.Прокопович і показує Володимира як історичну особу, що „дорівнює Мазепі господарністю на Україні, словом на Мазепі показує своє обличчя Володимира як батьківське”[4, 203]. „Панегірик, – як вважав О.Білецький, – виправдується щедрістю і піклуванням Мазепи про Київську академію”. Хоча далі вчений уже не так категорично додавав: „ ... втім, у трагедокомедії, крім лесті, могло говорити і щире захоплення”[2, 467].

На думку М.Сулими, про те, що трагедокомедія Ф.Прокоповича присвячена і князю Володимирі, і гетьману Іванові Мазепі, свідчать очевидні історичні паралелі: вбивству Ярополка, якого Володимир

„аки вторый Каин люте уби”, відповідає, скажімо, арешт і заслання Семена Палія Мазепою; Володимир мав шість дружин і п'ятсот наложниць, Мазепа ж мав гріховний зв'язок зі своєю хрещеницею Мотрею Кочубеівною. „Та ці гріхи, – за словами дослідника, – як і у випадку з князем Володимиром, перекривала діяльність Івана Мазепи на ниві сприяння розвитку освіти, будівництва церков тощо” [10, 202-202].

Органічному поєднанню староруських часів з умовним сучасним служить і останній акт трагедокомедії – хор апостола Андрія Первозванного та ангелів, що пророкують майбутню долю Києва:

„ Світ от світа  
(Вижду) множається, – яко-бо вначалі  
мал поток з гор ізходить, потом же во малі  
Умноженный от іних, зтекшися в єдино,  
пространними ліється струями. Не інно  
Чудо о твій славі вижду, граде божий” [8, 303].

М.Возняк доводив, що драма „Володимир” має багато спільного з проповіддю Ф.Прокоповича, виголошеною в день Святого Володимира. У проповіді також показана внутрішня боротьба Володимира перед прийняттям християнства і його перемога над світом, тілом і чортом. Ф.Прокопович порівнює цю перемогу князя з його військовими перемогами, останні називає дитячою забавкою. Проповідь має і подібне з п'єсою закінчення – звернення до сучасності: „Чи не здійсняться дні Андрія Первозванного, котрий передповів, що в нашій землі має засяяти святобливість і що постане багато божих церков? А всьому тому початок, причина й привід – Володимир святий” [цит. за: 4, 206-207].

Новим у драмі було і те, що у творі вже відсутні персонажі античної міфології, а кількість алегоричних персонажів зведено до мінімуму. Так, автор вводить невідому давній українській драмі особу – Духа Ярополка, яка, на думку М.Возняка, могла з'явитися під впливом трагедії Сенеки „Тієст” [4, 207]. Як вважав С.Єфремов, знайомство Ф.Прокоповича з творами класиків, студіювання поезики Аристотеля, читання сучасної європейської літератури зробили можливим його відхід від схоластичних традицій єзуїтської шкільної драми і привели драматурга до нових джерел літературної творчості. Він вказував, що „постаті Жеривола та інших жерців у Прокоповича нагадують ваалових жерців, Матала й Навала, з Расінової трагедії „Аталія” [5, 175]. Написана в 1691 році, вона, за припущенням С.Єфремова, не могла залишитися поза увагою такої освіченої людини як Ф.Прокопович, і тому могла справити вплив не лише на образотворення, а й на композицію п'єси „Володимир”.

До речі, з образами Прокоповичевих жерців пов'язані свідомі анахронізми. Їх названо у драмі калуґерами (так називали монахів в часи автора), Жеривол величається мужем „велебним” (тобто, преподобним – титулом духовних осіб України в XVII – XVIII ст.), а ім'я Піара асоціюється із назвою заснованого в 1607 році католицького ордена піаристів, члени якого давали обітницю безоплатного виховання молоді. Знаки-аняхронізми, на думку Т.Автуховича, виконують у трагедокомедії важливу функцію, „об'єднуючи в єдине ціле різні рівні її змісту і сигналізуючи про можливості інакомовного тлумачення зображуваних подій” [1, 185].

Як на сучасників, так і на наступників Ф.Прокоповича по академії сильно вплинула і постановка твору, яка відбулася 3 липня 1705 року. Причиною цього стало те, що вихованці Києво-Могилянської академії розіграли твір з київської історії на тлі київських краєвидів – на Щекавиці.

Отже, п'єса Ф.Прокоповича „Володимир”, з одного боку, є синтезом усього попереднього розвитку драматургії, а з іншого – знаменує новий етап у розвитку української літератури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Автухович Т. Київський період творчості Ф.Прокоповича // Українське літературне барокко. – К.: Наукова думка, 1987. – С.178-192.
2. Білецький О. Українська драматургія XVII-XVIII ст. // Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т. – Т.1. – К.: Радянська школа, 1959. – С.455-484.
3. Буранок О. Фольклорные традиции в творчестве Ф.Прокоповича // Филологические науки. – 1991. – №2. – С.20-28.
4. Возняк М. Трагедокомедія Феофана Прокоповича // Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. – Кн. 2. – Львів: Світ, 1994. – С.200-210.
5. Єфремов С. Трагедокомедія: Прокопович // Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Femina, 1995. – С.173-176.
6. Історія Русів / Пер. І.Драча. – К.: Радянський письменник, 1991. – 318с.

7. Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII століть та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наукова думка, 1983. – 233с.
8. Прокопович Ф. Владимир // Українська література XVIII ст. / Вступ. стаття, упоряд. і прим. О.Мишанича. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 258-305.
9. Прокопович Ф. Епінікіон, сієсть пісьнь побідная о тоєйжде преславной побіді // Українська література XVIII ст. / Вступ. стаття, упоряд. і прим. О.Мишанича. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 30-34.
10. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII століть. – К.: ПЦ „Фоліант”, ВД „Стилос”, 2005. – 368с.

УДК: 821.161.2 У – 2.091 “18/19”

## **МІФ ПРО ІФІГЕНІЮ НА МЕЖІ СТОЛІТЬ (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМАТИЧНОЇ СЦЕНИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)**

Гура Н.П., аспірант

*Запорізький національний технічний університет*

У статті досліджується авторське сприйняття образу грецької царівни Іфігенії у творчості видатної української поетеси. У центрі драматичної сцени – переживання головної героїні, яка пожертвувала собою заради батьківщини і змушена жити на чужині. Значну увагу приділено головним соціокультурним чинникам, які вплинули на творчість Лесі Українки.

*Ключові слова: міф, доба, порубіжжя, особистість, антитеза, самотність.*

Гура Н.П. МИФ ОБ ИФИГЕНИИ НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ ЛЕСИ УКРАИНКИ)/ Запорожский национальный технический университет, Украина.

В статье исследуется авторское восприятие образа греческой царевны Ифигении в творчестве выдающейся украинской поэтессы. В центре драматической сцены – переживания главной героини, которая пожертвовала собой во имя родины, вынуждена жить на чужбине. Значительное внимание уделено основным социально-культурным факторам, которые повлияли на творчество Леси Украинки.

*Ключевые слова: миф, эпоха, рубеж веков, личность, антитеза, одиночество.*

Gura N. P. THE MYTH ABOUT IPHIGENEIA AT THE TURN OF THE CENTURY (ON THE MATERIAL OF LESYA UKRAINKA'S DRAMA SCENE)/ Zaporizhzhya National Technical University, Ukraine.

The article deals with the authoring perception of Greek princess Iphigeneia's image in outstanding Ukrainian poetess's creative work. In center of the drama scene there are main heroine's feelings, who sacrificed herself in the name of her native land, and now she is obliged to live in foreign country. The considerable attention is given to the main social and cultural factors, which have influenced Lesya Ukrainka's creative work.

*Key words: myth, epoch, turn of the century, person, antithesis, loneliness.*

Межа століть, кінець XIX - початок XX століття, – це якісно новий етап культурного розвитку суспільства, основним змістом якого є глибока криза європейської цивілізації й пошук шляхів її подолання. Саме в переломні моменти людської історії відбувається переосмислення духовно-естетичних цінностей, руйнуються колишні ідеали, послаблюється віра в непорушність існуючого світовпорядкування й робляться спроби повернути втрачену цілісність світовідчуття.

На початку нового століття людина відчуває потребу знайти підґрунтя, стійкий зв'язок часів, тому звернення до міфу – цілком закономірне явище. Як відзначає Т.О. Шарипіна, «міф, особливо в кризові епохи, як досвід покоління, завжди репрезентує пам'ять століть і зберігає її як гарант світової стабільності» [1, с. 6]. Це пов'язано, насамперед з тим, що «міф має пряме відношення до фундаментальних основ космічного й земного буття» [2, с. 13], а об'єктом міфу є «щось корінне й важливе, яке стосується світо- і життєпобудови» [2, с. 13]. Апеляція до позачасових констант культури дозволяє людині перебороти невідповідність буття, а синкретизм міфу відкриває широкий простір для творчості.

По суті, культура на зламі століть не стільки переборювала XIX століття, скільки звільнялася від повсякденності буття. Старе не відкидалося, а переосмислювалося, а процес розвитку йшов від лінійності до масштабного розгалуження, до поліфонічності звучання. На тлі загальної десакралізації й деканонізації світорозуміння на перший план виходить художник, що, відкривши для себе скінченність буття й незворотність особистого часу, сприяє розвитку індивідуального характеру літератури.



Непевність, розчарування, незадоволеність, самотність і розпач – типові ознаки “хвороби” кінця століття. Строкатість і еkleктика, швидка зміна й взаємозамінність центральних ідей стають ключовими характеристиками творчості письменників кінця XIX – початку XX століть. Вони шукають, експериментують, синтезують несумісне, прагнучи до виразності й концентрованості письма.

Характерною рисою літературного процесу порубіжжя стала взаємодія літератур, засвоєння ними інонаціонального досвіду. Спостерігається прагнення європейських літератур вийти за соціально-історичні, просторово-часові й вузько-національні межі на якісно новий, глобально-універсальний рівень узагальнення заради виявлення “загальнолюдської” компоненти у своєму змісті.

Елементом, що об’єднує цей процес, став міф, зокрема античний міф, який покладено в основу творів провідних українських письменників межі XIX - XX століть. Леся Українка, В. Самійленко, О. Кобилянська відчували тісний зв’язок української літератури із загальнолітературним процесом і її невід’ємність від розвитку всесвітньої літератури.

Основоположником цієї традиції у вітчизняній літературі стає Леся Українка, яка в листі до Л.М. Старицької-Черняхівської пише, що «напевно, “то в высшем суждено совете”, щоб я mit Todesverachtung (зневагою до смерті) кидалася в дебри всесвітніх тем, куди земляки мої, за виїмком двох-трьох одважних, волють не вступати» [3, с. 245].

Звернення до подібної тематики не було випадковим. Працюючи над темами сивої давнини, Леся Українка порушувала актуальні проблеми свого часу. «Гарячою апеляцією до сучасності, проекцією життєвого ідеалу» [4, с. 155] називає М. Євшан роботу поетеси з міфологічним матеріалом. Синтезуючи спадщину минулих культур, їхній дух, сприймаючи їхні життєві цінності, письменниця має непересічну можливість найбільш яскраво репрезентувати свої думки й сподівання.

Однак художнє осмислення загальнолюдських тем і проблем у Лесі Українки невід’ємне від української національної ідеї, що є наріжним каменем усієї її творчості. «У світову літературу Леся Українка входила з українським словом і створювала визначні художні полотна рідною мовою, збагачуючи її оригінальним осмисленням світових тем, наснажуючи їх ідеями волі й правди, що імпонувало кожному народу, кожній нації» [5, с. 85], – підкреслює П. Киричок.

Українська поетеса пройшла довгий і тернистий шлях від лірики до створення драматичних поем, які є не тільки вершиною її творчості, але й входять у скарбницю всесвітньої літератури. Проблематика й поетика її п’єс глибоко співзвучна з творчими пошуками європейських драматургів, значними успіхами яких відзначено розвиток драматургії кінця XIX – початку XX століть. Увійшовши в історію української літератури як художник-новатор, Леся Українка почала свою драматургічну творчість із заперечення тих театральних форм, які існували в той час, і взяла за зразок кращі твори представників “нової драми”: Г. Ібсена, А. Стріндберга, Г. Гауптмана.

Необхідно зазначити, що літературний процес письменниці розглядає не тільки як художник, творець, але й як критик. Аналізуючи тенденції, які привели до виникнення “нової драми”, вона намагається осягнути процес відновлення європейського мистецтва на зламі століть, що і є основним змістом її літературно-критичних робіт.

Леся Українка ніколи сліпо не наслідувала навіть геніальні зразки, а синтезувала досягнення європейських драматургів зі своїми особистими пошуками форми та прийшла до драматичної поеми, яка дала можливість авторові найбільш повно висловити свої таємні думки й реалізувати найсміливіші прагнення.

1896 – 1899 роки стали особливим періодом у житті Лесі Українки. Захопленість творчістю великого англійського романтика Д.Г. Байрона, активна перекладацька діяльність і безпосередня близькість “подиху” античності (1898 - 1899 поетеса живе в Криму на виллі “Іфігенія”) створили сприятливі умови для нового творчого етапу Лесі Українки, початком якого стає драматична сцена «Іфігенія в Тавриді».

Незважаючи на стійкий інтерес літературознавців до особистості й творчості великої української поетеси, серед величезної кількості присвячених їй робіт, не вистачає тих, які всеохоплююче й повно висвітлюють згадану драматичну сцену. Винятком є спостереження А. Гозенпуда «Поетичний театр: Драматичні твори Лесі Українки» (1947) й О. Бабишкіна «Драматургія Лесі Українки» (1963), у яких досить слушні зауваження авторів щодо цього твору межують із занадто категоричними висновками, що призводить до спрощеного розуміння драматичної сцени. Серед останніх робіт особливої уваги заслуговує монографія В. Гуменюка «Шлях до “Одержимої”»: творче становлення Лесі Українки-драматурга» (2002), у якій автор не тільки детально простежив процес сходження поетеси до драматургічних висот, але й ґрунтовно проаналізував ранні драми, у тому числі й «Іфігенію в Тавриді», визначивши їхнє місце в її творчій еволюції.

Осмилюючи творчу спадщину письменниці, ми ставили за мету проаналізувати авторське сприйняття міфу про Іфігенію в контексті європейського літературного процесу кінця XIX – початку XX століть.

На зламі століть, під впливом чарівності старого Криму, болісного переживання своєї вимушеної розлуки з рідними й друзями, Леся Українка звертається до однієї із самих трагічних фігур давньогрецької міфології – аргоської царівни Іфігенії. Принесена в жертву своїм батьком Агамемноном в ім'я батьківщини й перемоги над Троєю, Іфігенія була врятована Артемідою й перенесена в далеку Тавриду, де довгий час, удаліні від Еллади була жрицею богині. Пізніше – за велінням Аполлона – в країну таврів прибуває її брат Орест із другом Піладом, які й відвозять Іфігенію з украденою статуєю Артеміди в Аттику.

У різні епохи до цього сюжету зверталися Евріпід, Расин, Гете й багато інших письменників, які й забезпечили дочці Агамемнона невмирущу славу й безсмертя у віках. Але жодного разу до цього сюжету не торкалася жіноча рука, що, безумовно, позначилось на сприйнятті міфу про аргоську царівну.

На відміну від своїх великих попередників, звертаючись до відомого сюжету в пошуках свого шляху, Леся Українка вибирає той епізод з життя Іфігенії, що залишився поза сферою їхньої уваги але близький їй, а саме безрадівне життя в Тавриді.

Твір задумувався, як «драматична поема en style classique» [6, с.174], про що поетеса пише своїй матері. Спираючись на матеріали роботи А. Гозенпуда [7, с. 38] відзначимо, що в драмі, крім Іфігенії повинні бути ще два персонажі: Орест і Пілад (3 актори), а також хор дівчат, хор старців і хор варварів. Це не означає, що поетеса відрікається від своєї прихильності до “нової драми”, просто звернувшись до античного сюжету, Леся Українка намагається використати й класичну форму, успадковану від Евріпіда.

Але за фасадом старого сюжету й форми ховається новий зміст. Доля окремої людини, її ідеї, переживання є тим центром, навколо якого формується вся оповідь. Джерелом драматизму став трагізм сучасного життя, проблема самотності, властива всій західноєвропейській літературі ХХ століття, а також психологізм і характер самого персонажа.

Внутрішня колізія героїні, її боротьба між почуттям і розумом, є серцевиною драматичної дії. Тому конфлікт драматичної сцени перенесено із зовнішнього у внутрішній простір. Його сконцентровано у душі головної героїні й виражено у її монолозі. За своїм змістом монолог глибоко ліричний. Він покликаний показати не дію, не динаміку сюжету, а внутрішнє життя людини, жагучі пориви її душі. В. Гуменюк цілком має рацію, коли називає драматичну сцену “Іфігенія в Тавриді” «поетичною монодрамою» [8, с. 142], до того ж, на нашу думку, не тільки героїні, але й автора, тому що простежується чітка аналогія між ними. Свій біль від розлуки із близькими й безсилля з приводу усунення від громадського життя вкладає Леся Українка у уста Іфігенії:

А в серці тільки ти,  
Єдиний мій, коханий рідний краю!  
Все, все, чим красен людський вік короткий,  
Лишила я в тобі, моя Елладо [6, с. 82].

Творча індивідуальність Лесі Українки проявляється не тільки в глибокому психологізмі змалювання характеру аргоської царівни, у високому рівні суб'єктивності оповіді, але й у тім, як підкреслює Л.П. Кулінська, «що її конфлікти, будучи тісно пов'язаними з конкретним сюжетом, нерідко переростають його, набуваючи певного узагальнення» [9, с. 82].

Саме узагальнення дозволяє авторів створити власний цілісний художній світ, центром якої є людська особистість і вийти на якісно новий онтологічний рівень. Ця особливість Лесі Українки перебуває в тісному зв'язку з національною літературною тенденцією сприйняття античності на зламі сторіч. На думку О. Турган, «автори звертаються до античних міфів та героїв і на їх основі створюють свою міфологію, систему міфологічних образів, поєднуючи у власному “тексті-міфі” (З.Мінц), з одного боку, найархаїчніші пласти культури, з іншого – внутрішній світ і філософські пошуки сучасної їм людини й людства» [10, с. 3].

У драматичній сцені Леся Українка пропонує своє власне трактування міфу про Іфігенію в руслі проблеми пошуку сакрального призначення людини, що в цій концепції зображується кульмінацією людського життя. Звідси й відправна точка – самотність, що є єдиним способом пізнання істини буття і центральною проблемою культури ХХ століття.

Для самого автора пошуки істини були тісно пов'язані із зіставленням часто непримиренних і опозиційних поглядів, тому що вона сама «весь час переживала внутрішню боротьбу ціннісних орієнтирів (естетичних: краса – потворність, етичних: добро – зло). Такі пошуки сутнього для поетеси могли відбуватися ... у людській душі, яка немовби розмежовується на дві бінарні опозиції, що ведуть між собою безконечні дискусії» [11, с. 52], – пише О. Ковальова. Цілком закономірно, що антитеза, будучи невід'ємною частиною стилю Лесі Українки, лежить в основі твору й представлена на всіх його рівнях.

На антитезі побудована як сама сцена (строфа – антистрофа), так і її центральний монолог:

Ти, срібнолука богине – мисливице,  
Честі і цноти дівчат оборонице,  
поміч свою нам подай...

.....  
Прости мене, величній богине!  
Устами я слова сі промовляю,  
А в серці їх нема... [6, с. 81].

Велична, спокійна краса природи протиставляється палкому монологу Іфігенії. Сама героїня, зі слів хору, постає перед нами як:

З краю далекого, з краю незнамого  
Нам Артеміда її привела,  
все таємниця в дівчині величній,  
Рід її, плем'я й імення само [6, с. 80].

Але пізніше ми спостерігаємо абсолютно іншу Іфігенію: покірну й вольову, благаючу й проклинаючу, слабку й сильну одночасно, що почергово змінюється протягом свого заключного монологу.

Туга за батьківщиною переходить у щемливу ностальгію, світлі спогади дитинства змінюються гіркотою втрат, а весна рідного краю різко контрастує з осінніми пейзажами Партеніду. Ці тонко сприйняті й передані поетесою переживання Іфігенії дозволяють відчути всю її тендітність, уразливість і беззахисність.

Інша риса її характеру пов'язана з ознаками прометеїзму, якими автор наділяє свою героїню. Фігура Прометея, як захисника людства, поборника справедливості й носія всього прогресивного, є знаковою для всієї творчості Лесі Українки. Він експліцитно або імпліцитно присутній у багатьох її творах. Тому, додавши в уособлення жертовності богоборчі, волелюбні ноти, поетеса поглиблює образ Іфігенії й збагачує його новими відтінками.

... А хто створив нас?  
Хто дав нам душу і святий вогонь?  
Ти Прометею, спадок нам покинув  
Великий, незабутній! [6, с. 83]

Саме прометеївські риси не дозволяють героїні здатися й піти з життя. А впроваджений поетесою новий мотив – самогубство – не знайшов свого подальшого розвитку.

Візьми її, - вона твоя богине!  
Нехай вона не палить жил моїх.

(Дістає з-за олтаря жертовний ніж, одкидає плащ і заміряється мечем проти серця, але раптом пускає меч додолу)

Ні се не варт нащадка Прометея [6, с. 83].

В опозиції життя – смерть Іфігенія обирає життя, навіть якщо це й означає служіння батьківщині вдалині від неї. Належність героїні до Еллади є невід'ємною частиною її духовного життя, тому вона так болісно переживає вимушену розлуку з нею. Її душа – це втрачена батьківщина. Сповнена жагою діяльності в ім'я вітчизни, Іфігенія приречена на бездіяльність.

Коли для слави рідної країни  
Така потрібна жертва Артеміді,  
Щоб Іфігенія жила в сій стороні  
Без слави, без родини, без імення  
Хай буде так [6, с. 84].

Таким чином, автор не тільки констатує жертовний патріотизм дочки Агамемнона, як щось початкове, але й «своєрідно осмислює в ракурсі пошуків міри людяності в героїчному чині. Розводяться по різні полюси жіноча слабкість і сила духу героїні, внаслідок чого драматизм образу суттєво загострюється» [8, с. 140].

Подана інтерпретація образу Іфігенії істотно відрізняється від всіх попередніх і визначається новими літературно-критичними й суспільно-політичними ідеями й віяннями кінця XIX - початку XX століть.

“Іфігенія в Тавриді” - перший драматичний твір, у центрі якого ідеї, які будуть супроводжувати Лесю Українку протягом усього її творчого шляху. Вийшовши за рамки вузько-національної тематики, письменниця оперує глобальними, загальнолюдськими категоріями, звернувшись до проблем буття особистості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX вв. - Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1995. - 114 с.
2. Хализев В.Е. Мифология XIX –XX веков и литература // Вестник Московского университета.- Серия 9. Филология. - 2002. - №3. - С. 7-21.
3. Старицька-Черняхівська Л. Хвилини життя Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку.- К.: Основа, 1971.- С. 244 -247.
4. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика.- К.: Основа, 1998.- 658 с.
5. Киричок П. Творчість Лесі Українки в контексті розвитку європейської літератури кінця XIX – початку XX століття // Художній світ Лесі Українки-драматурга. - Сімферополь: Таврія, 2004. - С. 85-91.
6. Українка Леся. Іфігенія в Тавриді // Українка Леся. Кримські спогади: вірші, поеми, проза, листи.- Сімферополь: Таврія, 1986. - С. 78 – 84.
7. Гозенпуд А. Поэтический театр.- К.: Мистецтво, 1947.- 303 с.
8. Гуменюк В. Шлях до “Одержимої”: творче становлення Лесі Українки-драматурга.- Сімферополь: Таврія, 2002.- 232 с.
9. Кулінська Л.П. У світі ідей та образів.- К.:Дніпро, 1971.- 224 с.
10. Турган О. „Кассандра” Лесі Українки – авторський текст-міф // „Кассандра” Лесі Українки і європейський модерн.- Остріг: Острівський університет, 1998.- С. 3-16.
11. Ковальова О. Леся Українка: вибір модернізму // Дивослово. -2005. - №10. - С. 51-55.

УДК 821.161.2М – 31.09 – 055.2

## ОБРАЗНЕ СЛОВО Д.МИЩЕНКА (ЗА ТРИЛОГІЄЮ “СИНЬООКА ТИВЕР”, “ЛИХІ ЛІТА ОЙКУМЕНИ”, “РОЗПЛАТА”)

Домалега І.М., здобувач

*Мелітопольський інститут державного та муніципального управління  
Гуманітарного університету “ЗІДМУ”*

У статті розглядаються особливості художньої мови історичної трилогії Д.Мищенко “Синьоока Тивер”, “Лихі літа ойкумени”, “Розплата” як засоби відтворення духу зображуваної епохи й ментальних рис слов’ян та складові письменницького ідіостилю.

*Ключові слова: трилогія, епопея, ідіостиль, персонаж, мовні засоби, порівняння, епітет, метафора, розгортання тропів, ритмомелодика, звукові повторювання, фольклорна традиція.*

Домалега И.Н. ОБРАЗНОЕ СЛОВО Д.МИЩЕНКО (ПО ТРИЛОГИИ “СИНЕОКАЯ ТИВЕРЬ”, “ЛИХОЛЕТЬЕ ОЙКУМЕНИ”, “РАСПЛАТА”) / Мелітопольський інститут державного та муніципального управління Гуманітарного університету “ЗІДМУ”, Україна.

В статті розглядаються особливості художественного мовного стилю трилогії Д.Мищенко “Синеокая Тиверь”, “Лихолетье ойкумены”, “Расплата” як засоби відтворення духу означеного періоду й ментальної характеристики славян, а також складові письменницького ідіостилю.

*Ключевые слова: трилогия, эпопея, идиостиль, персонаж, языковые средства, сравнение, эпитет, метафора, развёртывание тропов, ритмомелодика, звуковые повторы, фольклорная традиция.*

Domalega I.N. D.MISCHENKO'S VIVID WORD (BY TRILOGY 'BLUE-EYED TYVER', 'BAD TIMES FOR NATIVE LAND', 'ATONEMENT') / Melitopol University of the Humanities „ZISMG”, Ukraine.

The peculiarities of artistic language as the drawing tools of spirit the represented period and mental features of Slavs in the historical trilogy "Blue-eyed Tyver", "Bad Times for the Native Land", "Atonement" by D.Mischenko and the components of writer individual style are considered in the article.

*Key words: trilogy, epic, idiostyle, character language tools, subject, comparison, epithet, metaphor, development of tropes, melodic rhythm, sound repetitions, folk tradition.*

Серед інших творів авторів історичної романістики трилогія вирізняється “**поетично-пісенним ладом мови**, дещо уповільненим ритмом оповіді” [1, 6]: “Пливе у безвість невблаганна ніч, пливе й Миловида із нічно, дідуневою хижею, лементом крапель, що падають та й падають із кривлі. Горнеться в дрімоту й ніжиться в дрімоті, а ніжачись, чує, як солодко їй від тих трелей, що витинає розбуджена раннім передліттям крапавиця” [2, 47]. Такі “прозові пасажі” [1, 6] схожі на звучання музичної мелодії чи пісню.

“Пісенного ладу фрази” [1, 6] Д.Міщенко досягає певною мірою порушуючи закони сучасної стилістики: “...Світозар висиджував біля *недужої* та баяв *недужу...*” [3, 415]. У творах Д.Міщенко простежується такий поетичний прийом, як повтор, часто вживаний у піснях фольклорного походження. Цим художнім засобом посилюється ліризм, ритмічність, а також зосереджується увага саме на тій властивості зображуваного, яку потрібно особливо підкреслити. Здебільшого цей прийом застосовується в першій книзі трилогії для зображення мирного життя. Заспокоюючи палкі почуття Миловида, бабуся розуміє дівчину, не заперечує, “*відмовчується та гладить її, гладить та відмовчується*” [2, 43]. Цей повтор навіює розміреність, спокій душі, роздуми про життєвий досвід “старої пані”.

Із метою уповільнення розповідь, привернувши увагу до певної дії, Д.Міщенко застосовує тавтологічні вислови, які є “характерною особливістю мови українських народних дум” [4, 38]: “*Коли попросити щиро, боги змилюються, а змилювавшись, стануть на поміч*” [2, 51]; “*Бо таки не терпілося відшукати тиху заводь при березі, заглянути в неї, а заглянувши, пересвідчитись у сподіваному*” [2, 145]; “*Жартували, сміялися, розповідали бувальщини й знову сміялися*” [2, 296]. Такий прийом наближає мову творів до давньої народної.

Повторювання сполучника служить інтонаційним елементом, підкреслює смислове навантаження слів, які він поєднує чи протиставляє. “...шкодував за нею і плакав серцем, жалів її і жалівся не знати кому її не знати про що” [2, 394]. Сполучники *і(й)* уповільнюють, загострюють страждання героя, передають його розпачливий стан. В іншому прикладі: “*Бо уподобав тебе тоді ще, пам’ятаєш? Бо серцем і помислами завжди з тобою*” [2, 339]. Повторюваний сполучник *бо* переконує у правдивості сказаного Волотом, дає змогу зрозуміти, що він давно виношував у душі ці слова.

Повтори відіграють важливу роль у поетичній мові Д.Міщенко. Вони використовуються не тільки в мовленні героїв для точнішої передачі їхніх почуттів, а й в авторській мові, коли письменнику необхідно в певній інтонації передати свої думки, виділити найтипівішу, визначальну ознаку зображуваного: “*І голосили, і приказували на колишнім Ярославовім обійсті, гейби жалобу справляли тим голосінням – по господарю, що так багато вклав праці, аби мати її, свою господу, по господині, що ростила діток і дбала про діток, по дітках-мучениках, по старій пані й старому панові, що берегли і не вберегли предківського вогнища. А коли виплакали сльози та вилили з сльозами надмір туги, забрали з собою Миловидку й сказали Миловиці...*” [2, 105]. Виділені вислови створюють певну ритмомелодію, яка співвідноситься із ритмом сказань чи легенд.

Стиль письменника вирізняється оптимізмом: непохитна віра в майбутнє навіть у найскладніших ситуаціях (загибель коханих, втрата дітей), активна життєва позиція героїв, боротьба за краще майбутнє, життєствердність та життєлюбність.

“Озвучення” батальних сцен, природних явищ, співучої душі слов’ян Д.Міщенко досягнув **звуковими** повторами. Наприклад, “*На місці потятих чи уражених стають інші, на місці тих інших ще інші, і таки не оступаються вже і не церемоняться з його мечниками, кого язвлять, кого на смерть вражають, надто сулицями*” [5, 350]. Повторення тут асонансів “і”, звукосполучення “сц”, алітерацій “ш”, “ж”, “ц” створюють звукову поліфонію війни, брязкіт металевих шабел та сулиць, підкреслюють її страхіття.

Про “неусвідомлену автором алітерацію” писав і В.Міняйло, наводячи приклад пейзажу з другої книги: “У вітці свого, там, на берегах Білої ріки, не завжди сиділа в стійбищі та їздила в повозі (Каломела. – В. М.), певно, і гасала, як усі в її віці, на молодій кобиліці по степу, і полюбляла далечінь, і ганялася за далечінню” [3, 18]. Повторювання звуків “с”, “з”, “ц” “передає свист стрічного вітру, тонке, ледве чутне сичання різнотрав’я під копитами несхоженого степу” [1, 6].

Поетична форма оповіді обрана автором згідно з особливостями зображуваної епохи – дохристиянський період. Ще не будучи зв’язаною релігійними догмами, не пізнавши рабства, “поетична душа вільного слов’янина була відкрита й пісні, й ігрищам, і всім іншим чуттєвим радощам життя” [1, 6]. З метою відображення цієї характерної риси Д.Міщенко вкладає в уста гусярів та княжича Світозара поетичні рядки, складені у стилі народної пісні, серед яких такі, що містять провідну ідею трилогії:

Земле, наша земле,  
Благодаті мамо!  
Ти одна на світі,  
Ти одна, як доля.  
Щастя миле серцю,  
Ще миліша воля! [3, 284].

Знання з народних та історичних джерел сполучаються в романах із глибоким відчуттям минулого, сучасного й прийдешнього, синтезуються й виявляються міфологічними структурами. Такі стильові особливості притаманні “тим далеким часам, коли слову надавали магічного значення (молитви, замовляння, чаклунства)” [1, 6].

В.Міняйло вказує на те, що “характерною стильовою особливістю історичної прози Д.Міщенка є повна відсутність авторської мови – особливо ж у “Синьоокій Тивері” [1, 6]. І ми погоджуємося з цим. Проникнення наратора у психологію персонажів найчастіше відбувається через злиття мовленнєвого тексту наратора з внутрішнім мовленням героїв. Монологи набирають форм роздумів, самозвіту, спогадів, мрій, у яких він розчиняється. Навіть описи природи письменник подає не від себе, а через сприйняття людей тієї далекої епохи: “Одначе коли прибігли та побачили ряс, матінко рідна, який вереск зняли, яку радість пустили гуляти світом! Бо таки було чого. Се ж мати Лада певний із певних знак подала: настало передліття, час щедрот, благодаті великої – для землі, для люду, для худоби.” [2, 50]. Автор є немовби проміжною ланкою між автором-письменником і текстом художнього твору. У межах самого тексту автор існує опосередковано, через наратора, який є еманациєю автора, його маскою, способом існування автора-письменника у тексті. У книгах “Лихі літа ойкумени” й “Розплата” наявність слів автора зумовлена описами історичних подій, баталій. Нанизуванням дієслів та їх форм, використанням неповних, непоширених речень в описах битв Д.Міщенко намагається відтворити динаміку подій, викликати у читача певні емоції: тривогу, хвилювання; тобто письменник втілює замисел шляхом створення “стилістичного ефекту” [6, 195]. Письменник передає раптовість нападу аварів, швидкість подій складними неповними реченнями з обставинами способу дії та місця: “Вони не забарились об’явитися у світанковій млі і не стали доглядатись, де свої, а де чужі. Налетіли бурєю і так само буряно, в якусь незбагненну мить, розкидали, ба навіть змели з лиця землі піші лави. Одних змусили сховатися в земляних криївках чи уступити з путі, інших – лягти, аби не бути потягненими, ниць, ще інших таки потягли, не давши розглянутися і стямитись. Гейби велети-змії, слалися над землею, самі навіжені і лють у собі мали навіжених. Либонь, певні були: се і є вона, переята у тиверців змога. Тепер ніхто і ніщо не зупинить їх. За тиверцями будуть погромлені уличі, за уличами – всі анти” [5, 98]. Речення цього абзацу утворюють складне синтаксичне ціле або надфразову єдність. Цей прийом надає твору стилістичної довершеності.

Опис битви письменник подає, немов переповідаючи бачене: “І зійшлися у звичній як для одних, так і для других січі, і стиналися, як належить стинатися мужам: не на життя – на смерть. Десь поступалися перед велетами з двосічними мечами, десь брали гору над ними і кликали, збадьорені тим, на подвиги інших...” [5, 97].

Авторське письмо наближається до фольклорного стилю з речитативним мотивом. Кількома неповними реченнями майстер слова вимальовує широкопанорамну картину, вміло використовуючи мовні засоби для відтворення відповідного задуму.

Автор використовує тропи для характеристики зовнішності, поведінки людей, тобто епопея Д.Міщенка відзначається антропоцентричністю тропів. Спостерігається дві найбільші групи тропів у трилогії – порівняння та епітети.

Продовжуючи гуманістичні традиції попередніх епох, Д.Міщенко значно збагатив ідею людяності, відшукавши вселюдське через неповторну особистість, індивідуальне бачення світу окремою особою. Відчуття і розуміння письменником людяності передається через заглиблення в психологію наших пращурів як захисників рідної землі, відтворення високоморального способу життя слов’янського народу, його внутрішньої краси у єдності із землею, природою і космосом.

Найбільш виразні епізоди містять значний корпус образів-порівнянь. Їх художньо-стилістична роль зумовлена ідейно-тематичним характером. Їх стилістичне призначення передусім у емоційно-оцінній функції. В основі Міщенкової порівняльної образності лежить антропоморфне світовідчуття, одуховнення й анімація природного світу.

Більшість із них мають народно-розмовне походження, що дає можливість автору створити індивідуальні, а також типові образи народу, підкреслити національні риси характеру, ментальність. Наприклад, характеризуючи жінок, Д.Міщенко оспівує їхню красу: “...синьоока, як небо в липні”, “як бджілка золота, сонцем освітлена”, “мов дивне видиво...русалка білотіла, дівчина з божественними лініями жіночих зваб”, “сонцю подібна”, “завжди умиростворено тиха, осяяна тим внутрішнім світлом, що било з неї, гейби почайна з землі”, “сива, гейби голубка”, беззахисність: “немов налякана коришном голубка”, “тремтіла, мов лист на вітрі”, “липне, гейби мокрий лист, і шукає захисту”, силу почуттів: “Миловіда зробилася раптом кицькою ...уперлася руками в обличчя й запустила, куди бачила, пазурі свої”, “кинулася за ним у безвісті чужого світу, гейби відчайдух у вир річковий”, “гейби пташка, що її зазнали в клітку”, “Миловідка прибирає руки з ланіт своїх і витирає рясні та чисті, гейби роси на скіснім сонці, сльози”, “саме Миловідка буде мені сонцем-утіхою, зіркою-звабою, пристанищем-відрадою в ... житті”, “печалилася б та танула, як свічка, усе своє життя”, тощо.

Створюючи чоловічі образи, письменник застосовує порівняння, які відтворюють внутрішні переживання, мудрість, мужність: *“кров цебенить, мов із вепра”, “князь ходив похмурий, гейби грозова ніч”, “похмуриший за похмуре зимове небо”, “Волот був твердий і неподатливий, гейби скеля в горах”, “люд ... стетиться передним, гейби перед самим богом...”*, *“...зріб, гейби шуліка пташку”*. Через порівняння яскраво виписане ставлення письменника до героя. Наприклад, характеризуючи хитрого, дволикого посла хана Баяна майстер слова підкреслює такі штрихи поведінки *“вигнута дугою спина Кандиха відчутно здригнулася і стала схожою на націлене для стрибка тіло удава”, “полозом вився довкола імператора”* тощо.

Окрему групу складають епітети в традиційній формі – *прикладки*. Часте застосування прикладок свідчить про тонке сприйняття значення слів, мовного звучання, вираження експресії, порівняльність, емоційно-оцінна функція. Прикладки, що виступають у ролі художнього засобу, допомагають виявляти позитивне чи негативне ставлення мовця до предмета чи явища, уточнюють *ознаку*: *засмучено-болісним* позирком, *згоду-злагоду*, *неприятнь-підозру*, *жрицею-господинею*, *речницею-смутокм*, *втіха-благання*, *леготом-теплом*, *світло-тепло*, *питають-допитуються*, *бажанням-полум'ям*, *лінькувато-супокійним*, *ждала-виглядала*, *мовчанки-невідомості*, *думка-бентега*, *старається-годить*, *засмучено-болісним*, *жахливо-несамовитим*, *нажахано-благальною* тощо;

*призначення*: *схованка-затінок*, *мати-потішниця*, *мати-заступниця*, *мати-розрада*, *отрока-нелюба*, *сестри-затійниці*, *гладила-заспокоювала*, *граждою-завадою*, *князь-добротворець*, *донею-утіхою*, *братів-підпору*, *сонцем-утіхою*, *зіркою-звабою*, *пристанищем-відрадою*, *травиці-поживи*, *землю-годувальницю*, *мати-жалібниця* тощо;

*назву*: *Яр-сонце*, *бажання-крила*, *океан-море*, *надія-сподіванка*, *Сини-соколи*, *доньки-горлиці*, *щастям-насолодою*, *діда-прадіда*.

Д. Міщенко використовує обмаль *епітетів*, але вони мають важливе ідейне й змістове навантаження. Наприклад, в описі однієї з баталій – *світанкової, незбагненну, навіжені, звичній, двосічними*.

Вишуканість індивідуального стилю майстера художнього слова полягає у створенні оригінальних метафор. Ці тропи “дають змогу письменникові краще відтінити потрібну йому рису предмета чи явища, досягти більшої точності й образності, особливо виразно виявити оцінку зображуваного” [7, 207].

Метафори є внесенням у текст елементів міфологічного мислення, особливо виразно демонструють зв'язок мікросвіту й макросвіту, людини та природи. Їх суб'єктами в трилогії є:

– абстрактні й неживі поняття, яким приписуються людські риси й здібності: *“смерічка... як стояла, так і присіла до землі”, “повеління гне челядника в дугу”, “прийшло і надійно обсіло Тиверську землю безліття”, “щастя одинаку рідко усміхається”, “валка намотувала на колеса час”, “видить Небо”, “не спить людська мисль”, “погрожує карою меч”, “ніч багатьох приспала”, “комусь пособляв ліс”, “січа йшла, Мара лютувала”, “мисль гніздилася в мізках кожного й стримувала руку”, “гомін хвиль”, хвилі “промовляють”, “Хорс аж надто щедрий”* тощо;

– людина, якій приписуються властивості звірів і птахів: хитрого стратиґа Велісарія названо *“старий лис”*, боязливий і підступний Кандих *“нечутно вишмигнув із намету”*, закохана Милана *“заворкотіла до Світозара”*, *“сокорила та й сокорила”*, нікчемний Калегул *“заскімлив..., відкотився... і зник”* та ін.;

– непередметні сутності, що описуються через природні об'єкти чи предмети побуту: сумління Волота – *“нуртує-перевертається у ньому той черв'як, ссе із серця крові не дає покою мислі”*, хвилювання Миловида – *“снувала невидиму нить материнської туги”* тощо.

Одним із основних прийомів поетизації тексту, значною мірою пов'язаних із синтактикою тропів, слід вважати **розгортання тропів**. Цей прийом знаходить відображення в певних параметрах, які досліджуються з точки зору поетизації прози й характеризуються як її синтактико-тропеїчні прояви. Головними параметрами синтактики тропів в аспекті їх синтагматики є взаємодія цих виразових засобів у реченні, взаємозв'язок компонентів розгорнутих тропів, розміщення та взаємодія їх у тексті. Проте у більшості випадків розгортання тропів у трилогії Д. Міщенко відбувається в межах одного або кількох речень. При взаємодії компонентів розгорнутого тропу реалізуються одночасно два прийоми поетизації – розгортання тропів і стилістична конвергенція. Висока щільність тропеїчного ряду, яка є характерною для багатьох романів та оповідань митця, спостерігається, перш за все, при розгортанні тропів. Наприклад: Миловида *“щебетала, розповідаючи. Чужі люди зглядалися, чуючи ті щебетання. Бо такі голосиста в Ярослава з Випалу дівка, та й розповідати, видимо, є що. Ано, чули, як виспівує! Гейби соловейко в гаю”* [2, 8] – метафора + порівняння, які супроводжуються лексичними повторами та алітерацією приголосних [ш], [ч], [в], [й], [с], [й], що імітують спів пташки. Наведений фрагмент є також яскравим прикладом стилістичної конвергенції, оскільки тут відбувається взаємодія кількох виразових

засобів. “Рясні та чисті, гейби роси на скіснім сонці, сльози” [2, 338] – епітет + порівняння. “Бо чиста, мов голубка, бо вразлива, як тота квітка, що згортається від доторку сонячного променя” [2, 371] – епітет + порівняння, епітет + порівняння + поширений епітет. Зорина “стріпнулася та й знялася, гейби налякана пташка, справді не бігла – летіла” [3, 189] – метафора + метафора + порівняння + метафора. “...муж закипає по тих словах, гейби вода на гарячому залізі...” [3, 320], Жадан “...міцний, яко дуб, і лютий, як знавісний тур” [3, 326], “крикнув дужим, гейби Перун із неба, голосом” [3, 327] тощо.

Розміщення тропів у сильних позиціях – у **заголовку**, на початку та в кінці тексту (І.В.Арнольд), їх взаємозв’язок і взаємодія в рамках цілого тексту є одним з головних синтактико-тропеїчних проявів поетизації прози. Один із різновидів розгортання та взаємодії тропеїчних засобів у тексті базується на розміщенні тропів у заголовку та взаємодії метафоричного заголовка з тропами в тексті. Центральний троп першої книги “Синьоока Тивер”, який актуалізує метафоричне значення заголовка, розміщується в середині твору: у Миловиди очі сині, “як небо в липні”. Героїня стверджує: “Я тиверська, тому й синьоока” [2, 39]. Очі Божейка “вбирають” синяву Миловидиних, а Зоринчині ясніють блакиттю [2, 416].

Взаємодія тропів у рамках цілого тексту, розгортання метафоричного заголовка та його зв’язок з тропами у творі актуалізують такі прийоми поетизації прози, як розгортання тропів, сприяють образній когезії частин твору, стають основою її лейтмотивної структури.

Втілюючи ідею свободолюбства, творчого поетичного мислення наших предків, митець використав таку ритмомелодіку словесних виразів і конструкцій, яка зробила їх придатними для речитативного чи пісенного виконання. Цьому сприяє ще один із прийомів, запозичених Д.Міщенком з народної творчості – лексичні та звукові повтори. Окремих героїв письменник наділяє хистом до створення пісень і навіть у пісенній формі викладе головну ідею трилогії. Із метою наближення мовного викладу епопеї до літописного митець застосував і метризацію прози.

Для досягнення стилістичного ефекту Д.Міщенко широко вживає різнотипні приклади, особливо для опису краси мирного життя. Для створення динамічності батальних картин письменник надає перевагу неповним синтаксичним конструкціям, нанизуванню дієслів та їх форм.

Не винятком для митця є й прийом розгортання тропів. Синтактико-тропеїчні прояви поетизації прози сприяють точнішому розкриттю окремої думки й загального задуму письменника, об’єднанню складових частин епопеї, надто, якщо троп, закладений у заголовку, розгортається протягом цілої книги.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Міняйло В. Близький світ далекого минулого // Літературна Україна. – 1986. – 16 жовтня. – С. 42.
2. Міщенко Д. Синьоока Тивер. – К.: Рад. письменник, 1983. – 431с.
3. Міщенко Д. Лихі літа ойкумени. – К.: Рад. письменник, 1985. – 463 с.
4. Назарук О. Вивчення українських народних дум. – К.: Рад. школа.– 1966. – 50 с.
5. Міщенко Д. Розплата. – К.: Рад. письменник, 1987. – 382 с.
6. Колшанский Г. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. – М.: КомКнига, 2005. – 232 с.
7. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1965. – 431 с.

УДК:82-94:811.161.2’373’373.7“18/19”

## ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГІЧНЕ МІКРОПОЛЕ ВІТАННЯ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ВВІЧЛИВОСТІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

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

*Запорізький національний університет*

У статті на епістолярному матеріалі розглядається вітання як лексико-фразеологічна польова структура, яка об’єднує в одній мовній системі етикетні одиниці основного лексичного та проміжного фразеологічного рівнів. Автор визначає, які етикетні лексеми та фразеологізми входили до ядра, його центру, а які перебували на периферії мікрополя.

*Ключові слова:* етикетна лексема, фразеологізм, традиційний, регіональний, поштивість, багатозначний, розмовний.



Журавльова Н.Н. ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОЕ МИКРОПОЛЕ ПРИВЕТСТВИЯ ЭПИСТОЛЯРНОЙ ВЕЖЛИВОСТИ XIX – НАЧАЛА XX СТ. / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье на эпистолярном материале рассматривается приветствие как лексико-фразеологическая полевая структура, которая объединяет в одной языковой системе этикетные единицы основного лексического и промежуточного уровней. Автор определяет, какие этикетные лексемы и фразеологизмы принадлежали к ядру поля, а также к центру ядра, а какие относились к периферии микрополя.

*Ключевые слова:* этикетная лексема, фразеологизм, традиционный, региональный, вежливость, многозначный, разговорный.

Zhuravlyova N.M. "SALUTATION" AS LEXICAL AND PHRASEOLOGICAL MICRO-FIELD IN EPISTOLARY POLITENESS IN THE 19TH – EARLY 20TH CENTURY / Zaporizhzhya National University, Ukraine

"Salutation" is considered on the epistolary Material wich unites into one language system etiquette units belonging to the basic lexical and intermediate phraseological levels. The author determines what kind of etiquette lexemes and phraseologisms belong to the nucleus of the field and which of them belong to the micro-field periphery.

*Key words:* etiquette lexeme, phraseologism, traditional, regional, colloquial, politeness, polysemantic.

Стаття продовжує цикл публікацій автора, присвячених лексико-фразеологічним засобам вираження ввічливості, наявним у листах українських письменників, громадських і культурних діячів. У функціонально-семантичній системі епістолярної ввічливості XIX – початку XX ст. важливе місце посідали різноманітні вітальні етикетні лексеми та фразеологізми, за допомогою яких деякі адресанти на початку листів висловлювали прихильне ставлення до адресатів. Розгляду привітань, уживаних в сучасному українському мовному етикеті, присвячені роботи С. Богдан [1,57-72] та Я. Радевича-Винницького [2,122-131]. У статті В. Кононенка аналізуються регіональні вітання, притаманні мовленню галичан [Див.:3,27-28]. Однак на сьогодні вітання як лексико-фразеологічна польова структура епістолярної ввічливості XIX – початку XX ст., яка об'єднує в одній системі різнорівневі мовні одиниці, що мають семантичну і функціональну спільність, в українському мовознавстві ще не розглядалося. Така спроба робиться нами вперше. Принцип польового структурування дає можливість виділити ядро, його центр, а також ближню, дальню і крайню периферію мікрополя. У даній статті ставимо за мету розглянути вітальні етикетні лексеми та фразеологізми, якими зрідка послуговувалися в листах українські інтелігенти XIX – початку XX ст.

Найуживанішим привітанням, яке найчастіше трапляється в епістолярію, був традиційний вираз чемності релігійного змісту "Христос воскрес (воскресе)", яким на Великдень віталися і вітаються донині на всіх українських теренах: "Христос воскрес!" (Т. Шевченко до Й. Бодяньського) [4,99]; "Христос Воскресе, Високоповажний Добродію Дмитро Івановичу!" (А. Синявський до Д. Яворницького) [5,470]; "Христос Воскрес, вельмишановний пане Михайло!" (Олена Пчілка до М. Коцюбинського) [6,63]. Таке ввічливе привітання могло ускладнюватися не лише звертанням, але й побажанням чи синонімічним вітальним виразом. Так, І. Франко у листі до Ватрослава Ягича від 27 квітня 1913 року писав: "Сьогодні, 27 квітня, у нас, українців, перший день пасхи. Сподіваюсь, що Ви не образитеся на мене, якщо я в цей день привітаю Вас нашим церковнослов'янським "Христос воскрес" й на додаток до цього привітання побажаю Вам доброго здоров'я й благополуччя" [7,409]; "Христос Воскрес! Веселих свят і всього найкращого, дорогий Василь Миколаєвич!" (В. Липинський до В. Доманицького) [8,488]; "Христос воскрес! Мої Любі Зеїчку, Ліля і Оксануль! З роковим днем Великодня будьте здорові на стороні чужій, в країні бусурменській, в землі, над морем синім" (М. Косач до Лесі Українки) [9,60]. Чемним привітанням "Христос воскрес" часто послуговувалися Шевченкові адресанти: "Христос воскрес! Мій любий, мій дорогий Тарасе" (М. Лазаревський) [10,80]; "Христос воскрес! Сим почну писульку мою до Вас, коханий друже, да і що матиму лучшого, як привітати друга цілованієм святим: "Христос воскрес!" (А. Лизогуб) [10,58]. Трапляється таке вітання і в епістолярній спадщині інших письменників, громадських і культурних діячів XIX – початку XX ст.: "Христос воскрес!" (Ю. Федькович до тернопільської молоді) [11,379]; "Христос воскрес!" (Леся Українка до Є. Драгоманової) [12,231]; "Христос воскрес!" (О. Кобилянська до О. Маковея) [13,404]; "Христос воскрес, вельмишановний і вельми дорогий серцю Панас Яковлевич, братерньо обнімаю і лобизаюся тричі..." (М. Старицький до Панаса Мирного) [14,590]; "... посилаю Вам своє привітання від щирого серця словами всього хрещеного Світа: Христос Воскрес! І бажаю Вам всього найкращого..." (А. Дуляк до М. Коцюбинського) [15,179]; "Христос воскрес, добре шановний Іване Семеновичу, зичу радіючи прийняти, радіючи одпустити велике це свято" (М. Грушевський до І. Нечуя-Левицького) [16,44].

Багатозначний фразеологізм чемності "Христос воскрес" використовувався майстрами слова не лише як вітання. Ним вони послуговувалися й в етикетній ситуації прощання: "Здоровлю Вас щиро і Христос воскрес!" (О. Кобилянська до Петко Тодорова) [13,480]; "Обіймаю Вас і цілую тричі, приказуючи: "Христос воскрес!" (М. Лисенко до Г. Маркевича) [17,412]. Повтор такого прощального виразу сприяв посиленню епістолярної ввічливості: "Бажаю Вам весело і щасливо зустріти Великдень. Христос Воскрес, Христос Воскрес!" (В. Лотоцький до М. Коцюбинського) [18,261].

Функцію етикетно-ввічливого вітання у листах іноді виконували слова, які були відповіддю на великоднє привітання. В епістолярію Т. Шевченка натрапляємо на такі варіанти цього вислову ввічливості: “*Воістину воскрес!*” (до А. Лизогуба) [10,54]; “*Воистину воскрес! Мій друже єдиний!*” (до М. Лазаревського) [10,163]; “*Воистину Христос воскрес! Мій любий, мій єдиний друже!*” (до М. Максимовича) [10,230]. Зрідка таке привітання, пов’язане з релігією, вживалося у листах інших адресантів: “*Воистину воскрес!*” (М. Кропивницький до І. Мар’яненка) [19,554].

Крім загальнонародних привітань релігійного змісту, у листах деяких авторів іноді вживалися поштиві діалектні вітальні вирази [Див.:1,66-68;3,27-28]. Так, традиційне регіональне вітання гуцулів і галичан “*Слава Ісусу Христу!*” в епістолярію Ю. Федьковича функціонує у двох фонетичних варіантах: “*Слава Ісусу Христу!*” (до К. Горбала) [11,346] і “*Слава Сусу Христу!*” (до К. Горбала) [11,355]. Іноді в епістолярній ввічливості XIX – початку XX ст. трапляється усталене регіональне вітання-побажання волинян, пов’язане з релігією, “*Дай Боже*”, яке, як привітання, не зафіксоване ні в 11-томному “Словнику української мови”, ні у “Фразеологічному словнику української мови” [Див.:20,11-14;21,76-81]. Так, лист О. Кобилянської до В. Стефаніка від 15 червня 1898 року розпочинається поштивим діалектним привітанням-побажанням “*Дай Боже!*” [13,347]. А у листі І. Гудовського до Т. Шевченка від 22 вересня 1845 року регіональне привітання “*Дай Боже*” ускладнюється вітальною дієслівною словоформою і величанням на ім’я та по батькові: “*Дай Боже здоровувать, Тарас Григорович!*” [10,37]. Полісемантичним поштивим регіональним фразеологізмом “*Дай Боже*” автори листів іноді послуговувалися і в етикетній ситуації прощання. Так, цим традиційним виразом чемності закінчується більшість листів О. Кобилянської до О. Маковея [13,298,299,302,307,310,314]. У листах інших авторів усталений діалектний вислів поштивості “*Дай Боже*” в етикетній ситуації прощання вживався переважно в трансформованому вигляді: “*Дай Боже бачитись!*” (Лесья Українка до А. Москви) [22,300]; “*Дай Боже побачитись в добрім здоров’ї!*” (І. Нечуй-Левицький до М. Грушевського) [23,355]. Однак багатозначним традиційним загальноновживаним фразеологізмом чемності “*Дай (Вам) Боже (Бог, Господь, Господи)*” адресанти часто послуговувалися в етикетній ситуації побажання: “*Дай Бог, щоб і у нас, і у Вас все направлялось до доброго*” (І. Франко до О. Кониського) [24,521]; “*... і дай Господи, щоб і надалі так було...*” (М. Кропивницький до Є. Мячикова) [19,241]; “*Будьте певні, дорогий добродію, що слабому ніхто не докорятиме: дай Вам Господь швидше очуняти, дай Вам Господь віку довгого...*” (А. Кримський до М. Павлика) [25,193]; “*З Новим 1892 роком здоровлю Вас щиро. Дай Боже віку довгого, щастя доброго!*” (Василь Лукич до М. Коцюбинського) [18,273]. З метою створення ефекту посиленої ввічливості фразеологізм “*Дай Боже*” інколи у листах повторювався: “*З великим святом здоровлю Вас, дай Вам Боже здоров’я, дай Боже переносити можливо легше свою самотність, свою журбу невсипущу*” (М. Лисенко до Ганни Барвінок) [17,289]; “*Дай Боже у миру та зоді орати-засівати свій переліг-ниву, дай Боже, щоб зростала й ширилася свідомість наша...*” (М. Лисенко до Василя Лукича) [17,234]; “*Дай Боже якнайбільше таких книжок! Дай Боже й Вам здоров’я і сили, щоб довго могли ще працювати з такою ж користю!*” (М. Левицький до М. Коцюбинського) [18,198].

Зрідка в епістолярній ввічливості XIX – початку XX ст. для створення урочисто-піднесеної тональності спілкування використовувалось, мабуть, уже застаріле й на той час шанобливо-чемне вітання “*Чолом*” (“*Мій чолом*”). Так, лист М. Костомарова до Т. Шевченка від 28 жовтня 1857 р. починається поширеним емоційно-експресивним вітанням, ускладненим однорідними додатками, яке має відтінок фамільярності: “*Братові лютому, друзяці щирому, співаці славному, вірному товаришеві незапам’ятної пригоди 1847 року Тарасові Григор’євичу од брата і друга чолом і вірне слово!*” [10,88]. Для створення високої тональності спілкування архаїчним вітальним виразом шанобливої ввічливості “*Мій чолом*” послуговується в одному з листів до П. Куліша Є. Тимченко: “*Мій чолом Високоповажному Пантелеймону Александровичу і його Пані і віншування Новим роком*” [26,105]. Іречний вислів “*Віддавати чолом*” використовувався українськими інтелігентами в етикетній ситуації передачі вітання, привіту, поклону дружині адресата: “*Віддайте мій чолом дружині...*” (М. Лисенко до М. Комарова) [17,252]; “*Ще раз віддаючи чолом твоїй ласкавій пані, цілую тебе...*” (І. Франко до Василя Лукича) [24,410]; “*Жіночці Вашій ласкавій низенько чолом даю!*” (М. Вороний до М. Коцюбинського) [27,164]. При передачі вітання кому-небудь відсутньому адресанти зрідка послуговувалися архаїчними висловами ввічливості “*Бити чолом*”, “*Чолом до землі*”: “*Хома б’є тобі чолом*” (Д. Яворницький до Я. Новицького) [28,50]; “*... товариству-чолом до землі*” (М. Старицький до М. Комарова) [14,502].

У листах деяких авторів на всіх українських землях іноді вживався полісемантичний розмовний усталений вислів поштивного вітання “*Здоров (здорові) був (бувай, були)*”, який, як правило, поєднувався зі ввічливим звертанням чи звертальною формулою: “*Здоров був, коханий земляче!*” (М. Максимович до Т. Шевченка) [10,123]; “*Здоров бувай, добродію!*” (П. Куліш до В. Тарновського (сина)) [29,189]; “*Здорові були, друже!*” (М. Павлик до С. Крушельницької) [30,266]; “*Аби і ви, здорові, годні легіні!*” (Ю. Федькович до О. Терлецького) [11,386]; “*Здорові були з Різдом, дорогий пане!*” (А. Кримський до О. Огоновського) [25,518]. Повтор поштиві словоформи *здоров* сприяв посиленню епістолярної фамільярної ввічливості, як, наприклад, у листі П. Куліша до Т. Шевченка від 7 червня 1858 року: “*Здоров, здоров, брате Тарасе!*” [29,136]. Разом з тим у листах західноукраїнських авторів

полісемантичний фразеологізм поштивості “*Здоров (здорові) будь (були, бувайте, будьте)*” вживався і в етикетній ситуації прощання, в такому разі його слід, очевидно, вважати регіональним прощальним виразом: “*Здорові бувайте!*” (Уляна Кравченко до І. Франка) [31,464]; “*Здоров будь!*” (І. Франко до І. Белея) [24,515]. Діалектним поштивим висловом “*Здорові були!*” часто закінчувалися листи Василя Лукича до М. Коцюбинського: “*Здорові були, добродію!*” [18,281]. Такими регіональними поштивими утвореннями нерідко послуговувався у своїх листах І. Франко: “*Здорові будьте!*” (до М. Павлика) [24,255]; (до Ф. Вовка) [32,177]; “*Здорові були!*” (до Я. Жарка) [7,223]; (до К. Білиловського) [7,97]. А його лист до С. Єфремова від 18 грудня 1905 року закінчується трансформованою регіональною формулою поштивості: “*Здорові держіться!*” [7,283]. Регіональний фразеологізм поштивості “*Здорові були*” західноукраїнські адресанти зрідка використовували і в етикетній ситуації передачі вітання кому-небудь відсутньому: “*Михайлови Струсевичеви моє здорові були передай*” (А. Чайковський до І. Белея) [33,65].

Традиційний полісемантичний вираз ввічливого прощання “*Будь (будьте, бувайте) здоров (здорові)*” в епістолярію ХІХ – початку ХХ ст. вживався як в етикетній ситуації прощання, так і як вітальна формула іноді навіть в одному й тому ж листі. Так, наприклад, лист П. Грабовського до К. Паньківського від 30 січня 1896 року починається і закінчується майже одним і тим же трансформованим ввічливим виразом: “*З новим роком бувайте здорові, дорогий земляче, Добродію!*” [34,237] і “*По сім бувайте, Добродію, здорові, щиро стискую Вам руку, прихильний та шануючий*” [34,238]. Усталеною прощальною формулою, вжитою в етикетній ситуації привітання, послуговувався зрідка Т. Шевченко та його адресанти: “*З новим годом будьте здорові, любий і щирий мій земляче, де вас Бог носить, чи ви вже во Пітері, чи ще й досі во Одесі?*” (Т. Шевченко до М. Лазаревського) [4,44]; “*Будьте здорові з Новим роком!*” (Т. Шевченко до М. Чалого) [4,278]; “*Будьте з милітвікою здорові, мій любезний паночку!*” (Г. Квітка-Основ'яненко до Т. Шевченка) [35,264]; “*Будь здоров, Тарасе Григоровичу!*” (Я. Кухаренко до Т. Шевченка) [10,76]; “*Бувайте ж здорові, Тарас Григор'євич! Щиро од всього серця з жінкою і дітками привітаю Вас і дякую за Вашого “Кобзаря”*” (А. Козачковський до Т. Шевченка) [10,154].

Створенню високої тональності спілкування та посиленню епістолярної ввічливості могла сприяти етикетна звертальна формула, якщо вона вживалася перед вітальним виразом: “*Високоповажний Михайло Сергійовичу! З новим роком будьте здорові!*” (І. Нечуй-Левицький до М. Грушевського) [23,407]; “*Високоповажаний, добродію Михайло Михайловичу! Бувайте здорові з святками*” (В. Науменко до М. Коцюбинського) [6,6]. Серед чемних вітальних фразеологізмів трапляються й трансформовані утворення: “*Шановний добродію Михайло Павловичу! Бувайте здорові з новим роком, що вже й настав, і трохи пристарівся – не само собою, з дітьми, з панею!*” (Дніпрова Чайка до М. Коцюбинського) [15,154]; “*З Новим роком, дорогий Віталю! Будьте здорові та міцні духом!*” (М. Коцюбинський до В. Боровика) [36,438].

Загальноукраїнське темпоральне ввічливе привітання “*Добрий день*” трапляється в епістолярній спадщині ХІХ – початку ХХ ст. зрідка: “*Добрий день!*” (Ю. Федькович до К. Горбала) [11,384]. Як правило, воно вживалося у поєднанні зі звертанням: “*Добрий день Вам, пані!*” (І. Франко до К. Попович) [24,428]; “*Добрий день, братя!*” (Ю. Федькович до К. Горбала) [11,353]. Іноді таке вітання могло мати два дружньо-фамільярних звертання: препозитивне і постпозитивне, як, наприклад, у листі Ю. Федьковича до Д. Танячкєвича від 3 квітня 1863 року: “*Братіку мій солодкий! День добрий, серце!*” [11,365].

У листах Лесі Українки, писаних нею напередодні Різдва, етикетну роль виконувало багатозначне ввічливе привітання релігійного змісту: “*Святий вечір!*” (до М. Драгоманова) [12,44]. Етикетно-ввічливим виразом “*Святий вечір*” поетеса послуговувалася і в ситуації прощання, де він поєднувався з темпоральним вітанням “*Добрий вечір*” або з традиційною прощальною формулою: “*Вас, і дядину, і всіх щиро цілую і кажу: “Святий вечір, добрий вечір!”, бо досі вже у Вас святки*” (до М. Драгоманова) [12,126]; “*Ну, бувай здорова! Та вже, певне, сей лист прийде на свята, то можна сказати: “Святий вечір, добрий вечір! Усім добрим людям*” (до О. Косач (сестри)) [12,270].

Розмовні стягнені форми поштивих привітань “*Добрідень*” і “*Добривечір*” теж зрідка трапляються у листах деяких авторів: “*Тарас Григорович! Добрідень Вам або добривечір! Живенькі, здоровенькі чи підскакуєте ще хоть трохи?*” (Ф. Лебединцев до Т. Шевченка) [10,152]; “*Добрідень, Мирон! може, лист той дістанесь вечором, но я, пишучи раненько, посылаю Вам “добрідень”*” (Уляна Кравченко до І. Франка) [31,450]; “*Добрідень тобі, моя дружинонько!*” (М. Коцюбинський до В. Коцюбинської) [37,108].

Дружньо-поштивими вітаннями “*Добрідень*” і “*Добривечір*” часто послуговувався М. Коцюбинський у родинних листах до дружини: “*Добривечір, голубко!*” Пишу ввечері, тому так і вітаю” [37,138]; “*Добривечір, моє серденько! Адже ти дістаєш листи ввечері*” [37,122]; “*Добрідень Вірунечко!*” [37,152]; “*Добрідень тобі, моя ясочко!*” [37,101]; “*Добрідень, Вірунечко моя!*” [37,245].

В. Винниченко у листах до М. Коцюбинського двічі вживає розмовний вітальний фразеологізм дружньої поштивості *“Доброго здоров’ячка”* у сполученні з чемною звертальною формулою, яка вживалася як перед привітанням, так і після нього: *“Шановний Михайле Михайловичу! Доброго здоров’ячка! Як ся маєте?”* [27,128]; *“Доброго здоров’ячка, дорогий товаришу!”* [27,132].

Зрідка в епістолярній ввічливості XIX – початку XX ст. використовувалося чемне вітання *“Здрастуйте”*, як, наприклад, у листах О. Грищенка до М. Коцюбинського: *“Здрастуйте, дорогий і любий Михайло Михайлович!”* [15,38]; *“Здрастуйте, любий Михайло Михайловичу!”* [15,40]. В епістолярію І. Франка багатозначний вираз чемності *“Здрастуй (здрастуйте)”*, у значенні бути здоровим благополучно існувати, вживався в етикетній ситуації прощання: *“Натепер же здрастуйте!”* (до В. Давидяка) [24,16]; *“Здрастуйте!”* (до Василя Лукича) [24,410]; *“Здрастуй”* (до І. Белея) [24,470].

Роль поштового привітання іноді у листах виконувала і полісемантична дієслівна словоформа *вітати* *“Вітаю тебе, мій добрий, мій єдиний друже!”* (Т. Шевченко до Й. Бодянського) [4,79]; *“Дорога Мевочко! Вітаю Вас враз з Вашою шановною матусею в Наугеймі поки що письменно...”* (О. Кобилянська до Х. Алчевської) [13,598]. Повтор поштового привітання, а також наявність фразеологізму-інтенсифікатора сприяли посиленню епістолярної ввічливості: *“Вітаю тебе, друже мій, Богу милий! Вітаю тебе на лоне девственной, торжественно прекрасной природы!”* (Т. Шевченко до Бр. Залеського) [4,100]; *“Вітаю Вас щирим серцем! посилаю до Вас серце своє з найкращим добром його”* (П. Куліш до О. Милорадовичівни) [29,114]. Але значно частіше етикетна багатозначна лексема *вітати* використовувалась адресантами як поштивий прощальний вираз: *“Бувайте здорові, красне вітаю Вас”* (Леся Українка до М. Павлика) [12,68]; *“Вітаю Вас найсердечніше та сподіваюся, що наша, така мила для мене, знайомість, не скінчиться на цьому листі”* (М. Коцюбинський до Панаса Мирного) [36,268]; *“Вітаю тебе, друже мій коханий, найщиріше”* (М. Лисенко до Б. Познанського) [17,175]. Етикетно-поштивою лексемою *вітати* часто послуговувалися автори листів і в ситуації передачі привіту від когось відсутнього комусь відсутньому: *“Пан і пані Дерижанови вітають тебе дуже гречно”* (Леся Українка до О. Косач (матері)) [22,40]; *“Вашу жінку я сердечно вітаю”* (О. Кобилянська до Петко Тодорова) [13,573]; *“Моя Людмила вітає Вас від щирого серця”* (М. Старицький до І. Франка) [14,651]; *“Добродія Мартовича вітаю”* (М. Коцюбинський до В. Стефаніка) [37,313]. Полісемантична етикетна словоформа *вітати* нерідко вживалася в епістолярній ввічливості одночасно і як прощання і як вітання кому-небудь відсутньому: *“Щирим серцем вітаю Вас і шановну дружину Вашу”* (М. Лисенко до Г. Маркевича) [17,398]; *“Щиро вітаю Вас і Ольгу Федорівну”* (Леся Українка до І. Франка) [12,412]; *“Щиро вітаю Вас і всіх кийських знайомих”* (І. Франко до С. Єфремова) [7,235]. Але найчастіше багатозначною етикетно-поштивою лексемою *вітати* адресанти послуговувалися в ситуації поздоровлення, висловлення комусь почуття радості, задоволення з приводу якогось свята чи події: *“Високоповажаний добродію! Щирим серцем вітаю Вас з новим роком! Пошли Вам, Господи, щастя та здоров’я та сили й надалі працювати на користь нашої любові країни”* (М. Коцюбинський до Василя Лукича) [37,80]; *“Вельмишановний і високоповажаний друже й куме Миколо Миколайовичу! Перш усього вітаю Вас з дорогим святом – кануном Вашого ангола, бажаючи Вам добра доброго й віку довгого”* (М. Кропивницький до М. Аркаса) [19,462]; *“Дорогий, любий Михайло Федорович! З Новим роком, з новим щастям, з новим здоров’ям! Вітаю і пригортаю Вас до щирого серця, а також вітаю і Вашу шановну родину”* (М. Старицький до М. Комарова) [14,645].

Для вираження доброзичливого ставлення, дружніх почуттів до адресата автори листів іноді використовували як чемне вітання полісемантичну етикетну лексему *привіт*, яка має відтінок фамільярності: *“Шановний друже! Привіт Вам з Німеччини!”* (Леся Українка до М. Павлика) [22,90]; *“Привіт з Равенни, дорогий Михайло Михайлович!”* (М. Грушевський до М. Коцюбинського) [15,116]; *“Дорогий Михайле Михайловичу! Посилаю Вам сердечний привіт з дороги на Капрі”* (М. Коцюбинський до М. Могілянського) [36,170]. Етикетною багатозначною лексемою *привіт* українські інтелігенти XIX – початку XX ст. зрідка послуговувалися і в етикетній ситуації прощання: *“Щирий привіт!”* (Леся Українка до І. Франка) [38,82].

Але значно частіше вітальна лексема *привіт* використовувалась адресантами в етикетній ситуації передачі вітання кому-небудь відсутньому: *“Привіт вельмишановній Вашій дружині”* (В. Дурдуківський до М. Коцюбинського) [15,198]; *“Привіт Вашому чоловікові”* (Леся Українка до Н. Кибальчич) [38,281]; *“Афанасію Карповичу і всім, хто мене пам’ятає, шлю сердечний привіт”* (М. Старицький до М. Садовського) [14,599].

В етикетній ситуації вітання в епістолярній ввічливості XIX – початку XX ст. зрідка вживався полісемантичний фразеологізм чемності *“Низенько кланяються (вклонитися)”*, тобто вітаючись, схилити голову у знак поваги до кого-небудь: *“Високоповажаний Дмитро Івановичу! Вклоняюся Вам низенько! Щастя Вам, Боже, в Новім році на усе гоже!”* (А. Синявський до Д. Яворницького) [5,476]. Таким багатозначним вітальним виразом адресанти послуговувалися і при прощанні: *“Кланяюся Вам низенько”* (І. Франко до Олени Пчілки) [7,96]; *“Вклоняюся низенько”* (А. Синявський до Д. Яворницького) [5,476]; *“А тепер бажаю Вам веселих і щасливих свят та всього добра і здоров’я та кланяюся низенько”*

(В. Гнатюк до М. Коцюбинського) [27,311]. Але найчастіше така етикетно-ввічлива формула використовувалась авторами листів при передачі вітання кому-небудь відсутньому: “Бувайте здорові, низенько кланяюся Іллі Івановичу і всьому дому вашому...” (Т. Шевченко до А. Лизогуба) [4,41]; “Низенько вклоняюся Вашому любому подружжю” (П. Куліш до О. Барвінського) [29,240]; “Жінка Вам низенько вклоняється, а я міцно цілую” (Панас Мирний до Я. Жарка) [39,512]; “Низенько всім Вашим кланяюся” (М. Касперович до М. Коцюбинського) [27,6]. Серед таких утворень трапляються й трансформовані вирази епістолярної ввічливості: “Кланяюся тобі поклоном, як голосним дзвоном” (П. Куліш до В. Тарновського (сина)) [29,190]; “Кланяємось Вам обоє щирим поклоном» (П. Куліш до Д. Каменецького) [29,157]; “Вклоняюся низьким поклоном і приятним словом Марії Миколаївні, Самійленкові, Шрагам, Хижнякову, Глібову-кумові і всім землякам щирим” (М. Кропивницький до Б. Грінченка) [19,435].

У ролі чемного вітання функціонував у листах і багатозначний вираз “Як ся маєш?”, запозичений з польської мови, який вживався як самостійно, так і поряд з іншими вітальними формулами: “Як ся маєте?” (С. Крушельницька до М. Павлика) [30,267]; “Шевченкові од Максимовича привіт і поклон! Як ся себе маєш, добрий земляче і як здоровствує твоє розумне чоло і видноше око?..” (М. Максимович до Т. Шевченка) [10,115].

Етикетно-ввічлива полісемантична формула “Як ся маєш?” використовувалась у листах і при прощанні: “Як ся маєте? Всього найкращого” (М. Коцюбинський до П. Лаврова) [36,224]; “Як ся маєте, земляче?” (М. Біляшівський до М. Грушевського) [40,33].

Таким чином, для вираження доброзичливого ставлення, дружніх почуттів адресанта до адресата в етикетній ситуації вітання в епістолярній ввічливості XIX – початку XX ст. вживались синонімічні однозначні та багатозначні фразеологізми чемності, етикетні лексеми, а також трансформовані та індивідуально-авторські епістолярні вирази. До полісемантичних традиційних формул, які використовувались у кількох етикетних ситуаціях, відносимо такі утворення, як-от: “Христос воскрес (воскресе)!” (усталена формула вітання, вживалась і як прощання); “Дай Боже!” (усталена формула побажання, вживалась як вітання (регіональне) і як прощання (регіональне)); “Здоров (здорові) був (бувай, були) (розмовне) (усталена формула вітання, вживалась у значенні прощання (регіональне) і як привіт кому-небудь відсутньому (регіональне)); “Будь (будьте, бувайте) здоров (здорові) (усталена формула прощання, вживалась у значенні вітання); “Святий вечір!” (рідковживане) (вечір напередодні Різдва, як етикетний вираз використовувався як вітання і як прощання); “Низенько кланятися (вклонитися)” (вітальний вираз, використовувався як прощання і як привіт кому-небудь відсутньому: “Як ся маєш?” (вітальна формула, вживалась і як прощання). До однозначних вітальних виразів поштивості належали такі утворення, як-от: “Воістину воскрес!”, “Добрий день!” (рідковживане); “Слава Ісусу Христу!” (регіональне); “Чолом”, “Мій чолом”, “Бити чолом”, “Віддавати чолом” (шанобливо-ввічливі, застарілі); “Доброго здоров’ячка!” (розмовне); “Добрідень!” (розмовне); “Добри вечір!” (розмовне). До полісемантичних етикетних вітальних лексем поштивості зараховуємо: “Вітаю (Вас)” (розмовне) – (вітальний вираз, використовувався як прощання, поздоровлення і як привіт кому-небудь відсутньому); “Привіт!” (фамільярне) (вітальний вираз, як правило, трансформований, вживався як прощання і як вітання кому-небудь відсутньому). Переважна більшість епістолярних виразів поштивості вживалась у сполученні зі звертаннями чи звертальними формулами, які стояли як перед вітанням, так і після нього. Оскільки до складу лексико-фразеологічного мікрополя вітання входили здебільшого розмовні та інші стилістично марковані етикетні лексеми та фразеологізми поштивості, то це дає право вважати дане мікрополе вторинним, периферійним, побудованим за конотативними ознаками. Фразеологізми поштивості “Христос воскрес!” “Здоров був!” “Будьте здорові!” “Святий вечір!” “Як ся маєте?” входили до двох мікрополів: вітання і прощання. Фразеологізм “Дай боже!” входив до трьох мікрополів: побажання, прощання, вітання. Традиційний етикетний вираз “Низенько кланятися (вклонитися)” входив до трьох мікрополів: вітання, прощання та передачі привіту кому-небудь відсутньому.

Етикетна лексема “Привіт” входила до трьох мікрополів: вітання, прощання і передачі поклону кому-небудь відсутньому. Дієслівна етикетна словоформа “Вітати” входила до чотирьох мікрополів: вітання, прощання, поздоровлення і як привіт кому-небудь відсутньому.

Центр ядра мікрополя вітання становить традиційний вираз “Христос воскрес (воскресе)!” До ядра мікрополя вітання відносимо такі фразеологізми поштивості: “Здоров (здорові) був (бувай, були) (розмовне), “Будь (будьте, бувайте) здоров (здорові). До ближньої периферії належали вирази поштивості: “Добрідень!” (розмовне), “Добри вечір!” (розмовне); “Привіт” (фамільярне). До дальньої периферії зараховуємо етикетні вислови: “Воістину воскрес (воскресе)!””, “Добрий день!””, “Вітаю (Вас)” (розмовне), “Як ся маєш?””, “Здрастуйте”.

До крайньої периферії входили: “Слава Ісусу Христу!” (регіональне), “Чолом”, “Мій чолом” (шанобливо-ввічливе, застаріле), “Доброго здоров’ячка” (розмовне), “Святий вечір!” (рідковживане); “Дай Боже!” (регіональне).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Богдан С.К. Скільки є в українців способів привітатись? (“–Добридень – здрастуйте...”)//Богдан С.К. Мовний етикет українців: традиції і сучасність.–К.:Рідна мова,1998.–С. 57-72.
2. Радевич-Винницький Я. Етикет і культура спілкування.–Львів:Сполом,2001.–С. 122-131.
3. Кононенко В.І. Регіональний аспект загальнонародного//Урок української.–2002.–№9.–С. 27-28.
4. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 6т.–Т.6:Листи. Нотатки. Фольклорні записи.– К.:Вид-во АН УРСР,1964.–С. 9-300.
5. Епістолярна спадщина академіка Д.І. Яворницького. Вип. 1: Листи вчених до Д.І. Яворницького.–Дніпропетровськ:Гамалія,1997.–888с.
6. Листи до Михайла Коцюбинського. Т.IV.Науменко-Яновська.–Ніжин:Аспект-Поліграф,2003.–400с.
7. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т.–Т.50: Листи (1895-1916).–К.:Наукова думка,1986.–703с.
8. Листування В. Липинського.–Т. 1.–К.:Смолоскип,2003.–960с.
9. Листи так довго йдуть... Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі.–К.: Просвіта,2003.–308с.
10. Листи до Тараса Шевченка.–К.:Наукова думка,1993.–382с.
11. Федькович Ю.А. Твори: У 2 т.–Т.2:Повісті. Оповідання. Казки. Драматичні твори. Листи.–К.:Дніпро,1984.–426с.
12. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т.–Т.10: Листи (1876–1897).–К.:Наукова думка,1978.–542с.
13. Кобилянська О.Ю. Твори: У 5 т.–Т.5: За ситуаціями. Статті та спогади. Автобіографії. Листи.–К.: Держ. вид-во худ. літ.,1963.–С. 247-767.
14. Старицький М.П. Твори: У 8 т.–Т. 8: Оповідання. Статті. Листи.–К.:Дніпро,1965.–С. 431-751.
15. Листи до Михайла Коцюбинського. Т. II. Горошовський-Іткін.–Ніжин:Аспект,2002.–344с.
16. Листування Михайла Грушевського. Т.І.–Київ-Нью-Йорк-Париж-Львів-Торонто,1997.–399с.
17. Лисенко М.В. Листи.–К.:Мистецтво,1964.–533с.
18. Листи до Михайла Коцюбинського. Т.ІІІ. Карманський-Мочульський.–Ніжин:Аспект,2002.–480с.
19. Кропивницький М.Л. Твори: У 6 т.–Т.6: Нариси та вірші. Автобіографічні матеріали. Листи.–К.:Держ. вид-во худ. літ.,1960.–С. 241-671.
20. Богдан С.К. Мовний етикет як елемент мовної картини світу волинян (за романом Бориса Харчука “Волинь”)//Дивослово.–2001.–№10.–С. 11-14.
21. Журавльова Н. Про шанобливість і ввічливість волинян (за романами Уласа Самчука “Волинь” і “Марія”)//Вісник Запорізького осередку вивчення української діаспори. Вип. 1.–Запоріжжя,2003.–С. 70-83.
22. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т.–Т.11: Листи (1888–1902).–К.:Наукова думка,1978.–480с.
23. 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.
24. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т.–Т. 48: Листи (1874–1885).–К.:Наукова думка,1986.–768с.
25. Кримський А.Ю. Твори: У 5 т.–Т.5,кн. 1:Листи (1890–1917). К.:Наукова думка,1973.–547с.
26. Листування Пантелеймона Куліша з Євгеном Тимченком. Вступна стаття, публікація, коментарі С. Захаркіна//Київська старовина.–1998.–№4.–С. 94-108.
27. Листи до Михайла Коцюбинського: Т. 1. Айхельбергер-Гнатюк.–К.:Українські пропілеї,2002.–367с.
28. 50 листів Д.І. Яворницького до Я.П. Новицького/Публікація, вступна стаття і коментарі М. Олійник-Шубравської. Закінчення публікації//Наука і суспільство.–1988.–№11.–С. 48-55.
29. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані.–Нью-Йорк-Торонто: Українська вільна Академія наук у США,1984.–326с.

30. Крушельницька С.А. Спогади. Матеріали. Листування: У 2 ч.–Ч.2: Матеріали. Листування.– К.:Музична Україна,1979.–447с.
31. Кравченко Уляна Вибрані твори: Поезії. Спогади учительки. Оповідання. Статті. Листи до Івана Франка.–К.:Держ. вид-во худ. літ.,1958.–С. 436-498 с.
32. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т.–Т. 49: Листи (1886-1894).–К.:Наукова думка,1986.–809 с.
33. Чайковський А.Я. Спогади. Листи. Дослідження: У 3 т.–Т. 2: Листи (1880–1935).–Львів,2002.–468 с.
34. Грабовський П.А. Вибрані твори: У 2 т.–Т. 2: Статті. Нариси. Оповідання. Листи.– К.:Дніпро,1985.–С. 169-343.
35. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Твори: У 8 т.–Т. 8: Літературно-публіцистичні твори. Вибрані листи.– К.:Дніпро,1970.–С. 103-379.
36. Коцюбинський М.М. Твори: У 6 т.–Т. 6: Листи (1906-1913).–К.: Вид-во АН УРСР,1962.–491с.
37. Коцюбинський М.М. Твори: У 6 т.–Т. 5: Листи (1886-1905).–К.:Вид-во АН УРСР,1961.–463 с.
38. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т.–Т. 12: Листи (1903-1913).–К.:Наукова думка,1979.–694 с.
39. 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.
40. Листування Михайла Грушевського.Т. II.–Київ-Нью-Йорк-Париж-Львів-Торонто:УІТ,2001.–412с.

УДК 821.161.1 “18”

## **ФУНКЦІОНУВАННЯ КАТЕГОРІЙ ДОБРА І ЗЛА, РОЗУМУ І ДОБРА В РОСІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 70-90-х рр. ХІХ СТОЛІТТЯ**

Зарва В.А., д. філол. н., доцент

*Бердянський державний педагогічний університет*

У статті розглядається функціонування категорій добра і зла, розуму і добра в російській та українській прозі на прикладі творів М. Чернишевського, Ф. Достоєвського, М. Лескова, Л. Толстого, Т.Шевченка, Марка Вовчка, М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, О.Стороженка.

*Ключові слова: просвітництво, естетична категорія світового добра, естетична категорія світового зла, естетична категорія розуму, гуманістична концепція людини.*

Зарва В.А. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ КАТЕГОРИЙ ДОБРА И ЗЛА, РАЗУМА И ДОБРА В РУССКОЙ И УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ 70-90-Х ГГ. XX ВЕКА / Институт филологии Бердянского государственного педагогического университета, Украина

В статье рассматривается функционирование категорий добра и зла, разума и добра в русской и украинской прозе на примере произведений Н. Чернышевского, Ф. Достоевского, Н. Лескова, Л. Толстого, Т. Шевченко, Марка Вовчка, Н. Костомарова, И. Нечуя-Левицкого, Панаса Мирного, И. Франко, О. Стороженко.

*Ключевые слова: просветительство, эстетическая категория мирового добра, эстетическая категория мирового зла, эстетическая категория разума, гуманитарная концепция человека.*

Zarva V.A. THE FUNCTIONING OF THE CATEGORIES OF GOOD AND EVIL, OF RATIONALISM AND KINDNESS IN RUSSIAN AND UKRAINIAN PROSE OF THE 70-90-TN XX CENT. / Institute of the Berdyansk State Pedagogical University, Ukraine

The given article examines the functioning of such categories as good and evil, rationalism and kindness in both Russian and Ukrainian prose. The works of Chernyshevskiy, Dostoevskiy, Leskov, Tolstoy, Shevchenko, Marko Vovchok, Kostomarov, Nechuy-Levickiy, Panas Mirny, Franko, Storozhenko were used as example.

*Key words: Enlightenment, aesthetic category of the universal Good, aesthetic category of the universal Evil, aesthetic category of the universal Reason, humanitarian human conception.*

Філософ Б.Спіноза писав, що людина не керується законом добра і зла: „Під добром я розумію те, що, як ми, напевно, знаємо, для нас корисно. Під злом – те, що, як ми, напевно, знаємо, перешкоджає нам мати якесь добро” [1, 324]. Корисність сама по собі не є добром. Добром вона стає, коли ми впевнено знаємо про неї завдяки умовиводу, що спричиняє нашу переконаність. А все, що заважає логіці умовиводу, є шкідливим та злим. Філософ стверджував: розум має впорядкувати життя людини і цим зробити його добрим; вищим щастям є вдосконалення свого пізнання або розуму. Німецький мислитель Лейбніц не міг пояснити існування у світі зла і свободи волі, вважаючи, що без існування зла людина не змогла б оцінити добро.

Важливу для просвітницької естетики взаємодію категорій „краса” і „добро” розглядали ще античні мислителі, відзначивши можливість їх збігу. В Англії, Франції, як і в Німеччині, розуміють красу, на думку Л.Толстого, як „нечто абсолютно существующее и более или менее сливающееся с добром или имеющее с ним один и тот же корень” [2, 20, 43]. Взагалі краса розглядалася як прояв абсолютно досконалого – Ідеї, Духа, Волі, Бога, а також як одержане без особистої користі задоволення. Перше значення (об’єктивне, містичне) сприйняли Фіхте, Шеллінг, Гегель, Шопенгауер, а також французькі естетики, а друге (суб’єктивне) поширювалося переважно серед англійських філософів.

У російській та українській літературах другої половини ХІХ ст. простежуються досить помітні перегуки прози письменників, зокрема в пошуках добра і зла як у світі, так і в натурі людини, осмислюється реальний діалектичний взаємозв’язок „добра” і „зла”. Стаття „Гамлет і Дон Кіхот”, у якій Тургенєв сформулював свою концепцію особистості, закінчувалася твердженням, що добрі людські справи, довговічніші за красу, не зникають. Письменник висловив пріоритет морального над естетичним, доброти і людяності над красою. До речі, Достоєвський вважав красу, добро, моральність рівноправними складниками ідеалу. Деякі донкіхотські риси наслідував Обломов Гончарова з однойменного твору, але в карикатурному вигляді: герой – добра людина, проте не бореться за перемогу добра у світі, а тільки сперечається зі слугою Захаром.

Чернишевський, як і Лессінг, убачав призначення мистецтва, зокрема й літератури, насамперед у навіюванні людям гуманістичних ідей. Як і просвітники, він звертався до незмінної природи людини, яка, відштовхуючись від зла, прагнула добра. Добро як природна якість міститься в самій людині, у її ставленні до інших людей. Переконавання про неподільність розуму і добра (про це писав Чернишевський ще в статті „Антропологічний принцип у філософії”) покладено письменником в основу концепції людини в романі „Що робити?”. На думку митця, людина як розумна істота намагається робити добро собі та оточенню. Чернишевський зважає на те, що розумні вчинки є тільки добрими, а добротність має розумну основу: „Добро и разумность – это два термина, в сущности равнозначащие. Это одно и то же качество одних и тех же фактов, только рассматриваемые с разных точек зрения: что с теоретической точки зрения разумность, то с практической точки зрения – добро; и наоборот: что добро, то непременно и разумно” [3, 645].

Чернишевський вважав, що добро буває матеріальним і моральним, причому вивисується моральне начало. Ідея зумовленості добра суспільним благом важлива для з’ясування критеріїв об’єктивної значимості добра, розмежування добра і зла. Багатство може розумно використовуватися лише тоді, коли буде націлене на визволення і просвіту народу. Так, Рахметов на виручені від продажу садиби гроші утримує в університетах студентів, допомагає видавати книжки, обмежуючи водночас свої потреби і намагаючись жити як звичайна людина.

Ще в статті „Піднесене і комічне” Чернишевський виділяє категорію „трагічного зла”, яку характеризує в статтях „Губернські нариси” Щедрина”, „Лінивість грубого простонароддя”, „Антропологічний принцип у філософії” тощо і художньо втілює в романі „Що робити?” як суспільно-політичний устрій Росії. Чернишевський диференціює носіїв концепції „трагічного зла”: це володарі матеріальних багатств, отриманих не чесною працею, а обманом (Анна Петрівна і Мішель Сторешникови, Серж, Соловцов), та жертви зла, які теж стали його носіями (Мар’я Олексіївна, Жюлі). Крім того, у Чернишевського по різні боки знаходяться, наприклад, „зла лялька” Анна Петрівна і „добра лялька” Серж та „зла лялька” Мар’я Олексіївна і „добра людина” Лопухов.

Протиставляючи за традиціями просвітницької естетики „вulgарним людям” „нових”, Чернишевський стверджує неможливість будь-якого злого вчинка щодо „нових людей”, недосяжних для злої волі „вulgарних”. Мар’я Олексіївна не може помститися доньці і зятю, на яких не діють відомі їй форми помсти. Чернишевський писав: „...кем довольны все, тот не делает ничего доброго, потому что добро невозможно без оскорбления зла” [3, 22], тобто захист добра, на думку митця, передбачає боротьбу зі злом. У романі втілювалася така риса просвітницького світогляду, як віра в первісну доброту всього людства.

У другому сні Віри Павлівни зазначається наявність різних типів злих людей, прославляються ті „злі люди”, які борються за добрі справи, стверджується теза про можливість злу боротися проти зла, а також народжувати добро. „Наречена своїх женихів, сестра своїх сестер” наголошує тимчасовий характер



співпраці добрих людей із злими, які не знадобляться, коли добрі незабаром стануть сильними. Потім вона пропонує заспівати революційну французьку пісеньку „Справа піде”, яка підкреслює підтриманий автором революційний шлях оновлення суспільства.

„Наречена” говорить Вірі Павлівні, що та всім зобов’язана своїй матері. Вустами Мар’ї Олексіївни стверджується протиборна єдність добра і зла. Звертаючись до своєї доньки Віри, героїня переконує її: „Хорошая ты – от меня дурной; добрая ты – от меня злой”. Вона розуміє неминучість зла: „...кабы я не злая была, так бы ты и не знала, что такое добром называется” [3, 123]. Однак Чернишевський доводить, що зло саме себе заперечує: злі люди, сильні та хитрі, виступають проти злих, але вони породжують добро. Сам устрій життя народжує добро за допомогою зла.

Герой „Повісті в повісті” Алферій Олексійович Сирнев, проголошуючи просвітницьку тезу „людина добра за своєю натурою”, цим вказував на умови, що породжували зло. Чернишевський пише про Сирнева, який знав, що „никто из людей не способен любить зло для зла и каждый рад был бы предпочитать добро злу при возможности равного выбора” [3, 170]. Отже, у прозі Чернишевського органічно здійснюється перехід від сформованої до того часу в реалістичній літературі гуманістичної концепції людини до нової, філософськи і політично глибшої концепції, оригінальної за суттю і розробкою. Письменник заперечує взаємоперехід добра і зла, стверджуючи їхню протиборну єдність. Водночас він вважає можливим породження злом добра.

Пізніше Достоевський розвинув інший аспект цих взаємостосунків: добро, народжуючи зло, не може вважатися справжнім добром. Письменник стверджує відносність добра перед фактом реально існуючого в людині зла. Іван Карамазов із „Братів Карамазових”, який пережив тяжкий внутрішній конфлікт між „ідеалом Мадонни та ідеалом Содомським”, бачить рухомість світового зла, його здатність змінювати форми і виникати з добра. Герой „Записок із підпілля” Достоевського, як правильно зазначила дослідниця І.Меснянкінна, „є носієм діалектики, яка приводить у рух застигли, розсудкові категорії вчень просвітників XVIII ст., відкриваючи при цьому внутрішню рухливість значень і взаємовідносин добра і зла” [4, 50].

Якщо Чернишевський вирішує конфлікт між злом і добром, злом і злом на користь добра, то Достоевський розробляє конфлікт між злом і злом, бачить мету існування в можливості самоствердження, не розв’язуючи конфлікту, залишаючи його відкритим. Так, Вельчанинов і Трусоцький із повісті „Вічний муж” гублять Лізу в пориві самоствердження. Версиров („Підліток”) все життя хитається між добром і злом і залишається поміж ними, немовби продовжуючи інший образ Достоевського – Ставрогіна (роман „Біси”). Водночас, якщо для героїв Петра Верховенського, Федора Павловича немає різниці між добром і злом, то Ставрогін, знаючи сутність добра, намагається прилучитися до нього (оголосивши шлюб із Марією Тимофіївною, оприлюднивши „Сповідь”), але теоретично. Він залишається перед конкретно дійсністю пасивним героєм.

Відомо, що, за задумом Достоевського в „Бісах”, питання Верховенського-батька до сина про прагнення Петра запропонувати себе людям замість Христа ставиться як основна проблема, що об’єднує або розділяє героїв. Петрові Верховенському спочатку в романі були протиставлені трагічні нігілісти Ставрогін, Кириллов, Шатов, у душі яких постійно боролосся добро і зло. Проте після зміни задуму, коли головним героєм роману Достоевський робить розумного, чесного Ставрогіна, „мавпою” і „секретарем” якого усвідомлював себе Верховенський, на перше місце автор ставить не відмінності, а зв’язок. Це об’єднує представників різних психологічних типів, професій, соціальних груп, для яких немає християнських критеріїв для розрізнення добра і зла.

Достоевський почав свій творчий шлях із з’ясування проблеми світового добра і зла. Ці дві основні категорії моральної свідомості, одвічні протилежності Христа і Антихриста, покірність і гордовитість, святість і цинізм укоренилися в одній людській душі. Протилежні морально-психологічні начала – добро і зло в душі героїв Достоевського, зокрема у Дмитра Карамазова, не співіснують мирно, а борються. Письменник переконаний, що „добро” і „зло” „не безликі”; вони виступають завжди в конкретній оболонці, яка визначена місцем і часом” [5, 114], хоча нерідко Достоевський, як мораліст, стверджував, що приховане в душі людини зло має абстрактний, потойбічний, диявольський характер. Залучення в „Брати Карамазови” легенди Івана Карамазова про Великого інквізитора і складеного Олексієм Карамазовим „житія” старця Зосими пов’язане з наміром Достоевського представити сучасність як протиборство двох одвічних начал – зла і добра, диявола і Бога.

У своїй творчості Достоевський стверджував „нездоланність добра в душі людини” [6, 99], натомість Чернишевський – вигідність. Внутрішня душевна сила, в основі якої була віра Соні в перемогу добра, допомагає в епілозі Раскольникову не розумом, а всім єством прийняти правду Соні, перемагає в душі Дмитра Карамазова, Колі Красоткіна, змушує морально змінитися Грушеньку. Ю.Сохряков зауважує, що ця риса героїв „затверджується Достоевським на незрівнянно більш високому рівні, ніж це робилося до нього”, тому що добро перемагає зло в його романах „у боротьбі не на життя, а на смерть” [6, 100].

Просвітницьку віру в добрі начала людської натури спостерігаємо в „Записках із Мертвого дому” (1860) Достоевського, який вустами оповідача „готов свідечувати, що и в самой необразованной, в самой придавленной среде между этими страдальцами встречал черты самого утонченного развития душевного” [7, 4, 197]. Бувають хвилини, коли душа людини немовби трохи відкривається, пише Достоевський, і „вы видите в ней такое богатство, чувство, сердце, такое яркое понимание и собственного и чужого страдания, что у вас как бы глаза открываются, и в первую минуту даже не верится тому, что вы сами увидели и услышали” [7, 4, 198].

Після „Записок з Мертвого дому” в журналі „Время” з’явилося оповідання „Поганий анекдот” (1862) Достоевського, у якому герой Пралінський („був не дурний”, хворобливо совісний) успадковує ідею про „людину-брата” з „Шинелі” Гоголя. В гостях у свого хазяїна-чиновника, який обійняв високу посаду ще при ліберальному міністрі Сперанському за часів олександрівського „вільнодумства”, коли кадри підбиралися не за знатністю, а за здібностями, випивши зайвого, він розмірковував про „людину – людяність – людство”, про „великі реформи”, які повинні змінити збанкрутілу після Севастополя Росію. У „Поганому анекдоті” цікавим є образ хлопчика, який прагне допомогти в біді оточенню. Він трапляється в Достоевського неодноразово: Коля Іволгін в „Ідіоті” і Коля Красоткін у „Братах Карамазових”.

Смисл творчості Достоевського – в утвердженні загальнолюдського добра, причому ідеали письменника були забарвлені переважно в релігійні тони. У „Злочині і карі” альтруїзм Разуміхіна реалізується в рамках окремих випадків і націлений на конкретних людей, а Раскольникову цього мало – він хоче врятувати все людство, стати месією, що під силу лише „неординарній” людині. Цей герой соціально і психологічно близький героям демократичної літератури 60-х рр. Однак якщо останні переважно боролись зі старими порядками, кріпосницькими пережитками, то „нові люди” Достоевського втілювали в собі співчуття до людей і водночас вважали себе вищими за них. Мріючи про викорінення соціального зла, вони сповідували крайній індивідуалізм, ідеології якого письменник протиставляв віру в силу і необхідність добра. Головний конфлікт героїв Достоевського полягає в прагненні до особистого і соціального самоствердження і одночасно – у несвідомому бажанні любові і добра. Тому й виникла складність і суперечність героя Достоевського, який сприймається критиками як полеміка про „нових людей”.

Літературознавці Г.Фрідлендер, Ю.Давидов, М.Михайлов, А.Губенко та ін. встановили ідейні паралелі між творчістю двох мислителів XIX ст. – Достоевського і німецького філософа і письменника XIX ст. Фрідріха Ніцше (його книжки „По той бік добра і зла”, „Воля до влади”, „Надлюдина” та ін.). Відмінність між їхніми поглядами на цю проблему кардинальна: те, що Достоевський вважав патологією, злом, з яким необхідно боротися, у Ніцше фігурує як добро, якого треба прагнути.

Орієнтуючись на історіософію та етику Канта, Достоевський захищав думку про вільний вибір між добром і злом, який здійснює людина згідно зі своїм сумлінням і моральною свідомістю. У душі його героя Родіона Раскольникова відбувалося зіткнення добра і зла, а також складне їхнє поєднання. Молода людина, яка завзято розуміровала над тим, чи має вона право зайняти місце „по той бік добра і зла”, стати „надлюдною”, під впливом почутої розмови студента і офіцера, суголосної його думкам („такі самі думки”), вирішує через порушення норми загальнолюдської моралі робити добро за допомогою зла. Реалізувавши цю ідею і ставши злочинцем-жертвою, Раскольников глибоко страждає від наслідків зробленого. Критик О.Корнієнко, розглядаючи образ Петербурга в „Злочині і карі”, відзначає: „Міст і прохід по ньому символізує рух від ідеї зла до ідеї добра. У Достоевського ж боротьба і перехід від зла до добра переноситься в сферу свідомості персонажа, що терзається „багатоголоссям” ідей..., і міст символізує ситуацію морального, ідейного вибору” [8, 6].

Герої Достоевського можуть йти на компроміс зі злом, як, наприклад, Раскольников. За логікою героя закон добра змінюється і знецінюється. Ю.Карякін пише: „Вибір між „всезагальним щастям” і абсолютним егоцентризмом... відбивається в його свідомості (Раскольникова. – В.З.) як вибір між утопією і реальністю. Одну мету („всезагальне щастя”) він намагається замінити іншою, протилежною (самоствердження будь-якою ціною), причому не тому, що перша йому не по душі, не тому, що він проти неї „за природою”, а тому, що вона уявляється йому недосяжною” [9, 55].

Розвиваючи ідеї просвітників, Достоевський вважав, що основні моральні риси закладені в самій натурі людини і сильно нею відчуються. Одна з основних філософсько-етичних ідей письменника – про неможливість побудувати своє щастя на нещасті іншого – проводиться через подальшу його творчість і близька, за всієї різниці їх ідейних позицій, Чернишевському. Розуміти іншу людину, вміти її вислухати, бачити в ній кращі риси – це головна властивість доброти героїв Достоевського (Соні Мармеладової, Мишкіна, Олексія Карамазова та ін.). Крім того, смертельно хворий Іполіт Терентьєв з „Ідіота”, який ненавидів благополуччя інших людей, здійснює вчинки, що свідчать про наявність в його характері добрих начал: клопоти, пов’язані з лікарем, захист Бурдовського.

Добро і зло в Достоєвського – категорії суспільні. „У зв'язку з цим, – відзначає дослідник, – змінюється смисл естетичного начала в образах Достоєвського у порівнянні з романтизмом. Естетичне начало в його героях – це загострене почуття соціальної справедливості” [10, 142]. Письменник ототожнює красу з добром, а його князь Мишкін проповідує слідом за Шіллером, що світ врятує краса. Утім, герой глибоко страждає від усвідомлення невідповідності між ідеалом добра, в який він вірить, і життєвими принципами реальних людей. Достоєвський наголошує також і на земних рисах Мишкіна, заклавши в його душу як добрі високі, так і злі низькі начала, між якими відбувається постійна боротьба. Причому добро героя пасивне, а сам він беззахисний і безпорадний.

Аркадій Долгорукий з „Підлітка” також переймається проблемою добра і зла, шукаючи механізм дії добра і зла. Герої повісті „Вічний муж” виявляють природну схильність до добра, яка пригнічується недосконалим соціальним устроєм. За Достоєвським, „у добра відсутні причини і цілі взагалі. Прагнення до добра, – відзначає М.Лучников, – не досягається розумом, воно ірраціональне в своїй основі. Добро само в собі й причина й мета і тому не потребує логічних обґрунтувань. Це – моральна аксіома” [11, 64]. У Достоєвського людина підкоряється моральному закону або вимозі необхідності не за велінням розуму, а зважаючи на закони добра і совісті, які є елементами віри в житті людей, а не категоріями для раціонального пояснення.

Лесков погоджувався з думкою Чернишевського, що прогресивний суспільний діяч повинен бути високоморальною людиною, яка не закривається від потреб і проблем оточуючих її людей. Художник Істомін з роману Лескова „Острів'яни” (1866) амбівалентно звернений до добра і зла. Зіткнення, боротьба добра і зла є своєрідністю сюжетних конфліктів творів Лескова, в багатьох з яких представлено автобіографічний матеріал. Так, в оповіданні „Звір” (1883) зауважується, що у дитинстві автор чув проповідь любові, прощення, необхідності втішити ближнього, бачив торжество добра над злом, світлого начала в душі людини над темним. Він переконувався, що „всегда зло родит другое зло и побеждается только добром, которое, по слову евангелия, делает око и сердце наше чистыми” [12, 8, 53], як у випадку з бідним Селіваном з „Пугала” (1885): через доброту серця герой узяв до себе доньку померлого ката, приховуючи цей факт від оточення, щоб не образити сироту. Високоморальні вчинки Лесков розглядав передусім як вияв релігійності народу.

У романі „На ножах” (1870–1871) Лесков послідовно протиставляє добро і зло, світ і п'тьму. У центрі твору – вічна суперечка про красу, яку позитивні герої вбачають у творенні добра. У романі тісно переплітаються естетичний, соціальний і етичний аспекти. У „Соборях” (1872) на прикладі життя протопопа Савелія Туберозова, із якого розпочинається лесковська галерея праведників, добрих людей, простежується принцип відбору фактів, характерних для жанру житія. Він полягає в чергуванні епізодів „добра”, пов'язаних із центральним героєм, і „зла”, що йде від Старгорода і його мешканців. Здібності Туберозова залишилися нереалізованими, зокрема, його потреба в щирій проповіді добра: „...нужься я, скорблю и страдаю без деятельности...” [12, 4, 69].

Однак межі добра і зла іноді важко розгледіти. Так, у „Дитячих роках” героїня Кароліна Васи́лівна, щиро прагнучи добра близькій людині, пізніше розуміє, що її альтруїстичні наміри принесли тільки зло.

Уже в перших творах про „праведників” виявляється, що моральні подвиги одинаків не можуть викоренити зло соціального життя, але Лесков переконаний, що воно також і неспроможне подолати добро, талановитість, розум особистостей, про що він пише в творах про часи кріпосництва і царювання Миколи I: „Кадетський монастир” (1880), „Людина на часах” (1887), „Тупейний художник” (1883), „Інженери-безсрібники” (1887) та ін.

Герої творів Лескова виражають позачасове начало добра, закликають до діяльної любові, добра, совісливості, зокрема, старець Герасим просить керуватися добром і ласкою („Лев старця Герасима”, 1888). За просвітницькими традиціями письменник протиставляє у творах про праведників „світлі” і „темні” сили: людей, що керуються кращими душевними якостями (працелюбством, любов'ю до дітей, бажанням допомогти ближньому), людям неухажливим, нечутливим, що не розрізняють добро і зло, насміхаються з добрих учинків. Як правило, образам героїв, що мають добру, соціально недетерміновану натуру і життєвий „здоровий глузд” простолюдина, Лесков надає релігійно-романтичного забарвлення. На думку обивателів, вони диваки або дурні, їхню поведінку, що вирізняється діяльною добротою, жертвеністю, милосердям, сприймають спотворено, а їхні імена приречені на забуття.

Позитивні образи Лескова втілюють високий моральний ідеал та ідею морального вдосконалення людини. Постійний мотив творів – потреба персонажів робити добро (навіть через шкоду своєму життю), що стає для них всепоглинаючим почуттям. Водночас лесковські герої не чекають подяки за свій вчинок, не прагнуть, щоб їхнє благородство було відзначене. На думку повного безсрібника, філософа-християнина Мефодія Червева з „Захудалого роду”, саме добро є нагородою: „...не стоит думать о том, что будут делать другие, когда вы будете делать им добро, а надо, ни перед чем не останавливаясь, быть ко всем добрым. Он убеждён, что все со временем захотят платить добром за добро...” [12, 5, 205]. Утім,

цей персонаж, який вірив у зміну соціального світу через моральну зміну самої людини, вмирає в сибірському засланні.

Лесков закликав у листі до Тетяни Петрівни Пассек від 20 липня 1878 р. з Аренсбургу: „...хорошо бы желать увидать побольше добра в сердцах человеческих, но не к тому идёт нынче дело. Лучшее желание, которое имею для себя, - это то, которое списывал в моём детстве с прописи: „сокращение желаний”. Лучшая молитва к Небу: „не дай мне пасть и поклоняться Астарте и Молоху” – богам крови и золота. Лучшая надежда в том, что если бы и пришло такое искушение, то авось пороки молодости, остающиеся до старости, не допустят совершить такого поклонения. Дай Бог всем нам до последнего издыхания любить добро и верить, что оно непременно будет когда-то царствовать на земле, где нашим уделом было страдание. Дай Вам бог силы нести своё горе, а нам своё. ...Ваш Николай Лесков Смиренный Ересиарх и Старец” [13].

Віра Чернишевського, Достоевського, Лескова в благородні якості душі людини імпонувала Толстому, у творчості якого втілюється архетип доброго і злого начал, світла й п'їтьми. Він вважав, що розум і добро – взаємозалежні категорії: чим добріше буде життя людини, тим більше в ньому буде розуму; а чим розумніша людина, тим добріше її життя. Чистота морального почуття в толстовських героях привабила і Чернишевського, коли він писав про образ позитивного героя сучасності і його відображення в літературі. Для Толстого мистецтво – один зі способів розрізнення добра і зла як понять безумовних, а добро є джерелом мистецтва.

Письменник вбачав суть людини в нероздільності, суперечливій єдності, у його душі, у взаємопереходах, яких ми не бачимо, зла в добро і навпаки. Діалектичне взаємопроникнення протилежних начал протистоїть просвітницьким тенденціям Толстого. Він писав Боткіну в 1857 р. про відносність уявлень про добро і зло, про неможливість людям здійснювати справедливість: „У кого в душе так непоколебима эта мера добра и зла, чтобы он мог разделять одно от другого? У кого так велик ум, чтобы обнять все факты вместе и свесить их? И где такое состояние, где бы не было добра и зла? И почему я знаю, что я вижу больше зла или больше добра не оттого, что я стою не на настоящем месте? Кто в состоянии оторваться от жизни и взглянуть на неё независимо сверху?” [2, 60, 211–212]. Пізніше ці думки відобразилися в нарисі „Люцерн” (1857), де Толстой апелює до інстинктивно-первісних потреб добра в людській натурі.

У центрі етики Толстого – категорія добра, яка апіорно притаманна людині. Здатність робити добро письменник цинив надто високо, вважаючи добро вічною, вищою метою нашого життя, яка є насамперед прагненням до добра. Толстой вірить у те, що кожній людині відкритий закон добра як закон любові та відстоє його протягом усього творчого шляху. Такого висновку доходить князь Андрій Болконський („Війна і мир”) перед смертю. Несхожість головних героїв один на одного передає уявлення автора про множинність і різноманітність проявів добра. Це активна, дійова доброта, доброта як покликання, як потреба, як життєва необхідність. Це і пасивна доброта, доброта-співчуття.

Письменник розвинув теорію несвідомого, інстинктивного начала „добра, простоти і правди”, яке закладене в народі природою і є джерелом його внутрішньої сили. Єрошка в повісті „Козаки” (1852–1863), Платон Каратаєв у романі „Війна і мир” (1863–1869), який вірить, що зло проходить і сили життя торжествують, втілюють одвічну людську доброту, є уособленням працелюбства, природності, відкритості і мудрості народу. Героям Толстого Андрію Болконському і П'єру Безухову властивий інстинкт добра, який визначає їх розвиток на основі духовної спорідненості з народом. Вони немовби коливаються між стихійним і високоорганізованим духовним началом. Микола Ростов, дотримуючись інстинкту добра, бореться за реабілітацію друга, намагаючись у Тільзіті передати листа Денисова царю. Інтуїтивно в Толстого добро органічно доповнюється духовною силою, причому віра в добро первинна щодо ідеї добра як раціональної категорії.

Однак у „Війні і мирі” Толстой „не залишає можливості для Друбецьких і Курагіних знайти добро. Після смерті дружини Андрій Болконський заперечує добро як смисл життя людей. Роздумуючи над суттю добра і зла в житті людини, Болконський сумнівається щодо критеріїв добра і зла для мужика в умовах, що склалися. Добро ж, яке збирається робити П'єр Безухов своїм селянам, не приносить їм жодної практичної користі, а перетворюється на зло, погіршуючи їхнє становище. Його думок не розуміють, його ніхто не підтримує. Однією з важливих причин невдачі було те, що П'єр хотів облагодіяти інших, у даному випадку київських мужиків, але сам не був особисто в цьому зацікавлений.

У „Війні і мирі” Толстой показує добро і зло у внутрішніх зв'язках і переходах. Двоїстість, суперечливість натури П'єра Безухова простежується, зокрема при зближенні з масонами і посвяченні в „братство вільних каменярів”. Мріючи про „діяльно-доброчесне життя”, про вселенську гармонію, братство на землі і взявши на себе функції проповідника, П'єр Безухов вирішує протиборствувати злу, що панує у світі, змінити людство. Так „з одного й того ж джерела виникають добро і зло: і благородні поривання до діяльного добра і усвідомлення своєї значимості” [14, 34], за твердженням Г. Курляндської. І

це сплетіння протилежних тенденцій є в даному випадку, на наш погляд, результатом розвитку особистості, її складності, а не соціального впливу.

У „Козаках” і у „Війні і мирі” стверджується перевага життя для інших над злом себелюбства. Проте дилема вибору між добром і злом, життям для інших і для себе в цих творах розв’язується суперечливо, неоднозначно, на думку Є.Купреянової, „з одного боку, повертаючись до варіанта, відкинутого в „Козаках”, а з іншого – наближаючись до кінцевої відповіді, даній в „Анні Кареніній” [15, 95], де Левін свідомо слідує „інстинкту добра”, який диктує „любити іншого”. Цей закон добра і любові виконує в морально-філософській концепції роману функцію, яку Кант відводить категоричному імперативу у своїй критиці пізнавальних здібностей людини.

Передаючи складну боротьбу добра і зла в душах Олексія Кареніна, людини по-своєму доброї, Анни Кареніної, Олексія Вронського („Анна Кареніна”), Толстой підкреслював умовність і залежність зла від обставин. Сучасник Толстого В.Соловйов протиставляв добро як „богоносну” категорію злу як „небогоносну”, вважаючи їх надлюськими поняттями. Зло, на його думку, є ознакою відходу душі від божественного начала, наслідком егоїзму і самоствердження людини. І хоча бог скеровує людей на добро, вони постійно випробовують зло. М.Лосський, розглядаючи співвідношення категорій зла і добра в їх моральному значенні, вважає, що є поняття абсолютного добра, але не буває абсолютного зла, у якому „завжди є якийсь аспект добра і в результаті його також завжди рано або пізно з’являється якесь добро” [16, 86].

У пізній період творчості Толстой переносить акцент із боротьби добра і зла в людині на з’ясування причин соціального зла і шляхів позбавлення від нього. Тому викликає сумнів категоричний висновок Г.Курляндської, що «„неправда” пояснюється письменником не впливами порочного зовнішнього середовища, а природою самої людини, його відокремленістю від інших. Зло породжують егоїстичні прагнення, які деякою мірою „законні” завдяки тому, що люди не об’єднані. Ці уявлення Толстого про походження зла не вкладаються у рамки просвітницької філософії» [17, 154]. Толстой стверджував: „Добро всегда в душе нашей, и душа добра, а зло привитое” [2, 1, 290] соціальним середовищем, його мораллю, хоча, як ми відзначали вище, зло в його героях не зводиться тільки до впливів зіпсованого суспільного середовища, а вбачає і в егоїстичній боротьбі людей за своє благополуччя.

Толстой вважав за необхідне боротися з егоїстичними прагненнями особистості, із відокремленим існуванням людей, що повертало його в русло християнських переконань. Про це говориться в пророчому філософському сні П’єра Безухова, у якому весь світ представлений у вигляді живої водяної кулі з рухливими краплями, де краплі-особистості уособлюють боротьбу в житті протилежних тенденцій.

Переборюючи духовне відокремлення і прагнучи наблизитися до „загального”, до єднання всіх індивідуумів, людина отримує моральну внутрішню перемогу над злом, яка призведе і до перемоги над злом у зовнішньому світі. Не знаючи конкретно-історичних причин суспільного зла, Толстой покладав утопічні надії на „інстинктивну любовну асоціацію” людей. Як і Руссо, який протестував проти пригноблення у суспільстві своєю формою утопії, Толстой критикував царський уряд, насилля в державі, обман церковників та ін., створивши моральну утопію – вчення про неспротив злу насиллям.

Толстой захищав принцип неможливості зло перемогти злом, оскільки тільки добро породжує добро. Він вірив, що дотримання євангельської заповіді про неспротив злу насиллям допоможе викоренити зло: „Только кротостью и смирением достигается добро” [2, 50, 91]. Письменник виключав можливість боротьби зі злом, вважаючи її безглуздою. Однак Є.Рачин дотримується іншого погляду на це питання: „Толстой не виключав необхідності спротиву злу, але закликав до спротиву злу добром” [18, 109], яке розглядав як універсальний метод перемоги людини над обставинами через внутрішню боротьбу в її свідомості, що, безумовно, вимагало від людини певних зусиль. Натомість принагідно слід зазначити, що це була „ілюзія перемоги добра... насилля при перемозі добра все-таки було необхідно” [18, 109].

Проте Толстой вірить, що зло можна перемогти силою духу, наполегливим високоморальним життям людей згідно з ученням Христа. Наголошуючи в релігії на моральних, абстрактно-гуманістичних цінностях, Толстой писав: „Вера не то, что неразлучно с добрыми делами, но вера есть единственная причина добрых дел. Добрые же дела есть неизбежные последствия веры” [2, 23, 245]. Письменник пропонував оздоровити життя народу за допомогою ідеї морального самовдосконалення в душі християнського ідеалу добра. Визнаючи, що людська особистість складається з тіла і душі, він писав: „Стремление плоти есть добро личное, стремление души – добро других” [2, 46, 133–134]; „удовлетворение собственных потребностей есть добро только в той мере, в которой оно может способствовать добру ближнего. Оно есть средство” [2, 46, 129].

До ідейного перелому на початку 80-х рр. Толстой розумів закони добра як закони любові. У 80-і рр., коли люди жили „всі нарізно”, він пропонує „нове життерозуміння” і створення практичної етики, суть якої виявляють слова „єднання” і „любов”. Письменник вірить в об’єднання людей на началах добра, довіри, справедливості, розуміючи добро як вищу мету людства і добро як бога. У цьому він споріднюється із В.Соловйовим, який вважав добро вищим благом, що уособлює собою бога. Толстой

поєднав поняття „добро, любов і бог”, які, на думку Є.Рачина, „у нього означають по суті одне й те саме” [18, 107]. Якщо герої Чернишевського намагаються робити корисні, добрі справи, то багато хто з героїв Толстого, не ставлячи такої мети і живучи для себе, об’єктивно сприяють своїми моральними спонуканнями благу всіх, торжеству „загального”.

Толстой, на відміну від філософів античності, зокрема Сократа, які стверджували єдність доброго й прекрасного, категорично і суперечливо протиставляв добро і красу, подібно до просвітників. Водночас красу він пов’язував із зовнішньою формою, з фізичними даними, а добро – зі змістом, тобто з моральністю, розглядаючи його як якість духовного світу людини. Толстой писав у статті „Що таке мистецтво?”, протиставляючи добро і красу, а також заперечуючи всі естетичні теорії мистецтва: „Понятие красоты не только не совпадает с добром, но скорее противоположно ему, т. е. добро большею частью совпадает с победой над пристрастиями, красота же есть основание всех наших пристрастий. Чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра. Я знаю, что на это всегда говорят о том, что красота бывает нравственная и духовная, но это только игра слов, потому что под красотой духовной или нравственной разумеется не что иное, как добро. Духовная красота, или добро, большей частью не только не совпадает с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но и противоположна ему” [2, 30, 79].

Під час роботи над „Війною і миром”, коли автор зазначав, що „я художник, и вся жизнь моя проходит в том, чтобы искать красоту” [2, 15, 241], і пізніше, на початку 70-х рр., Толстой звертається до ідеалу прекрасного: „Добро и зло – суть только матерьялы, из которых образуется красота... Поэтому, вместо понятия добра – понятия относительного – я прошу поставить понятие красоты” [2, 62, 24]. У середині 80-х рр., коли Толстой вирішує залишити мистецтво заради моральної проповіді, змінюється його уявлення про основні поняття естетики: на перший план виходить ідеал добра не у відносному, а у вічному і безумовному смислі. Краса, за твердженням митця, розчиняється в оцінках „гарне” і „добре”, а добро є атрибутом високого, піднесеного. У „Щоденнику” Толстой записав: „Добро без красоты мучительно” [2, 52, 73].

Отже, Толстой, показуючи суперечливе поєднання добра і зла в душі людини, розділяє протилежні начала і веде героя до морального суду над своїми вчинками. Однак мета життя кожного полягає, за Толстим, у розповсюдженні добра і любові до ближнього, яке означало шлях до досягнення всебічного розвитку людства. Толстовське моральне самовдосконалення є по суті просвітницькою програмою, у якій герої Каратаєв, Безухов є втіленням, частиною цієї програми. Функціонування цих двох універсальних життєвих начал (добра і зла), витворюючи просвітницьку тенденцію в прозі Толстого, перебуває в якісно нових порівняно з власне просвітницькою творчістю взаємозв’язках і взаємодіях.

У творчості українських письменників маємо справу, на думку В.Пахаренка, „з моральним, а не матеріально-економічним поглядом на добро і зло...” [19, 44]. Просвітницька антитеза добро – зло розглядається в російських повістях Шевченка, вона вирішується переважно як перемога добра і крах зла, отже, має щасливий фінал, де торжествує справедливість. Проте звертання письменника, окрім соціально-психологічних, до етико-філософських проблем дає, на думку С.Гетьман, „нове розуміння природи добра і зла, між якими не існує чітких меж. Вміння розрізнити їх не дається героям а priori, вони здобувають його тривалою і важкою працею, заслуговують стражданнями й добродієністю” [20, 5].

Критики західної української діаспори запропонували п’ять різних інтерпретацій феномена світового зла у творчості Шевченка, систематизованих О.Кулешовим: зло як породження людей, яких поет звинувачує і з яких питає (Д.Бучинський, Л.Білецький); зло як незбагненна містерія, у якій невідома причина і мета існування зла (Д.Козій, почасти Л.Плющ) та ін. Проблема морального зла розглядається Шевченком на соціальному матеріалі.

У російських повістях Шевченко з симпатією зображує представників заможних хуторян, „ідеально добрих людей” [21, 183], які, незалежно від соціального становища, сповідують ідею діяльного добра і вносять у життя „пом’якшуюче начало людяності”: Яким Гирло і його дружина Марта („Наймичка”), Степанович і Микитівна („Княгиня”), орендатор корчми Туман („Капитанша”), лікар Антон Карлович і його дружина Мар’яна Якимівна („Музыкант”), подружжя Прехтелів („Прогулка с удовольствием и не без морали”), переяславський сотник Сокира з дружиною („Близнецы”). Це „тихі, скромні люди, що задовольняються малим і не претендують ні на яку помітну роль у суспільстві, вони схожі, – як зауважує О.Білецький, – на „старосвітських поміщиків” Гоголя, але відрізняються від них тим, що поєднують із зовнішньою добродушністю здатність до діяльного добра. А проте не їм належить головна роль у дії. Вони – у стороні від боротьби. Їх завдання – лише корегувати або пом’якшувати в міру можливості зло, яке вноситься в життя господарями становища – жорстокими, неситими панами” [22, 2, 228].

Розмірковуючи над взаємодією категорій „добро”, „прекрасне”, „краса”, герой-оповідач ділиться в повісті „Художник” результатом своїх спостережень над красунями, охопленими, як правило, почуттям егоїзму, породженого свідомістю власної краси. Тому він радить не зближатися з ними, а тільки

любуватися. Усвідомлюючи єдність понять прекрасного і доброго як нормативну, Шевченко розглядає невідповідність між красою і добром, шукає її соціальні джерела.

Марко Вовчок у повісті „Три сестри” звертається до проблеми добра і зла. Дванадцятирічна героїня Соня „рассуждала о любви и ненависти, о добре и зле...” [23, 2, 248]. Сформовані в дитинстві поняття про добро і зло завжди керували вчинками героїні. Інша героїня Ольга Петрівна наголошує на важливості робити добрі справи: „Все грешны – я грешница, но бог ведь и разбойников прощает. Одно доброе дело перевешивает много грехов” [23, 2, 326]. „Нова людина” Григорій Саханін вважає за необхідне допомагати всім людям, а не тільки добрим: „Не за то помогать, – отвечает, – что добрый человек, а потому, что человек живой, божий...”. Я вижу, что он в бога верует, и говорю: – Как же это, Гриша, добра от зла не различаешь: добр и зол тебе все равен, а бог различает” [23, 2, 328]. Герой на це зауважує, що він не є суддею.

У кінці повісті „Холуй” Костомарова холоп Василь Данилов, що вирішив боротися проти поширених у боярських верхах беззаконня, обману і підлості такими самими засобами несправедливого соціального устрою, помститися своїм панам за особисту кривду, переступає загальнолюдські норми моралі. Костомаров критикує моральне падіння Василя, що не зупиняється ні перед чим. Ставши на шлях обману, злочинства (навіть молебень святій Катерині-великомучениці Василь відслужив на гроші від продажу викраденої шовкової хустки Маври Тимофіївни), жебрацтва, доносів, він втратив себе як моральну особистість. Тому герой, морально і фізично зломлений, гине, так нічого й не досягнувши, оскільки, на думку автора, не можна злом відповідати на зло, несправедливими засобами досягти правди і справедливості.

Однак, незважаючи на жорстоке ставлення до себе панича Якова Долгорукова і далі – всієї державної машини, Василь Данилов, покавшись у гріхах перед завчасною смертю, приходять до віри в Бога. На протигагу кріпосникам він, проживши лише двадцять два роки, прощає їм знуцання і зло у ставленні до себе та робить добру справу – рятує з тюрми конкретним вчинком боярину, яка не усвідомлювала в ньому гідності, спасає і панича, який наругався над ним. Костомаров наслідує просвітницькій тенденції: зображає моральні переваги людини з народу над „благородними”, уславляє свободу і доброту як природний стан особистості, природне право кожної людини.

Відомо, що для поетики І. Нечуя-Левицького характерне використання гумору як одного з видів комічного і осміяння як найдієвішого засобу мистецтва в боротьбі з потворним. Т.Бобровська зауважує: „Опредмечуячи місце сміху, Нечуй-Левицький упевнений, що в ланцюжку „зло – сміх (добро)” останній завжди йде услід за злом, не будучи його причиною, а своєрідним дзеркалом. Парадоксально, але саме через сміх зло переходить у вічне благо – світло. У центрі філософії сміху письменника постає людина як єдиний носій цього божественного світлоносного блага” [24, 44].

Герой роману „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного та Івана Білика селянин-бунтар Чіпка Варениченко, маючи допитливий розум, вразливу душу, „незвичайну сміливість і духовну міць”, прагнучи добра і справедливості, стає вбивцею задля досягнення мети – відплати „законникам” за їхні злочинства. Несправедливо втративши землю, Чіпка тривожно роздумує, розмовляючи сам із собою вночі, про свої радісні сподівання чесно працювати разом із матір’ю і дружиною на землі, жити щасливо своєю працею, про неправду, що „заснувала цілий світ”, про кривду, з якої трудівникові не вирватися. Ці думи розкривають вразливу, бентежну душу молодого селянина. Разом із землею Чіпка втратив віру в добро, у справедливість. Авторі стверджують через цей суперечливий образ неможливість творити добро засобами зла. Кричуща неправда штовхає мирного селянина на шлях злочинства.

Тема амбівалентності добра і зла, боротьби цих субстанцій простежується і в прозі Франка, який доводив, що існування зла в різних іпостасях часто скеровує людину до добра. Це демонструють персонажі його творів. М.Легкий зауважує, що у Франка „поняття гріха і святості (ширше – добра і зла) надто відносні й детерміновані. Те, що на перший погляд здається гріховним, може привести людину до святості” [25, 2].

У повісті „Воа constrictor” Франко показує внутрішній конфлікт головного героя з самим собою, який призводить до морального відродження шахрая, злочинця і деспота Германа Гольдкремера: він жбурнув гроші у вікно до бідної вдови Івана Півторака. Однак в епілозі твору, дописаному в 1884 р., письменник у своєрідному зверненні до читача заперечує зміну сутності героя, підкреслює ілюзорність гуманного пориву Германа.

Розумна і добра Олександра з оповідання „Украла” Б.Грінченка мучиться, переживає, але чинить зло, укравши в Пріські хліб. Утім, автор зауважує, що вона вийде зі школи „чесною людиною”. Чесна людина стає злочинцем під тиском тяжких умов життя. У незакінченому творі „Марко Проклятий” Олекса Стороженко проводить тему неминучого покарання і довічної спокути за тяжкий гріх, яку опрацьовували багато письменників, зокрема, Й.-В. Гете, Ф.Достоевський та ін. Письменник зображує людину трагічної долі, що успадкувала зло генетично: Марко був зачатий на війні, на крові, годувався кров’ю невинних пташат на безлюдному острові.

Уже в портреті Марка, який втілює зло, підкреслюються хижі риси, жорстка щетина, закандзюблений ніс. Подібні засоби використовує Стороженко і для змалювання образу Єремії Кривоноса, Щуки-звіряки, єзуїта Стрибала, які є в повісті головними носіями зла. Герой, за задумом автора, добрими справами на користь людей повинен був спокутувати вчинений злочин, перемогти зло і очиститися від гріха. Письменник пов'язує злочини Марка „з суто особистими обставинами його долі, характеру і виховання” [26, 524]. Ця думка про спокутування злочину добрими вчинками втілюється і в оповіданні „Закоханий чорт” Стороженка.

Таким чином, своєрідність російської літератури XIX ст. полягає в розвитку просвітницької концепції людини. Чернишевський, Достоевський, Лесков, Толстой поглибили художню традицію просвітницької думки, по-новому зобразивши моральну природу людини, зокрема проблему добра і зла.

Якщо в російських повістях Шевченка зло перемагається добром, пропонуються, як і Достоевським, Лесковим, образи-ідеали добрих людей, що не відіграють значної ролі в розвитку суспільства, то в Нечуя-Левицького, як і в Достоевського, герої перебувають на межі добра і зла, Костомаров стверджує неможливість побороти зло і приводить героїв до толстовської тези неспротиву злу насиллям і до добра, Панас Мирний та Іван Білик доводять неможливість робити добро засобами зла, Франко наголошує, що, відштовхуючись від зла, людина приходить до добра, Стороженко, як і Достоевський, упевнений у покаранні зла.

Моральність, закладена в натурі людини, виявляється як потяг до добра, що тлумачиться як любов до інших через переборення егоїстичного начала, як самопожертва. Позитивні герої, відстоюючи принципи добра і борючись із внутрішнім і зовнішнім злом, виявляють внутрішню спорідненість, керуючись альтруїстичною мораллю і прагнучи полегшити страждання людей. Безухов у Толстого, Мишкін у Достоевського, лєсковські праведники в ідейно-моральних пошуках смислу життя, в осмисленні понять добра і зла, розуму і добра орієнтуються на народ та його моральні цінності.

Протиборство добра і зла письменники розробляють у різних ракурсах і часових вимірах: йдеться або про повну руйнацію людської суті або про її вивіщення над марнотностями світу. Добро і зло співвідносилися у творчості письменників із наявністю або відсутністю розумного начала в людині, від духовної наповненості якої залежить вибір на користь добра або зла. Функціонування двох універсальних життєвих начал (добра і зла), утворюючи просвітницьку тенденцію в прозі письменників 60–80-х рр., перебуває в якісно нових взаємозв'язках і взаємодіях порівняно з власне просвітницькою творчістю.

Філософське питання добра і зла торкається естетичних категорій, переходячи на проблему цінніснотворчих орієнтацій. Незважаючи на відмінності в естетичному сприйнятті світу і в соціальних позиціях, письменники схожі в абсолютизації морального чинника суспільного життя – віри в одухотвореність людської особистості, у природність начал добра і справедливості, у її прагнення досягти моральну досконалість через єднання з іншими людьми.

Розгляд теми функціонування категорій добра і зла, розуму і добра в російській та українській прозі 70-90-х рр. XIX ст. розкриває перспективи для висвітлення проблеми модифікації просвітницьких теорій вдосконалення людини в російській та українській літературі другої половини XIX ст., а також XX ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Спиноза Б. Об усовершенствовании разума. – Харьков: Фолио, 1998. – 155 с.
2. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. – М.: ГИХЛ, 1928-1958. В тексте даны ссылки на том и страницу.
3. Чернышевский Н.Г. Изобр. философские соч.: В 3-х томах. – М.: Госполитиздат, 1951. – Т.3. – 914 с.
4. Меснянкина И.Б. Поиски нравственной свободы (Анализ этических идеалов Н.Г. Чернышевского и Ф.М. Достоевского). – М.: Знание, 1987. – 64 с.
5. Фридлиндер Г.М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX в. – Л.: Наука, Ленингр. отделение, 1971. – 293 с.
6. Сохряков Ю.И. Художественные открытия русских писателей. – М.: Просвещение, 1990. – 206 с.
7. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Под. ред. В.Г. Базанова и др. – Л.: Наука, 1972-1988. В тексте даны ссылки на том и страницу.
8. Корниенко О. Город, который душит (Образ Петербурга в «Преступлении и наказании») // Зарубежная литература. – 1996. – № 10. – С.6.



9. Карякин Ю. Самообман Раскольников (Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»). – М.: Художественная литература, 1976. – 158 с.
10. Чавчанидзе Д.Л. Традиции просветительского и романтического изображения личности в романах Достоевского («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы») // Проблемы взаимодействия литературных направлений. Материалы Всесоюзная конференция литературоведов. – Вып.1. – Днепропетровск, 1973. – С. 134-144.
11. Лучников М.Ю. Достоевский и Чернышевский («Вечный муж» и «Что делать?») // Русская литература. – 1978. – №2. – С.54-67.
12. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Худ. лит-ра, 1956-1958. В тексте даны ссылки на том и страницу.
13. Письмо Н.С. Лескова к Т.П. Пассек от 20 июля 1878 г. // Пушкинский Дом. – Фонд 430. – № 17.
14. Курляндская Г.Б. Нравственный идеал героев Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. – М.: Просвещение, 1988. – 256 с.
15. Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. – М.; Л.: Наука, 1966. – 324 с.
16. Лосский Н.О. Бог и мировое зло. – М., 1994. – 432 с.
17. Курляндская Г. Б. И.С. Тургенев и русская литература. – М.: Просвещение, 1980. – 192 с.
18. Рачин Е.И. Философские искания Льва Толстого. – М.: Российский университет дружбы народов, 1993. – 172 с.
19. Пахаренко В. Нарис української поетики (до нових підходів у вивченні літератури) // Українська мова та література. – 1997. – № 34. – 80 с.
20. Гетьман С.В. Просвітницький ідеал людини та його образна інтерпретація у повістях Т. Шевченка: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Киев, 1984. – 25 с.
21. Зеров М. Лекції з історії української літератури (1798-1870). – Канада: Мозаїка, 1977. – 271 с.
22. Білецький О. Збір. праць: У 5 т. – К.: Наукова думка, 1965. В тексте даны ссылки на том и страницу.
23. Вовчок Марко. Твори: В 7 т. – К.: Наукова думка, 1964-1967. В тексте даны ссылки на том и страницу.
24. Бобровська Т. Філософія сміху І. Нечуя-Левицького (До проблеми аналізу сміховинних жанрів літератури) // Українська література в загальноосвітній школі. – 2002. – № 2. – С.40-44.
25. Легкий М. Проблематика добра і зла в оповіданнях І. Франка // Українська мова і література. – 1999. – № 43. – С.1-2.
26. Крутікова Н.Є. Гоголь та українська література: (30-80-ті рр. ХІХ ст.). – К.: Наука, 1957. – 551 с.

УДК 826.161.1/82-1

## **ПАРАДИГМА РЕЛИГІОЗНОГО СОЗНАННЯ Т.КИБИРОВА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПТУАЛІСТСЬКОЇ ПОЕЗІЇ**

Ильинская Н.И., к. пед. н., доцент

*Херсонский государственный университет*

В статье рассматривается специфика внеконфессионально-религиозного типа поэтического сознания Т. Кибирова в контексте поэзии концептуализма.

*Ключевые слова: концептуализм, тоталитарная культура, массовое сознание, внеконфессиональная религиозность.*

Ільїнська Н.І. ПАРАДИГМА РЕЛІГІЙНОЇ СВІДОМОСТІ Т. КІБІРОВА В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПТУАЛІСТСЬКОЇ ПОЕЗІЇ / Херсонський державний університет, Україна.

У статті розглядається специфіка неконфесійно-релігійного типу поетичної свідомості Т. Кібірова в контексті поезії концептуалізму.

*Ключові слова: концептуалізм, тоталітарна культура, масова свідомість, неконфесійна релігійність.*

Плυνска N. THE PARADYGM OF T.KIBIROV'S RELIGIOUS CONSCIOUSNESS IN THE CONTEXT OF CONCEPTUALISTIC POETRY / Kherson State university, Ukraine.

The given article dwells upon the peculiarities of the non-confessional type of T.Kibirov's poetic consciousness in the context of conceptualistic poetry.

*Key words: conceptualism, totalitarian culture, mass consciousness, non-confessiona religiosity.*

Возникший «как эстетическая реакция на «зрелый» социалистический реализм, на искусство застоя и его реальность» [1,137] концептуализм – первое или одно из характерных проявлений русского постмодернизма [2, 272], его «радикальнейшая русская версия» [3, 275] – немислим без своего «двойника» – дискурса советской культуры («тоталитарная культура», «тоталитарное искусство» (Е. Добренко), «литература тоталитарного типа» (Т. Гундорова) в иных кодификациях). Концептуальная поэзия использует в качестве художественного материала идеологемы, мифологию, клише и штампы массового сознания, артефакты культуры «победившего утопизма», подвергая их тотальной деконструкции, направленной на десакрализацию советского дискурса. Наибольший интерес для исследования представляет деконструируемый комплекс базовых концептов и установок массового сознания, аккумулировавшего черты внеконфессиональной религиозности, которая содержится в доктринальном учении (марксизме-ленинизме) и тоталитарной идеологии, а художественном воплощении – в литературе / культуре соцреализма. Стратегии деконструкции «как специфической методологии исследования литературного текста» заключаются «в выявлении внутренней противоречивости текста, в обнаружении в нем скрытых и не замечаемых не только неискушенным, «наивным» читателем, но ускользающих и от самого автора («спящих», по выражению Жака Дерриды) «остаточных смыслов», доставшихся в наследие от речевых, иначе – дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов, которые, в свою очередь, столь же бессознательно и независимо от автора текста трансформируются под воздействием языковых клише его эпохи» [4, 56].

Феномен русского «коммунизма как религии, а он хочет быть религией» ([5, 243]) отрефлексирован исследователями в разное время и под разными углами зрения (Н. Бердяев [5], Б. Гройс [6], Т. Горичева [7], И. Есаулов [8], А. Грицанов [9], И. Яковенко [10]). Так, современные философы по ряду эсхатологических и сотериологических особенностей трактуют коммунистическую идею как «разновидность христианских ересей» [9, 495]. Принципиально иной ракурс предлагается Б. Гройсом. В его культурологической схеме насыщенность сталинской культуры христианской символикой выводится не из теологического прошлого вождя или фрустрированной традиционной религиозности русского народа, сублимированной на новые реалии; источником являются скрытые мифологемы авангарда – миф о Боге-художнике, жизнестроительные интенции (заметим, что сходные позиции характерны для работ И. Смирнова, Б. Парамонова, В. Тюпы). Показателен акцент исследователя на мистической, религиозной компоненте русского авангарда, наиболее ярко воплотившейся в культе демиурга, завершающем важнейший творческий импульс авангарда в тоталитарной культуре [6, 93, 162].

Рассматривая «религиозный вектор советской литературы», И. Есаулов считает «советскость» духовным феноменом XX столетия», разновидностью светской религии, структуру которой составляет «доктрина коллективизма и особая оригинальная вера, подкрепляемая своим собственным мифологическим пантеоном (курсив автора – И. Есаулова) [8, 160-161]. Духовной доминантой советской мифопоэтической системы, по мнению И. Есаулова, является последовательное антихристианство и искоренение православного сознания (ср. Н. Бердяева: «...как лжерелигия коммунизм преследует все религии, преследует как конкурент» [5, 242]). Исследование «религиозного вектора» проводилось на знаковых текстах социалистического реализма (поэзия В. Маяковского, Э. Багрицкого, Вл. Сосюры, В. Брюсова, проза М. Горького) и современной литературы не касалось.

В центре нашего внимания – тип внеконфессионально-религиозного сознания, зафиксированный в сакрализованной реальности тоталитарной литературы и ставшего предметом деконструкции в концептуализме, как отражение «предельной, апофатически-юродивой формы Соборной, Отцовской религии» [7, 66]. Концептуализируя его структуру, особо подчеркнем ярко выраженный синкретизм: это модификация гностических идей неприятия ущербного, погрязшего в пороках и зле Божьего мира, который необходимо уничтожить «до основания»; трансформация мифа о демиурге; гностического толка дуалистическое разделение человеческого существа на дух и плоть, причем естественные потребности последней «упраздняются» до минимально-аскетических и рассматриваются как нечто низменное, мешающее духовному восхождению к высшим идеалам; раскол мира как арены постоянной борьбы на две оппозиции, маркированные соответственно понятиями добра / Света (тоталитарная система) и зла/Тьмы (все остальные); секуляризованный в марксистском учении иудейский хилиазм – вера о возможности построения тысячелетнего царства, в категориях тоталитарной идеологии «рая на земле» для избранных; ветхозаветные и христианские вероучительные модели, этические концепты в инверсированной семантике («тоталитаризм есть обратная сторона христианства», по Бердяеву).

Исследование стереотипов массового сознания советской эпохи, расшатывание и перекодирование коммунистического «метанарратива» определяет стратегию творчества многих поэтов этого стилевого

течения постмодернизма («Мама мам (маргиналии к «Третьему Завету»)» А. Н. Шмидт), «Речь идет (маргиналии к Французской Книге)» М. Сухотина, «Банальные рассуждения на банальные темы», «Махроть всея Руси» Д. Пригова, поэмы «Лесная школа», «Жизнь Черненко», «Сквозь прощальные слезы», поэма-послание «Л. С. Рубинштейну» Т. Кибирова). Наиболее репрезентативной для исследования поставленных проблем с точки зрения тематического содержания и жанрово-стилевой специфики является поэзия Т. Кибирова.

Несмотря на то, что о концептуализме и творчестве Т. Кибирова написано немало [11; 2; 12; 16], специфика религиозно-поэтического сознания поэта и его художественная реализация, представляющие для нас непосредственный интерес, исследователями не рассматривалась. Отдельные наблюдения имеются в монографии М. Берга [2], статьях А. Немзера [14, 15], Е. Ермолина [15, 202], содержатся в высказываниях самого автора. Как представляется, авторефлексия Т. Кибирова относительно его «символа веры» отражает характерную для постсоветской культуры ситуацию: сожаление по поводу отсутствия глубокой веры в Спасителя, поскольку «какие-то отношения с Господом Богом есть у всех», и признание поэтом в «христианской морали, космологии, метафизике единственной из всех известных систем восприятия мира, не вызывающих протеста» [16, 171]. Тем не менее, поиски Абсолюта, вполне серьезные и порой драматичные (несмотря на ироническую игру слов, связанную с известной торговой маркой), представляют магистральную линию в корпусе его стихов, начиная с малоизвестной поэмы «Рождество» (1985) и заканчивая последним в итоговом сборнике поэта стихотворением со знаковым названием «Большое спасибо, Создатель...» [17, 500-502].

Концепт внеконфессионально-религиозного поэтического сознания Т. Кибирова включает разнообразие модусы отношения с Всевышним – от страстной мольбы наполнить душу верой и Божьим присутствием, по силе напряжения сравнимой с образцами библейской поэзии («Созиди, Отче, чудеса в душе моей...»), надежды на соборное единение и возрождение России в единой вере Христовой, Спасение памятью о Фаворском свете и Голгофе («Русская песня», поэма «Рождество», послание «Л. С. Рубинштейну»), псалмопевческого приятия Божьего мира, воспевания в розановском духе радостей частного бытия как части богоданного творения («От благодарности и страха...», «Зимний снег и летний зной...», «Парафразис», «Послание Ленке», «Памяти любимого стихотворения»), от взгляда на христианство как на духовную силу, способную вывести постсоветский социум из лесной жутки – морока язычества и богоотступничества («Лесная школа») до богоборческих обвинений в допущении зла, индифферентности к человеку, результат которых – «апокалипсис» в отдельно взятом районе столицы и стране, катастрофичность и распад («энтропия») бытия и личности («Воскресенье», «Денису Новикову. Заговор», «Русофобская песня», «Вечернее размышление»), провозглашение инвектив, сопряженных с мотивами трагической богооставленности, сомнения в Божьей милости и возможности прощения в ситуации «конца», довольно часто рифмующегося с обценной лексикой, приближение которого поэт драматически ощущает в действительности и моделирует в художественной реальности, используя политизированные интонации соц-арта, ироническое пересмешничество, постмодернистскую полистилистику («Христологический диптих», «Ответ Ю. Ф. Гуголеву», «Щекою прижаться к шинели отца...», «Что «симулякр»? От симулякра слышу!»).

Внеконфессионально-религиозный тип поэтического сознания Т. Кибирова, несмотря на его неканоничность, демонстрирует причастность к русской религиозности прежде всего ярко выраженным христоцентризмом и эсхатологической компонентой, что типологически сближает его с духовно-интеллектуальными движениями и мироощущением начала XX века, в которых эсхатологическая перспектива, являясь специфической ментальностью лимитрофа или порубежья [10, 159], фиксируется не менее напряженно. Христоцентризм проявляется в ориентации автора на этические константы Нового Завета: всепрощение, сострадание и милосердие, таинство евхаристии, пасхальность («В Царстве Божию, о Лева, / В Царствии Грядущем том, / Лева, нехристь бестолковый, / спорим, все мы оживем»), в обращении к образу Младенца-Иисуса (наиболее показательно для раннего Кибирова). Сакральный центр иерархичного сознания поэта, за которым скрывается «Божество иль Абсолют, как подчас Его зовут», маркирован именем Иисуса. Напряженное Богопознание «провоцирует» ряд «детских», по слову А. Блока, вопросов, по-видимому, не случайно ритмически оформленных Т. Кибировым под считалочку: «В чем смысл жизни, т. е. как /исхитриться нам с тобой/ прошмыгнуть сквозь этот мрак / к этой бездне голубой»; «скостит» ли «чутьочку Иисус» за смирение и простоту в предстоящем воздаянии или все надежды тщетны? Чего ждет от человека Бог – поклонения и верности или уже давно разуверился в человеческой природе? И, наконец, вполне вероятно, что Рай / Ад – вообще досужая выдумка. А если нет?

За иронией, ерничеством и легкостью словесной бравады, соответствующих жанру послания, скрывается эпистимологическая неуверенность, сопряженная с размышлениями о «памяти смертной»: «Перетерли про любовь /, про ризому, про Творца. /... Хронос, топос и хаос / логос, голос и Христос / кого хочешь выбирай! / Выбирать-то страшно, брат» («Ответ Ю. Ф. Гуголеву») [17, 440]. Как видим, осознание ответственности за свободный выбор (этический постулат Нового Завета) в ситуации уравнивания верха и низа: «Вновь релятивизмом кичится Пилат», божественного и дьявольского: «Бога славим – гоп-ля-ля!

Бесов тешим – ай-лю-лю», сопряженной с аннигиляцией иерархичности в экзистенции личности, выступает характерной особенностью религиозно-поэтического сознания Т. Кибирова, поскольку его носитель – человек определенных устоев, а не качающийся между добром и злом: «По ту сторону зла и добра / не отыщешь ты, Фриц, ни...» [17, 414].

Христоцентризм Т. Кибирова проявляется в актуализации рождественской темы («Рождественские аллегории» (I, II, III, IV), «Рождественская песнь квартиранта»), в обращении к образу чудного Младенца (поэма «Рождество», «Христорологический диптих»), что также вводит его поэзию в духовно-культурное пространство модернизма. Заметим, цикл «Рождественские аллегории» [18] при первом приближении едва ли может быть идентифицирован в русле традиции праздничной литературы, поскольку на поверхности – негативно-критическая оценка позднесоветской действительности, вдохновленная соц-артовским пафосом и сарказмом, сопряженным с болью и жалостью. И, тем не менее, можно проследить отдельные типологические признаки жанрового канона календарной (рождественской или святочной) поэзии. Так, поводом для создания цикла является рецепция религиозно-поэтическим сознанием Т. Кибирова праздника Рождества, еще ярче осветившим убогость существования готовящейся к сочельнику старой алкоголички, для которой рождественское чудо – это трезвость ее и гостей; одиночество в Святой вечер обманутого ветерана; пьяный кураж подгулявших накануне праздника агрессивных подростков; рутинное существование «выдрессированной» советской системой «училки – свинки морской», с ее редуцированными представлениями о «духовности». Поэт-концептуалист актуализирует традиционные рождественские мотивы и образность, например, мотив чуда, которое поможет преодолеть мерзость обыденности, мотив надежды на изменение бытия благодаря рождению Спасителя и евхаристическому освящению мира: «И вотще Борей ярится – / в горло сжатое струится / обращенная водица Светлых Именин» [17, 105]; мотив духовного (христианского) возрождения, связанный с вневременным событием Рождества: «Снова рожден Царь Небесный» [17, 106], аллюзивно воссозданный в знаковых для русской культуры образах «убийцы и блудницы»; образ рождественской звезды, демонстрирующей единение Отца и Сына, сакральный знак Высшей святости.

Доминирующий в жанровом каноне рождественский мотив – евангельская история о приходе в мир Спасителя. В поэме «Рождество» Т. Кибиров создает визионерские ахронные картины, мир вне хронологических рамок как некое пространство, состоящее из советских вождей «всех времен», травестированных в псевдо-волхвов, и народа. Поэтическая ситуация явления Богородицы с Младенцем Иисусом, слезы радости, струящаяся тишина и чудо, что «совершалось теперь между толпой безмолвной и Матерью с Дитем» может быть прочитана в аллегорическом модусе возрождения веры в постсоветском социуме. В этой связи отметим такие константные признаки жанра, актуализированные Т. Кибировым, как сочетание сентиментальности и дидактичности, наличие фантастического элемента и пародирование. Таким образом, в разработке автором рождественской темы следует отметить сочетание традиции календарной литературы модернизма с элементами обновления жанрового канона за счет привлечения тематически новых источников и приемов поэтики.

Религиозно-поэтическое сознание Т. Кибирова отмечено актуализацией эсхатологической компоненты, фиксирующей переход «от конкретной идеологии к ситуациям деидеологизации», которые «... осмысливаются в рамках эсхатологической парадигмы и провоцируют эсхатологические настроения» [10, 155]. Особенно ярко это наблюдается в его раннем творчестве. Показательный пример – «Христорологический диптих», в котором визионерское сознание поэта воссоздает апокалиптическое видение – битву между силами Зла, в соц-артовском ключе персонифицированных в образах коммунистических вождей: Сталина на Бледном Коне, Хрущева в сонме ангелов бездны, наконец, в образе самого Царя тьмы – Сатаны, разверзающего врата ада, и силами абсолютного Добра в облике Младенца Иисуса. Конец времен невыносимо страшен – и это состояние лирического героя отражает предельно заостренная эмоциональность на грани истерии (обилие конструкций с восклицательной интонацией, экспрессивная лексика). Не менее драматичны переживания лирического субъекта, вызванные состраданием предстоящим голгофским мукам Иисуса, которого снова предадут «здесь и сейчас»: «Он в яслях беззащитен и наг / Он опять пропадет ни за грош». Трагизм ситуации усиливается легкомыслием современного социума, «постыдно равнодушного» к добру и злу, в силу «беспастырности» и атеистического сознания не чувствующего приближения Зверя: «И уже никого не найти, / кто бы спрятал младенца Христа / под рубахой на потной груди» [17, 48]. Аллюзивное обращение к духовному стиху о «Милосливой жене милосердной», повествующему о том, как Аллилуева жена спасает Иисуса от преследований Ирода, пожертвовав своим собственным сыном, который затем воскресает чудесным образом, наглядно демонстрирует духовное оскудение и надлом безблагодатного сознания, возвращенного тоталитарной идеологией.

Тематически близкая ситуация отражена в стихотворении Вяч. Иванова «Тебе завет, потомок мой...», пророчески предсказавшего падение веры и нашествие зверя. Единственный, Кто уберет от погружения во тьму – это Младенец, которого необходимо спасти в своей душе. Однако, в отличие от поэта-символиста, обратившегося через годы к грядущим поколениям в императивном модусе и с надеждой, Т. Кибиров – гипотетический представитель этого поколения, в реальности приходит к

глубоко пессимистическому выводу: «Надвигается полный конец! / Мы с тобой пропадем ни за грош». Иными словами, в эсхатологизме религиозно-поэтического сознания Т. Кибирова доминирует осознание конца времен, обозначенного гибелью коммунистической империи как цивилизации, однако в нем отсутствует ядро апокалипсиса – Страшный Суд как последняя надежда на справедливость и преобразование мира. Это один из показателей отличия внеконфессионально-религиозного типа поэтического сознания, скажем, от традиционно-догматического, то есть верующего.

Таким образом, внеконфессионально-религиозный тип поэтического сознания Т.Кибирова, несмотря на его неканоничность, демонстрирует причастность к русской религиозности прежде всего ярко выраженным христоцентризмом и эсхатологической компонентой, что типологически сближает его с духовно-интеллектуальными движениями и мироощущением начала XX века, в которых эсхатологическая перспектива фиксируется не менее напряженно. Христоцентризм проявляется в ориентации автора на этические константы Нового Завета: всепрощение, сострадание и милосердие, таинство евхаристии, пасхальность; в актуализации рождественской темы и обращении к образу чудного Младенца.

Художественная система Т.Кибирова наиболее полно воплощает религиозную тему, однако религиозный опыт поэта и художественное его воплощение значительно отличается от других концептуалистов. Например, Дм.Ал.Пригов тяготеет к эзотерике, поэтический образ в его поэзии создается посредством усложненной метафорики, но серьезность и даже некая пафосность сразу же снимается глумом: «Испытание снегом и копотью / Внутри капельки крови таящееся существо / Грааль, мой Грааль! Лю-ли, лю-ли Грааль / Священный»[19, 188]. В текстах Л.Рубинштейна наблюдается то, что в категориях христианства называется душевностью, то есть сострадание к ближнему, милосердие, художественно воплощенные в концептуалистской стилистике.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.
3. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Издание Р. Элинина, 2000. – 367 с.
4. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения), 2001. – 416 с.
5. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М.: Книга, 1991. – 445 с.
6. Гройс Б. Искусство утопии. – М: Художественный журнал, 2003. – 319 с.
7. Горичева Т. Христианство и современный мир. – СПб.: Алетейя, 1996. – 297 с.
8. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд. Петрозаводского университета, 1995. – 287 с.
9. Коммунизм // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн.: Книжный дом, 2003. – С. 495-497.
10. Яковенко И. Г. Эсхатологическая компонента российской ментальности: связи, обусловленности, логика актуализации // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. В 2-х частях. Часть II. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 149-163.
11. Бавильский Д. Автономия настоящего // Арион. – 1997. – № 4. – С. 68-73
12. Богданова О. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX – начало XXI века) – СПб.: Филол. ф-т С.-Петербур. гос. ун-та, 2004. – 716с.
13. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 608 с.
14. Немзер А. Тимур из пушкинской команды // Кто куда – а я в Россию. – М.: Время, 2001. – С. 5-28.
15. Ермолин Е. Слабое сердце // Знамя. – 2001. – №8. – С. 200-212.
16. Сеславина Е. ...И спокойно заниматься своим делом // Дружба народов. – 1996. – №7. – С. 167-174
17. Кибиров Т. «Кто куда – а я в Россию...» / Сост. Т. Кибиров. – М.: Время, 2001. – 512 с.
18. Кибиров Т. Ю. Сантименты / Восемь книг / – Белгород: Риск, 1993. – 384 с.
19. Пригов Дмитрий А. Книга книг: Избранные. – М.: Зебра Е, ЭКСМО, 2002. – 639 с.

## УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКІ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ В АНТРОПОНІМІЇ НАДВЕЛИКОЛУЖЖЯ

Ільченко І.І., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

У статті аналізуються антропоніми конкретного історико-етнографічного регіону, а саме Надвеликолужжя, з точки зору їх мовних українсько-російських взаємодій. Розглядатимуться такі власні назви, як-от Булгаков, Гузєєв, Загудалов, Кокоулін та ін.

*Ключові слова: онім, антропонім, антропонімійна система, прізвисько, прізвищева назва.*

Ильченко И.И. УКРАИНСКО-РУССКИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ В АНТРОПОНИМИИ НАДВЕЛИКОЛУЖЬЯ / Запорожский национальный университет, Украина

В статье анализируются антропонимы конкретного историко-этнографического региона, а именно Надвеликолужья, с точки зрения их языковых украинско-русских контактов. Рассматриваются такие собственные имена, как Булгаков, Гузеев, Загудалов, Кокоулин и др.

*Ключевые слова: оним, антропоним, антропонимическая система, прозвище, фамильное название.*

Ichenko I.I. UKRAINIAN-RUSSIAN MUTUAL LINKS IN THE ANTHROPONYMY OF THE NADVELYKOLUZZYA / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The article deals with the anthroponyms of the well known historic-ethnographic region Nadvelykoluzsya from the point of view of Ukrainian-Russian language interaction. Such anthroponyms as Bulgakov, Guzeev, Zagudalov, Kokoulin and others have been analyzed in this research.

*Key words: onim, antroponim, antroponimical system, nickname, a family name.*

Антропонімія є важливою частиною лінгвальної дійсності. В Україні наука про неї має давню історію. Уже в “Лексиконі словенороськім” Памва Беринди 1627 р. поряд із загальними назвами подаються тлумачення особових імен. Проте вік антропоніміки як окремої наукової галузі ономастики досить молодий і, на думку багатьох мовознавців, вимірюється тільки кількома десятками років. За словами І. Франка, імена та прізвища “здавна признані немаловажним матеріалом як для філолога для пізнання самої структури язика, так і для історика та етнолога” [6, 391]. Особливо багатою історичною та лінгвістичною інформативністю відзначаються прізвища – наймолодший клас антропонімів. І.Франко вказував на той факт, що прізвище виникає в суспільстві, яке досягло відповідного рівня розвитку. У країнах стародавнього світу, наприклад, у Єгипті, Сирії, Ізраїлі, як і в слов’ян, особа задовольнялась одним іменем. У греків, які сягнули значно вищого рівня цивілізації, уже в гомерівській часах бачимо сильно зарисований дуалізм, тобто звичай називати чоловіка не лише його власним ім’ям, але надто ще для відрізнення від інших із таким самим іменем, відповідно змодифікованим іменем його батька” [6, 392].

Однією з найважливіших проблем української ономастики є визначення періоду формування та становлення українських прізвищ. Із цього приводу в нашій ономастичній літературі існують різні думки. Так, І.Сухомлин у свій час вважав, що українські прізвища сформувалися в XIII – XIV ст. [5, 28]. В.Франчук схилилась до думки, що період формування українських прізвищ припадає на початок XVII ст. [7, 25], а Ю.Редько відзначає, що становлення українських прізвищ відбулося в основному в кінці XVIII – на початку XIX ст. [4, 79].

Грунтовно вивчивши українську антропонімію XIV – XVII ст., зафіксовану в письмових пам’ятках, М.Худаш стверджує, що навіть ще в кінці XVIII і на початку XIX ст. існували умови для виникнення нових найменувань прізвищевого типу. Спостереження над різними записами показують, що здебільшого відантропонімні та відапелятивні назви осіб – це не спадкові назви, а безпосередні найменування за батьком – матір’ю чи апелятиви. Як вважає М.Худаш, такі записи найменувань не можна ще вважати прізвищами. Про українські прізвища в сучасному розумінні терміна, на думку вченого, можна говорити умовно, починаючи з 30-х років XIX ст., тобто коли на території України діяло кодифіковане право. Функції прізвищ, окреслені М.Худашем у монографії “З історії української антропонімії” (1977), зводяться до того, щоб: 1) виконувати номінативно – ідентифікаційну функцію; 2) служити для розпізнання, не давати квалітативної оцінки; 3) носити винятково денотативний характер; 4) підлягати правовому регулюванню. М.Худаш увів у науковий обіг термін “прізвищева назва”.

Антропонімія може бути неоціненним джерелом для вивчення етнічного складу, міграції населення в минулому, датування й локалізуванню писемних пам’яток, встановлення місцевих особливостей власних назв. Свідчення антропонімів є вагомими й для історії мови. Українські прізвища зберегли велику кількість слів, які, не закріпившись у їх основах, могли б безслідно зникнути.

Здавна відчувалася зацікавленість учених прізвищами жителів конкретних історико-етнографічних регіонів України. Монографічні дослідження, дисертаційні роботи, наукові статті, написані на сучасному

та історичному ономастичному матеріалі, не тільки містять аргументовані висновки і варті спостереження, але й уводять у науковий обіг новий фактичний матеріал. Та все ж необхідно відзначити, що українська антропонімія за регіонами досліджена нерівномірно. Не однаковою мірою вивчені окремі типи антропонімів, їх територіальне поширення в різні історичні періоди. Комплексно досліджена антропонімійна система Закарпаття в докторській дисертації та інших працях П.Чучки, вивчалися прізвища Середньої Наддніпрянщини (І.Сухомлин), Бойківщини (Г.Бучко), Лемківщини кінця XVII – поч. XIX ст. (С.Панцьо), Буковинського Придністров'я (Л.Тарновецька), Верхньої Наддніпрянщини (І.Фаріон), Гуцульщини (Б.Близнюк), Середнього Полісся (І.Козубенко), північного Степу (Т.Марталого).

Надвеликолузький регіон – це територія над затопленим Великим Лугом, до нього входить близько 20 сіл, 3 міста та один хутір Запорізької, 11 сіл та 1 місто Дніпропетровської та й 4 села Херсонської областей. Прізвища надвеликолузького регіону, як одного з історико-географічних теренів України, є дуже цікавими з точки зору їх походження та творення.

Мета статті - розглянути українсько-російські взаємозв'язки в антропонімії надвеликолузького регіону.

Передбачаємо розглянути такі завдання, як міжетнічні контакти українців із представниками інших етносів, а саме взаємовплив російських прізвищ, прізвищевих назв і прізвищ.

Антропонімія надвеликолузького регіону, як і всієї України, сформувалася в процесі складного історичного розвитку. Численні племена і народи за довгі століття свого перебування на території Нижньої Наддніпрянщини залишили свої назви, пов'язані не тільки з природнокліматичними умовами і господарським побутом, але й з окремими історичними подіями. Історія Великого Лугу сама по собі складна. Мабуть, важко знайти ще такий регіон, де б спостерігалася така інтенсивна міграцій народів, що спричинилися до корінних змін у політичному, соціально-економічному і культурному житті краю. Проте вони, як і історична строкатість етнічних комплексів Нижньої Наддніпрянщини, не пішли в небуття, а знайшли відображення в мовних фактах, що часто накладалися на попередні, поступово пристосовуючи їх до нових мовних стосунків. Слов'яни, кімерійці, скифи, сармати, готи, різні тюркомовні народи - ось неповний перелік надчорноморських етносів, назви яких дійшли до наших часів з різних історико-географічних джерел. Кожен із цих народів (незалежно від часового відрізка перебування на даній території) мав свою культуру, релігію і, звичайно, мову, за допомогою якої здійснювалася не тільки комунікативна, а й номінативна функція в процесі називання.

З історією козацтва й Запорозької Січі пов'язані яскраві сторінки боротьби українського народу проти турецько-татарської агресії. У долинах Дніпра та його притоків запорозькі козаки засновували свої поселення. Багато хуторів – зимівників знаходилось у Великому Лузі - території між Дніпром, верхньою й середньою течією ріки Кінської, у межах сучасного Запорізького, Кам'янсько-Дніпровського та Василівського районів. На цій території сталось чимало історичних подій, пов'язаних із діяльністю запорозьких козаків. Взагалі ж волелюбні запорозьці почували себе в хащах Великого Лугу, як у рідній домівці. Найбільше козаків оселилося у Великому Лузі 1775-го року, коли царизм зруйнував Запорозьку Січ. Московський уряд постійно утискував великолузьких козаків, побоюючись відродження Січі. Їхні землі роздавали придворним. Поряд із козацькими зимівниками осідали рекрути, селяни-кріпаки. Це призвело до виникнення в останній чверті XVIII ст. на території сучасної Запорізької області нових міст і містечок. Сюди ж переселяли державних селян та переважну більшість козаків із слобідських полків. Переселенці осідали переважно на Лівобережжі України. Заселення регіону мало великий вплив на його суспільний устрій, на його економіку. Царський уряд роздавав землі Січі головним чином дворянам, офіцерам, козацькій старшині. Дворяни переселяли у свої маєтки кріпаків із старих маєтків – це призводило до утворення поміщицьких сіл.

Першими поселенцями кінця XVIII ст. надвеликолузького регіону були колишні запорозьці та кріпаки з центральних районів України та Росії.

Особливість заселення надвеликолузжя полягала в тому, що найдавнішим населенням північної частини регіону були запорозькі козаки, чисельність яких значно зменшилась після 1775 року. Більш пізніше заселення краю пояснюється приєднанням цієї території до Росії після російсько-турецьких війн другої половини XIX ст. Запорожжя не знало кріпацького права, запровадженого тогочасною Російською державою, тому сюди тікали кріпаки. Поряд з українцями жили росіяни, білоруси, поляки, серби, болгари, греки, вірмени, німці, євреї, татари, литовці, волохи. Усі вони були різних релігійних конфесій. На місці козацьких зимівників, хуторів, поселень виникали українські, російські, німецькі та інші поселення. Запорізький край протягом багатьох століть був для втікачів-селян одним із найпривабливіших місць. Сюди переселялися державні селяни з українських губерній - Полтавської, Чернігівської, Харківської, Київської, а також із російських: Смоленської, Орловської, Курської, Воронезької та інших.

У словниковому складі кожної мови знаходиться більший або менший процент запозичених слів, із яких певну кількість становлять іншомовні за походженням прізвища. Частина українців має прізвища татарські, тюркські, німецькі, російські та ін. [4, 182]. Вивчення словникового складу тієї чи іншої мови

має важливе значення не тільки для мовознавчої науки, а й для широкого пізнання матеріальної та духовної культури народу. Цінним джерелом пізнання лексичного багатства мови, її історії є антропоніми. Ще О.О.Потебня зазначав, що всі слова мови можна розділити на дві великі групи: а) слова, які зберегли внутрішню форму, і б) слова, які втратили її [3, 27 – 28]. Це стосується також прізвищ але лише з точки зору мотивуючої ознаки, покладеної в основу назви, внутрішня форма яких прозора, але є й з непрозорою структурою, або незрозумілою семантикою твірної основи, що може зумовлюватися її іншомовним походженням. Серед цих прізвищ є такі, основи яких можна витлумачити як антрополексеми іншомовного походження, що прийшли до українців не як запозичені апелятиви, а як уже готові прізвища. Проникнення іншомовних елементів в українську мову почалося дуже давно і проходило то з більшою, то з меншою інтенсивністю на всій території України, але особливо активізувалося в часи козаччини, її боротьби.

Події, які відбувалися на Україні, різними шляхами ставали відомими й російському населенню. Трудящий люд Росії із самого початку війни прихильно ставився до подій в Україні. Російські селяни у великій кількості втікали від поміщиків. Козаків, росіян за походженням, було багато, вони мали прізвища *Московченко, Москаленко* – це росіяни, які протягом довгого часу жили на Україні і значною мірою українізувалися, або, навпаки, українець, який довгий час прожив у Московії.

Споконвічна взаємодія між українцями та росіянами знайшла відбитки в лексиці, і, зокрема в ономастиці. Запозичувалися не лише окремі слова, а навіть родові назви, які переходили з покоління в покоління. Усе це призвело до того, що прізвища російського походження складають велику групу онімів цього регіону. Поява цих прізвищ в українській антропоніміці пояснюється кількома причинами: по-перше, це асиміляція росіян серед корінного населення; а по-друге, свідоме перекручення українських прізвищ (здебільшого на російський лад) при їх реєстрації представниками урядових органів.

Більш або менш однозначним свідченням про українсько - російські етнічні контакти того часу, а саме козаччини - є ім'я-прізвище *Москаль* і утворені на його основі патроніми [2, 371]: *Москвичин* (Р1,7); *Москаль, Москаленко, Москал, Москаленко, Московець* (Р2, 33, 58, 68, 116, 126), *Москаль* (АК I, 327, 385); *Московський, Москальова* (МИЗК, 45). Прізвище *Москаль* у сучасній українській антропонімії трапляється рідко. Це пов'язано із процесами патронімізації прізвища *Москаль*, в яких активну участь брали суфікси –енко, –ець, –ук, –евич: *Москаленко, Москалець, Москалюк, Москалевич. Москаленко, Москальов(а), Московченко, Московцев(а), Московиченко, Москвичук*. Слід зауважити, що не завжди перший носій такого прізвища належав до неукраїнського етносу. Досить було кому-небудь пуститися на якийсь час у мандри до іншого краю, щоб після повернення одержати від земляків відповідне прізвище. Так, прізвище *Москаль* могло бути первісно найменуванням росіянина, але частіше так називали в народі солдатів, які відслужили в царській армії.

Власні особові імена людей як засіб етнічної ідентифікації їх носіїв потребують окремої уваги, оскільки інформація такого імені про денотат істотно відрізняється від інформації, яку акумулює в собі його прізвище в умовах міжетнічних контактів. Прізвище, будучи багатопоколінним іменуванням, тепер указує, ким були предки денотата, засновника його роду. Отже, у генетичному відношенні усі імена майже однакові: основним джерелом для них є греко-латинський християнський календар [9, 19].

Андрієв, Андриєв, Богданов, Богунов, Васков, Гарасимов, Григоров, Грицов, Грыцков, Гордьєнков, Демянов, Жданов, Иванов, Игнатов, Ильяшов, Карпенков, Карпов, Кириков, Климов, Кондратов, Левьков, Матвеев, Матвиев, Мартинов, Михайлов, Олихвиров, Омельников, Остапов, Панасов, Педоров, Петренко, Романов, Свиридов, Сергиев, Супрунов, Тарасов, Тишків, Тимошов, Хведоров, Федоров, Якимов, Яковов, Яцьков (Р2, 102, 121, 126, 128, 137, 138, 146, 147, 148, 161); Иванов (АК I, 243, 429, 568, 590); Абрамов (ИГА, 11); Антонов (АП, 51); Ефимов, Исаев, Кирилов, Львов, Никитов, Петров (МИЗК, 21, 29); Потапов, Прокопов, Проциков, Семенов, Сидоров, Трохимов, Урусов, Федоров, Филипов, Фирсов, Юрков, Ярмаков (ИГА, 13, 28, 22). Прізвища цього типу зафіксовані в етнографічних записках А.Чужбинського та Я.Новицького. У “Реєстрі 1581 року” нами виявлено лише одне прізвище на –ов - Филипov. Як уже зазначалося, прізвищеві назви козацьких послів Богдана Хмельницького на –ович, –евич писарі Московської держави XVII ст. переінакшували на –овь, що сприяло зростанню кількості дериватів цього типу. Зараз прізвища на –ов, –ев (а) не сприймаються нами як російські, бо велика кількість українського населення Нижньої Наддніпряни ідентифіковані як - Абрамов(а), Адамов(а), Андрєєв(а), Богданов(а), Борисов(а), Васильєв(а), Владимиров(а), Гаврилов(а), Герасимов(а), Данилов(а), Дем'янов(а), Дмитрисєв(а), Жданов(а), Зинов'єв(а), Иванов(а), Игнатов(а), Игнатьков (а), Лазарєв(а), Лук'янов(а), Карпов(а), Кирилов(а), Климов(а), Максимов(а), Матвеев(а), Михайлов(а), Назаров(а), Наумов(а), Нестєров(а), Онисимов(а), Потапов(а), Петров(а), Романов(а), Русланов(а), Савинов(а), Степанов(а), Тарасов(а), Федоров(а), Якимов(а), Яковлев(а). Але є і такі прізвища, які важко витлумачити на українському ґрунті, а саме: Алюшников – діалект. „алюшник” – хвастун [1, 11]; Балябин – „баляба” – разиня, ротозей, рохля [1, 15]; Бершов - „берш” – судак, поволжское диалектное название [1, 18]; Булгаков – „булга” – шум, беспокойство, тревога, переполох, суматоха, ссора, скандал [1, 21]; Гузєєв – прозвище Гузєєв из глагола



гузять (курские говоры) – медлить, трусить, робеть [1, 33]; Дробышев – „дробыш” –ходящий мелкими шагами [1, 37]; Ергин – от прозвища Ерга из диалектного „ерга” – непоседа [1, 40]; Загудалов – из диалектного пензенского говора „загудало” – обветренный [1, 43]; Каехтин – в основе диалектный глагол „каекать” – приговаривать кае – дай, подай, дай-ка [1, 48-49]; Киляков – „киля” – грыжа, „киляк” – большой грыжей [1, 51]; Кокоулин – „кокоуля” – русское название земледельческого инструмента для вспашки земли, разновидность сохи [1, 54]; Лашманов – „лашманы” при Петре I – крестьяне, обязанные заготавливать лес для кораблестроения [1, 61]; Манихин – „маниха” – обманщик [1, 69]; Мещеряков (Мещеринов) – от имени отца по месту жительства „мещеряк” – житель Мещеры (территория восточнее Рязани) [1, 70]; Минин – от канонического мужского личного имени Мина, в прошлом нередкого у русских, но вышедшего из употребления [1, 71]; Мызников – „мызник” – владелец или арендатор мыза (отдельной усадьбы) [1, 75]; Мымлик – от глагола „мымлить” – говорить невнятно, жуя, бормотать [1, 75]; Неелов – в старину существовало русское слово „неела” – неудача [1, 80]; Неприн – „непря” из „непряха” – плохая пряжа, неумелый, ленивый [1, 81]; Нохрин – из диалектного „нохра” – хитрец, плут [1, 83]; Прокудин – „прокуда” – проказник, изворотливый, предприимчивый [1, 97]; Ртищев – от нецерковного имени Ртище – большеротый [1, 104]; Саврасов – из нарицательного „саврасный” или „саврас” – сероватый, седоватый [1, 109]; Трунов – „трун” – отрепье, ветошь [1, 139]; Хохряков – из диалектного „хохряк” – нрав, характер [1, 151]; Шишмарев – „шишимор” – черт, леший [1, 171-172] Щанников – от именованія професії: в старину „щанник” – мастер, виготовлюючий дщань (крупная бочка для приготовления солода) [1, 181]. Ціла низка прізвищ російського походження вказує на місце звідки прийшла людина: Арзамасцев, Бітюков, Бітюцький, Калугин, Мещеринов, Мещеряков, Нижегородцев та ін.

Складні суспільно-політичні обставини, в яких перебувала ця територія протягом кількох століть, не могли не залишити слідів і в антропонімії цього регіону. Причин появи прізвищ іншомовного походження може бути декілька. По-перше, асиміляція чужинців серед корінного населення, їх постійна взаємодія. По-друге, свідоме перекручення українських прізвищ урядовими органами.

Органічною частиною антропонімії надвеликолузького регіону стали прізвища іншомовного походження. Міжетнічні контакти українців із представниками інших етносів проходили то з більшою, то з меншою інтенсивністю на всій території України протягом останніх століть. Частина зайшлого населення в українському оточенні поступово українізувалася. Так виникали прізвища з непрозорою внутрішньою формою, з відмінним фонетичним складом і морфологічною будовою.

### УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ НАЗВ ДЖЕРЕЛ

АП –Афанасьев – Чужбинський А. Поездка в Южную Россию. Очерки Днепра. Санкт – Петербург, 1863.

АК I – Архів Коша Нової Запорозької Січі. Корпус документів (1734 – 1775 рр.). – К.: Наукова думка, 1998. –Т. 1. – 693 с.

МИКЗ – Новицький Я. П. Матеріали для історії запорожських козаків. (Изъ запорожского сѣчевого архива 1770 – 1771 гг.). – Екатеринбург, 1909.

P1 – Реєстр 1581 року // Літературна Україна. – 1991. – 13 червня. – С. 7.

P2 – Реєстр Війська Запорозького 1649 року. – К.: Наукова думка, 1995. – 588 с.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Никонов В.А. Словарь русских фамилий. – М.: Школа-Пресс, 1993. – 221с.
2. Отін Е.С. Відбиття українсько – російських і українсько – тюркських контактів в реєстрах війська Запорозького 1649 р. // Избранные работы. - Донецк: Донеччина, 1997. – С. 361 – 381.
3. Потєбня А.А. Из записок по русской грамматике: В 4 т.- М.: Просвещение, 1958. – Т. 3. – 551с.
4. Редько Ю.К. Сучасні українські прізвища. – К.: Наукова думка, 1966.- 214с.
5. Сухомлин І.Д. Антропонімія Нижнього Дніпра і деякі питання заселення степової України // Питання ономастики Південної України. – К.: Наук. думка, 1974. – С. 34 – 38.
6. Франко І. Причинки до української ономастики // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 36. – С. 391 – 426.
7. Франчук В.Ю. Українські особові назви XVII ст. // Питання ономастики. - К., 1965. – С. 252 – 256.
8. Худаш М.Л. З історії української антропонімії. – К.: Наукова думка, 1977. – 263с.
9. Чучка П.П. Антропонімія як засіб етнічної ідентифікації людності // Мовознавство. - 1988.- № 1.- С. 11 – 21.

## ТИП «НОВОЇ ЖІНКИ» У ТВОРЧОСТІ О. ШАПІР І О. КОБИЛЯНСЬКОЇ: ПОДІБНІСТЬ І ВІДМІННІСТЬ

Клименко Н.О., аспірант

*Запорізький національний університет*

У статті здійснюється порівняльний аналіз типу «нової жінки», представленого у творчості О.Шапір і О.Кобилянської, з'ясовуються подібності і відмінності у його зображенні.

*Ключові слова: жіноча емансипація, тип «нової жінки», реалізм, натуралізм, неоромантизм, модернізм.*

Клименко Н.А. ТИП «НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ О.ШАПИР И О.КОБЫЛЯНСКОЙ: СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ / Запорожский национальный университет, Украина

В статье проводится сравнительный анализ типа «новой женщины», представленного в творчестве О.Шапір и О.Кобилянской, выясняется сходство и различие в его изображении.

*Ключевые слова: женская эмансипация, тип «новой женщины», реализм, натурализм, неоромантизм, модернизм.*

Klimenko N.O. THE TYPE OF «NEW WOMAN» IN THE CREATIVE ACTIVITY OF O.SHAPIR AND O.KOBYLYANSKA: SIMILIARITY AND DIFFERENCE / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The article is devoted to the comparative analysis of the type of «new woman», represented in O.Shapir and O.Kobylynska is creative activity and to defining of the similarity and difference in its portrayal.

*Key words: female emancipation, type of «new woman», realism, naturalism, neoromanticism, modernism.*

Кінець XIX – початок XX століття отримав у вітчизняному феміністському літературознавстві назву «жіночого літературного ренесансу». Саме в цей період з'являються прозові твори Ольги Кобилянської, драми Лесі Українки. На сторінках мистецької періодики обстоюють інтереси жіноцтва Наталя Кобринська, Любов Яновська, Дніпрова Чайка, Уляна Кравченко, Євгенія Ярошинська та ін. Талановитою поезією, цікавою прозою збагачують літературу і російські авторки в особі Марини Цвєтаєвої, Анни Ахматової, Мірри Лохвицької, Зінаїди Гіппіус, Ольги Шапір, Марії Крестовської та ін. Серед проблем, які цікавлять письменниць, домінуючою залишається проблема вибору жінкою свого буття, яка пов'язується зі зміною уявлення про жіночу сутність і жіноче призначення. У зв'язку з цим, як в українській, так і в російській жіночій літературі, постає питання про пошук нових етичних і естетичних орієнтирів в моделюванні жіночих образів нового типу.

Наприкінці XX – на початку XXI століття увагу вітчизняних дослідниць привертає постать О.Кобилянської, однієї з найталановитіших літераторок українського модернізму. В.Агеєва [1], Т.Гундорова [2], С.Павличко [3], уникаючи стереотипів і шаблонів, з огляду на сучасні інтерпретаційні підходи та методології, пропонують альтернативне «прочитання» творів письменниці. Саме їм належить відкриття нової Ольги Кобилянської, як «послідовної феміністки» [1, 70], яка своєю творчістю «засвідчила кризу української традиційної маскулітності» [3, 87] і одночасно репрезентувала індивідуальний досвід жінки-інтелігентки, що стало «революційною подією» [2, 13] для української літератури.

У цей же період повертається до читача і російська жіноча проза, яка завдяки зусиллям зарубіжних, а згодом і російських та вітчизняних вчених поступово перетворюється на об'єкт глибокого і детального вивчення. Однак велика кількість популярних у свій час письменниць, твори яких видавалися чималими тиражами, залишається поза увагою дослідників. Серед них і Ольга Андріївна Шапір, нині забута письменниця кінця XIX – початку XX століття, яка присвятила свою творчість відображенню Жіночого Всесвіту, а життя – захисту прав жінок на працю, освіту, на власну суб'єктивність. Перу Ольги Шапір належить чимало літературно-критичних, публіцистичних статей («Всупереч звичаю» (1891), «Жіночий з'їзд» (1908), «Ідеали майбутнього» (1909) тощо), оповідань («Рабство» (1898), «Розв'язка» (1901) та ін.), повістей («Поминки» (1889), «Повернулась!» (1892), «Авдотчині доньки» (1898) та ін.), романів (найвідоміші з них – «Антиподи» (1880), «Без любові» (1886), «Марева» (1889), «У бурхливі роки» (1906)). На відміну від значної кількості праць, присвячених дослідженню жіночих характерів нового типу у творчості О.Кобилянської (крім вищезгаданих монографій, можна назвати також публікації А.Градовського [4], [5], М.Денисенко [6], М.Крупки [7], [8] та ін.), сюжетні колізії, пов'язані з «ною жінкою» О.Шапір, ще тільки починають цікавити літературознавців (див. нашу статтю «Тип «нової жінки» в романе О.А.Шапір «Антиподы» [9]).

Відомо, що феміністичні ідеї з драмами Ібсена, з трактатами Мілля та жіночими з'їздами, з європейським досвідом жіночого руху потрапляють до Росії і України майже одночасно, тому цікавим, на нашу думку, є порівняльний аналіз типу «нової жінки» у творчості О.Шапір і О.Кобилянської, виявлення подібностей і відмінностей у його зображенні – саме це візьмемо за мету нашого дослідження. Із зрозумілих причин звуємо коло літературознавчих спостережень і обмежимося лише кількома творами російської письменниці (повісті «Її світлість» (1889), «Повернулась!» (1892), «Авдотчині доньки» (1898),

оповідання «Розв'язка» (1901)) та ранніми повістями української авторки («Людина» (1894), «Царівна» (1896)).

Жіноча проза є автобіографічною за своєю сутністю, тому джерела феміністських переконань літераторок потрібно шукати в їх минулому, в особистому житті, у родинних стосунках. Життєвою травмою для О.Кобилянської стане суворе і жорстоке ставлення батька до матері, до власних дітей. У щоденнику молодой письменниці є такий запис: «...як тяжко нам живеться, який страшний у нас батько..., просто несхожий на людину... кожен чоловік здається мені таким, як батько. Немає в мене до нього ні поваги, ні любові» [10, 19]. У конфлікті з батьком вступає і головна героїня повісті «Людина», можливо, тим самим відбиваючи реальні почуття письменниці. З несамовитим і важким характером батька, з його грубою і нечемною поведінкою по відношенню до матері пов'язані найвразливіші спогади дитинства О.Шапір. Вона напише в автобіографії: «Все было резко и ярко в этом человеке: самодурство, ревность, страсть к игре, к лошадям, к вину. Любимой его забавой было катать на рысаке по льду залива полумертвую от страха жену» [11, 49]. Можливо, саме тому чимало героїнь О.Шапір її волею позбавлені батька, а інші залишають рідну домівку, не знайшовши компромісу в стосунках із ним. Фігура батька, який знаходиться на вершині родової ієрархії і наділений необмеженим правом панування над слабкою жіночою сутністю жінки/доньки, для обох письменниць стає символом патріархального світу, уособленням чоловічої влади в ньому. З цього моменту у свідомості авторок визріває внутрішній бунт, який згодом переросте у відкритий протест і виллється на сторінки публіцистичних та художніх творів у вигляді декларативних заяв і промовистих гасел, феміністичних колізій і жіночих образів нового типу.

Окрім родини, чималу роль у формуванні нетрадиційного жіночого світогляду письменниць відіграло їхнє оточення. Відомо, що приятельками О.Кобилянської були непересічні особистості: С.Окуневська-Морачевська – високоосвічена жінка, доктор медицини Цюрихського університету, яка першою в Австро-Угорщині здобула медичну освіту, А.Кохановська – талановита художниця, Н.Кобринська – письменниця, громадська діячка, організатор жіночого руху на Західній Україні. Серед знайомих О.Шапір також було чимало жінок, для яких самореалізація перетворилася на життєву позицію – це А.Успенська, Ф.Берлі-Кауфман, Н.Скворцова-Михайловська та інші відомі російські емансипантки.

Обидві письменниці свідомо приходять до участі в жіночому русі. У 1894 р. О.Кобилянська виступає на зборах Товариства руських жінок на Буковині з промовою «Дещо про ідею жіночого руху», в якій вона наголошує на тому, що жінку на рівні з чоловіком потрібно залучати до участі у професійній та громадській сферах життя. Серед причин, які обмежують жіночу свободу, письменниця називає патріархальне виховання жінки. Недосконалим вихованням, недостатньою освітою пояснює інтелектуальну обмеженість та моральну хибність жінок і О.Шапір. У доповіді «Ідеали майбутнього», виголошеній на Першому жіночому з'їзді (1908, СПб), письменниця закликає сучасниць до самовдосконалення і самовиховання і моделює образ жінки майбутнього: освіченої, інтелектуально розвиненої, люблячої і здатної любити, матері за покликанням, а не за обов'язком, яка пишається власною жіночістю, – саме таких жінок, на її думку, потребує нове суспільство. Феміністські погляди і переконання письменниць знаходять своє відображення і в художніх творах, насамперед у жіночих образах нового типу.

«Нова жінка», образ якої, за словами В.Агєєвої, «став чи не емблематичним для модерністської літератури» [1, 227], постає перед нами спроможною вибрати власну екзистенцію і вийти за межі традиційно окресленого жіночого простору. Втілюючи мету О.Шапір про рішучу і впевнену в собі жінку майбутнього, її героїні, які руйнують старі рамки й обмеження, йдуть у широкий світ. Софія з повісті «Її світлість» за своє ще недовге молоде життя, встигає вивчитися на лікарку, врятувати подругу від несамовитого кохання і одночасно бути підпорою та розрадою хворій людині. Вона ніколи не втрачає оптимізму, йде самостійно обраним шляхом і завжди впевнена у своєму виборі. Марія, героїня повісті «Повернулась!», навчається закордоном. Отримавши диплом лікарки і повернувшись додому, вона вирішує працювати за фахом. Дівчина не погоджується на одруження з багатим залициальником, намагаючись самостійно заробляти на життя, а згодом, – і знайти своє місце в суспільстві. З упевненістю та оптимізмом дивиться у майбутнє і Саша – героїня повісті «Авдотчині доньки». Вона з тих, хто пливе проти течії і все здобуває власною працею. Навчаючись на акушерку, вона прагне оволодіти іноземними мовами, піднятися з найнижчого прошарку суспільства до його еліти. Цілеспрямована і рішуча, Саша позитивно впливає і на свою сестру Орину, котра працює служницею в багатій пані. І ось уже остання, під впливом молодшої сестри, мріє про свою справу – про затишну швейну майстерню. На оптимістичній ноті завершується і оповідання О.Шапір «Розв'язка», побудоване на казковому сюжеті щасливого перевтілення. Його героїня поступово перетворюється з утриманки на «нову жінку» і входить у світ нових відносин, почуттів і мрій. Вражає оптимістично-переможний тон згаданих вище творів письменниці (винятком є повість «Повернулась!»), їх яскраво виражена тенденційність, відкрита ідеологічна спрямованість. Іноді це шкодить глибинному психологічному аналізу, художній об'єктивності в зображенні жіночих характерів нового типу, але письменницею досягається головна мета – надати жінкам зразки для наслідування, показати варіанти успішного вирішення жіночого питання.

Щасливої долі бажає своїм героїням і О.Кобилянська. Фінал «Царівни» свідчить про можливість поєднання жіночого щастя з самореалізацією в іншій сфері, наприклад, у сфері мистецтва. На відміну від Олени Ляуфер, героїні повісті «Людина», Наталка таки дочекалася свого «сильного мужчину» і визнання себе, як талановитої письменниці і публіцистки. На думку В.Агеєвої, це «...швидше виняток, пошукуваний ідеал» [1, 192], який свідчить про «певні ідеальні уявлення» [1, 195] письменниці, ніж можлива реальність. Мабуть тому, повість «Царівна», більшою мірою, ніж повість «Людина», демонструє тяжіння О.Кобилянської до традицій неоромантизму, у рамках якого можливим є досягнення гармонії ідеалу і дійсності.

У повісті «Царівна» любов не стає на заваді прагнення героїні до самоствердження, навпаки, саме підтримка коханого чоловіка допомагає Наталці не втратити віру у свій талант і працювати далі. Зауважимо, що на відміну від героїнь О.Кобилянської, які знаходять собі гідних чоловіків (Олена Ляуфер – Стефана Лієвича, Наталка Веркович – Івана Марка), героїні О.Шапір не мають біля себе представника іншої статі, який би був дійсно до пари освіченій і розвинутій жінці. Згідно з феміністськими переконаннями російської авторки, жінка повинна дістатися своєї мети самостійно, не чекаючи на допомогу чоловіка, який, на її думку, не здатен повною мірою зрозуміти її прагнень. Власні перемоги героїнь О.Шапір, отримані на самостійному шляху, свідчать про життєвість нової моралі і про остаточне виламування «нової жінки» з традиційних патріархальних структур, у межах яких знаходять своє щастя (Наталка Веркович) і до яких повертаються волею долі (Олена Ляуфер) героїні О.Кобилянської.

У творах російської письменниці 1880-х – 1900-х рр. «нова жінка» або зовсім не мріє про кохання, яке є для неї синонімом «одвічного рабства», «позбавлення волі», або виліковується від нього як від небезпечної хвороби, знаходячи себе в іншому – в улюбленій професії, в навчанні, у допомозі ближньому. Світ для героїнь О.Шапір видається занадто широким і різноманітним, щоб обмежувати його спробою зрозуміти лише чоловічу суть, хоча б і в особі коханої людини. Саме тому з позицій теорії «розумного егоїзму» розглядає свої відносини з молодим студентом героїня повісті «Авдотчині доньки». У неї замість голосу душі говорить розум, який шляхом послідовних суджень та логіки виносить вирок їх коханню: «Ее любовь не тепличный роскошный цветок – это простой акт жизни, как и все ее чувства... Не будет любовь ни лежать роковым балластом на сердце, ни витать над жизнью самодовлеющим идеалом – чересчур бесплотным, в котором часто таятся зародыши всех разочарований. Андрей Михайлыч любит ее, и Саша будет счастлива. Если б он не полюбил – они оставались бы друзьями, и Саша не была бы несчастна...» [12, 115]. Ці *ego*-міркування, позбавлені внутрішнього драматизму, психологічної рефлексії, виголошені у дусі героїв М.Г.Чернишевського, традиції якого продовжує Ольга Андріївна Шапір. Рахметівський варіант «человека на rendez-vous» у прозі письменниці виявляється дзеркально перевернутим і набуває іншої конотації: у творах О.Шапір жінка, *a-ne-чоловік*, ставить умови і робить вибір між почуттями і обов'язком/іншим покликанням на користь останнього, що означає остаточне перетворення героїні в «нову жінку» і свідчить про зміну гендерних ролей. Рішучі, наполегливі, не позбавлені жіночої привабливості, героїні російської письменниці, приборкавши почуття і сентименти, свідомо йдуть до своєї мети, бо вони ніколи не скажуть «я хочу», а завжди – «я повинна», «мені потрібно», «...и всегда несукрошимо уверены, что надо, будь это хоть самый сущий вздор...» [13, 19].

Героїні повістей О.Кобилянської теж із тих, «...котрі самі з собою справляються» [14, 29], але кохання відіграє велику роль у їхньому житті. Саме в коханні, у відстоюванні права на вибір обранця виявляється могутність духу, внутрішня сила Олени Ляуфер і Наталки Веркович. Їхнім думкам, згадкам про коханих присвячено багато сторінок як у повісті «Людина» (Олена згадує Лієвича), так і у повісті «Царівна» (Наталка розмірковує над вдачею і долею Орядина, над почуттями Марка). Внутрішні монолози, невласне пряма мова, рефлексії-медитації, психологічні паралелізми, розгорнуті метафори-порівняння відображають емоційно-чуттєве життя «аристократок духу» О.Кобилянської. Як і письменниця, позбавлені волею обставин активного зовнішнього життя, героїні заглиблюються у себе, шляхом самоаналізу намагаються зрозуміти себе і розібратися у своїх почуттях до коханих. На відміну від «нових жінок» О.Шапір, відкритих людям і суспільству, енергійних, усюди встигаючих, завжди поспішаючих, життя яких насичене зовнішніми подіями і проходить у швидкому темпі, героїні О.Кобилянської «мешкають» у власному світі, в якому є місце тільки для них і для «сильного мужчину». Власноруч обмеживши свій життєвий простір власним «я» та піднявшись над «натовпом», «нові жінки» української авторки мріють сягнути поза межі буденності і там знайти своє щастя з гідним чоловіком. Це можливо лише за однієї умови – досягти такої внутрішньої свободи, «щоб бути самій собі ціллю». У повній мірі, за допомогою інтелігентного, розвинутого, люблячого чоловіка, це вдається лише Наталці Веркович, на той час, як Олену повертає до дійсності «буденна проза життя», і вона врешті-решт одружується з нелюбом, до якого все ж таки відчуває природний, інстинктивний потяг.

Сильні духом, але вразливі, тендітні, ніжні за своєю жіночою природою, героїні О.Кобилянської розкривають себе в стосунках та розмовах з представниками іншої статі. Виголошуючи нові, прогресивні ідеї, погляди, закликаючи до «щасливої будучності», останні мають на них неабиякий вплив. «З блідавим лицем і широко отвореними очима» [14, 18] прислухається до слів Лієвича Олена Ляуфер;

«безмовно», «уражена палкістю переконання» [15, 115], входить у суть промовистих висловлювань Орядина Наталка Веркович, згодом, вона читає книги, які їй пропонує її майбутній чоловік – Іван Марко. На відміну від «нових жінок» О.Шапір, які постають у творах письменниці сформованими, розвинутими особистостями, здатними впливати на чоловіків (Софія (повість «Її світлість»), Марія (повість «Повернулась!»), Саша (повість «Авдотчині доньки»)), героїні О. Кобилянської, спілкуючись з освіченими, впевненими в собі чоловіками, довершують свій розвиток, остаточно перетворюючись на «аристократок духу».

«Нова жінка» О.Кобилянської, на відміну від героїнь О.Шапір, сильніше відчуває над собою владу чоловіка, яка простягається не тільки на її інтелект, свідомість, почуття, але й на її інстинкти. Незважаючи на свідоме несприйняття характеру, поведінки Феліса, Олена відчуває до нього підсвідомий фізичний потяг, який не піддається контролю розуму: «Нараз долетів до неї туркіт воза і тупіт кінських копит. Вона заворушилась і вп'яла очі в той бік. Показався малий легкий візочок, тягнений двома палкими кіньми. В нім сидів однісінкий мужчина і поганяв сам коні. Лице її спалахнуло кров'ю, а серце затовкло сильно. Візок приближувався чим раз, то скорше... З-під тонких скорих кінських ніг вилітали іскорки, а вона, затявши зуби, почала звільна спускатись із горбка. В очах її горів дивний вогонь, ніздрі дрижали...» [14, 52]. Чуттєвість, мрійливість, пристрасність, природність природи роблять героїнь О.Кобилянської більш жіночими, у порівнянні з «новими жінками» російської авторки, але це не допомагає їм у досягненні особистої свободи, яку у повному обсязі мають, і до якої підіймаються героїні О.Шапір.

Українська письменниця приділяє багато уваги зображенню внутрішнього світу своїх героїнь, їхнім особистим думкам, почуттям. Навіть характеризуючи зовнішність Олени Ляуфер, чи Наталки Веркович, О.Кобилянська вдається до психологізованих жіночих портретів, у яких «має вражати витончена гармонія тонів і барв, має прозирати насамперед душевна, піднесена краса...» [1, 116]. Муки, які переживає героїня повісті «Людина», зміни, яких зазнало її життя, – усе це знаходить своє вираження і в описі зовнішності Олени: «Чи була вона ще гарна? Чи не оставило п'ять років глибоких слідів на її лиці? Так – і ні. Вона належала до тих щасливих, котрі не старіються скоро, на котрих лиці відбивалося, однак, духовне життя. Потемніло та обгоріло колишне лілево-біле лице. Біля уст уклалась морщина, котрої перше не було і котра надавала цілому лицю вираз глибокого суму і втоми. Лиш очі сиві дивились однаково лагідно» [14, 49]. При створенні образу Наталки Веркович письменниця також віддає перевагу психологічній характеристиці над портретною. Це пояснюється ще тим, що в повісті «Царівна» мова йде від першої особи, і головна героїня саморозкривається перед нами шляхом суб'єктивних описів-рефлексій і автопортретування: «Я плакала по тихих ночах, що бог дав мені такі великі очі... А одного разу, коли з дому порозходилися всі і я лише сама одна лишилася, забігла нишком до салону, де висіло велике дзеркало, і глипнула в нього... Двоє великих синяво-сірих... ні, зелених очей вп'ялилося сполохано в мене...» [15, 78].

Внутрішні катаклізми є досить значними подіями в житті героїнь О.Кобилянської, які мріють «облаштувати власний буттєвий простір» [1, 86]. Вдаючись до численних пейзажів, які відображають внутрішній стан Наталки («Царівна»), до описів її почуттів, роздумів, міркувань, письменниця уповільнює темп розповіді, сюжет набуває ознак безподієвості. Починає превалювати споглядання, зображальність, притаманний імпресіоністичній поетиці «синтез чуттєвих вражень» [17, 58]. Звернення до індивідуального, особливого, особистісного в зображенні «нової жінки», відтворення її суб'єктивних настроїв, вражень, «автобіографічність та відкритість у зображенні жіночої чуттєвості» [16, 19] свідчать про формування модерністського художнього мислення О.Кобилянської і про присутність не тільки неоромантичних, але й імпресіоністичних тенденцій в її творчості.

Якщо О.Кобилянська намагається зобразити своїх героїнь як представниць нової генерації, так би мовити зсередини, «оголити» їх душу, то О.Шапір у повістях «Її світлість», «Авдотчині доньки», оповіданні «Розв'язка» (певним винятком є повість «Повернулась!») не стільки заглиблюється у внутрішній світ «нової жінки», скільки зображає її ззовні, у вирі бурхливих подій, учасницею і провісницею нового життя і нової жіночої моралі. Життя її героїнь складається з різних зустрічей, подій, розмов, спілкування з новими людьми, що і становить основний зміст творів письменниці. «Нові жінки» російської авторки здатні швидко приймати рішення, швидко змінювати свою і влаштовувати чужу долю. Більшості з них це вдається дуже добре, внутрішню драму переживає лише героїня повісті «Повернулась!», яка, заради нового життя, намагається розірвати відносини із закоханим у неї хлопцем і відчуває провину перед ним. Але й при зображенні внутрішнього конфлікту О.Шапір частіше вдається до опису почуттів, думок героїні, ніж до детального психологічного аналізу її стану, при цьому улюбленим прийомом письменниці є використання невластне прямої мови, яка майже завжди переходить в авторський коментар: «Она желала никого не видеть, ничего не слышать... Не допускала никаких новых мыслей, никаких впечатлений в свой опустошенный внутренний мир... Все кончено, сломано, вырвано разом из души... Что можно больше спрашивать с человека?!... Мысли проходили в мозгу медленные, апатичные. Ни одна не причиняла живой боли. Вся жизнь как будто лежала перед нею скомканная, сконцентрированная в этих нескольких десятках фраз, суровых, бесповоротных...» [18, 102-103]. Авторку цікавить зміна

психології «нової жінки» під впливом зовнішніх умов, вона виявляє інтерес до фізіологічних основ психіки, що свідчить про її тяжіння до натуралізму. «Нові жінки» О.Шапір розкриваються в діалогах, про риси їхніх характерів ми дізнаємося зі слів оповідача («Її світлість»), зі слів інших персонажів («Авдотчині доньки»), з авторської характеристики («Повернулась!», «Авдотчині доньки»).

Отже, українська письменниця і російська авторка презентують у своїх творах героїнь нового типу, яких не задовольняє традиційна патріархальна мораль. «Нова жінка» О. Шапір і О. Кобилянської не бажає обмежувати своє життя лише обов'язками дружини, матері, домогосподарки, вона прагне більшого – «бути самій собі ціллю».

На відміну від високодуховних, прекрасних і чуттєвих, вразливих і надзвичайно гордих героїнь-ідеалісток О.Кобилянської, «нові жінки» О.Шапір постають більш прагматичними, звичайними реалістками з конкретними цілями й уподобаннями, які не тільки мріють послугуватися людям, а вже давно роблять свою справу, яка приносить користь суспільству. Якщо українська письменниця, використовуючи форму щоденника («Царівна»), вдаючись до пейзажних замальовок, образів музичних переживань, на перший план ставить відтворення внутрішнього світу жіночої особистості, то російська авторка приділяє більше уваги опису вчинків, подій, робить акцент на соціальному, типовому при зображенні своїх героїнь. Ці образи виявляються більш програмними, тенденційними, у порівнянні з образами Олени Ляуфер чи Наталки Веркович.

Нетрадиційна жіноча поведінка (власний вибір коханого, бунт супроти волі батьків, потяг до писання та іншої діяльності, утримання себе/родини – «чоловічі» ролі), гордість і усвідомлення власної винятковості роблять героїнь О.Кобилянської зайвими в суспільстві, самотніми в переповненому людьми світі, на той час, як «нові жінки» О.Шапір, не переймаючись далекосяжними цілями, здобуваючи освіту і набираючись власного життєвого досвіду, виступають органічною частиною суспільства кінця XIX – початку XX століття. Це свідчить про те, що тип інтелектуально і духовно розвинутої жінки був новим явищем в українській літературі, на той час, як у російській попередницями героїнь О.Шапір виступили «нові жінки» Н.Д.Хвощинської, А.Я.Панаєвої, М.Г.Чернишевського, І.С.Тургенєва та інших відомих авторів.

Зображення конфлікту «нової жінки» з середовищем, зосередження на дослідженні її внутрішнього світу, духовності, свідчило про появу у творчості О.Кобилянської традиції неоромантизму, рис імпресіоністичної стильової течії. О.Шапір, моделюючи «нову жінку», вдавалася до об'єктивного, фактографічного зображення дійсності, і тим самим продовжувала працювати в руслі реалізму з тяжінням до натуралістичного письма.

Таким чином, здійснений у статті порівняльний аналіз типу «нової жінки», представленого в творчості О.Шапір і О.Кобилянської, ще раз підтвердив думку про наявність емансипаційних тенденцій як в російській, так і в українській жіночій прозі кінця XIX – початку XX століття. Продуктивність застосованого підходу свідчить про можливість подальших досліджень у цьому напрямку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Жіночий простір (феміністичний дискурс українського модернізму). – К.: Факт, 2003. – 320с.
2. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
3. Павличко С. Дискурс українського модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
4. Градовський А. «У мене живе любов до свободи...» // Українська література в загальноосвітній школі. – 1999. – № 3. – С. 16 – 18.
5. Градовський А. «Свобідний чоловік з розумом – се мій ідеал» (феміністичні пошуки Ж. Санд і Ольги Кобилянської) // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 12. – С. 25 – 26.
6. Денисенко М. «...Бути собі ціллю!» (феміністична проблематика прози Ольги Кобилянської) // Слово і час. – 1997. – № 5 – 6. – С. 48 – 52.
7. Крупка М.А. Еволюція жіночих образів у феміністичній прозі («Некультурна» Ольги Кобилянської) // Наукові записки. Серія філологічна. – Острого: Національний університет «Острозька Академія», 2000. – С. 170 – 174.
8. Крупка М.А. Сильна особистість у творі Ольги Кобилянської (на прикладі повісті «Апостол черні») // Наукові записки. – Т. II, Ч. I. – Острого: Острозька Академія, 1999. – С. 157 – 159.

9. Клименко Н.А. Тип «новой женщины» в романе О.А. Шапир «Антиподы» // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / Редкол.: ... В.О. Соболев (відп. ред.) та ін. – К.: Знання України, 2005. – Вип. X: Лінгвістика і літературознавство. – С. 254 – 261.
10. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. – К.: Дніпро, 1982. – 359 с.
11. Шапир О.А. Автобиография / Ф.Ф. Фидлер. Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. – М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1911. – С. 46 – 55.
12. Шапир О. Авдотьины дочери // Только час: проза русских писательниц конца XIX – начала XX века. – М.: Современник, 1988. – С. 23 – 116.
13. Шапир О. Ее сиятельство // Книжки «Недели». – 1889. – № 12. – С. 1 – 78.
14. Кобилянська О. Людина // О. Кобилянська. Людина. Царівна: Повісті / Передм. Н.Г. Білоцерківець. – К.: Котигорошко, 1994. – С. 11 – 73.
15. Кобилянська О. Царівна // О. Кобилянська. Людина. Царівна: Повісті / Передм. Н.Г. Білоцерківець. – К.: Котигорошко, 1994. – С. 77 – 359.
16. Яценко Т. Проза О. Кобилянської – найяскравіша модель раннього українського модернізму // Українська мова і література в школі. – 2005. – № 3. – С. 17 – 21.
17. Демченко І.А. Особливості поетики Ольги Кобилянської: Монографія. – К.: Твін інтер, 2001. – 208 с.
18. Шапир О. Вернулась! / О. Шапир. Вернулась! В слободке. Дети отказали. – СПб.: Типография И.Н.Скорородова, 1894. – С. 1 – 116.

УДК 821.161.1:82 – 343

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СКАЗКЕ Е. ШВАРЦА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГОГЕНШТАУФЕНА»

Козленко Н.В., ассистент

*Запорожский национальный университет*

В статье анализируется характер, содержание и функции литературных аллюзий и реминисценций в художественной структуре пьесы-сказки Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена»

*Ключевые слова: интертекстуальность, аллюзия, реминисценция, мотив, диалог, трансформация.*

Козленко Н.В. ЛІТЕРАТУРНІ АЛЮЗІЇ ТА РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В КАЗЦІ Є. ШВАРЦА «ПРИГОДИ ГОГЕНШТАУФЕНА» / Запорізький національний університет, Україна.

У статті аналізується характер, зміст і функції літературних алюзій і ремінісценцій у художній структурі п'єси-казки Є. Шварца «Пригоди Гогенштауфена».

*Ключові слова: інтертекстуальність, алюзія, ремінісценція, мотив, діалог, трансформація.*

Kozlenko N.V. LITERARY ALLUSIONS AND REMINISCENCES OF THE FAIRY TALE «GOGENSHTAUFEN'S ADVENTURES» OF E. SHVARTS/ Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The character, contents and functions of are literary allusions and reminiscences of the play – fairy tale «Gogenshtaufen's adventures» of E. Shvarts is analyzed in the article

*Key words: intertextuality, allusion, reminiscence, motive, dialogue, transformation.*

Любое литературное явление множеством нитей связано с культурной традицией предшествующих эпох и идейно-эстетической средой настоящего, в котором живет художник. Литературные связи, усвоение традиций великих предшественников – процесс сложный и неоднозначный. Взаимодействие художественных текстов и писателей в процессе исторического движения культуры рассматривается не как однонаправленный процесс, в котором одна сторона активна, а другая занимает исторически пассивную позицию, а как диалог. Именно «диалог» был положен в основу концепции М. Бахтина [1], на основе которого в 60-е годы XX столетия Ю. Кристевой был введен в научный оборот термин «интертекстуальность». В основе размышлений Ю. Кристевой – теоретическая посылка о стирании границ текста, который не обладает отныне внутренним единством, представляя собой соединение фрагментов. Интертекстуальность, с точки зрения исследовательницы, является зоной пересечения гетерогенной массы текстов [2].

Интертекстуальность выражается в тексте с помощью аллюзий и реминисценций. Аллюзия – «отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической... жизни либо к художественному произведению» [3, 28]. Аллюзия, по своей природе, – двойственное явление: с одной стороны, она является неотъемлемой частью текста, но, с другой стороны, – это фрагмент чужого текста-источника. В процессе рецепции текста с аллюзиями происходит соотнесение данного текста с другими и переосмысление в новом контексте [4].

Реминисценции обычно вызывают в памяти читателя знакомую конструкцию из другого художественного произведения. Реминисценция – «это способ создать определенный контекст для восприятия произведения, подключить его к традиции и одновременно – средство продемонстрировать отличие, новизну создаваемого произведения, вступить в диалог с традицией» [3, 870].

Пьеса-сказка Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена» (1934) является ярким примером использования аллюзий и реминисценций. Основная тема пьесы – обличение бюрократизма. Уже в 1920-е годы явственно прослеживалось расхождение декларируемых революционных идеалов и практики «строительства» «новой жизни». Последняя давала обильный материал для размышлений и сатирического обличения удушающего страну бюрократизма. Сказка для взрослых «Приключения Гогенштауфена» и была прежде всего реакцией на фантастическую живучесть бюрократии.

Причину этого явления современные исследователи связывают с усилением влияния «государства на все сферы бытия», что приводило к «формализации, церемониализации всех сторон жизни, всех ее проявлений», в том числе и частной. «Это отчетливо заметно, например, – пишет Е. Черноиваненко, – в поражающей даже на фоне извечной бюрократизированности русской жизни бюрократической регламентации всего, что мыслимо и даже немислимо было регламентировать» [5, 616].

Литература 1920-х годов, напряженно искавшая новые художественные средства для изображения грандиозной революции, оказалась перед лицом ошеломляющего феномена: русская жизнь упорно самовоспроизводилась в «дореволюционном» облике. Этот процесс по-разному, но практически единодушно отразили В. Маяковский в «Бане», М. Булгаков в «Дьяволиаде», Н. Эрдман в «Мандате», А. Платонов в «Городе Градове», Л. Лунц в «Исходящей № 37». Именно с сатирической традицией конца 1920-х годов, в частности с «Баней» В. Маяковского, исследователи творчества Е. Шварца соотносят «Приключения Гогенштауфена» [6; 7].

Однако, тема обличения бюрократизма далеко не новая в русской классической литературе и представлена яркими произведениями Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, А. Сухово-Кобылина, А. Чехова и др. Однако, вопрос взаимодействия, «диалога» писателя с классической традицией в раскрытии темы, в частности с А. Сухово-Кобылиным, оказался вне поля зрения литературной критики и нуждается в специальном исследовании, что определило актуальность данного исследования.

Цель статьи – выделить и проанализировать характер и функции литературных аллюзий и реминисценций в пьесе Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена».

Проблему негативной бюрократизации общества затрагивали не только писатели и публицисты, но и театральные режиссеры. В своих исканиях они в первую очередь обратились к произведениям русской классики, в том числе и к творчеству А. Сухово-Кобылина. В начале 1920-х годов режиссером А. Грипичем была осуществлена постановка пьесы «Смерть Тарелкина» в Театре новой драмы, с которым в то время непосредственно был связан Е. Шварц. В своих дневниковых записях он отмечает: «Смерть Тарелкина», поставленная самостоятельно, до Мейерхольда, не в декорациях, а в конструкциях, произвела на меня сильное впечатление» [8, 50]. Именно этот художественный опыт, на наш взгляд, сыграл важную роль в создании Е. Шварцем тематически близкой пьесы «Приключения Гогенштауфена», присутствует в ней на интертекстуальном уровне.

Образы, лейтмотивы, художественные приемы пьесы «Смерть Тарелкина» не копируются драматургом. Его следование А. Сухово-Кобылину – это творческий импульс, опора на художественную память. Попытка с помощью реминисценций, намеков, аллюзий вызвать «диффузию временных условий», показать связь эпох, как вчерашнее живет в сегодняшнем и перетекает в завтрашнее, полнее уяснить сущность явлений своего времени. Закладывая в текст «чужое» Е. Шварц наиболее ярко и объективно выражает «свое». Поэтому взаимодействие текстов происходит на двух уровнях: притяжения и отталкивания.

На уровне притяжения, это, прежде всего, наличие фантастических образов упыря, вурдалака, которые представляют, как и в пьесе Сухово-Кобылина, метафору определенного социального явления – бюрократизма. Очевидно сходство в характеристике этих персонажей, как внутренней, сущностной, так и внешней:

«В а р р а в и н. Слушайте меня, но только крепитесь (*Расплюев крепится*). Знаете ли вы, что такое вуйдалак?»



Р а с п л ю е в. Нет.

В а р р а в и н. Вудкоглак?

Р а с п л ю е в. Нет.

В а р р а в и н. Упырь?

Р а с п л ю е в. Нет.

В а р р а в и н. Мцырь?

Р а с п л ю е в. Нет! Нет! Нет! – но вижу – ужасно!!.

В а р р а в и н (*показывая на Тарелкина*). Видите ли – во-первых, он уже мертвый.

Р а с п л ю е в (*смущенно*). Понимаю.

В а р р а в и н. Похоронен и в землю зарыт.

Р а с п л ю е в. Понимаю.

В а р р а в и н. Но естественно он хочет жить.

Р а с п л ю е в. Естественно.

В а р р а в и н. И что же – он покидает теперь свое жилище, могилу – там что, – и ходит.

Р а с п л ю е в (*вздрагивая*). Бррр...

В а р р а в и н. Но питаться злаками или чем другим не может, ибо это уже будет пищеварение; а какое же у него там, черт, пищеварение; а потому и питается он теплою... человеческою крррровью – потому готовое кушанье» [ 9, 213].

Подобную характеристику дает управделами Упыревой и Кофейкина: «...Вот она... Видишь. Лицо какое? ... Обрати внимание – рот. Маленький, резко очерченный. Нешто это рот? Разве таким ртом можно разговаривать по-человечески? Да она и не разговаривает по-человечески. Она злобой набита, недоброежелательством полна ... Разве таким ртом можно есть по-человечески? Нельзя. Да она и не ест по-человечески ... А глаза? Разве они глядят? Они высматривают! Добычу высматривают. ...А руки! Смотри, когти какие. ...Что говорит она? Что высматривает? Что когтит своими когтями? О чем думает змеиной своей головой?... О живом человеке. Появится на работе живой человек – горе ему, горе, горе! Высмотрит, выживет, живую кровь выпьет. ... Она мертвого происхождения, а сама помирать никак не хочет. Она смерти товарищ, тлению вечный друг. ... Она – мертвый класс. Мертвый среди живых. А проще говоря – упырь!» [ 10, 366-367].

Важной составляющей характеристики чиновников такого типа является их умение приспособливаться к любой ситуации, прикрывая свои деяния громкими и красивыми фразами. «Честным тружеником на соленом поле гражданской деятельности» называет себя Тарелкин [ 9, 197].

Кофейкина замечает, что у чиновников такого типа, как Упырева, «анкета всегда аккуратная» [ 10, 357], так как они умеют «вовремя сказать злобное слово, поспорить, пустить сплетню, обидеть, сбить с толку, оскорбить тех, кто потише, и скрыться за личиной усерднейшего, даже самоотверженного, непреклонного работника» [ 10, 417-418]. Упырева не вступает в открытый конфликт с Гогенштауфеном, называет его талантливым человеком и надеется, на словах, что его работа принесет пользу, упростит и сделает работу учреждения более эффективной. Все слова и поступки Упыревой – оборотни, призванные скрыть ее истинное «лицо».

Мы уже отмечали, что усиление власти государства способствовало «расцвету» «новой» бюрократии во всех сферах жизни человека. Это закономерно приводило к нивелировке личности, ее унификации, деиндивидуализации. Личностное «я» становилось значимым и ценностным лишь в той мере, в какой ощущало себя частицей «мы», а значит оно не может, не должно выделяться из толпы: «Человек дело делает, человек слово скажет, человек сдуру запоет, а мы сейчас же что притушим, что придушим, что заспим...» [10, 285].

Чиновник, бюрократ отмечен печатью сглаженности, стертости, невыделенности, тогда он неуловим и неуязвим. А. Сухово-Кобылин передает эту черту через внутреннюю, сущностную схожесть всех героев пьесы, отсутствие положительных персонажей. Е. Шварц определяет, как одну из основных задач Упыревой – «сглаживание» любых творческих проявлений: «...Поднимется волна, а мы следом. И ну ее приглаживать, прилаживать, причесывать, укладывать, рассасывать, зализовать – и все в порядке...» [10, 285]. А то, что не удастся пригладить, притушить, придушить, можно будет передразнить столько раз и так, «что... живое от мертвого не отличишь...» [10, 285]. Эти слова во многом оказались пророческими.

Революционные лозунги столько раз были повторены, «передразнены», что из «живого» превратились в «мертвое».

Однако драматург не только «следует» за А. Сухово-Кобылиным, но и трансформирует образ упыря-бюрократа и его взаимоотношения с окружающими в соответствии со своим мировоззрением и поправкой на свою эпоху. В трилогии драматурга XIX века система персонажей выстраивается по принципу «вуйдалак» – «жертва», при этом в некоторых случаях они меняются местами. Художественный мир Е. Шварца человекоцентричен, поэтому в «Приключениях Гогенштауфена» «мертвому» активно противостоит «живое».

Следует отметить, что к откровенному грабежу, взяточничеству, обману, изображенному А. Сухово-Кобылиным, Е. Шварц добавляет, уравнивая их, отказ в простом участии, внимании к людям. В повседневном отношении к человеку и видит писатель главное, принципиальное отличие между «живой» душой и «мертвой».

«К о ф е й к и н а. Что есть наше учреждение? Финансовая часть огромного строительства. К нам люди со всех сторон ездят сметы утверждать. Попадет к тебе (Гогенштауфену – Н.К.) человек, как ты его примешь?»

Б о й б а б ч е н к о. Как бабушка родная примешь ты человека. Объяснишь, наставишь, а также проинструктируешь. ... От тебя человек идет свежий...

К о ф е й к и н а. А к ней ( Упыревой – Н.К.) попадет – сразу обалдевает. Она его карболовым духом. Она его презрением. Она ему: вы у нас не один. Он думает: как же так, я строю, а она меня за человека не считает?» [10, 364].

Именно поэтому, на наш взгляд, в описании внешности Упыревой в сопоставлении с ее внутренними качествами, Е. Шварц обращает внимание на рот не только как на средство питания, насыщение, но и средство коммуникации. Таким маленьким ртом нельзя разговаривать по-человечески, к чему управделами и не стремиться.

Исследователи творчества А. Сухово-Кобылина обращают внимание на очевидное родство «Смерти Тарелкина» с петрушечной комедией, которое прослеживается в буффонных эпизодах пьесы. Е. Соколинский, в частности, указывает на сцены с палкой, которой бьют своих партнеров то Варравин, то Расплюев, то Ох, демонстрируя, как вурдалак впиивается в темя жертвы [11, 431].

В этом контексте становится понятен источник появления подобных сцен в пьесе Е. Шварца. «Обнажая» сущность Упыревой перед Гогенштауфеном и Бойбабченко, Кофейкина постоянно тычет в нее палкой:

«К о ф е й к и н а (выдерживает из щетки палку. Водит палкой по Упыревой). Видишь? Вот она. (Тычет палкой.) Видишь, лицо какое? ...А лобик. (Стучит палкой.) Слышишь звук?» [10, 366].

От невидимой Бойбабченко (фея Кофейкина в это время надевает на нее кепку-невидимку) получает оплеуху Журочкин [10, 380].

По принципу тычков и оплеух Е. Шварц выстраивает и некоторые диалоги в пьесе. Особенно отчетливо это прослеживается в словесной перепалке Упыревой и Кофейкиной:

«- ...Выкусила?»

А вот и не выкусила!

А вот выкусила.

А вот и не выкусила.

А я говорю – выкусила!

А я говорю – нет! Ты паразит!

Меня словом не убьешь.

Ты грязь на колесе!

Ан, я потяжелей.

Упырь!

Карьеристка!» [10, 385].

В заключительных сценах пьесы-сказки Е. Шварца наиболее ярко появились тенденции притяжения-отталкивания предшествующего текста. Исследователи отмечают, что А. Сухово-Кобылиным тлетворная, разрушающая сущность чиновничества, бюрократизма воспринималась не только в политическом, но и в социально-нравственном аспекте. Чиновничество для писателя – это

«определенный комплекс качеств, обладающий опасной способностью распространяться на личную жизнь, искусство, язык» [11, 434]. Так, в памфлете «Квартет» драматург создает мрачную картину гибели России: «Рак чиновничества, разъевший в одну сплошную рану великое тело России, едет на ней верхом и высоко держит знамя прогресса...» [цит. по: 11, 434]. Именно поэтому основную задачу художник видит в сатирическом обличении, обличении «до нравственного содрогания», поскольку «смех над пороком – еще низшая потенция, а когда сатира вызывает содрогание – это и есть высшая потенция нравственности» [9, 251].

С одной стороны, Шварц следует за Сухово-Кобылиным, показывая живучесть, неискоренимость бюрократии. Приведя читателя к закономерному фольклорно-сказочному разрешению конфликта, где «добро», «живое» начало побеждает, драматург тут же разрушает эту иллюзию. Упыревой удается ускользнуть из запертой комнаты, и она начинает «размножаться» с фантастической, лавинообразной скоростью, с каждым разом поднимаясь все выше по бюрократической иерархической лестнице:

«З а в е д у ю щ и й. ...*(Подходит к телефону.)* А?.. Да?.. Райотдел?.. Какие сведения?.. А вы знаете, что я в отпуску и что звонить ко мне можно только по самым срочным делам? Чего вы смеетесь? Как ваша фамилия? Упыренко? *(Бросает трубку.)* Черт знает что!

Б о й б а б ч е н к о. Вот она где устроилась!

*Телефон.*

З а в е д у ю щ и й. Что?.. Облотдел?.. Кто передает? Упыревич? *(Бросает трубку.)* Вы слышали?

Б о й б а б ч е н к о. Совмещает.

*Телефон.*

З а в е д у ю щ и й. Что?.. Кто?.. Вурдалак? Убирайтесь к черту! *(Бросает трубку.)*

Б о й б а б ч е н к о. Это она от злости размножилась.

*Телефон.*

З а в е д у ю щ и й. Кто говорит? Назовите сначала фамилию... Вампир? Не буду разговаривать! Вампир? Все равно, не буду.

*Телефон.*

З а в е д у ю щ и й. Кто?.. Кровососов? *(Швыряет трубку на пол.)*» [10, 422-423].

Однако для Е. Шварца, в отличие от А. Сухово-Кобылина, более близки традиции народно-смеховой культуры, где смех носит амбивалентный характер. Вслед за «разрушением», «осмеянием», «упадком», обязательно должно наступить «очищение», «возвышение» и «возрождение». Драматург предлагает свой «рецепт» борьбы с бюрократизмом:

«Это будет веселый бой. Она злое слово скажет – а мы десять веселых. Она человека расстроит – а мы настроим. Она пыль, паутину, грязь – а мы чистоту, красоту, блеск. Она ржавчину на трубы, замки на двери – мы зелень в цеха, мы цветы на столы, на улицы, на площади, на стены. Мы книги, театр, музыку...» [ , 423].

И хотя «царство» бюрократии, фразы, оборотничества, мимикрии приобретает достаточно большие размеры и способно причинить людям реальный вред, на нем не замыкается мир. Для Шварца оно еще не является фатальной неизбежностью, не подрывает веры в «живое» творческое начало, в торжество разума и свободы. Уже его современники, по мнению драматурга, располагают верными способами выхода из-под влияния этих уродливых явлений, что придает мажорную тональность всему произведению.

Таким образом, в художественном мире пьесы-сказки Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена» отчетливо прослеживаются отсылки к творчеству А. Сухово-Кобылина, в частности, к его пьесе «Смерть Тарелкина». При этом «текст-источник», «преломляется» через «призму» авторского сознания, мировосприятия, приобретая новое, жизнеутверждающее звучание.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – 3-е изд. – М.: Художественная литература, 1986. – 470с.
2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97-124.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1486с.

4. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук// Эстетика словесного творчества/ Сост. С.Г. Бочаров. – Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1986. – С. 381-393.
5. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте: Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков. – Одесса: Маяк, 1997. – 712с.
6. Головчинер В.Е. Эпический театр Евгения Шварца. – Томск: Издательство Томского университета, 1992. – 184с.
7. Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Евгения Шварца. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М.: МГПИ, 1985. – 16с.
8. Шварц Е. Предчувствие счастья. Дневники. Произведения 20-х – 30-х годов. Письма /Сост. М.О. Крыжановская, И.Л. Шершнева. – М.: Корона-принт, 1999. – 656с.
9. Сухово-Кобылин А.В. Смерть Тарелкина // Сухово-Кобылин А.В., Салтыков-Щедрин М.Е. Пьесы. – М.: Правда, 1984. – С. 181-246.
10. Шварц Е. Приключения Гогенштауфена //Шварц Е. Предчувствие счастья. Дневники. Произведения 20-х – 30-х годов. Письма /Сост. М.О. Крыжановская, И.Л. Шершнева. – М.: Корона-принт, 1999. – С. 351-424.
11. Соколовский Е.К. А.В. Сухово-Кобылин // Русская литература и фольклор (Вторая половина XIX в.). – Л: Наука, 1982. – С. 417-436.

УДК:821.161.2:82-31

## ІСТОРІЯ ЯК ІНТЕРТЕКСТ РОМАНУ А. ЧАЙКОВСЬКОГО «САГАЙДАЧНИЙ»

Коновальчук Н. О., аспірант

*Запорізький національний університет*

У статті розглянуто специфіку дослідження інтертексту історичного роману, обґрунтовується правомірність дослідження історії як інтертексту, проводиться інтертекстуальний аналіз історії в романі А. Чайковського «Сагайдачний».

*Ключові слова: текст, прототекст, інтертекст, інтертекстуальність, історія.*

Коновальчук Н.О. ИСТОРИЯ КАК ИНТЕРТЕКСТ РОМАНА А. ЧАЙКОВСКОГО «САГАЙДАЧНИЙ» / Запорожский национальный университет, Украина

В статье рассматривается специфика исследования интертекста исторического романа, обосновывается правомерность исследования истории как интертекста, проводится интертекстуальный анализ истории в романе А. Чайковского «Сагайдачный».

*Ключевые слова: текст, прототекст, интертекст, интертекстуальность, история.*

Konovanchuk N.O. THE HISTORY AS INTERTEX A.CHAIKOVSKY'S NOVEL "SAGAYDACHNY"»/ Zaporizhzhya National University, Ukraine.

In the article is considered specificity of research of intertext in the historical novel, is proved legitimacy of research of a history as intertext, carried out the analysis of history like intertext in A.Chajkovsky's novel "Sagaydachny".

*Key words: the text, prototext, intertext, intertextion, history.*

У сучасному літературознавстві однією з найбільш актуальних проблем є проблема дослідження інтертексту. Поширенню інтертекстуального методу сприяють його широкі можливості. Основною його перевагою є те, що він дає можливість розглянути досліджуване явище, не відриваючи його від культурного контексту, який саме і є тим середовищем, де даний текст живе, де найповніше виявляються усі його особливості і властивості, його унікальність. А.К. Жолковський у роботі «Блукаючі сни», виділяє такі переваги інтертекстуального методу: «Інтертекстуальний підхід, далеко не сводясь к пойскам непосредственных заимствований и аллюзий, открывает новый круг интересных возможностей. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как

вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности, описание творческой эволюции автора как его диалога с самим собой и культурным контекстом и так далее». [1, 4]. Незважаючи на це, на жаль, у сучасному літературознавстві для дослідження історичної романістики цей метод використовується недостатньо активно.

Ще радянськими вченими (В. Оскоцьким [2], С. Андрусів [3] та ін.) визнавалось те, що історичний роман має своє, властиве тільки йому коло проблем, пов'язаних перш за все з його жанровими особливостями. Саме цим визначається і своєрідність його інтертекстуальності.

Як слушно зауважує Р. Барт, «истина, правда присуща не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному.» [4, 312], а отже, щоб стати для нас істиною, подія повинна втілитися в тексті. Проблемі текстового характеру історичних фактів присвячені роботи Ю. Лотмана [5], Б. Успенського [6] та інших представників структурно-семіологічної школи. У своїй роботі «Семіосфера» Ю. Лотман зауважує: «Дело в том, что самым словом «факт» историк обозначает нечто весьма своеобразное. В отличие от дедуктивных наук, которые логически конструируют свои исходные положения, или опытных, которые способны их наблюдать, историк обречен *иметь дело с текстами*» [5, 33]. Отже, текстовий характер історичних фактів та розуміння історичного процесу як комунікативного, (саме так розглядає його Б. Успенський) дає нам можливість досліджувати історію в художньому творі як інтертекст. Спираючись же на визначення Р. Барта, яке в сучасному літературознавстві вважається класичним, що «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [7, 226], ми можемо застосовувати інтертекстуальний аналіз до творів будь-якої епохи, зокрема до роману А. Чайковського «Сагайдачний».

Хоча останнім часом творчість А. Чайковського як одного із «повернутих» письменників активно вивчалась вітчизняними літературознавцями, такими як І. Продан, М. Сур'як, В. Качкан, О. Сташків та ін., неодноразово наголошувалось на широкій обізнаності митця з періоду козаччини, ґрунтовній базі історичних джерел, опрацьованій ним, все ж інтертекстуальні зв'язки творів цього автора (роману «Сагайдачний» зокрема) залишаються малодослідженими. Навіть у збірці наукових статей «Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження», що вийшла у 2002 році, не представлено жодної статі, у якій би розглядалась проблема інтертекстуальності творів письменника.

Отже, метою цієї роботи є дослідження історії як інтертексту роману А. Чайковського «Сагайдачний». Метою роботи визначаються такі завдання:

- Виявити форми наявності історії як інтертексту в романі;
- Проаналізувати засоби його реалізації;
- Визначити основну роль та функції історії як інтертексту в романі.

Прототекстами історичного роману можуть виступати історичні джерела, якими користується письменник, концепції істориків, що вплинули на авторське трактування подій, та власні розвідки митця, народне бачення подій, закріплене у фольклорних творах, попередня літературна традиція зображення подій та осіб тощо. Формою їх виявлення є запозичення, розгортання концепцій та трактовок історичних осіб та подій, явна або прихована цитатія, алюзія, ремінісценція, використання епіграфів та ін., що може виявлятися на рівні стилю, сюжету, побудови характеру тощо.

Епіграфом до роману А. Чайковського «Сагайдачний» є «Вірші на жалісний погреб славного гетьмана Запорозького Сагайдачного» К. Саковича. Цитатія уривків з цього твору перед кожною частиною роману передає короткий зміст частини. «Вірші» є цікавим прикладом того, як літературний твір може набувати статус історичного джерела, адже відомо, що довгий час саме вони були чи не єдиним джерелом для історичної науки про діяльність гетьмана. А отже історія епіграфа настановує на думку про важливість достовірного викладення історії в художньому творі, а отже підвищує ступінь «правдивості» самого художнього тексту у сприйнятті читача. Але слід зазначити, що вірші є некрологом, а отже, за законами жанру небіжчик ідеалізується, наголошується на його добрих вчинках та позитивних рисах характеру, у той час, коли негативні, навпаки, замовчуються. Введення такого епіграфа, по-перше, апелює до першоджерела, по-друге, обґрунтовує певну ідеалізацію головного героя роману.

Незаперечним фактом є те, що під час роботи над текстом письменником була опрацьована велика кількість історичних документів та наукових розвідок. Він спирався на праці істориків, його сучасників, та етнографів, таких корифеїв історичної думки, як М. Грушевський, Д. Яворницький, М. Костомаров, багатьох польських дослідників. Із тексту виступу д-ра А. Чайковського на явному процесі в Окружному Суді м. Тернополя у червні 1929 р. маємо відомості про те, що в процесі роботи над романом письменник користувався такими науковими дослідженнями, як *Dzieje panowania Zygmunda III*. – J.U. Niemcewicz.; *Polityka Polaków względem Rusi*. – Stefan Kaczała. Lwów 1879.; 3. Ks. Edward Likowski: *Unia Brzeska*. Poznań 1896.; Ks. Skarga: *Kazanie IV*.; Józef Szujski: *Dzieje Polski T. III*.; Krzysztof Palczowski: «O kazakach, jeśli ich znieść czy nie» – dyskurs; Michał Bobrzyński: *Dzieje Polski w zarysie T. II*. Wyd. IV; Karol Szajnocha:

Dwa lata dzieńjónasznych. - Lwów 1869; Aleksander Jabłonowski: Historja Rusi Połdo upadku Rzeczypospolitej Polskiej. Kraków. 912.; М. Грушевський. Історія України-Руси. Т. VII.; Władysław Łoziński. – Prawem I lewem. – 2 tomy. Lwów 1904. У тому ж виступі наголошується на тому, що «написання повісті, опертої на матеріалах переважно польських дослідників» [8, 262], але, зважаючи на те, що метою промови було переконати польський суд зняти цензурні заборони, накладені на першу частину роману, маємо припустити, що перевага польських джерел декларується автором навмисне. А отже, спираючись на дослідження І. Продана «Історична белетристика Андрія Чайковського в контексті української прози І третини ХХ ст.» [9], у якому науковець простежує історичні джерела роману, доцільно стверджувати, що авторська концепція є результатом зіставлення точок зору польських та українських істориків. Це свідчить про намагання письменника дати об'єктивну оцінку подіям, уникнути «однобічності» та тенденційності.

Праці істориків послужили джерелом історичних фактів, якими насичений текст роману. Так, із праці М. Бобжинського взятий фактаж про устрій козацької республіки, К. Палзовського – про конфронтацію козаків та польського уряду, ставлення європейських держав до козаччини, Качала та Бобжинського – про унію та жорстокі утиски прихильників грецької віри, Й. Немцевич – про жорстоку розправу польського війська під командою М. Жолковського над річкою Солоницею. Характер С. Наливайка, представлений у романі співвідноситься з роботою М. Шайноха.

Роботи видатних істориків є не тільки джерелом фактів, розуміння автором подій часто збігається з баченням вченого. Так, М. Грушевський говорить про козацькі ради так: «Взагалі на раді демос поводить ся супроти старшини вповні свобідно й безцеремонно, і ся похопність війська зараз радити над усім загальною радою, піддаючи ся легко самогіпнозу юрби — була слабкою стороною козацької організації; вона одначе з часом ослабла трохи» [10, 6]. У той же час у А. Чайковського зустрічаємо таке висловлювання: «Знав, яка в ньому сила, і як тую силу треба в руках держати, бо як вона з руки вирветься, то цілий світ переверне і сама у пропасть провалиться» [11, 382]. Зважаючи на час написання частини (книга побачила світ у 1932 році), події, що відбувалися у світі (Перша світова війна, революції, розпад держав, занепад монархічного ладу та утворення республік, створення та загибель УНР, ЗУНР тощо), все пережите письменником, сімейні обставини (його син Микола, переїхавши у пошуках кращих умов для наукової діяльності до Радянської України потрапив у сталінський табір як ворог народу), такий погляд стає зрозумілим, історичні події накладаються на сучасні автору, виражають настрої частини української інтелігенції, що потерпала від нового режиму.

Зображуючи план Запорізької Січі, обряд прийняття новоприбулих запорожців до коша тощо, автор апелює до власних наукових розвідок: у подробицях виписується план Запорізької Січі, максимально правдиво передається її атмосфера. Порівняймо:

Чайковський “Сагайдачний”

Чайковський “Запорожжя” (історична розвідка)

- Ваші голови! Здоров був, батьку! Ось приводжу на Січ одну вишколену чету від старого Чуба...
- Здорові були, панове товариство!..
- Вітайте, панове товариство, - каже Жук, - та я вас в курень не приймаю, бо у мене своїх людей доволі.
- Я говорю іменем усієї чети, бо мене над нею головою поставили. Кланяюсь тобі, батьку, від старого сотника Чуба і прошу: прийми нас, сиріток, у свій славний курінь, а ми дякуватимемо і, як старий звичай каже, викупимось.
- Не можу сам цього зробити, бо я сам нічого не рішаю, хай старшина скаже, - каже Жук.

Покликали курінного суддю і кухаря...

- Приймемо, - каже кухар, - у нас харчів доволі, а коли б негарно велися, так проженемо. [11; 184].

- Ваші голови, пане отамане!
- Здорові були, люди добрі, - каже отаман, - а чого вам тут треба?
- Та, - каже козак, - батько кошовий присилає сюди оцього чоловіка, щоб його у курінь прийняли.
- У мойому курені я сам кошовий і ніхто не має права мені приказувати, йдіть собі геть...
- Ей, батьку, не сердьтеся та прийміть, де ж бідному козакові діватися, коли не приймете?..
- Як же його прийняти, як його не знаю, хто він, може, се яке ледащо... Не прийму.

- Та я вас прохаю: таки прийміть, він вкупиться і буде добрим товаришем.

- Ну то я ще пораджуся з кухарем, прийняти чи ні? [12; 526].

Як зауважує А. Річардс «...поняття «правдивість» применимо к искусству только в смысле «внутренней необходимости». [Цит. по 12; 161]. Тобто поняття «правди» диктується перш за все внутрішньою логікою розвитку характерів та сюжету твору, то зіставлення з історичними розвідками письменника дає нам змогу отримати авторську історичну концепцію у «чистому вигляді». Крім того, таке відверте зіставлення знов-таки підвищує рівень «правдивості» твору.

Текст роману насичений топонімами, цифрами, історичними коментарями. Сюжетна лінія роману часто переривається історичними екскурсами, у яких пояснюються тогочасні закони, політична ситуація, особливості життя в містах XVI ст. Читач отримує відомості про події, що передували зображеним. Докладно описується Острого, склад його населення, подається план острозького замку, розпорядок дня його мешканців, створюється картина майже музейної застигlosti. Ретельно аналізується діяльність та заслуги князя Острозького та інших історичних осіб. Після такого документального викладення прибуття підлітків (Марка та Петра) ніби оживлює картину, історія, як форма, наповнюється життям, подіями, розмовами, що за контрастністю примушує читача одразу ж зосередитись на постатях юнаків, пильніше поглянути на них.

У романі чітко означена хронологія. Опис важливих історичних подій супроводжується вказівкою точної дати (прибуття владика до Нового Самбора, заснування Острозької академії, битви під П'яткою тощо). Іноді дату легко встановити з попереднього історичного екскурсу, як, наприклад, прибуття Петра та Марка до Острозької академії. У історичному екскурсі, що передує прибуттю підлітків, вказується дата її заснування – 1580 рік [11, 43], тоді як далі читаємо «Як наші кульчицане попали в Острог, то школа існувала вже 10 років» [11, 44].

Описуючи похід козаків на Кафу, письменник наводить точні цифри: «Орда може поставити триста тисяч війська» [11, 461], «Сорок тисяч татар пильнує переправи» [11, 448], «Визволенців нарахували дванадцять тисяч» [11, 448]. Чітко означає маршрут козаків: «Козаки отаборилися над річкою Салгіром» [11, 448], «Зайняли і спалили город Єспі-Крим» [11, 449]. У більшості випадків конкретно вказується час: «Вже було коло полудня» [11, 431], «Пальба тривала до заходу сонця» [11, 461], «так воно і сталося на третій день» [11, 447], «Над Салгіром стояли два дні» [11, 448]. Інформативність тексту підвищується, але разом з тим падає емоційна напруга тексту. Часто стиль викладення наближається до наукового. Наведемо опис битви на березі ріки Салгір:

«Чепіль послав передом загони козацької кінноти, вона змела передню ватагу, і, не вижидаючи на удар головної сили, стала завертати до табору. Татари кинулись доганяти, та тут наткнулись на табір з возів. Він відбиваючись гарматою і рушницями, став поволі відступати біля ріки. Табір був забезпечений возами лише ззаду і збоку, справа його забезпечувала ріка.

Тим часом Сагайдачний з другою частиною табору пішов нижче, тут зараз поклали міст для переправи. До того були приладжені понтони, човни з плоскими днами, з дуже міцними бортами. Їх познімали з возів, і затягли на воду та пов'язали з собою мотузами, один проти одного, від одного берега через ріку до другого. На них поклали дошки і міст був готовий. Тудю переправляли табір. Передом пішла піхота і на другому березі зараз окопалася, одна частина піхотинців осталась ще на цім боці для захисту вертаючого Чепеля.

Він, відбиваючись, зайшов на давнє таборище. Татари хотіли забігти йому дорогу, та тут натрапили на піхоту, що привітала їх рушничним огнем. Під тією охороною Чепіль щасливо переправився мостом на той бік. Це тривало до вечора...». [11, 449]

Із наведеного уривку читач отримує вичерпну інформацію про хід бою, використану зброю, маневри, розташування захисних споруд тощо, ми не зустрічаємо ні епітетів, ні порівнянь. Мова суха, викладення удавано беземоційне. В уяві читача постає скоріше докладна військова карта, ніж яскрава жива картина. Так зосереджується увага власне на події, чим підкреслюється її історична значущість, завершеність, вона має значення сама по собі, а не у зв'язку з сучасністю. Читач підноситься над подією, має панорамну картину, що спонукає до обміркування історичного значення описаного моменту, певних самостійних висновків.

Ретельно виписується вбрання шляхти, хатне начиння, що надає опису етнографічної точності. Наводяться назви сіл, родів тощо. Шляхтичі говорять «про переслідування православної церкви» та міркують про те «чому владика не живе в Перемишлі» [11, 7], і саме представник цієї дрібної шляхти захищає владика від розбійників. Така докладність відображає знайому з дитинства письменнику картину життя ходячкової шляхти, відсилає нас до першого періоду його творчості. Разом з тим підкреслюється значущість цього прошарку населення, його давнє походження, громадянська активність, значна історична роль, що співвідноситься із початковим задумом написати історичний твір з політичною метою підняти самосвідомість населення Самбірщини. Так здрібніла сучасна шляхта співставляється зі своїми славними предками, що має сприяти пробудженню історичної пам'яті народу.

Отже, оскільки історія та історичні факти мають текстовий характер, то може виступати прототекстом у художньому тексті. В історичному романі А. Чайковського «Сагайдачний» представлений історичними джерелами, якими користується автор, концепціями істориків, що вплинули на авторську та наукові праці, власні розвідки письменника тощо. Формою ж їх виявлення є запозичення, розгортання концепцій та трактовок історичних осіб та подій, явна або прихована цитація, алюзія, ремінісценція, використання епіграфів та ін., що може виявлятися на рівні стилю, сюжету, побудові характеру тощо. Звичайно, це лише незначна частка семантичних та словесних паралелей, виявлених у науковому та художньому дослідженні епохи козаччини та побуту і звичаєвості Запорозжя, але й воно дає підґрунтя для твердження про дотримання майже наукової точності у творенні історичного тла роману.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Жолковский А. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. - М.: Прогресс, 1992. - 418 с.
2. Оскоцкий В. Границы вымысла и пределы документализма // Вопросы литературы. – 1980. - № 6. – С. 29 – 58.
3. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози) // Українська мова та література в школі. – 1987. - № 8. – С. 14 – 20.
4. Барт Р. Критика и истина. // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. - С. 319-374.
5. Лотман Ю. Семиосфера. — С.-Петербург: Искусство—СПБ, 2000. — 704 с.
6. Успенский Б. Семиотика истории. Семиотика культуры // Избранные труды. - Т. 1. - М.: Гнозис, 1994. - 432 с.
7. Ильин И. Интертекстуальность // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. - М., 1999. - 445 с.
8. Сварник Г. Справа конфіскації історичної повісті Андрія Чайковського «До слави» // Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження: У 3 т. / Упорядкування Б.З. Якимовича, З.Т. Грень, О.В. Седяра та ін.— Львів: Мін. Освіти і науки України, Львівський національний університет імені Івана Франка, Наукова бібліотека; Національна академія наук України, Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича; Наукова фундація Андрія Чайковського, 2002. – Т.3. – С. 242 - 263.
9. Продан І. Історична белетристика Андрія Чайковського в контексті української прози I третини ХХ ст.: Дис. Канд. Філол. Наук: 10.01.03 / Київський педагогічний інститут ім. М.П. Драгоманова. – К., 1991. – 146 с.
10. Грушевський М. Історія України-Руси. - Т. 8. - Розділ V. - 226 с.
11. Чайковський А. Сагайдачний: Історичний роман: У 3 книгах. – К.: Дніпро, 1990. – 585 с.
12. Чайковський А. Запорозжя: Історичний нарис. // Чайковський А. Сагайдачний: Історичний роман: У 3 книгах. – К.: Дніпро, 1990. – С. 571 – 547.
13. Михайлов Н.Н. Теория художественного текста. – М.: Академия, 2006. – 224 с.

УДК 821.161.2.С-31.09"16"

## ЛІТЕРАТУРНА СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ КОЗАЦЬКИХ ХАРАКТЕРІВ У РОМАНІ О.СТОРОЖЕНКА "МАРКО ПРОКЛЯТИЙ"

Кравченко В.О., к. філол. н., доцент, Воробйова О.Г, студент

*Запорізький національний університет*

У статті досліджуються особливості характерів персонажів роману О.Стороженка "Марко Проклятий", звертається увага на психологічну мотивацію козацьких вчинків та рівень впливу обставин на формування особистості.

*Ключові слова: характер, художня система, сюжет, ідея, смисл, поведінка, козак.*



Кравченко В.О., Воробьева О.Г. ЛИТЕРАТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ИЗОБРАЖЕНИЯ КАЗАЦКИХ ХАРАКТЕРОВ В РОМАНЕ А.СТОРОЖЕНКО "МАРКО ПРОКЛЯТЫЙ" / Запорожский национальный университет, Украина

В статье исследуются особенности характеров персонажей романа А.Стороженко "Марко Проклятый", обращается внимание на психологическую мотивацию казацких поступков и уровень влияния окружения на формирование личности.

*Ключевые слова:* характер, художественная система, сюжет, идея, смысл, поведение, казак.

Kravtchenko V.O., Vorobyeva O.G. LITERATURE SPECIFIC OF KOZAK CHARACTERS' REPRESENTATION IN O.STOROZHENKO'S NOVEL "MARKO PROKLYATYI" / ZAPORIZHZHYA NATIONAL UNIVERSITY UKRAINE

The article deals with the personage character peculiarities of O.Storozhenko's novel "Marko Proklyaty". Special attention is given to the psychological motivation of the kozak's actions and to the influence of the obstacles on the personality formation.

*Key words:* character, art system, plot, idea, sense, behaviour, kozak.

Роман О.Стороженка "Марко Проклятий" – один із багатьох творів, присвячених відтворенню героїчного минулого предків, зокрема козацьких часів, адже відомо, що майже вся українська література початку ХІХ ст. мала романтичну спрямованість, основною особливістю якої було уславлення та ідеалізація історичних осіб та їхніх вчинків. Так, до теми козацтва звертався Є.Гребінка ("Чайковський"), М.Гоголь ("Тарас Бульба"), М.Костомаров ("Сава Чалий", "Переяславська ніч"), П.Куліш ("Чорна рада") та інші. Художня інтерпретація історичних подій у них стала об'єктом уваги літературознавців. Порівняльну характеристику "вічних" героїв О.Стороженка і П.Загребельного зробила К.Ганюкова. Про міфологічний аспект у романі-експерименті вела мову С.Решетуха. **Метою** нашої праці є розширення граней дослідження образу Марка Проклятого, поглиблення ідейної сутності. **Завдання** – засобами психоаналізу вмотивувати витоки нелюдських вчинків головного персонажа.

Сюжет роману "Марко Проклятий" обертається навколо історичної події – національно-визвольна війна 1654 року, але вона виступає своєрідним тлом для розгортання основної сюжетної лінії – опису мук розкаяння головного героя роману Марка, який після вбивства рідних потрапляє у своєрідний міжсвітовий простір і мусить спокутувати власний гріх. Отже, "у складній, різношаровій художній системі повісті поєднуються легендарно-міфологічний та конкретно-історичний матеріал, фантастичні й реальні плани" [1, 201-202]. Тому можна говорити про органічний синтез у творі реальних і фантастичних подій, про цілісність власне авторських, зумовлених ідейною настановою роману, та історично традиційних рис характерів героїв твору, які можна схарактеризувати опираючись на психологічні методи, доцільність яких підтримує С.Павлінюк, цитуючи Л.Тайсона: "...якщо психоаналіз може допомогти нам зрозуміти людську поведінку, то він справді зможе допомогти нам зрозуміти літературні тексти, які відтворюють людську поведінку" [2, 30]. У цьому **актуальність** дослідження.

Загальновідомим є факт, що характер людини починає формуватися змалку під впливом навколишнього середовища та умов виховання. Звичайно, велику роль відіграє спадковість, але перші два фактори є вирішальними для формування особистості індивіда. Як свідчить Н.Зборовська, за З.Фройдом, у структуруванні особистості значенням є ранній дитячий досвід і дитячі травми, які створюють "своєрідну проекцію дорослого життя..." [3, 29]. Думається, це допоможе нам пояснити витоки звірячої поведінки Марка, який через безконтрольність вчинків став вбивцею. О.Стороженко психологічно вмотивував хижацьку поведінку персонажа, акцентувавши увагу на похмурому дитинстві: "почала мене мати на війні, де кров чоловіча річками текла, породила на світ, як звіряку, в пустині, і вигодувала, як вовчєня, кров'ю од живої тварі... ..Тільки, було, настане весна, то зараз і чкурну в ліс, там і живу, мов хижий звір... а як виведеться вже птиця, то я, неначе той вовк, таскав ягнят і живцем їх їв" [4, 254-255]. Нещаслива доля хлопця була закладена ще його батьками, які "порушили кодекс козацької честі (мати, переодягнена парубком, перебувала у війську)" [5, 38]. Погоджуємося з цим твердженням, адже на війні завжди поруч смерть і кров, що виступають амбівалентними поняттями по відношенню до народження і життя, а тому цілком закономірно, що Марко, опинившись в умовах жорстокості та антигуманності, виріс людинозвірем. Засобами гіперболізації автор підкреслив звироднілість душі персонажа, смислово навантаживши слово "кров" (опис появи на світ і дитячі роки хлопця).

Марко гармонію знаходив у лісі, і вчився не в людей, а у тварин, спостерігаючи за їх поведінкою, точніше все це всмоктувалося підсвідомо. Звідси – нелюдські вчинки. І кохання його несправжнє, бо позбавлене духовності: проста тваринницька пристрасть, вияв несвідомого. Автор характеризує почуття, добираючи відповідний епітет, лексично і семантично навантажуючи його: "...закохався... **люто** (виділення наші), скажено закохався..." [4, 255]; на Січі "**люто** ... бився з ордою". А коли наречена одружилася з іншим, його "палило пекельним вогнем..." [4, 256]. Градаційне наростання зла, при цьому одавана байдужість і спокій перед злочинном – дозволяють зрозуміти тваринне ество персонажа. Хижацтво природи підкреслюється і зосередженням уваги на його фізичних здібностях, де вже емоційний наголос зроблено на дієслово: "...**задавив** зрадницю і її чоловіка"; "...таку силу мав, що й трое дужих чоловіків не справились би зо мною" [4, 255]; "Я мав **нечоловічу** силу; кулаком, як довбнею, вбивав

вола, здержував у млині шестірно; а раз стрівся в лісі з ведмедем і **задав** його власними руками" [4, 256]; "був неначе **скажений**" [4, 258].

У тексті твору відсутній вияв прямого авторського ставлення до персонажів, але, спостерігаючи за сюжетом, констатуємо, що письменник, відтворюючи нелюдську поведінку героя, намагався показати це як данину тим диким часам, коли козацтво ще тільки розвивалося, і все більше і більше людей, пристаючи до них, відступали від цивілізації та повертались до природного способу життя. Доказом цього є початок роману, що має вигляд розгорнутого опису степу, де збираються на ночівлю герої твору. При цьому досить природна з'ява Кобзи: "Аж ось у траві неначе іскра блиснула, і виявивсь, як із землі виріс, на вороному коні січовик, у червоному жупані, в кабардинці набакир" [4, 241]. Подібний прихід, "як із землі виріс", відтворює нерозривний зв'язок персонажа з природою, що є часткою її – цього всемогутнього цілого.

Замолоду Марко був на Січі, а звідси – наявність у характері вироблених січовими умовами життя традиційних козацьких рис, що надають образу певного позитивного обрамлення. Так, незважаючи на те, що герой вже не є живим, йому не байдужа доля України, і, перебуваючи в пеклі і чуючи, як нечиста сила планує знищити козаків, захищає їх, як своїх побратимів: "Як крикну я: "Брешеш, сатано, ніколи сього не буде!.." І як стусону му ворота раз, удруге, та так їх з петлями з прогоничем і випер [4, 263]. Патріотизм його яскраво проявляється і в самовідданій допомозі козакам, які опинилися в руках Єремії Вишневецького.

Так-от, характер Марка Проклятого повністю сформувався під впливом оточуючого середовища, спочатку тваринницького, що породило нелюдську агресію, а потім козацького, яке розвинуло в героєві вірність обов'язку перед батьківщиною та почуття братерства. Причому, зовнішню подобу персонажа недаремно збережено і в "Закінченні "Марка Проклятого", написаного не Стороженком": "здоровенний, головатий, банькатий, з закорюченим носом... Так би то вовкулака..." [4, 316]. Це нагорода за його попередні дії. Закономірно, що зовнішність персонажа саме такою і є в логічно-послідовному ланцюгу його становлення і вчинків. Для підсилення драматизації образу введено образ-символ зозулі, що віщує лихо зустрічі з ним, хоча це вже не той Марко. І тут автор не суперечить правді. Це важливо зрозуміти.

Отже, сутність образу Марка – у його переродженні (Марко визволяє Кобзу; нагадує запорожцям про те, що вони мають "боронити святу православну віру і людей від супостатів" [4, 318]; ховає загиблих, доглядає хворих... "Думка у його бач, була така, щоб усе благать та благать Господа, трудиться та й трудиться до кривавого поту за збавленіє своїх безмірних гріхів..." [4, 320], хоче "по правді на світі жити" [4, 322]). І не тільки тому, що торба має полегшати, а в закладеній ідеї. Головне – не засудження зла, а ідея любові та всепрощення. О.Стороженко шукає істину, направляючи нас до глибокодумності. Цей мотив прощення зв'язуємо з мотивом покарання, бо кара всепрощенням – це найвище, до чого може злинути людська думка, особливо взявши до уваги життя Марка (коли робить добрі діла – торба легшає). Бажати смерті кожного злого – значить протиставляти йому іншого злого – себе, який, у свою чергу, заслуговує на смерть.

Подібний некерований вияв агресії спостерігаємо в поведінці козака Кривоноса, наділеного рисами ката. Це повністю відповідає ідейному задуму твору, адже образ історичного персонажа має дещо символічне значення і є джерелом спокути Маркового гріха; останній має вбити козака і позбавити у такий спосіб землю від великого грішника [6, 26], що й сталося. Марко засуджує Кривоноса за "харцизство", а Кривонос і сам кається за "**люте** завзяття".

Проводячи паралель між двома персонажами, автор наголошує на жорстокості Кривоноса, використовуючи ті ж самі засоби характеристики: порівнює його із "скаженою звірюкою", такий же погляд, "**лютий**, хижий" [4, 311]. Різняться ці персонажі тільки внутрішньою ідейною сутністю, яка в кінці твору зводиться до однієї формули: "служити людям". Хочемо додати, що образ Кривоноса постає не тільки як елемент розв'язки покарання грішника, а і як об'єкт вияву крайньої межі помсти ворогам, що виникла внаслідок довготривалого терпіння знущань з їхнього боку, які, у свою чергу, породили накопичення неабиякої агресії та її обов'язкову сублимацію. Адже відомо, що людина довгий час не може тримати ненависть у душі, її необхідно позбавитись, цим самим відвернути негативні наслідки. У випадку з поведінкою Кривоноса бачимо вияв давньої, хронічної люти, яка за довгі роки набула хижацької, антигуманної оболонки. Автор підкреслює це, добираючи до характеристики такої поведінки порівняння з діями тварин: "...баньки його забігали і заблищали, як у гадюки, рот судорогою розвело, і зуби, рідкі і гострі, як у щуки, виширились і заскреготіли..." [4, 306]. Доказом того, що агресія козака породжена довготривалими знущаннями і приниженнями, є думка М.Льницького, що "зло" в постаті Марка "запрограмоване" [6, 329-334], а також психологічно вмотивованими дикими вчинками Кривоноса, який сам пояснює їх причину, звертаючись до Єремії, ніби виправдовуючись: "Я його самого навчу ще лучче катувать: у його наші сіроми сидять на палях тільки по три дні, а у мене і більш тижня! ... Наша регула теперечки – око за око, зуб за зуб, кров за кров, мука за муку!" [4, 306-307]. Виходячи із

здорового глузду, треба пам'ятати, що відповідь злом на зло невиправдана. Зло завжди породжує нове зло, і зупинити його можна тільки розірвавши цей ланцюг, відповівши на зло добром.

Особливий жах викликає вбивство Кривоносом малої польської дитини: "як виросте, бісеня, то й буде нас нівечить і пити нашу кров" [4, 307]. Козак вважає, що чинить цілком справедливо, рятуючи батьківщину. У такий спосіб він нагадує своєрідний автомат, позбавлений власне людських почуттів, запрограмований нищити усіх поляків тільки за приналежність до цієї нації.

Думається, подібної думки дотримувався і О.Стороженко, відтворюючи враження Кобзи, Барила та інших козаків, які побачили жахливу сцену мук поляків, влаштовану старим отаманом: "Хоч скривдили ляхи український люд і напоїли їх нестерпучою, однак не втішалися вони муками своїх ворогів, бо **ще не загубили свого серця і не втратили жалю до ближнього**, як дряпіжні ляхи і патери, що мордували неповинних собі на втіху і на зміну віри..." [4, 303]. Митець не виправдовує вбивства, ніби зіставляє характери молоді і старого козака, наголошуючи на кордоцентричній різниці між ними.

Отже, образ Кривоноса сповнений жорстокості через повну атрофію чуттєвої сфери, що перекреслює його позитивні риси і добрі організаторські здібності, які набувають гіпертрофованої форми у звірячий бік (організовує свій курінь, беручи до нього тільки фізично сильних людей).

Справжньою гармонійною особистістю з багатим духовним світом є козак Кобза, який через свою молодість і незагартованість у боях, а також з оглядом на нормальне виховання позбавлений тваринності, що підкреслюється: "Січовик був ще молодий, тільки вус вирівнявсь; ясно гляділи його карі очі, а уста ніби усміхались; усякий би пізнав по його юнацтву і безсумному погляду, що **не ввірився ще йому світ, не почало й лихо**" [4, 241]. Остання фраза пояснює безтурботність хлопця, перед яким лише відкривався світ, він ще не пережив ніякого горя, і, можливо, і не вбивши нікого, не втратив людяності й чуттєвості. Парубок співчуває навіть ворогам (не може спокійно дивитися на муки поляків у полоні Кривоноса, жаліє Марка і намагається йому допомогти). Це справжній козак, якому традиційно притаманні честь, порядність і благородство: "Як так ... то карайте мене, я зірвав квітку, а неповинного пустіть на волю!" [4, 281]. Кобза – справжній християнин, який не тільки молиться за себе у скрутні хвилини, а й прагне допомогти Маркові спокутити гріх і, згідно з релігійною мораллю, прощає свою кохану Зою, засватану іншим. В усьому покладається на Бога, дякує за те, що він, подібно до Біблійного повчання, показав йому реальний приклад страшного гріха, скоєного Марком під впливом невідомої, темної люті: "Мій Боже милий! Дякую тобі, що звів мене з Марком, не піду я по його дорозі, покоряюся тобі, нехай буде надо мною свята твоя воля!.." [4, 267]. Кобза розуміє, що навіть "і того карає лиха доля" [4, 268], хто стрінеться з Марком.

У характері Павлюги спостерігаються і такі типово козацькі риси, як гідність, впертість і запальність (не поступається місцем для ночівлі в степу, хоча першим був Марко, збирається одразу ж битися з ним). Він життєрадісний, одягає маску зовнішньої безтурботності та несерйозності (заради забави викрав квітку у польської пані на бенкеті Вишневецького, усвідомлюючи, що ризикує життям; не пасує навіть перед смертю: "...коли руки зв'язані, от якби ні, то почув би ти у мене джмеля..." [4, 292]). Подібними рисами характеру наділений і побратим Кобзи Барило, він ніби копіює модель поведінки Павлюги, що дає можливість говорити про типовість характерів.

Отже, життєва поведінка персонажів твору "Марко Проклятий" зумовлена тими умовами, у яких вони виховувалися та жили: звіряча лють Марка обумовлена довготривалим аскетичним життям у лісі; тваринницька агресія Кривоноса – наслідок життєвого досвіду, що формувався під впливом боротьби за рідну землю проти ворогів-катів; типовими безтурботними козаками, вихованими ще в Січі, а не в бою, постають Кобза та Барило, – у чому й полягає своєрідність відтворення життя кожного з них.

У творі домінує ідея покарання прощенням, релігійна тенденція всепрощення, що є основою християнської етики, а до цього прагне і перероджений Марко, і Кобза, і Кривоніс, що гірко кається за люте завзяття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар О. Проза // Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. – Кн. 2: 40-60-ті роки XIX століття / Яценко М. – К.: Либідь, 1995. – С. 182-208.
2. Павлунік С. "Закоханий чорт" Олекси Стороженка та "Закоханий диявол" Жака Казота: спроба компаративного аналізу // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 27-34.
3. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
4. Стороженко О. Марко Проклятий // Стороженко О. Закоханий чорт. Історико-фантастичні повісті та оповідання. – К.: Дніпро, 2001. – С. 240-322.
5. Решетува С. "Марко Проклятий" – роман-експеримент (міфологічний аспект) // Слово і час. – 2006. – № 9. – С. 34-39.
6. Ільницький М. Людина в історії. – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.

## УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКА МОВНА ВЗАЄМОДІЯ В МІКРОТОПОНІМІЇ НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ ТА ЇЇ ЗАГАЛЬНОСЛОВ'ЯНСЬКЕ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНЕ ПІДРУНТЯ

Кравченко Ю.В., здобувач

*Запорізький національний університет*

У статті аналізується мікротопонімічна (мікрогідронімічна) лексика Нижньої Наддніпрянщини з точки зору міжмовних і міждіалектних українсько-російських контактів. Зокрема розглядаються такі назви водойм, як-от: Прогній, Гниле, Гнилуша, Гниляк, Бандура, Балка, Баранова, Вовкова, Вовче, Вовкове, Хата, Домаха, Дурак, Дурне, Маяк, Пекло, Плетена.

*Ключові слова:* *апелятив, водойма, гідронім, діалектна лексика, мікротопоніміка, семема, суфікс тощо.*

Кравченко Ю.В. УКРАИНСКО-РУССКОЕ ЯЗЫКОВОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В МИКРОТОПОНИМИИ НИЖНЕЙ НАДДНЕПРЯНЩИНЫ И ЕЕ ОБЩЕСЛАВЯНСКАЯ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОСНОВА/ Запорожский национальный университет, Украина

В статье анализируется микротопонимическая (микрогидронимическая) лексика Нижней Надднепрянщины с точки зрения её межъязыковых и междиалектных украинско-русских языковых контактов. В частности рассматриваются такие гидронимы, как: Прогной, Гнилое, Гнилуша, Гниляк, Бандура, Балка, Баранова, Волкова, Волчье, Волковое, Хата, Домаха, Дурак, Дурное, Маяк, Пекло, Плетёная.

*Ключевые слова:* *апеллятив, водоток, гидроним, диалектная лексика, микротопонимика, семема, суффикс и т.п.*

Kravchenko J.V. UKRAINIAN-RUSSIAN LANGUAGE INTERACTION IN THE MICROTOPYNYMY OF THE LOW DNEPER REGION AND IT'S COMMON SLAV STRUCTURAL AND SEMANTIC FOUNDATION / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The article is devoted to microtoponymical vocabulary of the Low Dnieper Region from the point of view of interlanguage and interdialects Ukrainian-Russian links. Such names of water objects as Progniy, Gnyle, Gnylysha, Gnylyak, Bandura, Balka, Baranova, Vovkova, Vovche, Vovkove, Khata, Domaha, Durak, Durne, Mayak, Peklo, Pletena are analyzed.

*Key words:* *appellative, hydronym, dialect vocabulary, microtoponymy, system, suffix.*

Стаття виконана у відповідності до напрямку досліджень кафедри загального і слов'янського мовознавства («Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку»).

Той факт, що об'єктом дослідження є наслідки українсько-російських мовних зв'язків у мікротопонімії Нижньої Наддніпрянщини не випадковий. Взаємодія української мови з іншими мовами, зокрема російською, неодноразово привертала увагу вчених. У 60 – 80-х роках ХХ століття ця проблема почала набирати особливої ваги і знайшла відображення у роботах багатьох мовознавців-ономастів серед яких, на нашу думку, слід відзначити таких, як-от: В.І.Столбунова, Т.К.Черторижська, Н.З.Гаджиева тощо. На сучасному етапі розвитку українсько-російських мовних зв'язків у галузі ономастики (топоніміки), можна виділити таких дослідників, як В.Лобода (вивчав взаємодію східнослов'янських мов в українській топонімії); С.О.Вербич (розглядав верхньодністерський гідронімікон у контексті прикарпатсько-хорватських топонімічних зв'язків); Т.О.Черниш (досліджував лексичні взаємозв'язки слов'янських мов); І.М.Железняк (описала балто-слов'янську мовну взаємодію в топонімії Середньої Наддніпрянщини) і т.д.

Таким чином, актуальність обраної теми полягає в комплексному аналізі тих власних мікроназв, у яких простежується явний російський вплив або українсько-російська паралельність (типу Прогній – Прогной, Затон – Затін), або ж загальнослов'янська етимологічна спільність, що підтримується східнослов'янською мовною специфікою.

Метою нашого дослідження є виявлення фактів українсько-російських мовних взаємозв'язків у назвах мікротопонімів, що сприятиме підтвердженню міжтериторіальних та міждіалектних контактів у минулому, визначенню шляхів міграцій слов'янських народів. Саме в мовних контактах більш виразно розкривається як спільне, так і специфічне для контактуючих мов.

Відповідно до мети статті постають такі завдання: 1) зібрати й прокласифікувати фактичний матеріал; 2) розглянути процеси, які вплинули на формування українсько-російських мовних контактів у гідроназвах Нижньої Наддніпрянщини; 3) розкрити етимології назв мікрогідронімів; 4) визначити й проаналізувати основні лексико-семантичні групи, а також семантико-словотвірні типи нижньонаддніпрянських водних об'єктів тощо.

На території України, як, до речі, у будь-якому іншому регіоні, поряд з національною мовою широко функціонує російська мова як засіб міжнародного та міжнародного спілкування. Російську мову називають другою мовою, що значною мірою впливає на розвиток близькоспорідненої двомовності, яка, у свою чергу, залежить од території розміщення етнічної спільності, а також довготривалості етнокультурних контактів населення.

В.І.Столбунова зазначає: «У зв'язку з цим набирає особливого значення вивчення мовних процесів, що приховані у звичайних контактах, які відбуваються між живими народними мовами (говорами)» [16,4].

Мікротопонімія є тим шаром лексики, що нерідко фіксує елементи народних говорів, які під впливом різноманітних факторів виявляють тенденцію до занепаду. Значний інтерес у плані вивчення таких елементів діалектної лексики становлять мікротопніми територій міждіалектних і міжмовних контактів. Саме до таких належить територія Нижньої Наддніпряни, яка за адміністративним поділом складається із Запорізької, Дніпропетровської та Херсонської областей.

Ономастикон, зокрема, мікрогідронімія Запорізької області є малодослідженою з точки зору мовної взаємодії. Так, заселення досліджуваного ареалу російськомовним населенням відбувалося нерівномірно. Нижньонаддніпрянське лівобережжя, зокрема, Великий Луг (північний берег Базавлугу, в місцевості між лівим берегом ріки Базавлука і правим берегом протоки Підпільної – саме тут була заснована Нова Січ), був пристанищем козаків з XVI ст. Однак за наказом цариці Катерини II Січ було зруйновано, запорозький уряд ліквідовано, а козацькі землі роздано московським вельможам. Що ж до Нижньонаддніпрянського правобережжя, то заселення цього регіону російськомовним населенням почалося ще за правління царя Петра I (XIV ст.). Спеціально засновувалися нові поселення (сучасний Кам'янсько-Дніпровський район), де мешкали етнічні росіяни. Уже починаючи з XIX ст., коли розгорнулося будівництво Дніпровської ГЕС, сюди почали приїздити народи різних національностей. Об'єднувало їх одне (в мовному розумінні) – усі вони спілкувалися російською мовою.

Таким чином, можна з впевненістю стверджувати, що українсько-російські мовні взаємини – то є факт пізнього часу.

Комплексне вивчення топонімії будь-якого регіону в плані семантико-словотвірному показує, що значна її частина утворена на базі діалектних апелятивів: найчастіше – географічних термінів, рідше назв – рослин, тварин, слів інших тематичних груп.

Найширше такі апелятиви представлені в місцевій гідронімії, яку ономасти справедливо вважають найдавнішим класом топонімів [11,126].

Зважаючи на все вищезазначене, усі мікрогідроніми досліджуваного регіону, які стали на зрізі міжмовних та міждіалектних контактів, можна поділити на такі підгрупи:

1) назви водойм, які за походженням є суто українськими і були адаптовані на російському підґрунті. Адже протягом століть росіяни мешкали на великому українському масиві, відчуваючи, як тоді, так і зараз, постійний вплив з боку близькоспорідненої української мови. Саме цей фактор і призвів до коливання між двома слов'янськими мовами. Із наведених нижче прикладів ми бачимо взаємовплив цих мов (говорів) та їх взаємозбагачення. До зазначеної групи належать такі гідроніми, як **Гнила', Ковт'яба, Прогні'й, Руді' Поло'ї** та ін., ці водоназви мають виразний відапелятивний характер, походять від географічних термінів, що означають «протока зі стоячою водою», «мокра болотиста низина», «іржаве болото», «незамерзаюче болото» тощо, тобто в той чи інший спосіб відбивають географічні особливості місцевості (вказуючи на характер ґрунту, форму, колір та ін.). Найбільш поширеним у досліджуваному регіоні є утворення від основи *Гнил-*.

**Прогні'й** – 1.протока в північно-східному закутку Великого Лугу, що з'єднувала оз.Піскувате з пр.Бандуриною; 2.протока між р.Кінською і оз. Ямою на південній околиці смт Малокатеринівки; 3.протока між болотами й озерами на лівому березі пр.Кушугуму проти смт Малокатеринівки і т.д. Всього у Нижній Наддніпряниці зафіксовано 9 проток, 2 озера й 2 броди із гідроназвою **Прогні'й**. На думку П.Маштакова, вона (назва) найчастіше властива річкам, які не мають течії, губляться у плавнях [5,91]. У XVIII ст. *прогноями* у запорізьких козаків називались соляні озера, які знаходились близько Дніпровського лиману і з яких вони добували сіль, що було характерним для озер Херсонської області лівобережної України, оскільки озера, зафіксовані на правому березі Дніпра (оз.Прогні'й п.Дніпра проти с.Дніпровакам'янка Верхньодніпровської області і оз. Прогні'й на о-ві Хортиці) [22,174], мають прісну воду. Таке саме пояснення щодо цього терміна дає і словник П.Тутковського «топь, солончаковая топь» [19,167]. Ще одне значення терміна *прогні'й*, яке вже застаріло, але наявне у власній географічній назві, – це «место, где запорожцы перетаскивали по-суху свои лодки из Черного моря в Днепр», зафіксоване Бопланом [10,216].

Крім зазначеного гідроніма, на цій території зустрічаємо лексичне утворення, оформлене типовим для української мови суфіксом **-н**: **Прогно'йне** – озеро в Базавлузі на правобережжі Дніпра, південніше

оз.Підступного. Відзначимо, що ареал поширення водооб'єкта **Прогній** досить обмежений. Споріднених гідронімів у слов'янському світі ми не знаходимо. Географічний термін *прогній* поширений на території Середнього і Нижнього Дніпра. У говорах російської мови (пор. рос. діал. *прогной* «болото») він зустрічається в лексиці донських козаків (окремі станиці) [6,261]. Вплив російської мови на українську призвів до появи фонетичних гідронімів-варіантів у досліджуваному ареалі, а саме: **Прогной** – **Прогній**, в якому виділяється префікс **про-** і корінь *-гній-, -гнити-*. Сюди ж можна віднести й гідроназви **Затон** – **Затін**, префіксальне утворення (**за-**) і корінь *-тон-*; очевидно, того ж походження, що й *тонути*. Отже, зважаючи на все вище сказане, є всі підстави вважати, що апелятив *прогній* належить до власне української лексики.

Із апелятивами *гниль*, *гнити*, *гнилий* пов'язаний цілий ряд гідроназв: **Гнила**<sup>1</sup> – 1. Протока, що з'єднувала пр.Ревун із л.Чернишівським біля о.Томаківки; 2. Протока між пр.Великою Скаженою і лиманом біля гирла р.Чортомлика. Також серед них знаходимо суфіксальні утворення – криниця **Гниленька** (знаходилася біля залізничної станції Канкринівка; **Гниляк** – озеро між Дніпром і пр.Кушугумом недалеко від оз.Канциберівського; **Гнилуша** – протока між пр.Клокункою та озерами на захід від ур.Великих Кучугур.

О.П.Карпенко зазначає: «Точно визначити суцільний ареал поширення гідронімів з основою *Гнил-* важко, оскільки вони зустрічаються по всій території України, де є відповідні умови для їх існування – гниле, іржаве болото. Широковживаними подібні гідроніми є на інших слов'янських теренах» [3, 58].

Те, що зазначені гідроназви є слов'янізмами, як за основою, так і словотворенням, не може викликати ані в кого заперечень. О.Н.Трубачов пише: «Гідронімічні утворення слов'янського типу з суфіксом **-уш(-а)** складають приблизно половину всіх відомих нам гідронімів з кінцевим **-ша** досліджуваних територій». Так, за даними дослідження І.В.Муромцева, у басейні Північного Дінця нараховується шість назв на **-уша**, причому п'ять із них – *Гнилуша*. Також він зазначає, що в цілому назви на **-уша** – доволі пізнього утворення, і що гідронім *Гнилуша* – це топонімія другорядного, російського походження, своєрідні інфільтри серед української топонімії» [8,32-33]. Крім цього, Є.С.Отін вважає, що одною із специфічних рис української гідронімії є широке використання у ній топоформанта **-еньк**, який додається до основи топонімічних прикметників із відносним значенням. Найбільші скупчення гідронімів з суфіксом **-еньк-** спостерігаються в басейні Дону, де зареєстровано більш трьохсот притоків із цим суфіксом, що поєднуються з 38 основами» [9,149-152].

2) мікрогідроніми, які є загальнослов'янськими.

Серед народних гідроназв спостерігається також явище омонімії. Наприклад, слово *балка* в різних регіонах української етнічної території вживається на позначення *оврага*. **Балка** (овраг). Зазвичай слово пояснюється як запозичене з тюркської мови (пор. тюркск. *булак* – «грязный поток, родник», *балкан* – «крутые горы, поросшие лесом»). Проте, найвірогідніше, слово є суто слов'янським, утвореним від основи *бал-* (пор. укр. *бáлище* – «место, где раньше была низина», літ. *balà* – «болото», латиш. *bala* – «долина») за допомогою суфікса **-ка** (<-ька) [21,34]. О.С.Стрижак зазначає, що в слові *балка* – «заглибина в степу, вимита водою, степовий яр». Для району с.Балок, характерного яружним рельєфом, більш підходить значення «глибокий яр» [17,41]. У нижньонаддніпрянському регіоні **Ба́лка** – річка, ліва притока Кінської; входила у Великий Луг із південного степу; текла, очевидно, балкою, яка нині називається Павлівською (між м. Дніпрорудним і с. Балкми). Відзначимо, що крім російської мови, лексема *балка* відома тільки в українській і польській мовах (укр. *ба́лка*, польськ. діалект. *balka*) [20,17].

**Маяк** – річка, ліва притока р.Карачекрака [20,151]. Власне слов'янське віддієслівне утворення з суфіксом **-к-** од дієслова *маять* – «махать, колыхаться». Першопочатково *маяком* називали знак, віху, дещо рухливе. У 50-ті роки ХХ ст. слово набуло нового, переносного значення – «передовик производства, трудовой деятельности» [21,259]. Великий тлумачний словник сучасної української мови тлумачить слово так: 1. Висока башта, що має потужне джерело світла, яке вказує шлях суднам. У порівнянні // На березі річки – дерев'яний стовп із ліхтарем, що вказує на напрям фарватеру. // перен. Про того (ту, те), що вказує шлях до чогось. 2. Заст. дерев'яна сторожова вежа. 3. Діал. дерево, залишене під час вирубування лісу [1,516]. На думку В.А.Чабаненка, назва походить, очевидно, від слова «маяк», що колись означало «висічене з каменю зображення» [20,151]. Таких зображень (кам'яних баб?) біля гирла р.*Маячки* на курганах, у кінці XVI ст., за свідченням Е.Лясоти, стояло більше двадцяти [7,184]. Можливо, саме їх мав на увазі польсько-український поет 16-17-го ст. Мартин Пашковський, коли в одному із своїх історичних творів писав: «Той край Кінські Води зовуть; у давніх літах гуляв на свободі князь Місей, де *маяки*. А ті *маяки* минеш, то будуть в полі козацькі знаки» [12,42].

**Барано́ва** – річечка (потічок), що тече Барановою балкою і впадає в пр. Кушугум. Назва від першого поселенця *Барана* [20,18]. Назви від основи *баран*, зазначає М.М.Шанський, є загальнослов'янськими. Утворено, певно, за допомогою суфікса **-ань** від тієї ж основи, що й *боров* (основа у *боровъ* іде од індоєвропейського *\*bher* – «резать, колоть», пор. д.-руськ. *порозъ* – «холощений баран», болг. діал. *брав*

– «баран», чеш. *brav* – «овця»). Форми *баран* з *a* (пор. також польське *baran*) з'явилися, мабуть, під впливом звуконаслідувальних слів підзвання тварин (бар – бар) [21,34].

У досліджуваному регіоні зафіксовано чимало назв водойм з основою на *вовч-*(*вовк-*). Це такі гідроніми, як-от: **Во'вкова** – протока; **Во'вкове** – озеро; **Во'вча** – протока; **Во'вче** – струмок і озеро тощо. Є.С.Отін зазначає, що в українській гідронімії різко превалюють назви смислового ряду «*lupinus*» й від основи *вовч-* (рос. *волч-*) над назвами з основою *бирюч-*, на що вказує відсутність в українській мові відповідного апелятива. Така диспропорція в розподілі лексем *вовк* (*волк*) й *бирюк* пов'язана з панівною роллю українського населення у створенні гідронімічної системи Придніпров'я» [9,151]. Назва *бирюк* «вовк» (запозичена з тюркської мови) [17,56].

Крім зазначеного вище, можна виділити кілька гідроназв, які семантично пов'язані з будівлею, а саме:

**Ха'та** – озеро в Базавлузі між Дніпром і р.Кінською, навпроти с.Великої Знам'янки. На його березі колись стояла лісничова хата [20,239]. У досліджуваних говорах (українсько-російських), як і у всіх південноросійських говорах, а також на Україні, *избу* називають *хатой*. Зазначимо, що це слово бере свій початок з індоєвропейської мови. Проте ця назва має цілий ряд синонімів: *дім* (< *дом*), – р. *будинок* (хатка, мурована невелика будова) [2,278]. М.М.Шанський відносить це слово до запозичених у ХІХ ст. з венгерської мови. Першоджерело – перс. *kata*, авест. *kata* – «дом» [21,476]. Сюди ж можна віднести й гідронім *Домаха*.

**Дома'ха** – (2) протоки, (6) озер, (1) забора, (1) глибоководна ділянка – яма. Назва походить, очевидно, від слова «*домаха*», що має два значення: «житло, будинок, місце знаходження (в рибалок)» і «перший вилов біля рибальського стану» [20,75]. О.С.Стрижак пише: «Назви з основою *Домах-* // *Домаш-* поширені вздовж Дніпра, є в басейнах Дону й Південного Бугу [17,62]. Від *домаха* (на Подніпров'ї) – «рчище, старуха, стариця, старик – старе русло»; очевидно, пов'язане із словом *дім* (< *дом*); пор. укр. рибальське *домаха* – «жилище, дом, место пребывания, первый улов ближайший к стоянке рыбаков». А потім, очевидно, аналогічно – *домаха* – «водойма, близька до житла рибалок» [13,П,158]. Як показало картографування, північніше Десни (на Лівобережжі) й Прип'яті (на Правобережжі) наддніпрянський ареал на *Домах-* (*Домаш-*, переважно) зі сходу й заходу охоплюється синонімічним йому гідронімічним ареалом на *Изб-*, а на Верхньодніпрянському Лівобережжі – ще й ареалом назв на *Буд-* (пор. *дом* – *изба* – *буда*) [17,62].

На позначення негативної оцінки нижньонаддніпрянських водойм використовуються такі назви, як-от:

**Дура'к** – бакай біля пр.Змійки, нижче оз. Гаманистого; **Дурне** – озеро на правому березі Дніпра навпроти с.Доброї Надії; **Дурний** – лиман на правому березі р.Кінської біля с.Скельок. Л.Т.Масенко пов'язує численні гідроніми з основою **Дур-** з тюркською лексемою *дурак* – «місце, де зупиняються, місце проживання», що зазнали переосмислення в українському середовищі. В українській мові основа *-Дур-* вживається із суто українським суфіксом *-ень* (*Дур* + *ень*), що надає слову зменшено-пестливого відтінку. Однак, під впливом південноросійських говорів відбулися зміни не тільки з точки зору словотворення (*Дур* + *ак*), а також, з точки зору внутрішньої форми, тобто слово набуло негативного значення (оцінки). Ці й подібні назви простежуються тільки на правобережжі Дніпра. Також, на нашу думку, необхідно внести деякі уточнення в мотивацію цих гідроназв (при умові, якщо це дійсно тюркізми), утворених від тюркської лексеми *дурак*. Правомірніше по відношенню до водних об'єктів прийняти таке її значення – «нерухомий, стоячий (про воду)», звичайно, гідронім слід сприймати первинним онімом в ряду собі подібних [4,37]. Нам здається, що це припущення помилкове. Шанський М.М. стверджує, що слово *дурак* власне російське. Утворене воно за допомогою суфікса **-акъ** від д.-рос. *дурный* – «глупый», яке є загальнослов'янським утворенням індоєвропейського характеру (пор. грец. *thouros* – «неистовый», лит. *padūrtai* – «стремительно», д.-пруськ. *dūrai* – «дико») [21,135].

**Пе'кло** – озеро на Канкринівських луках між р.Кінською і пр. Великою Волбою. Глибоке, дуже грузьке. Хто в нього входив, той наче провалювався в пекло (від того й назва) і з необачності міг утопитися [20,180].

Загальнослов'янське. Утворено за допомогою суфікса *-лю* от *пекъ* – «смола», у діалектах ще відомого. *Пекъ* має ту саму основу, що й лит. *pikis* – «смола», грец. *pissa* – «смола», *pix* – «смола», а також є, як і вони, суфіксальними похідними од того самого кореня, що й лат. *pitys* – «сосна». Зближення *пекло* з *пекти* зобов'язано своєю появою народній етимології [21,331].

Г.П.Смолицька в статті «Про так звані перенесені топоніми з Південної Русі (сучасна Україна) у Північно-Східну Русь (сучасні центральні області Росії)» зазначає, що топоніми не можна вважати перенесеними, якщо в мові південних і північно-східних русів були однакові апелятиви, які дали однакові назви, одні й ті самі ознаки номінації, властиві одній і тій самій давньоруській мові. Далі вона пише: «перенесеними, точніше принесеними, можуть бути окремі слова, апелятиви. Це цілком можливо на такій величезній території, як *Slavia*. Слов'яни, просуваючись з півдня на нові території, приносили

туди не свої назви як пам'ять про колишню батьківщину, а свої слова, слова своєї мови, діалекту й ними називали водні об'єкти та свої поселення» [14,13].

**Плетена (Плетенка, Плетеная)** та її похідні відомі по всьому правобережному Пооччю і за його межами: р. *Плетена (Плетенка, Плетеная)* – під Рязанню, р. *Плетенка*, яр *Плетеной*, стр. *Плетеной* – у Тульській та Орловській областях, стр. *Плетеной* – у нижній течії Оки [15,15]. Найчисленніша група подібної гідронімії на Україні: *Плетена, Плетениха, Плетениха-Набокова* (бас. Дніпра), *Плетена Криниця, Плетений* (бас. Сіверського Дінця), *Плетений Ташлик* (бас. Південного Бугу) [14,397]. У досліджуваному ареалі зустрічається ряд гідрооб'єктів із такими назвами: **Плетенецький (Плетеницький)** – великий лиман, що розлився по всьому південному закутку Великого Лугу; **Плетениха** – (1) озеро і (1) криниця; **Плетениха-Витівка** – одна з ділянок пр. Рогової Плетенихи; **Плетенишка** – протока [20,188-189].

Ареал гідронімів цього типу переривчастий і розмитий, але він усе-таки, очевидно, об'єднує назви, утворені за спільною ознакою номінації – примхливий характер річища (або форми) водойми, властиві мові не тільки східних слов'ян, а й західних.

Таким чином, як бачимо, значна кількість слов'янських гідронімів (іноді досить давнього походження) відбиваючи специфічні лексичні риси місцевих українських і російських народних говірок, відтворює народну географічну термінологію (**Гнила, Ковт'юба, Прогній, Руді Полої, Болото, Балка, Забіч**), слабше – лексику інших тематичних груп, а саме: назв, пов'язаних із будівлями (**Домаха, Хата**); негативна оцінка водойм (**Дурак, Дурне**); відантропонімічні утворення (**Бандура**) і т.п. Нижньонаддніпряньські водні назви з семемою «болото» поширені в значній кількості і характеризують гідронімію особливості об'єктів. Відбиття у говорах географічної термінології може бути пов'язане з тим, що перші поселенці освоювали землі за течіями річок, мокрих балок, ярів тощо.

Відзначимо й те, що назвами проточних і непроточних вод ставали в переважній більшості звичайні номінальні слова, які з часом втрачали свою семантику і набували ознак власного імені.

Дані цього дослідження можуть бути використані при проведенні спецкурсів і спецсеминарів у вищих навчальних закладах, крім цього, матеріал буде корисний при укладанні етимологічного словника гідронімів Нижньої Наддніпрянщини.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. – К. – Ірпін: ВТФ «Перун», 2004. – 1440с.
2. Етимологічний словник української мови. Т.І-ІІІ. – К.: Наукова думка, 1982-1989.
3. Карпенко О.П. Гідроніми правобережної Нижньої Наддніпрянщини з гелонімною основою // Мовознавство. – К., 1983. - №4. - С.57-60.
4. Масенко Л.Т. Гідронімія східного Поділля. – К.: Наукова думка, 1979. – 100с.
5. Маштаков П.Л. Матеріали для областного словаря. – Л.: ГМК при Сов. Нар. Комиссаров СССР, 1931. – 117с.
6. Миртов А.В. Донской словарь: Материалы к изучению лексики донских казаков. – Ростов-на-Дону, 1929 (без вказівки на вид-во). – С.261.
7. Мемуары, относящиеся к истории Южной России. – Вып.І. – К., 1890 (без вказівки на вид-во). – 327с.
8. Муромцев І.В. Словотворчі типи гідронімів (басейн Сіверського Дінця). – К.: Наукова думка, 1966. – С.32-33.
9. Отін Є.С. Взаимодействие русского и украинского языков в гидронимии юго-восточной Украины/ Русский язык в его связях с украинским и другими славянскими языками (Тезисы докладов и сообщений). – Симферополь: Таврида, 1973. – С.149-152.
10. Пискунов Ф. Словарь живого народного, письменного и актового языка русских южан Российской и Австро-Венгерской империи. – К., 1882 (без вказівки на вид-во). – 304с.
11. Поляруш Т.І. Діалектні апелютиви в топонімії українсько-російського мовного Порубіжжя. – Спб, 1988. – С.126-128.
12. Самійло Кішка. Історичні розвідки, думи, оповідання. – К.: Веселка, 1993. – 156с.
13. Словарь української мови / За ред. Б.Д.Грінченка. – Т.І-ІV. – К.: ДВУ, 1925.
14. Словник гідронімів України. – К.: Наукова думка, 1979. – 781с.



15. Смолицька Г.П. Про так звані перенесені топоніми з Південної Русі у Південно-Східну Русь // Мовознавство. – К., 1993. – № 4. – С.12-19.
16. Столбунова В.И. Вопросы межъязыковых контактов (О взаимодействии близкородственных языков (говоров)) / Спецкурс для студентов-филологов (Конспект лекций). – Черновцы: ЧДУ, 1969. – 37с.
17. Стрижак О.С. Назви річок Запоріжжя і Херсонщини. – К.: Наукова думка, 1967. – 126с.
18. Топонімічна картотека Інституту мовознавства ім. О.О.Потебні АН УРСР.
19. Тутковський П.А. Словник геологічної термінології. – К., 1923 (без вказівки вид-ва). – 201с.
20. Чабаненко В.А. Великий Луг Запорозький. Історико-топонімічний словник. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – 331с.
21. Шанский Н.М. Краткий этимологический словарь русского языка: Пособие для учителей / Под ред. чл.-кор. АН СССР С.Г.Бархударова. Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Просвещение, 1975. – 543с.
22. Эварницкий Д.И. Вольности запорожских козаков. Историко-топографический очерк. – СПб., 1890. –194с.

УДК 821.161.2:82-31:81`37

## СЕМАНТИКА И ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНАХ МАРКО ВОВЧОК "ЖИВАЯ ДУША" И С.И. СМИРНОВОЙ-САЗОНОВОЙ "ОГОНЕК"

Кравченко Я.П., преподаватель

*Запорожский национальный университет*

В статье устанавливается характерологическая природа художественного пространства в романах Марко Вовчок "Живая душа" и С.И. Смирновой-Сазоновой "Огонек", исследуется ценностное значение хронотопа и его функции в раскрытии авторской концепции женской личности.

*Ключевые слова:* художественное пространство, "новая женщина", характерология, "чужой дом", "отчий дом", "женское пространство", "мужское пространство".

Кравченко Я.П. СЕМАНТИКА ТА ФУНКЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В РОМАНАХ МАРКА ВОВЧКА "ЖИВА ДУША" ТА С.І. СМІРНОВОЇ-САЗОНОВОЇ "ВОГНИК" / Запорізький національний університет, Україна.

У статті встановлюється характерологічна природа художнього простору в романах Марка Вовчка "Жива душа" та С.І. Смирної-Сазонів "Вогник", досліджується ціннісне значення хронотопу та його функції в розкритті авторської концепції жіночої особистості.

*Ключові слова:* художній простір, "нова жінка", характерологія, "чужий дім", "батьківський дім", "жіночий простір", "чоловічий простір".

Kravchenko Y.P. SEMANTICS AND FUNCTIONS OF FICTIONAL SPACE IN THE NOVELS "THE LIVING SOUL" BY MARCO VOVCHOK AND "DOT OF LIGHT" BY S.SMYRNOVA-SAZONOVA / Zaporizhzhya national university, Ukraine

The given article determines the characterological nature of fictional space in the novels "The Living Soul" by Marko Vovchok and "Dot of Light" by S.Smyrnova-Sazonova. The value significance of chronotop and its functions in revealing the author's conception of female personality are also investigated.

*Key words:* fictional space, characterology, new female type, alien home topos, paternal home topos, feminine space, masculine space.

Романы Марко Вовчок "Живая душа" (Отечественные записки, 1868, № 1-3, 5) и С.И. Смирновой-Сазоновой "Огонек" (Отечественные записки, 1871, № 5-7) принадлежат к популярной в русской литературе 1860-1870-х гг. жанровой разновидности романа о "новых людях". Этот тип романа ("Что делать?" Н.Г.Чернышевского, "Трудное время" В.А. Слепцова, "Шаг за шагом" И.В. Омулевского, "Николай Негорев, или Благополучный россиянин" И.А. Кушечевского и др.) характеризуется как "остро идеологический, социально-философский, совместивший в себе реализм "бытовой" прозы с утопией и сатирой" [1, 348]. В романе о "новых людях" представлен новый общественный деятель, разночинец,

сменивший тип "лишнего человека". Не менее важен в указанной жанровой разновидности романа и тип "новой женщины", деятельной, образованной, самостоятельной. Он активно разрабатывался Н.Г.Чернышевским ("Что делать?"), И.С.Тургеневым ("Накануне", "Новь"), И.А.Гончаровым ("Обрыв"), Н.С.Лесковым ("Некуда"), В.А.Слепцовым ("Трудное время"), Ф.М.Решетниковым ("Свой хлеб"), Н.Д.Хвоцинской ("Большая медведица").

Исследованию психологии "новой женщины" посвящены и рассматриваемые произведения Марко Вовчок и С.И.Смирновой. По проблематике, образам, идейному пафосу романы обнаруживают несомненные черты сходства. Исследователи неоднократно отмечали близость образных и тематических характеристик произведений, отдавая безусловный приоритет художественному мастерству Марко Вовчок. Ф.М.Борщевский, сравнивая роман С.И.Смирновой с произведением предшественницы, заметил: "Героиня Марко Вовчок отличается большей терпеливостью, спокойствием и, главное, в основе ее поведения лежат более значительные идеи... Маша посвятила свою жизнь тому, чтобы изменить общественный уклад" [2, 89]. В литературоведении считалось, что С.И.Смирнова заимствовала некоторые элементы сюжета у более талантливой современницы. По мнению Г.Г.Жуковой, Марко Вовчок имела основания обвинить автора "Огонька" в плагиате [3, 92].

Отметим, что к моменту выхода романа С.И.Смирновой Марко Вовчок, по свидетельству современницы Е.Н.Водовозовой, "приобрела огромную популярность в обществе, особенно среди молодежи того времени" [4, 235]. С.И.Смирнова, учившаяся в эти годы в московской гимназии, безусловно, была знакома с содержанием романа "Живая душа". В разработке характера "новой женщины" писательница во многом ориентировалась на традиции своих предшественников, что сказывается в формах сюжета и повествования, в изображении человека. Однако в понимании и оценке феномена "новой женщины" молодая дебютантка "Отечественных записок", по нашему мнению, полемизирует с литературным каноном и, в том числе, с позицией Марко Вовчок. Полемика носит скрытый характер и может быть выявлена при анализе отдельных составляющих романного мира, например, художественного пространства.

В современной науке вопрос о природе и функциях хронотопа один из наиболее актуальных. Художественное пространство рассматривается не только как конкретное место действия, но и как способ выражения определенных концепций. Хронотоп в немалой степени отражает авторское видение действительности и понимание человека. Посредством пространственных образов акцентируются социально-психологические характеристики персонажей, передается национальная, социальная, историческая специфика реальности. По мнению М.М.Бахтина, пространство и время "уплотняются" вокруг центра эстетической действительности – человека и приобретают "ценностный вес", то есть "эстетизируются" [5, 10]. Целью данной статьи является исследование ценностного значения художественного пространства и его функций в раскрытии авторской концепции женской личности в романах Марко Вовчок и С.И.Смирновой. На характерологическую функцию пространства в художественном произведении указывает в частности В.Н.Топоров: "пространственность в текстах... захватывает все их элементы... не подлежит сомнению теоретическая возможность пространственной трактовки... лично-персонажной структуры текста" [6, 281].

Одним из наиболее значимых пространственных образов в романах Марко Вовчок и С.И.Смирновой является традиционный хронотоп "отчего дома". Первый этап жизни и становления мировоззрения главных героинь – Маши ("Живая душа") и Клавдии ("Огонек") связан с пребыванием в родительском доме. Общеизвестно, что "домашний очаг" оберегает человека от невзгод внешнего мира, создает атмосферу защищенности и уюта. В романах Марко Вовчок и С.И.Смирновой отчий дом теряет функцию защиты от враждебного мира, становясь источником непримиримых противоречий. В его изображении актуализируется семантика насильственного заточения и враждебности.

Героиня романа Марко Вовчок Маша живет в доме тетки Надежды Сергеевны Рославлевой. В описаниях дома Рославлевой акцентируется внешняя, видимая сторона быта: "Гостиная выходила окнами в сад и была убрана очень хорошо. Видно было, что это гостиная образованной и очень развитой хозяйки, как говорится в городе N" [7, 134]. Завершающий комментарий повествователя свидетельствует о том, что жизнь в доме направлена на формирование мнения окружающих, все здесь служит поддержанию определенной репутации. Театральность поведения является главной характеристикой обитателей этого пространства. Характерно воссоздание атмосферы литературных вечеров в доме Рославлевой, где все участники охвачены "благородными" идеями: "Видно было, что здесь сошлись люди "развитые", как их зовут в городе N., люди, которые о чем речь ни заведут, тотчас свернут на назначение человека, на силу характера, на развитие. И говорят с жаром, от души, с удовольствием, с сердечным биением даже, а все как-то оно выйдет по пословице: размахнул широко, зачерпнул глубоко, а та же вода!" [7, 139]. Иронический тон повествователя обнаруживает притворство и неискренность гостей Надежды Сергеевны, маскирующих свою сущность фальшивым пафосом. Единственным человеком, не желающим поддерживать всеобщую игру, является племянница хозяйки Маша. Значимо, что героиня воспринимает дом тетки как "чужой".

Описание комнаты Маши противопоставлено всей обстановке дома Надежды Сергеевны: "Небольшая комната в одно окно без всяких мелких украшений. Узкая белая кровать, столик, плетеный стул, на окне широкие длинные белые занавески" [7, 145]. Отдельные пространственные образы в романе Марко Вовчок содержат комплекс значимых смыслов и ассоциаций, посредством которых проникают в эмоциональную сферу жизни героев и приобретают ценностное значение. Указание на наличие "узкой" кровати и одного стула в комнате героини призвано акцентировать скромность, незначительные материальные претензии Маши, безусловный приоритет духовных ценностей. "Широкие длинные белые занавески", по всей видимости, должны вызвать у читателя ассоциации со свободными устремлениями героини, ее моральной чистотой. В этих условиях формируются общественные убеждения героини – "новой женщины". Она мечтает реализовать себя в общественном труде, быть полезной обществу. В сцене объяснения с Бурнашевым в монологе Маши возникает значимый хронотоп "новой жизни": "Я хочу другой жизни, совсем другой – жизни настоящей, не на словах..., а чтобы тело все ныло, как у настоящего работника, от настоящего труда,... чтобы не сидеть калекою при дороге... не лежать камнем" [7, 228]. Этот образ становится приоритетным в ценностном контексте жизни героини, в ее эмоционально-волевой сфере он ассоциируется с жизненным предназначением.

С аналогичного конфликта начинается и роман С.И. Смирновой "Огонек". Героиня Клавдия Ракитина – девушка из дворянской семьи, также мечтающая реализовать себя в общественном труде. Многие черты характера Клавдии Ракитиной – гордость, уверенность в себе, нравственная независимость, чувство собственного достоинства – роднят ее с героиней Марко Вовчок. Сходными представляются жизненные принципы героинь. Маша отстаивает свое право на свободу и самостоятельный выбор пути: "Я хочу жить одна, хочу сама работать; хочу быть сама себе госпожа; хочу говорить и делать все, что мне кажется надо..." [7, 317]. Столь же решительно опровергает устоявшиеся представления о назначении женщины Клавдия: "Я женщина, стало быть, я человек; стало быть, я и хочу жить, как люди, а не как нечто среднее между людьми, ангелами и животными... я выберу себе занятие по душе и не подумая справляться в вашем календаре, позволено оно мне или запрещено" [9, 93]. Подобные настроения возникают как результат осмысления героиней своего положение в семье: "Почему наши барышни в семье, как в тюрьме, не смеют говорить, с кем вздумается, а уж тем более устраивать свою судьбу без позволения папаша с мамашей? ... У них духу не хватает начать борьбу" [9, 17]. Клавдия, как и Маша, ощущает враждебность атмосферы родительского дома. Этот пространственный микромир предстает апофеозом обыденности. Атмосфера дома Ракитиных воссоздается посредством усиленной детализации предметного микромира. В первой половине дома все парадно и вычурно, "статуэтки, камин под мрамор, яркая мебель, обилие зеркал... Бездна красивых, но никуда не годных безделушек..."; вторая половина представляет собой "нечто среднее между хлевом, кухней и комнатой в порядочных домах" [9, 33]. Парадная половина дома призвана скрыть от окружающих истинную жизнь семьи. Интерьерное пространство в данном случае служит средством характеристики персонажей. За ярким фасадом скрывается неряшливость, мелочность и ограниченность хозяев. Хронотоп "отчего дома" чужд и враждебен Клавдии, поскольку отождествляется с проявлениями патриархальной власти и деспотизма. Это сугубо бытовое пространство, требующее подчинения своим незыблемым канонам. Закоснелости этого неподвижного микромира героиня противопоставляет свой идеальный мир свободы и справедливости. Аналогичным образом ведет себя Маша – героиня романа Марко Вовчок. Подобно Клавдии, она покидает дом Надежды Сергеевны Рославлевой, стремясь вырваться из атмосферы лицемерия и лжи. Уход из отчего дома в мир "другой жизни" является общим мотивом для романов Марко Вовчок и С.И. Смирновой. Таким поступком героини бросают вызов патриархальным представлениям о назначении женщины. Таким образом, осуществляется некий символический переход из закрытого "женского пространства", которое традиционно ассоциируется с домом и его атрибутами – постелью, печью и теплом, в открытое "мужское пространство", связанное с выполнением более разнообразных общественных функций. Смена пространственных координат в романах имеет концептуальное значение, поскольку способствует установлению истинной авторской оценки "новой женщины".

Дом, в котором героиня С.И. Смирновой начинает самостоятельную жизнь после разрыва с семьей, является традиционным хронотопом "чужого" дома. Он предстает как пограничное пространство на пути к осуществлению мечты. Главная характеристика этого топоса – будничность, которую писательница воссоздает с помощью нескольких характерных деталей: "грязные лестницы", "запах лука и чья-то брань с прибавкой ядовитых слов" [10, 63]. Во враждебном пространстве Клавдия сталкивается с реалиями будничной жизни: "Она сама стирала себе белье, сама мыла посуду, убирала комнаты и ставила самовары" [10, 67]. Художественное пространство приобретает "эмоционально-волевою тональность" (М.М. Бахтин) и включает целый комплекс впечатлений. Столкновение с чужим пространством позволило героине переоценить свои жизненные установки: "Теперь только она почувствовала, что значит столкнуться с жизнью лицом к лицу, а не смотреть на нее из гостиной, да из бельэтажа" [10, 66]. Топосы гостиной и бельэтажа в данном случае символизируют прежнюю жизнь Клавдиньки и ее наивные представления. Результатом столкновения с враждебным пространством становится отказ героини от декларируемой общественной программы, утрата твердой жизненной позиции, и

впоследствии самоубийство, которое выглядит как поступок негероический, продиктованный отсутствием внутренней стойкости.

Мотив испытания в пограничном пространстве присутствует и в романе Марко Вовчок "Живая душа". Таким пространством выступает дом мещанки Ненилы Бирюковой: "Маленький с виду домочек, кривенький и дворик весь зарос" [7, 280]. Писательница акцентирует внимание на убогости нового дома Маши: "Крохотная комнатка..., в комнатке помещался большой зеленый сундук с висячим замком и маленькая сосновая скамейка" [7, 281]. В чужом пространстве Маша, как и Клавдия, подвергается испытаниям: "Она часто встречала насмешки, всегда недоверие, подозрение и равнодушие" [7, 353]. Хронотоп "чужого дома" оказывает на героиню Марко Вовчок решающее воздействие. Маша приходит к осознанию истинности своих устремлений: "Жизнь, настоящая жизнь для нее началась... у самых ее уст теперь била свежая струя, и она чувствовала ее освежающее могущество... это была струя горькая, но такая свежая и живая, что дух от нее захватывало" [7, 312]. Она встречает Загайного, одного из "новых людей", которые не просто говорят о народе, а стремятся что-то сделать для него. В финале Маша – жена Загайного. Они вместе посвящают себя настоящей, "новой жизни". Идея супругов-союзников, воплощенная в романе Марко Вовчок "Живая душа" в союзе Маши и Загайного, в романе С.И.Смирновой развенчивается. Здесь тоже действует "новый человек", однако он оказывается морально несостоятельным. Самоубийство героини во многом спровоцировано его чрезмерным самолюбием и боязнью открыть свои чувства.

Пространственные образы чужого мира в обоих романах имеют большое значение для понимания авторской концепции женской личности. Успешное преодоление препятствий Машей и оптимистический финал романа Марко Вовчок свидетельствуют о безусловной вере автора в "новых женщин" и их общественное предназначение. С.И. Смирнова-Сазонова, напротив, на примере судьбы Клавдии опровергает представление о возможности свободного выбора женщиной своего пути. Поведение "новой женщины", которая ради выполнения общественного долга, с готовностью жертвует благополучием патриархальной семьи, по мнению автора, приводит к самоуничтожению. Кроме того, опасность подобных устремлений писательница видит в разрушении устоявшихся представлений о месте женщины в обществе. Изображение героини подчинено задаче доказать невозможность женского независимого существования без выполнения традиционных патриархальных обязательств. В этом произведении наметился свойственный С.И. Смирновой скептицизм в оценке "новой женщины" (в дальнейшем получивший развитие в ее романах "Соль земли" (1872), "Сила характера" (1876), "У пристани" (1879).

Таким образом, при внешнем сходстве сюжетов и образов в романах Марко Вовчок и С.И. Смирновой запечатлены две противоположные позиции по отношению к популярному типу "новой женщины" и женскому предназначению в целом. Установлению природы авторского отношения способствует анализ пространственных моделей текста, концентрирующих в себе мировоззренческие установки и ценностную позицию писателя. Предметом дальнейшего исследования станет анализ средств воплощения авторской концепции личности в других романах Марко Вовчок и С.И. Смирновой периода их сотрудничества в "Отечественных записках".

## ЛИТЕРАТУРА

1. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 348.
2. Борщевский Ф.М. Творчество Марко Вовчка в период сотрудничества в "Отечественных записках" (1868 – 1875): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – К., 1957. – 189 с.
3. Жукова Г.Г. Романы С.И. Смирновой (Сазоновой). Проблематика и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Волгоград, 1999. – 190 с.
4. Водозова Е.Н. На заре жизни; Мемуарные очерки и портреты. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1987. – 527 с.
5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9-206.
6. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–385.
7. Вовчок Марко Живая душа // Вовчок Марко Рассказы из народного русского быта. Живая душа. – К.: ГИХЛ, 1954. – С. 123–467.
8. Смирнова С.И. Огонек. Часть вторая // Отечественные записки. – 1871. – № 6. – С. 225–316.
9. Смирнова С.И. Огонек. Часть первая // Отечественные записки. – 1871. – № 5. – С. 1–97.
10. Смирнова С.И. Огонек. Часть третья // Отечественные записки. – 1871. – № 7. – С. 1–102.

## НАЦІОНАЛЬНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ „ДІТИ НІОБИ” С.МАЙДАНСЬКОЇ

Кушнерюк Ю.Р., викладач

*Запорізький національний університет*

Стаття містить структурно-семіотичну інтерпретацію історико-філософської концепції роману „Діти Ніоби” С.Майданської.

*Ключові слова: семіотичний код, структура, семантика, суб’єктивізм, символ, час.*

Кушнерюк Ю.Р. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДИСКУРС РОМАНА „ДЕТИ НИОБЫ” С.МАЙДАНСКОЙ / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья содержит структурно-семиотическую интерпретацию историко-философской концепции романа „Дети Ниобы” С.Майданской.

*Ключевые слова: семиотический код, структура, семантика, субъективизм, символ, время.*

Kushneryuk Y.R. NATIONAL DISCOURSE OF NOVEL „CHILDREN NIOBIUM” BY S.MAYDAN’SKA / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article is dedicated to structured-semiotic interpretation historico-philosophical concept of the novel „Children Niobium” by S.Maydan’ska.

*Key words: semiotic code, structure, semantics, subjectivity, symbol, time*

Наприкінці ХХ століття проблеми національної ідентифікації в процесі „історичного здійснення” набули особливої ваги в художній парадигмі у зв’язку з трансформацією світоглядної системи й активізацією форм репрезентації суб’єктивного. Відомий приклад цьому – роман О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу”. Приклади національної ідентифікації в контексті суб’єктивізації спостерігаємо в сучасній українській жіночій прозі, особливо в творах Т.Зарівної, С.Йовенко, М.Ломонос, С.Майданської. Роман „Діти Ніоби” С.Майданської відзначається зміщенням акцентів історіософського аналізу в онтологічну площину національної ідентичності української людини в системі осмислення часових координат. Цей твір письменниці неодноразово ставав об’єктом наукової критики: основні образи, мотиви і концепти роману проаналізовані в публікаціях О.Карабльової і Л.Кореневица. Дослідники звернули увагу на такі присутні аспекти тексту, як літературні традиції образотворення героїв роману, генезис української літературної інтерпретації націєтворення (Л.Кореневиц), апокаліпсис національного світу, стильові особливості тексту (О.Карабльова). Проте структурно-семіотична інтерпретація роману „Діти Ніоби” дає можливість конкретизувати, а подекуди і заперечити певні аспекти названих праць, оскільки наявність мотивів, символів, образів, детермінованих часовими концептами спонукає змінити кут інтерпретації сутності героїв і специфіки композиції, архітектоники роману в світоглядній парадигмі твору. Саме тому завданням статті є осмислення структурно-семіотичних особливостей роману в контексті філософської концепції часу.

На рівні архітектоники повісті маємо сім частин („Леонтій”, „Тарас”, „Марта”, „Люнта”, „Плач Рахіль”, „Зустріч”, „Ave Caesar...”), які реалізують індивідуальний „екстатичний” час героїв у просторових (сюжетні топоси міст (Львова, Белзи) села) параметрах тексту, адже „простір є колективним фактором існування частин в органічному цілому, а час – індивідуальний фактор існування органічного цілого, динаміки його зміни як цілого” (М. Кузьмін [1, 71-72]). Виокремлені герої утворюють контрастні і взаємодоповнюючі комбінації персонажів (Ю. Лотман), які виявляють індивідуальний людський досвід існування в часі.

Початок розділу „Леонтій” оформлюється „зависаючою” темою пісні на старій платівці (вона активізується наприкінці повісті в розділі „Зустріч” із подібною функцією) аналогічною, яка синхронізується із своєрідною часовою „деградацією” Марти – нівеляцією її життєвої волі (цей мотив широко реалізований у відповідному розділі роману „Марта”), про що свідчать нездійснений проект кришталевого палацу (об’єктивна (сублімована) реалізація дитячого прагнення побудувати вапняну фортецю Нестора і брата) й невивершена жіночність: „моя реальність скінчилася у шістнадцять років” [2, 199]. Відповідно стан руйнування перспективи її майбутнього моделюється семантикою порожнечі: „розстріляна” кулька, ватмани – „порожні гілзи”. У прикінцевій частині роману „Зустріч” (цей розділ ніби синтезує „музичні” теми інших розділів) Марта (у свідомості Леонтія) асоціюється із ластів’ям із зруйнованого гнізда (так само як і її розрізнена родина), яке дзьобає одночасно і захищаючись і нападаючи. Порівняймо з цим психологічні стратегії Мартиної поведінки – „загравання-кепкування” із Леонтієм й інстинктивне наближення до його плеча.

Семантичне ядро Леонтійової структури – природний інстинкт „здорово сільська мораль”, проартикульована в прикінцевій частині „Зустріч”, тоді як протягом розгортання сюжету – подана рядом деталей (наприклад, „звірине” дрижання Леонтія під час нічної прогулянки Львовом у комендантську годину). Ім’я „Леонтій” ((Лео) лев’ячий) окреслює певну світоглядну позицію. Символіка імені містить

код величі сил природи, проте лев, що тримає людину чи ягня – символ зла [3, 448]. Вірність такої інтерпретації підтверджується семантикою поведінкових реакцій Леонтія: несподівано підкрадається і схоплює беззахисну Марту на руки, і вона інстинктивно пригортається до нього, як колись у дитинстві до батька; намагаючись перехопити погляд Марти, „причаївшись, кидається зненацька” [2, 272].

Протистояння, окреслене на рівні фізіологічних інстинктів, перетікає на ідеологічний рівень повісті – протиставлення двох культур (селянської й міської) в особі Леонтія й інтелігентних родин Марти, Тараса, яке експлікується на тлі вчинків, деталей, символів. Світоглядні концепти структури Леонтія реалізовані у деструктивних діях (стимульованих енергією плотського бажання), їхній глибинний символізм – оволодіння, перетворення. Показові в цьому аспекті „архаїчні форми” (Е. Фромм [4, 86]) його душевного переживання: некрофілічні потяги („міг дарувати життя або знищити його у хвилину любовстрасного панування” [2, 202]), „екстремальний” нарцисизм („він аж задихався від захвату” (споглядання себе в дзеркалі з саморобною короною на голові – Ю. К.) [2, 201]). На рівні відносин із Мартою владні стратегії закодовані в грі семіотичними кодами флірту: Марта покриває долоні партнера (Леонтія) хустинкою за давнім сільським звичаєм, „щоб не збудити у собі жінку”, бризкає „бенгальським вогнем” погляду, на що Леонтій реагує однаково поблажливо, як і в дитинстві „любив оце благальне згасання пекельної сили над якою владарювала його мала хлоп’яча рука” [2, 195], тобто має силу, землю, „нутряню”, скеровану на знищення вогню.

Біологічно-натуралістичний віталізм Леонтія концептуалізується образом сільської хати, тісно злитим із часопросторовим кодом твору, яка оформлює кільцеву структуру роману (дитинство Леонтія – батьківська хата; зрілість Леонтія – „уявна” хата, яку хоче збудувати разом із Мартою (її ім’я з грецької перекладається як „господиня”)). Причому цей ритуал засвоюється ним інстинктивно на рівні формування дитячої сексуальності (спостереження над вируванням жадання у живій природі й купанням директорової родини), подальшої статевої „ініціації” у відносинах із жінками, відносини з матір’ю (до її тіла виявляє незбагненну цікавість): „він виразно бачить, як зливаються їхні напружені тіла в злагодженому жаданні праці” [2, 196]; „тепер настав його час – час жорстокої, жорсткої правди, яку разом з кізяками і глиною місили колись його батьки ...” [2, 281]. Семантика згрубілості, сили симптоматична також для інших персонажів „сільської культури”: жорстка долоня Вероньки – втілення „повноти й невтомності життя”, наймички Тарасового батька (тому позначена зооморфним кодом: „нагадувала квочку, що мостить гніздо), грубі „синкопи” Марині (сенаторової наймички). Окреслений чуттєвий зв’язок Леонтія і матері контрастує з ідеалізованою моделлю взаємин Тараса і його хресної матері.

Виходячи з авторської „інтеріоризації” в психологічний досвід Леонтія (оскільки розділ роману оформлений його світоглядною перспективою), Марта, її брат, Нестор – „безтілесні”, являють собою тип інтелігента-мрійника, тобто, ідеалізований тип, що й підтверджується семантикою символів „обірваного” польоту брата Марти („безглузда смерть” з кута зору Леонтія), потрошеного янгола, білого метелика із зламаними крильцями.

Образ Леонтія, який „розстрілює” кульку Марти (у глибинному підтексті – мрії, красу), відзначається внутрішньою типологічною близькістю образу чоловіка в чорному костюмі з блискучими гудзиками (сон, роман „Компроміс” Г. Пагутяк), який аналогічно зненацька розстрілює пав, забарвлюючи кров’ю траву (порівняймо: розірвана червона кулька, шворку якої тягне за собою Марта). Відповідно, кризь сприйняття дитини моделюється неусвідомлений страх перед злом у стані заціпеніння (Г. Пагутяк) і стані німого питання в очах Марти. Власне, внутрішній концепт зла експлікований на рівні Леонтійового бажання володіти: „тоді він уперше захотів володіти нею, володіти як лялькою ...” [2, 204].

Особливість часопросторового континууму в цьому розділі відбиває порушення цілісності, своєрідною „точкою біфуркації” є момент пропозиції Марти, у якій вона подає символізоване повідомлення про свій стан („я наче кулька ... хочеш можеш проколоти, як у дитинстві ...” [2, 198-199]), оскільки в ній відсутнє поняття визначеності і присутня темпоральна комбінація (хаос) минулого і майбутнього в теперішньому, і реалізується вона через посередництво перехрещення хронотопних планів (реальний діалог і ретардаційні ретроспекції в минуле, у якому окреслюється ідеологічна перспектива тексту), імплікований психологізм мотивації фізичного руху персонажа, який синхронізується і дисонує з ритмом вальсу („зісковзнувши з гострого уступу сильної долі, права нога, шукаючи опори, починає гарячково сіпатися” (при згадці про сільську дівчину – Ю. К.) [2, 195]. Досить влучно охарактеризувала Леонтія О.Карабьова, інтерпретуючи його як „втілення індивідуального відчуження від цілого, що обумовлює холоднокровність жертвопринесення (вбивство Тараса, запащення Марти) [5, 137]. Правда, така характеристика хибує на одновимірність інтерпретації сутності героя, що доводить аналіз поведінкових стратегій Леонтія в системі часових координат.

Розділ „Тарас” оформлений концептом материнства, який має амбівалентну сутність. У цьому розділі архетип матері (та, що дає життя і вбиває) розщеплюється на два образи, „оповиті” мережею семіотичних індикаторів – хрещена мати і рідна мати. Якщо на позначення внутрішнього ества Мартиної матері (хрещеної) використовується семантичний потенціал води (купання маленького Тараса), музики (яка

містить сексуальний код, значення ритму, течії, руху), то невиліковно хвора мати Тараса несе семантику сухості, небуття, нерухомості. Усе, чого торкається рука хрещеної (жінка з флейтою), починає звучати, вона пахне квітами, її образ у свідомості Тараса реалізується крізь градаційні асоціативи, які містять темпоральний код: біблійна Сусанна – старець, Орфей – Еврідіка, Електра – Едіп. Рослинна символіка поширена семантикою косатнів, нагідок. Нагідки символізують чистоту й досконалість Діви Марії ([3, 398]), із якою асоціюється хрещена, її жіночність („божий перст, що застерігав од земних гріхів, - на теплу жіночу руку – зірвала жовту нагідку з райського зільника і простягла йому ...” [2, 209]). Відповідно „бесплотність” Тараса відтіняється його фантазіями: він – ельф (дух природи) всередині (додатковий сексуальний код) красивої й запашної квітки (Ії). Із перспективи Тарасової сутності відбувається психологізація хронотопу, яка підкоряється певному ритмові: „нестримний рух з темряви до світла – певно таке відчуття в тих що народжуються” [2, 208]. Тарасове „ходіння по лезу” реалізується на основі міфологічної структури руху і опануванням нового простору, яке постає як абсолютна світлова енергія: „враз розтоплена сонячна лава з розгону вихлюпнулася в обличчя” [2, 211-212]. Світло, духовна чистота (білий колір) або очищення, відновлення – структуруючі ознаки, що дають можливість співставити ритуал хрещення (який концентрується навколо материнства) в ретроспективному епізоді із передчуттям зустрічі Тараса із коханою жінкою в реальному часі, яке синтезується персонажними (жінка з маленькою дитиною, історії кохання пасажирів) і топологічними асоціативами в чуттєвому мовному еквіваленті („залиті сонцем і квітами луки між ... пругкими грудьми молодих гір”), темпоральним (весна) і зооморфним (бджола – символ любові у давніх слов’ян, у давньогрецькій традиції – душі померлих німф, жриць Афродіти ([6, 601]); вуж – у середньовіччі вважався символом захисту дому) кодами. Особливого значення при цьому набувають повторювана символіка жіночих грудей, образність годуючої жінки. Отже, і мрійлива посмішка Тараса, на яку відповідає жінка з дитинкою, і безтурботний сміх Марти, Нестора у цій системі семантизуються енергією народження, сонячного світла, адже, як зауважує Л.Карасьов, „коло мотивів світла, плідності, народження і вмирання, поєднаних із темою магічного сміху, – очевидні” [7, 70].

Міфологічний образ Еврідіки вивільнює потенціал музичного буття – містика, гранична безформність і хаотичність, тобто, світ без ієрархій – на основі якого структуруються відносини Тараса із світом (відповідно в перекладі імені Тарас – „бунтівник”). Музичне начало, проникаючи в романну структуру крізь авторську свідомість, реалізується на рівні „музичних” тропів („густе мідяне” волосся Марти шелестить як оркестрова тареля, бадьорі „синкопи” ходи няні Марині, ритми вальсу і танго, пісні „Гуцулка Ксеня”(вечори в Лютні) і „Лілі Марлен” (для підняття духу приречених на страту під Сталінградом юнаків) і логіки сюжетного розвитку (переплетіння тем і мотивів, окреслених у попередніх розділах роману в „синтетичній” „Зустрічі”).

Семантика тонелю (виходу з якого так чекає Тарас) зближується із семантикою смерті (темряви, Війни, Лісу (хаців)), а перехід в інший простір супроводжується відчуттям страху, яким марковані погляд в очі хворої матері і зацькованого есесівцями чоловіка біля станційної стіни, його власний „кам’яниючий погляд, бойова „ініціація” в Лісі. Хвора матір також несе семантику смерті у вигляді таких означників: нудотний запах, липкі сліди, сухість піску, тиша хвороби, яка зупинила годинники (поширений індикатор смертельного стану).

Розділ „Марта” аналогічно структурований мотивами, кодами, трансформованими часопросторовими координатами. Знаком неусвідомленого відторгнення „запопадливої” присутності Леонтія в житті Марти є мишка в магазинній біжутерії (алебастрова Венус відповідно – авторський символ краси, яка руйнується („... мить народження ідеалу краси, вчасно не проминувши, потихеньку руйнується припадаючи тонким сірим пилом” [2, 226]). Миша активізує семантику крадіжки, у юдаїзмі є символом лицемірства, у християнській парадигмі – символ зла, руйнівної діяльності. Відповідно, із такою семантикою синхронізується подвійна натура Леонтія („творив себе для них” [2, 205], „селянський син – краса і сила, надія нашої нації!...” [2, 200]). Межовий стан Марти, розколотість її свідомості („наче вона також у стані метаморфози” [2, 249]) структурується символами домовини (актуалізує семантику Смерті й підсилюється лейтмотивом примовки драбняка „у вічній зміні все незмінне...” [2, 224]), крапки (семантика гранично стиснутої енергії, центру, джерела життя), яка корелює з символізмом незавершеної миті („Мить, зупинися нарешті. Крапка” [2, 250]) та індивідуально-авторської рецепції цього символу („від пуголовка-жаби-кумки до Фауста ...” [2, 249]). Просторові координати руху героя аналогічно структурують стан аморфності: рух Марти уподібнюється руху води, який не становить чітко визначеної перспективи. Ситуація екзистенційного вибору опредмечується (певним чином, матеріалізується) у тілі Марти, „розколеному” („тонкою, гострою бритвою” [2, 236]) на бінарну опозицію гаряче – холодне, реалізовану в сенсорних відчуттях („половина” Леонтія – колючий холодний іней, половина Нестора – хвилюючий жар). На нашу думку, картина із розпнутою Україною – багатовимірний символ, одним із аспектів якого є асоціативний зв’язок із „нерозв’язаною” жіночністю Марти (тобто, не підкореною, не асимільованою грубою селянською силою Леонтія), оскільки „рожева пругка цицька” (центр материнства) персоніфікованої жінки-України ще неушкоджена пазурями московського і німецького орлів (як і сама Україна), і зустріч із автором цього твору відбувається в часопросторовому континуумі

саме цієї частини роману. У контексті зазначених особливостей активізується міфопоетичний потенціал сміху Марти (протягом сюжетного розвитку – це домінантна риса героя), реалізованого в різних формах: безтурботний сміх (спосіб відторгнення порожнечі й холоду, якими „інфікується” від Леонтія) та іронія (споглядання Василевої картини) як реакція на небезпеку і знов таки „тугу жіночності”. Взаємини Марти і Нестора структуровані за міфологічною моделлю стосунків Нарциса і німфи Ехо: джерело Марти (із якого п’є воду Нестор („Ви достоту, як Нарцис...” [2, 229]), її нерозділене кохання (звідси й „безплотність” Марти від 16 років („Моя маленька Ехо...” [2, 233])). Саме „безплотністю” Марти (адже не стала жінкою в матеріальному вимірі, оскільки шлюб із Нестором був фіктивний) мотивується її „легковажна” (погляд батьків) поведінка, якої від неї несвідомо чекає батько, ототожнюючи її із загибленим сином. У лабіринтах (ключовий символ у творчості С. Майданської, що й відзначили такі дослідники, як С.Філоненко [8], О.Карабьова [5]) стародавнього міста (Львова) ця безтурботність набуває форми авантюризму (втілюється в асоціативному порівнянні Марти з потопаючою комашкою, яка швидко забувши про небезпеку злітає в небо), який корелює з міфологією Долі (Планиди), актуалізованої в кризовий момент із метою створення альтернативи вибору й спасіння, і „супроводжує” Марту протягом розгортання сюжетної схеми всього роману. Завдяки Планиді (принаймні, з кута зору героїв так мотивується ситуація знайомства) відбувається зустріч із Нестором і Чортовим Сином, які рятують її. Перший – символічно від духовної смерті, другий – у фізичному вимірі (перспектива залишитись одній у нічному Львові в комендантську годину), адже Марта перебуває в межовій („лімінальній” – період „ритуального метахаосу” [9, 69]) стадії, тому абсолютно беззахисна і відкрита до дії протилежних сил, що й підтверджується структуруванням просторових координат. Семантика галасу й натовпу заповнює простір, у якому рухається Марта, загрожуючи її індивідуальності, волі, перебираючи на себе роль детермінанти її „вчинків” (перетинання „семантичного кордону”): „якщо не знайде виходу із цього становища, буде втягнена трясвиною тлуму” [2, 243]. Важливою деталлю є колористична й фонологічна мотивація, яка відкриває авторську світоглядну перспективу (розглядаємо далі – Ю. К.), внаслідок чого натовп („шувоями сивого шумовиння”) набуває характеристик брудноти, руйнації, злобного шипіння й провокує на миттєві інстинктивні реакції („перше, що спало на гадку, – надати батькам телеграму” [2, 243]). У такий спосіб обставини запанували над Мартою, тому маємо кілька мікро-індикаторів: облізла казенна ручка, зів’яла воля, підгризена хробачком розсада. Не випадково і стіл у залі поштамту отримує епітет „дахоподібний” зливаючись із символікою польоту, якою пронизаний весь роман, правда, у цей момент Марта не може зосередитись над чистим бланком (не може „злетіти”), тому її слух озивається кризь „павутиння” чужих голосів на „рятівний” голос Чортового Сина, згадка імені якого (типова модель казкової ситуації) виступає ключем до спасіння. Фігура Чортового Сина сакралізується порівнянням із покійним дідусем Марти (допомога духів предків, подібний мотив знаходимо в повісті „Провідна неділя”) і порівнянням його службового костюму із олов’яною формою (функція „прояснення” свідомості Марти; подібну трансформацію символіки олова на основі здатності очищувати сріблясту руду знаходимо в повісті М. Матіос „Млин мерців”). Із завершенням розділу стан Марти сягає найвищого рівня „ентропії” (хаотична мішанина цитат із підручника архітектури (асоціатив процесів народження), думки, лист-заклик Нестора („З добром чи злом – озовися!”), образ „старої” Польщі, уламки універсального сюжету (активізація образів Фауста і Мефістофеля, мотиву вибору) і завершується символічною крапкою, жіноча доля Марти (точніше, один із можливих її перспективних варіантів” перетікає у жіночу долю („призначення”) Люнти, числою свідомістю й оформлений наступний розділ роману.

Любовна інтрига розділу „Люнта”, реалізована в чуттєвих сценах сексуальних забавок Чортового Сина й Люнти, є „ідеальною” моделлю взаємин Марти й Нестора (та, яка могла б бути). У структурі персонажів реалізовані культурні метафори чоловічності й жіночності: „Не витримавши цієї тропічної зливи, Чортів Син ... з великою насолодою почав тонутися ...” [2, 251]. Ключові опозиційні символи цього розділу – хліб і порох (сірка, вогонь) – оформлюють протиставлення різних світоглядних стратегій і ментальностей різних етносів, зіткнення яких Л. Гумільов розглядав з позицій „вітального потенціалу”, а з позицій „екстатичного” часу, як стверджує М. Кузьмін [1, 67], його можна розглянути як „зіткнення станів”, яке катастрофічне внаслідок фатальної невідповідності (приклад – цивілізація римлян (не витримали зіткнення з минулим) і ацтеків (зіткнення з майбутнім). Можливо, не треба шукати ліків від „антеїзму” („тепер для мене існує лише мудрість пораненого звіра, що вижив та добре пам’ятає запах того, хто в нього стріляв” [2, 253]), а „навчитися” захищати свою індивідуальність – така світоглядна авторська перспектива відкривається цим розділом. Власне, персона Чортового сина актуалізує мотив помсти (звірина злука з війною, виклик якої також не витримують Тарас, Нестор), активізацію тваринних інстинктів (розгортання таких мотивів наявне в розділі „Тарас”), які намагається „розчинити” в собі Люнта, голублячи Павлука. У цьому контексті хочеться згадати фігуру Леонтія як індивідуальну реакцію на виклик війни – дію інстинкту самозбереження й продовження роду (реакція звіра). Він потребує Марти як світла (розділ „Зустріч”), оскільки в його світовідчутті „вишукане, тонке, вино” (Марта) потребує захисту, керованого здоровими, віталістичними інстинктами („шкіра здорової, чистої раси, згодованої чорним разовим хлібом”) і волею до наступу (заволодіти тим, чого не маєш, реалізувати себе поза межами роду – так С. де Бовуар характеризує роль чоловіка в архаїчних суспільствах).



Відповідно його світоглядні інтенції конфліктують із світобаченням Мартинового кола, яке Леонтій намагається розірвати („бо він (Нестор – Ю. К.) таки не мав права ... крім обов'язку...” [2, 281], „розсуну ту осугу, наче ряску на воді, й торкнеться перламутрової черепашки її обличчя...” [2, 280]). „Філософії” національної ідеї Леонтія і Павлюка оформлюються цитаціями праць Ольжича, Крістензена, історичними паралелями (від князівської доби, синдром Байди) і складають опозиційне утворення (розділ „Зустріч”). Власні імена або алюзії виводять читача за межі роману, підсилюючи цим його поліфонічність й надаючи цим вставкам публіцистичного характеру.

Льонта ототожнює себе із загубленим вороною „горішком”, оскільки є сиротою зі шляхетного роду й опосередковано її постать активізує мотив покритства (мати – „Шевченкова Катерина”). Чотири горішки – статична структура, позначає „інь” (жіночий початок), цілість, повноту, землю, усе в світі є свідченням прояву цього числа [3, 31-32]. У християнстві число „4” позначає тіло (тоді як „3” – душу, згадаймо „три весни” і „три життя” одухотвореного Тараса). Символізм „чотирьох горішків”, на нашу думку, структурує мікромодель процесів формування національної спільноти, національного тіла (суперечки Льонти й Павлюка, опозиція миші – хліб підтверджують її). Власне, архітектоніка роману постала на перехрещенні чотирьох долей героїв. Символізм ворони активізує семантику смерті й руйнації, хаосу [3, 418], а в християнській парадигмі пов'язується із гріхом. Семантичний потенціал горішка обертається в колі знаків плодороддя й кохання (Давня Греція) [6, 577-578]. Отже, можемо зробити висновок про активізацію проблеми „гріха загубленої любові” (у багатьох аспектах цього всеохопного поняття) у світоглядній парадигмі роману. Онтологічна дилема українського етносу – честь, „гонор” (високість, життя духу, яке виправдовує смерть) і „кругленький овоч щирого кохання” (життя, циклічність, відродження) – традиції якої „вибухнули” найяскравіше в творчості Т.Шевченка. Світоглядна перспектива (кут зору) Льонти апологетизує любов у контексті „нестереотипізованого” потрапляння явища покритства в авторській перспективі: естетизація „портрету” „сором'язливої гейші”, іронічна нота в зображенні „паннусь-емансипусь” пані сенаторової, мотивація позашлюбних взаємин Льонти і єврейського лікаря Соломона апеляцією до біблійних образів („воістину була Соломонова пісня над піснями” [2, 256]). Родовід Льонти в її монолозі являє собою ретроспекцію процесу „руйнування” національного тіла і його мікроявища, тому синхронізується із процесом поділу горішків на „ложі кохання”. Зменшення кількості горішків (було чотири – залишається один) корелює з „перекиданням” Льонти по численних руках родичів: нарешті залишається одна-однісінька в монастирі. Подальшу долю дівчини підтримує пані сенаторова, у домі („Дім – повна чаша” [2, 255] – активізує семантику захисту, відродження) якої Льонта знаходить кохання і „нетривку волю” (Соломона розстріляли радянські солдати, бо червоному генералові впав в око його масток), потім – німецький офіцер і, нарешті, українець Чортів Син (Микола Павлюк). Спостерігаємо сакралізовану в тексті потрійність долі Льонти й Тараса, що символізує рух уперед, потрійність буття, творчу силу, синтез минулого, теперішнього й майбутнього. Саме тому єдиний горішок (символіка числа „1” – монада, цілісність) ділиться на два зернятка – половинки, адже для появи двох, народження, руху потрібне розділення єдності. Активізація мотиву „траєкторії фатуму” (долі) корелює з Льонтиним відчуттям часу („... що минає – того немає ...що вчора було – сьогодні вже не станеться, що сьогодні є – завтра вже не буде ...” [2, 252]) і узгоджується із християнською концептом любові (рятування сім'ї Рут, вірність своєму призначенню – вечірки для зв'язкових і почуття до Чортового Сина).

Часовий парадокс, на нашу думку, реалізується в поліфонічній структурі роману. Саме тому перманентно актуалізується архетип Дому (трансформований в образах-деталях хати, кам'яниці, комори, гнізда) у „художніх” долях героїв. Так, початок розділу „Плач Рахілі” містить образ триповерхової кам'яниці сенатора із семантикою непорушності, традиційності („непослідовність людського тлуму чужа цій твердині” [2, 258]). Свідченням часового колапсу виступають метафори „застояне повітря”, „дух безнадійної самоти”, „тупа апатія загнаних”, порівняння будинку із „наполовину паралізованим”, відповідне його розміщення у зовнішньому просторі та внутрішнє його структурування. Дванадцять (додекада – повний завершений цикл, космічний порядок, число гармонії, у формі „3 x 4” позначає духовний і часовий лад одночасно) звернених до майдану (актуалізується семантика натовпу – „хамелеона”) вікон, поділених на рівномірні частини і щільно завішені свинцевими порт'єрами передають певний тип реакцій його господарів і тимчасових мешканців на трансформацію соціального середовища, мотивований часовими параметрами і відтворений авторкою в амбівалентному іронічно-трагедійному плані. У зв'язку з цим у своєму романі С. Майданська репрезентує три альтернативні різновиди реакцій на виклик історичних трансформацій. Родина Марти (розділ „Марта”) адаптується до обставин у Белзі подібно до Леонтія (завівши кроликів, плетучи шкарпетки...), дивуючись тому, як легко підлаштуватися до маленьких, низеньких і від того дуже теплих кімнат – відразу висотується асоціація із мишачою норкою („бойкот наладованим креденсам” [2, 238]). Єврейська родина Рут (місцем схову є родинний склеп, потім підвал після великого й затишного палацу, які актуалізують семантику мороку, смерті; психічна хвороба Рахілі) і родина вдови сенатора (регресія молодшої панни (згадки про дитинство) існують у темпоральному хаосі („загальмованому часі”), „напівпаралізованому” будинку, який (як і мешканці) відгородився від зовнішнього світу (проте продовжуючи залишатися в його макроструктурі) і відкрився внутрішньому („на протилежному боці дому з чорним ходом у

палісадник ... вікна тут розслонені на всю свою ренесансову широту... [2, 258]), актуалізуючи мотив ескапізму і конфлікт векторів екстатичного і зовнішнього часів. Відповідно на цьому рівні знаковими є забудькуватість професора консерваторії (який одягнув жіночий капелюшок з вуалькою), його фіалки для наймолодшої панни, яка не здатна зосередитись на нотах. Маємо два аспекти символізму квітки (цнотливість (сюжет „Гамлет і Офелія”) і бажання, любов („квітка Афродіти”), які актуалізують архетип Дитинства – часу абсолютної захищеності й блаженства – у спогадах панни. Проте жорстока реальність сучасності вривається гуртом хлопчаків (грубою силою натовпу), які потоптали „синіх метеликів” (фіалки в старому саду, пронизливий запах яких супроводжує спомини) подібно до того як „потоптані” вони і поступово „вгрузають” в могилу („змуміфіковане” минуле, вікно в цокольній частині майже вросло в землю). Абсурдність ситуації постає на основі трагедії єврейської сім’ї: Рут душить Рахіль, щоб „заглушити” голос минулого (адже Рахіль кричить кожного дня в певну годину) і вижити. Причинна Рахіль не випадково вигукує ім’я „братика Авессалома”, оскільки в сорок років Авессалом вирішив здійснити бунт і розколоти цілісний Ізраїль аналогічно тому, як стражденна жінка своїм знавіснілим криком намагається висловити протест проти насильства над родиною і розколоти ілюзорну цілісність теперішнього існування.

Вирішення онтологічного конфлікту роману відбувається в „сакральному центрі”, у якому час зупиняється на межі двох станів (В.Топоров [10, 195]). Саме на основі міфологічної матриці прояснюється оригінальна стильова манера С.Майданської – включення музичного коду в „формозмістову єдність” (А. Ткаченко) своїх творів. Так, розділ „Зустріч” є своєрідним „сакральним центром” роману, у якому зливаються самостійні теми попередніх розділів (причому, розділи „Леонтій”, „Тарас”, „Марта”, „Люнта” (дві жінки і два чоловіки з індивідуальними аксіологічними координатами) утворюють асоціативно „квадрат”, тобто, основу, уявне тіло нації), і макроструктура роману в цій частині містить мікроваріант „сакрального центру” – це поява Тараса на вечірці. Таку інтерпретацію детермінують знов таки семіотичні індикатори, підсилені психологічною мотивацією стану діючої особи: позиція Тараса – з протилежного боку кімнати, „украї збентежений”, розгублений, когось шукає серед „тіней”, стоїть „якраз біля годинника”, освітленого свічкою (що символізує звернення часового циклу), причому для інших, зокрема, для Леонтія, з кута зору якого структурується аналізована нами ситуація, простір кімнати набуває характеристик порожнечі („годинник ... був наче підвішений до порожнечі, і, нагадуючи велике совіне око (атрибут алегоричних фігур ночі, сну – Ю. К.), незворушно блимав гострими позолоченими стрілками” [2, 283]). У світлі структури цієї ситуації проявляються сутності інших семіотичних індикаторів. Так, світоглядний конфлікт, реалізований у суперечці Леонтія і Чортова Сина, розколює їх бінарною опозицією чорне (ніч) – біле (день): „ніч має свої права, які декому дуже вигідні...” (репліка Чортова Сина) [2, 277]. У цьому конфлікті на підсвідомому рівні в авторській перспективі „перемагає” „сильна” позиція Чортова Сина – лицаря духу („будьмо подібними до головного Божого творива, що називається Чоловіком” [2, 278]), тому ослаблений комплексом Іуди (останній вирішальний лист Марти й досі (рік!) лежить у „внутрішній” („у найпотемніших закапелках його душі”) кишені його мундира) Леонтій „кидається” („ледь не зіштовхнувся” [2, 281 – 282]) на Марту зі свічкою (яка для нього є „світлом”) із задушливої кімнати геть від столу з креманкою драглистого рожевого желе, яке нагадує йому про вечір у кафе з Мартою і Нестором. Функція десерту – активізація мотиву злочину й кари (у цьому поетику творів авторки можна порівняти із художніми стратегіями романів Ф.Достоевського). Окреслена ситуація структурується колом, вписаним в квадрат: квадрат представляє кімнату, а в ролі кола виступають, на нашу думку, кілька індикаторів. Розглянемо їх системно:

- Загонисті півники (словесні турніри молодих, які ніколи не сягають певного результату, тобто, не розривають коло остаточною істиною), які, „бігаючи довкола вогнища, не мали ще нагоди потрапити до казана” [2, 271];
- Дзига („кожен з них дзигу розкручувався довкола свого „его”, не чуючи нічого, крім вібрацій власного обертання” [2, 271]);
- „Фуете” балерини;
- Настирливий „зависаючий” мотив („знову цей настирний шлягер від самого ранку свердлить свідомість” [2, 271]);
- Танцюючі пари („В такт вальсу-бостону, напливали сутінки. Танцюючі пари, сувій за сувоєм, намогували на себе густу їхню вуаль” [2, 281];
- Дитяча забавка (кружляння) і носіння Марти по колу [2, 282].

У концепції К. Юнга, коло, об’єднане з квадратом, символізує зв’язок між душею (або „я” – коло) і тілом (або реальністю – квадрат) [3, 93]. Феноменально збігається таке трактування з буддійською і каббалістичною традицією: мандала з такою фігурою символізує перехід з матеріального світу в духовний; каббала розуміє цей символ як іскру Божу в тлінному тілі. Думаємо, що така кількість кіл має за мету створити градаційний ряд, яким структуруватиметься „лімінальна” стадія саме Марти й Леонтія, оскільки зачин розділу Леонтію містить аналогічний код („кола (платівки – Ю. К.) ... втягнені до німої чорної діри коловороту” [2, 194]; глиняне коло розчину для нової хати [2, 196]). Коло завжди виступало

як жіночий знак (ранні поселення епохи матриархату мали круглі оселі, вогнища, захисні споруди [6, 37]) і пов'язувалося з ідеєю захисту, церемоніального простору, у якому всі рівні (здаймо концепцію „неієрархізованої” материнської мови Ю. Крістеві). У такому контексті випрозорюється настирливе бажання Леонтія (представника сільської культури) заснувати дім (коло) із Мартою (представником міської культури), щоб зрівнятися, асимілюватися (тонке вино в дублену шкіру!), адже він повсякчас „незважаючи на ранні докторські „ризи” ... для Марти ... і далі залишається житньо-ячмінною брагою” [2, 272]. Відповідно й символізм кола в квадраті реалізується в бінарній моделі духу (Чортів Син) і матерії (Леонтій) на фоні концепту реальність (корелят траєкторій фатуму – вибору Марти) – фантазія (надія Леонтія). У повній темряві (у такому середовищі сам-на-сам із своїм гріхом, який несе смерть: „мішені не озираються, бо не мають облич” [2, 279]) Леонтій бачить свій страх і звинувачення, уособлений у десерті, подібному тому, яким Нестор у Дрездені пригощав Марту, тому й потребує жінки, яка б врятувала його від могили, як колись витягла його з глиняної ями матір, тому так і боїться, що Марта – метелик („крильце шовкової сукні”) злетить у недосяжну височінь: „боюся темряви, особливо коли вона між тобою і мною...” [2, 282], тобто, маскулітний персонаж маркується фемінною символікою з метою репрезентації психоментальних характеристик українського етносу.

Стан просвітлення Марти моделюється миттєвою інстинктивною реакцією на „сакральний центр” – Тараса („кинулася безбач на світло” [2, 283]) і оформленням її жіночої світоглядної концепції. У Тарасові вона знаходить собі копію Нестора і символічне досягнення єдності (сон разом, переконання „ніколи не ревнувати” (Тараса до її матері – Ю. К.) – тобто, „руйнувати” єдність, яка досягається вірою, брат і сестра), тому й розділ завершується символікою дощу. Дощ – символ божественного благословіння, сходження блаженства, очищення, асоціювання з чоловічим початком [3, 114] – у творах С. Майданської актуалізується в розв’язці буттєвого протиріччя і виступає логічним вирішенням сюжетної схеми: смерті Даниеля (роман „Землетрус”) і Тараса („Діти Ніуби”) передусе дощ, виступаючи асоціативом до ціннісного вибору жінки (Анни, Марти), завершення невизначеного стану, порогу. Саме тому тепер „цілісна” Марта набуває сакральних ознак всеоб’єднуючого начала, материнського центру, „церемонійно” прагнучи примирити „землю” (Лео) і небо (Тараса) і апелюючи до мудрості предків (тата Лео і своєї бабці): „беріться за руки, бо вода прудка – щоби не збила з ніг”; „бабця ... казала, що всюди мають бути свої люди-буковинці” [3, 284 – 285].

Марта діє не за течією (у тому аспекті, який помітив Л. Кореневич [11, 6]), а за „викликом” кохання, прихованої, нездійсненої жіночності, від якої абстрагується Нестор („...мав її за дитину, за молодшу сестру...” [2, 232]), і яку вперто помічає Леонтій („природа безнастанно і настирливо примушувала її бути жінкою” [2, 280]). Розпач і страх її можна потрактувати в екзистенційній перспективі універсального конфлікту матерії і духу – занадто „приземлений” Лео і „недосяжний” Нестор, адже і „фіктивна” зрада з Капою була лише зрадою з „поезією” (тобто, фантазійне досягнення рівня Нестора, власне, і в університет Марта вступає завдяки обов’язку перед ним). Тим більше, що С. Майданська подає код до визначення авторського бачення сутності Марти, своєрідно структуруючи розділ „Марта”: рішенням фіктивного одруження передусе напад радянського солдата-гвалтівника (Марта відчула близький подих смерті духовної), відповідно й майбутня перспектива Мартиного існування в „клоаці московської лайки” за принципом тілесної ідентифікації, що не має принципової різниці по відношенню до Леонтія, оскільки на початку роману відносини між ними мотивовані саме чуттєвими принадами („макагігі” Марти, виготовлені для Леонтія, які він скуштував – символічне втілення її фізичної вроди: „волів би зараз, міцно її стиснувши, перехилити над своїм обличчям, як на косовиці перехилив збанок з водою” [2, 194]). Екзистенціалістське потрактування актуалізується завдяки семантичному потенціалові відповідних лексем і специфіці зображуваного історичного періоду (оформлення екзистенціалізму в цілісну філософську концепцію сягає найвищого рівня напередодні Другої світової війни): „... уявляла безшеселесну порожнечу, в якій не залишилося навіть скалки від його присутності...” [2, 232]. Отже, зробивши свій вибір, Марта прагне „наздогнати” (скоригувати свій індивідуальний час відповідно до загальної часової перспективи) час брата, Нестора, Тараса, зливаючись із невластивою й неприродною для неї стихією Лісу: „Ліс – єдина можливість встигнути, єдина можливість догнати Брата, Нестора, Тараса ...” [2, 294].

Універсальна міфопоетична схема роману „Діти Ніуби” реалізується в кризовій ситуації (у цій якості виступає національний апокаліпсис як локальна катастрофа) коли, „організованому, передбачуваному („видимому”) космічному началу загрожує перетворення в руйнівний, непередбачуваний („невидимий”) хаотичний стан” (В. Топоров [10, 194]). У такій ситуації напруга конфлікту оприявнює амбівалентність будь-якого члену бінарної опозиції, а кінцева інтерпретація залежить від центрального кута зору. Відповідно текстуальний простір роману дискретизується (або, як визначає О. Карабьова, фрагментаризується) монологами, полілогами, ретроспекціями. Сфера схрещення сюжетних ходів із героєм – точки часопросторового континууму, який синхронізується із його поведінкою. С. Майданська під таким кутом огляду не „ідеалізує надмірно” своїх героїв (про що говорить О. Карабьова), оскільки в авторській світоглядній перспективі „кожен з нас ходить під знаком вини” [2, 294] подібно тому, як

Марта на мить „зрадила” Нестора з „поезією” (Капою), Леонтій „зрадив” (дослідниця не зовсім справедливо називає його „запроданцем”) „колективне тіло” заради „правди, яку місили його батьки” (індивідуалістична філософія існування, висловлена прислів'ям „моя хата скраю”, проти якої „на словах” виступає батько Марти), Нестор (гр. „той, що згадує”, тобто, живе спогадами, ілюзією) „зрадив” своєю слабкістю і генетичним комплексом вини Марту („передав цей скарб у міцніші руки” [2, 280]). Отже, можна окреслити своєрідну „хворобу індивідуалізму”, осмислення якої – один із аспектів світоглядної парадигми роману. Яскравим репрезентантом такої світоглядної стратегії є Леонтій: „Ніколи не бачив їхніх облич – тільки спини, безликі спини ...” [2, 279].

На нашу думку, національна трагедія реалізується крізь перехрещення жіночих і чоловічих архетипів, причому чоловічий початок певною мірою ідеалізований (ключові фігури семантизовані символікою польоту: Нестор, брат, Чортів Син (Павлюк)). У контексті проаналізованих структурних особливостей роману, гадаємо, можна виокремити єдину фігуру, яка містить компромісний варіант, ідеальний образ українця – це Тарас. Така думка правомірна на рівні його характеристик: „між двома кінцями – смертю плоті і смертю духу”, „не вбив і не вкрав, і не свідчив ложно ... і не жадав жони ближнього” (як Леонтій – Ю. К.) [2, 223]; „я не з тих, які уявляють себе не інакше, як на барикадах” [2, 285]. Тарасове велике бажання жити і кохати (згадаймо сцену розставання з сонною Мартою, діалог із старенькою пані з собакою Мушкою („нехитре щастя двох старих істот”) дає силу утримувати рівновагу на „линві”, напрутій над „Содомом”, тому він і втрачає інстинкт небезпеки – сміється щасливо, хоча „червона” стіна (символ порогу, перепони) і очі зацькованого чоловіка зринають у тексті по приїзді Тараса в місто як попередження (розділ „Тарас”), в продубльованій ситуації стіна набуває сірого кольору (передає семантику безсилля) (розділ „Ave, Caesar...”): „мимоволі обмацує очима сіру вокзальну стіну, шукаючи в ній бодай прочиненого вікна” [186, 292]. Відповідно коля, до якої пізніше внаслідок облави не матиме доступу Тарас, набуває функції антиципаційної деталі семантизуючись символізмом драбини: „порожня драбина колії, що також, певно, вела на небо...” [2, 291]. Просторові координати руху Тараса (собор Святого Юра, трамвай, вокзал) кодують його екзистенційний вибір Лісу, (Смерті). Межовий стан героя структурують перехрещені символи за логікою пульсування, ритму. Кругляки бруківки – черепашки (символізують цілеспрямованість), керовані сліпою командою, рухаються вперед подібно Тарасу, гнаному обов'язком „подагрично покрученими вуличками”. Парк („оазис”) – своєрідна зупинка часу, оскільки в цю мить він поринає в спогади („війнуло теплотою сонного жіночого тіла”). Далі – два опозиційні лики церкви („мов коралові суцвіття” оздобили собору Св. Юра – „зловісно-кривавий” костел, „мов суддя і кат” (по згадці про свою єдину „дорогу вовка”), які синхронізуються із сумнівами героя, трамвай („дрижаче лоно”) і „вкрадений” годинник Тараса – дарунок батька – його „вкрадений” і зупинений час, тобто, смерть.

Знаковість вбивства Леонтієм Тараса, якого ми визначили як ключову фігуру, прояснюється в контексті світоглядної філософії Чортового Сина („дякувати богам”, „на все свій час”, „престарілі імперії стоять над могилою, а ми тільки вбираємося в пір'я” [2, 277]), його бачення траєкторії історичної долі України. Отже, хронічні й паталогічні маргінальність та індивідуалізм (характерно відтворені в сцені облави на вокзалі: „всі, хто ... шукав вільної місцини серед людського тлуму, кожен осібно, відчули себе на голому плаці”) розривають „колективне тіло” України на шматки зсередини. Розглядаючи аспект руйнування тіла нації, варто згадати дослідницю О.Карабьову, яка виокремила провідний мотив зникнення тілесності – зникнення мерців, вмотивувала зовнішні чинники сплюндрованого тіла нації крізь образи повій і зґвалтованих жінок [5, 135].

Отже, передумови і причини національної трагедії України структуровані часовими координатами, осмислення яких відбувається на перехресті різних парадигм – міфологічної і філософської. Це дає можливість сягнути глибинної істини в пошуку національної ідентичності і формування перспективи державотворення, у чому і вбачається актуальність ідеологічного рівня роману.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кузьмин М. Экстатическое время // Вопросы философии. – 1996. – № 2. – С.67 – 79.
2. Майданська С. Діти Ніоби . – К.: Родовід, 1998 . – 296 с.
3. Полная энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2006. – 515 с.
4. Фромм Э. Душа человека. – М.: Прогресс, 1994. – 456 с.
5. Карабьова О. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі: Дис. к. філол. н. 10.01.01. – К., 2004. – 187 с.
6. Уокер Б. Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства. – М.: Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2005. – 638 с.
7. Карасев Л. Мифология смеха // Вопросы философии. – 1991. – № 7. – С. 68 – 86.

8. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття (феміністичний аспект): Дис. к.філол.наук: 10. 01. 01. – Дніпропетровськ, 2003. – 18 с.
9. Гаврилюк Е. Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу // Студії з інтегральної культурології: Tanatos. Спец. випуск (НЗ.). – № 1. – Львів, 1996. – С. 63 – 70.
10. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.
11. Кореневич Л. Чіт чи лишка? Про пута рабства і гострозорість долі народу на прикладі одного роману // Літературна Україна. – 1999. – 25 листопада. – С. 6.

УДК 82.0:801.6

## ТРАНСГРЕССИВНЫЙ ЭРОС ИЛИ ПОБЕДА ПУТЁМ ОТКАЗА: М. ЦВЕТАЕВА ПРОТИВ Д. БУРГИН

Лаврова Е.Л., к. филол. н., профессор

*Харьковский национальный педагогический университет им. Г. Сковороды*

Статья посвящена исследованию книги Д. Бургин «Марина Цветаева и трансгрессивный эрос», в которой американский профессор, используя теорию З. Фрейда, пытается свести всё разнообразие и богатство внутреннего мира Цветаевой к гомоэротическим переживаниям и сделать их источником творческой мощи поэта. Автор статьи противопоставляет точке зрения г-жи Бургин своё мнение, основанное на высказываниях Цветаевой по вопросам пола и секса.

*Ключові слова: трансгресивний ерос, фрейдизм, поет, відмова.*

Лаврова О.Л. ТРАНСГРЕССИВНИЙ ЭРОС АБО ПЕРЕМОГА ШЛЯХОМ ВІДМОВИ: М. ЦВЕТАЄВА ПРОТИ Д. БУРГИН / Харківський національний педагогічний університет ім. Г. Сковороди, Україна.

Статтю присвячено дослідженню книги Д. Бургин «Марина Цветаева и трансгрессивный эрос», у якій американський професор, використовуючи теорію З. Фрейда, намагався звести все розмаїття і багатство внутрішнього світу Цветаєвої до гомоеротичних переживань і зробити їх джерелом творчої наснаги поета. Автор статті протиставляє поглядам пані Бургин свою думку, що ґрунтується на висловах Цветаєвої з питань статі й сексу.

*Ключевые слова: трансгрессивный эрос, фрейдизм, поэт, отказ.*

Lavrova E.L. TRANSGRESSIVE EROS OR VICTORY BY REFUSAL: M. TSVETAEVA AGAINST D. BURGIN / Kharkov National Pedagogic University after G. Scovoroda, Ukraine.

The article is devoted to the analysis of D. Burgin's book "Marina Tsvetaeva and transgressive eros". The American professor using Freud's theory tries to ignore the rich inner world of the great Russian poet, and has to make homoeroticism the only source of poet's creative power. Elena Lavrova has the opposite point of view supported by Tsvetaeva's thoughts about sex which we can find in poet's manuscripts.

*Key words: transgressive eros, freidism, poet, refusal.*

Назрела настоятельная необходимость анализа трудов о Цветаевой зарубежного автора Д. Бургин. На мой взгляд, автор этих трудов чрезмерно узко и слишком специфично интерпретирует взгляды Цветаевой на проблемы пола, что может увести исследователей жизни и творчества русского поэта по ложному пути. Целью настоящей статьи является восстановление статус-кво ante в проблемах пола, как их видит сама Цветаева. В 2000 году, в издательстве «ИНАПРЕСС» (СПб) вышла книга профессора славистики Д.Л. Бургин (г. Бостон, США) под названием «Марина Цветаева и трансгрессивный эрос» [1]. Книга представляет собою собрание из семи статей, посвящённых исследованию сексуальных склонностей русского поэта. Исследование проведено во фрейдистском духе, с использованием фрейдистской терминологии.

Через год в журнале «Знамя» появилась рецензия на эту книгу С.С. Арутюнова [2]. Тон рецензии, к сожалению, не выдерживает никакой критики, ибо является попросту ёрнически-издевательским по отношению и к госпоже Бургин, и её посильному труду. Не приемля ёрнического тона этой рецензии, тем не менее, хочу согласиться с её автором в том, что книга г-жи Бургин перенасыщена специфической, и не всегда корректно использованной по отношению к Цветаевой и её творчеству, фрейдистской терминологией. Но, с другой стороны, мы должны учесть, что книга г-жи Бургин, являясь, как заявляет автор, филологическим исследованием, вроде бы, не предназначена для широкого круга читателей, любителей русской словесности и, в частности, любителей творчества Цветаевой. Она, следовательно, предназначена для узкого круга специалистов, знакомых со специфической филологической и психоаналитической терминологией, о чём свидетельствует и небольшой тираж – 3000 экземпляров. Так

что предъявлять к научному исследованию требование, как это делает г-н Арутюнов, быть понятным всем и каждому, не является вполне корректным. Никому не приходит в голову требовать от учёных: математиков, физиков, химиков, биологов и т.д., чтобы они писали свои научные труды, отказавшись от специфической терминологии, формул, символов, чтобы эти труды были понятны обычным читателям. Даже если бы такое и стало возможным, понятными эти труды для большинства читателей всё равно не стали бы. Но в том-то и дело, что в заголовок книги г-жа Бургин вынесла имя великого русского поэта Марины Цветаевой, к биографии и творчеству которой всё больше возрастает интерес исследователей и читателей, и, следовательно, есть все основания полагать, что читатель, не знакомый со специфической филологической и психоаналитической терминологией, в книгу непременно заглянет. Тем более что в названии книги присутствует привлекающее всех и понятное всем слово – «Эрос». Поначалу не отпугнёт любознательного читателя и малопонятный ему термин «трансгрессивный». Правда, очень любознательный и дотошный читатель, заглянув в Словарь иностранных слов, не утолит свою жажду познания, ибо словарь предложит ему только два объяснения, одно из которых является геологическим, а другое – биологическим. Как применить слово «трансгрессивный» по отношению к эросу, читатель должен догадываться сам. Г-жа Бургин, к сожалению, не утруждает себя объяснением смысла этой фразы ни в текстах статей, ни в предисловии своего труда. Но остаётся другая, более существенная, на мой взгляд, претензия рецензента Арутюнова, с которой я не могу не согласиться. Это претензия к той лёгкости, с которой г-жа Бургин скользит по поверхности проблем, которые сконцентрированы в понятии эрос, тем более, что это понятие приложено к такому художнику, как Марина Цветаева, чье творчество по своей филологической сложности, философской глубине, нравственной высоте, искренности, откровенности и интенсивности переживаний не имеет аналогов в истории мировой поэзии. Эта лёгкость скольжения г-жи Бургин по поверхности явлений и проблем тщательно замаскирована той самой специфической терминологией, о которой выше шла речь. Несомненно, прав г-н Арутюнов в том, что вся трагедийность Цветаевой, обусловленная поворотами и зигзагами истории, остаётся за скобками и целиком перенесена в сферу «гомоэротических переживаний» и «отчуждающего влечения к евреям», с чем серьёзный исследователь биографии и творчества Цветаевой никак не может согласиться.

Я не могу не согласиться с г-ном Арутюновым и в том, что в книге г-жи Бургин скудная доказательная база. Я бы добавила – и скудный иллюстративный материал. Я не думаю, что истинной целью книги г-жи Бургин была, как нас в том уверяет – тоже в пылу полемики – г-н Арутюнов, пропаганда идеологии однополой любви с привлечением такого мощного авторитета, как Марина Цветаева. Г-жа Бургин, по всей вероятности, искренне убеждена в правильности своего очень узко трактуемого и одностороннего взгляда на проблему эроса, взятую по отношению к жизни и творчеству Цветаевой. Но решение г-жой Бургин этой проблемы очень напоминает заключение одного из слепцов, ощупывающего слона, в известной притче. Г-же Бургин попался в руки, скажем, хвост слона, и на добросовестно его описала, искренне полагая, что этот хвост и есть сам слон. К тому же, г-жа Бургин, берясь за проблему, не удосужилась поинтересоваться, а не писал ли кто-нибудь до неё на родине великого поэта, в России, или в Украине, или Белоруссии, т.е. в сугубо славянских странах, что-нибудь по этой же проблеме. Далеко ходить не надо было. Надо было только заглянуть в каталог бывшей Ленинской библиотеки, а ныне Российской государственной. Если бы г-жа Бургин заглянула в каталог, то она увидела бы мою монографию, изданную в городе Горловка Донецкой области (Украина) в 1994 году, под названием «Поэтическое мирозерцание М.И. Цветаевой» [3], в котором четвёртая глава «Философия любви» посвящена проблеме эроса в жизни и творчестве Цветаевой. Я полагаю, учёный должен быть добросовестен, и владеть основами этики научной мысли, а эти основы должны быть одинаковы по обе стороны океана.

В 2004 году в том же издательстве в России вышел перевод ещё одной книги г-жи Бургин «Отяготела...» Русские женщины за пределами обыденной жизни», в которой автор продолжает муссировать тему гомоэротизма Цветаевой, и пересказывать теорию В.В. Розанова о «людях лунного света». И вновь ссыла на мой труд отсутствует. А, между тем, в вышеупомянутой главе моей монографии эта тема исследуется достаточно подробно. Г-жа Бургин не ссылается также и на работы г-жи И.В. Кудровой, которая также занималась исследованием в этой области. В тексте, именуемом «Графомания графомании» (вместо предисловия) – многообещающее название текста, растянутого на 19 (девятнадцать) страниц – г-жа Бургин объявляет Цветаеву «поэтом трансгрессивного эроса» [1, 6]. И, чтобы читателю стало понятнее, куда она клонит, г-жа Бургин заявляет следующее: «Если Софья Парнок была предтечей, первым серьёзным русским поэтом, заговорившим о том, что считалось невыразимым – а именно, о любви женщины к женщине, – то Цветаева была её духовной дочерью, использовавшей опыт пережитой интимной и поэтической дружбы с той, которая указала ей путь и благословила, чтобы стать не только одним из величайших поэтов, но и адептом трансгрессивности в высотах русской поэзии» [1, 6].

Оставим без внимания велеречивый стиль г-жи Бургин, и будем говорить по существу. Я ничего не имею против Софьи Парнок и тоже считаю её серьёзным русским поэтом, несмотря ни на что. Но вот против

чего я решительно восстаю, это против того, чтобы считать Цветаеву духовной дочерью Софьи Парнок. Для меня, как для исследователя, нет никакого свидетельства выше, чем свидетельство самой Цветаевой. Цветаева нигде и никогда не обмолвилась о том, что Софья Парнок была ей духовной матерью и, тем более, Цветаева нигде и никогда не обмолвилась о том, что Софья Парнок указывала ей путь к вершинам поэзии и на что-то сомнительное – благословляла. Если Цветаева и была чьей-то духовной дочерью, то, несомненно, Макса Волошина, который наставнически-осторожно направлял её первые шаги в литературе, выведя Марину из юношеского одиночества в мир людей искусства, рекомендуя, что читать, поддерживая и окрыляя её первые успехи в поэзии. И благодарная Цветаева поставила словесный памятник не мнимой духовной матери, о которой после 1916 года ничего никогда нигде не сказала, а настоящему духовному отцу – «Живое о живом» (1932). В конце очерка Цветаева пишет: «И последнее моё о тебе, от тебя, озарение: те сердолики, которые ты так тщательно из груди простых камней, десятилетиями подряд вылавливал, – каждый зная в лицо и каждый, любя больше всех, – Макс, разве не то ты, десятилетия подряд, делал с нами, из каждой груди – серой груди, простых камней – неизбежно извлекал тот, которому цены нет!» («Живое о живом»). В добавление к сказанному: есть в этом очерке многозначительный эпизод. После многочасового восхождения на гору Макс с Мариной остались из всей компании одни. Полил дождь. Макс и Марина пережидают грозу в хате, где живёт супружеская татарская пара: старик со старушкой. Идёт диалог между старичком и Максом. Старичок замечает, что «барышня похож на свой папаш». Макс «авторски-скромно» отвечает, что «все говорят». Старушка, в свою очередь спрашивает, много ли у Макса «дочек». Макс отвечает: «Она у меня старшая». В этом разговоре ни Марина, ни Макс не уклоняются и не отрекаются от родства, которое им приписано наивными стариками. Не отрекаются и не уклоняются, потому что по существу – верно.

Г-жу Бургин могло ввести в заблуждение стихотворение Цветаевой, написанное в конце апреля 1916 года, начинающееся строкой: «*В оны дни ты мне была, как мать*». Не о духовном родстве идёт речь. Цветаева подростком потеряла родную мать и всегда нуждалась в женском материнском внимании, заботе, любви и ласке, которых ей, впрочем, недоставало и при жизни родной матери – женщине, придерживающейся строгих воспитательных мер. Софья Парнок восполняла недостаток материнской любви и ласки: «*Маленькой девочкой ты мне предстала неловкою*», так начинается, цитатой из Сафо одно из стихотворений Парнок, посвященных Цветаевой. Парнок была на восемь лет старше Марины Ивановны и по старшинству присвоила себе роль «матери» в их «матерински-дочернем» союзе. Но, повторяю, это были отношения на уровне душевно-физической любви, и ни из чего не видна духовная связь, как это мыслит себе г-жа Бургин. Могла ли Софья Парнок указывать поэтический путь той, которая превосходила её по всем возможным в поэзии параметрам, которая никогда никого не слушала, кроме самой себя?! Это заявление г-жи Бургин весьма спорно.

За четыре года до появления Парнок в жизни Цветаевой Макс Волошин заметил в своей юной подопечной избыток поэтического дара: «В тебе материал десяти поэтов и сплошь – замечательных!» («Живое о живом»). В этом же очерке есть эпизод, когда Макс «проиграл» Марину Аделаиде Герцык. Когда Макс принёс Герцык первую книгу Цветаевой, она обнаружила в ней полное отсутствие литературных влияний. Макс настаивал на необнаруженном. Держали пари, что если Макс в течение месяца не обнаружит влияния в книге Цветаевой, то он Марину проигрывает Герцык. Что и случилось. Макс никакого влияния, кроме Наполеона, не обнаружил. Но Наполеон не есть литературное влияние. В этой игре-шутке с «проигрыванием» есть главное – юная Марина никому не подражает, и нельзя ожидать, что её крепнущий собственный голос нуждался в подсказывании Парнок – куда идти, как и что писать. Парнок – очень хороший поэт, но её дар рядом с даром Цветаевой меркнет, как меркнет свет луны при восходе солнца. К тому же мы не должны сбрасывать со счетов мнение Цветаевой. В 1931 году она пишет Р. Ломоносовой: «Не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной группе НИКОГДА» [4, 334]. Она будет повторять это в разные годы, при разных обстоятельствах, разным собеседникам и адресатам, что никто никогда не оказывал на неё литературного влияния. Исследователь, делая обратное утверждение, обязан его доказать. Г-жа Бургин обходится без доказательств, но тогда мы обязаны подвергнуть сомнению достоверность и научность высказываемых ею положений. Вряд ли сама Софья Парнок подозревала, что ей будет приписана пафосная роль Державина при Пушкине – «*И в гроб, сходя, благословил*». Можно, обладая чувством юмора, пережить первую часть утверждения, что Парнок «указала путь», «благословила» Цветаеву стать одним из величайших поэтов, хотя я уверена, что в то время Парнок и не подозревала о масштабе личности и поэтического дара юной Цветаевой. Но вторую часть утверждения, будто бы Парнок благословила Цветаеву стать «адептом трансгрессивного эроса», пережить гораздо труднее, а точнее говоря – невозможно, даже обладая чувством юмора. Но, поскольку заявлено это в предисловии, мы вправе ожидать, что в тексте очерков будут приведены неопровержимые факты и доказательства принадлежности великого русского поэта к этим самым – адептам. Но пока вернёмся к тексту, именуемому «Графомагия графомании» (вместо предисловия).

Казалось бы, после вышеуказанного высказывания г-жи Бургин, вряд ли можно ожидать что-нибудь сногшибательное. Мы ошибались! Далее г-жа Бургин пишет: «Классическая лесбийская» дочь затмила

«проклятую» поэтическую мать» [1, 6]. Первая часть высказывания может быть понята более-менее адекватно, хотя и напрашивается оппозиция в виде вопроса – а существует ли не-классическая лесбийская дочь, и, если существует, то чем она отличается от классической? – но, что означает фраза: «проклятая» поэтическая мать? Эта фраза настолько анекдотична, что комментарии здесь, как говорится, излишни. Г-жа Бургин делает ещё одно заявление: «Трансгрессивность – самая суть творческого метода Цветаевой. Она не признаёт границ ни в творчестве, ни в жизни» [1, 7]. При этом г-жа Бургин ссылается на высказывание Цветаевой, что она – неистощимый источник ересей («Земные приметы», 1919). Но как же быть с более поздним высказыванием Цветаевой, сделанным в 1938 году, которое я имею честь здесь привести: «Я, может быть, больше всего в жизни любила – монастырь <...> Устав для меня высший уют, а «свобода» – просто пустое место: пустыня» [4, 516]. А как бы прокомментировала г-жа Бургин стихотворения 1917-1918 гг.: *«И на грудь, где наши рокоты и стоны Опускается железное крыло. Только в обруче огромного закона Мне просторно – мне спокойно – мне светло», «Благословляю ежедневный труд, Благословляю еженощный сон, Господню милость – И Господен суд, Благой закон – и каменный закон?»* Всё-таки – устав Цветаева любит, закон благословляет, а не ереси, которые, может быть, сама и творит. А может быть – и не творит! Иначе, как быть со следующим признанием, в начале 1918 года сделанным: *«И ты поймёшь, как страстно день и ночь Боролись Промысел и Произвол В ворочающей жернова – груди?»* Неужели Произвол победил? Человек, отчётливо сознающий, что именно борется в его груди, победить Произволу не даст. И как быть вот с этим признанием 1920 года: *«Искала я на лбу своём высоком Зорь только, а не роз!»*? Ведь эти стихотворные признания и высказывания в дневниках и прозе нельзя не учитывать. Нельзя выставлять так называемую трансгрессивность, как абсолют творческого принципа Цветаевой. А ведь есть попытка со стороны г-жи Бургин навязать эту самую трансгрессивность и самой жизни, самому способу существования Цветаевой. А ведь Цветаева писала своей юной корреспондентке Ариадне Черновой в 1925-м году: «В жизни, Аленька, *ни-че-го* нельзя, – nichts – rien. Поэтому – искусство («во сне всё возможно»). *Из этого* – искусство, моя жизнь, как я её хочу, не беззаконная, но подчинённая высшим законам, жизнь на земле, как её мыслят верующие – на небе. Других путей нет» [5, 670].

Чем дальше мы читаем «вместо предисловия», тем больше делаем открытий, о которых и не подозревали, не говоря уже о Цветаевой, которая, тем более, ни сном, ни духом не ведала, **что** о ней могут сказать учёные дамы-слависты через шестьдесят лет после её смерти. Из сочинений г-жи Бургин мы узнаём, что Цветаева мало того что была лесбиянкой и адептом лесбианизма, но ещё и фетишисткой [1, 10], почти маньячка («почти маниакальное упорство», с которым она возвращалась к описаниям своего детства) [1, 10], графоманка (одержима демоном графомании) [1, 12]. Кроме того, как выясняется, у Цветаевой была – «собачья» самоидентификация (?) [1, 11]. Тут же приплетён – ни к селу, ни к городу – обряд обрезания у евреев [1, 11]. К тому же Цветаева, как выясняется из исследований г-жи Бургин, имела расстроенную психику и навязчивые идеи [1, 12], но при этом проявления психоза названы «блестящими и плодотворными». Сей фрейдистский «букет», надо признать, дурно пахнет, и положения не спасает даже перечисление лестных эпитетов в адрес Цветаевой – гениальная, великая и т.д.

**Я вижу в этом фрейдистском подходе к личности и творчеству Цветаевой оскорбление памяти великого русского поэта, который сегодня – увы! – не может защитить себя от посягательств на свою честь поклонников и последователей знаменитого австрийского психиатра.** Цветаевой, которая всегда удивлялась своему физическому и психическому здоровью, позволившему ей пережить страшные времена и тяжелейшие стрессы, наверное, показались бы удивительными по несправедливости и некорректности вышеприведённые оценки г-жи Бургин. Но и эти оценки ещё не всё! У Цветаевой, оказывается, были навязчивые страхи: страх перестать писать стихи, «врождённый ужас перед Эросом», «кажда к трансгрессивному соглашению с «нечистой силой» и т.д., и т.п. Оказывается, образы амазонки – горы – острова у Цветаевой суть эротические символы. Так ведь всё, что нас окружает, можно назвать эротическими символами, было бы желание. Ручка с чернильницей, ключ и замочная скважина, поршень в цилиндре двигателя – чем не эротические символы?! У г-жи Бургин есть это желание – видеть во всём эротические символы. Из каждой строки, из каждой фразы г-жи Бургин выглядывает Фрейд, провозглашающий всепоглощающую власть либидо. После появления работ К. Юнга, А. Адлера, Э. Фромма бездумное и некритичное применение теории Фрейда кажется лишённым логики здравого смысла. Но г-жу Бургин это не смущает. Она подкрепляет свои высказывания цитатами из работ Цветаевой, как бы иллюстрируя строчками её произведений свою правоту. Но в том-то и дело, что правота г-жи Бургин существует только в её собственном сознании, ибо, увлекаясь идеями и терминологией Фрейда, исследовательница упускает из виду исторический, культурологический, политический фон, психологическое (не психическое!) состояние поэта, вызванное историческими событиями и событиями обыденной жизни.

Увлечение г-жи Бургин доходит до полного абсурда в следующем пассаже: «Для того, чтобы избежать физического (чтобы не сказать – эротического) ощущения удовлетворённости, которое она могла получить от процесса писания, она умышленно использовала своего рода *scriptus interruptus* [Прерванный



процесс писания (лат.)). Она прерывала, или позволяла повседневным заботам прерывать наслаждение до достижения его высшей точки, которая, в конце концов, привела бы к опустошению» [1, 15]. Этот пассаж г-жа Бургин заботливо приправляет цитатой из Цветаевой: «Пишу урывками – как награда. Стихи – роскошь. Вечное чувство, что не вправо» [7, 54]. Цитате, между прочим, г-жа Бургин сделала «обрезание». За пределами цитаты осталась именно та её часть, которая свидетельствует о душевном здоровье поэта, но ведь г-жа Бургин озабочена свидетельствовать о прямо противоположном. А продолжение цитаты следующее: «И – вопреки всему – благодаря всему – веселье, только не совсем такое простое – как кажется». Веселье – вопреки *чему?* Г-же Бургин это «веселье вопреки всему» совершенно невыгодно комментировать. И она его отбрасывает, чтобы не мешалось под ногами. Эротический намёк г-жи Бургин на *coitus interruptus* понятен. Но само сопоставление творческого процесса с прерванным половым актом не может не вызывать чувства протеста. Конечно, произвольно можно сопоставить что угодно с чем угодно, например, процесс сидения на ночном горшке с получением соответствующего результата с процессом сидения на стуле перед письменным столом во время обдумывания философской идеи. Но вот вопрос – будет ли такое сопоставление корректным? Точно такой же вопрос о корректности сопоставлений напрашивается и в случае, когда г-жа Бургин ничтоже сумняшеся сопоставляет процесс прерывания писания стихов с прерванным половым актом. Я нисколько не подвергаю сомнению, что г-жа Бургин знакома с текстами Цветаевой. Я хочу только напомнить некоторые страницы из этих текстов, которые г-жа Бургин игнорирует, очевидно, потому, что они не вписываются в её фрейдистские конструкции.

Оттолкнёмся от последней цитаты из цветаевского дневника, и вспомним год этой записи – 1921. Откроем «Чердачное», написанное в 1919-1920 гг. Как жила Цветаева в эти страшные годы? Она сама отвечает на этот вопрос в своей прозе, в том числе и в этом очерке. Я сокращаю цитату, хотя есть соблазн привести её полностью: «Мой день: встаю <...>. Пилю. Топлю. Мою в ледяной воде картошку, которую варю в самоваре. <...>. Потом уборка. <...>. Потом стирка, мытье посуды <...>. Муфта – варежки – ключ от чёрного хода на шею – иду. <...> Маршрут: <...>. По чёрной лестнице – домой. – Сразу к печке. Угли ещё тлеют. Раздуваю. Разогреваю. <...> Едим. <...>. Кормлю и укладываю Ирину. <...>. Кипячу кофе. Пью. Курю. Пишу. <...>. Часа два тишина. Потом Ирина просыпается. Разогреваем остатки месива. <...>. Потом укладываю Ирину спать. Потом Аля спать идёт. В 10 часов день кончен. Иногда пилю или рублю на завтра. В 11 часов или в 12 часов я тоже в постель. Счастлива лампочкой у самой подушки, тишиной, тетрадкой, папиросой, иногда – хлебом» [6, 536]. Цветаевой дано описание только одного дня в самые страшные, самые трудные, самые холодные и голодные годы гражданской войны. Были, наверное, и вариации. В эмиграции к вышеописанным действиям добавились другие действия: стирать, ходить на рынок, ругаться с квартирными хозяйками, собирать хворост, штопать носки, вязать платки, чистить картошку или рыбу, жарить, варить, воспитывать сына, мыть полы, топить печи и т.д., и т.п. В промежутках между этими малопоэтическими делами, которые г-же Бургин и в страшном сне не снились, Цветаева писала стихи. В гражданскую войну на руках у Цветаевой было двое маленьких детей, которых надо прокормить, надо было добыть им пропитание, надо было их обогреть. До того ли было Цветаевой, чтобы сознательно прерывать писание стихов ради эротического наслаждения, когда жизнь сама то и дело грубо прерывала этот процесс! И ни копейки денег. Поневоле будешь то и дело отрываться от процесса писания, и вовсе не для того, чтобы получить от этого процесса эротическое наслаждение, а чтобы не умереть с голода и холода вместе с детьми. До эротических ли наслаждений от прерванного процесса писания, когда твой ребёнок просит кушать, а ты можешь предложить ему только мороженую гниющую картошку?! В «Повести о Сонечке» есть на эту тему страницы, которые невозможно читать без слёз.

Фрейдистские выкладки г-жи Бургин выглядят просто бестактными на этом фоне беспощадной реальности, в которой приходилось существовать Цветаевой. Всё это проходит мимо г-жи Бургин, озабоченной построением фрейдистских конструкций. А, может быть, г-жа Бургин сама проходит мимо всего этого, намеренно не замечая, чтобы не испортить, не разрушить свой карточный домик, в котором она поселила Цветаеву. Некоторые тонкие замечания и верные наблюдения, которых не лишена книга г-жи Бургин, тонут, как одинокие корабли, в бурном море её фрейдистских фантазий. Г-жа Бургин не даёт передохнуть читателю, продолжая сыпать «тревогами», «чувством вины», «страхами», которые, якобы, были присущи Цветаевой, и от которых она избавлялась, сочиняя стихи. Не для этого Цветаева писала стихи, а потому, что не могла не писать их, ибо есть понятие давления изнутри, когда теснящиеся в душе, уме, сердце образы и мысли стремятся воплотиться в слове. Вернёмся, однако, к «Графомании графомании». Самое удивительное, что мы можем прочесть о Цветаевой в этом «вместо предисловия», так это то, что она, оказывается, ещё маленькой девочкой, как новый анти-Фауст, заключила договор с Чёртом, который и наделил её поэтическим даром, а в 1941 году забрал её, выполняя обещание, данное ребёнку [1, 16-17].

Детские фантазии Цветаевой-ребёнка («Чёрт») меркнут перед фрейдистской фантазией г-жи Бургин. Но здесь позволительно спросить, а как быть со взрослой Цветаевой, которая верила в Бога, и всякий раз, начиная новую вещь, просила Бога о помощи? Вряд ли можно подозревать повзрослевшую Цветаеву в

том, что она продолжает считать, что Бог и есть Чёрт, как она считала в детстве. Но для г-жи Бургин Цветаева не взрослеет, не развивается, не растёт, а, между тем, только свидетельство самой Цветаевой имеет ценность: «Я расту. Для роста – все пути хороши» [5, 612]. Сказано это в 1923 году, когда Цветаевой 31 год.

Почти всё, что написано г-жой Бургин в «Графомагии графомании», могло бы показаться смешным, когда бы не было так грустно. Напрашивается вопрос, к чему вся эта прелюдия, в которой то и дело мелькают мысли о невротических чертах Цветаевой, таких как нарциссизм и эротофобия? Я не верю, что Цветаева была невротиком. Её дневники, письма, проза, лирика свидетельствуют о душевом здоровье, твёрдых жизненных принципах и нравственных ориентирах, укоренённых в православной вере. То, что г-жа Бургин называет нарциссизмом, есть уверенность в своём предназначении и таланте. То, что г-жа Бургин называет эротофобией, есть стремление к высшим ценностям в человеческих отношениях, в любви.

Кроме трудов З.Фрейда, существуют сочинения В.Соловьёва, Н.Бердяева, Б.Вышеславцева, Э.Фромма, К.С.Льюиса и других русских и зарубежных философов, писавших об Эросе, но в книге г-жи Бургин им места, к сожалению, не нашлось. Итак, к чему вся эта прелюдия? Тексты статей сборника г-жи Бургин посвящены многозначительной теме – Цветаева и лесбийская любовь. Цель статьи, как её определяет исследовательница: «опровергнуть, основываясь на материале лесбийских произведений Цветаевой, правомочность столь очевидного академического умолчания, объясняется ли оно деликатностью или иными причинами» [1, 73]. Что касается академического умолчания, то я уже упоминала, что в моей монографии 1994 года этот вопрос основательно рассмотрен. Что касается «лесбийских» произведений Цветаевой, то к ним г-жа Бургин относит «Письмо к амазонке», написанное поэтом в 1932 году и переработанное два года спустя, хотя, на мой взгляд, с тем же успехом это произведение можно назвать анти-лесбийским, ибо оно пронизано аргументами как pro, так и contra. Кроме заявленной цели, у г-жи Бургин есть ещё одна, так сказать, завуалированная цель – доказать, что в основе творчества Цветаевой лежит напряжённый гомоэротизм, укоренённый во врождённой к нему склонности Цветаевой, осуществлённый в отношениях с Софьей Парнок, оказавший влияние на всю последующую личную и творческую жизнь поэта. Тщательно анализируя текст «Письма к амазонке» опять-таки с позиций фрейдизма, г-жа Бургин снова столь же тщательно обходит те свидетельства самой Цветаевой, которые не вписываются в границы вышеуказанной теории.

Возьмём, к примеру, тему отказа, с которой начинается эссе Цветаевой, и, которую г-жа Бургин интерпретирует как лесбофобию, эротофобию и т.п. Зададим вопрос: почему отказывается Цветаева от лесбийской любви после 1916 года, хотя находит союз двух любящих женщин – прекрасным? Чего – в терминологии г-жи Бургин – боялась Цветаева? Почему боялась? Ответы Цветаевой – невозможность родить ребёнка от женщины, мстительность Природы, налагающей запрет на всё, что нарушает её законы, не полны, слишком общи. Цветаева не поясняет, в чём, собственно говоря, заключается мстительность природы? Но Цветаева знала – в чём именно. Она оставляет это знание за пределами эссе. Цветаеву всегда волновала проблема притяжения однородных полов, но уже в 1921 году себя она исключает из списка: «Подумать о притяжении однородных полов. – Мой случай не в счёт, ибо я люблю души, не считаясь с полом, уступая ему, чтобы не мешал» [8, 108]. Уступка полу в отношениях с мужчиной, чтобы родить ребёнка. Уступка полу в отношениях с женщиной, чтобы не мешал душе.

Исключив себя из списка, Цветаева ищет поддержки у природных законов. Но в эссе Цветаевой «Письмо к амазонке» обращение за поддержкой к природе, запрещающей остров и монастырь, т.е. однополую любовь и аскезу, является слабым местом по части аргументации. Природа, по Цветаевой, запрещает нам однополую любовь и аскетизм, ибо главная цель природы – размножение. Последнее утверждение бесспорно.

Но действительно ли природа ненавидит однополую любовь и монастырь, и запрещает нам их? Здесь, наверное, всё-таки прав Пушкин, сказавший о природе, что она – равнодушна. Она равнодушна равно – и к порождаемой ею жизни, и к её смерти. А равнодушие это может проистекать из двух причин, и первую из них является то, что запущенный когда-то механизм порождения и смерти действовал, действует, и будет действовать впредь до момента нам неизвестного, когда чья-то невидимая нами рука не пожелает этот механизм остановить.

Следующая причина равнодушия природы заключается в том, что, если какая-то особь в силу каких-то причин не может или, обладая разумом и свободой воли, не желает размножаться, то всегда найдутся миллионы других, которые выполняют эту обязанность с лихвой. Кстати, сама Цветаева писала об избытке, существующем в природе. Именно поэтому природа равнодушна и спокойна и не суетится по пустякам. Так что, природа не ненавидит, и не любит. Она бесстрастна, ибо знает свою силу, которая проявится, если не в этом, то непременно в миллионах других мест. Но есть и ещё одна причина, по которой природа не может ненавидеть, даже если бы могла и хотела, порождаемые существа. Заслуживает, на мой взгляд, внимания предположение В.В.Розанова, что появление людей «лунного света», если пользоваться его терминологией, было предопределено ещё в те времена, когда мир был в

процессе сотворения [9, 19]. Следовательно, если стать на эту точку зрения, существование «лунных людей» есть явление природное, задуманное свыше и планомерно осуществляемое с какой-то, может быть, нам неведомой целью. Уступка полу в отношениях с женщинами, как какой-то компромисс между полом и душой, может привести, как считает Цветаева, к ужасным последствиям, потому что этот компромисс всё равно есть нарушение законов природы.

Цветаева в «Письме к амазонке» говорит о мести природы, не говоря конкретно, что она имеет в виду: «Её месь – наша гибель!». За пределами «Письма к амазонке» осталась личная драма Цветаевой, родившей в начале 1917 года второго ребёнка, Ирину. Рождение неполноценного в умственном отношении ребёнка Цветаева воспринимает как месь и кару природы: «Ирина – вот они, мои нарушенные законы!» [8, 107]. Цветаева могла в этом отношении ошибаться. В конце концов, не было проведено ни исследование причин неполноценности ребёнка, ни его лечение. Когда умственная неполноценность Ирины выступила наружу, в разгаре была революция со всеми вытекающими из этого последствиями, и Цветаевой было ни до исследований, ни до лечения ребёнка, потому что на карту была поставлена вообще жизнь и её самой и детей. Ей ничего не осталось, как только мучительно бороться за выживание и наблюдать день за днём, что ребенок не развивается. Напомню, что Ирина не была запланированным и желанным ребёнком. Она была зачата в тот период времени, когда у Цветаевой только-только закончился роман с Софьей Парнок. Цветаева считала, что в мире нет ничего случайного [8, 25]. Отсюда, вывод о мести и каре природы за нарушенные природные законы. Впрочем, это не было непреложной истиной, а только эмоциональными переживаниями, но приведшими к глубокому психологическому сдвигу в сознании Цветаевой. Когда эмоциональные переживания отошли на второй план и выступили вперёд соображения разума, Цветаева сделала два предположения об умственной неполноценности второй дочери.

В черновике письма Эфрону от 27 февраля 1921 года Цветаева сообщает мужу о смерти Ирины и выдвигает свои соображения относительно её неполноценности: «Ирина была очень странным, а может быть вовсе безнадежным ребёнком, – всё время качалась, почти не говорила, – может быть, рахит, может быть – вырождение, – не знаю. Конечно, не будь Революции – Но – не будь Революции» [8, 258]. Вырождение – очень реальное предположение. Здесь и отсутствие революции вряд ли бы помогло. Итак, в основе отказа Цветаевой лежит глубоко личная драма, которую она не вынесла на страницы своего эссе, но которая является истинной причиной и скрытой пружиной её поступков после 1917 года. Г-жа Бургин, говоря о гомозротизме Цветаевой, из которого якобы вырастает всё творчество поэта, игнорирует один из основополагающих постулатов цветаевского мироощущения – требование роста. Цветаева действительно имела опыт гомосексуальной любви с Софьей Парнок. Хочу напомнить, что цикл стихотворений, в котором отражён этот опыт, первоначально должен был носить название «Ошибка» и только потом был переименован в цикл под названием «Подруга». Всё это означает, что Цветаева переосмыслила этот опыт под каким-то ей одной ведомым углом зрения, сделала выводы и свою дальнейшую жизнь строила по строгим законам, от которых не отступала. Г-же Бургин до всех этих переживаний дела нет. Ни о каком переосмыслении опыта, ни о каких-то выводах, ни о каком-то душевном росте речи нет в её сочинении. И как бы ни пыталась г-жа Бургин муссировать тему лесбианизма Цветаевой, остаётся мнение самого поэта, к которому нельзя не прислушиваться: «Моя любовь к женщинам. Читаю стихи К. Павловой к гр. Ростопчиной

...Красавица и жоржсандистка...

И голова туманится, сердце в горле, дыханья нет. – Какой-то Пафос безысходности! Но – оговорка: не люблю женской любви, здесь преступлены какие-то пределы, – Сафо – да – но это затеряно в веках и Сафо – одна. Нет, пусть лучше – иступлённая дружба, обожествление души друг друга – и у каждой по любовнику» [8, 88]. И ещё: «Единственная любовь, от которой потом не тошно, это любовь *вне* пола, любовь к другому во имя его. — Остальное – обман, туман» [8, 48].

Цветаева в зрелые годы выше любви ценила дружбу, о чём неоднократно говорила и писала. Да, но, если к этим высказываниям Цветаевой прислушаться, куда девать все эти лесбианизмы, гомозротизмы, фобии, психозы, трансгрессии и проч., и проч.?! Всё рассыпается! Отказ Цветаевой – это отказ от трансгрессивного эроса, если пользоваться терминологией г-жи Бургин, отказ от произвола. И следовало бы прислушаться ещё и к такому высказыванию Цветаевой в письме к Ариадне Берг: «Я, может быть, больше всего в жизни любила – монастырь <...> Устав для меня высший уют, а «свобода» – просто пустое место: пустыня» [4, 516]. И ведь не просто идею отказа культивирует Цветаева после 1918 года, а идею **ПОБЕДЫ ПУТЁМ ОТКАЗА** [4, 436], потому что, когда приходится выбирать между рождением здорового ребёнка или больного, творчеством или любовностью, ибо – как она писала в 1923 г. – «творчество и любовность несовместимы. Живёшь или там или здесь» [5, 617], то, что же выберешь, как не отказ от произвола! Я не против идей Фрейда, но я против их перекладывания с больной головы – на здоровую. На современном этапе развития науки продолжать бездумно поклоняться учению Фрейда, как это делает г-жа Бургин – более чем странно. Этот путь изучения биографии и творчества поэта узок и малопродуктивен. Он сводит всё богатство, разнообразие и остроту переживаний поэта, порождённых

особыми историческими условиями, культурологическим фоном, специфическими жизненными обстоятельствами и условиями, исключительно к эротическим переживаниям. Г-жа Бургин забыла одно из замечательных высказываний Цветаевой: «Бог создал человека только до талии, – над остальным постарался Дьявол» [8, 260].

Г-жу Бургин, похоже, привлекает не сам человек во всём богатстве его внутреннего мира, а только та его часть, что расположена ниже талии, именно та часть, над которой, по мнению Цветаевой, постарался Дьявол. Чем заслужила Цветаева, прожившая трудную, полную лишений жизнь и не утратившая при этом стремления к высотам духа, – чем заслужила она, чтобы к её мнению, не прислушались?!

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бургин Д. Марина Цветаева и трансгрессивный эрос: Статьи, исследования: Пер. с англ. – СПб.: ООО ИНАПРЕСС, 2000. – 240 с.
2. Арутюнов С.С. Трансгрессивный эрос или лесбийский эпос? // Знамя. – 2001. – №3. – С. 4.
3. Лаврова Е.Л. Поэтическое мирозерцание М.И. Цветаевой. – Горловка: ГГПИИЯ, 1994. – 367 с.
4. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1995. – Т.7. – 848 с.
5. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1995. – Т.6. – 800 с.
6. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т.4. – 688 с.
7. Цветаева М.И. Неизданное. Сводные тетради. – М.: Эллис Лак, 1997. – 640 с.
8. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки: В 2 т. – М.: ЭЛЛИС ЛАК, 2001. – Т.2. – 544 с.
9. Розанов В.В. Люди лунного света: Метафизика христианства. – М.: Дружба народов, 1990. – 297 с.

УДК : 811. 112. 2: 81'373: 82 – 193.1

## ПРЕДИКАТИВНА ОРГАНІЗАЦІЯ НІМЕЦЬКИХ ВІРШОВАНИХ НАРОДНИХ ЗАГАДОК

Мамедова А.І., аспірант

*Запорізький національний університет*

У статті розглядаються морфологічні та синтаксичні засоби предикативної організації німецької народної загадки, а також характеризуються її темпоральна, модальна та персональна ситки.  
*Ключові слова: темпоральність, модальність, персональність, синтаксичні засоби.*

Мамедова А.И. ПРЕДИКАТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ НЕМЕЦКИХ СТИХОТВОРНЫХ НАРОДНЫХ ЗАГАДОК / Запорожский национальный университет, Украина

В статье рассматриваются морфологические и синтаксические способы предикативной организации немецкой народной загадки, а также характеризуются ее темпоральная, модальная и персональная сетки.

*Ключевые слова: темпоральность, модальность, персональность, синтаксические способы.*

Mamedowa A.I. PREDIKATIV STRUCTURE OF GERMAN FOLK POETICAL RIDDLES / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The article speak about morphologic and syntactic methodes of predikativ structure of German folk poetikal riddles, and about temporal, modall and personal net.

*Key words: temporality, modality, personality.*

У ракурсі сучасних уявлень про нерозривну єдність мови й культури з'являються і традиційні лінгвістичні феномени – такі, як мовні та концептуальні картини світу, текст і дискурс, жанри та стилі тощо. Не є винятком у цьому плані й такий суто фольклорний жанр, як загадка.

Загадка була об'єктом вивчення таких учених, як І.П. Березовський, Ф. Буслаєв, В.М. Гнатюк, Е.П. Жданов, Е.Н. Елеонська, І.А. Іваницький, Ю.І. Левін, А.В. Марков, В.В. Митрофанова, Г.Л. Пермяков, О.О. Потєбня, М.А. Рибников, Д.Н. Садовников, І.П. Сахаров, О.А. Селіванова, І.Я. Франко, І.А. Худяков та ін. Не обійшли її увагою і зарубіжні лінгвісти (І. Вебер-Келлерманн, К. Герд, А. Жоллес, Е. Кенгс-Маранда, Р. Печ, В. Порціг, К. Раух, А. Тейлор, Л. Шмідт, А. Шпамер).

**Об'єктом** цієї статті є німецька віршована народна загадка (у подальшому ННВЗ), **предметом** – морфологічні та синтаксичні способи її предикативної організації, а завданням – характеристика її темпоральної, модальної й персональної сіток.

Як зазначають дослідники, лексичні та граматичні властивості слів беруть участь разом у відображенні об'єктивної дійсності [1, с. 71]. Лінгвістика розвинула розуміння граматики від твердження, що „граматичні категорії являють собою в кращому випадку симптоми, або тіні, які відкидають понятійні категорії” [2, с. 60] до аксіоми, що „в граматиці нема нічого такого, чого б не було в лексиці” [3, с. 173], адже „лексика, морфологія і синтаксис складають континуум символічних структур, що диференціюються за різними параметрами та включаються до різних компонентів лише умовно” [4, с. 50].

Загадка як мовленнєвий акт, а тим самим і акт мислення вирізняється двочленністю – суб'єкт отримує певну предикативну ознаку з точки зору часу, модальності, особи, стану. Внаслідок предикативної співвіднесеності головних компонентів формується повідомлення, яке корелюють із позамовною дійсністю. Її прагмасемантичний код реалізується за допомогою категорії предикативності, що, у свою чергу, конституюється категоріями темпоральності, модальності та персональності у вимірах формально-граматичної та функціонально-семантичної парадигматики морфологічних форм дієслова.

За специфікою використання темпоральних засобів у ННВЗ превалюють презентні та претаритаріальні форми (див. табл. № 1):

Таблиця 1

Презенс	821	88%
Претерит	62	6,6%
Перфект	41	4,3%
Плюсквамперфект	6	0,6%
Футур I	5	0,5%
Разом	935	100%

Наші підрахунки показують, що презентні форми превалюють над усіма іншими, що пояснюється їх функцією “перцептивності”, “спостереження” [5, с. 123-135] або “відчуттям буття” (Gefühl des Daseins) [6, с. 323]. Денотати описуються в презентних формах як реально існуючі в момент мовлення, який є украй важливим „для співвіднесення дії, про яку йдеться мова, з об'єктивним часом” [7, с. 51]. Однак те, що відбувається „зараз”, означає проміжок часу із значною тривалістю, яка дуже змінюється залежно від обставин [2, с. 303]: *Als Fischer bin ich nicht bekannt Und habe doch mein Netz gespannt. Auf einem Seile siehst du mich. Im dunklen Winkel hocke ich. Und warte doch auf Beute. Wie nennen mich die Leute?* {die Spinne}, *Zwei Dinge stehen, Zwei Dinge gehen, Zwei Dinge kommen, hast du's vernommen?* {Himmel und Erde, Sonne und Mond, Abend und Morgen}. Остання загадка маніфестує презент для позначення подій, практично не обмежених у часі [8, с. 193]. Такі природні явища, як небо і земля, сонце і місяць, ранок і вечір, співвіднесені, з одного боку, з певним проміжком часу, з іншої – демонструють сталість.

ННВЗ маніфестують претаритаріальні й перфектні форми, хоч у даному випадку частотність їх використання значно менше. Претерит зображує попередні моменту мовлення дії в рамках минулого, без встановлення їх зв'язку з теперішнім [9, с. 254]: *Vom Baum fiel der Huckepack, Doch sass ihm auf dem Kopf die Kapp'; Da kam ein Ding mit vier Beinen Und nahm es heim zu den Seinen* {die Eichel und das Schwein}, *Zwei Väter und zwei Söhne, Die schossen drei Hasen schöne. Ein jeder trug einen ganzen In seinem Ranzen* {Grossvater, Sohn und ein Enkel}.

Перфект виражає не стан предмета, а дію в минулому й вживається, якщо про події минулого говориться в аспекті теперішнього. Його можна назвати ретроспективним різновидом теперішнього часу [2, с. 314]. Той, що загадує, акцентує увагу не на самій дії, а на її наслідках, які „відчуваються в момент мовлення” [9, с. 271]: *Ich bin ein halbes Jahr im Mutterleib geblieben, Ich wurde wohl zerquetscht, zerschlagen und getrieben, Geflochten, krumm gedreht; Der erste, der dies Rätsel Erraten kann, Der soll bekommen ...* {eine Bresel}.

Плюсквамперфект і футур представлені незначно: *In aller Welt bin ich allein, War gestern, werde morgen sein* {heute}, *Es sass ein Mann und ass. Er hatte nicht, was er ass. Denn hätte er gehabt, was er ass, Dann wäre er gewesen, was er ass* {Neunauge}. Як правило, ці часові форми – не самостійні, вони виступають у сполученні з іншими, що дозволяє простежити загадану подію або предмет у його розвитку, починаючи від появи і закінчуючи результатом: *Wenn Sie die Mathematik gut kennen, Dann werden Sie mich sehr schnell nennen. Wenn Sie umgekehrt mich lesen, Bin ich auf dem Hippodrom gewesen* {Nenner, Rennen}.

Модальна сітка ННВЗ є досить різноманітною. Зазвичай модальність визначається як комплекс актуалізаційних категорій, які характеризують становлення мовця до пропозиціональної основи висловлення [5, с. 59; 10, с. 162], звертає увагу на те, що категорія модальності утворюється формами дієслівного способу, інтонацією, модальними частками / словами, реченнями, які здатні виражати суб'єктивну кваліфікацію повідомлюваного. Вона включається в число найбільш вагомих характеристик речення і традиційно, услід за В.В. Виноградовим, трактується як категорія, що виражає ставлення мовця до свого повідомлення [7, с. 148]. Конструкції, що виражають суб'єктивну модальність, становлять 79 (20,1 %) від загальної кількості віршованих загадок (316). Це, найімовірніше, можна пояснити необхідністю при описі денотатів акцентуватися більш на їхніх якостях (див. табл. № 2):

Таблиця 2

Модальні дієслова		41	10,4 %
Können	25		
Mögen	5		
Müssen	4		
Sollen	3		
Lassen	2		
Dürfen	1		
Wollen	1		
Модальні слова		7	1,8 %
Наказовий спосіб		26	6,6 %
Умовний спосіб		5	1,3%
Модальність разом		79	20.1%
Прихована модальність		316	79,9 %
Разом		395	100 %

Найчисленнішу групу становлять конструкції зі складним предикатом, першою частиною яких є модальне дієслово. Домінує "können", що пояснюється тим, що при описі денотату особливе місце приділяється згадуванню його якостей: *Noten stehen drin so dicht, Die wir können singen nicht* {das Tagebuch}, *Im grünen Laub hörst du ihn singen, Er kann nicht fliegen, kann nur springen, Ist selber grün wie Gras und Blatt Und schmaust sich an Insekten satt* {der Frosch}. Подібне навантаження несуть на собі конструкції з „müssen“: *Ich habe vier Füße, Kann trotzdem nicht gehen, Ich muss oft viel tragen, Und muss immer stehen* {der Tisch}. Предикати з „mögen“ – припущення на підставі вже перерахованого: *Es ist rot, süß und duftet fein, Wächst nah am Boden. Was mag das sien?* {die Erdbeere}.

Маніфестується модальність не тільки предикатами, але й модальними словами, які, однак, поступаються частотністю свого вживання: *Mit „i“ schreibst du an deine Tante, Mit „a“, wie schade, dass ich's nannte* {Tinte, Tante}.

У наказовому способі знаходять своє вираження всі існуючі форми: другої особи однини та множини: *Erst klein wie Kümmel, Dann – grün wie Gas, Dann blau wie der Himmel. Rat, was ist das?* {der Flachs}, *Sag mir, Leut, Was das bedeutet; Har sieben Häut, Beisst alle Leut* {die Zwiebel}; першої особи множини: *Dieser Gegenstand wozu? Machen wir ihn auf und zu* {die Tür}, ввічливого звертання: *Ich bin zuerst ein schwarzer Mohr, Bei mir ist schwarz Haar und Ohr. Lesen Sie mich dann umgekehrt, Bin ich für alle Pflanzen wert* {der Neger, der Regen}. Наявність наказового способу акцентує не тільки модальність, але й бінарну структуру загадки.

Використання умовного способу ілюструє наявність імовірних якостей денотату, які виявляються тільки в певних умовах: *Es sass ein Mann und ass. Er hatte nicht, was er ass. Denn hätte er gehabt, was er ass, Dann wäre er gewesen, was er ass* {Neunauge}.

Крім власне дієслівних граматичних категорій часу й модальності, у морфологічній структурі дієслова закріплена похідна від іменника категорія персональності. Реальне значення підмета відносно дієслівної ознаки характеризується завдяки категорії стану (активного чи пасивного), яка також втілює віднесеність певної ознаки до підмета. Форма дієслова показує, є чи не є особа або предмет, представлений підметом, виробником дії чи ні. При аналізі категоріального протиставлення активного й пасивного станів беруться до уваги відношення між підметом і дієсловом-присудком, ознака спрямованості дієслівної дії “ззовні” чи “зовні” і ознака активності та інактивності підмета [7, с. 65].

Робота з емпіричним матеріалом дозволяє зробити висновок, що для ННВЗ найбільш характерним є активний стан. Те, що загадане, має активний характер та співіснує з тим, хто загадує. і з тим, хто розгадує (див. табл. № 3):

Таблиця 3

Активний стан	389	98,5%
Пасивний стан	6	1,5%
Разом	395	100%

Пасивний стан вживається, якщо активний підмет – невідомий або внаслідок яких-небудь обставин не може бути встановлений. Активний підмет з'ясовується з контексту [2, с. 190-192]. Саме ці випадки найбільш активно використовуються в загадках: *Ich bin in freier Luft geboren, Ich rede ohne Mund und höre ohne Ohren, Ich hab kein Blut, doch hab ich Mund, Man kann mich fordern auf Pistolen Und komme sicherlich {das Echo}*. Але найчастіше вживається активний стан, що пояснюється характером референта, який є загаданим, або діями, які повинен виконати той, хто розгадує: *Ich hab ein Loch und mach ein Loch Und schlüpfe auch dutch dieses noch {die Nähnadel}, Will man vieles von mir haben, Muss man mich zuerst begraben {der Samen}*.

Кожна з моделей речення, які конституюють текстотип „загадка”, репрезентує одну із можливостей композиційно-синтаксичного включення інформації. Втілені за допомогою синтаксичних зв'язків відношення між використанням простих і складних синтаксичних одиниць – складносурядних (ССР, паратакис) і складнопідрядних (СПР, гіпотакис) речень [11, с. 54-65].

Формально-граматичні структури реченневих компонентів конституюються на базі зв'язаних між собою номінативних одиниць. А.М. Приходько наголошує, що за допомогою зв'язкових засобів передаються когнітивно типізовані реляції реального світу, що сприймаються й вербалізуються людиною [12, с. 8]. Власне тому наші підрахунки щодо синтаксичних засобів маркування логіко-семантичних відношень враховують це (див. табл. № 4):

Таблиця 4

Просте речення	189	48 %
Паратакис	123	31 %
Паратакис з розширенням	5	1,4%
Гіпотакис	78	19,6 %
Разом	395	100 %

Таку частотність синтаксичних конструкцій, де перше місце займають прості речення, припускає специфіка жанру загадки (усність та народність): *Hat vier Beine, kann nicht gehen. Wir d'rauf sitzen. Er muss stehen {der Stuhl}, Laufen, springen durch die Erde Starke, schöne, kluge ... {Pferde}*. Прості речення поділяються на декілька груп (див. табл. № 5):

Таблиця 5

Прості поширені	161	41 %
Прості непоширені	6	1,5 %
Еліпсиси	22	5,5 5
Разом	189	48 %

Прості поширені – Glänzend bin ich, schön und rein, aber schmutzig hinterdrein {der Schnee} – включають у себе й речення з однорідними підметами та предикатами: Der Grosse, der Kleine, Sie laufen ohne Beine, Sie laufen rund tagaus, tagein. Der Grosse holt den Kleinen ein. Wer mögen wohl die beiden sein? {die Uhr}, Es kommt vom Leben, hat kein Leben und kann doch jedem Antwort geben {die Schreibfeder}. Цей тип речень представлений й еліпсисами, які є настільки поширеними, що “тільки ледачий може їх не вживати” [12, с. 17]. Так, Г. Пауль вбачає в еліпсисі можливість економії мовних засобів [13, с.357]. Часто редуціюються підмети: Fällt vom Himmel, macht dich nass. Sag mir doch, was ist denn das? {der Regen}.

Паратаксис і гіпотаксис широко представлені у віршованих загадках, що сприяє їх образності, художній виразності, а також “надає можливість більш деталізованого та компактного зображення відповідної ситуації життєвого світу” [12, с. 20]. Складносурядне речення (паратаксис), „біпредикативне утворення, між частинами якого встановлюється координативний зв’язок “ [12, с. 9], маніфестує сполучниковий й безсполучниковий зв’язок тощо: Ich mache hart, ich mache weich, Ich mache arm, ich mache reich. Man liebt mich, doch nicht allzu nah: Zu nah wird alles aufgezehrt, und stirbt, wo man mich ganz entbehrt {das Feuer}.

Гіпотаксис представлений майже всім спектром складнопідрядних речень(див. табл. № 6):

Таблиця 6

Підрядні означальні	23	5,8 %
Підрядні додаткові	19	4,7 %
Підрядні умовні	18	4,6 %
Підрядні речення часу	15	3,7 %
Підрядні порівняльні речення	2	0,5 %
Підрядні допустові речення	1	0,3 %
Разом	78	19,6%

З усього різноманіття широко вживаються означальні, додаткові й умовні підрядні речення, що можна пояснити їх можливістю докладного опису критеріїв, якостей й умов існування загаданого предмета: *Wer sagt mir einen Vogel an, Der seinen Namen rufen kann?* {der Kuckuck}, *Sagt mir, Kinder, ob ihr wisst, Welch’s die kleinste Mühle ist?* {der Mund}, *Wenn ich stillstehe und nicht gehe, Dann sind meine Bewohner oft unzufrieden. Wenn ich aber gehe und nicht stillstehe, Dann kann ich sie oft ins Schweigen kriegen* {die Wiege}.

Невелику кількість становлять речення, які є симбіозом паратаксиса і гіпотаксиса, що поряд з економією мовних засобів забезпечує загадкам образність і виразність: *Aus grünem Holz bin ich ersprungen, Wie mancher Vogel hat auf meinem Holz gesungen, Ich gehe und gehe den ganzen Tag, Und gehe auch keinen Schritt, Und wenn man auch gleich mich mit Füßen tritt* {das Spinnrad}.

Таким чином, морфологічні засоби предикативної організації німецьких народних загадок реалізуються в рамках трьох основних предикативних категорій: темпоральності, модальності та персональності, їх предикативне аранжування – за підтримки широкого спектра засобів моно-, полі- та напівпредикативного порядку. Найбільш поширеними представниками темпоральної сітки виступають презенс та претерит, модальної – предикати з першим модальним компонентом, а також наказовий та умовний способи, персональної – активний стан дієслів. Із точки зору синтаксичного аранжування домінують прості поширені і складносурядні речення.

Беручи до уваги існування декількох композиційних різновидів жанру загадки (прозаїчні, загадки-історії), перспективним здається дослідження їх предикативної організації, а також засобів, які маніфестують паратаксис та гіпотаксис.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Красных В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? // Человек. Сознание. Коммуникация. – М.: Диалог – МГУ, 1998. – 672 с.
2. Есперсен О. Философия грамматики: Пер. с англ. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. – 404 с.
3. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
4. ЛЭС: Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. Н.Д. Арутюновой. – М.: Рус. яз., 1999. – 580 с.



5. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / Отв. ред. А.В. Бондарко. – Л.: Наука, 1990. – 264 с.
6. Brinkmann H. Die Deutsche Sprache. Gestalt und Leistung. – Düsseldorf: Schwann, 1998. – 654 S.
7. Бурлакова В.В. Теоретическая грамматика английского языка. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983. – 254 с.
8. Адмони В.Г. Теоретическая грамматика немецкого языка. Строй современного немецкого языка. – М.: Просвещение, 1986. – 336 с.
9. Москальская О.И. Грамматика немецкого языка. – М.: Изд-во лит-ры на иностр. языках, 1958. – 394 с.
10. Буніятова І.Р. Еволюція гіпотаксису в германських мовах (IV-XIII ст.). – К.: КНЛУ, 2003. – 327 с.
11. Ломов А.М., Гусман Тирадо Р. Русское сложноподчиненное предложение и проблема его содержательной интерпретации // Вопр. языкознания. – 1999. – № 6. – С. 54-66.
12. Приходько А.М. Складносурядне речення в сучасній німецькій мові. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 292 с.
13. Paul H. Deutsche Grammatik. – Halle (Saale), 1957: Max Niemeyer. – Bd. 4. – 425 S.

УДК 821.161.1Б – 31.09 – 055.2

## ПРОБЛЕМЫ ЖЕНСКОЙ ЭМАНСИПАЦИИ В ПОВЕСТИ П.Д. БОБОРЫКИНА «ПОСЕСТРИЕ»

Петренко Н.А., соискатель

*Запорожский национальный университет*

Статья посвящена исследованию своеобразия типа эмансипированной женщины в повести П.Д. Боборыкина «Посестрие», выяснению позиции писателя относительно женской эмансипации.  
*Ключевые слова: женская эмансипация, «новая женщина», речевая характеристика, художественная деталь.*

Петренко Н.А. ПРОБЛЕМИ ЖІНОЧОЇ ЕМАНСИПАЦІЇ В ПОВІСТІ П.Д. БОБОРИКИНА «ПОСЕСТРІЄ» / Запорізький національний університет, Україна

Стаття присвячена дослідженню своєрідності типу емансипованої жінки в повісті П.Д. Боборикіна «Посестріє», з'ясуванню позиції письменника щодо жіночої емансипації.

*Ключові слова: жіноча емансипація, «нова жінка», мовна характеристика, художня деталь.*

Petrenko N.A. THE PROBLEMS OF WOMEN'S EMANCIPATION IN THE STORY OF P.D. BOBORYKIN "POSESTRIYE" / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article is devoted to the research of originality of the character of emancipated woman in the story by P. D. Boborykin "Posestriye", the Writer's views to women's emancipation.

*Key words: artistic detail; women's emancipation; "the new women"*

Проблему женской эмансипации П.Д. Боборыкин подымает в романе «Жертва вечерняя» (образ Марьи Михайловны), «Полжизни» («Французский роман») (образ Варвары Борисовны Кудласовой), повестях «Без мужей» (образ Марьи Денисовны), «Вторая от воды» (образ Марины Игнатьевны), рассказе «Груп» (образ Лидии Кирилловны) и др.

Об интересе писателя к «женскому вопросу» свидетельствует также его редакторская деятельность в журнале «Библиотека для чтения», в котором был напечатан ряд статей, посвящённых женскому вопросу. Например, «Что мешает женщине быть самостоятельной (По поводу романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»)» (1863, № 9) Е. Ц-ской, «Женский вопрос, разрешаемый с помощью благотворительности» (1864, № 3), «Допетровская женщина» (1864, № 4) Д.И. Минаева и др.

Проблема женской эмансипации рассматривается писателем и в повести «Посестрие» (Отечественные записки, 1871, № 4). Позже повесть вошла в издание «Повести и рассказы» (1872), а затем в «Сочинения» в 12 тт. (1885-1887).

В литературной критике конца XIX века повесть П.Д. Боборыкина «Посестрие» не нашла должного отклика. Её разбору были посвящены лишь несколько страниц статьи М.К. Цебриковой «Беллетристы-фотографы» [1]. Критик справедливо называет главную героиню «натурой, призванной быть струей, обновляющей жизнь» [1, 234].

В современном литературоведении отсутствуют специальные работы, посвящённые анализу повести «Посестрие». Это произведение является малоизученным и незнакомым современному читателю, т.к. после 1887 года оно не переиздавалось. Цель нашего исследования – рассмотреть своеобразие типа «новой женщины» в повести П.Д. Боборыкина «Посестрие», определить отношение писателя к женской эмансипации.

Главная героиня повести, Ирина Власовна, – женщина умная, начитанная, живущая своим умом и волей. Она раскольница федосеевского толка (проповедует непримиримость к государству и официальной православной церкви, строгий аскетизм и безбрачие).

Об особом интересе Боборыкина к теме старообрядчества свидетельствует тот факт, что в редактируемом им журнале «Библиотека для чтения» был напечатан ряд статей по этому вопросу (Аристов Н.А. «Устройство раскольничьих общин» (1863, № 7), М. Стебницкий [Лесков Н.С.] «С людьми древлего благочестия: (Письмо к редактору Б. для Ч. М. Стебницкого)» (1863, № 11; 1864 № 9) и др.). Необходимо указать, что Боборыкин очень серьёзно относился к проблеме раскола и даже изучал специальную литературу. В своих «Воспоминаниях» он отмечает: «...эти увлечения были симпатичны и в то время совсем не банальны» [2, 1, 387]. Поэтому обращение писателя к созданию повести «Посестрие» вполне соответствовало духовным исканиям времени.

Ирина – сильная натура, полна душевной красоты, искренности и благородства. Героиня упрекает себя за то, что некоторое время вела праздную жизнь барства: «Как подумаешь, какую мы то там, вон наверху, жизнь ведём: целый день смехи да утехы, да еда, да сласти, да музыка... А тут, в версте какой-нибудь, такие же люди образа человеческого не имеют! Я никого не осуждаю. Те господа... добрые люди, а все бары; да и я барышней привыкла с ними жить, а так не следовало...» [3, 12, 494]. Ирина чувствует глубокую, органическую рознь с барским миром. Она тянется к простым людям, к рассказчику только потому, что он не такой, как все: «...хоть вы и из их общества, да как-то по-другому... вы... много ездили по чужим землям... с вами проще» [3, 12, 450].

Героиня сама говорит о своём отличии от светских барынь: «Нервов у меня нет... Это барские затеи...» [3, 12, 482]; «Чего бояться? Загару? Он меня что-то не берёт...» [3, 12, 483]. Замечает это отличие и Куницын. «Ирина Власовна... не побрезгует: она ведь всё кушает» [3, 12, 446], – говорит он во время лодочной прогулки по озеру. Эта деталь подчёркивает, что Ирина не похожа на девушек своего круга, она ближе к простому народу.

Главная героиня повести – глубокий и гармоничный человек, тонко чувствует красоту природы, любит музыку, народные песни, ценит прекрасное. Она вобрала в себя всё богатство народной духовности. Ирина любит сад, часто гуляет в оранжерее, увлекается ботаникой, собирает гербарий из редких экзотических цветов.

Показательно и отношение героини к простым людям, крестьянам, детям. Во время вечерней прогулки рассказчик встречает её в маленькой деревушке на окраине леса: «...Ирина Власовна сидит и гладит по голове чумазую, белобрысую девчонку, с оттопыренным животом, полуприкрытым толстой рубашкой с цветной оторочкой» [3, 12, 490]. Эту девчонку она хочет забрать с собой и дать ей образование.

П.Д. Боборыкин очерчивает привлекательный образ Ирины Власовны, русской красавицы, до мельчайших подробностей. Она изображена женственной и грациозной: «На ней было бережеевое платье с затканными шёлковыми полосками... На голову наколола она белую же кружевную косынку... Лицо её хранило в себе величавую мягкость, присущую только красавицам народного типа... Глаза... были те же крупные, голубовато-серые... Цвет её кожи – не матовая бледность петербургских бессонниц и петербургской анемии, а прозрачная белизна, необычайной нежности; белизна... не барская, а простонародная или купеческая. И очертание плеч, и стан и вязка рук, и форма кисти – всё в Ирине Власовне слагалось в нечто невиданное вами в русских салонах и в массах западных женщин...» [3, 12, 480-481].

Разными красками переливается неотразимо притягательный образ Ирины. Автор с нежностью и любовью относится к своей героине, даже «лунный свет обливает её ярче других» [3, 12, 448]. На протяжении всей повести особое внимание Боборыкин уделяет описанию глаз героини («глаза были те же крупные, голубовато-серые, тихие и глубокие» [3, 12, 480-481], «глаза Ирины Власовны загорелись» [3, 12, 495]); её взгляда («пристально взглянула» [3, 12, 485], «она ...посмотрела не на меня, а прямо на озеро твёрдым, но затуманенным взглядом» [3, 12, 494]); улыбки («она улыбнулась, и месяц осветил эту тихую, слегка насмешливую улыбку» [3, 12, 443], «...она рассмеялась. Рот её раскрывался при этом медленно и как-то степенно и стыдливо, точно боялся ослепить слишком блеском роскошных зубов» [3,

12, 485], «на лице её играла спокойная улыбка» [3, 12, 506]); голоса («Что за голос: одно слово – натура, нега, сила!» [3, 12, 445], «голос... так и дрожит по воздуху... богато» [3, 12, 446], «в голосе дрожит искреннее чувство» [3, 12, 481], «выговорила она полугрустным, полущутливым голосом» [3, 12, 485], «выговорила она не восторженным, а убеждённым голосом» [3, 12, 494], «голос Ирины Власовны крепнул и делался почти едким» [3, 12, 496], «голос... звонкий и ласковый» [3, 12, 498]).

Образ главной героини раскрывается не только посредством описания внешности, но и путем характеристики её другими лицами. Например, такую оценку даёт ей Куницынын:

«– Настоящая раскольница, федосеевского толка. Она известно, не может признавать всех их глупостей, однако держится... У пастора воспитывалась... Как есть европейская девица, а слышите как она говорит по-русски?

– По-нашему, по-волжски.

– То-то же. Вот эта-то простота в ней краше всего» [3, 12, 447].

Влюблённый в Ирину Куницын восторженно называет её «царица» [3, 12, 447], отмечает, что «сдержанность у неё дьявольская» [3, 12, 509]. Другой герой, Лёва, называет это «характером» [3, 12, 522], а студент Альбатросов говорит, что она «плут-девка» [3, 12, 516], «...поиграла с ним (Куницыным – Н.П.)...» [3, 12, 516] и бросит. Заметим, что эти характеристики демонстрируют отношение главной героини к мужчинам.

Ирина Власовна сама себя характеризует: «...я не из застенчивых» [3, 12, 450]; «я раскольница» [3, 12, 486]; «я вольный казак» [3, 12, 506].

Рассказчик сразу увидел в Ирине незаурядную личность: «Только в Англии встречал я женские образы, подходившие к ней по изящному и кроткому спокойствию, под которым чувствуется настоящая сила» [3, 12, 486]; «Ирина Власовна выяснялась предо мной пленительным женским образом» [3, 12, 458].

Героиня повести в совершенстве владеет языком своего народа. Рассказчик восторгается её речью: «Ирина Власовна говорила по-русски, как наши купчихи» [3, 12, 449]; «Она выговорила, без всякого подчёркивания, «Орина» по-нашему, по-волжски... Её говор, сохранившийся во всей чистоте, ласкал меня необычайно» [3, 12, 481]; указывает на использование ею устаревшей, диалектной лексики: «летошное лето» [3, 12, 449]; «верховая: рыбинская» [3, 12, 449]; «седни» [3, 12, 481] и т.д.

Речь, как и выражение лица, – форма, в которой отражается содержание душевного мира человека. Этим содержанием для Ирины была жизнь для народа – настоящая жизнь. Это жизнь свободы, правды, жизнь, в которой нет обмана. Ирина Власовна употребляет народные пословицы и поговорки, например: «одного поля ягода» [3, 12, 485]; «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается» [3, 12, 506].

Символично и имя героини – Ирина – Орина (как называет себя сама героиня). Оно указывает на близость к народу.

Ирина Власовна покоряет мужчин чистотой сердца, силою ума и воли. Мягко, но упорно она отказывается от замужества с Куницыным, который не может понять, как можно жертвовать своим счастьем ради религиозного закона. Он мирится с действительностью, равнодушно ко всему относится и думает лишь о собственном благополучии, в отличие от Ирины, которая при виде нищенской жизни народа восклицает: «Вот живут же люди... не как люди, а ровно звери. Бедность непокрытая, грязь, убожество...» [3, 12, 492-493]. Ирина Власовна нравственно выше и богаче Куницына. Недаром же, говоря о его любви, героиня замечает: «Что было, то прошло. То шутки были, а теперь жизнь всамделишная начинается» [3, 12, 524].

Ирина и сама понимает, что в законах её веры много недомолвок и нерешённых вопросов, но отступить от правил и устроить свою жизнь иначе она не может: «Жить, чай, мы должны так, как нам разум приказывает, а не коверкать себя и не надевать личины. А что под ней, под этой личиной? Одно самодурство... жизнь надо вести другую... Я на распутии (подчёркнуто нами – Н.П.)... Только если уж мне совсем распрощаться со старым и не быть весь свой век посестрием у глупого мужика – для бар я не невеста. Не видать им моих денег. Вот простого человека, который не станет ломаться, а всю душу отдаст... того я и выберу» [3, 12, 507]. Писатель показывает, что героиня повести стоит перед сложным жизненным выбором. Мотив перепутья звучит и в романе П. Боборыкина «Жертва вечерняя», и в произведениях других писателей второй половины XIX века, например, Н. Лескова, А. Писемского, И. Гончарова, С. Смирновой-Сазоновой, Н. Дмитриевой и др.

Мнение Боборыкина об узости мистического понимания Ириной свободы и религиозного закона, опосредованно передаётся через высказывания рассказчика, который считает, что необходимость героини остаться верной своему закону противоречит её чувствам.

Героиня повести «Посестрие» не отрицает семейную жизнь, но жертвует личным счастьем и добровольно отказывается от замужества. Ирина Власовна с немалой долей иронии замечает: «...вот в

вашу церковь не хожу... Вы думаете всё дело в том, как пальцы складывать? А вот первая статья... живёт девушка, пришла ей пора полюбить... вот тут и выйдет записка. У нас нет ваших уз...» [3, 12, 495]. Заметим, что героине Боборыкина не нравится жить по законам староверов: «...весь свой век не смей назваться законной женой» [3, 12, 495]. С болью говорит она и о тех беззакониях, которые творятся в их законе: «...посестрием..., а что под этим беззакония и всякой мерзости происходит!» [3, 12, 495]. Похожую мысль высказывает и влюблённый в Ирину Куницын: «Порядков-то их с этими посестриями она насмотрелась и желает быть женой того, с кем свяжет свою долю» [3, 12, 509]. Боборыкин показывает, что в героине сильнее всего потребность свободы, потребность остаться верной своему закону, а это признак избранных натур. Как верно заметил А.С. Пругавин, «в раскол идут люди наиболее одарённые духовными талантами, наиболее способные и даровитые» [4, 313].

Боборыкин не показал нам, в чём должна состоять «жизнь всамделишная» [3, 12, 524], о которой говорит Ирина. По мнению М. Цебриковой, «нужен более широкий кругозор, нужны вполне выясненные идеалы жизни, а всего этого нет у г. Боборыкина...» [1, 235]. С нашей точки зрения, Боборыкин – писатель с широким кругозором. В повести «Посестрие» он показал истинно эмансипированную женщину, независимую, самостоятельную, посвятившую себя служению народу.

Таким образом, повесть П.Д. Боборыкина «Посестрие» имеет непосредственное отношение к проблемам женской эмансипации. Писатель изображает героиню, которая отказывается от традиционной роли, которую навязывает ей общество. Ирина борется за свои права, живёт интересами других людей. Боборыкин признаёт за женщиной общечеловеческие достоинства, принимает выдвинутый эпохой идеал смелой, независимой и гордой девушки, сознающей необходимость коренных перемен.

Поскольку повесть «Посестрие» является малоизученной, в дальнейшем возможно изучение её жанрово-композиционных, стилистических особенностей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Цебрикова М.К. Беллетристы-фотографы // Отечественные записки. – 1873. – № 12. – С. 197-240.
2. Боборыкин П.Д. Воспоминания в двух томах. – М.: Художественная литература, 1965. (В тексте даны ссылки с указанием тома и страницы).
3. Боборыкин П.Д. Сочинения в двенадцати томах. – СПб.; М.: Издательство товарищества М.О. Вольфа, 1885-1887. (В тексте даны ссылки с указанием тома и страницы).
4. Пругавин А.С. Значение сектантства в русской народной жизни // Русская мысль. – 1881. – № 1. – С. 310-315.

УДК: 821.161.2 P – 1.09

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОСТАТЕЙ У ПОЕМІ СТЕПАНА РУДАНСЬКОГО «ПАВЛО ПОЛУБОТОК»

Пирогова К.М., аспірант

*Запорізький національний університет*

У статті здійснено аналіз поеми, яка репрезентує читачеві історичні постаті козацької доби. Увага зосереджена на основних художніх версіях та історичних реаліях, визначаються головні поетичні засоби при змалюванні історичної епохи та персонажів.

*Ключові слова: козаччина, риторичне звернення, авторський коментар, Гетьманщина, епізод, художній домисел та вимисел, сюжет.*

Пирогова К.М. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ В ПОЭМЕ СТЕПАНА РУДАНСКОГО «ПАВЛО ПОЛУБОТОК» / Запорожский национальный университет, Украина

В статье осуществлен анализ поэмы, которая репрезентирует читателю исторические персонажи казачьей эпохи. Внимание сосредоточено на основных художественных версиях и исторических реаліях, определяются главные поэтические средства при описании исторической эпохи и персонажей.

*Ключевые слова: казаччина, риторические обращения, авторский комментарий, Гетманщина, эпизод, художественный вымысел и домисел, сюжет*

Pirogova K.M. THE INTERPRETATION OF HISTORICAL CHARACTERS IN THE POEM OF STEPAN RUDANSKY "PABLO POLUBOTOK" / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The analysis of the poem is realized in the article, which represents to a reader historical characters of the cossacks epoch. The attention is concentrated on the main artistic and historical facts at the interpretation of the images, the main poetic means are determined at the description of the historical epoch and the characters.

*Key words: cassachina, rhetorical circulations, the author's comment, the hetmanity, episode, the artistic invention and conjecture, the plot*

На сучасному етапі розвитку українського літературознавства значної уваги набувають твори, у яких відображена певна історична епоха, інтерпретуються визначні постаті або історичні події. Відповідно перед дослідниками постає найголовніше завдання – проаналізувати та оцінити значимість творів для сучасної епохи. Актуальність дослідження зумовлена насамперед характеристикою найголовніших постатей в поемі та їх значимістю у період Гетьманщини, визначення провідних поетичних засобів цього художнього твору.

XXI століття вимагає вивільнення від застарілих догм інтерпретації історичних фактів та подій. Все більше уваги приділяється специфіці історичних творів, література й історія знаходяться в постійному синтезі. Потреба в аналізі поетичних творів про козацьку добу викликана насамперед колоритністю епохи та вагомістю подій, що визначили провідну ідею, широкий демократизм суспільства. Дослідники не приділяли значної уваги темі козацтва в поемах письменника, тому актуальною є спроба дослідження саме в цій сфері. В.Герасименко, П.Колесник, І.Франко та інші науковці присвячували свої монографії біографічним довідкам життя С.Руданського, а творчий доробок висвітлений з поетичного погляду. Тому метою нашого дослідження є історико-літературний аналіз поеми «Павло Полуботок».

До теми козацтва в поетичних творах письменника У 1860 році Степан Руданський почав писати «поетичну хроніку Гетьманщини». Здійснюючи цей задум, він створив шість поем: «Мазепа», «Іван Скоропада», «Павло Полуботок», «Вельямін», «Павло Апостол», «Мініх». Іван Франко зазначав, що задум поета написати історичні поеми загалом не можна назвати вдалим, але «вони цікаві як документи історично-літературні, що показують нам, чим у ту пору (1860-1861) займався в Петербурзі молодий студент медицини». [10, 219]

Кожна поема присвячена окремій постаті козацької доби. Автор прагне до точності та достовірності її змалювання, користується при цьому достовірними науковими фактами. Адаже від посилання на них залежить ідейно-естетична цінність твору. Поет акумулює найголовніші образотворчі та поетичні засоби, моделюючи при цьому цілісну картину доби.

Інтерпретація козацької епохи в поемі «Павло Полуботок», розпочинається риторичним зверненням-запитанням до головного персонажа з проханням стати на захист «козацької волі»:

Полуботку, Полуботку,  
Наказний гетьмане!  
А хто ж тобі гетьманську  
Булаву дістане? [8, 425]

Поет окреслює події 1722 року, коли після смерті Скоропадського згідно з наказом Сенату Павло Полуботок був призначений наказним гетьманом, хоча старшина подавала цареві чолобитну про обрання нового атака. Через дев'ять днів до Глухова прибув президент Малоросійської колегії С. Вельямінов, метою якого була зміна існуючого на Гетьманщині адміністративно-політичного і судового устрою. С.Руданський оперує авторським коментарем:

Полуботку, Полуботку,  
Рідная дитино!  
А як же ж ти зійдеши  
З вражим Вельяміном? [8, 425]

У реалізації свого завдання Малоросійська колегія наштовхувалася на старшинську опозицію на чолі з Павлом Полуботком. Опозиція «докучала» цареві проханням про вибори нового гетьмана та скаргами на Вельямінова, який взяв під свій контроль збір податків, заборонив Генеральній військовій канцелярії відправляти в полки універсали без його підпису.

З огляду на історичну ситуацію, яку переживала тоді Україна, маємо визнати політичне обличчя Павла Полуботка вельми невиразним. Проте, коли в жовтні 1708 року Іван Мазепа перейшов на бік Карла XII, він мусив зробити вибір. Чи то Павло Полуботок зорієнтувався в непевній ситуації й відчув приреченість цієї акції, чи то далися взнаки гіркі спомини про заповідні свого часу Мазепою кривди, але їхні шляхи розминулися.

Одним із перших серед небагатьох козацьких полковників, котрі не підтримали Мазепу, Павло Полуботок прибув до Глухова на військову раду, терміново скликану за вимогою Петра I в листопаді 1708 року.

Спершу, царю, піднови ти  
Нашу давню волю,  
Що ми самі судилися  
Помежи собою. [8, 427].

Оскільки претендентів на булаву в цю критичну хвилину було мало, Павло Полуботок розраховував на першість. І - не безпідставно. Частина старшини воліла підтримати його плани, але в перебіг подій рішуче втрутився сам цар. Це й вирішило справу. Гетьманом було проголошено стародубського полковника Івана Скоропадського, а Павло Полуботок одержав досить щедрю "компенсацію" у вигляді численних маєтностей. Загалом складається враження, що після невдалої спроби очолити гетьманський уряд, енергія Павла Полуботка бодай зовні була спрямована виключно на справи родинні й господарські.

Степан Руданський інтерпретує діяльність Павла Полуботка, яка припала на переломну добу української історії. Після виступу І. Мазепи Петро I взяв курс на поступову ліквідацію політичної автономії Гетьманщини. Аби унеможливити подальші "шатости", в Україні були розквартировані регулярні частини російської армії. "Порції та рації" важким тягарем лягли на плечі місцевого населення, завдали відчутного удару по фінансах Гетьманщини, а численні реквізиції, зловживання і брутальна поведінка "консистентів" болісно відлунували в історичній пам'яті народу. У 1721 році водив десятитисячний козацький загін на "каналні роботи" до Ладogi й Павло Полуботок. Показово, що, готуючись до цієї небезпечної виправи, він заздалегідь склав свій "тестамент". Можна тільки здогадуватися, що відчував чернігівський полковник, коли на його очах третина козаків полягла від непосильної праці, голоду і хвороб. На жаль, письменник не говорить жодного слова про особисте життя Павла. Реципієнтові він представлений як воїн. Характерною ознакою моделювання образу є застосування традиційних засобів. Поет називає його голубом, соколом, цим поема тяжіє до балади, відчувається вплив фольклорних джерел.

Не оминає увагою поет і найвпливовішу постать тогочасної дійсності – царя московського. Закони суспільства вимагали його заключного слова для зняття або призначення гетьмана. Козаки прохали в нього вільної влади і розсудливості, проте цар не погодився на це. Письменник говорить, що Петро козаків, як худобу, на роботу гонить. Полуботок відверто виступає проти царя і, не приховуючи негативного ставлення до влади, намагається довести неправильність дій керівника щодо підлеглих:

І гетьмана обирати  
 Нам не дозволяєш,  
 І судити судців своїх  
 З Москви посилаєш! [8, 429]

Перипетійні сюжетні епізоди поеми майстерно відтворюють скарги посланців гетьмана до російського царя, в яких толерантно, образно і правдиво оповідається про безчинства його адміністрації в Україні. Ці події зав'язують гострий соціально-політичний вузол і поступово переростають у кульмінацію, яка є емоційно наснаженою, принциповою і становить діалог між Павлом Полуботком і Петром I. Нелегку полеміку із знахабнілим московським царем веде гетьман сміливо, з достоїнством людини, яка переконана в правдивості своїх дій і вчинків. Він не прохає, а докоряє Петрові I за те, що той самочинно порушив давні угоди між Україною і Московією, які заключав ще Богдан Хмельницький, поневолив український народ, але одночасно виявився безсилим задушити його прагнення до волі, правди і незалежності.

Що нічого тобі, царю,  
 З України ждати,  
 Україна - не дитина,  
 Вона волю має,  
 А вільного не неволя,  
 Правда пригортає.[8, 429]

Звичайно, такого зухвальства жорстокий цар стерпіти не міг, і, побоюючись українського гетьмана, його вільнолюбивого характеру, позбавив його волі - заарештував. Хоча розв'язка в поемі й має конкретний характер, але філософсько-дидактичний відтінок в її сюжеті дуже помітний. До ув'язненого українського гетьмана прибуває сам цар на бесіду і прохає його вибачити за свій бездушний вчинок. Він навіть запобігає перед гетьманом, пропонує йому ліки, які прихопив із собою. Але Павло Полуботок рішуче відмовляється і від бесіди, і від ліків. Саме цією відмовою він здобуває моральну, психологічну і етичну перемогу над російським можновладцем. У фінальній строфі поеми віднаходять розв'язку всі події, які стосуються протистояння і полеміки та безкомпромісної боротьби між українським гетьманом і російським царем. Тут ніби підводиться підсумок усім конфліктам, що стосуються взаємин між Україною і Росією, і робиться пророче передбачення.

Найголовнішим пріоритетом для Полуботка є вільна країна, про неї він думав до кінця своїх днів, навіть коли відчув, що смерть поблизу нього ходить. На перший план він висуває правду в державі та хвилюється за майбутнє, за своїх однодумців, «що без долі гинуть». Зазвичай володарі держави негативно ставилися до таких промов та одразу виносили вирок цій людині. Історики вказують на те, що існують розбіжності у свідченнях джерел щодо того, коли саме Полуботок виголосив перед царем свою полум'яну промову про біди українського народу, «неправедно гонимого» і позбавленого прав, ще на свободі чи вже в казематі, коли його начебто відвідав там цар.

За історичними джерелами, цар наказав заарештувати Павла і старшин, які перебували в столиці, а з України доставити туди ж заарештованих Апостола, Жураківського і Лизогуба. У жовтні 1723 Павло потрапив у Петропавлівську фортецю, де просидів більше року до своєї смерті. Степан Руданський змальовує останню зустріч Павла з царем, під час якої той дає козакові ліки для одужання, але у відповідь отримує відмову:

Нащо,- каже, - життя моє  
Назад повертати,  
Коли я не могу долі  
Батьківщині дати? [8, 430]

Він примиряється зі своїм вироком та впевнений у тому, що колись настане правдива година та народ розсудить їх. Павло похований у Санкт – Петербурзі при церкві св. Симеона Странноприїмця за Малою Невкою.

Полковники в авторській інтерпретації є захисниками гетьмана та козаків. Серед них слід говорити про Станіслава Даниловича, такий вибір обумовлений його значимістю та вагомим внеском у розвиток козацької культури. Письменник лише одноразово згадує про цього ватажка, через це не маємо підстав для ширшого літературного аналізу цієї постаті, обмежимося лише історичними довідками. Він становив тип шляхтича-козака, який вже за життя зажив собі певної військової слави. Письменник не інтерпретує його найголовніших походів та не подає подальшого життя, окреслює лише його дії за часу приналежності до козацької старшини. З історичних джерел відомо, що з кінця 1634 року він осідає на Наддніпрянщині, де разом із власним надвірним військовим загоном та козаками корсунського староства здійснив кілька успішних воєнних походів проти татар. Під час одного з них восени 1636 року Станіслав потрапив у полон до татарського мурзи Нелшея, який передав його начальному вождю буджацьких орд Кантемиру. Той, прагнучи помсти за смерть свого сина від рук поляків, наказав відрубати йому голову.

Письменник вказує прізвища та імена тих людей, які брали активну участь у підтримці свого гетьмана. На жаль, немає свідчень про достовірність існування цих історичних осіб, оскільки історики не дають певної характеристики Семенові Рубцю, Василю Биковському, Милорадичу та Маркевичу. Це свідчить про прямі елементи художнього домислу, які часто зустрічаються в історичних творах. Художня інтерпретація цих образів дозволяє говорити про застосування елемента завуалювання постатей. Вважаємо, що С. Руданський цим створює загальний образ народу з метою показу сили натовпу при змаганні з москалями за правду.

Отже, поема «Павло Полуботок» - сюжетна, з чіткими епізодами, пов'язаними в основному з життям і державною діяльністю центрального персонажа, який, подібно гетьманові І. Мазепі, у запеклому двобої з намісником російського царя в Україні Вельяміном сміливо відстоює суверенітет своєї Батьківщини і волю для свого народу. Художніми засобами народно-пісенної поетики і символіки поет відтворює суперечливі і криваві історичні події:

То не ворон же то чорний  
Із соколом б'ється  
То Вельямін з Полуботком  
За права дерється. [8, 426]

Правда, за народними переказами, яких, безсумнівно, дотримувався С. Руданський, завжди долає кривду. Автор створює художню хроніку життя однієї людини, розкриває умови володарювання, оточення ватажка

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович В. Коротка історія козаччини. –К.:Україна, 2004. – 156 с.
2. Апанович О. Гетьмани України і кошові отамани Запорізької Січі. – К.: Либідь, 1993. – 288 с.
3. Велика історія України: Від найдавніших часів: У 2 т. / Голубець М. – К.: Глобус, 1993. – Т.1. – 352 с.
4. Голобуцький В. Запорозьке козацтво. – К.:Вища школа, 1994. – 539 с.
5. Герасименко В. Степан Руданський. – К.:Наукова думка, 1985. – 179 с.
6. Колесник П. Степан Руданський. – К.: Дніпро, 1971. – 111 с.
7. Крип'якевич І. Історія України. – Львів: Світ, 1991. – 520 с.
8. Руданський С. Твори: У 3 т. – Т.1.: Пісні. Приказки. Байки. Небилиці. Співи. – К.: Наукова думка, 1972. – 547 с.
9. Українське козацтво: Мала енциклопедія / За ред.Ф. Турченка. – К.: Запоріжжя, 2002. – 568 с.
10. Франко І. До студій над Ст. Руданським / І. Франко. Зібрання творів: В 50 т. – Т.28. – К.:Наукова думка, 1980. – С. 219
11. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків: У 3 т. – Т.2. – Львів:Світ, 1991. – 388 с.

## ТИП ЛОЖНОГО ГЕРОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Погребная В. Л., д. филол. н., профессор, Николова А. А., к. филол. н., и. о. доцента

*Запорожский национальный университет*

Статья посвящена рассмотрению специфики и генезиса типа ложного героя, особенностей его художественного воплощения в творчестве А. Пушкина.

*Ключевые слова: псевдогерой, трикстер, двойник.*

Погребна В. Л., Ніколова О. О. ТИП ПСЕВДОГЕРОЯ У ТВОРЧОСТІ О. С. ПУШКІНА / Запорізький національний університет, Україна.

Стаття присвячена розгляду специфіки та генезису типу псевдогероя, особливостей його художнього втілення у творчості О. Пушкіна.

*Ключові слова: псевдогерой, трікстер, двійник.*

Pogrebna V. L., Nikolova O. O. FALSE HERO TYPE IN O. PUSHKIN'S WORKS / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article dwells upon the specificity of false hero type, genesis and the peculiarities of its artistic realization in O. Pushkin's works.

*Key words: pseudo hero, trickster, double.*

Вопрос о взаимосвязях литературы и устного народного творчества, неоднократно привлекавший внимание многих исследователей, продолжает сохранять свою актуальность. Несмотря на огромное количество работ, посвященных рассмотрению специфики воплощения фольклорных мотивов, сюжетов, образов, жанровых и стилистических форм в творчестве различных писателей, данная тема и по сей день остается недостаточно изученной: спектр соответствующих проблем по-прежнему широк.

Небывалый всплеск интереса к национальному фольклору наблюдается в русской литературе романтизма, свидетельством тому является, наряду с прочим, активное развитие жанра литературной сказки, а также творческое использование отдельных генетически восходящих к народной сказке формально-содержательных элементов в других жанрах. Речь идет, в первую очередь, об особенностях композиции, «своеобразной системе действующих лиц, построенной на противостоянии позитивных и негативных», специфике хронотопа и типа повествования [1, 11]. К литературным персонажам переходят функции персонажей сказочных: отправитель, искатель, помощник, *ложный (мнимый) герой* и т.д. Что касается последнего из перечисленных, то открытым остается вопрос не только об особенностях, детерминантах, закономерностях его воплощения и трансформации в литературе романтизма в частности и в русской литературе в целом, но и о его происхождении, природе: это один из наименее изученных типов волшебной сказки.

Отсутствие литературоведческих работ обобщающего характера предопределяет необходимость поиска в данном направлении: одним из этапов решения поставленной задачи является рассмотрение типа лжегероя в произведениях А. С. Пушкина. Цель данной статьи – определение специфики художественного воплощения типа ложного героя в творчестве А. С. Пушкина. Задачи: охарактеризовать тип ложного героя волшебной сказки, «осветить» вопрос генезиса данного типа, дифференцировать черты сходства и различия двойника и мнимого героя, выделить лжегероев в творчестве А. С. Пушкина, определить особенности и формы творческого использования данного типа писателем.

Наиболее полную характеристику ложного героя находим в работах В. Проппа («Исторические корни волшебной сказки», «Морфология волшебной сказки»), где, кстати, ему уделяется значительно меньше внимания, нежели другим действующим лицам.

Функция псевдогероя (от гр. *pseudos* – ложь) – обман (одна из форм вредительства), с ним тесно связана мифологема замены (подмены) истинного ложным. Мнимый герой после победы и перед возвращением домой героя истинного повторяет «завязочное вредительство, иногда в тех же формах, что и в начале, иногда в других, для сказки новых» [2, 45]: он убивает или нейтрализует искателя и отбирает все честно им добытое (царевну, молодильные яблоки, жар-птицу и т.д.), выдавая подвиги героя за свои и приписывая себе его заслуги, необоснованно претендует на вознаграждение, то, что по праву принадлежит другому. Иногда ложный герой (а чаще героиня) просто выдает себя за другого (другую). В финале сказки обманщик, как правило, разоблачается и карается (хотя могут быть и исключения), а истинный герой «вступает в брак и воцаряется» [2, 48].

В качестве ложных героев (героинь) могут выступать:

- 1) родственники героя – старшие братья (реже – дядька);
- 2) лица, которые не связаны родственными узами с героем, их социальный статус может быть как выше (генерал), так и ниже (водовоз, слуга) статуса искателя;



- 3) родственники героини – старшие (сводные) сестры;
- 4) лица, которые не связаны родственными узами с героиней, их социальный статус всегда ниже (служанка) статуса героини.

В. Пропп включает в круг действий ложного героя отправку в путь, отрицательную реакцию на требования дарителя и обманные притязания [2, 46]. «Если герой прибывает домой, то притязания предъявляют братья. Если же он служит в ином царстве, их предъявляют генерал или водовоз и др. Братья выдают себя за добытчиков, генерал – за победителя змея. Эти две формы можно бы считать особыми разрядами» [2, 46].

Ложный герой – это хитрец, «умник» [2, 91], который всегда обладает отрицательными качествами (лень, трусость), полная противоположность герою истинному.

Что касается ложных героинь, то они либо занимают место истинной героини-невесты, «присваивают» супруга, предназначенного для другой (сюжеты типа «Подменная жена», «Мать-рысь», «Царевна и служанка», «Золушка»), либо – значительно реже – представляют сделанное героиней как собственную заслугу («Кобыляча голова»). Примечательно, что инициатором подмены часто выступает мачеха.

Мотив внешнего сходства встречается редко, напротив, в большинстве случаев мнимая невеста «является «ухудшенным вариантом» «оригинала», на место которого она претендует, и ее «недостатки» (отсутствие чудесных качеств истинной героини) как раз и является знаком того, что двойник – по сути, фальшивка, неудачная попытка подражания «оригиналу» [3, 2].

Нам представляется, что ответ на вопрос о генезисе типа сказочного псевда целесообразно искать, поступательно спускаясь по «лестнице» «архетип – миф, ритуал – фольклор». Логично предположить, что ложный герой восходит к архетипу и, соответственно, мифологической фигуре трикстера, главным свойством которого является двойственность природы: он бывает активным и ленивым, обманщиком и жертвой обмана, выступает зачинщиком конфликтов, от которых сам же и страдает. В нем сопряжены демоническое и комическое начала. Часто он сопровождает культурного героя (может быть братом-близнецом), неудачно подражает его действиям, стремится к удовлетворению своих низменных потребностей и попадает в нелепые ситуации. Однако, в первую очередь, он выступает все же как плут, хитрец, и даже вор, способный к маскировке, оборотничеству, совершению различных подмен [4, 25-28]. Вероятно, именно к трикстеру восходят, во многом противоположные, типы веселого плута, тесно связанного с материально-телесной сферой, шута («дурака») и коварного («демонического») злодея-обманщика.

Мотив подмены реализуется также в тесно связанной с мифом сфере ритуала. В этом плане значимыми являются роли «подставного жениха (невесты)» и «раба-царя» [5, 81]. И в первом, и во втором случае функция псевда – принятие на себя опасности, даже смерти ради спасения истинного брачующегося или правителя. К этой же группе О. Фрейдберг относит и шута, определяя глупость (безумие) как метафору смерти [5, 209]. Характеризуя восходящий к нему тип комического псевда, исследователь указывает в этом плане на мнимых победителей мифов и древнего эпоса, а также на рассмотренные Корнфордом на материале уличного театра и произведений Аристофана, шутовские по своей природе, фигуры «нелепых претендентов», хвастунов-аладзонов, предшественников знаменитых пикаро [5, 212].

Что касается ложного героя, то он, подобно рабу во время сатурналий, подставному жениху или шуту (позже – карнавальному королю), на время совершенно необоснованно, не имея на это законных прав, занимает место настоящего героя, являясь своего рода «калифом на час». После разоблачения его, как и ритуального псевда, казнят (наказывают, устраняют) а герой женится на королевской дочери и получает царство в придачу. Восстановление справедливости соотносится с возвращением на трон настоящего царя по окончании ритуала.

Одна из основных функций трикстера – разрушение, уничтожение старого для рождения нового. Показательным в этом плане является, например, скандинавский вариант мифа об умирающем и воскресающем боге Бальдре, убитом посредством типичного трикстера, хитрого бога-обманщика Локки («Старшая Эда»).

Ритуальное убийство (либо избиение) псевда символизирует смерть и последующее возрождение обновленного для дальнейшей жизни правителя истинного, т. е. смену времен года. «Ведь ежегодно царь умирает и оживает как бог года, но не личность» [5, 81]. В сказке ложный герой перед тем, как предъявить необоснованные притязания, в большинстве случаев, убивает героя настоящего (сбрасывание в яму, море, подземное царство и т.д. является метафорой смерти). После воскресения либо спасения искатель получает все почести и награды, полагающиеся ему по заслугам. Примечательно, что в сказке мнимый герой наносит вред истинному герою практически всегда перед самым его возвращением из волшебной страны домой, на грани двух миров. Если принять гипотезу, распространенную среди многих исследователей, о том, что путешествие искателя соотносимо с обрядом инициации, то становится очевидна закономерность такой «временной гибели»: успешно пройденные вне дома испытания – залог

его «перерождения» в новом статусе (царя), которому обязательно должна предшествовать смерть. Прежним герой вернуться домой не может. Реализация мифологемы «умирающего и воскресающего бога» предполагает наличие фигуры жреца. Его функцию и выполняет ложный герой. Таким образом, можно сделать вывод о двойственной природе типа сказочного псевда, восходящего к «рабу-царю» («жертвенному агнцу») и жрецу, связанным с противоречивой фигурой трикстера. Лишенная установки на создание комического эффекта русская волшебная сказка образа ложного героя в смеховом аспекте не представляет, однако в литературе активно функционируют многочисленные псевды, «потомки» карнавалов королей и шутов.

Синхронные процессы разрушения мифологического мировоззрения и утверждения морально-этических норм, сопровождающиеся четкой дифференциацией «хорошего» и «плохого», обуславливают трансформацию псевда в негативного персонажа, злодея: подмена становится синонимом обмана, который оценивается однозначно негативно, а жрец утрачивает свою сакральную функцию, превращаясь в простого убийцу или предателя. Позднейшие социально детерминированные веяния закрепляют роль ложного героя за *старшим* братом или лицом из высшего сословия (генерал, царевич).

Из сферы устного народного творчества псевд приходит в литературу, начиная приобретать особую «популярность» в первой половине XIX века. Вопрос о трансформации типа мнимого героя в творчестве русских писателей-романтиков тесно связан, в первую очередь, конечно же, с окончательно сформировавшимся в эту эпоху феноменом двойничества. Поскольку тема двойничества получила достаточно полное освещение в работах многих исследователей, в данной статье мы остановимся исключительно на рассмотрении характера соотношения типов ложного героя и двойника, выделении общих и специфических черт.

О. Фрейденберг связывает с двойником такие метафоры смерти как рабство и глупость, шутовство [5, 209]. «Генетические корни мотива двойничества уводят к архетипу культурного героя и его демонического негативного варианта, представляющего своего рода пародию на героя, его перевертывание, осмеяние, отклонение от нормы» [6, 17]. Образ двойника так же, как и мнимого героя, преимущественно имеет негативную семантику: любое удвоение создает ложное бытие, сопровождающееся подменой [6, 19]. Двойник, как и ложный герой, лишен сущности героя истинного и часто необоснованно занимает его место.

Однако отождествлять эти два типа не следует. Двойник в литературе романтизма близок определенному (рассмотренному выше) «подвиду» мнимого героя, «спекулирующего» на внешнем сходстве с настоящим героем, а чаще всего – с героиней. Литературный двойник – «зеркальное отражение» персонажа. Он может быть его точной копией, комическим дубликатом или «тенью», персонафикацией темного душевного начала. Что касается собственно ложного героя, то он не только не имеет ничего общего с героем истинным (родственные узлы в данном случае не являются показателем), но и выступает как его полный антипод. Таким образом, если двойничество имеет метафорическую природу (основано на принципе подобия), то «лжегеройство» – метонимическую.

А.С. Пушкин, в отличие от большинства современников, «отдает предпочтение» фальшгерою перед двойником: первый тип в его творчестве встречается значительно чаще, нежели второй. При этом, несмотря на огромное количество работ, посвященных рассмотрению сказочных мотивов и образов в произведениях писателя, вопрос об особенностях художественного воплощения ложного героя остается не освещенным.

Комическим псевдом является, конечно же, Фарлаф, «крикун надменный, в пирях никем не побежденный, / Но воин скромный средь мечей» [7, 655] («Руслан и Людмила»). Образ этого обжоры, хвастуна и труса во многом напоминает шекспировского Фальстафа. Как и подобает лжегерою, он вместе с Русланом отправляется на поиски Людмилы, однако, в отличие от сказочных соперников искателя, не умеющих заручиться необходимой для достижения цели поддержкой волшебного помощника, Фарлаф, не приложив никаких усилий, быстро получает «добрый» совет от неожиданно приобретенного союзника – колдуньи Фаины. Таким образом, если к достижению цели настоящего героя традиционно ведет «добрый» помощник, расположение которого является следствием «правильных» действий искателя, то ложный герой Пушкина получает «злого» помощника, привлеченного его недостойным поведением, трусостью (ведь не взяла же Фаина под свою опеку ни храбреца Рогдая, ни страстного Ратмира!)

В остальном действия Фарлафа полностью совпадают с функциями сказочного лжегероя. Он убивает спящего искателя-Руслана перед самым его возвращением ко двору Владимира, отбирает искомое (Людмилу) и предъявляет необоснованные претензии на вознаграждение, сопровождаемые при этом самой наглой ложью («Я так нашел ее недавно / В пустынных Муромских лесах / У злого лешего в руках» [7, 711]). Как и его сказочного прототипа, Фарлафа ждет обличение и (редкий случай!) прощение, вероятно, последовавшее за нетрадиционным покаянием псевда.

Очевидно ироническое отношение повествователя к лжегерою: «доблестный Фарлаф» [7, 668], на словах жаждущий скорее победить великана, предпочитает сытный обед героическим подвигам и, «точно заяц торопливый, прижавши уши боязливо», бежит от первой опасности, чтобы переждать ее в грязной яме. «А наш Фарлаф? Во рву остался, / Дохнуть не смея; про себя, / Он лежа думал: жив ли я?» [7, 668] (очередная параллель с Фальстафом). «Благоразумие» мнимого героя подсказывает ему на время забыть о Людмиле и отказаться от приключений. Он полностью доверяет обещанию «помощника»: «От нас Людмила не уйдет» [7, 669]. Не сумев разбудить похищенную им у законного жениха спящую красавицу, пушкинский псевд «в немом раскаянье, в досаде / Трепещет, дерзость потеряв» [7, 712], а по возвращении Руслана падает без чувств на колени.

Но Фарлаф не единственный псевд «Руслана и Людмилы». Функции не только антагониста, но и ложного героя выполняет Черномор: ущербный младший брат, традиционно выступающий как герой истинный, здесь представлен в роли завистника (наличие мотивации!), «умника» («умен, как бес» [7,687]) и коварного убийцы старшего брата, честно добывшего волшебный меч.

И сосну на плечо взвалив,  
А на другое для совета  
Злодея брата посадил;  
Пустился в дальнюю дорогу,  
Шагал, шагал и, слава богу,  
Как бы пророчеству назло,  
Все счастливо сначала шло.  
За отдаленными горами  
Нашли мы роковой подвал;  
Я разметал его руками  
И потаенный меч достал [7, 687].

Волшебная сказка дает только «сухую» информацию о поступках ложного героя. А.С. Пушкин посредством авторских комментариев открывает перед читателем его внутренний мир, акцентируя внимание на трусости и корысти – первые шаги на пути последующей «психологизации» типа псевда в литературе.

Функции сказочных типов, в том числе и ложного героя, переходят также к персонажам несказочной прозы А.С. Пушкина, что лишней раз доказывает – «волшебство-сказочная структура (возникшая из архаического мифа...) не потерялась в личной, книжной традиции, но послужила... основой для особого жанрового типа прозаического повествования» [8, 91]. Так, рассматривая «Капитанскую дочку», И. П. Смирнов сравнивает Гринева с искателем, Пугачева – с помощником, а Швабрина – с антагонистом [8]. Однако, последний, подобно Черномору, близок не только сказочному вредителю, но и псевдогерою (очередной пример «удвоения набора сказочных функций и, соответственно, расщепления персонажа» [8, 95]). Он предъявляет необоснованные претензии на невесту истинного героя-Гринева, Машу, выдавая себя за ее спасителя, использует традиционное оружие псевда – хитрость и ложь (недаром генерал характеризует его как «превеликого schelm» [9, 293], шельму, плута). Это трус, «умник», умеющий во-время изобразить покаяние (подобно Фарлафу он падает на колени перед Пугачевым). Примечательно, что после тяжелого ранения, полученного в открытом бою со Швабриным (бой с антагонистом, героя клеймят) [8, 95], Петруша тяжело болеет («я... был на краю гроба»), и только через месяц к нему возвращаются силы («Счастье воскресило меня» [8, 95]). Таким образом, Швабрин выступает как убийца (жрец) искателя, на вневременном уровне соотносящегося с умирающим и воскресающим богом. А это роль сказочного лжегероя, исполнение которой традиционно влечет «либо к апофеозу, либо к дополнительному испытанию героя на идентификацию» [8, 95]. Однако автор усложняет структуру повествования и вводит очередное вредительство, что «еще более скрывает от аналитического зрения «волшебный» каркас повести» [8, 95].

Возможность и целесообразность проведения очередной параллели «Бурмин – ложный герой» («Метель») детерминированы функцией псевда (обман и присвоение того, что по праву принадлежит другому), выполняемой офицером, и сюжетообразующим мотивом «подменного жениха». Преодолевший ряд преград (запрет родителей Марьи Гавриловны, ее колебания, сложности организации побега и тайного венчания) Владимир оказывается в положении искателя, лишившегося «законной добычи» (невесты) перед самым апофеозом. Бурмин, ничего не сделавший для того, чтобы заполучить руку девушки, более того, даже не знакомый с нею, шутки ради («непростительная ветреность...»), «я так мало полагал важности в преступной моей проказе» [10, 69]) занимает его место. Не открыв собравшимся в церкви и невесте ошибку, он, в принципе, сознательно совершает подлог. В финале произведения герой меняет статус «ложного» на «истинного»: офицер заслуживает любовь Марьи Гавриловны, уже ставшей к тому времени его законной женой.

Рассматривая одно из наиболее загадочных произведений А.С. Пушкина – «Пиковую даму», исследователи отмечают близость структуры повести строю сказочного повествования и,

соответственно, сопоставляют персонажей писателя со сказочными типами: старую графиню с дарителем, Лизавету – с помощником и т.д. [11], [12].

Что касается Германа, то его оценивают как ложного героя, закономерно потерпевшего крах в поединке с антагонистом за карточным столом [12]. Нам представляется сомнительной уместность подобной аналогии. Отсутствие героя истинного снимает возможность выделения героя ложного, поскольку функция последнего – присвоение того, что по праву принадлежит первому (им добыто, ему предназначено) – от невесты (жениха) и до социального статуса. Герман не предъявляет необоснованных претензий, не занимает чужое место: он сам располагает к себе помощника, ему, а не кому-то другому открывает тайну дарителя, и уж совсем не типичный для лжегероя ход – открытый «бой» с противником. Несоблюдение же пушкинским персонажем «морального кодекса» сказочного искателя (угроза дарителю, обман помощника) дает основания лишь для интерпретации его как своеобразного «негатива» истинного героя, действующего соответственно требованиям современного общества, в котором для достижения цели все средства хороши. Аргументы, приведенные в доказательство целесообразности сопоставления Германа с ложным героем, в данном случае выглядят неубедительными.

Итак, ложный герой (мнимый герой, псевд, фальшгерой) – персонаж, выдающий себя за другого – героя (занимающий его место) или присваивающий себе нечто, сделанное другим или другому предназначенное. С данным типом тесно связана мифологема замены (подмены) истинного ложным. Лжегероями являются, как правило, старшие братья или сводные сестры, генерал, водовоз, слуга или служанка. Образ сказочного псевда восходит к трикстеру и связанным с ним ритуальным фигурам «подменного жениха (невесты)», «раба-царя» и шута, а также к нему переходит функция жреца, убивающего бога для его последующего воскрешения и обновления (миф об умирающем и воскресающем боге). Из фольклора мнимый герой приходит в литературу романтизма, где функционирует наряду с типом двойника. Лжегерой в отличие от двойника не имеет ничего общего с героем истинным, выступая как его полная противоположность. В творчестве А. С. Пушкина типичными псевдами являются Фальстаф и Черномор, как мнимые герои действуют также персонажи несказочной прозы (Швабрин, Бурмин). Создавая данные образы, писатель в большинстве случаев сохраняет традиционные аксеологические и семантические доминанты (отрицательно оцениваемые трусость, лживость, корысть). Элементами психологизации являются наличие мотивации, изображение чувств и переживаний персонажа, их динамики. Фарлаф является типичным комическим псевдом, связанным со сферой материально-телесного, Черномор и Швабрин выполняют одновременно функции антагонистов и ложных героев (пример удвоения сказочных функций и «расщепления» персонажа) – это типичные романтические («демонические») злодеи-обманщики. Исключение составляет Бурмин: оказавшись лишь волею обстоятельств в роли «псевдожениха», он лишен традиционных отрицательных характеристик. Это не корыстный «умник», а легкомысленный проказник, которого в финале ожидает не кара, а вознаграждение.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дереза Л. В. Російська літературна казка першої половини ХІХ століття в системі жанрів романтизму. Автореф. дис...доктора філол. наук: 10.01.02. / Таврический національний університет ім. В. І. Вернадського.– Симферополь, 2005.– 34 с.
2. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 111 с.
3. Дубровская Е. А. Узнавание суженого/суженой в сказочных сюжетах // www. Ruthenia. ru
4. Культурный герой // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. – Т.2. - М.: Олимп, 1998. –
5. С. 25-28.
6. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
7. Щитова-Романчук Л.А. Творчество Годвина в контексте романтического демонизма. – Днепропетровск: Полиграфист, 2000. – 181 с.
8. Пушкин А. С. Руслан и Людмила // Собрание сочинений: В 3 т. – Т.1. – М.: Художественная литература, 1985. – С. 653-718.
9. Смирнов И. П. От сказки к роману // Ярошенко Л. В. Неомифологизм в литературе ХХ века. – Гродно: Издательство отдела учреждения образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы», 2002. – С. 91-102.
10. Пушкин А. С. Капитанская дочка // Собрание сочинений в трех томах. – Т.3. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 232-332.
11. Пушкин А. С. Метель // Собрание сочинений в трех томах. – Т.3. – М.: Художественная литература, 1987. – С. 59-69.
12. Петрунина Н.Н. Поэтика философской повести «Пиковая дама» // Проза Пушкина. – Л.: Наука, 1987. – С. 199-240.
13. Творчество А. С. Пушкина 1830-х годов // www. Examen. ru

## КОНЦЕПЦІЯ “НОВОЇ ЖІНКИ” НА ШПАЛЬТАХ РАДЯНСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ПРЕСИ

Пода О.Ю., к.філол.н., доцент

*Гуманітарний університет “ЗІДМУ”*

У статті розглядається концепція “нової жінки” в контексті радянської жіночої преси. Об’єкт дослідження – “Женский журнал” (1926-1930).

*Ключові слова: держава, гендер, жіночий журнал, жіноча преса, “нова жінка”, концепція, політика.*

Пода Е.Ю. КОНЦЕПЦИЯ “НОВОЙ ЖЕНЩИНЫ” НА СТРАНИЦАХ СОВЕТСКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРЕССЫ / Гуманитарный университет “ЗИГМУ”, Украина.

В статье рассматривается концепция “новой женщины” в контексте советской женской прессы.

Объект исследования – “Женский журнал” (1926-1930)

*Ключевые слова: гендер, государство, женский журнал, женская пресса, “новая женщина”, концепция, политика.*

Poda O.U. THE CONCEPTION OF THE “NEW WOMAN” AT THE PAGES OF SOVIET FEMALE PRESS / Humanitarian University “ZIDMU”, Ukraine.

In the article the conception of “new woman” is viewed in the context of Soviet female press. The object of the research is “Zhensky zhurnal” (1926-1930).

*Key words: conception, gender, female magazine, female press, “new woman”, politic, state.*

Зміна соціального статусу “нової жінки”, перерозподіл гендерних ролей у суспільстві представлялись на шпальтах багатьох видань нової соціалістичної країни, проте чи не найбільш презентабельним у цьому ідеологічному і пропагандистському показі був часопис, орієнтований на жіночу аудиторію.

Революція, що минула, “могла створити нову політичну систему, проте вона була не в змозі миттєво змінити суспільну структуру, понад те – усунути поширені уявлення про гендер, притаманні Росії XIX – початку XXI століття” [1, 356]. Уже з перших кроків радянської влади жіноча преса (об’єкт аналізу в статті - “Женский журнал” як видання акціонерного видавничого товариства “Огонек”; хронологічні межі аналізованих матеріалів 1926-1930 рр.) відбивала на своїх шпальтах спровоковані владою і бажані для неї зміни в царині гендерній. Саме тому відстеження динаміки гендерних трансформацій у суспільстві тих часів на рівні формування концепції “нової жінки” опосередком аналізу жіночого часопису було метою нашої роботи, а завдання дослідження полягали в здійсненні гендерного аналізу матеріалів журналу на рівні тематики й проблематики; у формулюванні концепції “нової жінки” “Женского журнала”.

Окреслена нами проблема частково відбивалася в роботах хронологічно відповідних аналізованому періоду: В. Боннер, Л. Василевська, С. Ісполатова, О. Кайданова, О. Коллонтай, Б. Рейн, М. Уйманов та ін. визначали гіпотетичні й констатували наявні складові формування “нової жінки”. Питання співвіднесеності політики більшовиків і феміністичного руху у 20-х роках XX століття та особливості його презентативності в ЗМК тих часів розглядалося в сучасній соціології та політології (М. Баклі, Н. Козлова, Р. Стайтс, О. Хасбулатова, І. Юріна та ін.), історії та філософії жіночих студій, теорії гендерних досліджень (Г. Брандт, Л. Денисова, Н. Пушкарьова та ін.), історії, теорії та практиці журналістикознавства (А. Кириліна, Н. Олійник, О. Пленкіна, Н. Сидоренко, П. Талеров, Д. Хілей та ін.).

Що ж розповідали про “стару” жінку і що приписували “новій” жінці в часописі з чіткою статево орієнтованою назвою “Женский журнал” (одразу ж наголосимо, що видання 20-х років XX століття не подібне часопису сучасному). Для кращого сприйняття результатів аналізу матеріалів видання згрупуємо їх.

### 1. Роль і значення жіночої преси. Програма “Женского журнала”.

Розпочнемо з програмного документу(програми) журналу, викладеної в першому номері 1926 року. Так передбачалось висвітлення правового, службового, родинного і майнового стану радянської жінки, яка представлялася крізь призму родини, шлюбу, виховання дітей, проблем власного, дитячого здоров’я і гігієни, суспільного й домашнього господарства, кулінарії, моди, житла та його облаштування, ремесел, культури, мистецтва. Чітко прописувалося і завдання журналу – об’єднання навколо нього як самотніх жінок, так і сімейних під гаслом найкращого устрою жіночого життя, вироблення найкращих форм жіночого побуту. Зауважимо, що редакція часопису постійно закликала читачок до активного обговорення своїх проблем на шпальтах видання, цікавилася їхньою думкою про журнал, пропнувала анкети (наприклад, у № 3 за 1926 рік було надруковане звернення редакції “Женского журнала” до передплатників і читачів у вигляді анкети (три питання) [2, 12]. Обговорення результатів анкетування відбулося аж на початку 1927 року. У редакційній статті наголошувалося, що відповіді були різномірними і суперечливими: звинувачення “у відсутності політики...”, “у прагненні

“ореволюціонізувати” всіх читачок”, побажання й вказівки на кшталт “викинути всі моди як непотрібну потворність” або ж навпаки “розширити модний відділ”, протест з приводу того, що “в “жіночому” журналі пишуть головним чином чоловіки і дуже мало жіночої творчості” [3]. Редакція часопису чітко усвідомлювала причину такої розбіжності: “Називаючись “жіночим” журналом, ми висуваємо на перший план обслуговування жінок-домашніх господарок, оскільки домашні господарки є тією групою жінок, які глибше, ніж будь-хто, замкнені в чотирьох стінах своєї окремої кімнати чи квартири..., більше за когонебудь мають потребу в спеціальному – жіночому журналі! Ця група жінок, якої сильно торкнулася революція..., є основним ядром читачок “Женского журнала” і на її потреби має орієнтуватися такий часопис... [3]. Говорячи ж про радянську жінку взагалі, журналісти наголошували на відсутності вироблення єдиних смаків, понять, сталих інтересів, «обличчя сучасної жінки залишається незрозумілим, і тому “Женский журнал”, як і раніше, вимушений відшукувати свої шляхи...” [3]. Цей матеріал є цікавим з точки зору представленості і перерозподілу гендерних ролей. Висновок можна зробити один: стару систему гендерних репрезентацій у суспільстві було змалано, нова ж вимальовувалася дуже важко, до того ж ще й ускладнювалася нерозумінням більшістю жінок свого нового призначення.

У № 20 за 1927 рік редакція знову звертається до обговорення своїх досягнень і недоліків (стаття “Підсумки і перспективи”). Плюси своєї роботи журналісти вбачали в наступному: “широкий зв’язок з читацькою масою”, “ми вказуємо вихід з вузьких рамок сімейного життя, з темних стін кухні до нового світлого побуту” [4]. Як недолік роботи, називався не завжди оперативний відгук на злободенні проблеми. Зважаючи на це, редакція представила девіз видання в новому році - “Нехай дещо повільніше, проте значно повніше, продуманіше і краще!” - і обіцяла відкрити “Куточок читачки”, адже в редакції “ростуть гори рукописів – віршів, оповідань, написаних нашими читачками...” [4].

На цьому обговоренні концепції, ролі і значення журналу в житті жінки не припинилося. До анкетування своїх читачок часопис звертався регулярно, зокрема анкета уже з одинадцяти, а не з трьох питань “Допомагайте будувати “Женский журнал” була надрукована в п’ятому номері за 1928 рік. На основі аналізу анкетних даних редакція запропонувала нову програму журналу і наважилася провести 18 листопада 1928 року конференцію московських читачок. “Звичайно, радянський “Женский журнал” рішуче відмовився від застарілих і шкідливих традицій: він... не буде затримувати й обмежувати жінку якимись “жіночими” інтересами, він має залишитися жіночим... Як буде харчуватися сім’я, яким буде її режим, як одягатися, як будувати свій бюджет і т. д. – усе це наш журнал вважає важливим і тому приділяє багато уваги своїм практичним відділам. А питання виховання дітей, гігієни й збереження здоров’я родини – це питання першочергові і в правильному їх рішенні журнал вбачає свою культурну функцію. Але на відміну від старих жіночих часописів наш “Женский журнал” цим не обмежує розуміння поняття “культури побуту”... Ми хочемо, щоб жінка була рівноцінним членом суспільства, ми хочемо, щоб вона активніше брала участь у громадському житті. Для цього їй самій необхідно стати культурнішою й суспільно свідомішою. Ось чому так багато місця “Женский журнал” приділяє культурно-побутовому, суспільно-політичному відділу і художній літературі. Такою є програма нашого журналу” [5].

У контексті роботи над концепцією і змістом часопису редакція “Женского журнала” частково знайомила своїх читачок з історією та сучасним станом жіночого часопису взагалі. Так, наприклад, була надрукована стаття Г. “Журнал прабабусь”, у якій викладалася історія “Модного ежесемічного издания, или Библиотеки для дамского туалета”, часопису, котрий святкував своє 150-річчя (Женский журнал, 1928, № 2). А в матеріалі, присвяченому Дню преси, давалася позитивна оцінка розвитку жіночої періодики: “З кожним роком жіноча преса охоплює своїм впливом усе більше число жінок-трудівниць. Жіночі журнали: “Работница”, “Крестьянка”, “Батрачка”, “Делегатка”, “Женский журнал” й інші проникають у найдальші куточки нашої країни. Наклад їх щорічно збільшується... Це доводить, що суспільні інтереси і культурні запити жінок-трудівниць, у тому числі домашніх господарок і ремісниць, з кожним роком зростають... Жіночі журнали у справі політичного і культурного виховання жінок-трудівниць здійснюють величезну роботу. Але це тільки перша сходинка, що готує читачок часописів до більш серйозного читання: газети, товстого журналу, книжки, де всі питання порушуються ширше й глибше. Успіхи в справі виховання жінок-трудівниць через пресу ми будемо вимірювати зростанням кількості читачок жіночих часописів” [6].

## 2. Жінка і соціалізм.

Чимало публікацій у часописі присвячувалися порівнянню життя радянської жінки та жінки на Заході і Сході. Однозначно, що пропагувалося життя в СРСР, рекламувалися відмінні від попередніх імперських гендерні стандарти: “Жіночі кооперативні об’єднання у нас і за кордоном” (Женский журнал, 1926, № 4), “Жіноча емансипація в Японії” (Женский журнал, 1926, № 8), “Ми й вони: жінки у нас і на Заході” (Женский журнал, 1926, № 7), “Дівчатка матері: лист з Парижу” (Женский журнал, 1926, № 4), “Жінки ремісниця в Китаї” (Женский журнал, 1926, № 4), “Сучасна германська жінка” (Женский журнал, 1927, № 1), “Східна жінка: сімейний стан” (Женский журнал, 1927, № 2), “Турецькі жінки” (Женский журнал, 1928, № 11), “Китайка” (Женский журнал, 1929, № 1), “8 Березня” (Женский журнал, 1929, № 3) та ін.

Не без інтересу читається і матеріал Пани Анни “Як вони себе почувають”: ідеться про життя дружин дипломатів (на ті часи в Москві нараховувалося 21 диппредставництво) (Женский журнал, 1926, № 2).

Висвітлювалися і поступальні кроки боротьби радянської влади за світле життя жінок радянського Сходу. Про розв’язання проблеми розкріпачення східних жінок шляхом організації клубного життя можна було прочитати у статті І.І. “Жіночі клуби на Сході” (Женский журнал, 1927, № 8). Доля узбецької жінки, її обговорення на Всеузбецькій жіночій безпартійній конференції – тема матеріалу Г. Елладова “Худжум” (Женский журнал, 1927, № 11). Важке і нецивілізоване буття татарської жінки (і кримської також), роль активісток татарок обговорювалися в матеріалі Сейфі “Побут татарки” (Женский журнал, 1927, № 11). Жінка радянського Сходу була в центрі уваги статей А. Нухрат “Нехай червона хустка замінить чачван і паранджу – символ рабства трудівниці Сходу” (Женский журнал, 1928, № 3), “Смертний вирок чадри” (Женский журнал, 1929, № 3). Матеріал ілюструється фотографіями східних жінок, паралельно подається інформація про спеціальну нараду комісії по покращенню умов праці і побуту жінок Сходу (січень 1928 року). Про життя жінок Півночі та її родину, про завдання оцивілювання чукчів розповів Є. Берг у статті “У чукчів у юртах” (Женский журнал, 1929, № 1). Про жінок СРСР можна було прочитати у статтях “Жінка в мордовському клубі” та “Дагестанка” (обидві – Женский журнал, 1929, № 7), “Червона юрта” (Женский журнал, 1929, № 9).

### 3. Жінка і Жовтень.

Показовою в плані звільнення жінки була передовиця “Жовтень і відродження жінки”: “Радянська жінка не в приклад її закордонним товаркам стала вільною у своєму виборі, вона у будь-який момент може змінити свій спосіб життя. Навіть жінка Сходу і та поступово набуває права громадянства. Жінка-трудівниця поступово втягується в громадську роботу, ми бачимо її не тільки на зборах кооперації, але й у Радах, зустрічаємо її на відповідальних посадах, в університетах, в інститутах...” [7].

Із попереднім матеріалом перегукується й “Жіночий день: стаття про звільнену жінку”, надрукований у святковому березневому випуску 1927 року. Окрім переваг життя жінки в новій соціалістичній державі, проголошуються феміністичні слогани, наголошується на нерівності умов жіночого життя в містах та селах: “звільнення жінки є не тільки звільнення робітниці від класового пригнічення й експлуатації, але й звільнення жінки взагалі від залежності, від чоловіка, від домашнього господарства, від тиску кастрель і пелюшок, кухні й дитячої... Проклята віковична “жіноча доля” стала безнадійністю, зійшла зоря; жінки усвідомили, що так не буде завжди..., що замість “жіночої долі” прийде світле й вільне життя самостійної й рівноправної громадянки” [8].

Варто наголосити на тому, що журнал, як правило, не розміщував матеріалів про жінок, які активно виборювали право жінки на гідне існування, проте, звичайно ж, ювілейні дати оминати не міг. Так, було надруковано статті та нариси “Півстоліття під червоним прапором: до 70-ї річниці від дня народження Клари Цеткін” (Женский журнал, 1927, № 8), “Жінки-борці в дні Жовтня”, її автор О. Коллонтай (Женский журнал, 1927, № 11), “Історія 8-го Березня” (Женский журнал, 1928, № 3), “На барикадах Жовтня” (Женский журнал, 1929, № 2), “Надія Костянтинівна Крупська: до 60-річчя від дня народження” (Женский журнал, 1929, № 4).

### 4. Жінка – “маленька господиня”.

Цілком логічно, що часопис не міг не представляти на своїх сторінках якісне виконання жінкою ролі “маленької” господині. Це, зазвичай, поради, як самостійно облаштувати й утримувати дім, як доглядати сад та город, як бути довершеним кухарем та кулінаром: “Куточок господині” (Женский журнал, 1926, № 1), “Тісто для макаронів” (Женский журнал, 1926, № 2), “Приготування сиру домашнім способом” (Женский журнал, 1928, № 2), “Дрібне домашнє господарство”, “Житло й побут” (обидві – Женский журнал, 1926, № 3), “Стільчик для миття підлоги” (Женский журнал, 1927, № 10), “Як поводитися з електрикою” (Женский журнал, 1927, № 11), “Як будувати новий домашній побут” (Женский журнал, 1927, № 12), “Ремонт приміщень”, “Прання білизни”, “Виготовлення штучних квітів”, “Насіннезнавство” (Женский журнал, 1928, № 7). У цьому контексті цікавою була інформація про досягнення технічного прогресу в царині домашнього господарства, але, на жаль, розповідалося про західний досвід. Зокрема, в матеріалі “Електрична кухарка: лист із Парижу”, представлялися враження від виставки “Салон господарських мистецтв», яка проходила в Парижі. Французьким господиням, як виявляється можна заздрити і сьогодні, адже на ті часи вони знали, що таке пральна та посудомийна машини, електросушарки, пілососи та електричні плити. У висновках авторка була оптимістична й ідеологічно заангажована, адже прив’язала всі ноу-хау до програми електрифікації країни: “Крокуючи яскравими і веселими рядами цієї виставки, я думаю про наш сучасний побут, про складний досвід неорганізованої хатньої роботи, думаю про те, що всі наші сили треба нам докласти до того, аби наблизити день, коли за всезагальної електрифікації в СРСР запанує електрифікація кухні” [9]. Про досягнення тогочасної легкої промисловості на прикладі фабрики “Москвошвей” і відповідно про полегшення праці господинь говорилося в статті “Ще один шлях до нового побуту” (Женский журнал, 1926, № 3).

Водночас на шпальтах журналу проводилася паралель спроможності жінки поратися не тільки в межах домівки, але й на рівні держави: “Підійти відповідально до свого маленького господарства – ось початок того шляху, йдучи яким кожна жінка і кожна кухарка можуть навчитися керувати державою, оскільки кожне домашнє господарство містить у собі зародки всіх галузей і всіх виробничих відносин, з яких складається велика, складна, багатообразна й багатомільйонна держава” [10]. А в матеріалі “Громадськість і неорганізована жінка” (Женский журнал, 1927, № 5) вимога до жінки працювати й організовуватися висувається все наполегливіше.

Сторінки журналу були своєрідною трибуною агітатора. Саме тому восени 1927 року з’являється матеріал, який однозначно виконував маніпулятивну функцію, - “Для чого потрібні заощадження” (Женский журнал, 1927, № 9). Надто багато готівки було сконцентровано в руках громадян. Державі потрібні були гроші. Функцію пілоруса в родині виконувала, як правило, господиня (саме вона з ошадкнижкою в руках була на обкладинці номеру журналу). Тому саме на неї був розрахований виписаний у статті спонукально-загрозливий заклик “Ошадна книжка – свідоцтво участі в радянському будівництві” [11]. Про ошадкаси писалося й у передовиці “Це має знати кожна господиня” (Женский журнал, 1928, № 4). До речі, обкладинка цього номеру підтримує тему статті: жінка сидить на дивані, поруч лежить газета, у якій прочитується напис “ошадна каса”. До мами підходить хлопчик. Підносить копилку. Заохочували жінку не тільки до співпраці з ошадбанком, але й до вступу в споживспілку. Про це можна прочитати в матеріалі Е. Бутузової “Домашня господарка в споживчій кооперації” (Женский журнал, 1928, № 2).

##### 5. Чоловічі професії для жінок?

Активно друкувалися матеріали про успішне освоєння жіночою половиною чоловічих професій, про активне залучення слабкої статі до роботи на промислових підприємствах. Так, у статті “Жінки – судді” зазначається, що “до революції жінка була безправною рабинею й для неї були закриті всі шляхи до певних посад і професій. Радянська влада розкріпачила жінку, зробивши її рівноправною громадянкою й допустивши до всіх різновидів суспільної діяльності” [12], у матеріалі “Жінка-майстер” (Женский журнал, 1927, № 8) розповідалося про школу ремісників, у якій успішно навчаються дівчата й жінки; звернути увагу жінок на професію лікаря була націлена інформація стаття “Жіночий Медичний інститут – Ленінградський медичний інститут” (Женский журнал, 1927, № 9). Заохочення до переймання чоловічого досвіду містилися і в матеріалі Е. Демезер “Роль жінки в обороні нашої країни” (Женский журнал, 1927, № 10), а також у нарисі М. Н. “Жінка в армії”. З одного боку, це розповідь про учасницю громадянської війни гр. Мінську, з іншого – агітка йти жінкам до лав армії, адже героїня війни гр. Мінська закінчує Військову академію РКЧА. До тексту додається фото: жінка у військовій формі, на голові будьонівка – дуже схожа на чоловіка [13]. Нагадаймо, що розповіді про учасниць війни на сторінках журналу були поодинокі й непопулярні (серед видавців і редакторів), якщо і друкувалися, то з метою пропаганди й агітації.

Проте зауважимо, що наприкінці 20-х років ХХ століття тема “жінка й армія” почала досить активно тиражуватися. Молода Країна Рад не відчувала себе комфортно в оточенні держав іншої формації, тому й усвідомлювала, що в разі нових військових загроз активно використовуватиметься жіночий ресурс. У статті “Жінка-трудівниця – готуйся до оборони” (Женский журнал. – 1928. - № 5) наголошувалося на вірогідності майбутньої війни, аналізувався світовий досвід підготовки жінок до військових дій на прикладі Фінляндії, Естонії, Латвії, Америки, Англії, Франції: “Жінка-трудівниця має навчитися володіти гвинтівкою. Служби розвідки, зв’язку мають також бути їй знайомі. Жінка-трудівниця повинна підготувати себе для заміни чоловіків у промисловості, радянських і державних установах... Вона має підготувати себе так, аби в момент відкритого зіткнення з ворогом мала змогу стати в бойові ряди захисників радянської країни...” [15]. Стаття ілюструється фотографіями санітарного гуртка, жіночого хімічного гуртка, а також польських фашисток, що навчаються стріляти.

Про роботу жінок на водному транспорті розповідала Водниця в статті “Жінка біля штурвала”: “Найдивніше, що відбулося за ці останні роки у водному бутті – це залучення жінок до фабрично-заводського виробництва, до плавання на суднах, що при царизмі було невід’ємним привілеєм чоловіка... У нас є жінка штурман на найбільшому океанському пароплаві, є жінки штурмани і матроси на інших суднах... Після Жовтня жінка-водниця стала пліч-о-пліч з робітником біля верстата. Зараз уже нерідко можна зустріти жінку-токаря, слюсаря” [16]. Подається в часописі й автобіографія першої жінки-диригента Олени Сенкевич “Жінка-диригент” (Женский журнал, 1928, № 5) і розповідь М. Горбункова “Жінки-скульптори” про жінок-скульпторів В. Мухіну, М. Риндзінську, Б. Сандомирську, Н. Крандієвську (Женский журнал, 1928, № 8).

Фемінізація чоловічих професій і фахів як позитивне явище – тема матеріалу “Жінка на роботі”: “Жовтнева революція зрівняла жінку в правах з чоловіком, створила для неї всі можливості для прояву своєї творчої діяльності в галузях, раніше недоступних для жінок. У наш час немає жодного виду політичної, громадської, виробничої й наукової роботи, у якій жінка не проявила себе прекрасним, вдумливим працівником, який швидко засвоює виробничі навички, висувається над середнім рівнем й



справедливо посідає в деяких галузях команді пости” [17]. Стаття доповнюється фотографіями з підписами: це і жінка-металістка біля верстата на заводі, і телефоністка, і текстильниця, і жінка-моряк Т. Шушеріна, і жінка-скульптор В. Мухіна. Про можливі місця роботи для жінки можна було прочитати в матеріалі С. Глаголіна про Московську центральну телефонну станцію, де працюють лише жінки (Женский журнал, 1928, № 3), про “солодку фабрику” “Красний Октябрь” – “Цукерниці й бісквітниці” (Женский журнал, 1928, № 4).

А коли читася рядки з проблемної статті К. Леонтьєва “Чи повинна жінка цікавитися долею промисловості”, - з’являється іронічна усмішка: “...Розвиток промисловості всієї вб’є дрібне домашнє господарство, оскільки в країні з розвинутою промисловістю зручніше, дешевше і смачніше обідати в ресторанах, аніж удома, вигідніше купувати готову сукню, віддавати білизну до пральні... З розвитком промисловості жінка звільниться від полону кухні, дитячої, ярма каструль і брудних пелюшок...” [18]. На нашу думку, автор цих рядків, опинившись у нашому часі, був би здивований живучістю ролі «дрібної домашньої господині».

У цьому ж контексті цілком доречно розповідь про історію жіночого винахідництва: “Жінка-винахідниця” (Женский журнал, 1926, № 7), про жінок-учених: “Жінка – учений-фізик: до 30-ї річниці роботи над радієм проф. Марії Кюрі” (Женский журнал, 1927, - № 6), “Жінка-астроном” (Женский журнал, 1927, № 7), “Жінка в спорті” (Женский журнал, 1927, № 7).

Не забували журналісти підтримувати інтерес і до традиційних жіночих професій. Наприклад, розміщували матеріал про те, як самостійно навчитися працювати на друкарській машинці - І. Мінаєв “Самонавчання на друкарській машинці” (Женский журнал, 1927, № 5). Ішлося навіть про ті професії, які за імперських часів не шанувалися в народній моралі (наприклад, В. Юренєва, розповідаючи про роботу жінки в театрі й наголошуючи на тому, що жіноча праця в ньому є цілком природною, досить несподівано інтерпретує її суть: “Ми знаємо, що революція відкрила всі шляхи перед жінкою. Але, вірогідно, один з найшасливіших і родючих – це її давній шлях – театр. Адже тут жінка може й повинна залишатися сама собою, тобто не емансипуватися, не ставати схожою на чоловіка” [14]. Цікавий з точки зору регіональної історії матеріал “На Дніпробуді: активістки за роботою” (Женский журнал, 1929, № 11), у якому розповідається про роботу жіночого активу на важливому державному будівництві. Не зважаючи на все зростаюче заохочення і подеколи примусовість у питанні жіночої праці, на загрозу експлуатації жіночої праці, на державному рівні виникала потреба регулювання й унормування роботи жінки, адже окрім цього, вона мала народжувати і виховувати дітей, відкритим залишалося й питання дитячої праці. Цілком закономірно, що в часописі з’являлися матеріали, які віддзеркалювали ці проблеми: “Охорона жіночої праці” (Женский журнал, 1927, № 11), «Захист дітей й охорона їх праці» (Женский журнал, 1928, № 2).

Редакція намагалася висвітлювати й діяльність жінок, які, залишаючись домашніми господарками, брали активну участь у громадському житті свого регіону, зокрема працювали в різних комісіях: абортних, житлових, шкільних, лікарняних тощо. Цьому присвячено матеріал А. К. “Від примусу до громадської роботи” (Женский журнал, 1929, № 1).

## 6. Жінка і наука евгеніка.

Послідовно і наполегливо редакція часопису тиражувала і водночас корегувала образ нової радянської жінки. По-перше, вона(жінка) обов’язково складова родини – частинки суспільства, тобто йшлося про необхідність оформлення законного шлюбу, про нетривалість громадянського, про позашлюбних дітей та аборти, про «анархію» в статевих стосунках, а також про розвиток і досягнення науки евгеніки: “Як вирішити питання про родину і шлюб?” (Женский журнал, 1926, № 1), “На чергові теми: проблеми статі” (Женский журнал, 1926, № 2), “Там, де безсилий кодекс” (Женский журнал, 1926, № 8), “Виправдання кохання” (Женский журнал, 1929, № 2), “Сімейні відношення в майбутньому” (Женский журнал, 1927, № 10), “Шлюб та евгеніка” (Женский журнал, 1929, № 1). Про евгеніку в ті часи згадували досить-таки часто і показово в цьому плані можна вважати статтю Т. Плетньової “Суспільно-науковий підхід до материнства” [Женский журнал. – 1927. - № 7]. У ній порушувалися проблеми наукового регулювання статевих відносин, народження здорових і повноцінних нащадків, тобто йшлося про евгеніку та евгенічне виховання: “Євгеніка – наука про покращення природних якостей людини... Євгеніка окреслює перед собою два завдання: одне біотехнічне – вивчити, які фактори покращують і погіршують фізичні і психічні якості нащадків, друге – соціальне – визначити, які суспільні міри варто застосовувати, аби посилити дію факторів, які покращують людське потомство і паралізують дію тих, що погіршують. За цими шляхами евгеніка поділяється на ту, що забороняє, ту, що запобігає й ту, що створює...” [19]. У цьому контексті дуже цікавою була постійна рубрика Тетяни Плетньової “Бесіди з читачками”.

## 7. Жінка та її здоров’я.

Варто звернути увагу, що “Женский журнал” також чимало уваги приділяв здоров’ю, репродуктивній функції жінки (роки революцій і війн, голод, хвороби були рясними на жертви, то ж цілком зрозуміло, що Країна Рад була зацікавлена в народженні здорових дітей). Навіть усесвітньо відомий лікар

М. Семашко зі сторінок часопису закликав жінок брати активну участь у піклуванні про здоров'я нації – “Участь жінки у справі охорони здоров'я” (Женский журнал, 1927, № 10). Звернімо увагу, що в журналі також була представлена постійна рубрика “Здоров'я жінки”, ведучою якої була лікар Іванова-Мікуліна (саме так підписувала вона свої матеріали).

У часописі обговорювалися: проблеми запліднення й спадковості, шлюбів між родичами, здоров'я майбутнього подружжя, контрацепції, планування вагітності, жіночого здоров'я (дарма, що 20-ті роки ХХ століття, - у матеріалі “Запобігання вагітності” (Женский журнал, 1927, № 6) перераховується п'ять способів контрацепції: фізіологічний, механічний, хімічний, хірургічний, біологічний); загрози абортів, здорових пологів (“Аборт: штучний викидень” (Женский журнал, 1926, № 7]), “Про деякі помилки й невігластво”, “Тігієна вагітності” (Женский журнал, 1926, № 9), “Вагітність і туберкульоз” (Женский журнал, 1927, № 4), “Ненормальна вагітність” (у статті висвітлювалися проблеми позаматкової вагітності та викиднів) (Женский журнал, 1928, № 2), “Хвороби вагітних” (Женский журнал, 1928, № 3), “Тігієна пологів” (Женский журнал, 1927, № 2), “Тігієна післяпологового періоду” (Женский журнал, 1927, № 3), “Статеві органи жінки” (Женский журнал, 1927, № 6), “Нормальне і ненормальне статеве життя жінки” (Женский журнал, 1927, № 9, № 10), “Молочні, або грудні залози: анатомія, захворювання функції” (Женский журнал, 1927, № 11), “Період згасання – клімактеричний вік” (Женский журнал, 1927, № 12), “Пухлини матки” (Женский журнал, 1928, № 7), “Визначення статі майбутньої дитини” (Женский журнал, 1928, № 8).

Матеріали часопису знайомили жінку зі специфікою функціонування її організму: “Жіноче серце” (Женский журнал, 1927, № 10), “Що таке істерія” (Женский журнал, 1926, № 4), “Фізіологія жіночого кокетування” (Женский журнал, 1927, № 4), у науково-популярній статті “Хімія жіночих настроїв” О. Чижевський знайомив читачок з роллю і функціями гормонів у жіночому організмі (Женский журнал, 1926, № 1).

#### 8. Жінка та здоров'я її родини.

На шпальтах журналу подавалася інформація про інфекційні хвороби, хвороби чоловіків, жінок, дітей та шляхи і методи їх запобігання й лікування, про догляд за немовлятами: “Хвороби жінки та фізкультура”, “Епідемія грипу” (обидва матеріали – Женский журнал, 1926, № 1], “Зміцнюємо ваше тіло”, “Домашня аптечка” (усі – Женский журнал, 1926, № 2), “Фізичне виховання жіночої молоді” (Женский журнал, 1927, № 7), “Сонце як лікар” (Женский журнал, 1926, № 3), “Харчування хворих на сухоти” (Женский журнал, 1926, № 4), “Харчування немовлят” (Женский журнал, 1927, № 3), “Догляд за слабкою та недоношеною дитиною” (Женский журнал, 1927, № 4), “Венеричні хвороби” (Женский журнал, 1927, № 5), “Захворювання статевих органів дівчат” (Женский журнал, 1927, № 6), “Ворог юності – онанізм”, “Зубна щітка – емблема цивілізації” (обидві – Женский журнал, 1926, № 8), “Догляд за порожнечою ротою та зубами” (Женский журнал, 1927, № 2), “Лікування лупи й випадіння волосся” (Женский журнал, 1927, № 1), “Бережіть очі” (Женский журнал, 1927, № 7), “Ожиріння й подагра” (Женский журнал, 1927, № 8), “Хвороби шкіри в дитячому віці” (Женский журнал, 1927, № 9), “Розширення вен нижніх кінцівок” (Женский журнал, 1928, № 2), “Лікувальні сироватки та заразні хвороби” (Женский журнал, 1928, № 3), “Дитячі проноси” (Женский журнал, 1928, № 7), “Онанізм” (Женский журнал, 1928, № 12), “Гонорея у дітей” (Женский журнал, 1929, № 12). Цікавим є й факт пропагування принципу культурного проведення відпусток “Як провести літню відпустку” (Женский журнал, 1926, № 3), санаторно-курортного лікування “Куди поїхати лікуватися?” (Женский журнал, 1926, № 3), “Курортне лікування” та “Курортний сезон 1927 року” (Женский журнал, 1927, № 6).

#### 9. Жінка-мати.

По-перше, у часописі йшлося про турботу держави про матерів та дітей: “Взаємне страхування материнства” (Женский журнал, 1926, № 3), “Охорона материнства й дитинства” (Женский журнал, 1928, № 3), а стаття М. Санд “У будинку безпритульної матері” висвітлювала проблеми самотніх матерів (ними опікувалися держава та райради; жінки з дітьми до п'яти місяців могли покладатися на допомогу держави, а далі їх влаштовували на роботу [20]).

Жінку не можна уявити без дітей. Саме тому на шпальтах журналу активно обговорюються проблеми догляду за дітьми, їх загального й статевого виховання, шкільного навчання, дозвілля тощо: “Гарячі сніданки в школі та роль батьківських рад”, “Проблеми статі”, “Дитяча творчість”, “Як і чим годувати дитину” (усі матеріали - Женский журнал, 1926, № 2), “Школяр у родині” (Женский журнал, 1926, № 3), “Дитячий садок при житлотоваристві” (Женский журнал, 1926, № 4), “Дітлахи-жовтенята” (про вихованців дитсадка “Жовтенятко”) (Женский журнал, 1928, № 3), “Дитяча творчість і художнє виховання” (Женский журнал, 1926, № 7), “Дефективні й соціально-запущені діти” (Женский журнал, 1927, № 1), “Чому діти палять?” (Женский журнал, 1927, № 2), “Чи допомагати дитині, коли вона малює, і як”, “Роль матері в дитячому садку” (обидві – Женский журнал, 1927, № 4), “Як вибрати іграшку для дитини” [Женский журнал, 1927, № 5), “Театр і дитина”, “Ігри на воді” (обидві – Женский журнал, 1927, № 6), “Діти влітку” та “Про ритміку: про користь занять ритмікою в дитячих садках” (Женский журнал,

1927, № 7), “Музика в родині” (Женский журнал, 1927, № 12), “Чим зайняти дітей” (Женский журнал, 1928, № 3), “Піонери в таборах” (Женский журнал, 1928, № 5). Окрім загальних питань виховання і всебічного розвитку дітей, редакція звертала увагу матері й на процес діяльності нових дитячих, молодіжних партійних організацій. Цьому питанню була присвячена стаття К. Соколова “Чи варто відправляти дітей до піонер-лав” (Женский журнал, 1927, № 11).

Подавалися матеріали і про життя дітей в інших країнах світу, без сумніву, з метою порівняння зусиль радянського уряду щодо виховання нових громадян соціалістичної країни - “Діти в Японії” (Женский журнал, 1927, № 12). Обговорювалася й проблема “релігія й дитина” – “Безрелігійне чи антирелігійне виховання” (Женский журнал, 1929, № 2), “Релігія й діти” (Женский журнал, 1929, № 3).

Звернімо увагу на дуже цікавий матеріал – проблемну статтю С. Р-ва “Кіно й діти” [21], у якій порушуються й обговорюються питання змісту кінострічок, сильного, проте не завжди помітного впливу кіно; проблема підбору фільмів для дитячих кіносеансів (не забуваймо, що це лише початок 1927 року!). Автор статті вважає, що дітям не повинні демонструватися фільми зі сценами насилля, убивства, бійок. Ідеться про такі картини, як “Наша гостинність”, “Тепла компанія”, “Марійка”, “Олівер Твіст”, “Червоні бісенята”. Зазнала критики й радянська кіноказка “Морозко”: засуджувався наявний у ній добрий чарівник, котрий дав можливість людям жити багато. Ця ж вада підкреслювалася й у американських дитячих фільмах. Стаття з дещо подібною назвою була надрукована пізніше – Б. Хейфець “Діти й кіно” (Женский журнал, 1929, № 9), у ній обговорювалося інше питання – розвиток вітчизняного кінематографу для дітей.

Не оминав увагою часопис і проблему безпритульних дітей: так, про лотерею на користь таких дітей ішлося в матеріалі “Безпритульні мають бути влаштовані” (Женский журнал, 1926, № 8), “Організація виховання безпритульної дитини” (Женский журнал, 1926, № 9).

Важливим у контексті висвітлення педагогічних питань було розміщення в журналі “Дитячого куточка” (з № 3 1926 року), аргумент щодо нововведення полягав у наступному: “Є чимало дитячих книжок, святкових, яскравих. Але ми не сумніваємося, що наш скромний “Дитячий куточок” діти сприймуть з більшим захопленням, ніж найдорожчу книжку»: - Адже це з “маминоного журналу” [22]. Друкувалися в цьому додатку (його можна було виймати і читати окремо) дитячі оповідання, вірші, пісні з нотами, ребуси, поради щодо самостійного виготовлення намиста, плетива тощо.

#### 10. Жінка юридично грамотна.

Не можна не оцінити важливості рубрики юридичної консультації “Женского журнала”. Читачки мали можливість отримувати кваліфіковані поради фахівця. Ось приклади проблемних тем, які непокоїли читачок: “Відпустка через вагітність для креслярки”, “Жінка – лікар і податки”, “Домашня господиня – член суду” (усі – Женский журнал, 1926, № 2). А в номері другому за 1928 рік можна було прочитати інформацію “Від редакції”, у якій повідомлялося про відкриття юридичної консультації в приміщенні редакції для передплатниць журналу.

#### 11. Жінка як маргіналія?

На відміну від жіночих видань кінця XIX – початку XX століття, про маргіналок у журналі практично не йдеться. Зустрічаються лише поодинокі матеріали: репортаж “У жіночому виправному закладі” (Женский журнал, 1926, № 9), де перевиховуються жінки крадійки, убивці, *шпигунки і колишні аристократки* (виділено нами – О.Ю.); вірш(у перекладі) німецького поета Вальтера Штейнбаха “Повії” (Женский журнал, 1928, № 2). Стаття “Усі на боротьбу із цим злом” чи не єдина за п’ять років, у якій відкрито говорилося про проституцію: “необхідно порушувати питання про проституцію в пресі, робити на цю тему доповіді й виховувати громадську думку, яка засуджувала не тільки жертву, але, головним чином, споживача проституції. Проте цього замало. Уся радянська спільнота, усі громадяни й особливо самі жінки мають брати активну участь у практичній боротьбі з проституцією” [23]. Журналісти наголошують на тому, що в країні робиться надто мало для цього. Одного трудового профілакторію для повій при вендиспансері, про який писалося в четвертому номері за 1928 рік, та створення “Фонду боротьби з проституцією” за сприяння двох московських райрад, – замало. Проте, це реальні кроки конкретних дій. Саме тому “редакція “Женского журнала” закликає читачок і передплатниць своїми добровільними внесками зміцнювати фонд боротьби з проституцією. Унески перераховувати в редакцію «Женского журнала...» [23]. Наприкінці 1928 року журнал надрукував ще два матеріали під загальною назвою “У перші ряди на боротьбу з проституцією”: І. Лан “Корені проституції” та О. Бельської “Хто винен?” (Женский журнал, 1928, № 12), у яких обговорювалася проблема чоловічої вини в процвітанні проституції, оскільки саме благоприсойні сім’янини, чоловіча молодь активно користуються послугами повій.

Як маргіналії представлені жінки, котрі порушили закон. Зокрема, про жінок-арештанток Першого Московського будинку ув’язнення йшлося в статті С. Резнік “У будинку ув’язнення” (Женский журнал, 1929, № 3). У площині маргінального дискурсу можна аналізувати й проблемну статтю Е. С. “Не ходіть

ви, дівчата...”. У ній порушуються питання чоловічих домагань та згвалтувань. Автор статті справедливо наголошує, що жертви згвалтувань завжди сприймаються стереотипно: їх засуджують і жінки, і чоловіки, посилаючись на слова російської пісні “Не ходите вы, девицы, поздно ночью в лес гулять”. Е. С. намагається підвищити правову культуру жінок і закликає їх звертатися до суду, зазначаючи при цьому, що в 1928 році через Московський суд пройшло 700 справ про згвалтування [24].

## 12. Жінка-модниця.

Привертають увагу і матеріали та ілюстрації до модних рубрик (варто відзначити кількість та якість останніх). З одного боку, це допомога жінці самостійно навчитися кравецькому ремеслу, з іншого – розповіді про модні тенденції, аналіз змін у моді, критика модельєрів Заходу: “Про костюм” (Женский журнал, 1926, № 1), “Моди за кордоном: що носять зараз у Парижі?” (Женский журнал, 1926, № 4). У статті “Мода на Заході” аналізуються тенденції сучасної західної моди, залежної від технічного прогресу; автор матеріалу негативно ставиться до очоловічування жіночого стилю і називає західних жінок збоченками: “Стиль сучасної західної моди – бути “по-чоловічому”... У Європі всесильно панує мода стрижки “a la gar conne”... йдучи далі шляхом “очоловічування” західна мода висуває й чоловічий костюм – “жіночий” смокінг” [25]. Проте варто наголосити ось на чому: моделі одягу, представлені в журналі, були виключно жіночі, чоловічий одяг для пошиття не пропонувався, а, як виняток, можна назвати чоловічу піжаму (Женский журнал, 1927, № 10). Дитячі ж моделі представлялися регулярно незалежно від статі.

## 13. Жінка – візуальний образ.

Цікавою, на наш погляд, була і візуалізація радянської жінки 20-х років ХХ століття, представлена в аналізованому часописі. “Женский журнал” представив статтю, у якій говориться про вплив мистецтва кіно на маси, конкретно, про вплив образів кіногероїнь – “Героїня нашого часу на радянському екрані” (Женский журнал, 1929, № 8). Автор статті М.Юдін наголошує на тому, що радянське кіно представляє кілька типів жінок, проте, на його думку, на радянському екрані фактично відсутній тип комсомолки і тип справжньої радянської жінки, який підмінюється типом “хорошої баби”. Дозволимо собі перерахувати запропоновані М.Юдіним жіночі типи: жінка-міщанка, революціонерка, селянка, пригнічена, робітниця, вільна, дурна, розумна, самотня, сімейна.

Ілля Ренц у “Журнале для хозяек” запропонував увазі читачів статтю “Жінка в кіно” (Женский журнал, 1926, 5). Це своєрідна порівняльна характеристика образів американської й радянської актрис. Автора не задовольняють ані робота американських актрис (вона критикується), ані радянських: “...Чому наш екран не створив ще жодного значного жіночого імені, яке б публіка повторювала, любила, знала”. Із попередніми статтями перегукується і матеріал С. Малиновської “Нова жінка на радянській сцені” (Женский журнал, 1928, № 7), у якому аналізуються образи героїнь п’єс радянських драматургів Ф. Гладкова, П. Низового, Б. Ромашина, К. Треньова. Вірогідно, у ті далекі роки вже порушувалася проблема ідолів і кумирів як носіїв конкретної ідеології й пропагандистських настанов. Образна візуалізація жінки відбувається ніби у двох площинах – жінка-непманша як представниця модельного ряду (блисуча, дорога, з шиком), та жінка-пролетарка (зазвичай, хустка, сорочка, спідниця, скромне взуття).

Візуалізація жінки подається й на рівні її поступового оголення. Зауважимо, що жінку в часописах оголюють, уникаючи еротизації, надто суворі тогочасні установки моралі. Оголення допускається лише за умови, по-перше, якщо йдеться про спорт або жінку-спортсменку, наприклад “Укріплюйте ваше тіло” – комплекс фізичних вправ для боротьби із зайвою вагою ілюструється фото, на яких жінка в спортивному купальнику демонструє правильне виконання вправ (Женский журнал, 1926, № 5); по-друге, ню як витвір мистецтва (обкладинка – панно „Грибочки” (Женский журнал, 1926, № 5); по-третє, на модних сторінках (мається на увазі оголення окремих частин тіла, зокрема коротка спідниця). Але оголення – це, швидше, виняток, аніж правило.

Ще однією з актуальних проблем візуальної репрезентації жінки на шпальтах часопису можна назвати коротку зачіску. І знову вона представляється на сторінках моди (нове віяння, яке все рівно стане нормою - “Моди догори дригом” (Женский журнал, 1926, № 3), як проблемний рівень – фейлетон В. Інбер “На волосинці від істини” (Женский журнал, 1926, № 2), “Про моду, модниць і не тільки” (Женский журнал, 1926, № 3): “...стрижена голова всесильно заволоділа західними модницями...”, проте автор виправдовує коротке жіноче волосся, якщо жінка обрала чоловічу професію (мореплаводство, жінка-штурман, жінка-кондуктор, жінка-металістка): „безперервне зростання жіночої самосвідомості, залучення жінки до нових сфер діяльності. Змінюють внутрішній і зовнішній вигляд нашої жінки, створюють новий “чоловічий” стиль”, досить природний і водночас такий, що не примушує жінку втратити свій чисто жіночий шарм” [25]. Привчали жінку й стежити за своєю зовнішністю. Якщо раніше це був привілей представниць панівного класу, то у СРСР красивими, доглянутими мали бути всі жінки. Так, протягом 1926-1927 років у часописі існувала рубрика “Для естради”, де її постійний автор Делія вчила користуватися косметикою, доглядати за шкірою та волоссям.

#### 14. Жінка як споживач рекламованого товару і послуг.

Варто звернути увагу й на змістове наповнення реклами, розміщеної в журналі: лікарня жіночих хвороб із пологовим відділенням Г. Пастернака, крем-пудра “Анго”, журнали “Огонек”, “На літературному посту”, “Советское фото”, “Библиотеки “Огонек” (усе – Женский журнал, 1926, № 2), незмивний грим для очей “Басме-хене”, ювелірні вироби в магазинах держтресту “Русские самоцветы” (Женский журнал, 1926, № 3), паста(мило) для прання, порошок для видалення волосся “Депіляторій”, курси “Просвещения”(освітнянські, каліграфічні, дамських капелюхів, художнього вишивання, машинопису, рахівничо-бухгалтерські) (Женский журнал, 1926, № 4), серія книг “Статеве питання”, перська фарба для брів (Женский журнал, 1926, № 6), видавництво “Радуга”, “доктор Черняк – жіночі й хірургічні хвороби”, реклама пральних і миючих засобів (Женский журнал, 1927, № 1), книга □скорка□н “Як зберегти здоров’я дитини”, зубна паста “Хлородонт”, крем “Теодор” (Женский журнал, 1927, №2), депіляторій і засіб для гоління, дитяче молочне борошно “Мальтон” (Женский журнал, 1927, № 4), жіночий крем “Femina “Fege” (Женский журнал, 1927, № 7), синька, фонетична школа нових мов, курси шиття, пудра “Адон” (Женский журнал, 1927, № 9), корсет-пояс, самоучитель прибуткових ремесел, намисто із перлин, новий журнал “За рулем”, крем “Танань” (Женский журнал, 1928, № 4), поїздки пароплавами по Волзі (Женский журнал, 1928, № 7), лотерея “Автодору” (Женский журнал, 1928, № 11), щотижневий художній журнал сатири й гумору “Чудак” (Женский журнал, 1929, № 1), журнал “Изобретатель” (Женский журнал, 1929, № 1), дитячий журнал “Искорка” (Женский журнал, 1929, № 2), ноти поштою, журнал “Работница”, журнал “Последняя мода” (Женский журнал, 1929, № 3).

Уся реклама, надрукована в журналі за аналізовані роки, може бути поділена на декілька груп: реклама часописів; реклама книг; реклама косметичних та гігієнічних засобів; реклама миючих засобів; реклама прикрас; реклама курсів; реклама лікарських послуг; реклама крамниць тощо.

#### 15. Виховання жінки силою друкованого слова (через поезію, прозу, драматургію), її окультурнення. Жінка як автор.

На сторінках журналу друкувалися прозові та віршовані твори радянських авторів, імена яких як малознайомі, так і добре відомі сучасному читачеві; представлялася і перекладна художня література (оповідання В. Інбер “Яблуко розбрату”, “Ловець комет”, “Діти у дворі”, “Мурка і Мімі”, “Тим краще”; Л. Нікуліна “Аліментарні правила”, А. Л. “Траузер-прес”, Г. Каррант “Шестеро”, В. Істріна “Чашка Ліо-ян”, А. Ситіна “Байга”, А. Іренєвої “Під матовим ліхтарем”, Н. Степного “Ялинка”, Т. Торена “Легенда про гаура”, Д. Маллорі “Машиністка”, В. Кохановського “Дружина”, “Безпритульний”; С. Володіна “Горе Володі”, Т. Петрової “Варшавська вишивальниця”, Р. Воршевої “Неочікуване вікно”, Н. Алексєєвського “Мати”, А. Сергєєвої “Листи з Ленінграда”, А. Рогозької “Пекуча таємниця”, І. Рєнца “Оповідання про одну зраду”, А. Фезі “День ХЕЙ-Так”, Б. Лавренєва, Мате Залки, вірші М. Асєєва, І. Рукавішнікова, А. Снітковського, П. Тичини (у перекладі), В. Маяковського; повісті Е. Сторе «Парижанка», Ф. Березовського «Жіноча змова», уривки з роману В. Пушнова “Гілка Ямабуки”; комедії С. Грея “Подарунок молодим господинам”). За назвами, більшість із них гендерно нейтральна, проте за змістом, як правило, глибоко повчальна.

Окрім ознайомлення зі зразками художньої літератури тих часів, у журналі подавалася бібліографія, рецензії та анотації (рубрика «Що читати») нових книжок, які були б цікаві жінкам, а також нариси про радянських письменників. Зокрема в нарисі Л. Местон “Радянські письменники”, ішлося про Л. Сейфулліну, В. Інбер, М. Шагінян (Женский журнал, 1927, № 12), Ю. Соболев писав про Максима Горького (Женский журнал, 1928, № 5).

Ми вже наголошували, що в 1928 році редакція часопису зголосилася друкувати твори читачок “Женского журнала”. Цей процес не залишався без уваги. “Про надіслані рукописи” (Женский журнал, 1928, № 3) - це короткі рецензії редактора на літературні роботи читачок, повідомлення про згоду чи відмову друкувати твір. Подібна інформація друкувалася майже в кожному номері на “Нашій сторінці”. У цьому ж номері було оголошено й конкурс на краще оповідання. На жаль, як зазначалося в рецензії “Чому літературний конкурс виявився слабким”, його результати були невтішними. Майже всі 350 рукописів, що надійшли для участі в конкурсі, потребували доопрацювання [26].

Отже, намагаючись виділити основні пріоритети “Женского журнала” в представленні як концепції, так і образу “нової жінки” на шпальтах часопису, ми дійшли таких висновків: по-перше, “Женский журнал” кінця 20-х років ХХ століття чітко демонструє посилення ідеологічного впливу, активізацію пропаганди. Це втручання простежується на рівні: змістового наповнення злободенних матеріалів; публікації модних сторінок, де поступово позбавляються розкішних непманок у вишуканих сукнях, кокетливих капелюшках і витончених прикрасах, замість них жінки в стриманому „ніякому” одязі, який не дозволяє показати свою жіночість (пояснення просте і примітивне – читачки скаржаться, що не в змозі самотужки пошити красиві сукні, сорочки, спідниці, а тому клопочуться про розміщення простіших моделей). Якось самі по собі з’являються матеріали про жінок-ворошилівських стрілков (що навіть образ неспокою, небезпеки, війни), про жінок, які відвідують курси, де вчать захищати батьківщину тощо; по-друге,

змінюється ставлення до виробництва, жіночої праці взагалі: жінка мала йти працювати, і чим більше чоловічою була її професія, тим було краще; по-третє, стимулювалася активна участь у сфері суспільного життя (участь у фондах, боротьба з безпритульністю, організація лотерей тощо); по-четверте, спроба трансформацій у політиці “домашнього рабства”; порушення проблеми створення і функціонування дитячих садків, колективних кухонь, їдалень, пралень та ін.; по-п’яте, перегляд підходу жінки до власного здоров’я: у кожному номері по декілька матеріалів, які вчать і буквально зобов’язують жінку дбати про себе, - нову владу жінка цікавила і як робоча сила, і як репродуктор; по-шосте, проблеми жінок-маргіналок і робота з ними практично не висвітлювалася; по-сьоме, спостерігаються зміни й у гендерній політиці часопису – спочатку “лагідна” (під прикриттям лозунгів фемінізму), а на кінець 20-х років ХХ століття – агресивна, подеколи лунали й антиемансипаційні нотки.

Перспектива дослідження порушених у статті проблем прокреслюється на рівні зіставного гендерного аналізу преси різних періодів розвитку колишнього СРСР, сучасної України, Росії, Білорусі та ін.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бакли М. Политика большевиков и женотделы в 1920-х годах // Гендерная реконструкция политических систем / Ред.- сост. Н. М. Степанова и Е. В. Кочкина. – СПб.: Алетейя, 2004. – С. 355 – 380.
2. Обращение редакции “Женского журнала” к подписчикам и читательницам // Женский журнал. – 1926. – № 3. – С. 12.
3. Каким должен быть “Женский журнал”? // Женский журнал. – 1927. – № 1. – С. 1
4. Итоги и перспективы // Женский журнал. – 1927. – № 12. – С. 1.
5. Конференция московских читательниц // Женский журнал. – 1928. – № 11. – С. 4.
6. Е. П. Ко Дню печати // Женский журнал. – 1928. – № 5. – С. 19.
7. Октябрь и возрождение женщины // Женский журнал. – 1926. – № 8. – С. 1.
8. К. Л. Женский день: статья об освобожденной женщине // Женский журнал. – 1927. – № 3. – С. 2.
9. Электрическая кухарка: письмо из Парижа // Женский журнал. – 1926. – № 2. – С. 22.
10. Леонтьев К. Экономика семьи // Женский журнал. – 1926. – № 1. – С. 3.
11. Для чего нужны сбережения // Женский журнал. – 1927. – № 9. – С. 1.
12. Женщины – судьи // Женский журнал. – 1927. – № 2. – С. 1.
13. М. Н. Женщина в армии // Женский журнал. – 1928. – № 2. – С. 3.
14. Юренева В. Счастливое ремесло // Женский журнал. – 1926. – № 1. – С. 11–12.
15. Богат А. Трудящаяся женщина – готовься к обороне // Женский журнал. – 1928. – № 5. – С. 2.
16. Водница. Женщина у штурвала // Женский журнал. – 1927. – № 11. – С. 4.
17. Женщина на работе // Женский журнал. – 1928. – № 5. – С. 7.
18. Должна ли женщина интересоваться судьбой промышленности // Женский журнал. – 1926. – № 5. – С. 7.
19. Плетнева Т. Общественно-научный подход к материнству // Женский журнал. – 1927. – № 7. – С. 13.
20. Санд М. “В доме беспризорной матери” // Женский журнал. – 1928. – № 5. – С. 6.
21. Р-ва С. Кино и дети // Женский журнал. – 1927. – № 2. – С. 3.
22. Вступительное слово // Женский журнал. – 1926. – № 3. – С. 38.
23. Все на борьбу с этим злом // Женский журнал. – 1928. – № 6. – С. 7.
24. Не ходите вы, девицы... // Женский журнал. – 1928. – № 12. – С. 5.
25. М. Л. Мода на Западе // Женский журнал. – 1926. – № 1. – С. 14–15.
26. Почему литературный конкурс прошел слабо // Женский журнал. – 1928. – № 8. – С. 32

## БІБЛЕЇЗМИ ЯК СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНА КАТЕГОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ СЛОВНИКІВ ХХ ст.)

Пономаренко Л.Г., к. філол. н.

*Гуманітарний університет*

*„Запорізький інститут державного та муніципального управління”*

У статті зіставляються семантичні особливості біблеїзмів у першоджерелі та у фразеологічних збірках української мови. Значна увага приділяється встановленню відповідностей між різними значеннями біблійних висловів та між значенням і прикладом. Крім того, визначаються стилістичні функції біблеїзмів та окреслюються межі семантичних полів, утворені значеннями одного вислову чи кількох синонімічних.

*Ключові слова:* мова і релігія, біблеїзм, семантико-стилістична категорія, семантичне поле, стилістичні функції.

Пономаренко Л.Г. БИБЛЕИЗМЫ КАК СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ УКРАИНСКОГО ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ СЛОВАРЕЙ ХХ в.) / Гуманитарный университет «Запорожский институт государственного и муниципального управления», Украина.

У статье сопоставляются семантические особенности библеизмов в первоисточнике и в фразеологических собраниях украинского языка. Большое внимание уделяется установлению соответствий между различными значениями библейских высказываний и между значением и примером. Кроме того, определяются стилистические функции библеизмов и границы семантических полей, образованных значениями одного высказывания или нескольких синонимических.

*Ключевые слова:* язык и религия, библеизм, семантико-стилистическая категория, семантическое поле, стилистические функции.

Ponomarenko L.G. BIBLEISMS AS SEMANTIC-STYLISTIC CATEGORY OF THE UKRAINIAN LANGUAGE (BASED ON THE MATERIAL OF THE PHRASEOLOGICAL DICTIONARIES OF THE XX CENTURY) / The University of the Humanities «Zaporozhian Institute of State and Municipal Government», Ukraine.

The semantic peculiarities of Bibleisms in the primary origin are compared with those in phraseological collections of the Ukrainian language. A great attention is devoted to the establishment of conformities among the different meanings of the Bible sayings and examples. Besides, the stylistic functions of Bibleisms and the boulder lines of the semantic meanings are defined by the meanings of one or more semantic meanings of the sayings.

*Key words:* language and religion, bibleism, semantic-stylistic category, semantic group, stylistic functions.

Питання духовності сьогодні, в епоху пост...ізмів, є одним із найактуальніших напрямків гуманітарної науки. Становлення особистості з високими духовними і моральними цінностями – завдання не лише психології та педагогіки. Мовознавство як одна із гуманітарних наук має зробити внесок у розв'язання назрілих суспільних проблем. На наш погляд, одним із шляхів реалізації поставленого завдання є реалізація взаємозв'язків мови та релігії, зокрема християнства. Як підкреслює Н. Мечковська, за характером свого змісту вони є „полярними протилежностями”, оскільки „мова – це універсальний засіб, техніка спілкування; релігія – це універсальні смисли, які транслюються в спілкуванні, заповітні смисли, найважливіші для людини і суспільства” [1, 4]. Проте між мовою та релігією існують і складні взаємозв'язки, виходячи хоча б з їхньої проекції на людину, її сутність.

У зв'язку з розвитком у ХХ – на початку ХХІ ст. нової наукової комунікативно-функціональної парадигми [2, 5], актуалізувалася та інтенсифікувалася дослідницька робота мовознавців у напрямках „мова і релігія”, „мова і культура”, „мова і свідомість”. Ці дослідження були започатковані ще в ХІХ ст. роботами В. фон Гумбольдта, В. Вундта, М. Мюллера, О. Потебні.

У межах теми „мова і релігія”, зокрема „мова і християнство”, чи не найважливішим є її відгалуження „мова і Біблія”, оскільки саме Біблія є Книгою Книг християн, Словом Божим людству. Беззаперечним є вплив Біблії на розвиток мов, зокрема української. Цьому питанню приділяли увагу такі мовознавці, як І. Огієнко, В. Німчук, Л. Мацько, Р. Зорівчак та ін. Обрана тема дослідження торкається питання рецепції Біблії українською мовою на фразеологічному рівні.

**Мета дослідження** – з'ясувати семантико-стилістичні особливості подання біблеїзмів у фразеологічних словниках української мови. Для формулювання робочого визначення поняття „біблеїзм”, яке візьмемо за основу нашої розвідки, звернемося до наукових досліджень цього питання, насамперед українських.

У „Короткому тлумачному словнику лінгвістичних термінів” за ред. С. Єрмоленко подано визначення цього терміна у фонетичному варіанті „біблізми” – це „вислови зі Святого Письма, що вживаються в

літературній мові, зокрема в художньому та публіцистичному стилях, з метою створення словесно-художніх образів” [3, 23]. Наведені приклади: „нести свій хрест”, „Адамові діти”, „святая святих”, „вавилонське стовпотворіння”. Виходячи з поданої лінгвістичної довідки, складається враження, що біблеїзмами можуть бути лише фразеологізми. Щодо стилістичного обмеження сфер вживання цієї мовної категорії, то незаслужено обійдене розмовне мовлення, якому також притаманне використання біблеїзмів.

Лінгвіст Р. Зорівчак у статті „Біблеїзми в нашому мовленні” дає визначення біблеїзмам як „окремим словам та фразеологізмам (в широкому розумінні цього терміна, включно з прислів'ями та приказками), які, відірвавшись від біблійного тексту, широко вживаються в мовленні, побутовому та літературному” [4]. Це визначення охоплює більшу групу мовних одиниць, ніж попереднє, і підкреслює момент переходу слова чи вислову із семантико-стилістичної групи „біблійних” до термінологічної групи „біблеїзмів”. Адже в межах Біблії наврод чи доцільно слово чи вислів називати „біблеїзмом”.

У матеріалах до майбутньої Шевченківської енциклопедії характеристику біблеїзмам у творчості Тараса Шевченка подає С. Росовецький, визначаючи їх як „мовностилістичні та образні запозичення з Біблії”, і розглядає на рівні слів, словосполучень і фраз [5, 104].

А. Коваль – автор збірника „Спочатку було Слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові” (2001) – дає визначення цим крилатим висловам як „окремим словам, словосполученням й цілим реченням, які, відірвавшись від біблійного тексту, вживаються як усталені (фразеологічні) одиниці мови – в узагальненому, переносному або образному значенні” [6, 9]. Як на наш погляд, це визначення слід застосувати до такого терміну як „біблеїзм-фразеологізм”. Ґрунтовно опрацювавши Старий і Новий Заповіт, дослідниця виділила ті слова та вислови, які знайшли відображення в українських художніх чи публіцистичних творах, проілюструвавши за допомогою цитат їх засвоєння українською елітарною культурою. Підкресливши „помітний слід” Біблії в мовах світу взагалі та в українській мові зокрема, дослідниця так ніде і не називає біблеїзмами свої „крилаті вислови біблійного походження”.

У передмові до науково-навчального посібника Ю. Цимбалюка, Й. Кобова, Л. Смурової, Л. Латун „Біблійна мудрість у латинських афоризмах українською та англійською мовами” (2003) паралельно вживаються такі терміни, як „біблеїзм” та „біблійний вислів”, зокрема останній переважає [7, 17–28].

У науковому збірнику „Біблія і культура” (Чернівці, 7 випусків) жодного разу не зустрівся термін „біблеїзм”. Хоча, наприклад, у статті „Біблійні образи в етнологічному аспекті” Н. Сологуб („Біблія і культура”, 2000, № 1) приділила значну увагу фразеологізму „брат брата на вила підняв” як своєрідній народній трансформації біблійної оповіді про братів Каїна і Авеля чи антропоніму Каїн як власній та загальній назві [8, 180].

Інший приклад – дослідниця фразеологічних одиниць біблійного походження в романі Дж. Хеллера „Бог знає” Н. Черкас („Біблія і культура”, 2002, № 4) розглядає ці фразеологізми як „одиниці, прямо запозичені з тексту Біблії або семантично детерміновані загальним змістом біблійних текстів” [9, 243], проте ніде не називає їх біблеїзмами.

Таким чином, напрошується висновок про певну пересторогу щодо вживання терміну „біблеїзм” українськими мовознавцями. Коріння такої „обережності” тягнуться, очевидно, ще з радянських часів.

Частіше цей термін можна зустріти в російських лінгвістів. Так, Н. Копосова зіставляє як лексичні, так і фразеологічні біблеїзми в російській та німецькій мовах [10]. А. Жолобова вживає термін „фразеологізми-біблеїзми” і проводить їх зіставне дослідження на матеріалі російської-англійської-іспанської мов [11]. І. Прядко ставить біблеїзми поруч з біблійними перифразами та алюзіями, переказами старо- та новозавітних сюжетів [12].

На наш погляд, *біблеїзми* – це семантико-стилістична категорія, яка обіймає центр або периферію певних семантичних полів і виконує відповідні стилістичні функції. За основу взяте визначення семантичного поля як „ряду парадигматично пов’язаних слів чи їхніх окремих значень, які мають у своєму складі спільну (інтегральну) семантичну ознаку і розрізняються хоча б за однією диференційною ознакою” [13, 234]. Під парадигматичними відношеннями слід розуміти такі „співвідношення між елементами мови, які об’єднуються у свідомості чи пам’яті мовця певними асоціаціями” [13, 366]. Таким чином, робоче визначення *семантичного поля біблеїзмів* сформульоване нами як асоціативно пов’язані між собою вислови біблійного походження чи їхні значення, які мають як мінімум дві семантичні ознаки: інтегральну та диференційну.

Біблеїзмами можуть бути слова, словосполучення і фрази, проте заглиблення в цей науковий аспект лінгвістики не є завданням нашої спостереження.

Із перекладами Біблії відбувався процес рецепції біблеїзмів відповідною мовою. Тож для досягнення мети розвідки зіставимо біблійне значення вислову із його значенням у фразеологічних джерелах української мови, з’ясувавши при цьому семантико-стилістичну відповідність наведених прикладів. У



результаті проведеного спостереження дійдемо до висновків про особливості рецепції біблеїзмів українською мовою на рівні фразеологічного словника як лексикографічного джерела.

За джерела компетентного трактування біблеїзмів взята сама Біблія в перекладі українською мовою Івана Огієнка [14] та „Евангельский словарь библейского богословия” за редакцією У. Елуелла, у якому подані основні поняття, пов’язані з християнськими доктринами [15]. Найновішим ґрунтовним фразеологічним джерелом обрано „Словник фразеологізмів української мови” (2003) з огляду на те, що саме він доповнений висловами, не зафіксованими в попередніх виданнях, та новими, вперше використаними у фразеологічних зібраннях 1998–2002 рр. [16, 3].

**Агнець Божий.** Новозаповітне трактування вислову знаходиться в Євангелії від Івана: Іван Хреститель, побачивши Ісуса, сказав: „*Ось Агнець Божий, що на Себе гріх світу бере*” (Ів. 1:29).

Образ агнця (ягняти) взятий із скотарської культури ізраїльського народу. Ягнят, як правило однорічних і без жодних вад, заколювали для принесення жертви за гріх, для очищення святилища тощо [15, 33]. У старозавітній Книзі пророка Ісаї є пророцтво про прихід Ісуса: „*Він був зноблений та понижуваний, але уст своїх не відкривав. Як ягня був проваджений на заколення...*” (Іс. 53:7). На нашу думку, біблеїзму „Агнець Божий” можна дати визначення: „невинний, який помер заради високої мети (приніс себе в жертву заради людства)”.

Біблійному розумінню фразеологізму „Агнець Божий” зовсім не відповідає його значення як „безвольної, покірливої, розумово обмеженої людини”, подане з ремаркою „книжне”, „несхвальне” у „Словнику фразеологізмів...” [16, 19]. Із метою пояснення походження такого трактування, можна припустити, що взята за основу лише характеристика ягняти без зв’язку з означенням „Божий”. Інша гіпотеза: враховувався біблійний контекст, проте смиренність Ісуса Христа розцінювалася лише як покірність з негативним стилістичним забарвленням. Щодо безвольності, то з біблійного погляду вона не має жодного стосунку до Ісуса Христа. Варто згадати хоча б Його молитву перед арештом у Гетсиманському саду: „*Отче, як волієш, – пронеси мимо Мене цю чашу! Та проте – не Моя, а Твоя нехай станеться воля!*” (Лк. 22:42). Син Божий мав вибір, але схилився перед волею Бога-Отця.

Для ілюстрації семантико-стилістичних особливостей функціонування біблеїзму із вказаним у „Словнику фразеологізмів...” значенням подається така цитата: „*–Бачиш агнець Божий, покірний, тихий перед тобою, а що він у бригаді виробляв, хай тобі люди розкажуть!*” (З журналу). Приклад достатньо розкриває лише одну з названих сем – це покірність, до того ж із негативним забарвленням. Дві інші семи біблеїзму – безвольність та розумова обмеженість – за відсутності прикладів можна звести до рівня гіпотези. До біблійного трактування вони не мають стосунку. Враховуючи тематику цитати, можна також зробити припущення про ідеологічний характер джерела, з якого вона взята.

Розглянуті значення біблеїзму „Агнець Божий” утворюють семантичне поле, в якому слід визначити центр і периферію. Зважаючи на той факт, що покірність і смиренність є семантичними синонімами з нейтральним стилістичним забарвленням, можна визначити їх як інтегральну (спільну) ознаку всіх значень цього біблеїзму, тобто назвати центром семантичного поля. Тоді диференційними будуть всі інші значення: „невинність і жертвність”, „безвольність”, „розумова обмеженість”.

**Царство Небесне (Царство Боже).** У Біблії Царство Боже чи Царство Небесне зустрічається кілька разів, наприклад, Іван Хреститель звертався: „*Покайтесь, бо наблизилось Царство Небесне!*” (Мт. 3:2). Ісус Христос, проповідуючи, говорив: „*Збулися часи, – і Боже Царство наблизилось. Покайтеся, і віруйте в Євангелію!*” (Мк. 1:15); „*Покайтеся, бо наблизилось Царство Небесне!*” (Мт. 4:17); „*І іншим містам я повинен звіщати Добру Новину про Боже Царство, – бо на те мене послано*” (Лк. 4:42). Цей вислів зустрічається також у характеристиці блаженних і в багатьох притчах Ісуса Христа.

Вислови „Царство Небесне” і „Царство Боже” – синонімічні, що підтверджується самим біблійним текстом. Як підкреслює Р. Штайн, вони є взаємозамінними [15, 1126], як, наприклад, у звертанні Ісуса Христа до учнів з Євангелії від Матвія: „*Поправді кажу вам, що багатому трудно увійти в Царство Небесне. Іще вам кажу: Верблюдові легше пройти через голчине вушко, ніж багатому в Боже Царство увійти!*” (Мт. 19:23–24). Крім того, слово „небеса” використовувалося іудеями як перифраза до слова „Бог”, оскільки вони не хотіли порушувати третю заповідь Мойсея – „*Не призывай Імення Господа, Бога твого надаремно...*” (Вих. 20:7) – і вдавалися до різних описових зворотів, щоб не називати священне ім’я Бога [15, 1126].

Із приводу розуміння вислову „Царство Небесне” серед богословів не існує єдиного погляду, підтвердження чому є слова дослідника Р. Штайна: „Незважаючи на особливе місце цього вислову у вченні Христа, довгі роки не втихали гарячі суперечки з приводу того, що розумів під ним Ісус, – адже ні Він Сам, ні євангелісти жодного разу точно не визначили, що тут мається на увазі” [15, 1126].

Саме слово „царство” має два значення: 1) правління царя, тобто царювання; 2) територія, підвладна царю [17, 1045]. За „Євангельським словником...” найбільш прийнятним є розуміння Царства Божого як „царювання Бога”, яке „приведе історію до завершення” [15, 1127]. Із приходом Сина Божого Ісуса

Христа покладений початок реалізації Царства Божого, оскільки „був переможений диявол..., вповнилися старозавітні обіцянки, почалося воскресіння з мертвих, був установлений новий завіт, відповідно до пророцтв зійшов обіцяний Святий Дух” [15, 1129]. Проте завершення Божого Царства – в майбутньому і пов’язане з другим приходом Ісуса Христа. У другому значенні – „територія царя” – Царство Боже вживається у віршах, де йдеться про те, що слід „ввійти в Царство Небесне”.

Звернемося до біблійного розуміння слова „рай” і з’ясуємо його стосунок до Царства Небесного. Запозичене з перської мови, в єврейській Біблії рай буквально означає „обнесена стіною ділянка”, „сад”. У Книзі Буття, зокрема у Септуагінті – першому давньогрецькому перекладі Біблії, – воно вживається на позначення саду Еденського [15, 877]. У період між Заповітами відбулися зміни в семантичній структурі слова „рай”: відповідно до нових вимог воно розширило „семантику похідної основи і функціональне поле” [18, 165]. І в Новому Заповіті рай – це релігійний термін із значенням „кінцевий дім християн” [15, 877], „місце перебування праведників після воскресіння з мертвих” [19, 211]. Класичним прикладом є слова Ісуса Христа, який, перебуваючи на хресті, у відповідь на розкаяння розп’ятого з ним злочинця промовив: „*Поправді кажу тобі: ти будеш зо мною сьогодні в раю!*” (Лк. 23:43).

Таким чином, із доктринального погляду класичного християнства, Боже Царство і рай не є абсолютними синонімами, оскільки перше значенням царства – „царювання”, якому на лінгвістичному рівні притаманна динамічна та часова характеристика („наблизилось Царство Боже”). Рай як „сад”, „місце”, „дім” можна характеризувати за допомогою статичності та певної позачасовості („будеш в раю”). Хоча біблеїзми „Боже Царство” і „рай” мають і спільну сему – перебування людини, грішної за вчинками, але виправданої по вірі, разом зі святим Богом у його духовній оселі.

У довіднику А. Коваль до вислову „Царство Небесне” наводиться ще один синонім – Новий Єрусалим у значенні „те, що Бог приготував праведникам” [6, 285], який описується в Об’явленні Івана Богослова: „*І бачив я небо нове й нову землю, перше бо небо та перша земля проминули, і моря вже не було. І я, Іван, бачив місто святе, Новий Єрусалим, що сходив із неба від Бога, що був приготований, як невістка, прикрашена для чоловіка свого*” (Об. 21:1–2).

Оскільки розуміння Нового Єрусалиму – одне із складних богословських питань, то візьмемо за основу таке узагальнене його трактування: це „метафора цілісності, злиття земної та есхатологічної історії в аспекті того місця перебування, де Бог завжди буде зі Своїм народом” [15, 636]. Синонімами до „Нового Єрусалиму” є „нове небо і земля”, „вишній Єрусалим”, „небесний Єрусалим”, „святе місто”.

Таким чином, із біблійного погляду сходження Нового Єрусалиму тісно пов’язане зі встановленням Божого Царства після тисячолітнього царювання Христа. Що ж до стосунків між раєм та Новим Єрусалимом, то йдеться, на наш погляд, про рівень загального та конкретного: рай як сад Еденський, в якому перебували Адам і Єва та як місце перебування віруючого з Богом після фізичної смерті. Новий Єрусалим – це рай в кінці історії, тобто вічне раювання праведників з Богом. Тобто спільною семою для цих біблеїзмів є : „те місце, де праведник буде з Богом”.

Звернемося до ступеня рецепції українською мовою цих ключових біблійних понять, які стали біблеїзмами. У „Словнику фразеологізмів...” Царство Небесне чи його синоніми – Царство Вічне, Царство Боже – має перше значення „рай” зі стилістичною позначкою „релігійне”. Для ілюстрації цього значення вдало підібраний приклад: „– *Не журися, Насте, об худобі... Стережись, щоб вона тобі не перетинила дорогу до Царства Небесного*” (Г. Квітка-Основ’яненко). Тут яскраво відображений біблійний погляд на багатство як перешкоду на шляху до Царства Небесного, до Бога, на чому наголошував Ісус Христос: „*Як тяжко багатим увійти в Царство Боже!*” (Лк. 18:25). Як відомо, земля і худоба у житті українського селянина, з одного боку, була найдорожчим скарбом, з іншого – часто ставала ідолом, тобто центром і основним смислом всього людського життя, яке не наближало її до Бога. Таким чином, у наведеній цитаті вислів „Царство Небесне” вживається, на наш погляд, у класичному біблійному значенні.

Інша сема синонімічного вислову „Царство Боже” міститься у другому прикладі: „– *Вона замолоду, будши замужем за дяконом і натерпівшись і холоду й голоду, як овдовіла й перейшла до брата жити, то мов у Царство Боже попала*” (Панас Мирний). У порівнянні, до якого вдається автор, аналізований вислів слід розуміти як „найкраще і найщасливіше місце”, тобто з погляду його характеристики, а не призначення.

Друге значення біблеїзму в „Словнику фразеологізмів...” пов’язане із згадкою „небіжчика для вираження побажання йому загробного райського життя” [16, 755]. Приклад: „– *А-а! Пригадую, пригадую. Був колись такий тип у Сміянах. Помер, Царство йому Небесне*” (О. Бердник). Із суто біблійного погляду цей вислів дещо абсурдний, оскільки людина робить свій вибір у земному житті: повірити їй у Сина Божого, примирившись через його жертву на хресті, і отримати життя вічне, тобто у Царстві Небесному, чи ні. Ісус Христос говорив: „*Я – дорога, і правда, і життя. До Отця не приходять ніхто, якщо не через мене*” (Ів. 14:6). Апостол Павло писав до римлян: „*Отож, виправдавшись вірою, майте мир із Богом через Господа нашого Ісуса Христа*” (Рим. 5:1). Якщо небіжчик не з Богом і, відповідно, ніколи вже не

буде з ним, то навіщо йому бажати Царства Небесного? З іншого боку, якщо він уже в Царстві Божому, то яка мета побажання? У наведеному прикладі з твору О. Бердника вживається стилістично марковане слово „тип”, яке не додає впевненості щодо віри в Бога цього суб'єкта.

Приклад побажання Царства Небесного має місце також у довіднику А. Коваль: „*І не чула, щоб хто лихим словом обніс нашого покійника: всі Царства Божого йому жадають*” (Марко Вовчок). Більше того, дослідниця наголошує, що цей вислів „звичайно використовують, коли згадують когось померлого”, тобто як примовку. Приклад: „*А коли кинеш дома Чіпку, хоч і на бабу, – царство їй Небесне, – то за думками світа білого не бачиш...*” (Панас Мирний).

Інша ілюстрація цього ж побажання з „Енеїди” І. Котляревського, наведена у „Словнику фразеологізмів...”: „*Хоть [хоч] од Дідони плив [Еней] поспішно, Та плакав гірко, неутішно. Почувши ж, що в огні спеклася, Сказав: – Нехай їм Вічне Царство*” (І. Котляревський). На наш погляд, це ще один приклад, який підтверджує думку про розцінювання побажання Царства Небесного як традиційного українського. Виходячи з цитат, ці слова говорять на адресу небіжчика, не враховуючи ні його віри за життя в триєдиного Бога, ні навіть віросповідання.

Третє значення аналізованого вислову „Царство Небесне” – „страта, смерть” – вживається у „Словнику фразеологізмів...” зі стилістичною позначкою „іронічне”: „*Він допоміг нам хуленько знайти в Корчуватому справжню гідру фашизму із списками наших людей, складених для Царства Небесного*” (Ю. Яновський). На наш погляд, названий біблеїзм вживається в наведеному контексті як перифраза і виконує образну та експресивну стилістичні функції. На наш погляд, немає підстав для виведення цього значення як окремого.

А. Коваль у своєму довіднику подає ще одне значення фразеологізму „Царство Боже” – „щось вимріяне, прекрасне і недосяжне для людини” [6, 285]. Із біблійного погляду, про певний ступінь „недосяжності” Царства Божого можна говорити лише в Старому Заповіті. Із виповненням старозавітніх пророцтв – приходом Сина Божого Ісуса Христа і його жертві за гріхи людства – людина за умови віри в Нього отримує доступ до Бога-Отця, а відповідно і життя вічне, тобто в Божому Царстві. Таким чином, майже два останні тисячоліття Боже Царство стало „досяжним”.

На наш погляд, наведене А. Коваль значення біблеїзму є переносним. Крім того, дослідниця подала дві цитати, першою серед яких є: „*Я з ними [„просвітителями народу”] на Україні поспробую поговорити ще про Царство Небесне і прогрес, хоч, певне, толку вийде мало*” (Леся Українка). Без широкого контексту складно встановити, наскільки відповідає заявлене дослідницею значення біблеїзму тому, що має на увазі поетеса під Царством Небесним. Можна припустити, що „Царство Боже” і „прогрес” в часи Лесі Українки були символами певних актуальних і загальновідомих проблем.

Інший приклад: „– *А ти до неба подайся, бабуню. Аж до самого апостола Петра чи то до Гаврила-архангела, який там воротарює біля брами небесного царства. Хай він тобі на хвилиночку правду викличе. Їй і подай протестацію, – глузливо відгукується з дерева козак*” (З. Тулуб). Тут зовсім не простежується ніякий відтінок вимріяності чи недосяжності Божого Царства. Хіба що глузування торкаються неможливості піти до Божого Царства і повернутися назад, оскільки людина у своєму грішному й тлінному тілі не може потрапити в присутність Бога.

Звернемося також до авторитетного „Словаря української мови”, укладеного Б. Грінченком, у якому зафіксовані і фразеологізми-біблеїзми. Одне із значень слова „царство” – „спасеніє, блаженство, небесне царство”. У такому ж значенні вживається воно із прикметником, тобто у висловах „Боже, Небесне Царство” [20, 423]. За приклад взяті паремії із збірки „Українські приказки, прислів'я і таке інше”, укладеної М. Номисом: 1) *Помершим царство, а нам на здоров'я* [21, 510]. 2) *Хто за віру умирає, той собі царство заробляє* [21, 39]. 3) *Царство небесне їм!* [21, 510]. 4) *Я такого був пана, що царство небесне та й годі* [21, 96]. Перше і третє речення є побажаннями небіжчикам. У другому реченні яскраво простежується нашарування народного християнства, оскільки за Новим Заповітом спасіння від гріхів і доступ до Царства Божого дається по благодаті (його не потрібно заробляти) через прийняття жертви Ісуса Христа. Наприклад, апостол Павло в Посланні до Ефесян наголошував: „*Бо спасені ви благодаттю через віру, а це невід вас, то – дар Божий, не від діл, щоб ніхто не хвалився*” (Еф. 2:8–9). Семантика четвертого вислову непрозора, тож можна говорити лише про негативне стилістичне забарвлення всієї паремії. Таким чином, значення Царства Небесного в словнику Б. Грінченка є ілюстрацією поглядів народного християнства, тобто рецепції Біблії на рівні народної культури.

Для семантичного поля, яке утворюють біблеїзми „Царство Небесне” („Царство Боже”, „Царство Вічне”), „рай” та „Новий Єрусалим” центром є значення „перебування праведника з Богом”, чи, за словами А. Коваль, „те, що Бог приготував праведникам”. Периферійними – всі інші. Проте на рівні народної культури центр семантичного поля зміщується в бік значення „світ для небіжчиків”.

**Суєта суєт.** Цей біблеїзм-фразеологізм, узятий із Книги Еклезіястової, у перекладі українською звучить таким чином: „*Наймарніша марнота, сказав Проповідник, наймарніша марнота, - марнота усе !*” Ці слова стали класичними в тих мовах, на які перекладена Біблія [15, 1053].

Єврейське слово на позначення суєти, яке вживається у Книзі Еклезіястовій 30 раз, перекладається як „повівання”, „нікчемність”, „ілюзія”. У контексті біблійної книги суєта означає „суто фізичне земне життя з його швидкоплинними радощами і цінностями, які, по суті, пусті, оскільки не пов’язані з Божим благословенням” [17, 959]. Підтвердження цій думці знаходимо в самій Книзі Еклезіястовій: коли в першому розділі констатується факт – „Що було, воно й буде, і що робилося, буде робитись воно, – і немає нічого нового під сонцем!...” (Екл. 1:9), то в останньому автор підводить до висновку – „Підсумок усього почутого: Бога бійся, й чини Його заповіді, бо належить це кожній людині!” (Екл. 12:13).

Таким чином, біблійне розуміння вислову „суєта суєт” пов’язане із „основними старозавітними уявленнями про те, що людське життя у відчуженні від Бога навіть у його найкращому варіанті не має кінцевого смислу і тому позбавлене цінності” [15, 1053].

„Словник фразеологізмів...” подає таке значення біблеїзму „суєта суєт”: „життєві дрібниці та їх оцінка як незначних, мізерних, не пов’язаних із справжніми цінностями життя” [16, 701]. Оскільки не вказано, що мається на увазі під справжніми цінностями, то можна констатувати факт відходу від біблійного розуміння вислову. На нашу думку, наведене значення швидше підходить для тлумачення окремо взятого слова „суєта”.

Приклад для ілюстрації: „Усяке багатство, усяка слава – усе воно **суєта суєт**: і шабля, й булава з бунчуком поляжуть колісь поруч із мертвими кістками” (П. Куліш).

На нашу думку, між визначенням фразеологізму та наведеною цитатою закладена певна суперечність: слава і влада для людини – як правило, зовсім не „життєві дрібниці”. Із мирського погляду, багатство, слава, влада (булава й бунчук – її символи) – це те, до чого прагнуть все життя. Як на наш погляд, слава і влада тісно пов’язана із гордістю. У Біблії ж гордість (пиха) належить до трьох основних спокус, від яких застерігає апостол Іван: „все, що в світі: пожадливість тілесна, і пожадливість очам, і **пиха життява**, – це не від Отця, а від світу” (1 Ів. 2:16). Таким чином, приклад добре підібраний не для ілюстрації наведеного значення біблеїзму, а для його біблійного розуміння. Адже навіть людська слава і влада без Бога – як подув вітру.

У довіднику „Спочатку було Слово...” авторка з метою ілюстрації біблеїзму „суєта суєт” (в українському перекладі „марнота марнот”) після цитування Біблії наводить такий приклад: „Птах у небі, весняний вітерець навкруг, простір полів, завітчаних колоссям та квітами, – оце суттєве, друзі мої, а решта все **марнота марнот!**” (О. Гончар). Оскільки цитата передує визначенню, то спробуємо її оцінити, виходячи з відомих нам значень використаного біблеїзму. Слід відзначити, що суттєвим на погляд автора якась є творіння Бога. Можна припустити, що під „марнотою марнот” мається на увазі „мирська суєта”. Проте яскраво вираженого біблійного значення фразеологізму тут не видно.

За словами А. Коваль, вислів „суєта суєт” вживають у тих випадках, коли „з осудом ставляться до чогось, не вартого часу й зусиль” [6, 119]. На наш погляд, це конотативне значення біблеїзму, оскільки основне розглядалося на рівні „людське життя в послуху Богу” – „людське життя без послуху Богу”. До того ж додається негативне стилістичне забарвлення – осуд.

Приклад із довідника А. Коваль: „А от молодий, поти перегорить у його там усе, поти дійде до того, що мир йому стане **суєтою суєт** – все він до його лине, все його туди тягне...” (Панас Мирний). Наведена цитата логічно ув’язується з біблійним контекстом: „мир (світ без Бога) стане суєтою суєт”, тобто настане усвідомлення цієї ущербності і втратять своє значення мирські цінності. При порівнянні розуміння фразеологізму А. Коваль та його ілюстрації з творчості Панаса Мирного виникає припущення про формулювання дослідницею значення на основі цитати, а не навпаки. У будь-якому разі, аналізоване визначення із довідника є досить вузьким.

У посібнику „Біблійна мудрість...” наводиться таке значення біблеїзму „суєта суєт і все суєта” чи його українського відповідника: „те, що не має ніякого значення, цінності; дріб’язкові життєві турботи, біганина, клопоти, метушня” [7, 25]. Слід зазначити, що воно перегукується із розглянутим значенням із „Словника фразеологізмів...”. Додається конотативне значення, пов’язане з уточненням, деталізацією, – „біганина”, „метушня”

Таким чином, кілька значень біблеїзму „суєта суєт” можна розглядати як семантичне поле, у якого дві характерні ознаки: інтегральна, тобто центр поля – сема „щось (життя, відрізки життя), позбавлене цінності”. Тоді диференційними ознаками, тобто периферією поля будуть семи „життя без Бога”; „життєві дрібниці”; „щось, не вартє зусиль” тощо.

Проводячи зіставлення біблеїзмів-фразеологізмів, ми мали справу з двома дискурсами – релігійним (рівень Біблії та біблійних довідників) та художнім (цитати для ілюстрації значень із творів класиків). Слід відзначити, що в більшості випадків при переході із одного дискурсу до іншого вислови здебільшого частково втрачають свої дискурсивні функції (наприклад, християнські терміни „рай”, „Царство Небесне” в художньому мовленні). Як правило, такі зміни пов’язані із зміною семантичної

(Агнець Божий перестає бути найменуванням Ісуса Христа) та стилістичних функцій (Агнець Божий з негативним забарвленням).

Слід зазначити, що в таких випадках відбуваються зміни і на рівні семантичних полів. Так, біблійне значення фразеологізмів зміщується, як правило, із центра семантичного поля на периферію, інколи настільки далеко, що втрачається розуміння і навіть сприймання вислову як біблійного.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Мечковская Н.Б. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: Агенство „ФАИР”, 1998. – 352 с.
2. Кочерган М.П. Стан і перспективи сучасного мовознавства // Вісник Київського лінгвістичного ун-ту. – Серія: Філологія. – 2003. – Т. 6. – № 1. – С. 5–18.
3. Єрмоленко С.Я., Бирик С.П., Тодор О.Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / За ред. С.Я. Єрмоленко. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.
4. Зорівчак Р. Біблеїзми в нашому мовленні // <http://svitlytsia.crimea.ua>.
5. Росовецький С. Біблеїзми // Шевченківська енциклопедія. Робочий зошит Б. – К., 2005. – С. 104–106.
6. Коваль А.П. Спочатку було слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові. – К.: Либідь, 2001. – 312 с.
7. Цимбалюк Ю., Кобів Й., Смурова Л., Латун Л. Біблійна мудрість у латинських афоризмах українською та англійською мовами: Науково-навчальний посібник. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2003. – 410 с.
8. Сологуб Н. Біблійні образи в етнологічному аспекті // Біблія і культура: Збірник наук. статей. – Вип. 1. – Чернівці: Рута, 2000. – С. 179–182.
9. Черкас Н. Структурно-семантична класифікація фразеологічних одиниць біблійного походження у романі Дж. Хеллера „Бог знає” // Біблія і культура: Збірник наук. статей. – Вип. 4. – Чернівці: Рута, 2002. – С. 243–247.
10. Копосова Н.Л. Библизмы в русском и немецком языках // Ярославский педагогический вестник // <http://yspu.yar.ru>.
11. Жолобова А.О. Фразеологизмы-библизмы в русском, английском и испанском языках: и их прототипы // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. – Казань, 2001. – С. 143–148 // <http://vss.nlr.ru>.
12. Прядко И.П. Библиейская лексика на страницах современных СМИ // <http://www.gramota.ru>.
13. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 685 с.
14. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської і грецької на українську наново перекладена. – UBS, 1990.
15. Евангельский словарь библейского богословия / Под ред. У. Элуеэлла: Пер. с англ. – СПб.: Библия для всех, 2000. – 1232 с.
16. Словник фразеологізмів української мови / Уклад.: В.М. Білоноженко, І.С. Гнатюк, В.В. Дятчук, Н.М. Неровня, Т.О. Федоренко. – К.: Наук. думка, 2003. – 1104 с.
17. Ринкер Ф., Майер Г. Библиейская Энциклопедия Брокгауза. Пер. с нем. / Под общ. ред. Цорна В.А. – Paderborn: Christliche Verlagsbuchhandlung, 1999. – 1088 с.
18. Струганець Л. Динаміка лексичних норм української літературної мови ХХ століття. – Тернопіль: Астон, 2002. – 352 с.
19. Кинер К. Библиейский культурно-исторический комментарий: В 2 ч.: Пер. с англ. – Ч. 2. Новый Завет / Под общ. ред. Р.З. Орховатской. – СПб.: Мирт, 2005. – 733 с.
20. Словарь української мови / За ред. Б. Грінченка. – Т. 4. – К.: Довіра – Рідна мова, 1996. – 563 с.
21. Українські приказки, прислів'я і таке інше. – Уклад. М. Номис / Упоряд., приміт. та вступна ст. М.М. Паз яка. – К.: Либідь, 1993. – 768 с.

### ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

1. Вих. – Друга книга Мойсеєва: Вихід.
2. Екл. – Книга Еклезіястова (або Проповідника).
3. Іс. – Книга пророка Ісаї.
4. Мт. – Євангелія від св. Матвія.

5. Мк. – Євангелія від св. Марка.
6. Лк. – Євангелія від св. Луки.
7. Ів. – Євангеліє від св. Івана.
8. Рим. – Послання св. апостола Павла до римлян.
9. Еф. – Послання св. апостола Павла до ефесян.
10. Об. – Об'явлення св. Івана Богослова.

УДК 82-311.6.081

## **ЯЗЫКОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ РОМАНИСТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д.БАЛАШОВА)**

Пустовит Т.Н., к. филол.н., доцент

*Винницький соціально-економічний інститут Університета "Україна"*

В статье рассматривается проблема языкового воплощения истории в современной исторической прозе на материале произведений Д.Балашова, в которых четко выявлены особенности современного исторического романа. Д.Балашов воссоздает языковой фон эпохи с помощью объединения современных, диалектных и архаических форм русского языка. Эти языковые пласты тесно взаимодействуют, дополняют друг друга, являя богатые возможности современной исторической прозы.

*Ключевые слова: историческая проза, бихронизм, современная лексика, архаическая лексика, языковое воплощение истории, языковой фон эпохи.*

Пустовіт Т.Н. МОВНЕ ВТІЛЕННЯ ІСТОРІЇ В СУЧАСНІЙ ІСТОРИЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Д. БАЛАШОВА) / Вінницький соціально-економічний інститут Університету „Україна”.

У роботі розглядається проблема мовного втілення історії в сучасній історичній прозі на матеріалі творів Д.Балашова, у яких чітко виявлені особливості сучасного історичного роману. Д.Балашов відтворює мовне тло доби за допомогою поєднання сучасних, діалектних та архаїчних форм російської мови. Ці мовні шари тісно взаємодіють, доповнюють один одного, засвідчуючи багаті можливості сучасної історичної прози.

*Ключові слова: історична проза, біхронізм, сучасна лексика, архаїчна лексика, діалектна лексика, мовне втілення історії, мовне тло доби.*

Pustovit T.N. LANGUAGE EMBODIMENT OF HISTORY IN THE CONTEMPORARY HISTORICAL PROSE ON THE MATERIALS D. BALASHOV'S WORKS / Vinitza social-economic institute of university „Ukraine”.

The article deals the problem of language embodiment of history in the contemporary historical prose on the materials D. Balashov's works which brightly demonstrates peculiarity of contemporary historical novels. D.Balashov creates the language background of epoch by means of archaisms, dialect and modern forms of the Russian language. This means of language interacts, complements one another, indicats of contemporary historical prose.

*Key words: historical prose, bichronism, modern vocabulary, archaic vocabulary, dialectical vocabulary, language embodiment of history, language background of epos.*

В данной работе рассматриваются проблемы языкового воплощения истории на современном этапе развития исторической прозы, и с этой целью ставится задача определить языковые средства, с помощью которых создается языковой фон эпохи в произведениях Дмитрия Балашова, в творчестве которого нашли яркое выражение современные тенденции в развитии исторического романа. До настоящего времени в литературоведческих источниках нет единого мнения по вопросу об использовании архаической, диалектной лексики, авторских словообразований при художественном воссоздании прошлого. Впервые в данном аспекте рассматриваются художественные особенности произведений Д.Балашова.

Историческая проза представляет собой интенсивно обновляющуюся, динамично эволюционирующую систему, которая развивается в сложных интеграционных взаимодействиях. Одним из структурообразующих элементов этой системы является язык.

Образный, эмоциональный, многозначный, язык исторической прозы обладает присущими только ему особенностями, обусловленными спецификой жанра.

Жанровая специфика исторической прозы предполагает существование сложного хронотопа, т.е. соотношения художественно-концептуального и авторского времени. Поэтому главной особенностью языка исторической прозы является его двуплановость: в нем взаимодействуют лексические средства из различных эпох.

Формально писателей-историков разделяют на две категории – “бытовиков” и “философов”. Первые тщательно выписывают сюжетные коллизии, колорит, всевозможные детали изображаемой эпохи, следовательно, язык своих произведений обильно насыщают архаической и диалектной лексикой. Вторые остаются на уровне художественно-философского сознания своего времени, авторские рассуждения преобладают над динамикой сюжетного действия, следовательно, строятся из “живого” языкового материала, содержащего преимущественно современную лексику. Безусловно, это разделение относительно [1, 221]. Особенно сложно говорить о языковой доминанте при анализе современной исторической прозы, одной из тенденций, в развитии которой проявляется усиление субъективно-личностного авторского начала даже в произведениях, написанных в традиционном хроникальном (“летописном”) ключе. Ярким примером такого рода исторической прозы являются романы современного российского писателя Д.Балашова.

Д.Балашов в семитомном цикле историко-философских романов-хроник “Государи Московские” художественно воспроизводит события русской истории XIII-XIV вв. – от смерти Александра Невского до утверждения государства нового типа – Московской Руси.

Языковые особенности произведений писателя обусловлены в первую очередь их жанровой типологией: в историко-документированное повествование, подобное летописи (хроника) настойчиво проникает “голос” автора-философа, размышляющего над коренными вопросами человеческого бытия.

Усиление авторского “я” выразило себя, прежде всего, в публицистической заостренности современного исторического романа. И цикл “Государи Московские” также насыщен публицистикой: авторскими размышлениями и комментариями, полемическими выступлениями, прямыми обращениями к современникам, историческими очерками. Эстетическим кредо писателя становится бихронизм, т.е. тесная сопряженность и взаимообусловленность прошлого и настоящего. Автор выступает как бы непосредственным участником исторического процесса, выносит на страницы своих романов открытые оценки событиям и персонажам, уточняет или опровергает полемические версии, выдвигает свои, оригинальные, выступая, кроме того, и в качестве ученого-историка. Балашов-публицист, Балашов-ученый говорит с читателем на современном ему языке.

Создавая языковой фон изображаемой эпохи, Д.Балашов активно использует архаическую, диалектную лексику, а также авторские новообразования, ориентированные на диалект, но по форме и смыслу современные (например, *близит вечер* вместо *близится вечер*). Наиболее продуктивный речевой пласт, используемый писателем – архаический.

В критике не раз высказывались упреки в адрес Д.Балашова в том, что он чрезмерно “переусложняет язык своих произведений архаическими элементами”, указывалось также, что “ориентация писателя на забытые или полужабытые среднерусские говоры не всегда обеспечена эстетической необходимостью” и только “затрудняет восприятие художественного текста” [2, 240].

С одной стороны, с этим можно согласиться. На любой странице текста романов Д.Балашова (кроме публицистических глав) можно насчитать десятки архаичных, диалектных слов, авторских новообразований, призванных создать колорит древнего письма. Особенно много такой лексики в речи персонажей.

С другой стороны, можно ли действительно считать такой усложненный язык неоправданным в художественном произведении?

На этот вопрос нет однозначного ответа. Известно мнение ряда писателей и литературоведов (в том числе В.Белинского, М.Горького, А.Потебни), выступавших против засорения языка произведения устаревшими и диалектными словами. Однако в живой практике литературного творчества процесс словообразования, использования архаичных и диалектных пластов лексики никогда не прекращался и имел своих сторонников. Например, нельзя отрицать заслуг В.Хлебникова в области языковых исканий. Он способствовал углублению представлений о поэтическом языке, “указал на скрытые в существующем языке возможности, произвел решительный переворот к допушкинскому языку, к фольклорному слову, к общеславянской лексике (особенно украинской), к неологизмам и новой звуковой семантике” [3, 32].

В свое время обосновывать особенности языка своего романа “Мирослав, князь Дреговичский” пришлось и белорусскому писателю Э.Скобелеву, который также прибегнул к форме древнего повествования. “Мне кажется, – подчеркивал Э.Скобелев, – этого требовала столь необозримая и ответственная тема – воссоздание целой эпохи в истории восточного славянства. Пришлось прибегнуть и к стилизации в языке, использовать элементы древнерусской речи, – чтобы сохранить аромат, крепость и выразительность языка наших предтеч... Древними авторами ценилось искусство дать в немногих

словах духовную пищу многим, с тем, чтобы каждый находил в них в зависимости от кругозора и опыта и возвращался к ним снова и снова, черпая силу для жизненных свершений. Мне хотелось подчеркнуть именно эту традицию древних русских писаний” [4, 424].

Под этими словами мог бы подписаться и Д.Балашов. На вопрос, сознательно ли он усложняет язык своих романов, используя архаическую и диалектную лексику, писатель ответил утвердительно. В письме автору настоящей работы он пишет: “Стиль у меня намеренно такой. Вообще всякое намеренное упрощение языка не ко благу, у меня есть свой читатель, коему мой (подчеркнуто автором – Т.П.) стиль нравится. Помнится, Белинский бранил Гоголя за употребление устарелых слов и прочее. Гоголя, однако, читают ныне значительно больше, чем Белинского”. Далее писатель говорит о том, что “древность” многих слов относительна, что мы загоняем себя в рамки словаря в 60 тыс. слов, между тем, как в русском языке имеется от 3-х до 4-х миллионов слов и выражений, но “простой читатель” пользуется набором в 8-12 тыс. слов и выражений, а Эллочка Щукина обходилась, как известно, тридцатью. “Где предел?” - спрашивает Д.Балашов. И совершенно справедливо утверждает: “Читателя надобно еще и учить ... языку. И вообще, упрощение – не тот путь, на котором строится культура” [5].

Д.Балашов не одинок в своих убеждениях. “Писатель – это словарь! – отмечал А.Югов. – ...Потенциально каждое слово бессмертно. То есть, точнее говоря, оно может на целые столетия пережить свое материальное соответствие. Даже самое обветшалое слово, объявленное заведомо архаизмом, может вдруг воскреснуть, повинувшись законам языка, употреблению народному, отвечая требованию момента и эпохи” [6, 195]. В.Крупин замечает: “...Как странно, даже невежественно ставить вопрос, похожий на окрик: почему писатель не пишет на общепонятном языке? Он пишет так, как говорили его отцы, деды, уже это одно и есть право, и обязанность сохранить язык отцов и дедов” [7, 5].

Таким образом, архаическая и диалектная лексика – это не пустая словесная порода, выполняющая некую стилизаторскую функцию, а яркий слой языка, важнейшее средство выражения сознания народа, выполняющее в историческом повествовании идейно-эстетическую функцию создания характеров героев, воссоздания быта и бытия истории в живописной словесной форме, приближающее к нам былые столетия в их первозданности. “Историческая проза, лишённая архаической и диалектной языковой окраски (такая тенденция, к сожалению, очень ощутима), художественно бесцветна, невыразительна, теряет свое изначальное богатство – образное видение жизни глазами исторического человека” [8, 238].

Сказанное выше, безусловно, не означает, что писатель-историк обязательно должен насыщать язык своих произведений устаревшими и диалектными словесными формами, – речь идет о разумном, концептуально необходимом словопользовании.

В жанре исторического романа (и в этом его специфическая особенность) язык выступает не только средством изображения мыслей, чувств и действий людей (его первичная эстетическая функция), но и является носителем фонемно-звуковой жизни слова, нередко уже забытого, воссозданного автором вторично для жизни через посредство документов, летописей, сказаний, преданий, архивных источников и т.д.

Анализ романов Д.Балашова показывает, что ни архаизмы, ни диалектизмы ни в коей мере не “портят” художественной речи, напротив, исключительно ярко, сочно, образно передают быт и нравы средневековой Руси. Особенности лексики цикла романов о “государях московских” определены четкой авторской позицией и являются органическим элементом системы изобразительно-выразительных средств в произведениях писателя. Языковая манера Д.Балашова, безусловно, имеет право на существование в историческом жанре. Хотя в некоторых случаях словарный строй “Государей Московских” сложен для понимания, он вполне доступен читателю, который не может не услышать и не оценить по достоинству “музыку” звучания древнего русского слова.

Произведения Д.Балашова – яркий пример слияния исторической масштабности с художественной. В них отчетливо проявились особенности современного исторического романа, в котором органически сочетаются конкретные исторические реалии, несущие правду жизни, с творческим вымыслом, не нарушающим эту правду, и в основе которого лежат философские, психологические, социально-нравственные коллизии. Изображение прошлого у Д.Балашова, как и у других современных писателей не является самоцелью и нередко служит опорой для глубинного проникновения в современность, а это прямо отражается на развитии жанра исторической прозы, важное место в изучении которого занимает язык как первоэлемент искусства слова, важнейший показатель специфики исторической литературы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Юдин В.А. Человек. История. Память. – М.: Современник, 1990. – 336 с.
2. Юдин В.А. Человек. История. Память. – М.: Современник, 1990. – 336 с.
3. Поляков М. Велемир Хлебников. Мировоззрение и поэтика. – В кн.: Велемир Хлебников. Творения. – М.: Современник, 1986. – 277 с.



4. Скобелев Э.М. Мирослав, князь Дреговичский: Дума о минувшем. – Минск: Изд-во “Нестор”, 1979. – 245 с.
5. Балашов Д.М. Письмо Пустовит Т.Н. от 14 апреля 1997 г. находится в домашнем архиве Пустовит Т.Н.
6. Югов А.К. Изобразительная сила русского слова// Собр. соч.: В 4 т. – М.: Художественная литература, 1985. – Т.4. – 403 с.
7. Крупин В.Н. И в поле каждую былинку, и в небе каждую звезду// Лит.газ. – 1985. – 3 апреля.
8. Юдин В.А. Человек. История. Память. – М.: Современник, 1990. – 336 с.

УДК 811.161.2'373.74:821.161.2 – 3.08

## СТИЛИСТИЧНА РОЛЬ ТРАНСФОРМАЦІЇ СТРУКТУРНОГО СКЛАДУ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У МОВІ ТВОРІВ І.ФРАНКА

Романюк Н.В., к.філол.н., доцент

*Запорізький національний університет*

У статті міститься аналіз функціонування загальноживаних та модифікованих фразеологічних одиниць. Зосереджено увагу на структурних способах трансформації стійких висловів, а також на стилістичній ролі трансформованих ФО у мові творів І.Франка.

*Ключові слова:* фразеологічні одиниці, структурна трансформація, контекстуальна сполучуваність, стилістична функція, субституція, натяк

Романюк Н.В. СТИЛИСТИЧЕСКАЯ РОЛЬ ТРАНСФОРМАЦИИ СТРУКТУРНОГО СОСТАВА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ЯЗЫКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.ФРАНКО/ Запорожский национальный университет, Украина

В статье дан анализ функционирования традиционных и трансформированных фразеологических единиц. Выявлены структурные особенности исследуемых фразеологизмов, а также основные особенности употребления модифицированных ФЕ в произведениях И.Франко.

*Ключевые слова:* фразеологическая единица, структурная трансформация, контекстуальная сочетаемость, стилистическая функция, субституция, намек

Romanjuk N.V. STYLISTIC ROLE OF TRANSFORMATION OF STRUCTURE PHRASAL UNITS IN THE LANGUAGE OF IVAN FRANKO'S WORKS / Zaporizhzhya State university, Ukraine

The article by the Candidate of Philological Science, assistant professor deals with the analysis of commonly used and transformed phrasal units functioning. Structural means of set expressions transformed and stylistic role of transformed phrasal units in the language of Ivan Franko's works are in the focus of attention.

*Key words:* phraseological units, structures occasional transformation, stylistic function, hint.

Українська літературна мова постійно збагачується яскравими зразками живомовних стійких висловів. Скарби народної фразеології широко використовувалися та використовуються в художній літературі з метою творення образів персонажів, утілення ідейно-естетичного задуму автора, відображення національного колориту. Ґрунтовне вивчення говіркової фразеології в художньому творі як засобу увиразнення мови тексту, експресивно-емоційного оцінювання, ставлення автора до персонажів належить до важливих завдань сучасного мовознавства, оскільки й до сьогодні відсутні спеціальні праці, присвячені аналізу функціонування живомовних фразеологічних одиниць (ФО) в художніх творах.

Зауважимо, що фраземіка окремих творів І.Франка (зокрема „Захар Беркут” [2], „Варлаам і Йоасаф” [3], вірші [4]) уже була в центрі уваги мовознавців. Щодо інших прозових творів Каменяра, то їхні словесно-виражальні засоби, у тому числі й ФО, вивчені недостатньо.

Отже, актуальність дослідження зумовлюється, по-перше, великим кількісним складом фразеологізмів прозових творів великого письменника Галичини, по-друге, важливими експресивно-стилістичними функціями ФО у текстах, по-третє, відсутністю наукових розвідок про модифікаційне функціонування фразеологізмів у художній літературі.

Мета статті – дослідження мови творів І.Франка, зокрема стилістичної ролі модифікованих стійких висловів.

Здатність ФО виконувати ту чи іншу зображальну функцію ґрунтується на їх конотативному значенні. Фразеологізмам притаманні образність, емоційність, оцінність, стилістична забарвленість, потенційна

здатність до трансформації. Усе це сприяє динамічності ФО, визначає їх місце й роль у художніх творах [1, с. 127].

Розмовно-побутові сталі вислови є істотним компонентом розгортання сюжету, допомагають письменникам правдиво відобразити різні явища, побут українських сіл та міст, дати переконливу характеристику дійових осіб, посилити експресивність висловлення. В.Чабаненко стверджує, що в пошуках експресії, яка б відповідала даному суспільно-політичному моменту, мовці нерідко вдаються до структурно-семантичного оновлення, до трансформації вже відомих, старих фразеологізмів. Це спостерігаємо як у загальнонародній, так і в індивідуально-авторській писемній мовній практиці [5, с. 64].

Серед багатющого арсеналу живомовних ФО, мистецьки використаних І.Франком, заслуговують на увагу і фразеологізми з незмінною структурою та семантикою, і вислови з тими чи іншими їх варіаціями. Слід відзначити, що помітна кількість аналізованих стійких висловів виявили високу життєздатність, зберігшись протягом двох століть у говірковому і відтворившись у художньому мовленні без будь-яких змін у зовнішній та внутрішній формах.

ФО, які вживаються в усному й художньому мовленні в узуальній формі, не несуть додаткового експресивно-стилістичного забарвлення. Введені у мову автора, вони надають їй природності, виразності. У сталому вигляді функціонують вислови *і пес не гавкне* із значенням „про людину, яка не варта уваги, поваги” в усному мовленні та в художній літературі: „...Сидить та й сидить, і *пес за ним не гавкне*, а пану інспекторові не квапно ся діє...” [7, с. 88]; *махнути рукою* на позначення „перестати звертати увагу, не зважати на когось, на щось”: „Прачича живо обтерла слези і хотіла ще щось сказати Морткові, але Прач на неї *махнув рукою*... і пішов” [9, с. 129]; *перепадати на горіхи* – „діставати покарання, страждати від когось”: „...Яцеві при початку роботи *перепало б на горіхи*, коли б хлопці не були за ним вступилися” [9, с. 229]; *сама як билина [в полі]* – „зовсім одинока людина, без рідних; самотня”: „...Адже ж я тепер *сам-самісінький, як билинка в полі*” [9, с.239].

Часто вживаними в південно-західному регіоні є фразеологізми-інтер’єктиви церковного походження. За понад два століття відбулося чимало змін у соціально-побутовій сфері, що спричинило появу нових лексем і словесних конструкцій. Проте давні ФО не поступилися нововведенням. У системі експресивних засобів письменника такі фразеологізми можна поділити на кілька груп:

1. Фразеологізми, що вживаються на позначення різних емоцій: страх, розчарування, застереження та ін.: „... *Боже борони*, не маю права кидати тінь на нашого князя...” [7, с. 34]; „Ну, не про те річ, - *най його там божя мати судить!* – але досить на тім, що нікотра дівка не хотіла йти за нього” [9, с. 4]; „Жінка задержала його за руку. – *Бійся бога*, чоловіче, що ти хочеш робити? Адже се гріх великий!” [9, с. 130].
2. ФО - формули ввічливості типу *дай Боже, слава Богу, Боже допомагай, з Богом*. В усному мовленні, а також у мовленні героїв творів І.Франка звороти-привітання вживаються відповідно до церковних свят. Так, загальноживаним є привітання *слава Ісусу Христу* із відповіддю *слава навіки Богу і дай Боже здоровля*; у дні Великодніх свят - *Христос воскрес і воістину воскрес*; на Різдво – *Христо сі рождає і славімо його*, а на Хрещення - *Христос сі хрещає з відповіддю в ріці Йордані*: „- *Дай боже добрий день!* – сказав жид, припіднімаючи капелюх на голові. – *Дай господи!* – відказав Яць. – *Щастя біг при роботі!* – сказав Мендель. – *Дай боже!* Дякую за слово добре” [9, с. 215]; „- *Добрий день! - Дай боже щасте!* – *Дай пане-боже!* Дякувати за слово добре” [9, с. 169] та ін.
3. Фразеологічний клятвений лексикон. До нього належить і відфраземне слово *бігме*, яке активно вживається не одну сотню років і функціонує у творах письменників-галичан, у тому числі і в мові творів І.Франка: „... Я, *бігме*, не знаю, як цес наряд має на світі жити?...” [8, с. 113]; „Так сталося... *бігме*, сталося проти моєї волі...” [7, с. 63].

Носіями верхньонадністрянських говірок уживається фразеологізм *говорити, як на сповіді/перед ксьондзом/на суді* із значенням „говорити правду”. У такому ж компонентному складі використано ФО і письменником: „Мусить пан доктор, *як на сповіді*, визнати мені три правди, - сказала Целя...” [7, с. 333].

Зіставно-порівняльне вивчення функціонування говіркових ФО у художніх творах І.Франка дозволяє виявити певні відмінності у використанні та трансформуванні розгляданих стійких сполук, пов'язані з особливостями індивідуального стилю письменника.

Найпоширенішим способом модифікації ФО в художньому, як і в усному мовленні, є **субституція**, яка призводить до створення нової експресивної якості звороту. На позначення людини „дурної, розумово обмеженої, ненормальної” активно вживаються фразеологізми-синоніми *без полови в голові, туман вісімнадцятий* і субституційований *останній туман/дурень, без гаразду/клепки/оливи в голові, не всі дома*. Із синонімічного ряду лише фразеологізм *туман вісімнадцятий* є архаїзмом і вузько діалектним, оскільки в інших говорах та в сучасних фразеологічних словниках він не зафіксований. Цей вислів фіксується у творах І.Франка, де він виконує зображально-оцінну функцію: „...Професор просто сказав йому, що Гриць „*туман вісімнадцятий*”, що ліпше зробіть, коли відбере його додому і назад заставить

гуси пасти” [7, с. 59]. Значення ФО записано автором у переліку пояснень слів: „в розумінні: останній дурень”, а походження – у збірці „Галицько-руські народні приповідки” (ГРНП): „Знач, чоловік дуже дурний, тумановатий. Чому як раз вісімнадцятий, незвісно” [6, Т.1, №3335, с.226]. Ним використано і фразеологізм *не всі дома*: „Вояк витріщеними очима видивився на Спориша, як на чоловіка, у якого *не всі дома*” [9, с. 297].

Під пером письменника модифікації зазнав вислів *бровою/оком не моргнути* у значенні „не звертати уваги, не видавати внутрішнього стану”. І.Франко піддає заміні слово *брова*, оновлюючи структуру фразеологізму: „Щохвилі ж зібрання переривало його оповідання грімким реготом, але бесідник навіть *вусом не моргнув...*” [9, с. 327].

Субститутованим у творах Каменяра є й компаратив *як маків цвіт/буряк* із супровідною лексемою *червоний*. Це порівняння у мовотворчості Каменяра відіграє своєрідну стилістичну роль, оскільки крім загальноприйнятого компонента *червоний* письменник використовує і діалектизм *цвickльовий*, зберігаючи тим самим національний колорит південно-західного діалекту, а також розширюючи контекстуальне оточення вислову лексемою *здоровий*: „...Хоть волосся в неї і сивіло, то лице її було *червоне і здорове, як цвickльовий буряк...*” [9, с. 4]. Тлумачення діалектизму *цвickльовий* подано І.Франком у ГРНП: „Цвickльовий, по польськи *swikla*, цвickльовий, червоний буряк” [6, Т.3, №27.431, с.302].

Із значенням „триматися дуже міцно, не відступати від чого-небудь” часто в усному мовленні вживаються стійкі словосполучення *зубами триматися, триматися руками й ногами, триматися, як реп'ях / воша кожуха*. У творчості І.Франка знайшов використання давній вислів *триматися, як воша кожуха*. Проте письменник послуговується й модифікованою його структурою, замінивши лексеми *кожух* на *життя* і ввівши компонент *упертий*: „А проте він жив, мов *упертий реп'ях*, держався того *нужденного життя*” [9, с. 372].

Виявлено, що приказка *Богові - боже, кесарю - кесаре* в художньому творі функціонує в індивідуально-авторській інтерпретації, зокрема І.Франко, зберігаючи дух тогочасних соціальних обставин, використав згаданий вислів з лексемою *цїсар*: „...Жив по-панськи, вітцївського добра не марнував, в політику не вдавався, віддав богу, що боже, а *цїсареві, що цїсарське...*” [7, с. 99].

Абсолютній контекстуальній субституції піддано приказки *переливати з пустого в порожнє, одна голова добре, а дві - краще*. Так, великий майстер слова послуговується висловами із зміненим лексичним складом *сипати пісок з однієї купки на іншу* [7, с. 107], *одне око, що пильнує, добре, але десять – це краще* [9, с. 68]. Числівник як складова останнього стійкого звору відіграє важливу значеннєво-стилістичну роль.

Із значенням „почуватися невпевнено” вживаються в південно-західному говорі ФО *ні в сих, ні в тих та ні с'як, ні так*. І.Франко використовує авторський варіант: „Доктор стояв, як то кажуть, *ні в п'ять ні в дев'ять*, а далі з силуваним усміхом почав звільна: - Ну, панно Целіно...” [7, с. 337].

Наступним, не менш уживаним способом трансформації ФО, є **поширення і скорочення структури** фразеологізму. Введення додаткових, оказіональних елементів у структуру ФО сприяє взаємодії стійких висловів із безпосереднім словесним оточенням, пожвавлює та увиразнює висловлювання, зближує значення ФО та її образність з умовами конкретного контексту.

У говірковому мовленні широко вживаним є фразеологізм *про мене Семена*, а також локальний вислів *мені байбардзо* – „легковажити, бути байдужим”. У творах І.Франка перша ФО часто фіксується в усиченій формі: „- Ну, *про мене*, йди та пролежся, – сказав присяжний...” [7, 23]; „- *Про мене*, хай собі ходить, – Іван сплюнув сердито у вогонь...” [7, с. 86] та ін.

Залежно від умов контексту створюваного образу письменник вдається до розширення ФО. Так, І.Франко вводить у структуру фразеологізму прикметник *орлиний*, який служить епітетом до субститутованої лексеми *зір* і увиразнює характеристику персонажа, подану автором, поширює словосполучення контамінаційного плану з *ніг до голови*, що служить для конкретизації змісту: „- Як називається? – запитав пан староста, що тим часом устав був із крісла і *змірив* мене своїм *орлиним зором з ніг до голови...*” [9, с. 335]. Вдається письменник і до субституції ФО: „...мене *зміряно від тім'я до п'яти* строгим поглядом, мов школяра, що зробив помилку в азбуці ...!” [9, с. 347].

Як правило, додатковими лексемами є іменники, займенники, прикметники, прислівники. Наприклад: до лексичного складу стійкого вислову *кров ударила до голови* І.Франко увів займенник *уся*: „*Вся кров ударила* Яцеві *до голови*. Ті слова гірше його кололи, ніж найідкіші дотики...” [9, с. 235].

Своєрідним у плані вживання є компаративний зворот *як сич*. Саме цей вислів нерідко функціонує в мові художньої літератури в модифікованій формі, зокрема І.Франко розширює його компонентний склад: „...мій герой надувається *як сич на вітер*, і глибоким басом гримить: – З нами бог...!” [9, с. 361].

Традиційну структуру загальновідомого вислову *свердлити очима/оком* І.Франко розширив з метою увиразнення й конкретизації змісту: „*Широко витріщеними очима* вона (Олімпія) силкувалася *просверлити* п'їтьму...” [8, с. 7].

Для увиразнення змісту, підсилення експресивного забарвлення висловлювання письменник вводить лексеми *чорна, суха, стара* до складу *сухий/худий, як тріска/скіна*: „...а на тій купі, заритий у той гній до половини..., лежав чоловік, *синій*, як боз, *сухий*, як *стара скіна*” [7, с. 14], а також розширює склад загальноновживаного фразеологізму *як вітер*, що позначає „легковажної, ненадійної людини”: „...циган – то *вітер у полі: ось є, ось його нема*” [9, с.144].

Крім розширення структури фразеологізмів, І.Франко вдається і до її **скорочення**. Зауважимо, що скорочення компонентного у можливе лише у ФО, зовнішня форма яких є загальновідомою і широко вживаною. Загальновідомий фразеологізм *содом і гоморра* в художньому контексті письменника функціонує в редукованому складі: „... От тільки що був я там – *содома*, кажу вам. Стара плаче, що аж серце краєся” [9, с. 221].

У регіоні південно-західного діалекту в активному вжитку перебуває давній вислів *пек ти осина*. Паралельно в локальному мовленні функціонує і зредукований варіант ФО – фразера *пек-запек*, мотивація якої респондентам не відома. Етимологію фразеологізму подає І.Франко у ГРНП: „Найзагальніша форма лайки: пропадай. Значіне слів „пек” і „осина” темне; в „пек” без сумніву лежить вираз плювання, те, що в нім. *pfui*, [6, Т.1, №645, с.49]. В оповіданнях письменник використовує два варіанти вислову: „*ТЬфу, осина тобі маро!* – погадав я собі. – Прокляті псища збудили вартівника” [7, с. 41] і „*Пек, тобі, маро, – гадаємо собі, се що, зачим, пощо?*” [7, с. 48]. Обґрунтування походження ФО, дане І.Франком, можна приймати з певними обмеженнями, оскільки відомо, що Цур і Пек – міфічні боги.

Фразеологізм *дати ногам знати* із значенням „швидко тікати, бігти” активно функціонує як у живому, так і в художньому мовленні. І.Франко в одному з творів використовує лише **натяк** на традиційний фразеологізм, уводячи в текст один з компонентів вислову, який має фразеологічно зумовлене значення: „Три нас було до того інтересу: забрали ми, що могли, що лекше винести, ...та й у *ноги...*” [7, с. 16].

Фразеологічна система творів І.Франка фіксує вислів *прикусити зуби*: „ – Не до вас належить мене ото випитувати. – Капрал почервонів зі злості, але *прикусив зуби*” [9, 76]. Цей авторський неологізм створено внаслідок поєднання ФО *прикусити язика* та *зціпити зуби*.

Таким чином, у фразеології мови творів І.Франка засвідчується використання традиційних і говіркових стійких висловів як в узуальній, так і в оказіональній формі. Найпоширенішим способом трансформації зовнішньої форми ФО є субституція, яка здійснюється з метою увиразнення значення фразеологізму, надання йому додаткових конотативних відтінків відповідно до контексту, а також розширення будови, що збагачує семантичну базу ФО, і скорочення структури фразеологізму, що сприяє концентрації змісту та економності висловлювання. Проте, як здається, такі модифіковані вислови варто виділяти в окрему групу, оскільки вони лише частково відповідають тим вимогам, які ставляться до фразеологізмів. Такий нововислів вживається однією людиною і в одному контексті, тобто авторський неологізм характеризується одноразовим уживанням у відповідному контексті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Я.А. Фразеологія у системі мови. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. – 176 с.
2. Демський М.Т. Фраземіка повісті І.Франка „Захар Беркут” // Тези конференції. – Івано-Франківськ, 1986. – С. 43-47.
3. Пілько О. Фраземіка праці І.Франка „Варлаам і Йоасаф”// Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку. – Запоріжжя: ЗДУ. – 1996. – Ч. 1. – С. 187-190.
4. Полюга Л.М. Сміслові та стилістичні функції фразеологічних синонімів у поетичних творах Івана Франка. – У кн.: Іван Франко. – Львів, 1965. – С. 155-156.
5. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. – К.: Вища школа, 1984. – 168 с.
6. Франко І.Я. Галицько-руські народні приповідки: У 3 т. – Львів, 1901-1910.
7. Франко І.Я. Твори в двадцяти томах. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1951. – Т. II. – 440 с.
8. Там само. – Т. VII. – 458 с.
9. Франко І.Я. Твори у двох томах. – Т. 2: Оповідання. – К.: Дніпро, 1981. – 495 с.

## ЗАПОРОЗЬКЕ КОЗАЦТВО В ПОЕЗІЇ І ПІСНЯХ ЯРА СЛАВУТИЧА

Сердюк А.В., здобувач

*Запорізький національний університет*

У статті розглядається образ запорозького козацтва в поезії і піснях українсько-канадського письменника Яра Славутича. Приділяється увага пісенності й мелодійності його віршів, покладених на музику різними композиторами.

*Ключові слова:* козацтво, поезія, пісні, вірші, пісенність, мелодійність.

Сердюк А.В. ЗАПОРОЖСКОЕ КАЗАЧЕСТВО В ПОЭЗИИ И ПЕСНЯХ ЯРА СЛАВУТИЧА / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье рассматривается образ запорожского казачества в поэзии и песнях украинско-канадского писателя Яра Славутича. Особое внимание уделено песенности и мелодичности его стихов, положенных на музыку.

*Ключевые слова:* казачество, поэзия, песни, стихи, песенность, мелодичность.

Serdyuk A. THE COSSAKS IN POETRY AND SONGS OF YAR SLAVUTYCH / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

In the article studied the image of Cossaks in poetry and songs of the ukrainian-canadian writer Yar Slavutych. The article is devoted to the melodysm of poetry and songs of Yar Slavutych.

*Key words:* Cossaks, song, poetry, melodysm.

Тема запорозького козацтва займає особливе місце в літературі українського національного відродження. Вона лягла в основу створення національної міфології, яка сприяла оформленню ідеології відродження й розвитку української держави. Під впливом міфів про запорожців сформувалася сучасна національна свідомість українців.

За часів підйому національної культури й науки, які припадали на 1917-1918, 1920 – початок 1930-х та кінець 1980-х – початок 1990-х років, тема запорозького козацтва сприяла відродженню національної свідомості та ідентичності українців. Вона об'єднувала Схід і Захід України як в їх історії, так і в процесі становлення національної самоідентифікації. Для науковців і літераторів – прихильників романтизму та ідеї національного відродження – історія козацтва посідала головне місце в історії української нації.

Процес міфологізації запорозького козацтва розпочався в кінці XVIII століття. На той час українське суспільство було позбавлене власної держави (ліквідація Гетьманщини 1709 року та Запорозької Січі 1775 р.), національної культури й освіти (закриття Києво-Могилянської академії 1817 р.), політичної та культурної еліти. Саме тоді й зародився інтелектуальний рух і світогляд, що отримав назву «романтизм». Як стверджує науковець Р. Шиян, він характеризувався динамічним розвитком культурного націоналізму та ідеології, що базувалася на позиціях відданості ідеї національної держави й проголошувала перевагу цієї мети над особистими інтересами та інтересами окремих угруповань. Головною рисою романтизму була пильна увага до історичних витоків нації і до національного фольклору [1,79].

Тема запорозького козацтва, його історія та зв'язок з українським народом у поемах Т. Шевченка, у творах М. Костомарова, М. Драгоманова і у творчості М. Гоголя привернули увагу сучасників до героїчного й трагічного минулого України, посягли думку, що народ, який мав таких славних предків, не повинен залишатись у злиденному підкореному стані. Дослідженню та пропагуванню історії запорозького козацтва були також присвячені історична, археографічна й літературна діяльність Дмитра Яворницького. Згодом нові історики, письменники, митці прославили козацтво у своїх творах.

Одним із таких митців став видатний українсько-канадський поет і дослідник Яр Славутич, який посідає особливе місце в сучасній українській літературі та в процесі творення етнічної самосвідомості української нації. У патріотичних творах, присвячених запорозькому козацтву, він прагне донести до людей історичну славу України, пробудити благодатним словом приспані зерна гордості в душах українців.

Тему козацтва у творах письменника досліджували кандидат філологічних наук, викладач Київського державного університету Тетяна Назаренко [2] в монографії «Правди потужний спалах», Роман Шиян [1] у статті «Образ запорозького козацтва в творчості Яра Славутича» та Юрій Юриняк [3] у статті «Козацько-січові й сучасні визвольні мотиви в поезії Яра Славутича». Поза увагою цих дослідників залишились пісні Славутича. У нашій роботі розглядаються вірші поета, покладені на музику, з точки зору їх пісенності й мелодійності.

Звернення до цієї теми цілком логічне для Яра Славутича. У дитинстві майбутній поет був дуже прив'язаний до діда – хранителя українських звичаїв, щиро любив його, виростав на його патріотичних повчаннях і спогадах. Це глибоко залягло в його душу. А 1937 року, будучи студентом Запорізького педагогічного інституту, Григорій Жученко (справжнє ім'я поета) записує народні пісні, перекази,

приповідки, які побутували на запорозьких землях. Роки навчання в місті Запоріжжі та етнографічні експедиції по колишньому Запорожжю зміцнили зацікавлення Яра Славутича козацькою тематикою. Його роздуми про історію козацтва й рідного краю втілилися в цикл поезій «Запорожці», у якому поет представив на розсуд читацької аудиторії власне творче бачення минулого України. Цикл, написаний під час перебування автора на запорізькій землі, увійшов до книжки «Гомін віків», виданої 1946 року в Аугсбурзі (Німеччина).

Автор не приховує свого захоплення історією України, волелюбністю й хоробрістю козаків. Він не залишив поза увагою жодної чесноти, властивої українцеві-запорожцю: шляхетність, непокірність, чесність, гордість, мудрість, віра в Бога; любов до батьківщини, відвага, завзяття, героїчний дух.

Цикл «Запорожці», у якому створено непересічні образи славетних земляків, відкривається сонетом «Січовик». Цей вірш – своєрідний гімн запорозького козацтва, апофеоз уособлення вільної людини:

Добуде списа, лука, чи домаху,  
Чи самопала – і втікає страх.  
Шугає степом, як югастий птах, –  
Його ніхто не сприйме за невдаху.

Смакує рибу, варить саламаху,  
Під небом спить на росяних степах,  
Іде на битву з гнівом на устах  
І смерть приймає, мов у спеку брагу.

Козак, боронячи в бою бунчук,  
Готов зазнати стільки смертних мук,  
Що будуть браття вічно поминати.

Це ним гордиться рідна сторона:  
Великий Луг – як батько, Січ – як мати,  
І кінь – як друг, і люлька – як жона [4,61].

Т. Назаренко в науковій праці «Правди потужний спалах» зазначає, що злиденному буттю селян на панщині автор протиставляє вільне, хоча й небезпечне життя, уособленням якого є широкі «росяні» степи, їжа, смакована на привілллі, дозвіл носити зброю та відстоювати право бути вільною людиною. Символічно, що для козацького життя характерна повна відмова січовиків від розміреного та передбачуваного існування. Запорозькі землі та атрибути козацького життя – вірний кінь, люлька – заступають молодому січовикові затишне родинне життя, батьків і дружину [2,27].

Портрети запорожців, розпочаті узагальнюючим образом козака в сонеті «Січовик», – монументальні й водночас дуже пластичні, барвисто декоровані. Щоправда, вони дещо поверхові, без глибокої психологічної проробки. Це вояки, які в обороні своєї землі бачать свій щоденний обов'язок. Усі вони – віддані їй оборонці, від безіменного січовика до таких відомих історичних постатей, як Богдан Хмельницький або Самійло Кішка [2,27].

Полонений турками Самійло Кішка в однойменному сонеті марить далекою Україною, мріє про повернення до рідної землі, чию красу він, прикутий до турецького човна, бачить у тривожних снах галерного раба. Дослідник творчості Яра Славутича Р. Шиян вважає, що цей вірш містить глибокий політичний підтекст, ключем для розуміння якого є образ «ланцюгів». «Зелені вишні з пурпуром верхів...» та «дніпрові скелі, плетиво дубків...» уособлюють не лише красу та привілля, волю й тугу козака за рідною землею. Цей образ є уособленням туги підкореного народу за втраченою свободою: козак у ланцюгах у цьому вірші не стільки відбиває реальні історичні події, скільки символізує стан українського народу кінця 1930-х років – часу, коли поетом були написані ті рядки [1,84].

У сонеті «Хмельницький» Яр Славутич, проголошуючи устами гетьмана ідею створення української держави від «Карпат аж по Савур-могилу», ніби показує актуальність проблеми на момент творення тих рядків, проголошує надію на об'єднання українських земель в єдину соборну національну державу [1,84]. Постать засновника козацької держави супроводжують у вірші образи сонця й булави – символи слави й державності.

У триптиху «Жовті Води» і в сонеті «Напередодні» Яр Славутич змальовує події визвольної боротьби 1648 року, коли запорожці на чолі з Хмельницьким розбили польське військо. Важко не погодитись з висновком Т. Назаренко про те, що поетикальні засоби, вживані автором у цих творах, хоча й маломовні та стримані, але дуже ємні [2,27]. Порівняння, епітети й метафори створюють образи, близькі до героїки народного епосу: «Спахлі полянами, до грив припавши з голими шаблями, кипучим валом плинуть лугарі» [4,69], «...справля колодія козацька шабля, як метка змія» [4,69], «...проходить густорунно крізь тіло ворога стрункий полин» [4,70]. В уяві читача за поетичними образами постає справжнє епічне полотно запеклого бою, у якому розпрощаються з життям не лише підступні ляхи, але й козаки, що покладуть свої буйні голови, а «важкі шуліки сядуть на чоло і очі вип'ють, як джерельну воду» [4,70].

Що ж, життя на Січі було повне трагічних несподіванок. Смерть виступала постійною супутницею січовиків, однак вони виховали в собі спокійно-філософське, навіть, фаталістичне ставлення до неї, що й пояснює дивовижну хоробрість запорожців. Із захватом це описує Яр Славутич:

Іде на битву з гнівом на вустах  
І смерть вітає, мов у спеку брагу [4,61].

Т. Назаренко зауважує: «Подібно до співців народних дум, кобзарів, автор сонетного циклу бере на себе роль не відстороненого, а й співчутливого спостерігача, який не може не висловити щире захоплення своїми героями. Він бере жваву участь у їхній долі, тріумфує й страждає разом із ними. Але на відміну від неквапливої розлогої думи, Яр Славутич, обмежений формальними канонами сонета і необхідністю триматися суворих вимог жанру, робить образи лаконічними, ємними. Його мова – стримана, гранично допасована до кожного образу. Добірна лексика забарвлена архаїзмами, наприклад, «домаха» – шабля з дамаської криці, «гридниця» – будівлі при князівському дворі для перебування нижчої верстви княжої дружини або прийому гостей, «пірнач» – давньоруська холодна зброя, пізніше – один із запорозьких клейнодів» [2,28].

Досліджуючи символіку в козацькому циклі Яра Славутича, Р. Шиян звертає увагу на наявність у ньому розмаїття дуалістичних конструкцій. Так, козацька «гаряча кров» (вірш «Побратими») протиставляється «лядській крові» («Зварила зілля», «Жовті Води»). Козаки асоціюються у поета зі степом, сонцем, молодим місяцем-«молодиком», Дніпром, калиною, шаблею, бойовим братерством, їжею на привіллї, в той час, як вороги (поляки й татари) порівнюються з хижими вовками («Побратими»), ордою нелюдів («Великий Луг»), звірями в людському вигляді («Присяга»). Поет називає місяць «козацьким сонцем» («Козацьке сонце»), у вірші «На Пиляві» порівнює молодик (який, «виринувши з туч» лякає переможених поляків) із білим конем Хмельницького – символом козацьких перемог над військом Речі Посполитої [1,83].

Крім циклу «Запорожці», козацька тема звучить у поезіях Яра Славутича, об'єднаних у збірку «Маєстат» (Едмонтон, 1962, друге видання – Ніжин, 1997). Багато з цих віршів покладено на музику.

Узагалі, на вірші Яра Славутича написано близько 50 вокальних творів – пісень, романсів, кантат, ораторій. Автори – закордонні композитори професор Сергій Яременко, Григорій Китастий, Микола Фоменко, Роман Бородієвич, Ігор Білогруд, Гліб Лепшинський, Юхим Вольф, Ярослав Барнич, Люба Білаш, українські композитори – Олександр Білаш, Павло Зібров, В. Постолака [5,83].

Серед цих творів – кантати «Завойовники прерій», «Славень Христові», «Слава ралові», «Слава Мазепі» (усі – на муз. Сергія Яременка); ораторія «359»; романс «Саскачеванка» та оперний «Дует Мазепи й Мотрі» (муз. С. Яременка); пісні «Карпатські січовики» та «Конотопська слава» (муз. Г. Китастого), «Монолог перед шаблею», «Партизанська», «Отаман Стрілець» (усі три – на муз. М. Фоменка), «Гетьманські горять книгозбірні» та «Київ» (муз. Р. Бородієвича), «Сняться ниви» (муз. Ю. Вольфа), «Марш Чернігівської Січі» (муз. Г. Лепшинського), «Пісня жовтодзюбів» (муз. Я. Барнича), «Ми – пластуни» (муз. Л. Білаш), «Юнацький марш» («Наші будні – розгорнута книга»), «Полтавська битва», «Діва Марія», «Ти прийшла» та інші [6,65].

На наш погляд, не всі вірші Яра Славутича, покладені на музику різними композиторами, є пісенними та мелодійними. У принципі, такі вокальні твори, як кантата й, особливо, ораторія, і не потребують особливої мелодійності або милозвучності тексту. Образно кажучи, на музику ораторії можна покласти будь-який текст. Однак у жанрі пісні є свої правила й особливості. Поетичні образи в пісні мусять бути не дуже складними, але водночас досить ємними, щоб вміститися в одній-двох строфах. Слова теж повинні бути зрозумілими з першого прослуховування, чи то прочитання. Крім того, вірш до пісні мусить бути певної форми – куплетної або куплетно-приспівної. У куплетно-приспівній формі ритмічний розмір вірша має бути різним у заспіві й приспіві.

Позитивним прикладом пісенності й мелодійності поезії є пісня-балада Яра Славутича «Карпатські січовики», покладена на музику композитором Г. Китастим. Сюжетно побудована на реальних фактах, вона висвітлює трагічну історію загибелі воїнів Підкарпаття, які 1939 року боронили незалежність свого краю і

Полягли в нерівному бою  
За свою омріяну державу,  
Січовую воленьку свою [4,91].

Ю. Юриняк у статті «Козацько-січові й сучасні визвольні мотиви в поезії Яра Славутича» пише: «Щирість почуттів, із якими автор розповідає про долю оборонців Карпатської Січі, відсутність будь-якого декламатизму й нарочитості роблять поетичну оповідь напрочуд органічною. Не можна не звернути увагу й на логічну злагодженість будови твору, де кожна строфа – картина, просякнута глибоким відчуттям часу, а кожен рядок – фундаментальний образ, сконденсована насага; все – як відлите в металі, несила щось переставити, змінити бодай трішечки» [3,9].

Ритміка вірша, органічно-неквапливий сюжетний розв'яз (при тому, що у вірші лише шістнадцять рядків), художні засоби, якими послуговується поет, наближують твір до народної пісні, у якій із зворушливою зажурию оспівується смерть улюблених героїв. Т. Назаренко дотримується думки, що співзвучність поезики «Карпатських січовиків» народному пісенному ладу дуже підсилюється використанням епітетів, пов'язаних з конкретними означувальними образами, якими створюються усталені словосполучення, притаманні народній традиції: широка Тиса, тихий Дунай, синя хвиля, буйна голова, нерівний бій. Як і в більшості народних пісень і балад, де йдеться про загибель героїв на полі брані, трагічний фінал набуває героїко-оптимістичного звучання – адже в народній пам'яті герої навічно залишаються живими. Не випадково остання строфа балади викликає в уяві асоціації з біблійним співом «...воскресе із мертвих, смертю смерть поправ» [2,39]:

Буде сліз, та не здолає горе  
Ні батьків, ні в тузі матерів.  
Чорне море, українське море,  
Зустрічай своїх богатирів! [4,91]

У багатьох інших піснях Яра Славутича наявні не завжди зрозумілі з першого прослуховування образи й слова, часто вживаються архаїзми, неологізми, слова-новотвори, рідковживані слова, а ще й слова, вживані за «діяспорним» правописом. Наприклад, у пісні «Гетьманські горять книгозбірні» вжито діалектизм «заглада» («загибель») і слово «синове» (замість «сини»):

Заглада для рідної мови  
До вуст накладає замки,  
Щоб наші і дочки й синове  
Чужими зростали віки [4,315].

У «Монолозі перед шаблею» використано рідковживане поетичне «борвій» (що означає «буревій»): «Коли прогрімить за державні права борвій Запорожжя крилатий» [4,157], а у вірші «Конотопська слава» – словосполучення «б'ють булою»: «То не гримить від громовиць, не чорні хмари б'ють булою...» [4,156].

Такі прийоми роблять пісню важкою для сприйняття й розуміння, змушують слухача вкотре прослуховувати чи перечитувати текст і шукати пояснення окремим словам, висловам і образам. Крім того, майже всі пісні Яра Славутича мають куплетну форму і дуже рідко куплетно-приспівну (як у пісні «Партизанська»), що не дає композиторові простору для мелодійно-ритмічного фантазування, а, значить, обмежує пісню одноманітністю ритму. Отже, все це робить пісню, по-перше, складною для сприйняття, по-друге, одноманітною за ритмом.

Чому Яр Славутич не дотримувався правил написання пісень? Пояснення тут може бути лише одне: поет писав ці вірші «високим стилем» як поезії, не розраховуючи, що вони стануть піснями. А вже пізніше ті поезії привернули увагу композиторів, і вони покляли їх на музику. І навпаки, ті твори, що апріорі склалися автором як тексти для вокального виконання, наприклад, для романсу («Саскачеванка»), для опери («Дует Мазепи й Мотрі») або для пластового гімну («Пісня жовтодзюбів»), несуть у собі всі ознаки пісенного жанру:

Мазепа: І я душею воскрешаю,  
І я в життя пірнаю знов.  
Моя кохана, мій розмаю,  
В душі моїй кипить любов!

Мотря: Минали будні самотою –  
Жага палила плоть мою...  
Тепер стою перед тобою  
І щастя в серці не таю [4,158] («Дует Мазепи й Мотрі»).

Ми любим рідні ниви,  
Зелений луг і гай:  
Від Сяну до Кубані  
Лежить наш рідний край [4,437] («Пісня жовтодзюбів»).

Ці вокальні твори прості й зрозумілі, місцями аж занадто, як для Яра Славутича. Хоча, наприклад, романс вимагає від авторів і виконавців саме простоти, наївності та певної екзальтації, надривності почуттів. Ці вимоги врахував поет у своїй «Саскачеванці» (так узагальнююче названо дівчину, що мешкає біля річки Саскачеван поблизу міста Едмонтон у Канаді, – на зразок нашої «дніпряночки»):

Рвійне серце моєвилітало з грудей  
І ридало, й раділо тривало.  
Дві перлини жагучих, німовних очей



Владним жаром його переймало.

Кароокі зірки, гойте душу мою,  
Не згасайте, світїть на малину.  
Я стрічатиму вас у блакитнім гаю  
Все життя – до кінця, до загину! [4,199]

Дивно, що ніхто з композиторів не звернув увагу на перший друкований вірш тоді ще Григорія Жученка «Коню мій буланій» (1938 р.), на якому, як жартує сам автор, він в'їхав у літературу. Народність образів, ліричність і водночас патріотичність, милозвучність і мелодійність вірша, прості й зрозумілі слова... Ритм і розмір поезії дуже нагадує українську пісню «Хлопці кучеряві»: «Хлопці кучеряві, не ходїть до нас, бо вже поламали браму й перелаз». Цей дуже симпатичний вірш так і проситься стати піснею:

Коню мій буланій,  
Не ходи в траву.  
Я для тебе з лану  
Конюшину рву.

Вигляджу на зерні,  
На вівсі, й тоді  
Сполосну в озерній  
Голубій воді.

Поведу в діброву,  
Щедро попасу, –  
Набирайся крови,  
Набувай красу! [4,12]

Оцінюючи пісенний доробок Яра Славутича, треба звернути увагу на неоднозначність і певну неоднорідність його пісень. Ми поцінуємо Яра Славутича насамперед як поета, автора близько 900 поезій і поем, а вже потім – як пісняра. Основні мотиви його творчості – патріотичні, історичні, часто публіцистичні. Його поезії написані високим поетичним слогом, з глибоким пафосом. На жаль, у доробку Славутича мало ліричних творів, а гарна пісня потребує саме ліричності, а не плакатності та декларативності. Звичайно, тут треба зважати на важкий життєвий шлях поета, на той складний час, коли він формувався як митець. Однак у величезній творчій скарбниці Яра Славутича є й патріотична та інтимна лірика, яка може отримати своє нове життя ще і в гарній пісні. Це, насамперед, вірші «Під синім небом...», «Моє сонце в херсонських степах...», «Іду степами...», «Вечір» (збірка «Співає колос»), які в своїй естетиці перегукуються з поезією російського поета Сергія Єсеніна. Узагалі, на наш погляд, у ранніх поезіях Яра Славутича, а надто у збірці «Співає колос», найбільше милозвучних і пісенних поезій, ще не обтяжених філософськими роздумами після важких життєвих перипетій поета-емігранта. Отже, сучасним і майбутнім композиторам-піснярам є над чим попрацювати: слід звернути увагу на лірику Яра Славутича і відкрити новий пласт пісенної поезії видатного поета.

Підсумовуючи дослідження поезії та пісень Яра Славутича, зауважимо, що зрозуміти рідну історію неможливо без розуміння рідної культури та рідної мови, яка сприяє появі образів минулого, будить переживання, дозволяє новим поколінням краще усвідомити свої корені, витоки.

Романтичне зображення запорозького козацтва в літературі й мистецтві допомагало приверненню широкої уваги з боку фахівців і всіх прошарків суспільства до історії січової спільноти та українського народу. Ця увага не лише сприяла поширенню наукових, популярних, літературних праць з історії козацтва, але й формувала самосвідомість української нації, давала українцям надію на краще майбутнє та вказувала шлях до волі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Шиян Р. Образ запорозького козацтва в творчості Яра Славутича // Місцями Запорозькими: Нариси та спогади. – Запоріжжя: Хортиця, 2002. – С.77-86.
2. Назаренко Т. Правди потужний спалах: Поетична творчість Яра Славутича. – Львів: Каменяр, 1996. – 144 с.
3. Юриняк Ю. Козацько-січові й сучасні визвольні мотиви в поезії Яра Славутича // Нові дні. – 1975. – №310. – С.8-12.
4. Славутич Яр. Поезії та поеми: Повне видання. – Едмонтон: Славута, 2004. – 660 с.
5. Славутич Яр. Твори в 5 томах. Т.5: Спогади. – К.: Дніпро; Едмонтон: Славута, 1998. – 352 с.
6. Холодний М. Золоте перо жар-птиці. Есей. – К.: Дніпро, 1999. – 84 с.

## « МІЙ ХЛІБ – ЛЮБОВ . ОДНИНІ Й НАЗАВЖДИ» (ПОЕЗІЯ ГРИГОРІЯ ЛЮТОГО В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ДИСКУРСІ)

Стадніченко О.О., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена творчості запорізького поета Григорія Лютого. У ній розповідається про основні віхи в становленні творчої манери поета, розглядаються оригінальні й самобутні риси його лірики, особливості поетики.

*Ключові слова: лірика, світогляд, художні засоби, поезія, поетика.*

Стадніченко О.А. „МОЙ ХЛЕБ - ЛЮБОВЬ. ОТНЫНЕ И НАВСЕГДА.”(ПОЭЗИЯ ГРИГОРИЯ ЛЮТОГО В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ) / Запорожский национальный университет, Украина

Статья посвящена творчеству запорожского поэта Григория Лютого. В ней идет речь об основных моментах в становлении творческой манеры поэта, рассматриваются оригинальные и неповторимые черты его лирики, особенности поэтики.

*Ключевые слова: лирика, мировоззрение, художественные средства, поэзия, поэтика.*

Stadnichenko O.O. „MY BREAD IS LOVE. FROM NOW TILL FOREVER” (GRIGORY LUTIE’S POETRY BY HE MODERN LITERATURE DISCOURSE) / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article is devoted to the research of creative activity of Grigory Luty. The article is about the main moments in formation of article style feature, the peculiarities of his lyrics and poetics are analysed.

*Key words: lyrics, world outlook, artistic means, poetry, poetics.*

Кажуть, щоб зрозуміти поета, треба обов’язково побувати на його батьківщині, надихатись повітрям його дитинства. Якщо ж врахувати те, що Григорій Лютий прожив у Гуляйполі 44 роки безвиїздно, то стає зрозумілим, що говорити про його творчість без відкриття для себе Гуляйпілля і в часі, і в просторі, і реального, і символічного — як вікового потягу народу до волі, — просто неможливо.

Про поета Григорія Лютого, автора понад 10 збірок лірики, написано небагато, в основному - рецензії на вихід окремих збірок або статті до ювілеїв, у яких аналізуються окремі риси творчої манери поета, визначальні риси його лірики, зокрема пісенної творчості. Критикою майже не приділено уваги прозі та художній публіцистиці Григорія Лютого. Тому системне дослідження творчого доробку запорізького поета Г.Лютого є безперечно актуальним.

Метою статті є дослідження творчості поета Григорія Лютого як складової сучасного українського літературного процесу. Реалізація поставленої мети передбачає реалізацію таких завдань: дослідження джерел і шляхів формування світогляду Г.Лютого як митця, розкрити витoki та еволюцію його літературно-естетичних поглядів, специфіки відбору митцем життєвого матеріалу для художнього осмислення, творення образів, розвиток, збагачення основних тем, висвітлення проблем.

Григорій Іванович Лютий народився 7 лютого 1949 року в місті Гуляйполе Запорізької області в сім’ї вчителів-хліборобів.

Батько Григорія Лютого теж писав вірші, які не знайшли іншого призначення, окрім потрапити до альбому його майбутньої дружини — Марії Явтухівни Пилипенко. І ті вірші, той романтизм були найперше продуктом атмосфери Гуляйпільського педучилища. Навіть постійні клопоти, робота практично в другу зміну коло землі у своєму приватному господарстві (інакше б просто не вижили), не притлумили, не вивітрили ту неповторну атмосферу закоханості в життя.

Вечорами іноді слухали привезеного дідом Явтухом патефона. Ставили «Дивлюсь я на небо...», «І шумить, і гуде, дрібний дощик іде...» та ін. Потім мама брала гітару, а батько, дивлячись на свою чорняву Марусину, підтягував: ”Марусино-серце, пожалій мене..” Саме так формувався той тонюсінський озоновий шар сільської, а, отже, саме реально української, бо Україна і виживала тільки селом, інтелігенції. І хоч всі вони були інтелігентами в першому коліні, все ж їм вдалося, як атомам у молекулах надмісних сплавів, створити ту якість, яка потім допомогла вистояти і у війну, і в голод, і в репресії. Без жодного слова про це вголос — влити у своїх дітей любов до своєї землі, України.

Один дід Григорія Лютого був репресований, і поет його ніколи не бачив. Але розповіді про його силу волі, рішучість, характер — великою мірою сформували свідомість митця. Рід по батьковій лінії мав свої традиції. Обов’язково одного з синів називали на честь діда... По маминій лінії дід Явтух і бабуся Мелашка, чії предки, переселенці з Полтави, ввібрали в себе всі риси, пов’язані з цими іменами в українській літературі. Дід — майже все життя комірник, бабуся — тиха й богобоязна господиня.

Дитинство поета протікало на фоні мальовничої української природи, олюднений образ якої постійно присутній у його поезії. За городами жебоніла річечка Гайчур, де майбутній поет ловив рибу, пік раків із хлопцями, пас на її луках гусей. І дитячі незабутні враження вже зрілий митець покладе на папір:

— Галино-Галь, — з гори біжить дівчатко.  
Гиля-гиля! — ім'я своє пасе...[1,178]

І коли кажуть, що мова, імена, всі ми — від землі, від її вдачі, то не всі розуміють, як глибоко залягли шари нашої духовності.

Після закінчення Сігорянської початкової школи з 1958 року навчався в Гуляйпільській середній школі №1 і паралельно в музичній по класу баяна. Вечорами його баян збирав коло двору весь зарічанський крайок. А як у суботу чи неділю повертався додому з танців, то біля річки обов'язково відставав від гурту і співав: "Ніч яка місячна..." або „Ой не світи, місяченьку...". Так і виспівав свого першого вірша. Потім той текст про „цвіркуни джерел" клав між багатьох віршів, а композитори вибирали саме його, виспіваного. Закінчивши школу, Григорій Лютий протягом року працював баяністом і завідувачем Любимівського Будинку культури. Потім вступив на філологічний факультет Запорізького педінституту. Його вірші вперше були опубліковані в гуляйпільській районній газеті «Зоря комунізму» в 1964 році.

Іще в шкільні літа пощастило познайомитися з відомим поетом Василем Діденком, який на той час фактично мешкав у Києві, але постійно приїздив на Чапаївку до мами, привозячи на периферію атмосферу київських вітрів. Заборонені вірші М.Мамайсура, В.Симоненка, з яким у студентські літа товаришував В.Діденко, довгі розмови на чапаївських і зеленянських плесах запліднювали душу неповторним відчуттям причетності до долі народу. Приходило, що є «В кожного святе синівське право з матір'ю побуть на самоті...». Становлення поетичного таланту Г.Лютого відбувалося і під впливом кращих зразків світової літератури. Сам поет розповідав, що, будучи студентом, захоплювався творами Гете, Шіллера, Боккаччо, Сервантеса...

Уже на першому курсі філологічного факультету, лежачи тяжко хворим в обласній лікарні і просячи Господа доточити віку, обіцяв служити своєму народові:

Криваві сокири над тім'ям — як півні.  
Чи слави хотів я? Хотів. Україні![1,89]

За станом здоров'я довелося перевестися на заочне відділення. Повернувся в Гуляйполе. Влаштувався в колгоспні багатотиражки. У 1971 році поезія Г.Лютого була представлена українській аудиторії на сторінках газети «Літературна Україна». Вже тоді в добірці віршів прозвучав образ, який цитують і досьогодні: «На рушнику Дніпра, розшитого садами, несем твою Чернечу, як хлібину...» Брав участь у роботі Ірпінських семінарів у Києві, куди його викликав голова кабінету по роботі з молодими при Спілці письменників України Дмитро Білоус особисто. Лютого помітили, відзначали зрілість таланту, оригінальність творчої манери, але книжку видати не могли.

Виростаючи в атмосфері шістдесятників, Г. Лютий передплатив до себе в Гуляйполе всі літературні журнали, заснував своє літературне об'єднання «Калинова сопілка». Це про нього поетеса Любов Геньба скаже: «Я закінчила двадцять років університету Лютого...» І з того ж об'єднання вийшли письменники Олександр Михайлюта, Любов Геньба, Іван Доценко, Анатолій Горпинич. Із критиків орієнтиром став Анатолій Макаров, котрий у ті часи поруч із загальною визначеною Іваном Драчем ставив Василя Голобородька, який посмів був видатися за кордоном, отже автоматично заборонявся.

Крім віршів та оповідань писав роман у віршах. І трішки наївно говорив своїм товаришам-скептикам: "Ось поїду до Макарова. Він оцінить!" А час ішов. Звідусіль поверталися рукописи із редвисновками, які, здавалось, продиктувала одна людина: "Ваш рукопис із розмитими поетичними берегами", „Є прекрасні вірші, але книжки вони не становлять". Якось не стримавсь, послав поему Анатолію Макарову. Послав, не знаючи адреси – навмання, на редакцію „Вітчизни". І коли вже втратив надію одержати будь-яку відповідь, прийшов лист: "Не подумайте, що говорю під хвилиним впливом. Це краще, з того що я читав за останні роки." Потім „за останні роки" було закреслено і написано: „в українській літературі". Важко було передати стан молодого поета, душа ніби взяла космічну висоту.

Він ніби подолав якийсь бар'єр, і це додало йому наснаги і творчої енергії:

Те, що вперше створили, повторили вже люди.  
Написати ще вірша — дивиною не буде.  
Заридати, померти — і трагічно й прекрасно,  
Та було вже усе це у великих нещасних.  
Та, здається, я зваживсь. Я готовий до всього.  
Проклену, якщо треба, навіть Господа-Бога.  
Є маленька надія (що гріха тут ховати).  
Я для щастя — нещастя буду в серце скликати.  
Всіх у серце їх скличу. (В інше місце не прийдуть...)  
Заманю, замурую. Й доки житиму в світі,

Їх не випущу звідти.  
Тільки жаль, що я тлінний, а вони ж то, бач, вічні.  
Як умру — вони знову розлетяться по світу...

Хіба не така ж самопожертва, як у Симоненка, Стуса? Недарма ж у полеміці про Шевченківські настрої, роль поета, що у 80-х роках вела «Літературна Україна», поетеса Н. Стефурак вловила ці настрої в першій збірці Лютого, написавши: «Є такий поет: «Стою, як тїнь, мов тільки що із бою. Хіба б коня іще та справжню рану...»

Дочекавшись зими, покинув усе і подався до Києва. Анатолій Макаров прийняв периферійного поета вдома. Високі дубові двері, височенні дореволюційні стелі. Дружина-художниця. «Собаки не бійтесь. Декоративна.» Гості, які тільки-но повернулись із Парижа. Атмосфера аристократії. Майже як у фільмі «Дні Турбіних».

Анатолій Макаров відразу збив полум'я над крилами молодого Ікара: «Поєми у Вас прекрасні. Але книжки вони не становлять.» Григорій прийняв виклик: «Дайте так. Я читаю вірша. Ви говорите, що він поганий. Так другий, третій. І я їду геть. Або Ви говорите, що вірші хороші і допомагаєте видатись.» «Ну що ж...» — переглянулись господарі. Григорій прочитав одного вірша, два, три... Дружина не стрималась: «Толя, вчора тут читали вірші графомани. І ти їх терпиш. А це ж справжня поезія!» «Ну, добре, згодився метр,- я підйду з позицій Луначарського. Життєстверджуючі, мажорні, сонячні вірші.. Хоч хотілося б таких мотивів, як у Симоненка...» Лютий почав читати:

Йшов кїнь напитися води,  
Та ноги в кризі поламало.  
Іржання відчаєм сповзало,  
А ми стояли на мосту.  
Нам жаль, ах, жаль та то пусте.  
Відчув найбільшу втрату Степ. [1,31]

Такого надрукувати не можна було. На жаль, тоді Анатолій Миколайович не зміг пробити бодай невеличку книжечку. І тільки через дванадцять років, коли Григорія Лютого помітили, Анатолій Макаров, сказав і своє слово, давши рецензію на рукопис першої книжки.

А зоряний час Григорія Лютого настав у 1982 році, коли його викликали до Києва на творчий звіт. Головував на тому зібранні Юрій Сердюк, хоч часто роль головуючого перебирав на себе Дмитро Григорович Білоус. У залі Спілки було на диво людно. Прийшли також поети Світлана Йовенко, Петро Засенко, Петро Осадчук, гумористи Євген Дудар, Владислав Бойко. Та ось дали слово гуляйпільцю. І з перших же рядків примовкли навіть перчани, які перед початком підтрунювали: «Вчи, Грицю, напам'ять!» Григорій Лютий читав десять, двадцять, тридцять віршів. Він знав напам'ять не тільки всі свої вірші, а навіть багато варіантів цих віршів. У залі бриніла незрозуміла тиша. Першим схопився імпульсивний Петро Ількович Осадчук:

Він прилітав на Землю восени.  
Він прилітав І хто цьому повірить?  
Отам он сів, дістав з нічого ліру,  
Мов запалив вогонь із глибини..[1,93].

Він не стримався і процитував весь вірш, додавши: «Куди ми дивимось? Живе на периферії такий поет! Та доки ж це буде!» Сказав і потім дотримав слова, написавши післямову для величезної добірки у «Вітчизні»-головному спілчанському журналі, дебют у якому майже автоматично відкривав двері до Спілки. А ще такий дебют – п'ятнадцять віршів! Для Запоріжжя це була сенсація. Причому, П.Осадчук писав: «Не важливо хто кого представляє...», натякаючи, що молодий поет уже тепер має високу орбіту. Це підтвердили й інші часописи.

Його вірші протягом 2-3 років опублікували практично всі журнали: «Вітчизна», «Жовтень», «Дніпро», «Україна», «Донбас», «Київ». А 1984 року побачила світ перша книжка Г.Лютого «Крилатий корінь», за яку він став лауреатом обласної молодіжної премії ім. М.Андросова. Назва збірки розкривається в однойменному вірші:

...Вогонь любові, корене крилатий,  
Ти рвешся ввись і, прип'ятий, болиш.  
Ти розуміти вчиш мене, кохати.  
Боли ж мені, довіку не залиш[1,87].

«...Справді, хліборобський, крилатий, чорноземний корінь суцього в людині хотів би увінчати автор на тлі рожевого цвіту мрій, надхмарної висі. Хліборобський корінь — то міць характеру, твердь праведної світбудови»,— вказувала О.Логвиненко [2]. А в баладі «Хлібороб» вперше говорилося не про лубочну героїку радянських бійців, а про те, як полонений воїн рив собі могилу. В основу сповіді було взято не поверхово політичне, що легко вивітряється в часі, а глибинні, генетичні основи людяності, життя на землі:

А другий штик, а третій! Виноград  
 Садив отак у сонячну неділю.  
 Чи ж поприймався? Стільки пролетіло!  
 Напевно, вже й підрізати пора.

...Лесть чутно хрускотіли камінці  
 Під заступом блискучим, як півмісяць.  
 І кожен зріз травинки і корінчик,  
 Як рідна плоть, болів його руці [1,206].

У такому пориві до життя напишеться:

Наче рив могилу, а криницю вирив.  
 І стою – не знаю, що його робить...[1,206].

Григорій Лютий постійно прагне знайти несподіваний, непересічний образ, по-своєму осмислити його, створити свого роду ліричну новелу з глибинним підтекстом і подати на розгляд читачеві. А в образі ліричного героя часто можна пізнати власне автора з його переживаннями, болями, сумнівами, пристрастями і відчуті його оголену душу і сумління:

Ти відкрий моє серце, відкрий,  
 Крапля крові не відає болю,  
 Не лякайся мого крику, о доле,  
 Ти відкрий моє серце, відкрий.  
 ...Як блакить відкриває нам птиця,  
 Ти відкрий моє серце, відкрий [1,212].

Поезія Г.Лютого особливо чутлива до найгостріших проблем сучасності, правди життя. Її яскраві риси — пристрастність, емоційна наснаженість думки, глибинні роздуми про любов і ненависть, добро і зло, вічність і сьогодення. Григорій Лютий передусім — лірик, поет особистого переживання, поезії серця. Бентежно-щемлива ніжність, краса і романтична окриленість його слова наснажують читачів життєствердною енергією, виховують естетичне почуття. Він уміє бачити красу і відчувати її в усіх проявах життя. Тематичні обрії поезії Г.Лютого надзвичайно широкі.

1984 року Григорія Лютого з єдиною збіркою приймають до Спілки письменників. Вже наступного 1985 року Спілка письменників України делегувала Григорія Лютого на Всесвітній фестиваль молоді і студентів до Москви. Одного від України.

У другій книзі «Крона вічності» (1985) автор продовжує розвивати ту тему, яка є для нього близькою, — тему рідної землі, батьківщини. Він ніби кровно пов'язаний із народними джерелами, з яких і черпає силу для своєї поезії, осмислює нерозривну єдність людини і природи, яка є вічною:

Залишайте себе на землі!  
 Не беріть із собою в могили  
 Ні вогню, ні любові, ні сили,  
 Ні довірливих, лагідних слів..[1,8].

У вірші «Хліб любові» Г.Лютий проголошує й чітко окреслює те, що до того прочитувалося в підтексті:

Мій хліб — любов. Однині й назавжди.  
 Нехай мене любов моя годусь.  
 Є легший хліб. Єство ж моє гидує.  
 Нелюбий хліб — страшніший од біди!..  
 Це вищий смисл, яким живе природа.  
 Мій хліб — любов. Однині й назавжди [1,13].

Отже, в основі поезії Г.Лютого лежить саме любов, любов до рідного краю, до людей, до природи, нарешті до жінки, і саме це почуття є джерелом творчого натхнення. Гарні за духовною наснаженістю й емоційною силою, інтимні вірші Лютого сприймаються як молитовна сповідь не тільки ліричного героя, а й власне читача, бо йдеться в них про загальнолюдські, вічні цінності — кохання, молодість з її неповторними чарами і почуваннями. Його поезії показують це почуття багатограним. Тут можна зустріти юнацьке чи дівоче романтичне кохання, його щирість і красу, драматизм нерозділеного почуття, любов до жінки-матері. Непогомований шал закоханого серця передається за допомогою довершених художніх знахідок, передусім метафор, персоніфікацій, порівнянь, символічних образів:

Голосіньку, як вишеньку чужу,  
 Візьму в уста — гірчинки не почую.  
 Як сука цуценятко, обцілюю.  
 О, Господи, простіше — оближу [1,287].

Для увиразнення складності, драматизму почуттів свого героя автор послуговується мотивом швидкоплинності, короткочасності щастя, прийомом поєднання контрастних понять, як, наприклад, у

віршах «Весілля», «У них не склеїлось нічого...», «Голос життя», «Доля», «Мишко», «Він жив на кручі...» та ін. Показовою щодо цього є лірична новела «Весілля», яка перш за все, вражає мальовничістю зображуваного. У розпалі весілля з'являється він:

Був стіл весільний, довгий, мов ріка.  
Пливли по ньому чари і мімоси.  
Горілка вся була якась гірка,  
Мов не горілка то була, а сльози...  
А молода на тім кінці ріки,  
В розквітлу вишню вдягнена, ледь мріє.  
Не допливеш — ніхто не дасть руки.  
Усім чужий. Ніхто не розуміє [1,281].

Нарешті наречена, покинувши весілля, втікає до свого коханого:

Там човен грав, як місяць молодий.  
Сховались в нього двоє, мов у пісню.  
І між зірок відкритої води  
Цілунками відкрили ніч первісну [1,281].

Вони плвли до іншого берега. Й останній епізод:

Їх приморозок пізній розбудив.  
Як мертві щуки, весла ген біліли.  
Хотіли їх дістати із води  
І не могли рознятися — боліли.  
По березі шукали їх. Та зась.  
Шумів лиш очерет, як недомовка,  
І голос жениха, ласкавий, мов у вовка,  
Неначе перекований, зривавсь... [1,281].

Очевидно, порівняння голосу жениха з голосом вовка пов'язане з казкою про вовка і сімох козенят, де вовк перекував собі голос, щоб обдурити козенят, а, отже, зримий зв'язок поезії Г.Лютого з фольклором, народнопоетичними мотивами. Це виявляється перш за все в тому, що поет часто у своїх творах звертається до художньої інтерпретації давніх легенд та переказів, вводить до своєї художньої палітри фольклорну символіку, елементи народних звичаїв та обрядів.

Особливо яскраво фольклорне начало присутнє в поемі «Ярмарок», яка, до речі, була написана дев'ятнадцятилітнім студентом. Поема «Ярмарок» населена фантазмагоричними образами з народних легенд і разом з тим сповнена безоглядної життєвої правди. Ярмарок у зображенні автора — «це невеличка модель світу». Тут і прекрасне, і потворне, і трагічне, і смішне», — вказував Г.Літневський [3]. Головного персонажа, як такого, немає. Розповідь починається з відтворення картин самотнього післявоєнного життя Галини — дівчини, що збожеволіла під час фашистської окупації. Вона збирається нести продавати на ярмарок у кошику столітник і вогонь, який вона взяла з пожежі, що спалила її хату. Цю поему критик Тарас Салига назвав кращою поемою року. У статті «Відлтий у строфи час» він пише: «Молодий поет Г.Лютий поемою «Ярмарок» ще раз довів, наскільки може бути благодатною фольклорна стихія, якщо поводитись із нею не легковажно, не спокушаючись необачно на певні ефекти. Власне, саме завдяки стриманості поема Г.Лютого має і великий сюжетний простір, і простір ідейно-естетичний... Поема цікава і самою динамікою розповіді, і непересічністю художньої уяви, і довершеністю версифікації. Це і дозволило поетові відтворити панораму життєвих реалій середини 40-х років. В особі автора щасливо поєдналися вміння бути скупим і точним на слово в передачі людських драм, бути витівником і дотепним, коли на це місце і час, вміння вдихнути в метафору чи персоніфікацію сувору правду життя. Найголовніше, чого вдалося Лютому досягти в поемі, — це своєрідний художній синтез, у якому відчутні печаль, смуток, гумор, радість, роздуми тощо. І все сукупно — в переконливій цільності художнього відтворення дійсності»[4]. Не часто зустрінеш такі розгорнуті образи-символи, які витікають один з одного, переплавляються і раптом, розтавши, як марево в степу, постають перед тобою знаком питання — вихором. Образ, який виходить далеко за межі метафори, потрапляючи за класифікацією Єсеніна аж у восьмий розряд.

...Чи циганський табір там отаборився,  
Мало ще табір — ще й весілля грають,  
Мало ще грають — чуть на дві версти, —  
Мов барвистий бубон, велетенський бубон  
У руках чаклунських крутиться, летить,  
Стрічками мигтить.  
Ой, то і не віче вічне пророкує,  
Ой, то й не цигани рясно так святкують.  
То у Гуляйполі люди ярмаркують [1,458].

Одна за одною виходять книжки «Червона літера вогню» (1987), «Хліб любові» (1990), «Я воду пив з твого лица» (1992), за яку Лютий був відзначений обласною літературною премією ім. В.Лісняка, «Гуляй-поле» (1996), дитяча книжка «Світлана» (1995), «Вибране» (1998), «Меди» (2000), а також у співавторстві зі співаком і композитором Анатолієм Сердюком збірник пісень «Пісні гуляйпільського краю» (1995), численні публікації в журналах, альманахах, газетах.

Образний світ Г.Лютого заснований на почутті, на переживанні, на суб'єктивному настрої, і це ліричне начало є всеохоплюючим і всепронизуючим у творах, різних як за тематикою, так і за жанровою природою. Він прагне до різноманітності в галузі віршобудови: від класичного стилю до білого вірша. Виявляє себе в жанрі балади, притчі, сюжетного вірша і того, що називають асоціативним, поеми.

Щира схвилюваність, глибинність почуття й водночас краса думки і форми притаманні й патріотичній ліриці Г.Лютого:

Хай тобою святиться мій день!  
 Ти народжена Богом кохати!  
 Україна — країна пісень,  
 Україна — Чорнобильська мати.

...Я на тебе, кохана, молюсь,  
 Кожна пісня твоя — то молитва.  
 На красу твою божу дивлюсь,  
 Осягаю, за віщо йде битва [1,446]

Змістовним ядром цих віршів є позиція митця, позиція громадянина, патріота, сина — своєї матері по крові і матері-України:

Народила мене українка,  
 Захистити крилом не змогла.  
 І зірвав мене світ, мов пір'їнку,  
 Із єдиного раю — села [1,35].

Поет прагне наблизити людей до ідеалів добра, справедливості, гуманізму, правди — цих вселюдських ідеалів, за якими для нього не губилися ідеї національної самосвідомості рідного народу, необхідності духовного відродження:

Україно, полин мій гіркий!  
 Яничаром розтерзані села.  
 А у селах у зорях ставки...  
 Їх наплакали наші жінки.  
 Пересохли і очі, й джерела...  
 Ти жива ще, Вкраїно, поглянь,  
 Ще степи твої щедрі уповні!  
 Місяченько пливе ще у човні,  
 Щоб розбитись об хвилі світань.  
 Підведися ж із праху, устань! [1,51]

Г.Лютий гордиться отчим краєм, проте його захоплення Батьківщиною змінюється драматичними інтонаціями, коли він говорить про минуле України:

Розпинали нас. Ще казав мій дід.  
 Як сльоза текла — не здолати вбрід.  
 Як займався степ од кривавих ран,  
 А хто жить хотів — за життя вмирав.  
 Українонька — в солов'ях острог,  
 Всяк щипа її — мов смачний горох!  
 Суне голод-мор — аж нутро пече,  
 Тільки мед пісень по вусах тече[1,442].

Кожен поет од Бога приходиться, щоб ламати канони і стереотипи. Поезія Григорія Лютого настільки оригінальна, що в ній (за висловом Льва Толстого) зовсім не видно майстерності. Він не кинувся в нерозвідані хащі, він пішов битим Чумацьким шляхом і знайшов там таку глибину, яка дозволяє і вдень бачити зорі. Ці вірші настільки місткі, що часом, здається, слова в них перестають бути словами, виконують лише роль ключів до слів. А настрої, кров, запахи, чари, як не дивно, витають поруч і не вивітрюються з часом. Так щемливо-просто і надзвичайно відверто звучать слова, які відразу вириваються за межі свого семантичного поля, емоційного темпоритму і стають символічними джерелами до розуміння душі ліричного героя, на перший погляд інтимна словидь-звернення переростає в найпалкіші патріотичні одкровення:

Я не клявся в любові,  
 Не відкрив незагойної муки,

В очі глянув, неначе забіг,  
 І поклав увесь світ тобі в руки.  
 І звідтоді на небі й землі,  
 Де б не був я душею і тілом,  
 Не від Бога залежав мій слід,  
 Ти єдина мені мерехтіла...  
 Хай про святість не мовлять мені,  
 Та крізь війни і смерчі віками  
 Це твоєю красою в огні  
 Реставрую я спалені храми...[1,348]

Якби вірші Григорія Лютого були вином, вони б усотувались через кров. Але багато з них стали піснями, тому всотуються через душі:

Наче з душі сльоза, вийди ходою тихою,  
 Я не люблю тебе. Я вже тобою дихаю [1,404]

Або:

Там, де грілись піснями, там, де голови клали,  
 Де у ямках од ліктів гнізда пташечки в'ють,  
 Землю предків своїх ми так яро кохали,  
 Що вона вже ніколи нас не зможе забуть...[1,447]

Мелодійність та музичність віршів Лютого була помічена композиторами ще за радянських часів, але, як правило, написані тоді пісні залишалися на папері. І тільки, коли Україна стала незалежною, пісні на його слова широко зазвучали. На вірші Григорія Лютого написано понад 50 пісень, які стали досить популярними у виконанні співака і композитора Анатолія Сердюка та інших. Причому, деякі вірші покладено на музику двома, трьома і більше композиторами. Наприклад, добре відома пісня „Скрипка” написана на замовлення композитора Наталі Боевої. Але популярною стала у варіанті саме Анатолія Сердюка, котрий з цією піснею став переможцем Всеукраїнського пісенного конкурсу „Доля” у Чернівцях 1992 року. Найбільш відомі пісні на слова Григорія Лютого «Скрипка», «Вчительчин вальс», «Пісня гуляйпільських весіль», «Солов'їний острог», «Хрестини Махна», «Блюз любові», «Шипшина» знайшли свою слухачку аудиторію, пішли в народ і стали воістину народними, бо в них, як мало в кого, пульсує спрага свого кореня, Вітчизни. Махновський вольний дух сягає аж туди, де прибігали на водопій до Гайчура дикі коні тарпани, жоден з яких так і не був приручений. Саме, так званий, гуляйпільський чи „махновський” цикл на вірші Григорія Лютого та музику Анатолія Сердюка, який став основою музичного спектаклю-шоу „Гуляє Гуляйполе”, присвяченого 115 річниці з дня народження Н.І.Махна, став по суті унікальним, оригінальним явищем у всьому пісенному просторі України. Вони змогли знайти ту незайману нішу в українському мистецтві, відчутти оптимальну тональність у розкритті цієї теми і таке глибинне, а не попандопальсько-поверхове розуміння махновського руху вдячно озвалося в душах людей. „Добре, що цих „махновських” пісень не торкнулася гидь непристойності чи навпаки ідеалізації, що домінує в них чесне прагнення не сфальшувати і в музиці, і в слові,”-вказувалося в журналі „Українська культура.”

До того ж перу Лютого належить і низка оповідань, есе, статей, рецензій. Зокрема, оповідання «Шпаки» і повість «Душа ледь-ледь торкалась тіла...».

Багато уваги приділяє поет своїм роздумам про творчість:

Знов судний час — чуттів страшна робота.  
 За ніч зчорнієш, зораний, мов лан.  
 Дала природа муки за щедроти.  
 А люди це вважають за талант [1,109]

Або:

Із попелу мого мій кожен вірш —  
 Чуття перегоріли — кров і спокій.  
 Візьми, кохана, все це і розвій  
 По вітрі молодім у степ широкий.  
 ...Згорів мій голос, на папір упавши.  
 З долонь у тебе попіл мій сплива...[1,297]

А життєвим кредо поета, напевно, можна вважати такі рядки:

Доки Ви у мені, доки я вас люблю,  
 Не злиняє тривка Ваша врода!  
 І дивлюся на світ, і очей не стулю,  
 І яка мені ще нагорода![1,11]



«Григорій Лютий — поет навдивовиж відкритий. Багато розмірковуючи про те, чим є творчість, він відважується на власному прикладі пояснити природу літературного таланту, таїну народження письменника: вірш-дерево виростає в поезію-сад, і слово дарує плоди-яблука. Поезії дає життя робота, мисль, любов, а не декорація чи декларація! Ось кредо письменника, а за ним стоїть відповідальність!» — вказує О.Логвиненко [5].

А в одному з хронологічно останніх листів відомого українського письменника, майже патріарха нашої літератури, Олександра Сизоненка знаходимо справжні одкровення про поезію Григорія Лютого: "Так я ото, читаючи, хапаюсь за голову з подиву:"Це не ріка. Це я кудись течу...І степ біжить за мною, мов дитина". Золото чистої поезії ! Або „ Груша”:

На ній не раз спочить сідали душі,  
Немов рої бджолині з віражів.  
Край шляху в рай росте та наша груша,  
А хтось бурчав, що в нього на межі [6,39].

Як все це прекрасно й незвично! І як по-нашому, по-хахляцьки, а не по-українському: з отим „Він при землі стовбур підпиляв” Незважаючи на те,

Що киди груші в сад його щоночі,  
Що родить так – нема куди дівать,  
Що груша й груша – що ти знеї хочеш ?  
За вік одне навчилась роздавать [6,39].

Лютий...Не смійте після такої поезії називати себе „середнім” !Ви що - кокетуєте? Епатуєте? Прибідняєтесь? Лукавите? Але ж це – заняття суто жіночі? Перестаньте корчити з себе Marginessa-провінціала! Ви й „столичним” носа втрете! І не долонею, а шкрібницею, якою колись чистиликонею. Чи тільки щічку, набиту кінською шерстю?

Вздвж колій потяглися гаражі,  
Рясні бузки.А далі степ і воля !  
Це ж скільки літ світи оці чужі  
Тримали пісню й кров твою схололу ? [6,24]

І далі продовжує Олександр Сизоненко:"А „Черновики": „Мені тоді писалося ще легко..." Яка краса! І яка точність!?

А він прийшов із сумнівів, як з пекла,  
І запитав:"А де черновики?  
Які ? Навіщо? Господи, для кого?-  
Я озирнувсь і травам показав  
Прозору душу – тиху і нестрогу,  
Що білим світом грала, як сльоза...[6,30]

Ото хапаюсь за голову, а потім за серце: „...Я вік пишу. Я сам стаю вже віршем” – останнє речення і є чудовою назвою essey про Вас !”

Лірика Григорія Лютого проникнута життєдайною енергією і водночас живуча, пронизлива і щира. А ще — чисто українська. Мало новаторського знайдеш в ній, шукаючи поверхового, показного. Що суттєво — поета мало цікавить: чи прочитали його книжку. Г.Лютий говорить: «Мені важливо, чи покликали мої вірші людину вдруге, втретє, чи є в них та енергія, що існує поза логікою і примітивним смислом. Адже, якщо навіть не згоджуватися із тим, що смисл завжди є ремінісценцією із добутих знань, то, навіть найоригінальніший, він все одно примітивний, бо може бути повторений, заново відтворений. А та тонка енергія, яку дехто називає вітром слів, дехто праною, не може бути вкраденою. Вона живе «в», «між» словами і людьми, як вища субстанція — любов, котра, власне, і є основою мистецтва. І тільки вона може по-справжньому кликати і прирікати твори на вічність...»

Крім літературної творчості, Г.Лютий активно займається громадською діяльністю, дбає про відродження духовності українського народу, української мови, культури, традицій, місце української літератури в літературному процесі сьогодення. Його участь у роботі різних редколегій, виступи по радіо і телебаченню, зустрічі з трудовими колективами, студентами, школярами, інтелігенцією, поїздки в складі літературно-мистецьких делегацій, виховання літературної молоді, а з 1992 року він очолював обласне літоб'єднання ім. М.Гайдабури. Учасник VIII Всесоюзної наради молодих письменників. З 1998 — голова Запорізької обласної організації НСПУ і з 2001 р. — редактор журналу «Хортиця», і це далеко не повний перелік тих важливих і відповідальних турбот, які сьогодні, у пору громадянської і творчої зрілості митця, вимагають дедалі більшої самовіддачі, забирають час у власне літературної праці, але й живлять її сторницею з нових джерел.

Григорій Лютий — поет глибоко сучасний і відкривається перед читачем все новими яскравими гранями. Він у постійному творчому пошуку, він — у дорозі. А дорога — досвід, це те бурхливе життя, дивні подихи якого тільки справжній митець донесе до читача.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Лютий Г. Вибране.-Запоріжжя: Дніпровський металург, 1998. - 531 с.
2. Літневський Г. Кринична глибина слова // Друг читача. — 1984. — 20 вересня – С. 3.
3. Логвиненко О. Сам я не вмю цвісти // Поезія. — К., 1985. — Вип. 2. — С. 216-220.
4. Салига Т. Відлительний у строфи час // Літературна Україна. — 1985. — 24 жовтня. – С.3.
5. Логвиненко О. Шум вічних крон // Друг читача. — 1985. — 8 серпня. – С.3.
6. Лютий Г.Вибране.- Запоріжжя: Дніпровський металург, 2005. – 700 с.

УДК 821.161.1:82-32

## УКРАИНСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ»

Тихомиров В.Н., д.филол.н., профессор

*Запорожский национальный университет*

Статья посвящена исследованию украинских мотивов в рассказе А.П. Чехова “Человек в футляре”.  
Анализируются образная система, сюжет, идейный пафос рассказа.

*Ключевые слова: образная система, сюжет, мотив.*

Тихомиров В.М. УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ В ОПОВІДАННІ А.П. ЧЕХОВА “ЛЮДИНА У ФУТЛЯРІ” /  
Запорізький національний університет, Україна.

Стаття присвячена дослідженню українських мотивів в оповіданні А.П.Чехова “Людина у футлярі”.

Аналізується образна система, сюжет, ідейний пафос оповідання.

*Ключові слова: образна система, сюжет, мотив.*

Tihomirov V.N. UKRAINIAN MOTIVES IN CHEHOV'S NOVEL “MAN IN THE BOX” / Zaporozhye  
national university, Ukraine

This article is devoted to the problem of investigation of Ukrainian motives in Chehov's novels. In the article  
the system of images, plot and idea are analyzed.

*Key words: system of images, plot, motive.*

В рассказе «Человек в футляре» А.П. Чехов вкладывает свое отношение к миру беликовых в уста украинского учителя истории Коваленко: «Эх, господа, как вы можете тут жить! Атмосфера у вас удушливая, поганая. Разве вы педагоги, учителя? Вы чиновники, у вас не храм науки, а управа благочинная, и кислотой воняет, как в полицейской будке» [1,49]. В связи с этим встает принципиальная проблема: Чехов и Украина. Точнее, отражение украинской тематики в творчестве великого писателя, в частности, в рассказе «Человек в футляре».

Как известно, Чехов неоднократно бывал в Украине, был в Харькове и Одессе. Дважды – в 1888 и 1889 гг. – семья Чеховых провела весенние и летние месяцы в Сумах, в имении Линтваревых на Луке. Чехов даже собирался купить хутор в Полтавской губернии. «Вся душа моя на Луке», - пишет он Е.М. Линтваревой [2,272].

Нельзя не отметить необыкновенную теплоту, которой окрашено его отношение к народу, обычаям, языку, природе Украины. В письме А.Н. Плещееву Чехов говорит: “Я готов отказаться от многого, чтобы только вместе с вами прокатиться в Украину, чтобы вы вообще убедились, что Хохландия в самом деле заслуживает внимания хороших поэтов” [2,212].

Чехов пишет «об общем довольстве, народном здоровье, высокой степени развития здешнего мужика, который и умен, и религиозен, и музыкален, и трезв, и нравственен, всегда весел и сыт» [2,283]. И все-таки, мнения исследователей Чехова относительно влияния Украины на его творчество разделились. И.А. Бунин в статье «О Чехове» категорически утверждал: «И странно, как много дали его произведений подмосковные места, так ничего не дал Псел, где он прожил два лета восемьдесят восьмого, восемьдесят девятого, хотя восторгался этими местами выше меры, но в литературе его они не отразились» [3,171].

В другом месте своих воспоминаний Бунин опять пишет о «восхищении» Чеховым «Малороссией» [3,195]. Но опять-таки, не пишет об отражении украинских впечатлений в творчестве Чехова.

Другого мнения придерживается М.В. Теплинский в книге «Изучение творчества А.П. Чехова в школе»: «Так случилось, что поездка на Украину, задуманная прежде всего ради летнего отдыха, во многом помогла писателю укрепиться на новых позициях, начать новый этап в творчестве» [4,168]. Видимо, мысль о «новом этапе» в творчестве Чехова в связи с влиянием Украины выглядит рискованно. Но украинские мотивы в рассказе «Человек в футляре» несомненно присутствуют. Об этом совершенно справедливо пишет М.В. Теплинский в указанной выше книге.

Ученый отмечает не только отдельные чеховские детали, но и пишет об «идейно-художественном значении» включенных в повествование украинских мотивов [4,173]. Действительно, конфликт рассказа завязан на истории женитьбы «человека в футляре» на украинке Варваре Саввишне. В отличие от Беликова, Варенька поражает своей естественностью и непосредственностью. «...новая Афродита возродилась из пены: ходит подбоченясь, хохочет, поет, пляшет» [1,46].

В конфликт включается брат Вареньки, учитель истории Коваленко, для которого Беликов «глитай або ж паук». Прогулка брата и сестры на велосипедах, о которой Беликов собирается доложить директору гимназии, окончательно выводит из себя Коваленко. Последний спускает Беликова с лестницы на глазах невесты. Не выдержав такого позора, «человек в футляре» умирает.

Чехов придает этому конфликту не только юмористическую бытовую окраску, но и более глубокий социальный, и даже политический смысл. Беликов о «поведении» Коваленко обещает доложить директору гимназии, а его оппонент заявляет, что не любит «фискалов». Еще Беликов упрекает Коваленко, что тот ходит в «вышитой сорочке» и постоянно носит «какие-то книги», что может не понравиться «властям». Коваленко вынужден оправдываться, что ничего дурного о властях не говорит.

В рассказе «Человек в футляре» Чехов изображает два мира, два образа жизни. С одной стороны, мир мещанского города, его заостренным гротескным выражением является «человек в футляре». С другой стороны – мир хутора, куда собирается уехать Коваленко «раков ловить и хохлят учить». М. Теплинский справедливо пишет, что в этом рассказе явно отразились воспоминания Чехова о пребывании на Сумщине.

Рассказ возник летом 1898 г., когда воспоминания Чехова об Украине были достаточно свежими, вплоть до ловли раков, о которой говорит Коваленко. Так что И. Бунин ошибался, полагая, что в произведениях Чехова его воспоминания о Луке не отразились. Правда, в списке лучших рассказов русского писателя, по мнению Бунина, «Человек в футляре» вообще не значится. Можно предположить, что Бунин вообще не был знаком с этим рассказом.

Известно письмо Чехова Суворину, где писатель говорит о намерении создать рассказ о молодом человеке, который «выдавливает из себя по капле раба» [3, 133]. Г. Шалюгин справедливо отмечает: «Это ведь рассказ о собственной чеховской судьбе» [5, 41].

И. Бунин ценил в Чехове и его героях стремление к личной свободе: «И вот этим-то чувством личной свободы и отличался Чехов, не терпевший, чтобы и других лишали ее» [3, 188].

Прежние произведения великого писателя заполнены персонажами, над которыми довлеет власть мелочей, «мелких чувств, ничтожных событий, жалких интересов» [6, 23].

Рассказ «Человек в футляре» создавался в последний период творчества Чехова. Этот период отмечен новым жизнерадостным настроением, которое звучит и в резком обличительном тоне рассказа, и в непримиримой позиции учителя Коваленко, и в тоске по идеалу Ивана Ивановича: «Нет, больше так жить невозможно!» [1, 54]. По мнению И. Бунина, 1888-1889 гг. были отмечены духовным подъемом Чехова: «Он всегда был весел, шутил, много и без усталости работал, не мог обходиться без людей» [3, 246].

Чехов с удовлетворением писал о новых тенденциях в своем мировоззрении: «Необходимо чувство личной свободы, это чувство стало разгораться во мне только недавно, раньше его у меня не было» [2, 25]. Эти новые свобододолюбивые тенденции во многом определились предгрозовой ситуацией в России накануне революции 1905 года. Свою роль сыграло и посещение Украины в 1888-1889 гг.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – Т.10. – М.: Наука, 1977. – 491 с.
2. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. – Т.3. – М.: Наука, 1976. – 573 с.
3. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. – Т.9. – М: Художественная литература, 1967. – 621 с.
4. Теплинский М.В. Изучение творчества А.П. Чехова в школе. – К: Радянська школа, 1985. – 184 с.
5. Шалюгин Г.А. Чехов: жизнь, которой мы не знаем. – Симферополь: Таврия, 2004. – 468 с.
6. Елизарова М.Е. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. – М.: Художественная литература, 1958. – 199 с.

## СЛЕДЫ ЯЗЫЧЕСТВА В НАЗВАНИЯХ ДРЕВНИХ РУССКИХ ОБРЯДОВ

Томилина Г.Я., к. филол. н., доцент

*Запорожский национальный университет*

В статье рассматривается вопрос о древних языческих обрядах и их следах в русском языке.

*Ключевые слова:* обряд, этнография, этнолингвистика, христианство, язычество.

Томіліна Г.Я. СЛІДИ ЯЗИЧЕСТВА В ДАВНІХ РОСІЙСЬКИХ ОБРЯДАХ / Запорізький національний університет, Україна

У статті розглядається питання про давні язичницькі обряди та їхні сліди в російській мові.

*Ключові слова:* обряд, етнографія, етнолінгвістика, християнство, язичництво.

Tomilina G.Y. TRACES OF PAGANISM IN THE ANCIENTS RUSSIANS RITUALS / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article deals with the question about ancient pagans rituals and their traces in Russian language.

*Key words:* ritual, ethnography, ethnolinguistics, christianity, paganism

К исследованию русских обрядов и верований обращались известные этнографы, этнолингвисты, историки языка С.В. Максимов, В. Даль, И.П. Сахаров, Б.А. Ларин, Н.И. Толстой и др. В то же время значения многих слов обрядово-магического происхождения требуют уточнения, разъяснения.

Цель статьи – проанализировать на материале русской лексики и фразеологии следы языческих обрядов и верований.

Христианство на Руси сменило язычество, существовавшее тысячи лет. Эта смена отразилась и в христианском календаре. Параскева Пятница заменила языческую Мокошь; место Перуна занял святой Илья; день Сварога заменили святые Кузьма и Демьян; вместо праздника Волоса христиане отмечают день святого Власия. Однако русские языческие верования и обряды не исчезли полностью; их следы, “осколки” сохраняются в истории слов и выражений.

Неясной для современных носителей языка является фразеологическая единица (далее – ФЕ) *здать карачуна*.

Как отмечает С.В. Максимов, *Корочун* – это 12 декабря, или солнцеворот. В христианском календаре Корочуна сменил Спиридон-поворот. В этот праздник день перестает сокращаться, солнце поворачивает на лето, а зима – на мороз [1,211].

*Корочунь* упоминается в I Новгородской летописи под 1143 г.: «до корочюна тепло, дъжгъ» [2,74]. Память о корочуне сохранили белорусы: в их представлении это злой дух, сокращающий человеческую жизнь, а в переносном смысле – “нечаянная и преждевременная в молодых годах смерть”. В разных местах называют его также “морозом”, “зюзей” [1,214]. Мифоним Мороз известен украинцам. С.И. Максимов видит в Корочуне символ смерти, а также божество, сокращающее человеческую жизнь [1,214-215]. Любор Нидерле полемизирует с ним, утверждая, что бога Карачуна, как и Коляды и Усеня, в славянской мифологии нет, а все эти слова обозначают праздники [3,295]. В. Даль объясняет значение слова карачун через синонимы капут, конец, смерть, гибель, извод, мат, допьяченье до конца; среди его производных приводит глаголы карачунить “уничтожать, изводить, убивать” и карачуниться “гибнуть, уничтожаться” [4,92]. Известный этнограф Н.Н. Велецкая так объясняет значение слова в связи с описанием архаического ритуала: “Вполне возможно, что само название “карачун” (на западе Украины так называется калач, который клали посреди стола рядом со свечкой, стоявшей в стакане с зерном) несет в себе свидетельство замены отправившегося в обожествленный космос знаком его из теста”. Происхождение этого наименования этнограф связывает со славянским ритуалом проводов стариков на “тот свет” [5,114]. В украинских проклятьях в близком значении употребляется однокоренное существительное коротеча: коротеча на тебя! Чтоб ты пропаль! (коротеча – коротка година, короткий час) [6,288].

Своих дедов, т.е. благожелательных предков, славяне-язычники с древних времен связывали с землей, рождающей новый урожай (закапывание сожженного праха покойников в землю, постройка над могилой домовины и др.) [7,758].

С культом предков связан последний сноп, убираемый с поля, который у ранних славян назывался “баба”, “дед”, “старый”, “именинник”. Украинцы его называют “дідух”. Общеславянским был обряд торжественного внесения последнего снопа в дом и его водружения в красный угол как священного символа урожая. Н.Н. Велецкая обоснованно считает, что в этом обряде отразилось превращение ритуала отправления к предкам духа посланцев в символическое жертвоприношение [5,107]. Погребальные

мотивы древних язычников особенно отчетливо проявляются в общеславянском обряде “завивания бороды”. Ссылаясь на Г.К.Знойко, Н.Н.Велецкая описывает этот обряд в Костромской земле: большуха спускает рукав рубахи, прихватив его, завивает волоски по солнцу, приговаривая: вот тебе, Илья, борода, на лето уроди нам ржи да овса [5,108-109]. “Борода” – это было окончание уборки сена (или, все равно хлеба). Зовут на “бороду”, когда дождут и свяжут последний сноп (белорусские “дожинки”, великорусские “обжинки”). Одну кучу стеблей оставляют на ниве с колосьями горсти на горсть земли и начнут завивать бороду. Девушки соберут по меже цветы, подовьют их к бороде и разбросают по ниве около того места. Тогда уже идут в толпу хозяина угощаться, затем водить хороводы, петь песни, играть во всякие игры. Из обрядовых кушаний здесь играет общественную роль “обжинная каша”. У сербов борода, которая называлась “божья брада”, имела форму бороды или человеческой головы. Н.Н.Велецкая обоснованно доказывает сохранение в этом давнем обряде рудимента отправления на тот свет славянами-язычниками своих предков по завершении жатвы прямо с поля [5,108-109].

В.Даль среди других значений слова борода указывает и обрядово-магическое: *завить бороду* или *борода завить* означало окончить полевые работы, страду, жнитво; последний сноп не сжинается, а вяжется на корню и убирается цветами [8,117]. В некоторых местах “бороду” обливают водой или вином. В украинском языке *спасова борода* – это куст ржи, оставляемый на ниве в конце жатвы [6,87].

В некоторых местностях обряд завивания бороды называется “*Волосу на бороду*” (позднее возник вариант “*Спасу на бороду*”). Обряд “завивания бороды” и ритуалы, отражающие его, у восточных и южных славян, таким образом, с древности связывались с жертвоприношением богу (позднее – святому – покровителю урожая). Если в Полесье и в других славянских районах обряд “борода” сопровождался ритуальными действиями, то для Степной Украины они характерны не были [9,64].

В русском языке есть немало слов, объяснение значений которых кроется в народных верованиях и обрядах.

Одним из них является существительное *свистопляска*. Эта разговорная лексема обозначает безудержное, разнузданное проявление чего-либо (отрицательного). Полисмены глядели на *свистопляску*, затеянную фотографами. (Павленко. Амер. впечатления). Слово имеет также употребление “неразбериха в чем-либо, беспорядок” [10,337].

Как экспрессивное абстрактное существительное с резко отрицательной оценочностью слово употребляется в следующем контексте: Кровотечение началось днем. И вся эта борьба и *свистопляска* должна проводиться с санкции начальства. Начальство должно определить тактику (Ю.Крелин. От мира сего).

В разговорной речи встречается словообразовательный вариант анализируемого слова *свистопляс*. В русских народных говорах его омоним, как и свистяга, свисток, обозначает человека, а именно “разгульного тунеядца, свистуна” [11,154].

Впервые собственно русская по происхождению композита *свистопляска* фиксируется в “Толковом словаре русского языка” под ред. Д.Н.Ушакова. Следовательно, первая фиксация на несколько столетий отстает от реального возникновения слова. Обратимся к его этимологии и первоначальной истории. Известны две версии. По мнению В.Даля, этим словом была названа тризна по устюжанам, убитым ошибочно вятчанами предположительно в XIV в. Устюжане пришли на помощь вятчанам, однако те их приняли за врагов. В этот день вятчане свищут в глиняные уточки и дудочки на овраге, у часовни [11,154].

Другую версию возникновения слова находим у И.П.Сахарова. В субботу на четвертой неделе после Пасхи вятчане празднуют на берегу Вятки свистопляску, народный праздник в честь убиенных в 1480 г. Как замечает И.П.Сахаров, “слепородами” вятчан прозвали в народе после их несчастной битвы с устюжанами, когда в 1480 г. они под предводительством Михаила Рассохина пришли, как соседи на помощь устюжанам, которыми управлял новгородский выходец Анфал. На рассвете вятчици обнаружили, что били своих соседей – устюжан, а не татар. В память этого печального события на горе Раздерихе, где построена часовня, ставят палатки с глиняными изделиями – лошадаками, свистками, шариками и лакомствами. Здесь после панихиды по погибшим следует гулянье взрослых и детей. Взрослые поют песни, играют на балалайках, дети же свистят в глиняные свистки, пляшут, а потом бросают друг в друга глиняными шариками [12,207,369].

Языческий обряд *свистания*, который существовал на Руси уже в XIII в., вызывал резкий протест представителей православной церкви. О нем упоминается в Новгородской летописи по списку 1282 г.:

Паки же оуведехомъ бесовская държаше обычая треклятыхъ елинъ, въ божествныя праздники позоры некаки бесовска творити со свистаниемъ, и с кличемъ и въплемъ съзывающе неки скарядны пьяница [13,379]. Отражением древних языческих верований является близкий к отмеченным обряд *Свистунья*, сохранившийся у орловцев до наших дней. По преданию, каждый год в мае в деревне Плешково Ливенского района Орловской области жители праздновали Свистунью. Они свистели в глиняные

свистульки, изгоняя из домов и из сердец мрачные мысли и воспоминания, накопившиеся за зиму. А свистульки эти – изделия местного промысла, о котором известно с XVII века [14,103].

Как видим, обряд *свистанья*, самостоятельный или в сопровождении клича, вопля, пляски, существовал на Руси издавна и дожил до нашего времени. Что касается двух хронологических версий происхождения слова *свистопляска*, приводимых нами, то отметим, что они близки и различаются лишь незначительно. Думается, что более точной датой является 1380 г., т.е. XIV в., когда велась борьба русских с татарами.

Русские паронимы *переполох* и *переполог* различаются не только фонемным составом, но и лексическим значением, особенностями употребления. Отвлеченное существительное *переполох* имеет в русском языке значение “тревога, внезапный испуг, смятение от опасности, пожара” [4,75].

Это же значение известно украинскому языку: 1. Испуг. Підкралися, щоб ізлякати, коли подивляється, що вбитий, – з переполоху ну втікати! Шевч. [15,133].

Обычай снимать испуг путем магических действий знахарей известен и русским, и украинцам. У И. Котляревского читаем: Шепчу, уроки проганяю, *переполохи виливаю* (Енеїда). ФЕ вилівати переполохи означает снимать испуг.

Как убедительно доказывает Б.А.Ларин, фразеологизмы (а это особенно относится в ФЕ обрядово-мифологической сферы) несут печать своей эпохи, а потому в ходе столетий утрачивают свою широкую применимость, начинают вызывать потускневшие представления, становятся анахронистическими, и тогда свойственный им привкус “пыли веков” заставляет избегать их, выводить их из активного фонда языка, если они не подвергаются обновляющему преобразованию в произведении какого-либо мастера слова [16,156-157].

У русских до недавнего времени сохранялся знахарский обряд переполога, связанный с отгадыванием. Отгадать – значит узнать что-то неизвестное, скрытое, без прямых данных остроумием ума или чувством, чутьем. Глагол отгадать-отгадывать имеет четыре производных существительных – отгад, отгадка, отгаданье, отгадыванье.

*Переполог*, по утверждению самих знахарей, есть отгад всякого испуга. Порядок отгада включает три основных этапа: 1) выспрашивание у проходящего обо всех домашних делах; 2) получение нужной информации; 3) совершение обряда переполога.

Как замечает И.А. Сахаров, все знахари говорят условно, высказываются иносказательно, называя одни приметы и всегда показывая на отсутствующего. Для отгада испуга знахари подробно расспрашивают свидетелей обо всех обстоятельствах, определяя при этом его возможные причины.

Сам обряд *переполога* состоит в следующем. Для отгада испуга больного знахарь требует мису воды, олово и богоявленскую свечу (для женатых используется обручальная свеча). Олово растапливается над свечой и выливается в воду. Когда от воды поднимается пар, знахарь объявляет, что это из больного убегает нечистая сила. Показывая фигуру остывшего олова, знахарь говорит: “Вот, кто испугал вашего больного!” Затем называются приметы, и по этим приметам поселяне стараются отыскать лицо (субъекта) порчи, вызвавшего испуг. Считается, что если такого человека отыщут, то испуг с больного спадет. *Переполог* обычно вызывает раздоры между семьями, возбуждает между ними вечную и мстительную вражду [12,10]. Можно предположить, что русское *переполог* (название обряда) отражает контаминацию глагола предполагать и существительного переполох. С одной стороны, переполог – это отгадка знахаря, но при этом объектом отгадки становится причина испуга человека, т.е. переполоха. В качестве такой причины могут выступать зависть, ненависть. Таким образом, украинская ФЕ *вилівати переполохи*, несомненно, тесно связана с русским обрядом переполога.

Одним из древних значений слова *поруха* является “вред” [17,1219]. В современном русском языке существительное *поруха* сохраняется как устаревшее и просторечное в значении “вред, разрушение, порча”, а также в производном значении “беда”.

Обрядовое значение слова связано со свадебными приготовлениями. Обряд “свадебная *поруха*” совершается субъектом магии будто бы для будущего благополучия новобрачных. С этой целью знахарь осматривает все углы, притолоки, пороги дома, читая при этом наговоры. Обряд включает в себя также магические действия знахаря: он вертит кругом стол, обметает потолок, кладет ключ под порог, осматривает метлы, пересчитывает плиты в печи, ездит в лес за бунзой и вручает свату ветку девятизернового стручка.

Этой ветке в обряде приписывается магическая сила. Обряд продолжается два дня, на третий сват рассчитывается со знахарем. Если тот получает все, о чем договаривались, то ветка сжигается. Этим завершается обряд свадебной *порухи* [12,110]. Само слово *поруха* – бессуффиксное производное русского происхождения.

Малопонятным для современных носителей русского языка стало фразеологическое сращение *черту баран*. Так на Руси, в Белоруссии называли издавна самоубийц. В народе испокон веков считалось, что на самоубийство человека натравливает нечистая сила, т.е. дьяволы, черти всякого рода, нежить. По народному убеждению, черт творит зло по личным расчетам и по особому приказу сатаны.

Покушавшийся на свою жизнь человек наказывается: он как бы временно становится животным, бараном для того, чтобы черти на том свете до сорокового дня могли ездить на нем или возить воду. Таким образом, лишая себя жизни, человек добровольно приносит себя в жертву подземным богам, злой и нечистой силе. Как отмечает С.Максимов, “Черта потешил – из себя барана сделал, – говорят в Новгородской губернии, – сунул голову в петлю, а черт и затянул ее; он и натолкнул на греховную мысль и пособил привести ее в исполнение” [1,365-366]. Итак, по народным представлениям, самоубийца приносит подобно барану, жертвенному животному, себя в жертву черту. Отсюда и народная характеристика самоубийц: *черту баран*.

Таким образом, магия проявляется в сверхъестественном воздействии на человека и окружающий его предметный мир с помощью определенных ритуальных действий. Обряды и обрядовые действия отражаются в словах и выражениях. Язычество сменилось христианской религией. Однако следы языческих верований, обрядов и ритуалов сохраняются как реликты в языке, в жестах, в танцах. А так как многие языческие обряды превратились в игры или полностью исчезли, то лишь обращение к исторической этнографии, этнолингвистике помогает объяснить происхождение и первичное значение целого ряда слов и ФЕ. Морфологическим средством выражения наименований обрядов являются сочетание глагола и существительного (*завивать бороду*); прилагательного и существительного (*свадебная поруха*); двух существительных без предлога или с предлогом (*черту баран*; *волосу на бороду*). Таким образом, именно параллельное изучение истории слов и обрядов, верований является основой для установления происхождения и первоначальной истории этого архаического слоя лексики и фразеологии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Крылатые слова. По толкованию С.Максимова. – М.: ГИХЛ, 1955. – 446 с.
2. Новгородская первая летопись по Синодальному списку XIII-XIV вв. // Хрестоматия по истории русского языка / Авторы-составители В.В.Иванов и др. – М.: Просвещение, 1990. – 495 с.
3. Любор Нидерле. Славянские древности. – М.: Изд-во иностр. лит., 1956. – 449 с.
4. Владимир Даль. Толковый словарь. В 4 т. – Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1939. – 807 с.
5. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М.: Наука, 1978. – 237 с.
6. Словник української мови / Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко у Києві. – Т. I. – 1908. – 573 с.
7. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. – М.: Наука, 1988. – 782 с.
8. Владимир Даль. Толковый словарь. Том первый. – М.: Госиздат худож. лит., 1935. – 723 с.
9. Охомуш К.А., Сизько А.Т. Архаїчні елементи духовної культури степової України. – Дніпропетровськ: Вид-во ДДУ, 1991. – 103 с.
10. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. – Т. 13. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 1516 с.
11. Владимир Даль. Толковый словарь. В 4 т. – Т. 4. – М.: ГИХЛ, 1935. – 704 с.
12. Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. – М.: Художественная литература, 1989. – 369 с.
13. Историческая хрестоматия церковнославянского и русского языка / Сост. Ф. Буслаев. – М., 1861. – 1632 с.
14. Носкова З. Праздник свистуны // Наука и жизнь. – 2005. – № 5. – С. 103.
15. Словник української мови. / Упорядкував з додатком власного матеріалу Б. Грінченко. – Т. III. – К., 1901. – 563 с.
16. Ларин Б.А. О народной фразеологии // История русского языка и общее языкознание. – М.: Просвещение, 1977. – С. 149 – 162.
17. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. – Т. 2. – СПб., 1902. – 1802 с.

## СИМВОЛИКА ОГНЯ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ ТРАДИЦИОННОГО ОБРАЗА КАЗАНОВЫ

Тонких И.Ю., соискатель

*Запорожский национальный университет*

В статье анализируется роль символа огня в интерпретации традиционного сюжета в пьесах М. Цветаевой «Приключение» и «Феникс».

*Ключевые слова:* символ, традиционный сюжет, традиционный образ.

Tonkih I.U. СИМВОЛИКА ВОГНЮ В ИНТЕРПРЕТАЦІЇ М. ЦВЕТАЄВОЮ ТРАДИЦІЙНОГО ОБРАЗУ КАЗАНОВИ / Запорізький національний університет, Україна.

У статті аналізується роль символу вогню в інтерпретації традиційного сюжету в п'єсах М. Цветаєвої «Пригода» та «Фенікс».

*Ключові слова:* символ, традиційний сюжет, традиційний образ.

Tonkih I.U. THE SYMBOL OF FIRE IN INTERPRETATION OF TRADITIONAL IMAGE OF KAZANOVA BY M. TSVETAJEVA / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The role of symbol of fire in interpreting traditional plot in the plays by M. Tsvetajeva "Adventure" and "Phoenix" is under analysis in the text.

*Key words:* symbol, traditional plot, traditional image.

Несмотря на большое количество работ, посвященных жизни и творчеству М. Цветаевой, интерес литературоведов к ее произведениям не ослабевает, что мотивируется достаточным количеством нерешенных проблем. Так, ранние пьесы писателя до сих пор остаются обделенными вниманием исследователей, по сравнению с поздней драматургией и поэтическим наследием Цветаевой. Центральным персонажем драм «Приключение» и «Феникс» является Казанова – традиционный образ европейской литературы. Отсутствие научных работ, освещающих специфику трансформации образа Казановы в творчестве М. Цветаевой, в свете теории традиционных сюжетов и образов, предопределяет актуальность данного исследования.

Цель статьи – определение роли символа огня в интерпретации М. Цветаевой традиционного образа Казановы.

Задачи:

- дифференцировать традиционные коннотации символики огня;
- охарактеризовать семантическую наполненность символа огня в творчестве М. Цветаевой;
- проследить влияние философии Гераклита на мировоззрение М. Цветаевой;
- определить специфику интерпретации традиционного образа Казановы в пьесах «Приключение» и «Феникс».

Огонь – один из самых распространенных символов в литературе, а потому и один из самых сложных: трансформируясь на протяжении столетий, он обрстал все новыми смыслами, как правило, противоположными. Рассмотрим основные значения, традиционно воплощаемые символом огня: «Огонь – одна из основных стихий, символ Духа и Бога, торжества света и жизни над мраком и смертью, всеобщего очищения» [1, 342]. «Огонь – божественная энергия, очищение, откровение, преображение, возрождение, духовный порыв, искушение, честолюбие, вдохновение, сексуальная страсть; сильный и активный элемент, символизирующий как созидательные, так и разрушительные силы» [2, 246]. «Огонь – символ вечности, первичности мира, праясности всего сущего; света, солнца, тепла; гнева божества и божественной любви, милости, ненависти, смерти» [3, 136]. Как видим, символ огня объединяет в себе взаимоисключающие смыслы, отчего приобретает особенную глубину, «ибо любой символ может иметь по крайней мере две противоположные интерпретации, которые должны слиться, чтобы он обрел свой полный смысл» [4, 46]. Амбивалентность скрывается в самой природе огня, так как он может дарить жизнь и нести смерть. Издревле люди поклонялись огню и опасались его. «Двойственное чувство: почитания и страха – лежит в основе ритуалов поклонения огню. В древних и примитивных культурах огню поклонялись как самому Богу, а позже – как символу божественной силы» [2, 246]. Таким образом, символ огня априори несет в себе противоположные смыслы, а следовательно, может интерпретироваться по-разному. Рассмотрим произведения М. Цветаевой, акцентирующие индивидуально-авторскую семантическую наполненность символа огня.

«Огненная тема» в творчестве М. Цветаевой неоднократно привлекала внимание исследователей. Хрестоматийным стало цитирование стихотворения «Пожирающий огонь – мой конь...», написанного в 1918 году. Известная исследовательница жизни и творчества М. Цветаевой А. Саакянц, говоря об этом



стихотворении, считает огонь символом творчества и жертвенности: «Поэт, подобно герою, идет на «огненные муки». Его крылатый повелитель приобретает облик огненного коня. <...> Поэт и его крылатый гений, по мысли Цветаевой, становятся неразъединимым целым, ибо они – одной «породы». <...> Вселяясь в Поэта, Гений превращает его жизнь в творческий костер» [5, 146]. Истолкование огня как символа творческого горения подтверждают и другие строки из стихотворений того же периода:

- А что с Вами будет, как выйдут дрова?

- Дрова? Но на то у поэта – слова

Всегда – огневые – в запасе!

Нам нынешний год не опасен... [6, 143]

Легкий огонь, над кудрями пляшущий, -

Дуновение - вдохновения! [7, 88]

Та же семантика актуализируется и в прозе более поздних лет. Так, в очерке «Живое о живом» читаем: «...такой огонь, от которого загорается занавес, для меня не в цене, хотя бы потому, что вместо и вместе с занавесом может неожиданно спалить тетрадь с тем огнем, который для меня только один и в цене» [8, 193]. Однако символика огня у Цветаевой не ограничивается уподоблением поэзии огненной стихии. «Пожирающий огонь» – не только и не столько вдохновение поэта, сколько духовная жизнеспособность любого человека вообще, «огненность» подразумевает силу духа. Творчество – одно из ее проявлений, так же, как и любовь. И. Кудрова справедливо замечает по этому поводу: «Жаркое, огненное, непокорное неизменно маркирует в ее глазах жизненную полноценность человека или явления»; «качества в человеке, обратные «жару», бунту, непреложно вызывают ее неприязнь. <...> Она вводит в оборот придуманное ею слово «овечьность», обозначая этим словом чуждые и активно неприятные ей качества в человеке: холодность, безучастность, неспособность отстоять свое» [9].

Таким образом, «огненность» воспринимается как черта характера, синонимичная энергичности, эмоциональности, импульсивности и т.п. Внутренний огонь человека может реализовываться в творчестве (как у М. Волошина, которому посвящен очерк «Живое о живом»), в любви (как у С. Голлидэй, запечатленной в «Повести о Сонечке»). Символ огня является концептуальным для всего творчества Цветаевой: неоднократно возникая в произведениях разных лет, он акцентирует мировоззренческие приоритеты автора. Высшим проявлением духовной состоятельности человека Цветаева всегда называет любовь, способность любить служит своеобразным мерилем душевной глубины. При этом морально-этическая оценка человеческих поступков осуществляется не на уровне категорий добра и зла, праведности и греховности, но на уровне понятий «равнодушие / заинтересованность», «безучастность / эмоциональность» и т.п.

Необходимо отметить, что и любовь, и творчество воспринимаются Цветаевой как проявления одной и той же стихии, соприродной и одноименной стихии огня. «Роль и власть иррациональных стихий в судьбе человека — одна из главенствующих тем цветаевского творчества. Это лейтмотив, который мы слышим и в лирике, и в поэмах, и в прозе» [9]. Любовь и творчество – такие же непостижимые, неподвластные контролю, необузданные стихийные силы, как и те, которые порождают огонь.

Несмотря на то, что сама Цветаева и большинство исследователей ее творчества настойчиво отрицают факт влияния на ее мировоззрение каких-либо философских концепций, на наш взгляд, говоря о символике огня, нельзя не упомянуть Гераклита. Цветаева была знакома с его философской позицией, о чем сохранились многочисленные свидетельства. Так, вспоминая о своей первой любви, В.О. Нилендере, она называет его не иначе как переводчиком Гераклита: «Это был переводчик Гераклита и гимнов Орфея» [8, 196]; «... от своего первого взрослого друга, переводчика Гераклита – рекшего: «В начале был огонь» [8, 131]. О том, что Цветаева была знакома с центральными положениями философии Гераклита, вскользь упоминают многие исследователи творчества поэта. Так, А. Саакянц пишет: «В.О. Нилендер был страстный античник; в ту пору он переводил Гераклита Эфесского (книга «Фрагменты»). Гераклитово изречение оттуда «Нельзя вступить в тот же самый поток дважды» Цветаева не раз будет повторять...» [5, 13]. В. Швейцер отмечает: «Книга Гераклита, выпущенная Нилендером в 1910 г., многие годы «жила» у Цветаевой, экземпляр с ее пометками до сих пор сохранился» [10]. Однако исследователи не идут дальше констатации факта знакомства поэта с «Фрагментами» Гераклита.

На наш взгляд, следует обратить особое внимание на фразу, которая возникает сразу вслед за упоминанием имени Гераклита в «Истории одного посвящения» Цветаевой: «В начале был огонь». Как известно, огонь в философии древнегреческого мыслителя занимает центральное место: «Этот космос, один и тот же для всех, не создал никто из богов, никто из людей, но он всегда был, есть и будет вечно живой огонь, мерно возгорающийся, мерно угасающий». [11, 217]. Огонь Гераклита – праоснова и сущность бытия: «Огонь у Гераклита есть вещественно и чувственно воспринимаемый живой космический принцип появления всех вещей» [12, 360]; «Находясь в вечном движении и изменении,

переходя из одного состояния в другое, благодаря внутренней борьбе образующих его противоположностей, огонь служит основой всего развития мира. <...> Гераклитовский огонь – это не обычный эмпирически наблюдаемый огонь, а некая динамическая сила, первоначало всего существующего, жизнеопределяющее первоначало. Огонь Гераклита – это источник жизни, ее горение и вместе с тем «образ» жизни, сама жизнь, активность и динамика» [13, 19]. Основные характеристики огня – динамика, изменение, энергия – являются доминантными и в цветаевской символике. Кроме того, они занимают первые позиции в системе жизненных приоритетов автора. Вспомним в этой связи строки уже упомянутого стихотворения «Пожирающий огонь – мой конь...», где движение и огонь сливаются в один зрительный образ: «С красной гривой свились волоса... // Огневая полоса – в небеса!» [7, 91].

Таким образом, огонь – символ-доминанта всего творчества Цветаевой. Как правило, он лишен негативных коннотаций: маркируя человеческую жизнеспособность и силу духа, он представляет авторскую систему ценностных ориентиров. При этом стихии огня уподобляются творчество и любовь. Как и для Гераклита, для Цветаевой огонь – это «образ» жизни, ее сущность, которая выражается в динамике, горении, постоянном изменении и обновлении.

Анализ символики огня в контексте творчества Цветаевой необходим для интерпретации традиционного образа Казановы, который является главным героем пьес «Приключение» и «Феникс». Мы называем этот образ традиционным, опираясь на следующее определение: «Традиционным следует считать сюжет, который переходит от поколения к поколению, от одной литературной эпохи к другой, то есть такой, который сохраняется и активно функционирует в течение значительного исторического времени» [14, 4]. Европейская литература воспроизводила этот сюжет неоднократно: А. Шнитцлер «Казанова в Спа», С. Цвейг «Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой», П. Муратов «Образы Италии», Р. Олдингтон «Единственная любовь Казановы» и т.д. Традиционно семантической доминантой образа Казановы являются ветренность, непостоянство, любвеобильность, страстность. Так, С. Цвейг в изобличительном тоне пишет о Казанове: «...его страсть, чисто эротическая, не знает экстаза великой единственной страсти» [15, 56]; «...он, будучи подлинным эротиком, никогда не был действительно влюблен в одну из многих встретившихся ему женщин; он влюблен лишь в их совокупность, в постоянную смену, в многообразие авантюры» [15, 57]. М. Цветаева, а вслед за ней и Р. Олдингтон идут по принципиально новому пути – утверждению возможности единственной любви в жизни Казановы. При этом апологетики героя не происходит – образ сохраняет свою сложность и противоречивость. Подобные интерпретации традиционных сюжетов характерны для литературы XX века в целом, которая «утверждает амбивалентность онтологических и ценностных оснований характеров и мировоззренческих позиций. Иными словами, разрабатывая традиционные структуры, писатели стремятся наполнить исходную одномерность социально-идеологических и иных устремлений драматическими противоречиями человеческих характеров с их декларируемой разностью, а иногда и полярностью мотивационно-ценностных побуждений» [16, 65].

В цветаевской интерпретации традиционного образа Казановы смыслообразующую роль играет символика огня. Следует отметить, что «огненная» символика, как правило, связана с солярной: солнце – источник света и тепла, как и огонь. В пьесе «Приключение» солярную символику замещает лунная. И это не случайно. Лунный свет – отражение солнечного, луна не дает тепла, часто меняется, иногда совсем исчезает. С луной постоянно сравнивается главная героиня драмы – Генриэтта, и в авторских ремарках, и в самохарактеристике, и в оценке других героев произведения. Автор называет возлюбленную Казановы «лунный лед» [17, 104], Генриэтта говорит о себе: «Я – лунный луч» [17, 109], «Как спутница Земли – Луна, // Я – вечный спутник Казановы» [17, 110], второстепенные персонажи дают ей такую характеристику: «Прелестна – и до странности похожа // На лунный свет...» [17, 129]. Генриэтта ведет себя так, как обычно поступает Казанова – интригует загадочным появлением, легко вызывает любовь и таинственно исчезает. Она отражает поведение Казановы, как луна – солнечный свет. При этом солнце не появляется в пьесе ни разу: «Час встреч – вечер и ночь». [17, 104]. Действие начинается в полной темноте, пока не появляется Генриэтта со светильником, и эта сцена символична: жизнь Казановы была погружена во мрак до встречи с ней.

Первая картина пьесы названа «Капля масла», что является аллюзией на мифологический сюжет – встречу Амура и Психеи. Генриэтта так же, как и Психея, будит своего возлюбленного горячей каплей масла, нечаянно упавшей со светильника. Р. Войтехович утверждает в связи с этим: «Скорее всего, она «душа», как бы экстериоризированная душа самого Казановы» [18]. Согласимся с этой точкой зрения: в лице Генриэтты Казанова обретает душу, которой никогда не имел в своих бесчисленных любовных приключениях, и утрачивает ее вместе с исчезновением любимой. В конце первой картины главная героиня произносит: «Забудьте бедную луну // И помните о капле масла!» [17, 112]. Таким образом, автор еще раз акцентирует внимание на сходстве Генриэтты с Психеей. Именно поэтому легкомысленный герой-любовник будет помнить эту женщину всю жизнь: впервые телесная страсть перевоплотилась в любовь, в душевную глубину. С. Цвейг отказывает Казанове в такой возможности, пусть даже и временной: «Столь щедро раскинутой вширь жизни почти всегда соответствует ничтожная

душевная глубина» [15, 35]; «И в этом кроется объяснение тайны легкости и гениальности Казановы: у него, счастливица, есть лишь чувственность и нет души» [15, 36].

В драме «Приключение» настойчиво повторяется мотив недолговечности, непостоянства всего «подлунного» мира: «Как в мире безумно от лунного света! Все минет, все канет...» [17, 110]; «Жизнь поклялась: все будет пеплом...» [17, 119]; «Сегодня безумье, а завтра – бесстрашие» [17, 127]. В этой связи снова уместно вспомнить слова Гераклита: «Все течет, все изменяется», «Нельзя войти в одну и ту же реку дважды», «Постоянство – в изменении» [11, 223]. Луна часто меняется, а потому покровительствует переменам. Казанова говорит о ней: «Богородица всех измен!» [17, 154]. В песне Девчонки (случайной подруги Казановы) звучат слова: «Дальше сквозь строй любовников // Гонит меня Луна...» [17, 153]. Итак, луна в «Приключении» становится символом преходящего счастья, непостоянства, отраженного огня (Генриэтта как экстериоризированная душа Казановы).

Если в первой драме, посвященной Казанове, символика огня проявляется опосредованно – через лунный свет, отражающий душу главного героя, то в «Фениксе» она представлена непосредственно. Заголовок проецирует содержание пьесы о Казанове на мифологический сюжет о необыкновенной птице: «Предчувствуя смерть, Феникс прилетает из Аравии в Египет, в город Гелиополь, разжигает костер, поет погребальную песнь – и сжигает себя в этом костре под лучами солнца. Через три дня после сожжения он возрождается из пепла» [19, 129]. Появление этого образа в пьесе предвляло стихотворение, актуализирующее тот же мифологический сюжет:

Что другим не нужно – несите мне:  
 Всё должно сгореть на моем огне!  
 Я и жизнь маню, я и смерть маню  
 В легкий дар моему огню.  
 Пламень любит легкие вещества:  
 Прошлогодний хворост – венки - слова...  
 Пламень пышет с подобной пищи!  
 Вы ж восстанете – пепла чище!  
 Птица-Феникс я, только в огне пою!  
 Поддержите высокую жизнь мою!  
 Высоко горю и горю догла,  
 И да будет вам ночь светла... [7, 94]

Лирическая героиня ассоциирует себя с Фениксом – птицей, поющей в огне. Только речь идет об огне внутреннем, а не внешнем, том самом, о котором мы уже говорили как о стихии, синонимичной творческому вдохновению и любви. Произведение, посвященное Казанове, названо именем мифической птицы не случайно. При этом в тексте отсутствуют прямые сравнения: «...она переименовала заглавие на «Феникс», притом все упоминания в тексте о чудесной огненной птице убрала. Ушли намеки, остался глубинный символ Любви, ее никогда не затухающего огня» [5, 187]. Соглашаясь с мнением А. Саакянц, мы все же считаем необходимым указать на еще одно значение, воплощенное в этом символе. И. Кудрова пишет о «сужении» традиционного сюжета у Цветаевой: «Жизнь реального Казановы не укладывается без остатка в роль страстного любовника: он был дипломатом и проповедником, писателем и лекарем, а также неутомимым путешественником» [17, 23].

Цветаяву действительно не интересуют многочисленные ипостаси Казановы, но в одном таланте автор все же не может ему отказать – в творчестве. Не зря в пьесу введен второстепенный персонаж – Видероль – бездарный поэт, выскочка, «смесь амура и хама» [17, 160]. Его стихи шаблонны, в то время как сонет Казановы свидетельствует о незаурядном таланте автора. (Вспомним, что Генриэтта в «Приключении» блестяще играла на виолончели). Поэтический талант маркирует личность, которая горит тем самым внутренним огнем, порождающим способность любить.

«Огненная» тема звучит на протяжении всей пьесы. Все действующие лица замечают необыкновенный взгляд Казановы, не утративший былого блеска, несмотря на то, что главный герою уже 75 лет. Лакей говорит о его глазах: «Угли! // Углищи!» [17, 163]; егерь: «Так нынче взором и ожег!» [17, 166]; Видероль: «Глаза – двойным костром полночным!» [17, 173]; Франциска: «Ну и глаза у вас! – Пожар и мрак!» [17, 226]. Действие третьей картины происходит у огня камина, в котором Казанова сжигает любовные письма. Эта сцена символична и имеет особенное значение для автора. Вспомним очерк «История одного посвящения», в котором Цветаева описала сцену сжигания писем перед отъездом подруги за границу: «Рвем. Жжем. Все круче комки, все шибче швырки, диалог усыхает. Беречь? Жечь? Знаю, что мне беречь уже пустая примолвка губ, знаю, что сожгу, жгу, не дождавшись: жечь! Что это я, ее или свое, ее или себя — жгу?» [8, 131]. Снова возникают ассоциации с Фениксом, сгорающим и поющим в огне. На сей раз мы наблюдаем метаморфозы огня: порожденный внутренним огнем – любовью – он перевоплощается в слова, написанные на бумаге, и, умирая, снова возвращается в ту же стихию – «внешний», материальный, настоящий огонь. Сжигая письма, Казанова приговаривает: «Рожденные в огромном горне – // Обрато: из огня – в огонь!» [17, 208]. Апофеозом «огненной»

тематики становится появление тринадцатилетней девочки, влюбленной в Казанову. Ее рыжие волосы горят пожаром, она сама – словно дух огня, саламандра. Образ, безусловно, символичен. Это вымышленный персонаж, в «Мемуарах» Казановы Франциска отсутствует. Она ниспослана Казанове как последний пожар, в котором суждено сгореть птице Фениксу, чтобы потом воскреснуть. Этот образ еще раз актуализирует стихийную природу огня и любви, представляет огонь как сущность любви и смысл жизни Казановы.

Таким образом, Цветаева производит дописывание традиционного сюжета, что проявляется как в его событийной разработке, так и в создании оригинальной психологической мотивировки поступков Казановы. При этом иронический, изобличительный тон, звучащий в произведении С. Цвейга, заменяется у Цветаевой драматическим пафосом. Традиционный ветреный герой-любовник неожиданно оказывается однолюбом, сохранившим чувство к единственной женщине до конца своих дней. Символика огня играет первостепенную роль в создании образов Генриэтты и Казановы. Лунный свет, с которым ассоциируется героиня, символизирует непостоянство, преходящий характер земной любви. Как луна отражает солнечный свет, Генриэтта наследует поведение Казановы. После ее исчезновения он обречен на вечные скитания в поисках утраченной души, в поисках самого себя. Старость изуродовала тело Казановы, но не сломала его дух, так как он сохранил до самой смерти способность любить. И в «Приключении», и в «Фениксе» подчеркивается родственная природа трех стихий, управляющих жизнью человека – огня, творчества и любви. При этом огонь, как у Гераклита, понимается как первооснова бытия, как метафора самой жизни. Как видим, символика огня усложняет традиционный сюжет, благодаря чему он растет вглубь.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / Под ред. В.Л. Телицына. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 495 с.
2. Тресиддер Д. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
3. Копалинский В. Словарь символов. – Калининград: ФГУИПП Янтарный сказ, 2002. – 267 с.
4. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. – М.: ООО Издательство Астрель, 2004. – 160 с.
5. Саакянц А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. – 827 с.
6. Цветаева М. За всех – противу всех!: Судьба поэта. – М.: Высшая школа, 1992. – 384 с.
7. Цветаева М. Избранное. – М.: Просвещение, 1989. – 367 с.
8. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – Т.4. – М.: Эллис Лак, 1994. – 688 с.
9. Кудрова И. Огонь, стихия, чара... // [www.ipmce.su/~tsvet/](http://www.ipmce.su/~tsvet/)
10. Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой // [www.ipmce.su/~tsvet/](http://www.ipmce.su/~tsvet/)
11. Фрагменты ранних греческих философов. – М.: Наука, 1989. – 576 с.
12. Лосев А. История античной эстетики: Ранний эллинизм. – М.: Искусство, 1979. – 815 с.
13. Коляда В.И., Коломоец С.М., Назаренко А.Г. Философия. Психология. Социология. Генезис гуманитарных наук. I. Античность. – Запорожье: Видавель, 1997. – 200 с.
14. Волков А., Рихло П., Бойченко О. Наскрізнні сюжети і образи в літературах Європи. – Чернівці-К.: Рута, 1998. – 64 с.
15. Цвейг С. Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой. – К.: Україна, 1991. – 271 с.
16. Нямцу А. Своеобразие трансформации общекультурных традиций в мировой литературе (теоретические аспекты) // Біблія і культура: Збірник наукових статей. – Вип. 6 / За ред. А.Є. Нямцу. – Чернівці: Рута, 2004. – С.47-99.
17. Цветаева М. Конец Казановы: Пьесы. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
18. Войтехович Р. Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета // [www.ipmce.su/~tsvet/](http://www.ipmce.su/~tsvet/)
19. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: ООО “Изд-во АСТ”, 2003. – 591 с.

## МЕТАФОРИКА МІГРАЦІЙ У НОВІТНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ “НОМЕРІВ” ОЛЬГИ ТОКАРЧУК ТА “НІМЦЯ” НІНИ САДУР)

Улюра Г.А., к. філол. н., старший науковий співробітник відділу світової літератури

*Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка Національної академії наук України*

У статті через призму метафорики міграцій та нюансування категорії ідентифікаційного Іншого проаналізовано репрезентовані польською письменницею Ольгою Токарчук і росіянкою Ніною Садур моделі становлення як суб'єкта східноєвропейської жінки в Західній Європі.

*Ключові слова:* колоніальність, національна ідентичність, суб'єктивізація, Інший, жіноче письмо.

Улюра А.А. МЕТАФОРИКА МИГРАЦИЙ В НОВЕЙШЕЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ "НОМЕРОВ" ОЛЬГИ ТОКАРЧУК И "НЕМЦА" НИНЫ САДУР) / Институт литературы им. Т.Г. Шевченко Национальной академии наук Украины

В статье сквозь призму метафорики миграций и нюансировки категории идентификационного Другого проанализированы репрезентированные польской писательницей Ольгой Токарчук и россиянкой Ниной Садур модели становления в качестве субъекта восточноевропейской женщины в Западной Европе.

*Ключевые слова:* колониальность, национальная идентичность, субъективизация, Другой, женское письмо.

Ulura A.A. THE METAPHORICS OF MIGRATIONS IN THE MODERN WOMEN'S WRITING (ON THE MATERIAL OF "NUMBERS" BY OLGA TOKARCHUK AND "GERMAN" BY NINA SADUR) / Institute of Literature named after T.G. Shevchenko of the National Academy of Ukraine

Through the prism of metaphors of migrations and observation of nuances of the category of the Other, in this article were analyzed the models, represented by a Polish writer Olga Tokarchuk and Russian writer Nina Sadur, of East European woman's formation as a subject in Western Europe.

*Key words:* coloniality, national identity, subjectivation, the Other, women's writing.

Проблема й метафорика міграцій, мотиви транзитного існування із зрозумілих причин все частіше стають темами художньої прози посткомуністичного простору і основою визначення та, що важливо, самовизначення її героїв. При цьому говорити про втрату чуттєвості до, скажімо так, просторово закріпленої проблематики (національної, державної, расової, етнічної etc) не доводиться. Отже маємо: з одного боку – навряд чи правочинним буде сумнів щодо впевненості Гомі Бгабги, який визначає (пост)сучасний суб'єкт як гібридний, тобто такий, що ні за яких умов не має єдиної ідентичності [1]. Однак настільки ж очевидно, що такий “гібридний” суб'єкт сполучає різні взаємовиключні й співіснуючі характеристики, котрі сприяють його, суб'єкта, функціонуванню та розвитку. Нормативну функцію (як негативну точку відліку) виконує тут Інший; ця ж категорія визначає стратегії вилучення і протистояння<sup>1</sup>. Культурні ієрархії, – пише Бгабга, – “базуються на бінарній логіці, через призму якої вибудовуються ідентичності розбіжності” [2, 3]. Звідси й репрезентації, що базуються на дискурсах раси, класу, гендера, географічного та соціального віддалення, характеризує картину світу в концептах “іншості” та “розбіжності”. Національна ідентичність як умовний нарративний конструкт, таким чином, перетворюється на таку собі культурну гібридність із акцентуванням категорії “поза-домності”. До прикладу, той самий Бгабга пише про упродовження в подібному, “травматичному” світосприйнятті категорій “потойбічності” і “присутності”, які співвідносяться з пороговим станом (“відчужене відчуття дому та світу, що помінялися місцями”): “поза-домність, таким чином, є станом надтериторіального і міжкультурного начал” [2, 9]. Інший за подібних умов є наділений множинним (подвійним, білінгвальним) знанням та виступає як неодмінна складова будь-якого власного дискурсу, а отже й механізмом ототожнення, в основу котрого покладено принцип бінарної опозиції<sup>2</sup>.

Відповідно до концепції Іншого, що її запропонував аргентинець Енріке Дуссель, існує два типи інакшості: інший внутрішній та інший зовнішній, абсолютний та неабсолютний інакший, тотожний концепції “свого” та такий, що не осмислюється в категоріях приналежності до “свого” [4; 5; 6]. Тотальність завжди двополюсна: протиставлення тотожності й знаковості, таким чином, правомірне, але лише як “розбіжність” всередині себе самої. У культурному плані такі відносини всередині тотальності описують у категоріях панування та підкорення. Подібне нюансування поняття дозволяє говорити про спектр інакшості (і відповідних культурних практиках): від такої, що загрожує існуванню системі через

<sup>1</sup> Саме про цю – конститутивну семантичну – функцію Іншого говорить Ж.-П.Сартр, розмірковуючи про існування “Для себе”, котре відлучує існування “Для-іншого” (буття, яке в своєму бутті вміщує буття іншого).

<sup>2</sup> Показовою ілюстрацією тут є композиція збірки Євгенії Кононенко “Повії теж виходять заміж”, що складається з двох рівних частин – “Тут” і “Там”, в межах яких “розподілені” ідентифікаційні моделі героїнь: об'єктивізація як Іншого та суб'єктивізація “через” Іншого [3].

сумніви щодо можливості колективної ідентифікації до такої, що необхідна для успішного відтворення системи “ототожнень”. За таких умов протиставлення Іншого та Чужого слугує інструментарієм для опису моменту “маргінальності”, а точніше діалогічності: усвідомити “не-своє” та перетворити його на “своє”. Диференціація Іншого дозволяє у такий спосіб осмислювати ситуацію залежності, так само як і шукати відповідні шляхи звільнення. Про це натомість пише Юлія Кристева, коли відзначає рецептивну і репрезентативну (а отже і онтологічну) різницю між ідентифікаційним Іншим та Чужим: “Чужинець живе в нас <...>. Розпізнаючи його в собі, ми позбавляємо себе можливості ненавидіти його як такого. Це – симптом, який, власне, і робить “ми” проблематичним, а то й неможливим, чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення моєї відмінності, він закінчується тоді, коли ми визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв’язків і спільнот” [7, 7].

У межах теоретичної моделі (пост)сучасного Іншого є виразною популярність художніх творів новітніх літератур, сюжет яких будується на моменті перетворення і/чи пристосування, умовно кажучи, національного героя в інонаціональному, інокультурному середовищі. Щодо пострадянської російської літератури можна з декотрою впевненістю говорити про мотивування таких сюжетів необхідністю переосмислення як імперської розбіжності із Заходом, так і колоніальної розбіжності з країнами в статусі колишніх колоній. Щодо новітньої польської – здебільшого йдеться про пошук спільної мови з “чужою” Європою, переживання та артикуляцію культурної травми тоталітаризму. При тому більш ніж показова в російській літературі масовість “американської теми” на тлі нечастих звертань до сюжетів де(ре)міфологізації Західної Європи<sup>3</sup>. Напевне, тут відбувається певне зміщення акцентів вестернізації: болочу зону “старої Європи” заступає “новий Світ”. Тоді як саме на переосмислення європейського міфу (із яким не випадково пов’язують стан модерності) націлена увага “нової генерації” польського суцліту. Утім, звернемося більш детально до аналізу репрезентативних в цьому плані текстів двох популярних у межах своїх національних літератур авторок – Ольги Токарчук (оповідання “Номера”) та Ніни Садур (повість “Німець”).

Зміст невеликих за об’ємом “Номерів” Токарчук – розповідь про звичний робочий день покоївки, очевидно, східноєвропейського походження у, напевне, британському готелі з характерною інфікуючою і разом з тим промовистою назвою “Капітал”. Повторені мною ввідні слова є тут не стильовою похибкою, а необхідністю, що їх провокує “першотекст”: ні місце розташування Готелю (саме таким є оригінальне написання топограми), ні національність/етнічність героїні авторкою “Номерів” не визначені. Між тим, власне на взаємодії цих категорій – “фортифікації” Готелю і “номадичності” героїні – базується ідея, тема та сюжетні ходи оповідання. Покоївка один за другим прибирає готельні номери, “роздивляючись” і “розгадуючи” пожилців. Подібна композиція твору в поєднанні з нерелективним типом письма, у котрому спостереження/абсорбція є методом і метою водночас, дозволяє Токарчук акцентувати задано притчову природу свого оповідання. Звідси й “розмита” суб’єктивність Покоївки і послідовна персоніфікація Готелю (до розмови про яку ми ще повернемося). Про такий тип світосприйняття говорить, наприклад, Мірча Еліада, коли відзначає, що усвідомлено чи ні будь-яка зустріч з чимось абсолютно відмінним народжує досвід релігійного, а отож дидактичного характеру [9, 305–310]<sup>4</sup>. Таким чином, не випадково виявляється на перший погляд дещо спрощена “міфічна” інтерпретація “Номерів” Ольги Токарчук, що її здійснив російський критик Глеб Шульпяк. Відкидаючи сюжетне кліше (“консьержка у великому готелі”), книжковий оглядач розглядає твір як розгорнуту метафору сучасного світу (“накраяного на стільники країн, міст, родин та живих душ. Усе, що залишає по собі людина, – це мокре волосся на краєчку ванни і безлад у ліжку”), у яком героїні відводиться роль структурна (“богиня-консьержка прочитує долі та історії людей з того, що від них залишається, а згодом вимітає людський порохно геть з кімнати” [10]). Однак очевидно домінуючим у “Номерах” є не тільки і не стільки центронаправлена взаємодія персонажів, що характерна для оповідні і що її відзначив російський критик, скільки осмислення соціального і культурного досвіду в глобалізаційних умовах, тобто власне актуалізація ситуації “проміжку”.

Знаковою виявляється тут історія “недоброго” 229-го номера. Часто порожній, нечekanний та зайвий (так характеризує готельний номер героїня) цього разу виявляється заселеним. Постоялець – чоловік, що схилився над клавіатурою ноутбука – вирішує бути присутнім при прибиранні. Чоловік пильно роздивляється жінку, що порпається із постільною білизною (“лечу прями́сінько у зніці його здивованих очей” [11, 250]), цікавиться національністю покоївки – іспанка? єврейка? – і є незадоволеним отриманою відповіддю. Реакція героїні на поведінку чоловіка неоднозначна: насамперед, вона нервується, бо додає в поведінці пожилця загрозу своєї “всевладності” [11, 250], але разом із тим їй лестить чоловіча увага; проте еротичні фантазії майже миттєво витісняються відчуттям приниження й небажанням колись ще бачити цього чоловіка. Ображена (як намірами пожилця, так і його бездіяльністю) покоївка покидає

<sup>3</sup> “Йдеться про визнання того, що “Європа нас не врятує” і що модернізація є не єдиним шляхом розвитку. Став очевидним факт, що Європа, цей бажаний “інший”, “нас не чекає” [8, 140].

<sup>4</sup> Концепт “релігійний” вміщує тут, очевидно, юнгіановське наповнення: підсвідоме завжди релігійне.

номер: “Красно дякую”, – говорю я і розумію, що дякувати мені йому нема за що” [11, 250]. На перший погляд перед нами інверсія популярного постколоніального сюжету, описаного Гаятрі Співак як нарративна формула “білий чоловік рятує темношкіру жінку від темношкірого чоловіка” в якості колективної фантазії на шляху домінування і пригнічення [12]. Звернемо увагу, до прикладу, на розчарування пожилця при новині про недостатньо екзотичне східноєвропейське походження жінки чи на актуалізовану роздумами покоївки проблему оволодіння владою через оволодіння мовою: “Пояснюй потім... Та й якою мовою, яким тоном, яким чином?” [11, 251]. За словами теоретика психоаналізу Ренати Салецл, в ситуації мультикультуралізму для підкріплення символічної ідентичності Інший ставиться в умови послідовної пасивності [13]. У світлі подібного висловлювання, випадок у номері 229 постає ситуацією не лише розподілу влади, але й ідентифікації (як суб’єктивації). Скажімо, таким є одне із “фінальних” спостережень покоївки щодо “домінуючого” мешканця: “Я бачу як він зверху киває, і в його ледь означеній посмішці є щось таке, через що я поспіхом хапаюся за клямку дверей” [11, 251]. Як відомо, з позиції ідентифікаційної теорії ідентичність суб’єкта пов’язана в першу чергу із проблемою інтерсуб’єктності: тобто репрезентація і становлення суб’єкта залежить від його ставлення до Іншого, Іншого як соціальної символічної структури, так і конкретного іншого об’єкту<sup>5</sup>. Очевидно, що поведінка пожилця зачіпляє в героїні “Номерів”, запозичивши термінологію лаканівського психоаналізу, травматичний об’єкт, навколо якого за його, пожилця, думкою і є побудованою жертвовна тожсамість “прислуги”. Саме цей моент – здатність причинити біль і отримати підтвердження цього болю – доводить для “законного мешканця” онтологічне існування Іншого, а отже і його власну суб’єктну ідентичність.

Утім є в сцені 229-ть ще один змістовний пласт. Означимо його як набуток тіла. “Кімната обгортає мене, охоплює <...>. В такі хвилини я чітко відчуваю, що моє тіло існує і до країв наповнює рожеву уніформу <...>. Такою, до речі, я бачу себе у снах: завжди у дзеркалі, завжди з різними обличчями” [11, 250], – ці рефлексії жінки передують її зустрічі з пожилцем (вони ж є найвищим щодо пафосу моментом розповіді). Усвідомлена тілесність виступає тут своєрідним компонентом суб’єктивуючого “чужого погляду” (невипадково синонімічними їй є ситуації сну і дзеркала). Та й звернемо на те, що “усвідомлена тілесність” завжди є ознакою позиції Іншого. На цьому етапі сповідання стає очевидною мазохістська образність письма, актуалізована у “Номерах” Токарчук. Розмірковуючи про істеричні фантазії суб’єкта, Зігмунд Фройд писав про дві можливі (інтер)позиції: по-перше, сам істерик є візуальним об’єктом фантазії; по-друге, істерик режисує фантазію, набуваючи суб’єктної ролі [15]. Важливим тут виявляється саме момент відношення суб’єктного стану істерика з ситуацією Іншого. “Споконвічний порядок викривлено, – реагує на приступність постояльця при прибиранні номера героїня Токарчук, – тепер гість стає хазяїном, а я – гостем” [11, 250]. Визначення (а точніше: можливість бути визначеною) за подібних умов стає обов’язковим компонентом усвідомлення тіла і пов’язаного з ним певного кшталту визволення. Таким чином, покоївка поставлена в умови абсолютного Іншого (для успішної суб’єктивації “білого чоловіка”), при цьому інструментальна її роль, за великим розрахунком, – результат добровільного вибору: ототожнення себе з Іншим є для неї єдиною можливістю сприйняття і репрезентації себе як суб’єкта.

Такі самі моменти “хибних очікувань” ідентифікації є в оповіданні Ольги Токарчук ще більш наочними в контексті послідовної персоніфікації і одночасної типізації Готелю (як ідеологічного конструкта і художнього образу). На перший погляд взаємодія головних героїв твору – Покоївки та Готелю – однозначна лінійна: вона – підпорядковане, він – символ абсолютної влади, симбіоз з яким можливий лише в межах ідеологічного “розчинення”. Ілюстрацій тому в “Номерах” подостатком: “Коли Готель прокинеться, він почне помалу мене перетравлювати, добереться до моїх думок і всотує все, що ще від мене залишилося, наїсться мною, перш ніж я безшумно зникну” [11, 241]; “Я” – то голосно сказано. Від мене мало що зостається, коли в коморі у кінці коридору я переодягаюся у фірмовий смугастий халатик. Я знімаю власні кольори, свої запахи <...>, а також свою екзотичну мову, своє чудернацьке ім’я <...>, пристрасть до невідомих тут страв, спогади про різні дрібні події” [11, 240]. Між тим очікувана назва частини, присвяченої переодяганню героїні в уніформу покоївки, – “Перетворення”, – неоднозначна. З одного боку, йдеться про артикульовану/маніфестовану нівеляцію Я; з іншого – перетворення є тут і мотивом перерозподілу влади: з невідомої, що входить в готель через чорний вхід, жінка трансформується на “повноправну хазяїнку третього поверху” [11, 242]. Маємо певні, позитивно оцінені наратором, соціальні маркери. Означений прийом Токарчук використовує більш ніж охоче: окреслює впізнані коди постколоніального тексту (тут вірніше: антиглобалізаційного, якщо під глобалізацією розуміти домінування західної культурної парадигми) і майже в ту саму мить їх, коди, спростовує-знижує-травестує. Один з численних прикладів: другорядний персонаж оповідання, своєрідний Хранитель Готелю – Запата з питань Спеціальних Замовлень [11, 240] – має розповсюджене латиноамериканське ім’я (а позначення імен в “Номерах” ніколи не випадкове), наголошення на якому в

<sup>5</sup> Жак Лакан пише: “Я в мовленні шукаю відповідь Іншого. Суб’єктом мене робить моє питання. Щоб знайти Іншого, я називаю його за ім’ям, яке він, відповідаючи мені, визнає чи від якого відмовляється” [14].

контексті “Спеціальних Замовлень Готелю” знижує заданий алюзією на ім’я Еміліяно Запати, лідера Мексиканської революції<sup>6</sup>, антиколоніальний акцент. Таким чином авторка вибудовує складну схему відносин Покоївки і Готеля як взаємодіючих суб’єктів гегемонії. А оскільки гегемонія – це завжди наслідки контракту домінуючих та пригноблених груп, то і визначається вона процесами “опору” та “прийняття”, а не лінійно задається тими, хто має владу.

Ітковий фрагмент оповіді – глава “Час снідати”: обслуговуючий персонал готелю збирається на сніданок (значима тут топограма “на пів-поверхи нижче” [11, 244]), під час якого обговорюють проблему рідної мови. Початок глави сконцентровано на переліку імен дійових осіб, і це чи не єдиний раз за весь твір коли всі герої є поіменовані: “Марія, красуня з зовнішністю індіанки; Анджело, Фахівець з Брудної Білизни; Педро – здається, з Чистого; Весна, гарненька югославка; Анна, італійка; Мірра з Нігерії; Маргарет – моя, ми з нею говоримо однією мовою” [11, 244–245]. Позначення за етнічною/національною ознакою стоять поруч із функцією персонажа в межах готелю і очікуваними мовними/культурними означальними. Приводом для розмови стає питання головної героїні до Педро, що уважно читає “Володаря мух” (напевне, англійською), про його рідну мову. Визначальним для всього фрагменту є реакція героїні на отриману відповідь – кастильська: “Мені раптово стало ніяково” [11, 244]. Намагаючись пояснити походження своєї мови, Педро викладає теорію походження всіх існуючих мов від загального кореня; а отже “всі ми – всі, хто сидить зараз на сходах, сьорбаючи каву и смакуючи тостами, – колись говорили однією мовою” [11, 245]. Містерія цілісності руйнується з появою Маргарет: “Привіт” – каже вона по-нашому, і це є сигналом: бесіда розсипається на множинність різних говорів” [11, 245]. Сцена сніданку акумулює, таким чином, проблему материнської мови, а точніше пов’язаний із нею механізм “привласнення мови”. Натомість ситуація “привласнення мови” виступає тут складовою як ідентифікаційної структури морфи, так і соціальної мови (відповідно до концепції Люс Ірігаре, котра аналізує систему “генеалогії жінки” в категоріях чоловічої “норми привласнення” (привласнення жінки, фалосу, мови тощо) [16]). У такому ключі “привласнення мови” постає не менше як маркером соціальної влади. Саме тому і є порушеною цілісність старанно вибудованої героїнею Вавилонської башти з появою людини, що говорить “рідною” мовою. Втім, не випадково героїня тієї ж самої миті відчула провину за свою спробу “індивідуалізувати” функціонерів Готелю. Як закономірним є інтродуктивний момент “Часу снідати”, пов’язаний із “Повелителем мух”: прийом широко конвертований – автор дає у руки постколоніального персонажа томик Кіплінга чи Конрада – набуває у Токарчук очевидно іронічного, більш того – пародійного наповнення. Тим не меш, саме від кроків “біло-рожевих панянок” [11, 245] вібрує фундамент готелю “Капітал”. Напевне, правильним буде припущення про свідоме обертання Ольгою Токарчук мотивів постколоніального тексту на всіх рінях оповіді, в основі якого лежить послідовна деконструкція європейського міфу. Так, і показово завершує “Номери” останнє розкриття (у всіх значеннях слова): шотландець-завивала змінює “етнічну” картату спідницю на “уніфіковані” джинси. “Я знала, що ти вдаваний”, – кажу я. Він посміхається мені тасмично і хитро підморгує” [11, 254].

Фабула багаторівневої, алегоричної, (пере)насиченої культурними та інтертекстуальними сенсами повісті Ніни Садур, між тим, на диво проста. Російська жінка (звати її Олександра Миколаївна), яка полюбила німця, їде до Німеччини (де влаштовується прислугою до пансіону фрау Кнут), аби нагадати про себе своєму коханому. Насамперед варто оговорити специфічно лексико-семантичне наповнювання концепту “німець” у російськомовному тексті: поруч із вказівкою на конкретну національно-етнічну характеристику персонажа, лексему цю використовують для маркування чужого як такого (синоніми тут “бусурман”, “гурок” тощо)<sup>7</sup>. Прозорим відносно мотивації тексту виступає звернення авторки “Німця” до міфологічної архаїки жанру казки: композиційним ядром повісті Садур є казка “Фініст-Ясний Сокіл”. Роль “реальної” Німеччини виконує чуже королівство, куди не дістатися, якщо не зносити три пари залізних черевиків, не зжувати три кам’яні облатки, не стерти три чавунні посохи і тому подібне. У такий спосіб реалізується в “Німці” характерна для архаїчної казки ідея двох світів [Див: 17] – з одного боку, та визначаються “етнічні координати” для певної ініціальної схеми “номадичної” героїні – з іншої. Не випадковою зв’язкою реального і казкового пластів оповіді в повісті є мотив пір’я (в різновиді – пух, ковила): тут і опертя на казковий сюжет (пір’ячко Ясна Сокола), і акцентування теми поза-домності. Із протиставлення фарбованих в червоне жмутків ковили та переконливості букетів із висохлих квітів вводиться сюжетно- та сенсоформуєча антитеза повісті. Печальна посеїсбїчна Росія протиставлена неруській (у Садур це ситуативний синонім “дурної” [18; 198, 221, 330, 265]) інфернальній у своєму вічному святі Німеччині. Герой роману у фіналі повісті все ж таки названий авторкою (його ім’я

<sup>6</sup> Вірніше: апелює не до “великої” історії Мексиканської революції, а до її маскультових інтерпретацій (в колі інших – “Viva Zapata!” Еліа Казана).

<sup>7</sup> Такі ж акценти спостерігаємо, скажімо, при побудові образу супутниці-німкені мандрівного героя “П’яти рік” Віктора Єрофєєва чи адресата листів Анни Гром і її привида в однойменному романі Марії Рибаквої або чоловіка героїні, Гаррі, в оповіданні Ніни Садур “Злі дівчата”.



Готфрид), весь час позначений як “німець”, “німчура”, “німчурятко” – це його константна ознака, в цьому причина його привабливості для героїні. Принаймні, на перший погляд.

Любовні стосунки Готрида і Олександрі будуються як взаємодія двох (не)рівних: з одного боку є представник імперії, що повсякчас і повсюди зазнала поразки (“в маленьких безіменних містечках Росії хлопчачки до сих пір грають у війну і перемагають фашистів” [18, 198]), з іншого – представниця імперії, яка сама себе знищила. Авторські оцінки тут неоднозначні. Невизнання “власної смерті” є витоком інфантильності в першому випадку, але й умирання, позначене як зрілість, не виступає вичерпною характеристикою “світу” Олександрі. Показове тут протиставлення доглянутого німецького парку, в центрі якого поховане серце войовничого барона, та московського пустиря, що ген поріс лопухами: парк і лякає героїню, і вабить (показово, що саме з цим топосом пов’язана “історія кохання”); але й пустир водночас заспокоює і присипляє/вбиває її. Здається, в обох випадках визначним стає травматичний досвід переможця. Отож і не дивно, що фінал повісті подано як фінал відкритий, варіативний. По-перше, це традиційний казковий happy end: коханий впізнав дівчину, вона “відшкодувала” гріх порушення табу, і жили вони довго та щасливо. По-друге, це момент вторгнення і викривлення “реальності”: героїня залишається не впізнаною “чужинцем”. І по-третє, це ототожнення аж до повного злиття героїні з магістральним персонажем повісті – мандрівним монахом “на окраїнах Росії; на самих віддалених вузьких окраїнах, де ось-ось і вже не Росія, де вона візьме і перелететься в інші, чужі землі” [18, 270].

Такий наслідок протистоянню Європи і Росії в повісті Садур підводить, наприклад, російська критикиня Ольга Лебьодушкіна: “От і милуємося тим, як Європа “морщить своє прекрасне чільце, і зморгує ображено, і кривить гарні уста”. Щось на кшталт ставлення закоханого професора до дурної гарнуні. От гендерні акценти неочікувано змінені: у ролі “гарнуні” – герой, у ролі професора, відповідно, героїня” [19, 163]. Відкриємо дужки: йдеться не стільки про гендерну інверсію у чітко виписаних суб’єкт-об’єктних власних стосунках, скільки про маніфестовану опозицію інфантильного–зрілого (зокрема і на сюжетному рівні: герой молодший за героїню). Очевидним мотивом подібної ідеологічної конструкції (де ідеологія – уявлене ставлення до реального даного) є ствердження ідеї імперської розбіжності як власної конфігурації різниці між імперіями<sup>8</sup>. Тим більш цікавими постають, скажімо так, подібні лінії етноідентифікації жіночого персонажа Садур. Йдеться про ідентифікаційні моделі кримської і московської та німецької частин розповіді. Поруч із милуванням російською печаллю (очікувано не розповсюдженою на Москву) наявне грубе, підчас однозначне шовіністське зображення певного “малого” (тобто неабсолютного) Іншого. Хитрий хохол, що їздить Кримом “Андріївського поруганого стяга” [18, 192] на “гарному авті, що пішло з Росії” [18, 197]; божевільний хохол, котрий закидає відпочиваючий склом і каміння; відчуття незвичайного єднання з сибірським парубком, яке подане в якості єдиного способу зберегти норму “серед пуганих молдовських хохлів” [18, 191]; і репрезентація Криму як чогось “впізаного” Чужого (“А трави Криму нічим не нагадують небезпечні російську трави” [18, 194]) – це що стосується Кримської частини. Двірник Рома-татарин, який руйнує білизну снігу; кавказці, яких любить героїня, через що вживає гострі соуси; смаглява Натела, котра грається на Патріарших ставках; розселений будинок, в якому на зміну “самим гарним людям” [18, 247] приходять “все більше чеченці: один татарин – директор овочевого магазину, незрозумілий єврей зі Львова” [18, 247] – це, якщо звернути на моськоську частину “Німця”. Здається, що “екзотизації” в подібній системі світосприйняття піддається виключно відновлене Інше, подане у впізаному вигляді, але не таке, що викликає роздратованість неможливістю співвідношення з уже знайомим. Формування образу “внутрішнього” Іншого моделює ситуацію за природою своєї ініціативну і робить можливим “надбання” абсолютного Іншого (Чужого), а отже є умовою суб’єктивації головної героїні. Що цікаво, йдеться в тому числі і про конструкції жіночої суб’єктності. Остання актуалізується через ідею чужого формуючого (і контролюючого, додамо у дужках) погляду і пов’язану з ним “ідентифікаційними” функціями символіку води (як модифікації психоаналітичної метафори дзеркала). Так, знову і знову з’являється в тексті дубль-персонаж кримського офіціанта, котрий слідкує за героїнею і пригнічує її. Спроба зняти конфлікт зведенням його до риторики “це було ось таке от кохання” лише загострює власні функції персонажа, відчуженого від загальної сюжетної лінії і від дії в цілому: “Я була з ним, як він того бажав, а зі мною не було нікого” [18, 197]. “Призначенням” чужого погляду за таких умов є зміщення тіла (що важливо: жіночого тіла) в галузь символічного: формуючий погляд надає героїні можливість репрезентувати себе в якості втілення “контролюючого” суб’єкта, відокремленого від самого суб’єкта.

Звернемо увагу: історично в давньоруській літературній традиції характеристики Заходу як частини світу відповідали характеристикам пекла; західна культура, відповідно, сприймалася як бісівська. Щодо часопросторових і характерологічних характеристик тексту, “Німець” наслідує та переосмислює означену схему. Перехід у німецьку частину повісті є переходом у “містерійний час”: занурення у сфери інфернального (часова петля, що означена в тексті оригінальною казковою формулою “дозволь з твоїм чоловіком ніч перебути”) супроводжують ритуальне очищення (традиційні три завдання) та – згодом – переродження. Маємо певну акцентовану психічну реальність персонажа (пограничний стан),

<sup>8</sup> Пор.: колоніальна розбіжність – різниця між імперіями і колоніями. Детальніше див.: 20, 12–32.

протиставлену “історичному” часу ретроспективної кримської та актуальної московської частин. Чітко визначним тут є мотив втрати/присвоєння мови (і підсилений на цьому етапі паралелізм “казкової” і “реальної” героїнь): Фенікс “сказати по-нашому нічого не може (...) ти моєю мовою не умієш, значить, ти німий” [18, 251] (німий = німець<sup>9</sup>) – фактично симетричною є розмова закоханих на різних, кожний – на своїй, мовах; тотожним є мотив “заціпеніння” героїнь. При цьому: саме право не розуміти один одного, демонстраційна культурна неперекладність стає визначною для стосунків Олександри і Готфрида в “реальному” пласті оповіді. Для ілюстрації звернемося до двох фрагментів: героїня, що намагається за допомогою розмовника говорити німецькою стикається з явним, агресивним протестом героя; так само як і констатація “авжеж він чудово розуміє російську” [18, 265] по відношенню до “німого” до того героя є кульмінацією (і фіналом) любовної лінії “Німця”. Не випадково, не впізнана (невидима) в ролі прислуги героїня зображена насамперед як так, що є не почутою. Маємо той феномен, який постколоніальний філософ П.Генрі означив описовою формулою “розум Калібана, незведений до стану безмовності” [22]<sup>10</sup>. В подібній картині світу Інший (а тут правомірне відчуження, а не іншість) – це будь-хто, що порушив своєю гетерогенною природою цілісність гомогенованого суспільства. Тобто кожен, хто потрапляє в той чи інший режим невидимості. Інший переживається, таким чином, шляхом стерео типізації, а точніше – об’єктивізації та інструментальності. Метафора “режиму невидимості” в “Німці” Ніни Садур отримує своє безпосереднє рішення: героїня, будучи основним суб’єктивним компонентом московської і кримської частин, не видима, не почута, не впізнана – максимально об’єктивована – в німецькій частині оповіді. І тут саме час повернутися до образу монаха й пов’язаної з ним ідеї міграції як ініціації та показовому топосу “от-от і не Росія”. Момент пограниччя (тут: і соціокультурні контактні зони, і специфічний психічний стан) виявляється синонімічним ідеї “позадомності”.

Отже, навіть першопочаткове зіставлення запропонованих російською і польською авторками ідентифікаційних моделей героїнь-“номад” дозволяє визначити різницю між репрезентацією стратегій письма постколоніального як деміфологізуючого і імперської розбіжності, демонстрація яких виявляється тим більш значущою, що в якості “експериментального поля” в сюжетному плані письменниці обирають становлення в якості суб’єкту східноєвропейську жінку в Західній Європі, а у стильовому – притчове децентроване письмо. Визначною для описаного кшталту суб’єктивності стає стан, як і метафора міграції (у більш широкому сенсі – момент проміжку), які не виключають, між тим, емоційну влюченість персонажа в категорії етнічного, національного, сексуального, класового і тому подібну “чуттєвість” до певного місця, часто – часу. Категорія “позадомності” в свою чергу актуалізує відчуття неприналежності як до домінуючої, так і до пригніченої культури, своєрідну культурну травму дислокації, типу для буття людини “постсучасної”.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Bhabha H.K. *DissemiNation: Time, Narrative and Margins of the Modern Nation // Nation and Narration.* – London-New York: Routledge, 1994. – P. 291-322.
2. Bhabha H.K. *The Location of Culture.* – London-New York: Routledge, 1995. – 285 p.
3. Кононенко Є. Повії теж виходять заміж. – Л.: Кальварія, 2004. – 160 с.
4. Dussel E. *Polarizing Mexico: the impact of liberalization strategy.* – Boulder: L.Rienner Publishers, 2000. – 249 p.
5. Dussel E. *Economic opportunities and challenges posed by China for Mexico and Central America.* – Bonn German Development Institute, 2005. – 140 p.
6. Dussel E. *Europe, Modernity and Eurocentrism // Nepantla: views from South.* – 2000. – Vol.1. – № 3. – P. 79-93.
7. Кристева Ю. Самі собі чужі. – К.: Основи, 2004. – 262 с.
8. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. – К.: Критика, 2005. – 263 с.
9. Еліаде М. Мефістофель і андрогін. – К.: Основи, 2001. – 591 с.

<sup>9</sup> Давньоруське “нїмць” – людина, що говорить незрозуміло, неясно, іноземець; болгарське “немец” – німий тощо [21, 62].

<sup>10</sup> Пор.: монолог Лізи з повісті “Сліпе мовлення” Марії Рибаківської: “Тільки ось акцент. Але у Марії теж акцент і навіть у Енкарнасьон. Коли б Ліза була німа, ніхто б не здогадався, що приїхала вона із зруйнованого міста з однією валізою. Але тоді б сказали: німа. Та ну їх усіх, подумаєш, акцент, бурмотіла Ліза. У мене історія, історія Європи! Колись я перебирала листи її мешканців” [23].

10. Шульпяков Г. Весь мир – отель, и люди в нем – постояльцы // Независимая газета. – 2000. – 31 августа.
11. Токарчук О. Номера // Иностранная литература. – 2000. – № 8. – С. 240-255.
12. Співак Г.Ч. Чи може підпорядковане промовляти // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 1998. – С. 714-718.
13. Салецл Р. Любишь меня – люби мою собаку. Психоанализ и различия между человеком и животным // Салецл Р. (Из)вращения любви и ненависти. – М.: Художественный журнал, 1999. – С. 111-125.
14. Lacan J. Ecrits: A Selection. – London: Norton, 1977. – 402 p.
15. Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. – СПб: Алетейя, 1998. – 236 с.
16. Irigaray L. The Speculum of the Other Woman. – Cambridge, Mass: Basil Blackwall, 1985. – 391 p.
17. Трыкова О.Ю. Роль сказки в отечественной прозе конца ХХ века (на примере романа Н. Садур “Немец”) // Ярославский педагогический вестник. – 1998. – № 2. – С. 19-22.
18. Садур Н. Чудесные знаки спасения. – М.: Вагриус, 2000. – 381 с.
19. Лебедушкина О. Роман с немцем, или Русский человек на rendez-vous с Западом // Дружба Народов. – 2001. – № 9. – С. 161-172.
20. Глостанова М. Постсоветская литература и эстетика транскulturации. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 416 с.
21. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – Т. 3. – М.: Прогресс, 1987. – 832 с.
22. Henry P. Caliban’s Reason: Introducing Afro-Caribbean Philosophy. – New York: Routledge, 2000. – 304p.
23. Рыбакова М. Слепая речь // Дружба народов. – 2006. – № 1.

УДК 821. 161. 2 „19”

## ПРОВОКАТИВНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ Ю.ЛИПИ "КОЗАКИ В МОСКОВІЇ"

Харлан О.Д., к. філол. н., доцент

*Бердянський державний педагогічний університет*

У статті аналізується твір Ю.Липи «Козаки в Московії» як зразок історичного роману. Визначаються особливості дискурсу, характеризується текстуальний простір.

*Ключові слова: дискурс, історичний роман, катастрофізм, код.*

Харлан О.Д. ПРОВОКАТИВНИЙ ДИСКУРС РОМАНА Ю.ЛИПЫ «КОЗАКИ В МОСКОВИИ» / Бердянский государственный педагогический университет, Украина

В статье анализируется произведение Ю.Липы «Козаки в Московии» как образец исторического романа. Определяются особенности дискурса, характеризуется текстуальное пространство.

*Ключевые слова: дискурс, исторический роман, катастрофизм, код.*

Kharlan O.D. THE PROVOCATIVE DISCOURSE IN YURI LYPY'S NOVEL "COSSACKS IN MOSCOWIYA" / Berdyansk State Pedagogical University, Ukraine

In the article Yuri Lypa's work "Cossacks in Moscowiya" is analyzed as an example of historical novel. The peculiarities of discourse are defined and the textual space is analyzed.

*Key words: discourse, historical novel, catastrophism, code.*

Українська література міжвоєнного двадцятиліття визначалася не єдиним географічно-державним простором, а, в силу історичних причин, змушена була функціонувати в кількох виявах, найголовнішими з яких були: радянська Україна; Західна Україна, землі якої входили до складу Польщі, Румунії та Чехословаччини (Закарпаття); еміграційний своєрідний «материк», розкиданий по всій Європі

(Чехословаччина, Польща, Німеччина, Франція тощо). Якщо у 20-х рр. межі між представниками українського письменства були майже умовні, спостерігався постійний зв'язок насамперед у формі публікацій нових творів у різних виданнях (хоч і тоді київський автор В.Підмогильний змушений виправдовуватися за друк своїх оповідань у закордонному часописі), але в Харкові виходили романи В.Винниченка (жив на той час у Франції), Катрі Гриневицевої (Львів), то в 30-і рр. «закритими на замок» кордони були вже не тільки державні, але й інтелектуальні; звичайно, така штучна роз'єднаність не сприяла природному розвитку української літератури.

Після того, як національне відродження 20-х рр. у радянській Україні було жорстоко придушене сталінськими репресіями, його естафету, нехай не з таким талантом та завзяттям, перебрали серед інших також і представники культурного еміграційного світу, колишні вояки УНР, її прихильники, які на той час заявили про себе як про інтелектуальну силу. В.Моренець зауважує: «Українська Народна Республіка була органічним (хоч, на жаль, і слабким мілітарно) породженням історії і натуральним етнодержавним тілом на європейському континенті. І найпереконливішим свідченням цього є те, що, зойована фізично, вона залишила історії свою культуру, суголосну світовій...» [1, 293]. Яскравим представником цієї культури постає Юрій Липа (1900-1944), різнопланова творча спадщина якого з повною силою починає досліджуватися в наші дні. Корені його високого таланту та яскравої індивідуальності – у сім'ї, адже батько майбутнього письменника – Іван Липа – відомий суспільний діяч кінця ХІХ – перших десятиріч ХХ ст. (помер у 1923 р.), письменник, засновник української політичної організації «Братство тарасівців». Навчання в Одесі (гімназія, університет), боротьба в складі одеської студентської сотні на боці Директорії, перебування в таборі для інтернованих вояків армій УНР та УГА у Тарнові та Каліші зробили Ю.Липу українським письменником. Далі він навчатиметься на медичному факультеті Познанського університету (деякий період на початку 30-х рр. студіюватиме медицину в Лондоні), пройде однорічний курс навчання в Школі військових підхорунжих польського війська, закінчить Вищу школу політичних наук при Варшавському університеті. «Лідер українського інтелектуального життя в міжвоєнній Польщі, засновник Українського чорноморського інституту, Ю.Липа був знаний як публіцист, історіософ, антрополог, економіст, правник, письменник, а також як лікар-практик та лікар-учений» [2, 8]. Про неординарність особистості Ю.Липи свідчать також такі факти, як ініціювання в 1929 р. створення літературної групи «Танк», а в 1933 р. – групи «Варяг» та журналу «Ми»; його науковий та політичний авторитет «стає настільки великим, що на нього звертають увагу нацисти і пропонують йому очолити маріонетковий український уряд, але він відмовляється. У 1943 р. за активну політичну та наукову діяльність отримує ультиматум від польської Армії Крайової (АК) з вимогою покинути межі Польщі. Цього ж року переїздить до м. Яворів на Львівщині» [3, 245]. Трагічна загибель Липи: в 1944 р. його жорстоко закатували енкаведисти.

Творчий набуток Ю.Липи складають поетичні збірки «Світлість» (1925), «Суворість» (1931), «Вірую» (1938), роман «Козаки в Московії» (1934), тритомник новел «Нотатник» (1936), історіософсько-геополітична трилогія «Призначення України» (1938), «Чорноморська доктрина» (1940), «Розподіл Росії» (1941), численні статті суспільно-політичного та культурознавчого характеру, дослідження з фітотерапії (майже 200 найменувань). У статті ми робимо спробу розглянути роман «Козаки в Московії» з погляду комунікативного, що виступає важливим аспектом аналізу художнього тексту.

Відгуки на вихід твору (Варшава, 1934 р.) були досить різними, адже неоднозначним був і культурний контекст його появи: у західноукраїнському та еміграційному мистецькому світі, незважаючи на досить складне становище його існування, на відміну від радянського, побутували різні думки, уподобання, розуміння призначення художнього слова. Так, у газеті «Слово», що виходила у Вільно, можна знайти таку оцінку: «Цей новий том Липи, то боротьба й наука... Липа – то наука державної рації, виложена на історії минулого»; журнал «Вісник» подав таку рецензію: «Приємно вражає в Липи його велике знання доби та її побуту. Причому ця ерудиція не обтяжує роману і не робить його тяжкостворним. Навпаки, книжка читається легко... «Козаки в Московії» є одною з найбільш культурних історичних повістей, які в нас є»; часопис «Перемога» вводить роман у світовий контекст: «Книга читається з почуванням, що огортає учасника бенкету: не сахаринову лимонаду п'ється, а важке еспанське вино, що товстою хвилею переливається в горло та буйним хмелем б'є в голову. Тут вам і бистроумні сентенції Франсівського Куаньяра, і Раблесівський регіт, і наша запорозька бравада, і тріумф державницької думки над приватами шляхти, і пристрасть черні»; М.Рудницький в газеті «Діло» приходиться до цілком протилежного висновку: «Постаті героїв знебарвлені, шаблонно програмові... Роман... не різниться від реферату і є досить прикрою лектурою»; своєрідний висновок робив М.Доленга в журналі «Ми»: «В порівнянні з тим, що в нас на літературному гумні молотять і віють – «Козаки в Московії» добра й цінна книжка, на ціле небо вища від писань інших письменників у цій ділянці» [Цит. за: 4, 151].

Сам письменник у своїх історіософських роздумах писав так: «Найбільша насолода в історії – то знати, що люди, що про них пишемо, були. І в першій мірі люди, що від них походимо духовно чи з крові, що ми є їх продовженням. Завдяки їм сягаємо вглиб себе, поширюємо, збагачуємо. Наша історія – то наша експансія, розквіт. І в тій радості, і в тім розгоні може найбільша радість знати: вони були такі, як ми. І, дивлячись в минуле, не можемо позбутись гордості найглибшої, гордості з власного роду, гордості з

напруження і гордості з ослаблення, гордості з побід і гордості з поразок, гордості з власного призначення, і гордості з того, що ми теж творимо частину того призначення» [Цит. за: 5, 128].

Ю.Липа, своїм світоглядом належачи до «Празької школи», творив у тому ж руслі. Дослідники зазначають, що вже перші інтерпретатори творчості представників цього унікального об'єднання «відзначали посилену увагу до історичного, як не лише до минулих епох, але й континуальної, цілісної картини національного буття» [3, 5]. На їхню думку, історія в прахан «набуває обрисів глибокого переосмислення і, власне, перестає бути *історією* (виділення авторське – О.Х.) як об'єктивною реальністю, минулим із чіткими просторово-часовими обрисами» [3, 5]. Для поезії творчості Оцінка стосується поезії «Празької школи», але певною мірою її можна застосувати й до роману «Козаки в Московії», основу сюжету якого складає мандрівка трьох побратимів – Петра Сокольця-Вяжевича, Григорія Трембецького, Симеона Латки – Московською землею. Ю.Липа подає власну історіософську візію українського буття, включаючи його в простір буття сусідів – поляків та московитів.

Історіософію розглядають як дискурс та визначають її в кількох векторах: «міркування-висловлювання, просторово-часова лінія, культурологічна традиція, яка має глибинні основи й витоки» [6, 213]. Один з теоретиків дискурсу М.Фуко стверджував, що «дискурс формує свої об'єкти, які при цьому залишаються розсіяними», при цьому своєрідно об'єднуючи цю розсіяність. Називаємо дискурс роману Ю.Липи «Козаки в Московії» провокативним з погляду буквального лексичного значення слова, адже з «Словником іншомовних слів» «provocatio» означає «виклик» [7, 548]. Твір справді став викликом для тогочасної публіки, спровокувавши неоднозначні оцінки, про що йшлося раніше. Історію українського буття автор розуміє «як суцільність», підкреслюючи, що «українська історія – це не те, що перейшло, що проминуло, це така ж сучасність і така ж майбутність, як те, що ми робимо нині» [8, 224]. Опираючись свою концепцію на українській національній традиції, геополітичному становищі, Ю.Липа намагався ствердити віру у велике історичне призначення України, у першу чергу опираючись на українську людину, спроможну відродити моральні та матеріальні цінності. Роман «Козаки в Московії» виступає утвердженням життєвості людини, її здатності відновлюватися навіть після значних поразок.

Заголовок твору можна розглядати як мінітекст, із якого складається попереднє загальне уявлення про твір. Назва «Козаки в Московії» містить досить багато позатекстових значень, що допомагають зрозуміти загальний задум. По суті, головними героями роману є заможний хutorянин, купець та мандрівний філософ, але автор об'єднує їх під одним знаковим іменем – козаки, тобто, слово виступає етнонімом українського народу в цілому, що було прийнято в часи Гетьманщини (літопис Самійла Величка). На думку Л.В.Чернець, «з позиції читача, до складу заголовка входить і ім'я (псевдонім) автора» [9, 154], а С.Д.Крижановський зауважував, що «у більшості випадків з поняття «заголовок» тільки штучно можна виключити ім'я автора. Справа в тому, що письменницьке ім'я, в міру набуття ним популярності, перетворюється з власного на загальне, тим самим беручи участь в називанні книги; обжившись серед заголовків, ім'я мовби отримує від них заголовкову силу й особливий предикативний смисл...» [10, 14]. Прізвище Липи відсилало до його попередньої діяльності та творчості, а ще більше до його біографії, адже письменника вже знали як відомого громадсько-політичного діяча.

Можемо говорити, що два компоненти заголовку – ім'я письменника та етноніми – виводять за межі твору: до суспільної та літературної репутації Ю.Липи, фактів його біографії, до традиції історичної прози в українському письменстві.

Кожен текст, у тому числі й роман Ю.Липи, існує в певних комунікативних полях, адже його поява та функціонування передбачає наявність адресанта й адресата. Як відомо, Р.Якобсон запропонував модель комунікативних ситуацій, що дозволило пов'язати широке коло проблем мови, культури з теорією комунікативних систем:

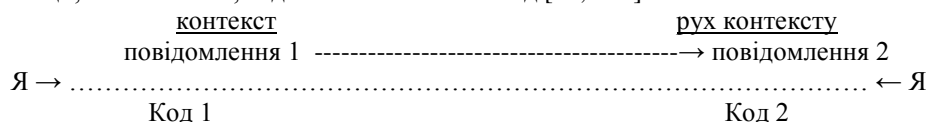
контекст  
повідомлення  
адресант .....адресат  
контакт  
код

Однак, Ю.Лотман вважає, що «автоматичне перенесення вже існуючих уявлень на область культури викликає ряд труднощів. Основна з них така: у механіці культури комунікація здійснюється мінімум за двома, влаштованими різним чином, каналами» [11, 163]. Якщо виділяти можливі напрямки передачі повідомлення, то найбільш типовим є напрям «Я – ВІН», в якому «Я» – суб'єкт передачі, власник інформації, адресант, а «ВІН» – об'єкт, адресат; автоматично розуміється, що до початку акту комунікації «Я» володіє інформацією, що невідома «ЙОМУ». Має право на існування, вважає дослідник, інший напрям у передачі комунікації, який можна схематично характеризувати як напрям «Я – Я». Коли говорять про передачу відомостей за системою «Я – Я», мають на увазі ті випадки, коли сприймаюче друге «Я» функціонально прирівнюється до третьої особи. Різниця полягає в тому, що в системі «Я – ВІН» інформація переміщується у просторі, а в системі «Я – Я» – у часі. В системі «Я – ВІН» змінними виявляються обрамлюючі елементи моделі (адресант замінюється адресатом), а постійними – код і

повідомлення. Повідомлення та інформація, що є в ньому, константні, змінюється носій інформації. У системі «Я – Я» носій інформації залишається постійним, але повідомлення в процесі комунікації переформулюється і набуває нового смислу. Це відбувається в результаті того, що вводиться додатковий – інший – код, і вихідне повідомлення перекодовується в одиницях його структури, отримуючи риси нового повідомлення.

Роман Ю.Липи «Козаки в Московії» перебуває в межах обох комунікативних систем. Виступаючи адресантом по відношенню до адресата «чужого» (письменник жив на еміграції, поза рідною землею та «рідним» читачем, навіть жителі Західної України були тільки частиною загальної аудиторії, не завжди відповідаючи уявленню письменника про «ідеального» адресата), автор моделює історичну ситуацію України середини XVII ст. крізь призму подій, учасником яких він був, – визвольних змагань часів УНР; таким чином система «Я – ВІН» побудована як повідомлення про, безумовно, цікаві й незвичайні пригоди трьох побратимів у Гданську, Москві, на Волзі, в Чигирині. У тексті під таким кутом зору спостерігаємо навіть ознаки масової літератури, адже перед нами – пригодницький роман, що має на меті, у першу чергу, зацікавити й розважити читача. Автокомунікативна система «Я – Я» функціонує активніше, оскільки друге «Я» виступає збірним образом однодумців Ю.Липи, його товаришів по вигнанню, які, навіть не підтримуючи його в деяких міркуваннях (стосунки з Д.Донцовим, С.Маланюком), все-таки співіснували в одному колі проблем суспільних і життєвих, тобто в цій системі автор як носій інформації залишається постійним, але повідомлення в процесі комунікації переформулюється і набуває нового смислу. Це відбувається в результаті того, що вводиться додатковий – інший – код і вихідне повідомлення перекодовується в одиницях його структури, отримуючи риси нового повідомлення.

Схема комунікації, за Лотманом, тоді матиме такий вигляд [11, 165]:



У комунікативній системі «Я – ВІН» роман «Козаки в Московії» забезпечує тільки передачу певного константного обсягу інформації. Автор подає епізоди, із яких постають реальні картини життя купецького Гданська, неоднозначної Москви, державницького Чигириня; просторово-часові координати подорожі Петра Сокольця-Вяжевича, Григорія Трембецького, Симеона Латки фіксуються за топонімами, календарними датами; фіксуються відомі історичні та культурні факти і явища (розруха після царювання Івана Грозного, катування на вулицях Москви, таємні в'язниці в підвалах Кремля; походи прочан-юродивих, що викликали острах в оточення; вистави мандрівних акторів на вулиця Ревалії, народні святкування в Гданську з іграми й танцями; національне піднесення в Україні часів Богдана Хмельницького тощо), а на сторінках роману діють історичні особи.

У каналі «Я – Я» відбувається якісна трансформація інформації: теорія Ю.Липи про можливість національного державобудування силами певної себе української людини проектується на образи його головних персонажів, адже вони, по суті, є такими незалежними й певними в собі людьми, що були ідеалом письменника в його час. Неординарним є також образ «панянки Марії, доньки купця Бамбіна з Ревалії» [12, 32]. С.Андрусів зауважує: «У 30-х роках у Галичині проблеми чоловічого / жіночого в її філософському, онтологічному аспекті, можна сказати, не існувало. Із двох протилежних взірців жіночих образів, виснуваних на дихотомії цноти / гріха, духовності / тілесності, Марії / Єви галичани визнали за своїми жінками – матерями-дружинами-дочками-сестрами – лише першу: чуйної, доброї матері, відданої, слухняної дружини, скромної, невинної дівчини, а всім – української патріотки, свідомої громадянки – і цим «закрили» тему» [14, 247]. Марія Ю.Липи (саме Марія) перебуває в межах, окреслених тогочасним суспільством – вона йде за своїм чоловіком Петром Сокольцем-Вяжевичем справді на край землі за тогочасними уявленнями – подорожує Волгою за скарбом Івана Грозного, народжує дитину в умовах, далеких від ідеальних, тобто відповідає уявленням української національної літератури міжвоєнного двадцятиліття, але й тут даються взнаки елементи пригодницького роману: Марія не залишається чекати свого коханого, а, переодягнувшись у чоловічий одяг, розшукує його в Москві, щоб там уже одружитися. Якісна трансформація інформації приводить до перебудови самого «Я». Якщо в першому випадку адресант передає повідомлення іншому, адресату, а сам залишається незмінним в ході цього акту, то в другому, передаючи самому собі (або ж групі осіб, що можуть асоціюватися з «Я»), він внутрішньо перебудовує свою сутність, оскільки «сутність особистості можна трактувати як індивідуальний набір соціально значимих кодів, а набір цей тут, в процесі комунікативного акту, змінюється» [11, 165].

Механізм передачі інформації в каналі «Я – Я», вважає Ю.Лотман, можна уявити таким чином: вводиться якесь повідомлення природною мовою, потім вводиться додатковий код (у романі таким кодом можемо вважати поезію Ю.Липи). Правда, код-поезія виступає не тільки чисто формальною організацією, певним чином побудованою в синтагматичному відношенні та одночасно чи повністю звільнену від семантичних значень в контексті роману, чи таку, що прагне до такого звільнення,

семантичне навантаження в такому випадку конденсується навіть у назвах його поетичних збірок – «Світлість» (1925) та «Суворість» (1931), вже після виходу роману – «Вірую» (1938).

І то не важно, що я згнию,  
Що люди затопчуть кров мою –  
Таж пливе прапор мій над вами!  
І то, як я падав чи як умер,  
Уже не важно стало тепер –  
Я знов віродився із вами... [3, 206].

Між початковим повідомленням (романом) і вторинним кодом (поезією) виникає напруга, під впливом якої появляється тенденція витлумачувати семантичні елементи тексту як включені в додаткову синтагматичну конструкцію і такі, що отримують від взаємного співвіднесення нові – реляційні – значення. Текст у каналі «Я – Я» має тенденцію обростати індивідуальними значеннями та отримує функцію організатора безсистемних асоціацій, що накопичуються у свідомості особистості. Він перебудовує ту особистість, яка включена в процес автокомунікації. У такому випадку в цей процес включений не тільки Ю.Липа як «Я – автор повідомлення», але й представники еміграційних кіл, а також ідейні супротивники, своєрідна третя особа, для якої справжнє значення тексту в силу ідеологічних розходжень не тільки приховане, а категорично неприйнятне.

Таким чином, текст роману «Козаки в Московії» несе потрійне значення: первинне – загальномовне, що складає зовнішню змістову канву; вторинне, що виникає за рахунок синтагматичної переорганізації тексту та супротивопоставлення первинних одиниць, яке дається до зрозуміння тільки через знайомство з поетичною творчістю Ю.Липи; третього ступеня – за рахунок втягування в повідомлення позатекстових асоціацій різних рівнів – від найбільш загальних до особистих.

Отже, можемо зробити висновок, що роман «Козаки в Московії», перебуваючи в комунікативному полі, функціонує у двох вимірах. У першому випадку ми маємо справу з інформацією, що переміщується від автора до читача, і константним в межах всього акту комунікації кодом. Як автор історичного роману Ю.Липа створює двоосевий світ – Козаччини та Московії, які цілковито відрізняються один від одного, а точки їх перетину можливі або тільки в особистих вимірах (Соколець – Алдоким), або ж у процесі протистояння, навіть взаємовідторгнення: «Тягота, приятелю в людях оцих, ... із очей їх жалоб і обряд визирає. Ото босо йдуть усі, однакі в баранячих шапках, у овечих, козлячих шкурах, підпоясаних мотузками. Не гонитель я за розкошами, а, однак розмаїтності життя людського люблю. Чи то в нас не краще? Нашими дорогами побачиш і лектики, і кінних, і піших, і прочан. Побачиш, приятелю, як козак лейстровий конем виграє, як шляхтич ридваном поспішає, як побожні процесії канти співають, як убогі студенти з Пресвітлої Академії Київської орації перед подвір'ями мішанськими виголошують, як поштильйон із Києва до Прилук у трубу трубить, щоб розступилися, як сільський люд згорда виспівує премногі і пресолодкі пісні...» [12, 39].

У другому йдеться про зростання інформації, її трансформацію, переформулювання, причому вводяться не нові повідомлення, а нові коди, а той, хто приймає та передає, співпадають в одній особі. Таке своєрідне переформатування інформації чітко прослідковується в площині сучасних авторів історико-культурних умов – репресій проти будь-яких ознак свободомислення в радянській Україні. Важливим є код Богдана Хмельницького, який у романі має конвенціональний характер, зрозумілий для всіх учасників комунікації, позначаючи державність у всіх її вимірах. Текст роману стає моделлю переосмислення реальності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Моренець В. Празька поетична школа // Хроніка-2000. – 1999. – Вип. 29-30. – Ч.ІІ. – С. 291-305.
2. Соболь В. Варшавський період творчості Юрія Липи // Соболь В. Не будьмо тіннями зникомими: Навч.-метод. посібник. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2006. – С. 8-18.
3. Празька поетична школа. Антологія / Упорд. текстів та передм. О.Г.Астаф'єва, А.О.Дністрового. – Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2004. – 256 с.
4. Череватенко Л. «Господь міцним мене створив і душу дав нерозділиму» // Дніпро. – 1991. – № 4. – С. 147-154.
5. Липа-Гуменецька М. Юрій Липа – «рідна немова моя» // Дзвін. – 2000. – № 8. – С. 128-130.
6. Астаф'єв А. До проблеми історіософії Євгена Маланюка // Молода нація. – К.: Смолоскип, 1998. – С. 211-225.
7. Словник іншомовних слів / За ред. О.С.Мельничука. – К.: Гол. ред.-ія УРЕ АН УРСР, 1974. – 775 с.

8. Липа Ю. Призначення України // Дніпро. – 1997. – № 11-12. – 268 с.
9. Чернец Л.В. Литературное произведение как художественное единство // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, С.Н.Бройтман и др. / Под. ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк.; Изд. центр «Академия», 1999. – С. 153-177.
10. Кржижановский С.Д. «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. – М.: Просвещение, 1994. – 429 с.
11. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2004. – С. 150-390.
12. Липа Ю. Козаки в Московії // Дніпро. – 1996. – № 1-2. – С. 19-65.
13. Ю.Липа. Козаки в Московії // Дніпро. – 1996. – № 3-4. – С. 28-78.
14. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль: Джура; Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2000. – 340 с.

УДК 821.161.2 – 31.09

## МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ У ТВОРАХ ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ

Хом'як Т.В., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена аналізу поетики моделювання історичних подій, містить інтерпретацію основних мотивів, символів поетичних і прозових творів Л.Василевської-Березіної.

*Ключові слова: історія, метафора, мотив, символ, фольклор, епітет.*

Хом'як Т.В. МОДЕЛИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДНЕПРОВОЙ ЧАЙКИ / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья посвящена анализу поэтики моделирования исторических событий, содержит интерпретацию основных мотивов, символов поэтических и прозаических произведений Л.Василевской-Березиной.

*Ключевые слова: история, метафора, мотив, символ, фольклор, эпитет.*

Homyak T.V. MODELING HISTORY EVENT IN WORKS OF DNIEPER GULL / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article is dedicated to analysis of modeling history event, contains interpretation main motive, symbol in poetical and prosaic works of L.Vasylevs'ka-Berezina.

*Key words: history, metaphore, motive, symbol, folklore, epithet.*

З нашим краєм пов'язане ім'я Людмили Олексіївни Василевської-Березіної (1861 – 1927), письменниці, відомої в літературі, як Дніпрова Чайка (псевдонім підкреслює її вірність своїй батьківщині – південній Україні, де багато місць нагадували про козацьке минуле, де у всій своїй величч, могутності і красі постав Дніпро-Славути, а поняття „чайка” було досить часто вживаним у козаків, хоча і мало кілька значень: козацький човен, птиця, назва річки — протоки біля Олешківської Січі). Розповіді про славні козацькі часи ще побутували в краї, і вони мали вплив на формування естетичних поглядів письменниці. Про це вона писала в 1924 році в „Автобіографічних матеріалах”. Інтерес до лицарських походів козаків з роками посилювався в неї. Свідчення тому – захоплення історичними та художніми творами про добу козаччини Є.Гребінки, П.Куліша, О.Стороженка, Т.Шевченка та інших, фольклорними матеріалами (як, наприклад, „Історичними піснями малоруського народу” В.Антоновича та М.Драгоманова). Мабуть, певний вплив мало і безпосереднє знайомство письменниці з українськими істориками В.Антоновичем та Д.Яворницьким, яким вона присвятила й поезії – „В.В.А.” та „Д.И.Я.”.

Твори Дніпрової Чайки не були широко відомими читачеві. „При загальному демократичному спрямуванні її творчості в окремих речах мали місце прояви буржуазної ідеології”, – зазначено в біо-бібліографічному словнику 1963 року „Українські письменники” [1, 291-292]. У країні, де вартість художнього твору оцінюється з ідеологічної точки зору, цього було достатньо, щоб відбити охоту у видавців перевидавати твори Дніпрової Чайки, а літературознавців – від серйозних наукових досліджень її творчості. Однак письменниця залишила „помітний слід в історії української літератури” [2, 170], хоч



шлях її „на літературній ниві був складний і нерівний” [3, 79], осмислення її творчості на часі. Одна з головних проблем, які хвилювали письменницю, – осмислення історії, зокрема і доби козацтва.

Мотив прославлення козацьких звичаїв та опису нелегких, хоча й героїчних буднів, – один із основних в поезії Дніпрові Чайки. Слід назвати передусім такі вірші поетеси, як „Знову чайкою літаю”, „Молитва”, „Чайчина праця”. В останньому поетеса зауважує:

Іде козак степом,  
Простує, блукає,  
Мина шляхи биті,  
Вільного шукає.

З могилами предків  
Козак попростився,  
В неволі не згинув,  
В корчмі не пропився.

А все ж, не придбавши  
Ні волі, ні долі  
Бреде самотній,  
Шука її в полі.

У вірші відчутна не лише ритмомелодична спільність із поезією Великого Кобзаря, але й певна схожість у поетиці, трактуванні певних понять, категорій. Образ могили („з могилами предків козак попростився...” служить, як і для Т.Г.Шевченка („І мертвим, і живим...”, „За байраком байрак”, „Буває, в неволі іноді згадаю” та ін.), так і для Дніпрові Чайки ключовою „метафорою” козацтва і минулого в цілому. Психологічний паралелізм козак – природа, відомий ще з фольклору, зокрема з народних пісень, не передбачає в цьому випадку постійну двочленність. Природа має всі ознаки людини, переймається її настроєм, і в результаті виникає цілісний складний образ. Розуміння долі поетесою тут породжене українським народним світоглядом і розумінням долі як супутника людини в житті:

А все ж, не придбавши  
Ні волі, ні долі,  
Бреде самотній,  
Шука її в полі.

Але образ долі в цьому творі не лише уособлює життєвий шлях людини, але й, як видно з контексту, і визначає його. Козак вірить у її верховне начало і підкоряється їй:

Не зна, що спіткає,  
На долю вдається.

Умовний, фольклорно-романтичний світ із характерною символікою і сталістю поетичних уявлень поєднується з планом реальної конкретної деталі. „Тройчата прикмета” („орел сизокрилий”, „вовки попід яром”, „над головою чаєнятко кигиче”) – свідчить, що в персоніфікаціях Дніпрові Чайки відчутний відгомін народної міфології, анімістичних уявлень народу.

Важливе місце у творах займає момент перестороги, котрий витлумачено також у фольклорному дусі:

Широкою славу  
Орел той віщує,  
Вовки-вороженьки  
Недоленьку чують.  
Та ніхто не знає  
І чаєчка того  
Ні як не вгадає,  
хто переборє,  
Орел чи вовченьки,  
Чи щастя, чи горе  
Чека козаченька?

Висловлено надію, що, можливо, козак і „зрозуміє”, „відчує” цю пересторогу:

За чайкою оком,  
Може, лине вгору  
І побачить в небі  
Орла – винозора.

Може, чайчин щebet  
 Вчує, озирнеться –  
 І вовків лукавих  
 Трохи встережеться.

Велике смислове навантаження у вірші несуть дієслова на означення руху, які нерідко складають навіть синонімічний ряд: козак „іде”, „простує”, „блукає”, „мина шляхи”, „брече” тощо. Поезія не дуже багата на художні тропи, проте найвагомішу ідейно-естетичну функцію виконують епітети, переважно постійні, що йде від фольклору („шляхи биті”, „орел сизокрилий”, „широкою славу”, „шляхів нових, вільних”), та художній паралелізм:

Крильця слабі  
 Не вкриють од лиха,  
 Душі не обновить  
 Голосочок тихий.

У цьому вірші відображено історичний шлях українського народу з давнини до майбутнього, образ козака сприймається як символ – він „мина шляхи биті, вільного шукає”.

Дніпрова Чайка не ідеалізувала козацтво, а прагнула до об'єктивного відтворення його у своїх художніх полотнах. Прикладом може бути „Буревісник” – твір, у якому письменниця змалювала козаків-бранців у душі українського фольклору, підкресливши і такі легендарні риси характеру козаків, як витривалість, мужність, сміливість, здатність зберігати в найтяжчі часи витримку, гідність, навіть залишатись жартунами та сміхотворцями (сміх завжди був ознакою козацьких буднів), але й піддавши осуду схильність до розбрату. Віщом біді, горя, птахом-буревісником стає Гордій, честолюбний козацький осавул, із вини якого загинули втікачі з неволі.

У поезії в прозі „Дівчина-чайка” введено образ юної рятівниці козаків, (птиця-бабич про яких так говорить: „люди чудні; завзяті, чубаті, їх звать козаками”), нікого вони не бояться і мореві навіть старому дари не дарують, як інші купці-мореполавці, лиш веслами часто січуть – зневажають” [4, 133], котрі потрапили в небезпеку під час морської стихії, бо такою була „воля великого моря”. Давши собі подумки клятву („А я не оддам на поталу людей тих відважних, я вирву із пельки у хижого моря своїх безталаних братів!”), дівчина „вихоплює сміливо втопників з моря”, доки й море її поглинуло, але „зглянулась праведна доля: смерті собі не знайшла жалібниці відважна – чайкою сірою з моря спурхнула і з гірким плачем полетіла над морем”.

У мініатюрі „Скеля”, яка має алегорично-символічне звучання, введено образ свавільної цариці, яка перетворюється на скелю. Вона не простила своїм синам прагнення до волі. Цим образом Дніпрова Чайка натякає на імператрицю Катерину II, котра розігнала запорозьких козаків, знищивши Січ.

Історичні поезії в прозі Дніпрової Чайки „Скеля”, „Дівчина чайка” як одна з наймобільніших жанрових модифікацій уособили природну еволюцію суміжностей, схрещувань різнорідних елементів, принципів художньої образності, інакомовності, багатоплановості, варіативності художніх інтерпретацій, філософську медитативність, витончене моделювання почуттєвих станів персонажів, асоціативне образотворення, хронотопне згущення подій.

Згадка про козаків є і в інших творах письменниці. Так, в оповіданні „На Солоному”, розкриваючи взаємини інтелігенції й народу, Дніпрова Чайка вказує на духовну деградацію селян. Персонаж твору Гаврило Петрович причину вбачає у відриві від національного ґрунту. Він привозить у слободу набір платівок з українськими народними піснями, піснями на слова Т.Г.Шевченка, покладеними на музику М.Лисенком. Прослухування їх пробуджує в селян згадки про славне козацьке минуле („Замовк грамофон, пішли розмови, згадки про козаків, що колись жили, кошом стояли в Олешках, в Збурівці”), національні почуття, здорові естетичні смаки. Усе це подано в ретроспективному плані з лаконічними, але міткими коментарями-узагальненнями, типу: „Пішли балачки, згадки про болуче-пекуче. „Гетьмани, гетьмани... – співав гарний голос, та що й казать – минулося!” Еге, минулося! Все минає, – натякували старі” [4, 101]. І оце вагоме „минулося!”, вжите в пісні, у поєднанні з дієсловом „натякували”, взяте із авторського коментаря по відношенню до глибокодумної й вираженої фрази людей „старих”, тобто, передусім мудрих, які немало бачили на своєму віку, звучить як перспектива на майбутнє. „Все минає”, – отже, певно, повинно б минати і нелегке сьогоднішнє, як на час дії твору.

Досить часто письменниця опосередковано звертається до описання козацької звияги, як, наприклад, у новелі-етюді „Плавні горять”: „... серце просить туди, серце лине в небезпеку, до страхів, до саможертви, до величної звияги. Геть од сонного мороку, од огидлого безділля! Ген туди, де ллються ріки – ріки праведної крові, де горить душа в надях, де летять побідні іскри, а згорююча неправда димом стелиться додолу, де ціна життя дешева, а ціна свободи й правди піднеслася, як ніколи, піднеслася над усе! Де охочі саможертви шлях широкий устеляють до вселюдського ясного щастя, волі і братерства!” [4, 151].

Козацькі пісні, зокрема „Ішов козак дорогою” та „Яром, яром пшениченька ланом”:

„- Антоніно Павлівно!

- Чого, Костю?

- Чи не знаєш „Ішов козак дорогою”? Та не по штучному, а таки-так, як у Вас у Кургані співають?

- Атож!... [4, 52] – згадуються в новелі „Тень несозданных созданий”.

У цьому творі є ще складніший за художнім сприйняттям натяк на часи козаччини – наведено рядок з української народної думи про Марусю Богуславку („...ради розкоші турецької, ради лакомства нещасного”).

Помітно виділяється серед інших саме в плані постановки цієї проблеми новела „Кобза”, присвячена „М.В.Лисенкові в 50 рік народження його”, як записано під назвою. У ній розповідається про те, як у „тихий сумний передсвітній час” „один серед степу німого вмирав на високій могилі славний кобзар-характерник” [4, 162]. Герой усвідомлює і відчуває наближення своєї смерті. За коротку мить, ніби в калейдоскопі, проминули в його пам’яті прожиті роки: „Згадалось старому життя його славне: і тихі щасливі дитячі літа, і славні козацькі справи, літа неволі тяжкої, щастя хвилинки гискрявії, грізні січі, веселі бенкети” – [4, 162]). Як бачимо, згадальсь помираючому і „славні козацькі справи”. Та й помирає кобзар серед „козацького степу”. Дніпрова Чайка пророкує відродження славного минулого, це передбачає і її герой. Він говорить „нечистій силі” і „янголам”, що не віддасть їм своєї душі: „... я не навіки вмираю, тільки замру я, і, може, надовго” [4, 162], „Час мій настане – і знову я устану на радість, на славу новую” [4, 162].

Душу свою кобзар розділив на дві половини, одну – з вітром розвіяв по світу, а другу – у кобзу сховав. І заповів: „Нехай же, хто дужий, знайде та й злучить до купи обидві частини моєї душі – до того і я озовуся, устану, того лиш послухає кобза моя чарівна” [4, 163]. „Янголи даремно душу козацьку” викликали. Звернулись за порадою до Бога, і він порадив, щоб вони взяли „кобзу з душею укупі і віднесли в хату, де мала в цей час народитись дитина. І вийшла козацька душа з кобзи старої назустріч дитині, вселилась у тіло маленьке” [4, 163]. „...на крилах могутнього вітру одна полетіла, залопотіла в зеленій траві, заграла в гаях кучерявих, ревнула в дніпрових порогах, заплакала чайкою гірко, полинула просто до моря” [4, 163]. Коли виріс той хлопець, у ньому стала пробуджуватись кобзарська душа. Від його співу „безкраї степи оживають, козацтво гуляє, руїни встають – оновляються, чайка кигиче над степом, пороги киплять, пташка співає і гай розцвітає, і чисте дівочеє серце радісно в грудях тріпоче, і сльози сумні тихо бринять і спадають на душу” [4, 164].

Неоромантичні новели Дніпрові Чайки „Тополі”, „Мара” досягли широти й глибини обсервації сторінок історії завдяки більшій питомій вазі фантазії, концентрації драматичної дії на провідному мотиві, більшій стрімкості й кращій стрункості сюжету, лаконічнішому моделюванню характеру, специфіці характеротворення (ніби подано все „крупним планом”), внутрішньомонологічному мовленню.

Минуле для Дніпрові Чайки виступає джерелом естетичного натхнення, по суті тим, що Микола Зеров, розглядаючи творчість Т.Г.Шевченка, кваліфікував як „суто естетичну закоханість у колорит минулої пори”.

Козаччина для Дніпрові Чайки була джерелом актуалізації пам’яті народу, як і для Т.Шевченка, виступала для неї не лише історичним явищем, але й міфологічним. Письменниця прагнула показати її не тільки як втілення минулого та його слави, але з метою розкриття глибинних істин українського існування, вона служить ще й основою для будівництва ідеального майбутнього. Завдання митця як носія міфу саме й полягає в тому, щоб передати його далі, наблизити до сердець співвітчизників та залишити в спадок наступним поколінням. І хоч згадка про козацтво та його минуле іноді постає у творах Дніпрові Чайки як другорядна подія, образ чи асоціація, вона неодмінно на правах структурної одиниці несе в собі зблиск теперішнього.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Українські письменники. – К.: Дніпро, 1963. – Т. 2. – С. 291 – 292.
2. Гарнавська М. Дніпрова Чайка і Любов Яновська – англійською мовою // Всесвіт. – 2000. – № 1-2. – С. 170 – 172.
3. Невідомі твори Дніпрові Чайки (Подав В.Г.Пінчук) // Радянське літературознавство. – 1978. – № 2. – С. 79 – 84.
4. Дніпрова Чайка. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1987. – 356 с.

## ПОСТАТІ РОСІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ У РЕЦЕПЦІЇ Є.МАЛАНЮКА

Циховська Е.Д., к. філол. н.

*Бердянський державний педагогічний університет*

У статті розкрито ставлення Є.Маланюка до російських письменників, зокрема до Олександра Блока, Анни Ахматової і Миколи Гоголя, і їхньої спадщини, простежено творчі перегуки життєвої і мистецької долі російських митців з українським поетом.

*Ключові слова: рецепція, скифство, символізм, поет-демиург, трагедія.*

Циховская Е.Д. ЛИЧНОСТИ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В РЕЦЕПЦИИ Е.МАЛАНЮКА / Бердянский государственный педагогический университет, Украина.

В статье раскрыто отношение Е.Маланюка к русским писателям, а именно к Александру Блоку, Анне Ахматовой и Николаю Гоголю, и их наследию, исследованы творческие взаимосвязи жизненной и творческой судьбы российских художников с украинским поэтом.

*Ключевые слова: рецепция, скифство, символизм, поэт-демиург, трагедия.*

Tsikhovska E.D. THE FIGURES OF RUSSIAN WRITERS IN THE RECEPTION OF JEVHEN MALANUK / Berdyansk State Pedagogic university, Ukraine.

The article deals with E.Malaniuk's reception of Russian writers, namely A.Blok, Anna Akhmatova and N.Gogol, and their heritage; it considers Russian writers' vital and creative fate with the Ukrainian poet.

*Key words: reception, Scythism, symbolism, poet-demiurge, tragedy.*

Проблема творчих перегуків поезій Євгена Маланюка з російською літературою є малодослідженою. Вперше І.Качуровський та Ю.Барабаш простежили типологічні зв'язки творчої спадщини несхожих письменників – Є.Маланюка та його сучасника М.Гумільова, розстріляного у 1921 р., „діалогу” українського поета-емігранта з російським митцем. Л.Куценко в ряді праць запропонував окремі фактичні матеріали щодо розвитку даної теми. Ю.Ковалів дав деякі коментарі до запропонованої читачам статті Є.Маланюка „Гоголь-Г'ог'оль”, яка є однією із центральних у його доробку. Ю.Войчишин тільки фіксує наявність переспівів Є.Маланюком деяких рядків із віршів російських поетів. Мета нашої статті системно осмислити та інтерпретувати художній доробок українського поета Є.Маланюка у типологічних зв'язках із творчим надбанням російських митців.

На Є.Маланюка певним чином вплинула російська ауратична культура. Його поезія, на думку М.Ільницького, „несе з собою характер суто російського світовідчуття, зокрема російського месіанізму” [4, 227].

Творчість Є.Маланюка суголосна з творчістю представників російської письменницької еліти своїми універсаліями, численними образами світової культури – античними, біблійними, історичними, літературними, слов'янською міфологією, що давало змогу філософськи узагальнити реальність, пропустити її крізь призму власного таланту та світосприймання.

Поетика Є.Маланюка перейнята деякими символістськими настроями О.Блока. В останні роки навчання в Єлисаветградському реальному училищі він записав у щоденнику: „Музика О.Блока звучала в ушах спокусливо, звабливо...” [6, 63]. Згодом у статті „Кінець російської літератури” (1923) він окремо виділив постать О.Блока як „величезне явище в російській літературі останнього періоду (символізму)”, що завершує трикутник Пушкін – Лермонтов – Блок і вражає своєю „трагічністю, приреченням, роздвоєнням...” [11, 348].

Слід зазначити, що постаттю О.Блока захоплювалися й польські митці: Ю.Тувім перейнявся образом його містичного міста, Ю.Лободовський замислювався над трагічністю його долі (див. поему Ю.Лободовського „Anna Achmatowa”), Я.Івашкевич помітив наближення О.Блока до польської тематики, наголошуючи, що навіть задум поеми „Месь” російський митець привіз із Варшави, а К.Вежинський, потрапивши у 1915 р. до російської неволі, за свідченням польської дослідниці М.Мрочковської, в обози у Рязані пізнавав російську літературу через захоплення творчістю Блока [14, 6].

Є.Маланюк, як і О.Блок, використовував сюжет відомого твору „Ворон” американського письменника Едгара По. Багатозначність символіки образу ворона робить актуальним його використання багатьма митцями: ворон пов'язаний як з царством мертвих, так і з землею, годується падаллю, а в контексті загальної символіки птахів асоціюється з небом. Тому „ворон наділяється функцією посередника між трьома світами, і йому приписується мудрість і здатність передбачення” [16, 52-53]. Герой „Ворона” Е.По тужить за загиблю коханою, яка вже ніколи не повернеться. Слово-сигнал „nevermore” (англ. „ніколи”), що наскрізно проходить через усю поему, повторюючись, підкреслює безвихідність людського існування. Отже, образ ворона постає символом скорботи і безнадії, означає неможливість повернути кохану, яка, в свою чергу, символізує красу і гармонію.

Слід наголосити на різному контексті використання О.Блоком і Є.Маланюком слова-сигналу „ніколи” з поеми Е.По. 29 січня 1914 р. О.Блок уживає його в традиційному значенні – вірності ідеалу Прекрасної Дами („*В пустую грудь один, один проникнет взгляд, / Вопьется жадный взгляд... / Все отойдет навек, настанет никогда, / Когда ты крикнешь: Да!*” [1, 237]). Є.Маланюк у поняття „nevermore” вкладає інший сенс: втрату дружини і сина, що далеко від нього, і екзистенцію чужини. Такі думки переслідують українського поета в еміграції, де в „Нью-Йоркських стенограмах” (1952–1953) він змальовує привид Е.По як уособлення вироку – „ніколи”: „ – *Постать у крилатці, / Крават, як ворон, вп'явь в / охрипле горло, / Налляті алкоголем тьмаві очі, / Скуйовджене волосся – / То – бездумний / Едгар / Вихаркує мені зітлілим перегаром / Одне – єдине слово: / Nevermore*” [12, 487]. Канадська дослідниця творчості Є.Маланюка Ю.Войчишин вважає, що привид Едгара По зі своїм „ніколи” означає, що, „мовляв, поет уже не напише нічого” [2, 38]. Сам же Маланюк переконаний, що ще не поіржавіла в ньому „іскриста криця”. Натомість Л.Омельчук бачить у „Нью-Йоркських стенограмах” „аналогії старости та гнітючого існування” [15, 119].

Ідея „скіфства”, порушена О.Блоком у поемі (щоправда, деякі дослідники називають її віршем) „Скіфи” (1918), суголосна і з творчістю Є.Маланюка, який у поезії „Убійникам” (25.V.1926) з приводу загибелі Симона Петлюри взяв за епіграф до четвертої частини дворянок зі „Скіфів”: „*Мы обернёмся к вам / Своею азиатской рожей...*”, погоджуючись із визначенням варварської суті Росії. Епіграфи в Є.Маланюка часто виконують функцію полемічної опозиції, коли концепція твору постає як результат полеміки з цитованим. У вірші автор підкреслює різницю між Україною й Росією, протиставляючи їх за принципом світлого і темного: Україна постає „*як знак духовних уз, / Як те, що в їхню тьму співучим світлом світить*”, „*сонячність*”, „*ясний усміх муз*”, „*молоко і мед*”, „*хлібне злото літа*” і Росія – „*наївний варвар*”, „*дикун*”, „*судзальський хаос*”, „*глуха Гітерборья*”, що намагається „*розстрілять ідею*”, „*замкнуть і задушить наш неминучий Рим*” [12, 220]. За словами автора, Росія стоїть в опозиції до України, взявши собі назву Третій Рим. Традиційно Третім Римом вважається Москва. Однак Є.Маланюк протиставляє їй Київ у однойменному вірші „Київ”: „*...стане день, покличе голос ржавий / І Третій Рим розірве свій полон*” [12, 333].

У статті „До проблеми класифікації культур („Схід” і „Захід”)” Є.Маланюк аналізує експансію скіфства на терени Європи, вбачаючи в ньому прецедент „монголосфери”, „збирання земель” під рукою московського самодержця. Критикуючи окциденталізм, Є.Маланюк надає перевагу західній культурі. Письменник доводить наявність у росіян східних рис, зазначаючи безпосередній вплив на них монгольства, чий інститут лежав у самому заснуванні Московської держави. І хоча Є.Маланюк припускає тимчасовий вплив Заходу на Москву, однак „монгольство занадто було вросло й переросло Московщину, щоб його легко можна було усунути з її культури” [9, 111]. Він пише про потенційну загрозу зі Сходу: „*...А схід / Просторами причаївсь і зрадливо пантрує події, / Щоб, крадучись, урвать і гісною знов текти*” [12, 377].

Відомо, що Є.Маланюк володів кількома мовами, вів конспекти з історії української та російської літератур, не раз наводив цитати з творів О.Пушкіна, М.Гоголя, Ф.Достоевського, О.Блока, А.Ахматової, М.Гумільова та ін. Це було необхідно, оскільки він працював викладачем російської словесності в польській військовій школі. Про обізнаність і зацікавленість Є.Маланюка російською літературою свідчить використання епіграфів з творів А.Ахматової, О.Блока, М.Гумільова („Антистрофи”, „Над зшитками”, „Убійникам”, „Пам'яті поета і воїна”) тощо.

Про авторитет постаті А.Ахматової (1889-1966) для Є.Маланюка свідчить факт, зазначений Л.Куценко: на одному з літературних зборів поетеси „празької школи” Наталі Лівницької-Холодної, до якої Є.Маланюк виявляв певну прихильність, він представив її як „Наша Анна Ахматова” [5, 6]. У рецензії „На день поезії”, виданій у Москві в 1967 р., величає А.Ахматову „видатною поеткою”, „суцільним ліриком”, вказуючи на класичну вивершеність її творів.

У 1946 р. було оприлюднено постанову ЦК ВКП(б) „О журналах „Звезда” и „Ленинград””, де негативно оцінювалася творчість М.Зощенка та А.Ахматової. Реакцією на події радянського літературного життя був виступ Є.Маланюка на II-му з'їзді МУРу (Мистецького Українського Руху), де він прочитав „невелику, але ядерну сільветку про Зощенка й Ахматову” [17, 294], яка мала такий висновок: „Як іронічна гумористика Зощенка, чим далі, тим більш повна затаєного сарказму, ставала більше й більше в СРСР „неблагонадійною”, так рідкі публікації найбільш навіть „цензурних” віршів А.Ахматової, нагадуючи про справжню поезію, зловісно контрастували з сірими стрічками советських віршів, що невпинно пливли з конвеєра віршоробних фабрик СРСР” [10, 1, 449]. Як поет-емігрант, він розумів складність обставин в СРСР, де жили і працювали письменники. Його особливий інтерес викликали митці, що постраждали від більшовицької влади: О.Мандельштам, М.Зощенко, А.Ахматова, М.Гумільов.

Російській поетесі А.Ахматовій митець присвятив цикл „Антистрофи” (1953) зі збірки „Остання весна” (1959), де через присвяту – „Анні Ахматовій – Ганні Горенко” – вказав на українські корені поетеси, яка народилася під Одесою. Вірш свідчить про двоїсте ставлення Є.Маланюка до постаті та долі поетеси: співчуття чергується зі словами докору (А.Ахматова зрадила своїм дідівським кореням, тобто українському походженню).

Є.Маланюк, ще від статті „Кінець російської літератури” (1923), виступу на II з’їзді МУРу, і до рецензії „На день поезії” (1967) та появи „Антистроф” (1953), оцінює творчість А.Ахматової, семантику її віршів і поем через призму ієрархічності (стаття „Ієрархія”, 1934), де на першому місці перебуває категорія чинності. Лише люди державного чину, вважає він, здатні „оформити” й „очолити” потенційну масу народу. Трагізм української історії йде від того, що такі поети-деміурги, як М.Гоголь, А.Ахматова, люди з ознаками геніальності, відійшли від рідного коріння, від Батьківщини, їхній національний стрижень ослаб, вони зрослися з фальшивою роллю російського патріота, а це провокує семіотизований у текстах фаустівський варіант „продажу душі чортові” („*Занадто було тих блюзнірчих слів, / Занадто – безвідповідальних речень, / І от прийшла розплата на землі, / І зігнуті – не випростувать плечі*”).

У циклі „Антистрофи” Є.Маланюка виокремлюються такі теми, притаманні й поезії А.Ахматової: втрачена батьківщина і розбите особисте життя. Якщо А.Ахматова сама обирала місце проживання, то Є.Маланюк через політичні обставини вимушений був залишити батьківщину і боротися за відродження української державності на чужині. Обидва митці не прийняли революційних подій (див. у А.Ахматової „Мне голос был. Он звал утешно...”), хоча А.Ахматова пишалася тим, що не покинула країну в дні випробувань, як більшість її друзів, і залишилася зі своїм народом.

Відомо, що цикл „Антистрофи” Є.Маланюк написав за три дні. Перші дві частини циклу датовані 18.VIII.1953, третя – 19.VIII.1953, четверта – 20.VIII.1953. Набагато раніше, у 1929 р., з’явилася поезія „Пам’яті поета і воїна”, присвячена М.Гумільову, чоловіку А.Ахматової, відомому російському поету-акмеїсту. Є.Маланюк захоплювався історіософією цього митця. У вірші відчутне таке ж співчутливе ставлення автора до М.Гумільова, як до А.Ахматової. Якщо А.Ахматова – сестра, то М.Гумільов „*бідний брате!*”, „*ти варягом був*”, „*друже*”, „*поете вічного лицарства, / Воїне за вічну владу Дня!*” [13, 176-177]. До речі, непересічна постать А.Ахматової не залишила байдужим і польського поета Юзефа Лободовського, який присвятив їй поему під назвою „Anna Achmatowa” (входить до збірки „Dutygamby patetyczne”, 1988), де показав своє шанобливе ставлення до неї [7, 337].

За тих же причин Є.Маланюк визнає і в М.Гоголі “найтрагічнішу постать письменника” через його національну невизначеність, про яку він писав у листі до Л.Смірної від 24 грудня 1844 р.: “...сам не знаю, яка в мене душа, хохляцька або російська. Знаю тільки те, що ніяк би не дав переваги ні малоросіянину перед росіянином, ні росіянину перед малоросіянином. Обидві природи надто щедро обдаровані богом, і як навмисно кожна з них нарізно містить в собі те, чого немає в іншій – явний знак, що вони повинні поповнити одна іншу” [3, 385]. Розв’язання питання етнічної приналежності М.Гоголя Сергієм Єфремовим у дослідженні “Між двома душами” (К.: Вік, 1909. – С.8), де літературознавець приписує М.Гоголю роздвоєння душі на російську та українську, не підтримується Є.Маланюком, який підкреслює українські корені гоголівської спадщини.

Постать М.Гоголя посідала одне з чільних місць у житті Є.Маланюка ще з самого дитинства: навчившись читати в чотирирічному віці, у шість він уже знайомиться з творами прозаїка. Глибоке зацікавлення суперечливою постаттю М.Гоголя Є.Маланюк втілює у статтях “Ранній Шевченко”, “Три літа”, “Малоросійство”, “Тоголь-Гоголь”, “Творчість і національність”, “Південь і російська література”, “Нариси з історії нашої культури”, які увійшли в його головну працю “Книга спостережень”, де розкривається трагедія національної невизначеності М.Гоголя, скалічена геніальність митця. Перебуваючи на території Чехословаччини і маючи доступ до пражського архіву Є.Маланюка, що зберігається у родині сина поета Богдана Маланюка, дослідник творчості українського поета Л.Куценко знайшов перший розділ монографії письменника під назвою “Тоголь”. У переліку найбільш вагомих письменників, якими захоплювався Є.Маланюк в учнівські роки, називаються Т.Шевченко, М.Гоголь, М.Лермонтов, В.Гюго, М.Твен та ін. Учений зауважує, що в рукописі Є.Маланюк стрілкою з’єднав свого діда Василя з М.Гоголем, оскільки дід краще за Гоголя розповідав про “Вечори на хуторі” [6, 35].

Є.Маланюк відзначає, що предок М.Гоголя почесний запорізький старшина Остап Гоголь був по революції 1648 р. полковник брацлавський новоповсталі держави. Між іншим, прадід самого Є.Маланюка також належав до верстви запорізьких козаків.

У літературно-критичних розвідках Є.Маланюк виділяє героїчну епопею “Тарас Бульба”, вважаючи її справжнім монументальним і правдоподібним твором, який відтворює дух козацької доби з її гаслом “за Віру і Націю”. Головний герой Тарас близький Є.Маланюкові як втілення свободи і незалежності свого народу, неподільної відданості Батьківщині і товаришам, незламності духу, вірності ідеалам Запорізької Січі. Сім’я Є.Маланюків під час лютневої революції в Росії пережила трагедію, подібну до долі братів Остапа та Андрія з твору “Тарас Бульба” М.Гоголя, коли рідні брати Євген і Сергій Маланюки обрали протилежні шляхи служіння ідеї: якщо Євген розбудовував українську державність під знаменами УНР, то Сергій приєднався до більшовиків, причому Є.Маланюк намагався врятувати брата, але не зміг. Дублюється деякою мірою сюжетна лінія Тараса Бульби, якого суспільні події призвели до загибелі, як і батька Є.Маланюка.

У статтях з “Книги спостережень” Є.Маланюк протиставляє внеску М.Гоголя монументальний доробок Т.Шевченка. Визнаючи їх двома великими синами українського народу, він зазначає полярність втілення їх задумів, а також трагізм добровільного або незалежного від них вибору долі. Засуджуючи добровільний, на відміну від вимушеного заслання Т.Шевченка, переїзд М.Гоголя до Петербурга, Є.Маланюк водночас співчуває “національному мученику”, випрадовуючи вибір оманливим захопленням М.Гоголя легендою Петербурга, що в його уяві поставав продовженням Русі, а не втіленням “московщини”. Є.Маланюк, на наш погляд, з розумінням ставиться до потягу юного М.Гоголя до Петербурга, де зосередилася на той час еліта української інтелігенції: “Що ж мав з собою почати талановитий, повний творчих бажань, а при тім дуже амбітний, спраглий слави і далеких обривів молодик, який вже на шкільній лавці мріяв про широку арену діяльності?” [8, 9]. Проте подальше перебування у цьому місті і країні Є.Маланюк визначає як “найжахливіший фаустівський варіант “продажу душі чортові”, відчуваючи майже постійний душевний дискомфорт.

Життя М.Гоголя в Росії Є.Маланюк називає “експериментом”, що призвів до духовної смерті митця, і виокремлює три стадії, що пройшла душа Гоголя: національно-недокровна, хвора і національно-відумерла. Цим періодам хронологічно відповідають твори М.Гоголя. До першої стадії належать нереальні, містичні образи “Вечорів на хуторі поблизу Диканьки”, “Миргороду”, “Вія”, де через казкову фантазію передається ще молодий, недоторканий до реальності дух М.Гоголя. У новелах “Невський проспект”, “Шинель”, “Ніс”, що складають другий етап творчості, казкові герої поступаються місцем людським тіням – немічним і жалким, що передають своєрідність реалізму М.Гоголя. Нарешті “Мертві душі” (третя стадія) промовляють самі за себе: “...життя й його живої вроди в тім творі вже немає” [8, 13], оскільки там представлені портрети типів героїв, змальовуються мертві національні душі: Собакевич є уособленням ненажерства, Плюшкін – скнарства, Манілов – “плиткого” сентименталізму, Чічіков – грошелолюбства.

Водночас Є.Маланюк поділяє думку про єдність і неподільність творчого доробку М.Гоголя, розглядаючи його в річищі українського культурного процесу. Витоки він бачить в українській філософії Г.Сковороди, зокрема, в його теорії самопізнання і самовдосконалення, вченні про три світи, а не у зв'язках з російським літературним процесом. Є.Маланюк поділяє тезу М.Гоголя щодо покращення життя суспільства, виходу для людства в пануванні православ'я, віри в силу Христа та його вчення, тобто в оцерковленні життя, ідею якого розвинув Ф.Достоевський.

Є.Маланюк переводить трагедію М.Гоголя, що не був фактично ні росіянином, ні українцем, на трагедію Росії, яка, не зважаючи на відмінність культур двох народностей, намагалася їх поєднати. Для Є.Маланюка М.Гоголь є політичною фігурою, на прикладі долі якого дедуктивним методом можна побачити споконвічне протистояння двох споріднених, але різних народів.

Ключовою дефініцією трагедій М.Гоголя та України є брак волі, а власне її дефіцит. Якщо М.Гоголю заважали моральні чинники відчувати себе вільною людиною (за його зізнанням, він був невільником), то українцям теж бракувало автономії від Росії. Є.Маланюк через образ М.Гоголя проводить свої ідеї прибічника незалежності України, які він виборював у 1920-х рр. на боці УНР і якими потім як поет-емігрант переймався все життя. Проте його намагання не увінчалися успіхом, що стало для нього особистою трагедією і визначило його долю вигнанця, змушеного жити на теренах Польщі, Чехословаччини, Німеччини, Америки.

Розгляд цієї проблеми розкриває перспективу для подальшого вивчення творчості Є.Маланюка і російських письменників М.Гоголя, А.Ахматової, М.Гумільова, О.Блока в компаративному, інтертекстальному, гендерному, структурно-семіотичному аспектах тощо.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Блок А. Стихотворения и поэмы. – М.: Правда, 1978. – 480 с.
2. Войчишин Ю. „Ярий крик і біль тужавий...”: Поетична особистість Євгена Маланюка. – К.: Либідь, 1993. – 160 с.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1959. – Т.6.
4. Ільницький М. Від „Молодої Музи” до „Празької школи”. – Львів: Львів. обл. наук.- метод. Ін-т освіти, 1995. – 318 с.
5. Куценко Л. „Казка, що так немюзикально й боляче обірвалась...” // Дивослово. – 1994. – № 5–6. – С.6–9.
6. Куценко Л. Dominus Маланюк: тло і постать. – Вид. 2-ге доп. – К.: Просвіта, 2002. – 368 с.
7. Łobodowski J. Poezje / Wybrał i wstępem opatrzył J.Zięba. – Lublin: Wydawn. Lubelskie, 1990. – 363 s.
8. Маланюк Є. Гоголь - Гоголь // Слово і час. – 1991. – № 8. – С.5-15.

9. Маланюк Є. До проблеми класифікації культур („Схід” і „Захід”) // Основа. – 1997. – № 33. – С.105-111.
10. Маланюк Є. Книга спостережень: В 2 т. – Торонто, 1966. – Т.І. – 480 с.; Т.ІІ. – 528 с.
11. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу / Упоряд. Г.Сивокінь. – К.: Дніпро, 1997. – 430 с.
12. Маланюк Є. Поезії / Упоряд. Т.Салига. – Львів: УПІ ім. Івана Федорова; „Фенікс ЛТД”, 1992. – 686 с.
13. Маланюк Є.Ф. Невичерпальність: Поезії, статті / Упоряд., передм. та приміт. Л.В.Куценка. – 2-ге вид. – К.: Веселка, 2001. – 318 с.
14. Mroczkowska M. Kazimierz Wierzyński // Twarze emigracji. Wierzyński. Hłasko. Gombrowicz. Stempowski. Grydzewski. – Toruń: Archiwum emigracji bib Wierzyński-ki Un-kiej, 1999. – S.6-8.
15. Омельчук Л. Голос життя – голос смерті (Біографія, естетика, поезія Євгена Маланюка) // Сучасність. – 2001. – № 10. – С.117-124.
16. Рогалевич Н.Н. Словарь символов и знаков. – Минск: Харвест, 2004. – 512 с.
17. Самчук У. Плянета Ді-Пі. – Вінніпег, 1979. – 298 с.

УДК 821.161.2Ш – 3.091: 821.161.10 – 3. 091

## Т.Г. ШЕВЧЕНКО И В.Ф. ОДОЕВСКИЙ

Эмирсуинова Н.К., к. филол. н., доцент

*Крымский государственный инженерно-педагогический университет*

Статья посвящена изучению творческого взаимодействия Т.Г. Шевченко с представителями русской духовной элиты 1830-1840-х гг., в частности, устанавливается общность шевченковских мотивов и их стилистического оформления с романтическими представлениями В.Ф. Одоевского.

*Ключевые слова: реминисценция, аллюзия, интертекстуальность, мотив, интерпретация.*

Емірсуїнова Н.К. Т.Г. ШЕВЧЕНКО ТА В.Ф. ОДОЄВСЬКИЙ / Кримський державний інженерно-педагогічний університет, Україна.

Стаття присвячена вивченню творчої взаємодії Т.Г. Шевченка з представниками російської духовної еліти 1830-1840-х рр., зокрема, встановлюється спільність шевченківських мотивів та їх стилістичного оформлення з романтичними уявленнями В.Ф. Одоевського.

*Ключові слова: ремінісценція, алюзія, інтертекстуальність, мотив, інтерпретація.*

Emirsuinova N.K. T.G. SHEVCHENKO AND V.F. ODOJEVSKIY / Crimean state University of Engineering and Pedagogics, Ukraine.

The burden of the article is the studying of how Shevchenko's literary activity correlates with the representatives of Russian spiritual establishment of 1830-1840, particularly we try to determine the common interaction between Shevchenko's motives and their stylistic arrangement with the romantic ideas of V.F. Odoevskiy.

*Key words: reminiscence, allusion, intertext, motive, interpretation.*

Годы жизни украинского поэта в Петербурге – это годы интенсивного общения с русской культурой. Однако не все моменты взаимодействия Т.Г. Шевченко с представителями русской духовной элиты изучены. В частности, нуждается в детальном выяснении вопрос о его знакомстве с В.Ф. Одоевским, о возможных откликах Кобзаря на творчество этого интересного современника, как и более широкий круг вопросов, связанных с выявлением петербургского контекста творчества украинского поэта.

Т.Г. Шевченко мог знать об Одоевском и его салоне от В.А. Жуковского. Безусловно, ему было известно, что В.Ф. Одоевский – писатель-философ, литературный критик, музыковед, педагог, что в молодости он был членом общества Любомудрия, что он знаток европейской культуры, шеллингианец, что он не только печатался во многих изданиях пушкинской поры, но проживая в 1820-ые годы в Москве, достаточно часто общался с А.С. Пушкиным и Н.В. Гоголем.

Личность В.Ф. Одоевского была известна Т.Г. Шевченко. Об этом есть мемуарное свидетельство А.Н. Струговщикова, он вспоминает, что «27 апреля 1840 года на одном музыкальном вечере были и В.Ф. Одоевский и поэт Шевченко» [1, 83-84].



Некоторые реминисценции и аллюзии на творчество В.Ф. Одоевского можно встретить в прозе Т.Г. Шевченко. В повести «Художник» воссоздается атмосфера петербургской жизни 1830-х годов, когда среди массы романтических повестей выделялись своей сатирической направленностью и были особенно популярны у читателей «Пестрые сказки» В.Ф. Одоевского.

В частности, упоминается в повести украинского писателя Дж. Пиранези, иллюстрации которого главному герою рекомендует в своих письмах из вечного города Штернберг вместо описания личных впечатлений о Риме. Причем, рассказчик - образ автобиографический, так оценивает совет друга: «Да и чудак же он препорядочный!», «Вот чудак!». Имя Дж. Пиранези закономерно возникает в повести о живописцах в ряду других дарований, тем более, что речь заходит об Италии и итальянской архитектуре. Но контекст странности, чудаковатости, относящийся и к Штернбергу и к Дж. Пиранези одновременно, позволяет увидеть здесь своеобразную отсылку Т. Шевченко к повести В.Ф. Одоевского «Труды кавалера Джамбатиста Пиранези», опубликованной в «Северных цветах» за 1831 год, когда молодой украинский писатель как раз особенно деятельно отдавался впечатлениям от чтения романтических повестей петербургских писателей. Читательские воспоминания могли активизироваться и в связи с публикацией романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи» в 1844 году, куда вошла эта повесть.

Интертекстуальная связь двух произведений позволяет более определенно толковать смысл иронии рассказчика по поводу совета друга обратиться к наследию итальянского архитектора, чтобы представить улицы и здания итальянской столицы, так как Дж. Пиранези получил в повести русского романтика интерпретацию гениального безумца, автора грандиозных неосуществленных замыслов, «чудака».

Наряду с известными параллелями к повести Т. Шевченко «Художник» – «Портретом» Н.В. Гоголя и «Живописцем» И. Полевого, - следует назвать и повесть В.Ф. Одоевского «Живописец», которая была напечатана в 1839 году в «Отечественных записках». Об этом свидетельствует переключка таких элементов сюжета, как бедность – причина падения таланта, мотив безумия центрального героя, навязчивое стремление создать главную картину своей жизни на религиозный сюжет – Мадонну. [4, 354-363].

История бедного художника, написанная В.Ф. Одоевским в стиле городской простонародности от лица «мещанки Марфы Андреевны», во многом ознаменовала и стилевые искания «натуральной школы», которые сознательно учитывал в своей более поздней повести Т.Г. Шевченко.

Есть все основания предположить, что мотив «красавицы-куклы» [5, 536, 538] в этой же повести представляет собой аллюзию на сюжет «Сказки о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» В.Ф. Одоевского [4, 35-43].

В повести Т.Г. Шевченко этот мотив достаточно глубоко связан и с дидактической направленностью размышлений русского писателя: «деревянной куклой» девушка становится в результате пагубного семейного и общественного воспитания.

Музыкальный мир героев повести Т.Г. Шевченко «Варнак» связан ассоциациями с музыкальной эстетикой русского мыслителя. Главная героиня названа «Святая Цецилия!». В романе В.Ф. Одоевского «Русские ночи» (1844) есть фрагмент «Цецилия» с эпитафией из стихотворения С. Шевырева «Песнь к Цецилии. Покровительнице гармонии» [3, 59]. Ведущая тема повести Т.Г. Шевченко, связанная с образом Магдалены – «Святой Цецилии», трактовка органной музыки как исцеляющей силы, - созвучны общей структуре фрагмента философского произведения В.Ф. Одоевского. Возвышенная небесная музыка в конечном итоге бессильна изменить земную, полную страданий жизнь, - так думают оба писателя.

В шевченковской повести «Музыкант» есть трансформированная реминисценция из романтического мотива В.Ф. Одоевского: светский бал – танец мертвецов. В его рассказе «Бал» (1833) – этот мотив призван напомнить читателям одноименное стихотворение декабриста А. Одоевского (1825) и подчеркнуть бездуховность и бесчеловечность развлекающейся светской толпы на фоне несчастий других людей [3, 45-47].

Знаменательна «оговорка» рассказчика: ему снится сон, где бал напоминает картину Г. Гольбейна «Танец смерти». Точное название гравюр немецкого художника «Образы смерти». Сочетание «Танец смерти» [5, 155] возникло в сознании Т.Г. Шевченко под впечатлением от этого романтического мотива. Вся концепция повести «Музыкант» развивает и уточняет его: картина обычного провинциального бала наполняется в озарении этого мотива символическим смыслом – «танец смерти» означает и безжизненное холодное равнодушие танцующих, и предсказывает водовороты судьбы талантливого крепостного музыканта Тараса.

«Танцу мертвецов» противопоставлен «свой бал»: музыкант-лакей только для одного повествователя исполняет В. Беллини и Ф. Шопена. Бессердечной, глухой к истинному искусству толпе не понятны, чужды «чудные, божественные звуки, в которых отразились стоны рыдающего непорочного сердца». Традиционная для романтика В.Ф. Одоевского ситуация, где пошлая заурядность окружающих не имеет

ничего общего со священным внутренним огнем творческой личности, в повести украинского писателя наполняется конкретным социальным смыслом.

Эта и другая антитеза повести – несовместимость «простого бедного языка» человеческой речи и «божественных звуков» музыки, восходят к эстетике немецкого романтизма, которую в 1830-1840-ые годы пропагандировал В.Ф. Одоевский в своей музыкальной критике и в повестях о Бетховене и о Бахе, вошедших в состав «Русских ночей».

К этим же источникам следует отнести характеристику Марьяны Акимовны из повести «Музыкант», которая «осталась в душе артисткой и любила в часы досуга забывать свое прозаическое насущное существование и уноситься в мир созвучий, в небесные пределы божественной фантазии» [5, 170].

Общность шевченковских мотивов и их стилистического оформления с романтическими представлениями писателя-любомудра несомненна. Творчество В.Ф. Одоевского следует считать одним из существенных моментов литературной ситуации 1830-1840-ых годов, когда создавались русскоязычные повести Т.Г. Шевченко, оно должно учитываться при контекстуальном изучении наследия украинского писателя.

Эти повести воплотили разнообразные импульсы русской и мировой культуры, что само по себе означало яркое проявление своеобразного «протеизма» Кобзаря.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Т.Г. Шевченко – К.: Днипро, 1988. – 605 с.
2. Манн Ю.В. В.Ф. Одоевский и его «Русские ночи» // Манн Ю.В. Русская философская эстетика (1820-1830). – М.: Искусство, 1969. – 303 с.
3. Одоевский В.Ф. Русские ночи. – Л.: Наука, 1975. – 320 с.
4. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1988. – 382 с.
5. Шевченко Т.Г. Повести. – К.: Радянська школа, 1964. – 568 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***  
***№ 1, 2007***

Технічний редактор – С.О.Борю

Верстка, дизайн-проробка, оригінал-макет і друк виконані  
у видавництві Запорізького національного університету

тел. (061) 224-42-47  
izdatel@zsu.zp.ua

Підписано до друку 28.03.2007. Формат 60 x 90/8.

Папір Data Copy. Гарнітура “Тайме”.

Умовн.-друк. арк. 26,75. Обл.-вид. арк. 35,1.

Замовлення № 84. Наклад 100 прим.

Запорізький національний університет  
69600, м. Запоріжжя, МСП-41  
вул. Жуковського, 66

**Свідоцтво про внесення до Державного реєстру**

**ДК № 1884 від 28. 07. 2004 р.**