

В І С Н И К
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ



Філологія
Випуск ІХ–Х

Івано-Франківськ
2005

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

**ФІЛОЛОГІЯ
ВИПУСК ІХ-Х**



Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника

код 02125266

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

Івано-Франківськ

№ 1

“ПЛІЙ”

2005

Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія. – Випуск ІХ–Х (2004–2005 рр.). – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – 477 с.

У черговому випуску Вісника Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника досліджуються актуальні проблеми теорії та історії філології, явища сучасного українського мовознавства і літературознавства, традиції і тенденції національного літературно-художнього процесу, питання граматичної будови мови, дериватології і діалектології, рецептивні, порівняльно-типологічні та перекладознавчі аспекти компаративістики, категорії ідейно-естетичної авторської свідомості та поетики художнього твору. У рубриці "Трибуна молодих", як завжди, публікуються наукові розвідки аспірантів-філологів.

Розраховано на мовознавців та літературознавців, викладачів вищих навчальних закладів, спеціалістів у галузі філологічної науки. Для науковців, викладачів, аспірантів та студентів.

In the next in turn issue of Bulletin of the Precarpathian National University named after Vasyl' Stefanyk topical problems of philology theory and history, phenomena of contemporary Ukrainian linguistics and literary criticism, traditions and tendencies of national belles-lettres process, questions of a language grammatical structure, derivatology and dialectology, receptive, comparative-typological and translation aspects of comparative studies, categories of author's message-aesthetic consciousness and of poetics of a fiction are investigated. Under the heading "The Rostrum of the Young" scientific explorations of graduate students-philologists are published, as usual.

It is designed for linguists and literary critics, teachers of higher educational establishments, specialists in the branch of philological science.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. **В. В. ГРЕЩУК** (голова ради); д-р філос. наук, проф. **С. М. ВОЗНЯК**; д-р філол. наук, проф. **В. І. КОНОНЕНКО**; д-р істор. наук, проф. **М. В. КУГУТЯК**; д-р юрид. наук., проф. **В. В. ЛУЦЬ**; д-р філол. наук, проф. **В. Г. МАТВІЙШИН**; д-р фіз.-мат. наук, проф. **Б. К. ОСТАФІЙЧУК**; д-р пед. наук, проф. **Н. В. ЛИСЕНКО**; д-р хім. наук, проф. **Д. М. ФРЕЙК**.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. **В. Г. МАТВІЙШИН** (голова редколегії); д-р філол. наук, проф. **М. І. ГОЛЯНИЧ**; д-р філол. наук, проф. **В. В. ГРЕЩУК**; д-р філол. наук, проф. **В. І. КОНОНЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **Б.С.КРИСА**; д-р філол. наук, проф. **Т. Ю. САЛИГА**; д-р філол. наук, проф. **М. В. ТЕПЛИНСЬКИЙ**; д-р філол. наук, проф. **С. І. ХОРОБ** (відповідальний секретар).

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. **Н.В.ГУЙВАНЮК** (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича), д-р філол. наук, проф. **І.О.ДЕНІСЮК** (Дніпровський національний університет імені Гвана Франка).

Видання з 1993 року
імені Василя Стефаника

код 02125
Адреса редакційної колегії:
вул. Шевченка, 57,
Івано-Франківськ, національний університет імені Василя Стефаника.

© Видавництво "Плай" Прикарпатського національного університету, 2005.

Тел.: 89 60-51.

УДК 82-2

ББК 83.014.6

Степан Хороб

ПРОСТОРОВО-ЧАСОВА ОРГАНІЗАЦІЯ СТРУКТУРИ
ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

У статті на матеріалі української та зарубіжної драматургії досліджуються проблеми просторово-часової (хронотопної) організації структури драми як роду літератури і виду мистецтва, аргументується положення про тісний зв'язок цих літературно-сценічних категорій із стилем та художнім мисленням письменника.

Ключові слова: простір, час, стиль, ідейно-естетична свідомість, поетика, сценічність, сюжет.

В аналізі драми як роду літератури і виду мистецтва (яких форм вона не набувала б за всю історію свого розвитку) так чи інакше завжди виникають питання творчого впорядкування у ній часу і простору, компонування їх як в окремих, так і в наскрізних драматичних діях. Не вдаючись до з'ясування генези цієї проблеми, чи не вперше зафіксовану як цілковито самодостатню у "Поетиці" Арістотеля, все ж зауважмо, що в різні часи, в різних, іноді прямо протилежних ідейно-образних системах і типах художнього мислення, в далеко не однорідних стильових і поетикальних засобах драматургічного творення вона потрактовувалася дослідниками й експлікувалася письменниками неоднаково (наприклад, сувора регламентація часу і простору у так званому "законі" трьох єдностей періоду класицизму). Та все ж незмінною залишалася міра співвідношень між реальним та естетично-ілюзорним простором і часом, що, як переконає історія світової драматургії і театру, могла динамізувати в той або інший бік узагальнень, міра інспірації реальним простором і часом зображуваних сюжетних подій та обставин, конфліктів і характерів у її відповідності часу та місця сприйняття літературними або сценічними реципієнтами тощо. За визначенням Михайла Бахтіна, принципи "хронотопної" (просторово-часової) організації структури п'єси, порівняно з епічними й ліричними творами, онтологічно впливають із її природи, "дуалістичної специфіки драматургії", чого не спостерігається ні в епічних, ні в ліричних жанрах.

Окрім того, в організації структури драми з-поміж інших важливих її ідейно-естетичних категорій (дія, конфлікт, драматизм, характер, сюжетність) домінуючу роль також відіграє сценічність простору і часу. Будь-який драматург у композиційному творенні загалом не може оминати цього поняття, обійти увагою цей компонент художньої будови твору, бо вони концептуально визначальні як для літературної, так і для театральної першооснови структурування тексту п'єси в цілому. Причому сценічність включає у себе не лише потребу безпосередньо показувати дію, взаємини між персонажами наочно, не тільки, за влучним висловом Костянтина

Станіславського, “перевдягання акторів-виконавців у характерну одягу, створену автором драми”, через систему рухів, міміки, жестів. До засобів сценічності належать також декорації, предмети побуту, знаряддя праці, світлові, музичні й хореографічні ефекти, живописно-декоративні картини тощо. Цей просторово-часовий чинник враховується художником слова навіть тоді, коли його драматичний твір не розрахований на театральну постановку (як це було, приміром, з цілим рядом п'єс Фрідріха Шіллера, Лесі Українки, Івана Драча, Валерія Шевчука), а є радше драмою “для читання”.

З проблемою організації театрального хронотопу тісно зв'язана і проблема драматичного краєвиду. Так, у трагедіях Вільяма Шекспіра (“Гамлет”, “Отелло”, “Ромео і Джульєтта”, “Король Лір” та ін.), а також у трагедіях Жана Расіна (“Андромаха”, “Іфігенія”, “Федра”) і комедіях П'єра Корнеля (“Дон Санчо Арагонський”, “Сід”) пейзаж не лише виконує суто сценічну функцію, він організовує в єдине ціле театральний простір, що природно включається у літературний текст. І це при тому, що англійський драматург замикає і відкриває простір, показуючи то висоти гір, то глибини провалля (“Гамлет” і “Макбет”), тоді як французькі автори, представники класицизму, зображують зовсім інший тип краєвиду (не менш драматургічно вишуканий) – абстрактний, позбавлений конкретики, однак також напружений тому, що такий простір органічно включає і переживання героїв. Хоча і в першому, і в другому випадку просторовий пейзаж суттєво додає психологічної напруги драматичній дії.

У драмі-фєєрії Лесі Українки “Лісова пісня” простір і час, означені у пролозі через краєвидні овиди (“Старий, густий, предковичний ліс на Волині, посеред лісу простора галявина з плакучою березою і з великим прастарим дубом... Містина вся дика, таємнича, але не понура, – повна ніжної задумливої поліської краси. Провесна. По узліссі і на галявині зеленіє перший ряс: і цвітуть проліски та сон-трава...”), структурує не лише хронотоп, а й сюжетну подієвість, чітко визначаючи центр загальної композиції твору та його образність, зрештою, й архетипну міфопоетику (скажімо, дерева, води). Природна зміна часу відбиває, відповідно, й зміну тут пейзажної просторовості (наприклад, у фіналі драматичної фєєрії: “Вітер збиває білий цвіт з дерев, цвіт лине, лине і закриває закохану пару, далі переходить у густу сніговицю. Коли вона трохи ущухла, видно знов зимовий краєвид, з важким навісом снігу на вітах дерев...”). Як бачимо, Леся Українка замкнула час і простір цілковито логічно й мотивовано до змін природного (календарного циклу) краєвиду, з одного боку, а з іншого – до змін почуттів між головними дійовими особами Мавкою та Лукашем.

З цими проблемами тісно зв'язаний аналіз “сценічного місця”, що є присутнім чинником театрального життя, фактором, що передуює початку драматичної дії. Сценічний простір впливає на глядача, створюючи

атмосферу чекання і напруги. Остання, йдучи за Гегелем і Франком, є основою драматичної ситуації. А ситуація – це форма напруги, притаманна даному сценічному моменту, напруги, створеної взаєминами між людьми і цілим мікрокосмом (Е.Суріо). Саме драматична ситуація важливий елемент просторово-часової організації структури драми як роду літератури і виду мистецтва. Приміром, у драмі-казці Юліуша Словацького “Балладина” використаний ним категоріальний архетип антропоцентризму, що виявляється здебільшого як архетип матриархічності, ситуативно “цементує” весь сюжет, всю систему образів і, що найголовніше, – komponує в єдине художнє ціле зображуваний простір і час.

Схоже спостерігається і в уже згаданому творі Лесі Українки “Лісова пісня”, з тією лише різницею, що тут ситуативність несе в собі більше архетип патриархічності. Так, у драмі українського автора “великий престарий дуб” моделює ледь не всі ситуації драматичного дійства, він проступає як центральна вісь загальної структури драми-фєсерії, навколо якої групується ледь не все природне хронотопне осереддя. У кожній із дій “Лісової пісні” він, предковичний дуб, komponує лісову галявину, озеро, інші дерева в органічну цілість і водночас набуває метафізичного змісту – коріння і крона, життя і смерть, тривкість і конечність, міць і крихкість тощо. Власне, дуб є тією структуротворчою силою, що притягає чи віддаляє ті або інші події, які відбуваються у творі Лесі Українки. Більше того, українська авторка свідомо робить це дерево конче потрібним атрибутом ритуально-міфологічного дійства, бо саме з ним зв’язані, як уже зазначалося, не просто календарно-господарські цикли, зміни пір року, а передусім процеси людського співжиття і долі конкретної дійової особи: з дубом сплітається смерть дядька Лева (“Обоє полягли...” – скрушно зауважує Мавка,) знецінюється, аж до розриву, угода між людиною і силами природи (“...зрубали дуба. Зрушили умову”, – стверджує Куць), спопеляється все обійстя Лукаша... Так чи інакше з образу-архетипа дуба починається і завершується “весь подійно-композиційний ряд драми, а в плані міфопоетичних асоціацій – космогонічний цикл, або кругообіг: опадає листя, стихає мелодія кохання, настає зима, і все завмирає, щоб знову відродитися” [1, с.144]. Таким чином, час і простір у драмі Лесі Українки набуває кілька вимірів. Стилізація часу тут полягає у продовженні сценічного часу і в його “згущеності”. Ритм часу письменниці регулює за допомогою різних вербальних, візуальних і звукових сигналів.

Слід зазначити, що теоретики й історики драми беззпідставно вважають хронотоп важливим засобом стилетворчості (Дмитро Лихачов, Валентин Халізов, Наталя Кузякіна). Значення часу (часової послідовності) у драматичному творі глибоко розкрито у працях української дослідниці Наталі Кузякіної (“Драматург Іван Кочерга”, “П’єси Миколи Куліша” та “Украинская драматургия начала XX столетия”), театрознавців Неллі

Корнієнко (“Леся Курбас: репетиція майбутнього”) і Леся Танюка (“Драма Миколи Куліша”). Виходячи з того, що твір мистецтва (літературного чи сценічного) є явищем динамічним, він водночас становить собою процес народження і розвитку образів, власне, у часовому розгортанні, в почуттях і в свідомості читача чи глядача. Аналізуючи “Майстрів часу” Івана Кочерги, Наталя Кузякіна бачила динаміку під час розгортання образів, зокрема головної дійової особи Карфункеля. “Тому образ сцени, епізоду, твору і т.п., – писала вона у згадуваній монографії, – існує не як готова данність, а мусить виникати, розгортатися” [2, с.181].

Для театру проблема поетики часу і простору в організації драми надзвичайно важлива, хоча мало досліджена. Ще Гердер писав про те, що “індивідуальність кожної п’єси як особливого світовідтворення втілена в умовах часу і простору, що пронизують кожен твір”. Він одним із перших усвідомив категорію часу як категорію стилю драми. Йому належать такі слова: “Поет – бог драми! Годинник на вежі не відбиває, встановлений тобі проміжок буття, ти сам твориш границі часу і простору...” [3, с.16–17]. До речі, у Гердера розуміння художнього часу драми Шекспіра було вираженням історизму, зв’язку з цілісністю історичної події, закладеної в основу п’єси.

Поетика часу в драмі зв’язана не тільки з умовами життя словесного твору, а й з усіма особливостями сценічного мистецтва (техніка сцени, актор, глядач і т.д.). За переконаннями Марка Полякова, російська Єлизаветинська сцена створювала особливі умови “для елементів часу та простору і широкої свободи їх використання (наприклад, “подвійний час” у п’єсах Шекспіра). Полісценічність шекспірівського театру зумовлювала багато особливостей структури його драматургії” [4, с.352]. Цікаво, що середньовічна драма (міраклі, мораліте) й українська шкільна та літургійна драма (“Володимир” Феофана Прокоповича, “Властнотворный образ” Митрофана Довгалецького, “Действие на Срасти Христовіи Списанное” відрізнялися епічним елементом й ігноруванням часу і місця, що було безпосередньо зв’язано з триповерховістю сцени (небо, земля, пекло) [5, с.54–74]. Сцена такого типу й умови постановки вели до широкого запровадження у драматичну дію епічного елемента, тришарового простору, легко змішуваного часу. Досвід такого театру дав можливість Шекспіру розвинути всі ці елементи у багатопланову драму.

Схоже можна стверджувати й щодо творчості українського драматурга Миколи Куліша, який у нових умовах початку ХХ століття модернізував просторово-часову організацію структури драматичного твору, безумовно, за участю режисера Леся Курбаса в театрі “Березіль”. То ж мають рацію ті дослідники, які стверджують, що інтелектуально-поетична “Патетична соната” та раціоналізовано-трагедійна “Маклена Граса” беруть своє формотворче, зокрема структуральне, походження від староукраїнського

вертену з його тришаровим простором і часом. По суті, вся перша дія “Народного Малахія” і деякі епізоди з комедії “Отак загинув Гуска” беруть свої витoki зі середньовічних містерій та літургій. “У “Вічному бунті”, з одного боку, використано техніку середньовічних схоластичних диспутів, з другого, – Куліш прозріливо будує нову драму контакту, – пише Лесь Танюк, – де знято умовну “четверту стіну” між акторами й глядачем, де дійство конструюється відповідно до законів їхнього публічного спілкування” [6, с.32]. Слід зауважити, що такий прийом структурування хронологу український драматург використав уперше не лише в нашій національній драматургії, а й у світовій драмі.

І ще один аспект просторово-часової організації драматургічного тексту. При аналізі, скажімо, театрального часу доводиться враховувати відмінність розвитку і сприйняття часу у виставі від, наприклад, часу в романі. У спектаклі сприйняття реального часу (дія відбувається на сцені, на наших очах) співіснує з ілюзорним часом. Реальність ілюзорного часу в сумі накопичених подій, епізодів, ідей (рух подій або ідей і є час). Роман прагне до послідовності часу як послідовності розповіді (навіть з ретроспекцією чи інтроспекцією часу), п’єса – до поєднання аспектів часу, подій, ситуацій, ідейних дуелей. Справа ускладнюється зміщенням часу: минулого у теперішнє і навпаки. Крім того, аналітичний підхід вимагає врахувати ще одну особливість злиття сприйняття часу дійовими особами п’єси і глядачами вистави. В уже згадуваних драматургічних творах Миколи Куліша (“Вічний бунт”) автор використав своєрідний прийом структурування хронологу: актори звертаються до глядачів, умовно виконуючи ролі, ніби написані майбутнім драматургом. Іншими словами, йдеться про спектакль-ретро. Ще далі йде драматург у “Народному Малахію” і “Маклені Грасі”, де часо-простір структурується за принципом “театру в театрі”, розмикаючись як для акторів-виконавців, так і для глядачів-реципієнтів.

Звісна річ, окресленими у статті прийомами і принципами структурування часу й простору не обмежується організація драматичного твору. Є й інші засоби драматургічної поетики, що залежать від ідейно-естетичної свідомості письменника-драматурга. Особливо проступає це в модерністській драматургії, а також в авангардній та постмодерній драмі (приміром спіричні парадигми у них).

1. Скупейко Лукаш. Драма-фєсерія Лєсі Українки “Лїсова пісня” в контексті міфопоетичної свідомості слов’ян // Слов’янські літератури: Доповіді на XII Міжнародному з’їзді славістів у Кракові 27 серпня – 2 вересня 1998. – К., 1998.
2. Кузякіна Наталя. Драматург Іван Кочерга. – К., 1968.
3. Гердер И. Г. Избранные сочинения. – М.–Л., 1959.
4. Поляков М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. – М., 2000.
5. Nikolle A. Dzieje teatru. – Warszawa, 1989.

6. Танок Лесь. Драма Миколи Куліша // Куліш Микола. Твори: У 2-х т. – Т.1. – К., 1990.

The article highlights theoretical components of organization and inner structure of the text of plays, specifically the plays by Lesia Ukrainka, M. Kulish, U. Kocherha.

Key words: space, time, style, message-aesthetic consciousness, poetics, staginess, plot.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)1

Валерій Корнійчук

ГАРМОНІЯ РИТМУ У ЗБІРЦІ “ІЗ ДНІВ ЖУРБИ” І.ФРАНКА

Стаття актуалізує питання ритмомелодики у поезії Івана Франка. Дослідження органічного поєднання форми і змісту засвідчили, що і за несприятливих життєвих умов не припинялися пошуки нової художньої реальності, а на ритмічному полі з'явилися свіжі сліди елегійної лірики.

Ключові слова: метрика, ритмомелодика, ліризм, ритм, метрична схема.

Поетична книжка “Із днів журби”, яка на порозі міленіуму стала справжнім одкровенням для новочасних дослідників, навіть після ґрунтовних монографій Б.Бунчука і В.Ниньовського [1, с.4] продовжує перебувати на марґінесі віршознавства, і далі зберігаючи таємницю Франкової ритмомелодики. Нехтування мистецтвом вірша доби раннього модернізму тим більш дивне, що колись ще О.Дорошкевич зауважив, як “елегійний ліризм збірки захоплює читача поруч з витворною метрикою й строфічними шуканнями” [2, с.173].

А втім, уже перші поезії “День і ніч сердитий вітер...” і “В парку є одна стежина...” мовби ілюструють творчу виснагу автора, невластиву йому метричну одноманітність. Обидва вірші мають однаковий силабо-тонічний візерунок: п'ять катренів, чогиристопний хорей, усічений у парних рядках, неспароване римування **аБвБ** з окситонним кінцевим співзвуччям і домінантою різногрупного суголосся (*заягли – воли, половий – вий, рись – журиць; ти – знайти, не раз – згас, слід – поблід*). Крім того, не останню роль у побудові ритму відіграють дієслова, що становлять майже третину всіх повнозначних слів. Проте на цьому схожість між метричними “близюками” закінчується. У вірші “День і ніч сердитий вітер...” насамперед виділяються анафори, що виконують особливі композиційні функції і зв'язують відповідно два перших і два останніх катрени, в яких реалізується паралельний зміст, розкривається психологічна колізія твору:

Дармо вітер б'є їх, гонить:

“Гей, ти, сивий, половий!” –

“Нам тут добре, відпочинем!”

Хоч ти сердься, хоч і вий!”

*Дармо втомлене серце
б'ється, мов у клітці риць:
"Нам тут добре, відпочинем!
А ти плач собі й журишь"* [т.3, с.7].

Для поезії "В парку є одна стежина..." характерний наскрізний зв'язок займенникових конструкцій з топосом стежини і лавки – епіцентру ліричного переживання. Знаменно й те, що фатальне *to be or not to be* знаходиться якраз на лінії "золотого перетину" – 12-ий рядок: "Пощо жить? Для кого жить?", який лежить в основі римового трикутника ("затяжить" – "жить – жить").

Аналогічну метричну схему чотиристопного хорєя з неовним римуванням мають також вірші "Вже три роки я збираюсь..." і "По коверці пурпуровім...". У першому з них слабкість кінцевих співзвуч (у тому числі й таких, як "тебе – цабе", "твою – стою", "вікна – щодня") покривають численні синтаксичні, лексичні та звукові анафори, без яких не обходиться жодна строфа. Другий твір теж багатий на різноманітні повтори, зокрема ампліфікації, що нагнітають емоційну напругу, підвищують темпоритм поезії:

*Ся стара, погана відьма
тут сиділа цілу ніч
і зміняла своїм чаром
кожеду думку, кожду річ.
Кождий мебель був мій ворог,
кожда книжка – то була*

*п'явка, що систематично
кров і мозок мій тіла.
Кожда добрість – то найвність,
кождий друг – то хижий звір,
кожда думка – то помилка,
кождий спомин – то докір* [т.3, с.37].

У другій половині вірша функцію метаморфоз переймають порівняння, що складають химерний ланцюг скорреалістичних образів, які разом з анафорами утворюють композиційну вісь сновидіння. У "реалістичній" картині пробудження ліричного героя завдяки риторичним вигукам різко міняється інтонація висловлювання: замість пониженого сторожкого тембру з'являється життєствердне, оптимістичне звучання.

Чергування акаталектичного і каталектичного чотиристопного хорєя з неспарованими римами (аБвБгДед) спостерігається і у восьмивіршак поезії "Над великою рікою...". Збільшення удвічі кількості рядків у строфах має не стільки ритмічне значення, скільки смислове, бо Франко поділив твір на рівні самостійні сегменти, кожен з яких становить окрему фазу у розвитку сюжету. Цікаво, що всі сім строф мають власні нюанси у ритмо-мелодії: I – подвоєння словосполучень і нанизування присудків ("Валом хвилі, валом хвилі // пруться, плещуть, миготять..."); II – зворотна леонінська рима ("...плеще, **грас**, мов жива. // Керма тихо хвилі **крас**..."); III – штабрайм ("...брязкають чарки блискучі, // **лпють**ся вина запашні, // **сяють** очі молодії..."); IV – повторення ("О, мої юнацькі мрії, // **пзнаю** вас, **пзнаю!**"); V – вертикальні алітерація "з – с" та асонанс "ї" ("Ні, тепер уже

за вами // не погоню я услід! // Прощайте! Своїм блиском // ви молодших
веселить! // Сміх, і співи, і музика // ще бринять, немов по склі, // і за
закрутом дараба // звільна шезла в синій млі”); VI – додаткові паузи, римо-
вий трикутник (“Наче білу груди сніжну!.. // Мов рожеві любі руки... //
шийку круглу... і лице... // Ох, адже я знав, здається, // цілував лице
оце!”); VII – ланцюгова рима (“Се те тихе нездобує // щастя вбогее мое! //
Вбите! Втоплене!..”) та ін. Крім того, Б.Бунчук фіксує доволі низький про-
цент рядків з позасхемними наголосами (тільки 3,3 %) і незвичну перевагу
першої стопи над третьою, як правило, значно сильнішою [1, с.225–226].

Поезія “У парку” теж написана чотиристопним хореем з перехресним
чергуванням восьмискладових і семискладових рядків, які утворюють шес-
тивірші з єдиною провідною римою **аБвБГБ**, що нагадує форму зредуко-
ваної газелі. Такий мотив В.Ніньовський називає козачково-шумковим.
“Способом римування газелі, – на його думку, – поет досить струнко
виділив поетичні мініатюрні образи й душевний настрій самотника в кон-
трасті з настроєм гурту “Ген далеко в навільйоні банда гучно виграла” [4,
с.142]. Антиметабола “банда гучно виграла” – “перестала банда грати”
огранює внутрішню полеміку автора, прибрану у форму багатоголосся.
Важливим компонентом інтонаційної моделі служать і називні речення
(“Ніч. Немов копиці пільми...”, “Сам. Лиш думка шепче стиха...”,
“Шелест кроків. Чути гомін...”), які не тільки уповільнюють темп мовлен-
ня, але й, розриваючи подекуди хорейчну стопу, порушують стабільність
розміреного тексту.

Рівномірне перемежування повного й усиченого чотиристопного хорей
відбувається в різнострофічній поезії “Ніч. Довкола тихо, мертво...”. Неод-
накова кількість згрупованих рядків (4, 8, 12, 20) зумовлена тут змістовими
чинниками, еволюцією ліричного переживання, постійними змінами кольо-
рових “слайдів”, галопінаційних проекцій поетичного видива. Такий спо-
сіб художньої трансформації ірреального світу передбачає активізацію роз-
маїтих повторів, анафор, ампліфікацій, градацій, які варіюються протягом
усього тексту:

*Воскресни, мій тихий раю,
моя туга молода,
моя мука незабуття,
моя радосте бліда!
Моя розкоше болюща,
моє щастя, аде мій... [т.3, с.47].*

Акаталектичний чотиристопний хорей формує ритмічну інфраструк-
туру ізометричних віршів “Суне, суне чорна хмара...” і “Ой ідуть-ідуть
тумани...”. У першому з них маємо рідкісний випадок, коли відсутність
рим у непарних рядках катренів видається навіть бажаною, оскільки остан-
ній рядок кожної строфи стає початком наступної (стих, анадиплосис,

епанастрофа) і продовжує таким чином римовий ряд. Залишаючи холодні вірші, автор тим самим уникає надмірної монотонності.

*Суне, суне чорна хмара,
наче військо із полудня.
Короговки сонце вкрили,
за горою бубни бубнять.
За горою бубни бубнять,
у повітрі сурми грають,
а блискучії шабляки
шахом-махом п'ятому крають.*
Шахом-махом п'ятому крають... [т.3, с.40].

Блискуче фонічне інструментування, підсилене глибокими римами ("полудня – бубнять", "грають – крають", "очі – зауржоче", "засвище – бойовище"), вивершує величну картину близької бурі. Грізне дихання розбурханої стихії імітують подвійні тавтології ("бубни бубнять", "шахом-махом"), лексичні і звукові подвосня ("суне, суне"; "стогне небо, стогнуть гори", "короговки сонце вкрили, за горою...", наскрізна алітерація "з", "к", "р", "с" тощо).

У другому творі, що складається всього з трьох катренів, на характер ритму впливають кінцеві співзвуччя. Охопне римування (абба) першої строфи завдяки фонічній однорідності близьке до монориму: "тумани – дугами – корогами – отамани". Середня строфа з перехресним римуванням (абаб) зберігає цю тенденцію: "не грають – не дзвонять – навівають – низом клонять". А останній чотиривірш (абаб) зв'язують глибокі, точні рими: "села – плодять – невесела – ходить". І доповнює цю "блискітливую емаль" парокситонних клаузул потрібна анафора "тільки", що регулює мелодику антитезової частини тексту:

Чергування чотиристопного гіперкатаlecticного і акатаlecticного ямба з неспарованими римами **аБвБ** притаманне поезії "Коли часом в важкій задумі...". Її ритміко-інтонаційний лад визначають риторичні питання, що превалюють у структурі ліричного монологу. Такі синтаксично однотипні речення логічно містять у собі анафори – композиційний стрижень художнього висловлювання, на який навізані і вертикальні звукові пов-

⁷Ф.Пустова, відзначаючи у вірші "Суне, суне чорна хмара..." "незвичайну майстерність звукопису, емоційне звучання кожного образу", підсиленого асонансами й алітераціями, суперечить сама собі, коли робить несподіваний і безпідставний висновок, що у цьому творі "І.Франко не скористався з тих могутніх можливостей свого поетичного таланту, які були б реалізовані, якби художнє освоєння природи виваловсь би в пейзажний живопис без супроводу соціальних і стичних проблем" [Пустова Ф. Своєрідність пейзажної лірики І.Франка // З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – Т.1. – С.306].

гори: **тук – ток** (“стук – потоки”), **ось – ось** (“щось – когось-то”), **бра – пра** (“брат – прадідівських”), **куч – коч** (“пекучі – стукоцуть”) і т.п.

У вірші “Де я не йду, що не почну...” вкорочення кожного рядка всього на один склад призводить до різкої зміни метричної схеми. Чотиристопний акаталектичний ямб переміщується у непарні рядки і чергується тепер з гіперкаталектичним тристопним. У результаті цього “рокірування” міняються місцями жіночі й чоловічі клаузули (АБВБ). Загалом вірш має надзвичайно високий коефіцієнт фонічної організації [5, с.154–159]. Тут відчувається суцільна взаємопов’язаність стилістичних фігур, унікальна поетична гра звуків, коли заворожує багатство повторів, анафор, епіфор, інверсій, антитези, хіазму, тавтологічних, повторних, внутрішніх рим, асонансів, алітерацій:

Де я не йду, що не почну,
 Все тільки твоя зо мною,
 І кожний сміх, момент утіх
 Тьмить хмарою сумною.
 “Чого, – питаю я не раз, –
 життя моє лотоциш?
 Ти не моя, а я не твій,
 Чого від мене хочеш?”

Чи завинив тобі я що?
 Чи тужиш так за мною,
Що тільки твоя вкрива мене
 Все хмарою сумною?”
 Та тільки мовчить, звичайно – тільки,
Ні мови, ні розмови;
 А може, се моє тільки
Покійної любови [т.3, с.9-10].

За подібним метричним “сценарієм” розгортається ритміка поезій “Дрімляють села. Ясно ще...” і “Школа поета”. У першій з них істотним елементом композиції, а заодно і фонічної гармонії виступають анафори (“дрімляють села”, “дрімляють вже без плоду”, “дрімливо в поле йде орач”, “дрімоти сонне море”; “осіннє сонце сяє”, “осіннім довгим тоном”; “нехай той люд потомлений...”, “нехай та згорблена спина...”, “хай він, що був волом весь рік...” та ін.). І.Франко не завжди дотримується єдиної системи неспарованих клаузул (АБВБ): на початку вірша зустрічається неточна співзвучність (“ще – сяє – вже – потягає”), а у другій строфі маємо вже чітке перехресне римування (“садки – плоду – хатки – воду”). В інших строфах звуковий тембр твору збагачують внутрішні рими (“сонливо річечка пливе”, “стоги та обороти / стоять і стережуть село”, “тим важким”, “ти, осінній вітре, спи”), хіазм (“всі плоти, зарінки всі”), асонанси й алітерації. У вірші “Школа поета” спостерігаються аналогічні фігури поетичного мовлення. Однак з’являються і нові стилістичні явища – епіфора (“медвідь реве, а скрипка гра”, “а скрипка скочно гра та й гра”, “любов на скрипці грає”, “а скрипкою збуджа в душі”, “і хоч не вмре, то так в душі”, “то зараз будяться в душі”), діафора (“дрібніше, швидше скрипка гра... він / дрібніше, швидше скаче”), анаподотон (“...хоч з болю умирає. І хоч не вмре...”), конкатенація (“... огонь // знизу все дужче гріє. // Медвідь реве, а скрипка гра, // та ось знизу пригріло”). Внутрішні рими цього разу разом із кінцевими

"викреслюють" свосвідні трикутники ("дзвінка́ми" – "скрипка́ми" – "лапка́ми"; "перозривно" – "дивно" – "дивно"), що надають звуковій системі додаткової злагодженості.

Поезії "З усіх солодких, любих слів...", на думку Б.Бунчука, притаманний альтернуючий ритм [1, с.224], що передбачає "чергування ямбів чи хорейів з пірихіями у віршовому рядку залежно від свосвідності акцентології української мови, коли один наголос на середньому складі об'єднує відразу три, а не два, як того вимагає віршовий розмір" [9, с.31]. Проте більшість рядків у цьому творі не прихована, а головне, порушується важлива умова такого ритму – обов'язковість наголосу в останній стопі [10, с.19]. Адже поруч із домінуючими окситонними клаузулами знаходимо аж 19 пропарокситонних. Тому метричну карту вірша визначає все-таки чотиристопний білий ямб. А рефрен "Слухай!", те саме "одно маленьке словечко", що назавжди запало в душу ліричного героя, розмежовує окремі змістові фрагменти нерівнострофічного тексту. Поет звільня розкручує мелодраматичний сюжет і, чим ближче до кінця, тим інтенсивнішим стає темп оповіді ("а він біжить, біжить, біжить!", "а він, проте, біжить, біжить!"), тим тонше відбивається на ритмічній карті оесціюграма погоні за невлливою фата-морганою:

Ану ж там справді битий шлях?

Ану ж там хата тепла?

Ану ж лице коханес?

Ану ж там дивні радощі?

Дзівь-дзівь! Дзівь-дзівь!

Дзівь-дзівь! Дзівь-дзівь!

Слухай! [т.3, с.18].

У трьох терцинах "І знов рефлексії! Та пур же їм!..", "В село ходив. Душа щемить і досі..." та "Ось панський двір! На зір'ї край села..." І.Франко використовує традиційний для дантівської строфи п'ятистопний ямб та елегантну в'язанку рим з послідовним чергуванням чоловічих і жіночих закінчень (АБА БВБ ВГВ... або аБа БвБ вГв...). Характерною ознакою цих творів є численні перенесення, що розривають не лише рядки, але й тривіріші, утворюючи таким чином відкрити строфу. "Перерва у ритмі, що виникає у місці, де жодна синтаксична перерва не очікується, – вважає Б.Унбегаун, – посилює значення слова в епямбемані, чи то у крайній правій частині рядка, чи, навпаки, у перенесеній частині" [11, р.24]. Справді, у більшості випадків такі "деформовані" сполуки виконують ключову роль у найближчих контекстах: "чуття // живуть", "забуття // противне", "битися // з противником", "дух // не розколовсь", "скали // розтороцу" [т.3, с.13-14], "Панас // зжаснувся", "вмирає // старий", "сині // зробились", "ударяю // легенько", "до хати // побігла", "зв'ялі // баби", "клади // податок" [т.3, с.22-24], "край села // пиша-

ться”, “під’яремних // волів”, “много літ // минуло”, “світ // змінився”, “мрії // зробились” [т.3, с.24-25] та ін. Ця внутрішня компактність розділених клаузулою предикатів викликає інтонаційний конфлікт між спадним тоном одного рядка і висхідним звучанням іншого. Енжамбемани “прозаїзують” мову ліричного твору, “приземлюють” його, урізноманітнюють ритмомелодику, впливають на її якість. Розповідна форма особливо помітна у вірші “В село ходив. Душа щемить і досі...”, коли на допомогу перенесенням приходять імітація “чужого” мовлення, вкраплення в авторський текст діалогів з експресивно забарвленою лексикою:

Сухий, як шкіра, жовтий дід Панас

зсахнувся: “Хто там двері отвирас?” –

“Се я, Панасе!” Довго поглядав...

“Ти, Йвасю?” – “Я”. Ках-ках. “Чи бач, вмирас старий Панас! Господь отсе згадав, що я ще тут, і кличе вже в дорогу.

Коби лиш абшит якнайшвидше дав!” [т.3, с.22].

В “обірваній” терцині “Я не скінчу тебе, моя убога пісне...” відсутній заключний рядок. Поет наче символічно підтверджує те сумне передчуття, що виникло не лише на початку конкретного ліричного переживання, а й силуетно заповонило усі його “дні журби” (“Безсилля, ах! Яка страшная мука!..”, “Заким умре ще в серці творча сила...” та ін.). Він свідомо подовжує перший рядок на цілу стопу (шестистопний ямб), розполовинює його цезурою і надає йому урочистої тональності, зумисне затримуючи увагу як на другому піввіршеві (“*моя убога пісне*”), так і на цілій фразі – квінтесенції усього твору: “*Я не скінчу тебе, || моя убога пісне...*”.

Взагалі, винахідливість І.Франка в царині ритміки не мала меж. Інколи навіть здається, що поет спеціально стежив за тим, щоб “рій мелодій” укладався щораз в інші уступи. Адже важко повірити, що зовсім випадково він “одягнув” усі 9 сонетів збірки в “уніформу” з абсолютно різним способом римування: “Безсилля, ах! Яка страшная мука!..” (аББа аББа вГд вГд), “Недовго жив я ще, лиш сорок літ...” (АБАБ АБАБ вГв вГв), “Я згадую минулеє життя...” (АБАБ вГвГ дсД еДе), “Заким умре ще в серці творча сила...” (аБаБ аБаБ вГв ГвГ), “О, бо і я зазнав раз щось такого...” (аБаБ вГвГ дсД еДе), “П’ятнадцять літ минуло. По важкій...” (АБАБ АБАБ вГв ГГв), “Маленький хутір серед лук і нив...” (АБАБ АБАБ вГв вГв), “Найгірше я людей боявсь тоді...” (АБАБ АБАБ вГв ддГ), “Привіт тобі, мій друже вірний, гаю...” (аБаБ аБаБ вГв Гдл). Справді, закуті “в тісну форму, мов у пута”, “сонети Франка, – за слухним спостереженням Д.Павличка, – вражають багатством рим” [12, с.26]. Розгалужена мережа співзвучних клаузул з усіма основними варіантами римування (суміжне, перехресне, кільцеве, тернарне, кватернарне) свідчить про експериментування поета з канонічним віршем, про намагання знайти у його замкненій

будові незаповнений простір для вираження специфічного, єдиного і неповторного змісту. При цьому автор здебільшого уникає однотипних слів, за винятком стилістичних фігур, синтезуючи головну думку в самому "хвості" сонета, який нерідко закінчується ключовим образом: "і чахне дух серед зневіри й глуму" [т.3, с.12], "вже в сороковім році треба карк хилить" [т.3, с.13], "і хоч я жив, то все ж я не нажився" [т.3, с.19], "і виплакать піснями їх ось тут" [т.3, с.20], "і чим була любов, святес диво" [т.3, с.20], "ті, що терплять, варт того, щоб страждали" [т.3, с.21], "і тут знайдеш нову, святу принаду" [т.3, с.21], "у твоїх криївках шукав я охорони" [т.3, с.26]. Отже, Франкові "невольничі стихи" мовби ілюструють тезу І.Качуровського, що "сонет є відбитком туги людини за досконалістю, тією точкою, де людині найближче пощастило підійти до естетичного абсолюту" [13].

Переливами ритму вирізняється поезія "Я поборов себе, з корінням вирвав з серця...", що складається з трьох оригінальних п'ятивіршів, кожен з яких має власний метричний почерк та різні комбінації чоловічих і жіночих або суто жіночих рим (аБааБ, АбААб, абааб). У першій строфі з каталектичним і акаталектичним шестистопним ямбом та цезурою посередині несподівано обрізується четвертий рядок, якому до повної викінченості бракує аж чотири склади:

*Я поборов себе, || з корінням вирвав з серця
усі ілюзії, || всі зрішні почуття,
надії, що колись || вільніше ще дихаються,
що доля ще й мені || всміхнеться,
що блиснуть і мені || ще радості життя* [т.3, с.16].

Пауза перед безпосередньо римованим словом ("всміхнеться") виділяє його в інтонаційному потоці, затримує трохи довше, щоб з новою енергією "розізнати" наступний піввірш. У другій строфі ямб знову поводить себе досить вільно: перший, третій, четвертий рядок мають по шість стоп, п'ятий одержує зайвий ненаголошений склад, а другий, навпаки, зредукований до п'яти стоп з подовженням складом. Тут блукаюча, асиметрична цезура разом із перенесенням виокремлює центральне судження усього твору: "У тачку жигтвову || запряжений, || [...] || покіль живу...". Останній п'ятивірш з парокситонними клаузулами децю злагоджує різкі перебої ритму: шестистопні і п'ятистопні гіперкаталектичні ямби і послаблені тернарні рими "заспокоюють" ліричне хвилювання розчарованого поета. Лише гіперметрична цезура ("у власнім серці || запалу, ні віри") в заключному рядку на мить порушує "чистоту" ритму.

Імітація ямбічного триметра в поєднанні з білим шестистопним ямбом, характерним для драматургічних жанрів, найбільш адекватно передає атмосферу випадкової зустрічі ліричного героя з селянином, якого на старі літа приневолити охороняти графський ліс ("Розмова в лісі"). Такі неримо-

вані вірші з почасті невпорядкованими чоловічими і дактилічними клаузулами (співвідношення: 66 % – 34 %) [14] набувають несподіваної гнучкої мірності і природної оповідної інтонації. Водночас вони продовжують зберігати граничну емоційність і виразність, властиву мові ліричного твору. І.Франко досягає ритмічної гармонії за допомогою численних інверсій, перенесень, звертань, вигуків, коротких фраз, питальних речень, просторічних зворотів і навіть розриву окремих рядків.

“Рондом Івана Франка” назвав В.Ніньовський форму поезії “Не можу забути!..”, однієї із найоригінальніших у збірці “Із днів журби”. Двостопний акаталектичний анапест з парокситонними клаузулами утворює вишуканий симетричний рисунок у двох восьмивіршах, обрамлених епістрофами, що виражають головний сенс ліричного переживання: “Не можу забути!”, “Не гоїться рана!”. Обидва повтори починають кружляння вже в зачині, однак згодом перший з них “губиться”, а другий зберігає свою кінетику і закріплює останню дванадцятирядкову строфу, а заодно й увесь твір. Унаслідок такого “завихрення” виникає гегемонія двох рим, що становлять половину усіх кінцевих співзвуч (“*забути – нути – чути – забути*”; “*рана – теорбана – рана – рум’яна – рана – п’яна – погана – кохана – рана*”). Якщо ж врахувати ще й сусідню суголосну групу (“*сльозами – бальзаами – нами – тямми*”), то відносно короткі рядки (шість складів) зливаються в суцільну евфонічну сув’язь.

Три віршові рядки залишаються самотніми, без римової пари, але їх скріплює анафора, що цілком нівелює потенційний дисонанс: “хоч мною сльозами, // хоч час на тю капле // цілющі бальзаами, // хоч сонечко гріє [...] хоч як ти далеко, // я все тебе бачу; // хоч стратив давно вже, // щодень тебе трачу; // хоч люта розпука...”. Поступово зменшуючи римовий інтервал до нуля, автор оздоблює витонченою звуковою смальтою ефектні панторими:

*Хоч як ти далеко,
я все тебе бачу;
хоч стратив давно вже,
щодень тебе трачу;
хоч люта розпука
минулася п’яна
і клином розлука,
гадюка погана,
лежить поміж нами,
дівчино кохана –
кохання без тямми,
не гоїться рана [т.3, с.10-11].*

Чотиристопний акаталектичний анапест зужиткував поет у двомовному вірші “Я побачив її – не в зеленім садку...”, де у половині катренів звучить французька лексика (25 % усіх слів!). Б.Бунчук відзначає, що “це

вже п'ята мова (крім німецької, польської, єврейської, російської), елементи якої використав у своїй поетичній творчості наш автор" [16, с.227]. Слід додати, що насправді у мовній тканині віршованих творів І.Франка трапляються ще й грецькі, латинські, італійські, англійські, чеські вирази. Суміжне римування (ААББ) суттєво зменшує відстань між співзвучними краями вірша і пришвидшує його темпоритм. При цьому у фонічній китиці досить природно виглядають як чужомовна пара, так і змішані рими: "insupportable – diables", "жінкам – infame", "étudiant – лан", "français – на все". Емоційний розмовний колорит урізноманітнюють часті повтори, сплески вигуків, підвищена інтонація коротких ударних фраз: "Que ce qu'est ça? Que ce qu'est ça?"; "Venez donc! Venez donc!"; "Mais c'est lâche! C'est affreux!"; "Ah, quel peuple, o, mon Dieu!"; "C'est brutal! C'est infame!"; "Фі, дівчат!"; "Пані, геть!"; "Я плачу слухать тут не хочу!"; "Ну ідіть, ну ідіть! Не цілуй! Ну, досить!" та ін.

Хрестоматійна поезія "У долині село лежить..." імітує народнопісенні форми з комбінацією двох восьмискладових (4 + 4) та двох семискладових (4 + 3) віршів. "Хореїзація рядків, – за підрахунками Б.Бунчука, – у цьому творі становить 80 %" [17, с.231], але метричні аномалії посилюються безсистемним "плаванням" кінцевого наголосу, що породжує в катренах із суміжним римуванням різні варіанти клаузул: чоловічі (I), жіночі і чоловічі (II, III, V), дактилічні і чоловічі (IV). Особлива роль у ритмотворенні належить ключовим словам **село, кузня, коваль, кленце**, які наскрізь "прошивають" композиційну, в тому числі і звукову структуру твору [див.: т.3, с.40-41].

Найскладнішою у збірці "Із днів журби" виявилася ритмомелодика поезії "Мамо-природо!". Не дивно, що її аналіз викликав найбільші розходження у віршознавців. Б.Бунчук наводить різні погляди дослідників на метричну композицію і, "визнаючи близькість окремих частин твору до верлібру", пропонує вважати його поліметричною структурою [18, с.216]. Кожен із восьми строфоїдів має власну метричну карту. Зокрема, у першому відтинку, що складається з 21 рядка, нараховуємо аж 13 (!) видів віршового розміру: п'ятистопний гіперкаталектичний ямб (I), п'ятистопний гіперкаталектичний ямб з двома послідовними пірихіями (I), двостопний каталектичний дактиль (4), двостопний акаталектичний дактиль (1), тристопний каталектичний дактиль (1), тристопний атонований каталектичний дактиль (1), чотиристопний каталектичний дактиль (6), тристопний акаталектичний амфібрахій (1), чотиристопний акаталектичний амфібрахій з трибрахієм (1), тристопний каталектичний анапест (1), чотиристопний гіперкаталектичний анапест (1), дольник (1), неон четвертий і тристопний акаталектичний амфібрахій (1). В інших строфоїдах відбувається аналогічна дисперсія метру, і лише останній, найкоротший період урегулюється спочатку в ямбічних, а наприкінці у хореїчних рамках. "Цілком

очевидно, – зауважує Б.Бунчук, – що до такого різномірного ритму поет вдався спеціально, він хотів навіть формою підкреслити хаотичні, неспокійні пориви людської думки, націленої на пізнання світу” [19, с.217]. Знаменно, що І.Франко зрідка вдається до інверсій, його віршеві властивий нормативний синтаксичний лад, і лише перенесення та обриви, створюючи додаткові, “незаплановані” паузи, стають на заваді “прозаїзації” ліричного твору.

Коли у безбарвні, гнітючі “дні журби” поетові здавалося, що в нього не тільки “зблідли давні ідеали”, а й перестали служити “слова, і блиски, й фарби”, і помутніла “римів блискітливая емаль”, він, попри самокритичні зізнання у свосму творчому безсиллі, продовжував залишатися “королем” ритмомелодики в українській поезії кінця ХІХ ст. Можливо, його вірші вже не дивували таким розмаїттям поетичних форм, як у добу “Зів’ялого листя”, але у них, як і раніше, відчувалася гармонія ритму, органічне поєднання форми і змісту. Вони свідчили, що і за несприятливих життєвих умов не припинялися пошуки нової художньої реальності, не переставали з’являтися свіжі сліди на ритмічному полі тужної, елегійної лірики не-Камеяра.

1. Див.: Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – Чернівці: Рута, 2000; Ніньовський В. Поетичні форми Івана Франка. – Львів, 2000.
2. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. – К.: Книгоспілка, 1927. – С.173.
3. Див.: Бунчук Б. Віршування Івана Франка... – С.225-226.
4. Ніньовський В. Поетичні форми Івана Франка... – С.142.
5. Див.: Качуровський І.Фоніка. – Мюнхен, 1984. – С.154-159.
6. Див.: Słownik terminów literackich. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000. – С.97.
7. Див.: Там саме.– С.32.
8. Див.: Бунчук Б. Віршування Івана Франка... – С.224.
9. Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВІЦ “Академія”, 1997.
10. Див.: Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С.23; Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1971. – С.19.
11. Unbegaun В.О. Russian Versification. – Oxford, 1966. – P.124.
12. Павличко Д. Сонети Івана Франка // Павличко Д. Над глибинами: Літературно-критичні статті і виступи. – К.: Радянський письменник, 1983. – С.26.
13. Качуровський І. Строфіка. Підручник. – К.: Либідь, 1994. – С.128.
14. Бунчук Б. Віршування Івана Франка... – С.230.
15. Див.: Качуровський І. Метрика: Підручник. – К.: Либідь, 1994. – С.45.
16. Бунчук Б. Віршування Івана Франка... – С.227.
17. Там само. – С.231.
18. Там само. – С.216.
19. Там само. – С.217.

The article makes questions of rhythmical melodies in Ivan-Franko's poetry actual. The investigation of organic combination of form and contents witnessed that even under unfavourable living conditions the poet didn't cease searches of new fiction reality, and "on the rhythmical field there appeared fresh traces of elegiac lyrics".

Key words: *metrics, rhythmical melodies, lyricism, rhythm, metrical scheme.*

УДК 82.0

ББК 83.0

Ігор Козлик

КАТЕГОРІЯ “ВІДОБРАЖЕННЯ” І ПРОБЛЕМА ВИХІДНОГО ПОСТУЛАТУ В МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Стаття присвячена аналітиці категорії “відображення”. Ця категорія, пов'язана з античною аристотелівсько-платонівською традицією, протягом тривалого часу посідала місце вихідного постулату в методології літературознавства.

Ключові слова: *методологія, літературознавство, відображення, мімізис, постулат.*

Питання про вихідний постулат, без якого неможливе повноцінне наукове дослідження, у тому числі і в гуманітарній галузі, не належить до сфери істинності, а є суто справою вибору. Його критерієм є відкриття необхідного для вирішення поставленої гносеологічної мети горизонту (простору), на якому здатен зреалізуватися необхідний і неминучий при формуванні нового знання методологічний і теоретичний синтез [8, с.59]. Зміна вихідного постулату не передбачає при цьому простого (механічного) нехтування попередніми засадничими позиціями, а мусить відбуватися у безпосередньому критичному переосмисленні останніх, що надасть змогу не втратити властивий їм позитив й одночасно актуалізувати його в іншому, більш широкому просторовому мисленнєво-концептуальному реєстрі. Наявність єдиного вихідного категоріально позначеного постулату надає дослідницькій діяльності й отриманому в її результаті знанню той внутрішній стрижень, завдяки якому вони стають зрозумілими, доступними обсягненню і трансляції [10, с.49-50].

Упродовж великого історичного часу функцію такого вихідного постулату виконувала теза про міметичну природу мистецтва слова, занурюючи проблему визначення специфіки мистецтва перш за все у площину стосунків останнього з нехудожньою (позамистецькою) дійсністю. Саме в утвореному таким шляхом горизонті активне використання отримала *категорія відображення*, яка попри всі зміни в соціокультурній ситуації, в історичному русі філософсько-естетичної думки продовжує свою активну присутність у сьогоднішній теоретико-літературній думці та практичному літера-

турознавчому вжитку¹, не кажучи вже про стереотипи масової літературно-естетичної свідомості.

Одночасно таке інерційне використання категорії відображення, як вихідної у визначенні поняття художньої літератури і відповідно поняття літературно-художнього образу, базоване не стільки на гносеологічно-евристичній доцільності, скільки на звичці, а то й ритуалі, виявляє принципову конфліктність між відповідними теоретичними настановами та можливістю їх послідовного проведення у практичному аналізі художніх творів. Конкретно я маю на увазі таке:

1. Якими б уточненнями не супроводжувалося тлумачення категорії відображення (мімезису/наслідування/відтворництва, творчого освоєння, моделювання тощо)² стосовно визначення сутності мистецтва слова, методологічно незмінним практичним наслідком тут логічно залишається те, що, аналізуючи конкретний твір, в ідеалі мусимо шукати об'єкт відображення і послідовно зіставляти відображення з цим об'єктом, щоб оцінити твір з точки зору так званої "правдивості відтворення" у ньому дійсності. Причому позалітературна (позатекстова) дійсність-об'єкт у такій ситуації неминуче отримує первинне значення, а витвір мистецтва – вторинне, похідне, несамостійне. Іншими словами, за такого підходу передбачається, що ще до аналізу твору і поза останнім має обов'язково існувати якийсь точно визначений об'єкт-не-твір (а, значить, і абсолютно адекватне знання про нього). Крім того, якщо бути до кінця послідовним, то увесь аналіз будь-якого літературно-художнього твору неминуче зводиться до пошуків прототипів і так званих "реальних життєвих ситуацій", щоб у порівнянні з ними встановлювати міметичну вартість образів цього твору.

Проте такого не знайти навіть у найактивніших адептів "марксистсько-ленінського літературознавства", для яких настанова на відображення мистецтвом дійсності (наслідок концепції економічного базису/ідеологічної надбудови) була наріжною теоретико-методологічною засадою. А це

¹ "У сучасному літературознавстві знаходимо широкий діапазон міметичного трактування літературно-художнього образу: від розуміння літературно-художнього образу як відбиття чи навіть відзеркалення емпіричного світу до художньої трансформації лише якоїсь сторони, окремої реалії чи фрагмента дійсності, що існує поза літературним твором" [12, с.427–428]. Те, що міметичне тлумачення мистецтва слова не відійшло у минуле, а продовжує активно функціонувати у нашому літературознавстві, свідчить й одне з повітніх літературознавчих видань, де читаємо: "При звичайному творчому процесі письменник *відображає об'єктивну дійсність*, виходячи із суб'єктивного сприйняття та розуміння світу й особистого досвіду, втілює свої думки і почуття"; "Ліричний герой — друге ліричне "Я"... поета, *форма відображення його духовного світу*"; "Сатира... — ...специфічна форма художнього відображення дійсності..." [11, с.330, 296, 509; курсив мій – І. К.]

² Колишній офіційний і в цьому відношенні граничний варіант таких "уточнень" міститься у роботах М.Б.Храпченко [15, с.31–36; 16, с.344–351 й ін.]

Козлик І. Категорія "відображення" і проблема вихідного постулату в методології сучасного літературознавства свідчить про те, що теоретико-методологічна настанова про (умовно кажучи) міметичну природу мистецтва слова не може бути практично реалізованою у повному обсязі, не кажучи вже про те, що вона не здатна охопити всі наявні на сьогодні різноманітні мистецькі практики. Ось чому постійні спроби радянських теоретиків літератури та методологів літературознавства репрезентувати по-своєму зінтерпретовану міметичну сутність мистецтва сприймаються радше як обов'язковий ритуал, ніж як вільна гносеологічно-евристична діяльність.

2. Міметичне визначення мистецтва засобом категорії відображення так чи інакше спирається на емпірично-лінійні стосунки мистецтва і дійсності (як би саме поняття дійсності не трактувати [3, с.90³]), які немінуче, попри суб'єктивну волю дослідника, призводять до відношення одновекторної підпорядкованості, втіленої у розхій формулі "мистецтво відображає життя".

Разом з тим очевидна фактична стійкість і живучість поняття *mimesis* (*imitatio*, наслідування), приналежного до царини великої традиції формування естетичних понять, не дозволяє просто вивести його з ужитку як таке, що втратило свою чинність. Навпаки, саме розглянувши цю категорію у найбільш органічній для неї сфері (тобто без будь-якого домішку нігілізму), її можна повноцінно прорефлектувати для того, щоб одержати актуальну на сьогодні методологічну інформацію. У цьому розгляді, який уже має свій досвід, зацентую лише на таких рівнях:

1. *Рівень походження й історії функціонування.* Як відомо, поняття наслідування є античним за своїм походженням, зокрема виступає основоположним поняттям у Арістотеля. Тому цілком закономірно, що традиційне обґрунтування погляду на мистецтво слова як на відображення дійсності відбувається саме засобом апеляції до авторитету Арістотеля, що чітко проартикульовано і в сучасному українському літературознавчому словнику, де читаємо: "Міметичне розуміння категорії літературно-художній образ (коли уявний світ визнається за більш чи менш докладне відтворення дійсності у художній формі) розробив ще Арістотель: Мистецтво є наслідуванням і художнім відтворенням не лише того, що є, і того, що було, але в однаковій мірі й того, що може бути з вірогідністю або ж з необхідністю" [12, с.427].

Правда, очевидним постає те, що ужиткова стійкість поняття мімезису пов'язана не стільки з прагненням йти у його тлумаченні строго за Арістотелем, як з можливістю його найширшого тлумачення [7, с.18⁴]. У самого ж

³ До речі, складність поняття дійсності не заперечували також і керманічі й адепти колишнього офіційного радянського літературознавства [15, с.22–24].

⁴ У свою чергу, В.Татаркевич вважає, що теорія наслідування збереглася головним чином у силу традиції [14, с.253]. Але наявність вказаної цим же ученим такої ж за своїм часом тенденції до супротиву цій теорії не дозволяє, як на мене, спиратися у пошуках причин стійкості міметичної концепції висночно на інерційно-авторитетний фактор.

давньогрецького філософа, який, як відомо, не створив теорії мистецтва у широкому сенсі слова⁵, поняття наслідування означало не просто “вільне ставлення до дійсності, яку митець може показувати посвоєму” (і це зберігає можливість переходу до поняття відображення), на чому наголошує В.Татаркевич [14, с.252], а перш за все, як вважає Г.-Г.Гадамер, спосіб репрезентування чогось оригінального у самому собі як наявного і тому справжнього, що не тільки суттєво обмежує перехід до категорії відображення/відтворництва, але й саму цю категорію переводить у стан факультативної [7, с.22]. У такому векторі розгляду явище наслідування розкривається не через стосунки відповідності відтворюючого (імітації/мистецтва) відтворюваному (оригіналу/дійсності), а через поняття гносеологічного упізнавання – ладу – наближення до світу – порозуміння. “Сенс мімічної вистави, – пише з цього приводу Г.-Г.Гадамер, – зовсім не у тому, що у впізнаванні зображеного ми повинні зважати на ступінь ототожнення й уподібнення до оригіналу. ...суть наслідування саме в тому й полягає, що ми бачимо у зображеному зображене. ...Не відрізнєння від зображення, а нерозрізнєння, ідентифікація – той спосіб, у який відбувається впізнавання, як і пізнання справжнього. ...Те, що відкривається у наслідуванні, саме і є суттю речі⁶. Це дуже далеке від будь-якої натуралістичної теорії, але й від будь-якого класицизму” [7, с.22–23]⁷.

Згідно з вченням Арістотеля, мистецтво – це “спосіб упізнавання, коли разом з упізнаванням <передумовою якого є наявність об’єднувальної традиції, де всі знаходять спільну мову> поглиблюється самопізнання, а отже, і близькість зі світом”. Звідси мімесисом, за Арістотелем, називається здійснене прагнення “до того, щоб сягнути своєї власної дійсності” і, як наслідок, пережити «диво того ладу, який ми називаємо “космосом”» [7, с.23, 25].

⁵ Арістотель створив теорію трагедії і саме з приводу трагедії він впровадив поняття наслідування, яке було ключовим терміном Платонові критики поезії. На відміну від Платона, Арістотель надав поняттю наслідування позитивного, основоположного значення [7, с.22; 14, с.250–253].

⁶ Отже, відоме гегелівське визначення образу як сутності справи у цитаманій для цієї сутності реальності вочевидь сягає саме арістотелівської традиції мислення.

⁷ І в іншому місці цей німецький філософ зазначає: наслідування — це з точки зору античності такий зорієнтований на увесь фізичний світ (природу) імітаційний процес, який дозволяє «вивільнити “мистецтво” з-поміж просто практичних умінь» і акцентує на тому, що «“гвір” не є “справді” тим, що він відображає, а лише імітує відображування»; ...тут не продукується нічого справжнього, а тільки щось, “споживання” чого не є справжнім споживанням, а своєрідно здійснюється на споглядальному зосередженні на видимості... Таке наслідування... немає нічого спільного з натуралістичною або реалістичною зацікленістю сучасної теорії мистецтва» [4, с.61]. Ось чому Г.-Г.Гадамер свідомо виключає зі свого розгляду античної міметичної теорії мистецтва “тривіальну теорію крайнього натуралізму, згідно з якою просте уподібнення природі є сенсом мистецтва” [4, с.18]. Тут варто згадати також те, що і в грецькій мові найдавніше значення слова *наслідування* “не означало повторення, а надто не означало повторення бачених речей” [14, с.250].

Абстрагуючись зараз від конкретних античних уявлень щодо проявів ладу, які охоплюються найдавнішим поняттям наслідування⁸, можна стверджувати, що смисловий горизонт аристотелівського поняття мімезису включає у себе не тільки свій звужений історично-інтерпретаційний варіант, реалізований у категорії відображення/відтворництва, але й конкурентні поняття *вираження і знаку*, які теж виявилися більш локальними на тлі коректно витлумаченої традиційної аристотелівської категорії⁹.

2. *Рівень логічного концептуального проведення.* Звернувшись до чинників, які в помірковано-матеріалістичній парадигмі мислення (на зразок, скажімо, Ю.Б.Борева [2]) так чи інакше висувалися як реальні фактори літературно-художньої діяльності, і, зобразивши їх дію у схематичному вигляді (див. рис. 1), можемо сформулювати на підставі категорії відображення такі висновки:

– художній образ-твір безпосередньо (лінійно) відображає творчий процес, у якому через слово з його основними властивостями, спираючись на психологічні механізми творчості, матеріалізується те ідеальне уявлення (задум), яке виникло у внутрішньому світі митця під впливом активно сприйнятих ним елементів об'єктивної дійсності. Навіть ця схема лінійних стосунків показує, що мистецький твір і позамистецька дійсність максимально віддалені одне від одного;

– художнє відображення завжди є непрямим, опосередкованим, трансформуючим¹⁰ і в цьому відношенні щодо дійсності спотворюючим і таким, яке не підлягає контролю виключно свідомих чинників і волі суб'єкта творчого процесу. У такій ситуації аналізувати художній твір як продукт творчої діяльності означає (якщо бути послідовним) встановлювати механізми вказаної спотворюючої трансформації, що, у свою чергу, можна зробити, маючи лише "достеменно-об'єктивні знання" про об'єкт, що є неможливим. І навіть якщо припустити можливість існування таких знань,

⁸ Згідно з найдавнішим поняттям наслідування, пише Г.-Г. Гадамер, "існує три прояви ладу...: світовий лад, музичний лад і душевний лад" [7, с.25]. Дійсність цих ладів, які ґрунтуються на наслідуванні чисел, формус, за ніфаторійними, числа і чисті співвідношення чисел.

⁹ Поняття "вираження" та "знаку", які претендували замінити нормативне (не суто аристотелівське, а певним чином трансформоване) поняття "наслідування" у ролі вихідної категорії дефініції мистецтва, за всієї своєї (хоч і обмеженої) чинності, є все ж недостатніми для того, щоб пояснити те специфічно нове, що принесло з собою мистецтво ХХ століття [7, с.20]. Слід зважити і на те, що "Поетика" Арістотеля не була нормативною у тому відношенні, в якому була нормативною "Поетика" Буало. Звідси поняття мімезису в Арістотеля теж не може вважатися суто нормативним.

¹⁰ Ще в комедії Арістофана "Жінки святкують Гесмофорію" поет Агатах говорить: "Чого нам бракує у природі, те пропонує нам наслідування". "Таке розуміння *mimesis*, – пише з цього приводу В.Татаркевич, – мав на увазі славнознавчий філолог ХІХ сторіччя Ваглен, коли визначав її як "поетичну трансформацію" (*dichterische Umbildung*) даного матеріалу" [14, с.253].

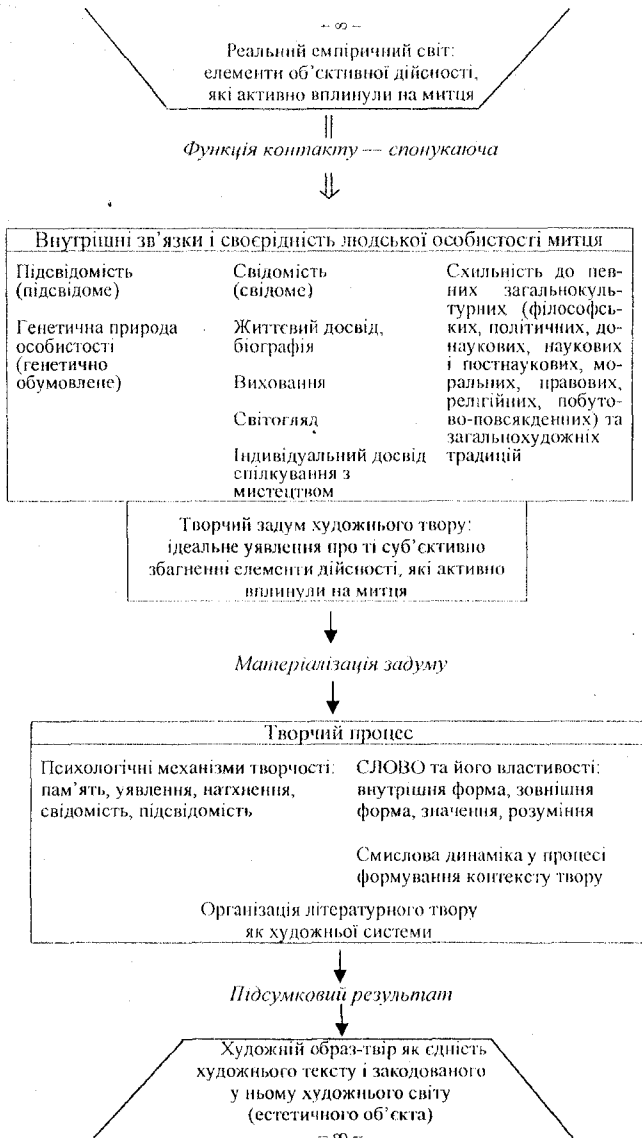


Рис. 1

Козик І. Категорія “відображення” і проблема вихідного постулату в методології сучасного літературознавства то і тоді залишиться незрозумілим, навіщо тоді потрібне “спотворююче дзеркало” мистецтва, коли *ніби є* неспотворюючі форми відображення¹¹.

У цьому відношенні значно послідовнішими у своїх поглядах на літературу як мистецтво були теоретики Лівого фронту мистецтва (рос. ЛЕФ), зокрема М.Чужак, С.Третьяков, О.Брік та ін. творці теорії виробничого мистецтва та мистецтва-життєбудови, коли свідомо дискредитували класичну літературу за її неспроможність точно відображати позалітературну (= зовнішню, об'єктивну, емпіричну) дійсність [13, с.29]. Так само показовим є і те, що “література факту”, яка висувалася лефівцями як альтернатива красному письменству, з самого початку і *не намагалася* себе презентувати як мистецтво слова у традиційному значенні цього поняття. М.Ассєв з цього приводу чітко написав: “...ЛЕФ проти художньої літератури, за фактичний матеріал, за свідчення часу” [13, с.103]. Я вже не кажу про славіозвісний заклик О.Бріка покинути писати картини і замість цього взятися за розмальовування ситцю: “...ситець і робота на ситець є вершинами художньої праці”, – писав О.Брік. Ця теза, попри свій нонсенс, принаймні не містить у собі лукавства, а, навпаки, цілком відверто проголошує те, що безпосередньо обгрунтоване теоретичними поглядами лефівців.

Крім того, обмеження верифікаційної чинності наведеної вище схеми мотивується і тим досвідом еволюції філософсько-естетичної і поетологічної думки, які торкаються такої з її базових категорій, якою є, скажімо, категорія “авторський задум”. У наведеній схемі авторський задум – це те, що лінійно керує творчим процесом і підкорює його собі. Натомість категорія автора пережила у другій половині ХХ століття суттєве переосмислення і втратила свою традиційну вагу, переставши бути тим інваріантним критерієм, який у співвідношенні “авторська воля/задум – твір” функціонально виконував ту ж роль, що і дійсність в опозиційній парі “література – життя”. Це означає, що художній текст не є репродукцією автора, а художній твір не слід обмежувати задумом автора (*mens auctoris*), а, значить, категорія автора виводиться з площини вирішення питання про істинність художнього тексту/твору. Завдяки мові мистецтва, не раз зазначав Г.-Г.Гадамер, стає зрозумілим, “як мало важить думка автора інформації для визначення суб'єкта розуміння” [6, с.14]¹²: для читача “важливим є не

¹¹ Така якість за епістемічної доби приписувалася, власне, науці. Звідси співвідношення художнього та наукового пізнання, у тому числі і як шлях до визначення специфіки мистецтва, продуковане як адекватне лише власне епістемічною парадигмою мислення, а поза нею це співвідношення є неадекватним і тому гносеологічно непродуктивним [5, с.154].

¹² Усе це принципово обмежує вагомість нехудожньої самоінтерпретації митця: “...митці послуговуються формами мистецтва. Якби вони могли сказати в словах те, що мають сказати, то тоді вони не прагнули б творити як митці” [7, с.17].

автор мовлення, а те, що є написаним. Але увага зосереджується на самому читачеві” [5, с.155, 154]¹³; “усе, що промовляє до нас як належне до успадкування... ставить перед нами завдання зрозуміти його, і це розуміння принципово не є відтворенням у нас самих думок когось іншого” [6, с.14].

Можна, нарешті, згадати і про те, що і у Канта відбувається зняття міметично-репрезентаційної вимоги до мистецтва¹⁴, та й Гегель не вважав художній образ відображенням абстрактного поняття істини [5, с.154¹⁵], як не вважав поезію наслідуванням дійсного як справжнього Платон¹⁶.

Таким чином, звернення до наявного досвіду аналітики історії функціонування поняття мімезису¹⁷ теж дає підстави для перегляду

¹³ І тут доречно згадати відому тезу Р.Барта про “смерть автора”, яку він 1968 року (до речі, цілком у дусі фроммівського “модусу буття”, а також типологічно близькою до антипсихологічної тенденції діяльнісного підходу Г.П.Щедровицького [9, с.56–58]) обгрунтував саме самоцінністю самої художньої оповіді: “...якщо про щось *розповідається* заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто... поза будь-якого функцію, крім символічної діяльності як такої, — то голос відривається від свого джерела, для автора <як суб’єктивності і тілесної totoжності> настає смерть, і тут починається письмо” [1, с.384]. І у фіналі своєї статті Р. Барт пише: “...народження читача доводиться оплачувати смертю Автора” [1, с.391].

¹⁴ Згідно з Кантовою теорією мистецтва, пише Г.-Г.Гадамер, “мистецтво прекрасного не мусить бути правильним представленням понять чи ідеалів, що їх ми високо підносимо як такі своїм моральним глумом” [7, с.21].

¹⁵ Що ж стосується санкціонованої гегелівської тези “прекрасне у природі – це відображення прекрасного у мистецтві”, то вона теж пережила своє критичне осмислення, яке вилилося врешті-решт у три наступних положення: 1. “Те, як нам подобається природа, залежить радше від смакових інтересів, які в кожному випадку формуються й визначаються художньою творчістю часу”; 2. Твір мистецтва “подобається нам з “чисто естетичної” точки зору зовсім не так, як подобається квітка чи, скажімо, орнамент”; 3. Прекрасне в природі “промовляє не в тому сенсі, в якому промовляють твори, створені людьми й для людей, і які ми звемо творами мистецтва” [6, с.9].

¹⁶ Мистецтво як наслідування для Платона “завжди віддалене на велетенську відстань від того, що є справжнім” [7, с.22].

¹⁷ Я свідомо не торкаюся тут відомої книги німецького літературознавця Еріха Ауербаха “Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur” (Bern, 1946, 3-є доп. вид., 1964; російський переклад під назвою “Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе” вийшов у Москві 1976 р.). Річ у тому, що під мімезисом, як пише М.Верлі, тут розуміється не риса реалістичного стилю (на зразок близькості до фактів, грубої матеріальності, реалістичного “наслідування”), а відповідне духові часу “глумачення дійсності” в сенсі окреслень стилю, який передус у літературі будь-якій тематизації. Згідно з такою настановою Е.Ауербах розрізняє в історії західноєвропейської літератури дві стилістичні традиції (чи дві протилежні, хоча і взаємопов’язані можливості західноєвропейського стилю): античну, що базується на розділі стилів (на підставі відокремлення поняття високого і низького), та християнську, що ґрунтується на змішуванні стилів і не знає відмінності між вказаними поняттями. Враховуючи це, а також небажання Е.Ауербаха вплутуватися у суперечки щодо самого поняття реалізму (хоча саме історії реалізму присвячена його праця), М.Верлі вказує на певну сумнівність заголовку Ауербахової книги – “Mimesis”, тим паче, що обрані для розгляду 19 незалежних один від одного і різних за часом європейських текстів інтерпретуються Е.Ауербахом за принципом “вільної гри з текстом” і “на підставі декількох варіантів, котрі розроблялися поступово і не були заздалегідь обумовлені певною метою” [3, с.90–92].

Козлик І. Категорія “відображення” і проблема вихідного постулату в методології сучасного літературознавства традиційних лінійних уявлень про сутність мистецтва слова та його стосунки з позалітературною дійсністю і загалом виводить за межі легітимності тривіальне у своїй масовості і звичності тлумачення міметичної природи художньої творчості на основі категорії відображення, коли “уявний світ визнається за більш чи менш докладне відтворення дійсності у художній формі” [12, с.427]. Це не означає повне усунення цього поняття з можливих характеристик мистецтва, проте засвідчує необхідну локалізацію сфер його вживання, змінює його місце у загальній ієрархії літературознавчих категорій, забираючи у нього статус вихідного засадничого концептуального терміну.

Натомість такою загальною категорією, на якій може базуватися вихідний постулат сучасного розгляду художньої літератури, як на мене, постає категорія *буття*, якою і слід замінити у цій ролі традиційну категорію *відображення*. Саме таку заміну передбачає подолання у сфері науки про літературу сцієлітичної парадигми мислення. Проте це вже тема, яка вимагає окремого розгляду.

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М., 1989.
2. Борев Ю. Б. Эстетика. – Изд. 4-е, доп. – М., 1988.
3. Верли М. Общее литературоведение / Пер. с нем. – М., 1957.
4. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного. Мистецтво як гра, символ і свято // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. – К., 2001.
5. Гадамер Г.-Г. “Емінептий” текст і його істинність // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. – К., 2001.
6. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. – К., 2001.
7. Гадамер Г.-Г. Мистецтво і наслідування // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. – К., 2001.
8. Козлик І.В. Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття друга // Заруб. літ. в навч. закл. – К., 2004. – № 1.
9. Козлик І.В. Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття друга // Заруб. літ. в навч. закл. – К., 2004. – № 5.
10. Козлик І.В. Теоретические проблемы философской лирики // Collegium. – К., 2002. – № 13.
11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
12. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К., 1997.
13. Литературное движение советской эпохи. Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П.И.Плукш. – М., 1986.
14. Татаркевич В. Історія шести понять / Пер. з пол. – К., 2001.
15. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы // Храпченко М. Б. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1981. – Т. 3.
16. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек // М.Б.Храпченко Собр. соч.: В 4 т. – М., 1982. – Т. 4.

The article deals with the analytical criticism of the "reflection" category. Connected with Aristotle and Plato antique tradition this category, for a long time, has been the initial postulate in the methodology of traditional literary criticism.

Key words: *methodology, literary criticism, mimesis, reflection, postulate.*

УДК 821. III

ББК 83.3 (4 ВЛ)

Наталія Телегіна, Оксана Воробель

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ ГРЕМА ГРІНА "ТИХИЙ АМЕРИКАНЕЦЬ"

У статті розглядаються жанрові особливості відомого роману Грема Гріна "Тихий американець". Ці особливості порівнюються із жанровими характеристиками детективного роману, політичного роману і психологічного роману. Проведений аналіз доводить, що "Тихий американець" має певні жанрові ознаки всіх вищезгаданих жанрових різновидів роману. У статті зроблено висновок, що "Тихий американець" з точки зору жанру є гібридом, складним синтетичним утворенням, і це саме та риса, яка надає індивідуальності цьому роману і робить його цікавим для широкого кола читачів.

Ключові слова: *жанр, стиль, психологічний, детектив, головний герой.*

Яскрава і багатогранна творчість видатного англійського письменника Грема Гріна приваблює інтелектуалів складністю й актуальністю поставлених у ній проблем, любителів пригод – захоплюючим сюжетом, а тих, кого цікавить психологія людських відносин, – гостротою моральних конфліктів. Саме багатогранність роману "Тихий американець" зробила його одним з найпопулярніших у світі. Ця багатогранність великою мірою зумовлена жанровою своєрідністю роману.

Відомо, що Грем Грін поділив свої праці на два жанрові різновиди: "розважальний" роман і "серйозний" роман. Для романів, які Г.Грін відносив до розважальних ("Продається зброя", "Поїзд їде в Стамбул", "Таємний агент"), характерна пригодницька фабула, "вбивство на сцені", більш-менш благополучне, хоча і сумне завершення. Серйозними романами Г.Грін вважав "Це поле бою", "Мене створила Англія", "Суть справи", "Влада і слава", "Тихий американець".

Фабули серйозних романів Грема Гріна на перший погляд нагадують детективні, але зміст цих романів набагато ширший. У творчості Грема Гріна класична форма детективу, по суті, витримана тільки в романі "Третя людина". Інші романи Г.Гріна багато в чому відступають від цієї формули. Якщо є епізод вбивства на початку, то немає розслідування і підозр, оскільки вбивця стає відомим і за ним влаштовується погоня ("Продається зброя"). У ряді романів вбивство відбувається не на початку, а значно пізніше, і навколо злочину не створюється атмосфери таємничості ("Поїзд їде в Стамбул"). Мотив переслідування в книгах Гріна часто характери-

зується паралелізмом. Переслідують не тільки вбивцю, але і сам вбивця переслідує тих, хто штовхнув його на злочин ("Продається зброя"). Крім подвійного переслідування, у творах Гріна зустрічається ситуація, коли переслідувач і переслідуваний міняються місцями ("Таємний агент").

Елементи детективу є і в "Тихому американці", але назвати роман класичним детективом не можна. У цьому творі увага письменника сконцентрована не на одній сфері людського життя, що типове для детективного жанру, а рівномірно розподілена між багатьма. Компоненти детективу присутні в цьому романі, але вони видозмінені. Детективний роман, як правило, побудовано на грі, в якій провідна роль належить герою-розслідувачу. Герой-розслідувач – найяскравіша постать детективного роману. Як і читач, він хоче викрити злочинця і робить це. Але, зібравши прямі і побічні докази, він ділиться з читачем далеко не всіма відомими йому фактами. Ключові докази і факти він замовчує, але відверто і детально говорить про свої помилки. Найчастіше він прагне зібрати всіх причетних до справи і розкрити їм правду.

У романі "Тихий американець" детективом є Віго, але те, що його постать не відповідає типовому образу розслідувача в детективі, стає ясно з першого знайомства з ним: "Зараз, о другій годині ночі, він сидів у задушливій, прокуреній кімнаті стомлений, пригнічений, з зеленим козирком над очима і розкритим томиком Наскаля на столі, щоб згаяти час. Коли я заперечив проти того, щоб Фуонг допитували без мене, він одразу ж погодився, глибоко зітхнувши; у його зітханні вчувалось, як він втомився від Сайгона, від спеки, а може, й від життя." [1, с.10]. Ця людина, безумовно, не мала того ентузіазму та запалу, який притаманний усім детективам відповідного класичного жанру. Він діяв за давно виробленою схемою: список питань та поверхневі судження. Зрештою, Віго не докладав зусиль, щоб дізнатися правду про вбивство Пайла, йому це було абсолютно не потрібно. Він здогадався про причетність Фаулера до справи, але через складну ситуацію в країні, чужій для нього, він здав до архіву незакінчену слідчу справу.

У детективному різновиді романного жанру сполучаються риси художнього твору про злочин, викриття злочинця та його покарання і риси складної розумової гри. Треба відтворити комбінацію, замислену і виконану злочинцем, розшифрувати його ходи, обминати на шляху до розв'язання таємниці спиртно розставлені пастки, не піддатися гіпнозу уявного і того, що лежить на поверхні, треба прорахувати всі можливі варіанти, всі "за" і "проти". І коли всі правила гри будуть дотримані, злочинця буде схоплено і його провинна доведена. Це гра між читачем, з одного боку, і злочинцем, – з другого. Автор і герой-детектив гальмують просування читача до істини, щоб до самого кінця твору він не розібрався у всіх хитро-сплетеннях і не розв'язав загадки. Автор класичного детективу повідомляє

читачеві факти, які можуть призвести його до правильного рішення. Але робить він це так, що помітити його підказки дуже важко. Правдиві навідні факти сховано за масою тих, які збивають читача з правильного шляху, заплутують його. Отже, зусиллями автора між детективом і читачем теж виникає гра, мета якої для автора – щоб читач не здогадався раніше за детектива, хто злочинець.

Метод класичних детективів, розроблений ще Едгаром По, Артуром Конан Дойлем, Гілбертом Кітом Честертоном, будується на принципах дедуктивного мислення, який використовується під час вивчення усього, що пов'язане зі злочином. Головним за правилами класичного детективу є думка, процес мислення, його логіка.

“Тихий американець” – це твір про злочин, про вбивство Пайла, але в ньому немає напружених зусиль та постійних намагань відгадати, хто став вбивцею Пайла. Увесь твір читачі мандрують заплутаними лабіринтами Сайгону в стані війни разом з живим Пайлом, Фаулером та Фуонг. Твір побудований на ретроспекції. Читачі постійно дізнаються щось нове про головних героїв та про політичну ситуацію в країні. Увага не сконцентрована на самому вбивстві, хоча майже кожної миті ми розуміємо, що вбивство, про яке говориться на перших сторінках твору, відбулося, і “тихий американець” вбитий, проте за що і ким, невідомо. У читачів виникають передусім підсвідомі роздуми та аналіз подій, ніж намагання викрити злочинця. Грем Грін ненав'язливо повідомляє все, що може призвести читача до розв'язання загадки вбивства. Таким чином, у “Тихому американці” відсутня гра між автором і детективом, з одного боку, і читачем, – з іншого. Автор не намагається заплутати читача, а, навпаки, допомагає читачу зрозуміти, ким, як, а головне – чому було скоєно злочин.

Окрім героя-детектива, другою великою групою персонажів класичного детективу є жертви. Вони можуть бути різноманітними за віком, фахом, характером. Але найважливіше в них те, що читач про них не знає нічого чи знає дуже мало, або, навіть познайомившись ближче, не встигає чи не може прихилитися до них. Все це веде до того, що їхня загибель не сприймається трагічно, не викликає переживань. Для того, щоб брати участь у складній розумовій грі, треба мати ясний розум, не затьмарений пристрастями. Ось чому в детективі читачі не співчувають жертвам надто глибоко. Ці персонажі – фігури в грі, яка має свої правила. А одне з них саме не дозволяє надто емоційно сприймати долю жертви або жертв злочину чи людей з їх оточення. Найчастіше близького знайомства читача із жертвою в детективному творі взагалі не відбувається. Є злочин, а далі включається механізм розслідування.

Грем Грін підходить до цього питання зовсім по-іншому. На початку роману ми дізнаємося про вбивство Пайла, “тихого американця”, і далі впродовж цілого твору ми знайомимося з цією особистістю ближче і

ближче. Спочатку у читача виникає питання, за що можна було вбити таку людину: "...Пайл був тихий та скромний на вигляд; того першого дня мені часом доводилось нахилитись до нього, аби почути, що він каже. І він був дуже-дуже серйозний. Кілька разів його, здавалося, пересмикнуло від галасу, який зчиняли американські кореспонденти на терасі над нами – там, на думку всіх, ручні гранати менш небезпечні. Але він нікого не осуджував" [1, с.17]. З усіх сторін він здавався зразковим, крім однієї, яку автор розкриває через поступове усвідомлення Фаулера, хто такий насправді цей "тихий американець". Читачеві важко поєднати чесність та правильність Пайла з його жорстокістю та фанатичною вірою в те, що він чинить праве діло, тому читач так чи інакше проникається теплими почуттями до цього молодого чоловіка, намагається виправдати його на початку, але в кінці твору усвідомлює, що це за людина. У цьому сенсі роман переростає рамки та вимоги жанру класичного детективу. По-перше, із жертвою ми дуже добре знайомі і не можемо ставитись до неї безпристрасно. По-друге, механізм розслідування відсутній. А читач поставлений перед моральним вибором. Автор підштовхує його до того, щоб він сам вирішив, чи заслуговує Пайл на смерть. Читач бачить результати свідомого, вистражданого вибору Фаулера, людини, життєвою позицією якої раніше було неутручання. І читач так чи інакше мусить стати на чиюсь сторону, зробити свій вибір.

Отже, рисами детективного різновиду роману в "Тихому американці" є наявність вбивства на самому початку твору, яке відбувається поза сценою; автор повідомляє читачам деталі, що можуть наптовхнути на вирішення таємниці, хто ж є насправді вбивцею. Але читачеві одночасно пропонуються й інші проблеми для вирішення: що такий скромний та "тихий американець" робить у такому небезпечному місці, як В'єтнам у стані війни; чому його вбивають (і відомо, що це не випадковість). Грем Грін вміло заплує ситуацію розмовою між Фаулером та Віго, який розслідує це вбивство: "Бачите, його могли вбити в'єтнамці. Вони ж у Сайгоні повбивали чимало людей. Його труп знайдено в річці біля мосту Дакоу, а вночі, коли вашої поліції там немає, то – в'єтнамська територія. Його могло вбити і в'єтнамське сюрте, – таке теж траплялося. Може, їм не подобались його друзі. Може бути, що його вбили каодаїсти за те, що він був знайомий з генералом Тхе" [1, с.21].

Хоча справа закрита, впродовж всього роману читач намагається здогадатися, хто вбив Олдена Пайла. У кінці роману ми дізнаємося про це, проте розкрив все це талановитий детектив, який фактично відсутній у творі, а сам автор, який вирішує, що читачі вже готові сирійняти таке рішення самого вбивці і виправдати його.

Корінна відмінність роману Гріна від звичайної детективної літератури в тому, як зображені самі факти злочинів, вбивств, жорстокості. У звичайному детективі ці факти – лише ланцюжок цікавих захоплюючих подій, які

можуть жажнути, але які не викликають глибокого співчуття. У романах Гріна ці факти висвітлені з психологічною глибиною і в трагічному світлі; вони пов'язані із соціальними і моральними проблемами.

Для Грема Гріна, ворога колоніалізму, було природньо зацікавитись подіями, які відбувалися на землі В'єтнаму, де французькі колонізатори намагалися всіма засобами зберегти своє колоніальне панування. “Зовсім не випадково я вирушив у Індокитай. Я поїхав туди тому, що там точилася війна, і протягом чотирьох років жив там кожної зими, щоб побачити все своїми очима. З усього цього і виник роман”, – вказував Грін в одному інтерв'ю [2, с.138].

Американські неокolonізатори гарячково шукали способів створення у В'єтнамі ситуації для втручання у внутрішні справи країни. Вони вербували продажних політичних діячів місцевого походження, спираючись на яких США могли б надати офіційного і законного вигляду цьому втручання, спритно зайняти місце французьких колонізаторів.

“Тихий американець” – антиколоніальний роман. Автор викриває зло, яке чинять американці, вірячи в примарні ідеї і забуваючи про цінність життя кожної людини.

Антиколоніальному роману притаманна об'єктивна манера написання, змінення географічних назв авторами для більшого узагальнення. Головні герої в таких романах, як правило, зображені в розвитку, що є по суті і характеристикою психологічного роману. Для антиколоніального роману типовим є наявність підтексту, символіки та принцип “історичного детермінізму”, а також оптимістичний і гуманістичний зміст.

Грем Грін об'єктивно та реалістично змальовує дійсність. Особистість одного з головних героїв, Фаулера, перебуває в постійному розвитку, проходячи важкий шлях до зміни життєвої позиції. Грем Грін – гуманіст. На його думку, Фаулер, перемагаючи самого себе, приймає правильне рішення на користь в'єтнамського народу, але на останніх сторінках звучать песимістичні нотки через усвідомлення того, що на місце Пайла дуже швидко прийде інший “тихий американець”. Автор не дає власної оцінки подій та вчинків героїв. Ця оцінка прихована в підтексті роману. Більшість типових рис антиколоніального роману знаходимо в “Тихому американці”, хоча, на відміну від антиколоніального роману, цей роман песимістичний.

“Тихий американець” містить елементи, притаманні соціальному та політичному роману. Проблема колонізації – це проблема політики, яку нав'язує та чи інша держава і яка, поза всяким сумнівом, зачіпає соціальні проблеми країни, де через це страждає та гине велика кількість людей.

Політичний роман як жанровий різновид роману спирається на наше особисте, ціннісне ставлення до певної політичної ситуації. У центрі оповіді тут обов'язково знаходиться якесь важливе суспільно-політичне явище. Більше того, в політичному романі ця подія, соціально-політичний кон-

флікт висувається на перший план, і долі героїв розглядаються через її призму. У політичному романі ідейна позиція автора проявляється чітко і неприкрито. Саме ця політична позиція автора і визначає перш за все оцінку подій і дійових осіб. Традиційно-романні форми – любовні колізії, детальна психологізація вчинків героїв – знаходяться тут на другому плані, а на перший висувається боротьба ідей, соціальні колізії, долі світу, рух історії... Ціннісність ставлення до явищ і героїв виникає з логіки подій, які не залежать від автора, розвиваються або по внутрішній вибагливій та капризній логіці самої історії, або долями персонажів, або історії та долями персонажів одночасно. Звичайно, кожен автор організовує свій твір, надає йому певної послідовності та логіки викладу. Але особливістю цього жанрового різновиду роману є те, що автор принципово не може поміняти місцями порядок історичних подій. Тут сам хід історії диктує розвиток сюжету.

Всі події в романі "Тихий американець" визначаються політичною ситуацією у В'єтнамі. На арені перед читачами постають три політичні сили: в'єтнамці, французи й американці. Сили французів вичерпуються, американці намагаються зайняти їхнє місце, надзвичайно активним є рух опору, який постає єдиною силою, що дбає за свій народ та батьківщину. У цьому романі риси політичного роману тісно переплітаються із рисами антиколоніального роману, останній є, по суті, складовою першого і містить більш конкретну спеціалізацію. Все, що відбувається з головними героями, спричинене ситуацією в країні, хоча автор не відсуває на задній план внутрішній конфлікт Фаулера. Звичайно, він безпосередньо пов'язаний з політикою і розвивається одночасно із зміною подій у країні. Можна сказати, що саме вони і визначають духовний розвиток головного героя.

Автор роману чітко проявляє своє ставлення до американців, їх тактики та вчинків. Грем Грін стоїть на боці людей, що борються із загарбниками за волю свого народу.

В основі сюжету лежить рух політичних подій. Майстерність романіста проявилася в тому, що Грем Грін розкрив перш за все сюжетні ходи самої історії, добрався до внутрішніх, глибоко прихованих від звичайного погляду конфліктів і протистоянь, які виникають між окремими державами і державними системами. Він витягнув у лінію і ретельно переглянув тенденції та закономірності, які виникли ще в стародавні часи і будуть існувати ще дуже довго, – такі серйозні і так глибоко поднані із соціальними законами розвитку людства, що зрозуміти їх можна, лише володіючи філософським типом мислення. Грем Грін чітко знає, що на місце Пайла прийде новий "тихий американець" і дії Фаулера не змінять хід історії. Це надає роману песимістичної нотки, але говорить про далекоглядність Г.Гріна, який, по суті, передбачив подальший розвиток подій у В'єтнамі.

Але "Тихий американець" не є типовим політичним романом, оскільки не можна сказати, що в цьому творі політичні проблеми на першому плані.

Внутрішній конфлікт Фаулера настільки сильно переплетений із зовнішніми подіями, що визначити, що стоїть на першому плані, важко. “Тихого американця” можна по праву назвати психологічним романом.

Ще Гегель, який виділяв конфлікт як жанроформуючу та жанромодифікуючу ознаку роману, звернув увагу на “одну з найбільш звичайних та відповідних для роману колізію”, а саме: “конфлікт між поезією серця і прозою життєвих відносин, які протипоставлені їй, а також випадковість внутрішніх обставин...” [3, с.73]. Сферою прояву такого конфлікту в психологічних романах є не соціальне життя героя, не його відносини з оточуючим світом, а внутрішній світ його особистості. На думку Б.М.Ейхенбаума, “...його (роману) ідейним і сюжетним центром є не внутрішня біографія, “життя і пригоди”, а саме особистість людини, її духовне і розумове життя, яке взяте зсередини як процес...”. Об’єктом художнього вивчення в психологічному романі, на думку Б.М.Ейхенбаума, є духовне життя в його русі та розвитку [3, с.73–74].

Оскільки основний конфлікт психологічного роману проявляється не у сфері відносин людини із “світом”, а всередині самої особистості, то особливе значення набуває зображення духовного життя центрального характеру (рідше – двох центральних характерів). У цьому жанровому різновиді неможливий “роман без героя”: в центрі уваги читача повинен бути саме герой, центральний персонаж, який претендує щонайменше на співчуття та зацікавленість.

З цієї точки зору головним героєм у творі є Фаулер, хоча роман і носить назву, пов’язану із особистістю іншого героя. Саме в душі Фаулера перед нашими очима розгортається внутрішня боротьба героя із самим собою. Проте ця боротьба теж не є самодостатньою. Вона тісно пов’язана із зовнішніми подіями, тому визнати, що “Тихий американець” – тільки психологічний роман за жанром, не можна.

Таким чином, за жанром “Тихий американець” є складним синтетичним утворенням, яке поєднує риси різних жанрових різновидів, зокрема детективного, соціального, політичного, колоніального, психологічного романів.

1. Грін Г. Тихий американець. Наш резидент у Гавані. – Х.: Вища школа, 1984. – 352 с.
2. Шахова К.О. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів ХІХ – ХХ ст. – К.: Вища школа, 1975. – 184 с.
3. Соколянський М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения: (Проблемы типологии). – К., 1983. – 175 с.

Genre peculiarities of the famous novel “The Quiet American” by Graham Greene are investigated in the article. These peculiarities are compared with genre characteristics of detective novels, political novels and psychological novels. The analysis proved that “The Quiet American” has some of genre characteristics of all the above mentioned kinds of the

novel. The conclusion made in the article is that "The Quiet American" in the line of genre is a hybrid, a complicated synthetic creation. This is the very feature which gives distinction to this novel and makes it a draw for a great variety of readers.

Key words: genre, style, psychological, detective, protagonist.

УДК 83.011.5

ББК 82.0

Світлана Луцак

КОМПОЗИЦІЙНА РАМКА ПАРАЛЕЛЬНО-ЗОВНІШНЬОГО І ВНУТРІШНЬОГО РОЗВИТКУ ДІЙ В ТЕКСТАХ ІЗ "ПРАГМАТИЧНО МОТИВОВАНИМ" НАРАТОРОМ

(на матеріалі малої прози Івана Франка)

У статті на матеріалі малої прози Івана Франка розглянута проблема взаємозв'язку композиційного та наративного рівнів художнього тексту. Аналіз художніх творів із мемуарною оповідною структурою засвідчив можливість композиційного представлення подвійного - внутрішнього і зовнішнього - хронотопу.

Ключові слова: композиційна рамка, "прагматично мотивований" наратор, мемуарна оповідна структура.

Проблема взаємозумовленості композиційного та оповідного рівнів художнього тексту - одна з найменш досліджених в українському літературознавстві. Теоретики новели розглядали її здебільшого з погляду т. зв. "фокуса", тобто "променя зору" (Григорій Майфет, Василь Фащенко, Іван Денісюк), а нараторологи (Микола Легкий) - в аспекті текстової "маски автора". Естонська дослідниця Лія Левітан заявила підвалини комплексного підходу до вивчення внутрішнього світу художнього зразка: вона назвала композицію "ланцюговим кільцем зв'язку між внутрішньою та зовнішньою формою" тексту [5, с.99]. Інтенцію цього тлумачення підхопив російський структураліст Юрій Логман: у праці "Про мистецтво" він розглянув композицію як "кінцеву модель безмежного світу", або ж - як "просторову рамку сюжету" [9, с.203].

В українській літературі перша спроба представити весь простір буття у певних художніх прийомах [14, т.31, с.118]* належить Іванові Франку; його прагнення зобразити "світ у краплі води" [14, т.50. - с.74] засвідчило дивовижне поєднання літературознавчого і письменницького таланту. Зразки малої прози автора з оповідною мемуарною** структурою представили читачеві тип всезнаючого, непомітного наратора, який вільно розпо-

* Задля більшої уніфікації посилання на повне зібрання творів Івана Франка оформляємо через одну позицію у списку літератури, а у тексті статті в дужках вказуємо відповідний том.

** Тут і надалі мова йде про художні мемуари.

ряджається світом тексту й органічно зживається з наявними буттєвими взаємостосунками, тлумачачи їх на підставі власного досвіду.

Звертаючись до ретроспективного осягнення особливостей свого світогляду (“Малий Мирон”, “Мій злочин”, “Під оборогом”, “Оловець”, “У кузні”, “У столярні”, “Schönschreiben”, “Отець-гуморист”, “Гірчичне зерно”) і духовного життя сучасного письменникові робітництва (“Полуйка”, “Вівчар”), а також до епістолярної інтроспективності (“Різуни”, “Сойчине крило”) та щоденникового (“Із записок недужого”, “Із записок мученика”, “Сойчине крило: Із записок відлюдька”) наративного руху в майбутнє, яке можна передбачити [8, с.449], І.Франко немовби прагнув освоїти хронотоп амбівалентної цивілізаційної моделі [11, с.71] української дійсності межі ХІХ–ХХ століть. У термінах психології самосвідомості таке бажання називається етапом ідентифікаційного відновлення цілісного образу світу. Здійснюється воно прийомом постановки людиною себе всередину ланцюга “я-світ”, унаслідок чого “виникає вторинна дуальність, бо внутрішнє “я” розщеплюється” [7, с.82], дисперсійно розсіюючись у бутті та застигаючи в ньому у вигляді своєрідних іконічних знаків. Їх можна зіставити з гелями – мікрочастинками, які здатні утворювати “просторову структуру” і “зберігати форму, міцність, пластичність” [12, с.249]. Усунувши нашарування фізичної семантики, назвемо ці сутності конденсаторами та репрезентантами життєвого досвіду, “архетипними шкатулками” самосвідомості суб’єкта. На цій підставі зауважимо: подвійний погляд письменника-мемуариста на події, які він описує (колишнє сприймання і теперішнє – з урахуванням пізнаного протягом років), – це і спроба співвіднесення “власного духовного досвіду” з “соціально-психологічною природою... дій і рішень”, і ключ до “творчої лабораторії письменника” [8, с.448, 449], і модель безграничного світу мікрочастин-монад, тобто одухотворених життєвих індивідуальностей.

Власне, саме для одночасного, поліфонічного представлення зовнішнього і внутрішнього вимірів буття в модерній літературі початку ХХ століття з’явився т. зв. “прагматично мотивований” наратор, оповідач-персонаж і всезнаюча інстанція, яка – “згідно з умовою правдоподібності” [10, с.205] – розгортає життєві факти в причинно-наслідковий ланцюг іконічних знаків ще несформованої самосвідомості індивіда, об’єкта інтроспекції та її суб’єкта. Подібне ігрове злиття (чи радше – накладання) двох інстанцій художнього світу має архетипне підґрунтя “знов-занурення в себе”, в *prima materia* [15, с.128], а отже, – в площину внутрішньоформних знаків, у вертикальний, парадигматичний світ композиції як лінії відтінення езотеричної істини і просторової рамки т. зв. “життя в собі”.

Своє розуміння специфіки мемуарного жанру Іван Франко виклав у логічному піддискурсі твору “Отець-гуморист”(1903), згадуючи про тра-

гічну смерть гімназійного товариша, неперевершеного оповідача казок Волянського. Внутрішня структура “спомину” (за твердженням письменника) дуальна, бо завжди включає “дійсний розмір” подій і щось додаткове, “нанесене течією часу”. Загалом спогади – “се справді *Dichtung und Wahrheit* [поезія і дійсність]”, “образ давно минулих подій, який лишився в... душі” наратора. Принцип їх творення – “уява”, тобто асоціативні зчеплення. Механізм – сила вражень, пропущена “крізь призму довгих літ”. Ігнорування ними призводить до “голих контурів картин”, які дають “скелет замість живого тіла, пустопорожню тінь замість конкретної дійсності”. Міра і межа уяви – не контрольована, невмілого творця підстерігає небезпека “для вірності споминів” [14, т.21, с.302]. Отже, найголовніша річ – органічне співіснування (взаємодоповнення) двох “течій”, яке перетворює “силуети” і “рами” у справжнє життя, інтелектуально-духовний організм самосвідомості індивіда.

Як бачимо, Іван Франко, ілюструючи подвійність наративної структури мемуарного тексту, накреслює тенденцію монадного співіснування оповідних гранул, немовби передбачаючи новітню кінематографічну технологію ізогелії – проведення “майже невидимої, але відчутної межі між дійсністю й видимами” [2, с.97] засобами переломлення світлового променя у призмі задля створення метафоричного еквівалента дисперсійно розсіяних “архетипних шкатулок” життєвого досвіду, езотеричної істини. Цей внутрішній простір, обмежений композиційною рамкою (ледь помітною межею), стає моделлю універсуму і дійсності – згідно з теорією відносності, а тому – сферою особистісної ідентифікації українця часів Франка.

Прагнучи до відновлення індивідуальної самості, “прагматично мотивований” наратор – “маска автора” [6, с.18] – вдасться насамперед до “я-оповіді”, тобто робить власний суб’єктивний світ призмою, іконічним знаком ментальної ідеї. Найвищий рівень дискурсивного ототожнення суб’єкта і об’єкта нарації засвідчує Франкове оповідання “Мій злочин” (1898). У ньому безпосередньо зустрічаємося з асоціативними механізмами злиття двох “течій” мемуарної структури. Передаючи через “камеру” інтроспекції драму боротьби “доброго ангела” й “упертого голосу”, першоособовий наратор закінчує свій внутрішній діалог (щодо “безсердечного вбивства пташка”) компетентним твердженням, що враження “злочину залягло десь у темнім куті моєї душі” і прикрилось “іншими споминами”. І лише метафорична подібність сучасного в’язничного життя оповідача й останніх днів маленької пташки (всередині подвійного вікна, а не клітки) наштовхнула наратора на кассандрівське передбачення втраченої весни життя. Побачивши “серед тривожної безсонної ночі” “повні тихої резигнації оченята” замученої ним істоти, приспане сумління героя збагнуло: “все дурне, безцільне, жорстоке і погане, що я тільки коли зробив

у своїм житті, скристалізувалося в конкретний образ отього малого, невинно замордованого пташка”. І тепер ця метафора alter-ego прагне до метонімічної заміни, інверсії суб’єкта та об’єкта оповіді: “Мені здається, що я сам той маленький, слабосилий, голодний пташок. Я чую, що якась уперта, завзята і нерозумна сила держить мене в жмені, показує мені невловимі привиди свободи і щастя, та може, в найближчій хвилі без причини і без цілі скрутить мені голову” [14, т.20, с.67–68]. Отже, послуговуючись непомітною лінією – межею дитячих відчуттів та дорослих, наратор руйнує композиційну рамку історії колишнього переступу, цим самим відкриваючи вертикальний зріз текстових зв’язків, трансформуючи фабулу в сюжет сучасного оповідачеві життя. Так зникає ілюзорність, фантомність нарації, а саме оповідання перетворюється у скристалізовану метафору свідомості пробудженого до суспільного життя індивіда.

За твердженням Джорджа Міда, етап особистісної ідентифікації “описує людину як істоту, яка здатна реагувати на соціальну ситуацію своїм індивідуальним, неповторним чином”. Більше того, у психології самосвідомості цей т. зв. “вертикальний вимір” самості “забезпечує зв’язність історії життя людини” [див. 1, с.479, 481]. Тому не випадковим є факт переміщення Франкового наратора-персонажа з хронотопу родинного гнізда (“Малий Мирон”, “У кузні”, “Злісний Сидір”) у часопростір перших років самостійного життя, пов’язаних із навчанням у гімназії (“У столярні”, “Оловець”, “Schönschreiben”, “Отець-гуморист”, “Гірчичне зерно”). Причому перша група текстів відзначається більшою когезивністю дитячих і дорослих вражень оповідача. Типовим наративним ходом у них є занурення у “глибини дитячої душі” за допомогою різноманітних просторових стратегій “прагматично мотивованого” оповідача. Наприклад, уявної подорожі у відчуття, думки, зацікавлення малого Мирона, який, захоплюючись безмежжям природи, мислить себе “трісочкою у темній криниці”, крапочкою на перехресті “бездонно глибокої синяви” злитих воедино неба і річки [14, т.15, с.67]. У новелі “Під оборогом”(1905) наратор грою просторів (обмеженого щілиною у даху, розширеного містичною присутністю хмари-велетня) та звукових і зорових ефектів (ритми лісу, вихору, ударів блискавки) центрує неусвідомлювану психічну сферу героя, так що Мирон на тлі розбурханої природи приймає на себе у глибині батькового оборога пасіонарну позицію захисника села: “Він чув, що послабни він тепер, опусти руки, зниз голос, і найближча хвиля принесе спустошення на все село, і велетень зареочеться всею своєю величезною хавкою і засипле, погребе, розтрощить усе життя довкола” [14, т.22, с.48].

Підняті угору руки хлопчика нагадують жест Мойсея у боротьбі Ізраїля з Амаликом, завдяки символіці якого була отримана дивовижна

перемога (“І сталося, коли Мойсей підіймав свої руки, то перемагав Ізраїль, а коли руки його опускались, то перемагав Амалик... І були його руки сталі аж до заходу сонця” [2М. 17, с.11, 12]). Із асоціативного зв’язку головного сюжетного ходу новели з біблійною, міфологічною метафорою впливає ідея пробудження етнічної свідомості української нації, яку – подібно до євреїв – виводить із духовного рабства проводир із “особливою натурою”, спорідненою “із якимись надприродними силами”.

У конструюванні зазначеного метаплану оповіді найголовніша роль відведена знову ж таки мемуарному прийомові паралельного – зовнішнього і внутрішнього – розвитку дії: “– І я так гадав, мамо, що снилося. Але коли справді була градова туча і коли справді град пішов на ліс, то се мені не снилося. Адить, я весь мокрий, так утомився. І руки мокрі зовсім, бо я держав їх, виставлені на дощ... – Добре, синку, добре! Але пам’ятай, не говори про се нікому” [14, т.22, с.50, 51]. Наративний хід заглиблення у “темряву дитячої душі” в оповіданні “У кузні”(1902) пов’язаний із параболічним переводом вражень дитинства у символічний образ “мандрівки життя” дорослого героя: “На дні моїх споминів і досі горить той маленький, але міцний огонь..., і яриться в його глибині щось іще більше, променяєсте, відки раз по разу саракотять гількасті зиндри. Се огонь у кузні могого батька. І мені здається, що запас його я взяв дигиною в свою душу на далеку мандрівку життя. І що він не погас і досі” [14, т.21, с.170]. Зазначена дуальність притчевої структурної надбудови зумовлює феноменологічне тлумачення подій, які відбуваються у кузні. Тому кожна гранула оповіді стає монадою – чи навіть гелем, променястою зиндрою з алегоричного “міха” перевіреного в огні народного світогляду. Так на перехресті різних подій та особистих переживань суб’єкта-наратора виникає ідея просвітницької самопожертви, закладена мемуаристом-прагматиком у невидимих лініях параболічних ходів.

Принцип наративного ототожнення автора і суб’єкта викладу Євген Нахлік називає “автобіографічним паралелізмом” [6, с.67]. Метою такого оповідного руху, як ми вже зазначали, є спроба осмислення історії власного життя, на підставі якої індивід може рухатися до етану соціальної ідентифікації. Дискурсивними представниками названої стадії розвитку етнічної самості у творчості Івана Франка можна визнати згадувані тексти про гімназійну науку, а також мемуарні спроби “інших суб’єктів” художнього світу – ріпника (“Полуйка”) чи колишнього вівчаря (“Вівчар”). До речі, для більшості з них характерна не першо-, а третьоособова нарація з дистанційним розміщенням об’єкта спогаду. І навіть у випадку суб’єктивізованої розповіді (“Отець-гуморист”, “Гірчичне зерно”, “Оловець”, “Полуйка”) ці тексти засвідчують концептуальне розрізнення голосу, позиції юного і дорослого мемуариста. Схожу наративну структуру

Марина Кашуба пояснює потребою “актуалізації оповідача всередині зображуваного”, яка може реалізуватись лише за умови “дистантності лінгвістичної кореляції” [4, с.15]. Таким чином, можна стверджувати, що в згаданій наративній стратегії наявна не просто диференційна лінія, а саме ізогелійна, тобто імпліцитно втаємничена “мінус-реальність”, або ж – метафорико-іконічний “портрет” аналізованої дійсності.

Йдучи шляхом розробки зазначеної оповідної техніки, Іван Франко спочатку (проза 70-80-х років) застосував принцип “злиття уснооповідної манери з формою Ich Erzählung” [6, с.61]. Композиційний принцип вмонтованої в загальну текстову рамку незвичайної події засвідчує мовленнява партія першоособового наратора з оповідання “Оловець” (1879), стилізована в дусі “побрехеньки”, але з внутрішньою дистанцією, яка вносить враження бурлескної карнавальності в обрану словесну гру: “Прошу ніяким світом не думати, що се я розповідаю видумку, або що напис на заголовку сеї повістки – яка-небудь метафора. Ні, діло справді йде про оловець... Півчетверта цяля, не більше, задовгий був герой сеї повістки” [14, т.15, с.72].

Всередині згадуваного контура мемуарист створює дії психічної драми, рушієм конфлікту в якій виступає сила вражень від пережитого в дитинстві. Саме вона, згідно з Франковою концепцією жанру, перетворює “голі контури картин” у “живе художнє тіло”. Бо центрує переживання, неусвідомлювану сферу героя на олівці, якого він знайшов у дворі школи. Спочатку цей гостроносик відіграє провокаційну роль: немов “просить своїм срібним поглядом”, щоб його підняли. Згодом стає нав’язливою ідеєю: “Моя фантазія, мов мотиль коло квітки, невпинно крутилась й шибала коло олівця”. А коли виявляється факт злочину, предмет набуває рис страшної прочвари: у сні “за мною бігали та літали ящірки з острою мордою і з великим написом “Mittel” на хребті”; вдень здавалося, “немов се була не торба, а страшна нора, і не оловець, а гадина” [14, т.15, с.73–74, 76, 82]. Вкинений почуттями на дно спустошеного, пірамідально звуженого простору, герой виходить із реального часу. І лише вид страждання Степана, жорстоко побитого вчителем і батьком за загублений олівець, повертає йому відчуття хроносу, з якого тепер народжуються “фізичні” муки [13, с.532]: “я виразно чув біль, острий біль від різок, чув його на цілім тілі”, “біль проникав мої суглави”, “мускули тремтіли”, у неспокійному сні бачив над собою другове “добре, тихе лице, синє від побойв”, “важким докором гляділи на мене його сиві добродушні очі!” [14, т.15, с.79–80, 84]. Хлопець розплакався, повернув олівець, але й через шістнадцять років не зміг забути пережитого враження.

Отже, олівець – це справді не метафора, а уроборичний символ смерті свідомості та катарсису збайдужілої, донедавна виключно егоїстичної

душі. Тому умовна дистанційність наратора потрібна у творі не просто для передачі авторського погляду, її необхідність випливає насамперед із “ефекту зорової оцінки” явищ, підданих “трансформаціям зменшення та обмеження”, на підставі яких “лінії текстових зв’язків” “просвічуються” [16, с.79]. Тобто саме оперування мікродеталлями, пов’язаними з олівцем, дозволило нараторові вжитись у внутрішній світ юнака, імпліцитно спрямовуючи ланцюг мемуарних гранул до метонімічної заміни міфологічної ідеї “знов-занурення в себе”.

Аналогічні студії основ свого теперішнього світогляду демонструють оповідні стратегії текстів “Schönschreiben”, “Отець-гуморист”, “У столярні”, “Гірчичне зерно”. Наративна “мінус-дистанція” мемуариста (прагматична захованість дійсного задуму за текстовою канвою) в усіх названих оповіданнях тяжіє до єдиного контуру: жорстока дійсність убиває в людині основи моральності, гуманізму, нівечить віру в життя, руйнує свободу мислення. Рамка подібних тверджень дорослого героя – це немовби сітка коментарів, сплетена з вражень колись пережитого. Всередині комірок новоутворених дрібних контурів – зменшена до невпізнання людська особистість, виведена зі стану природної гармонії у світ інших суспільних відносин. Наляканий до краю силовими методами навчання “педагогів” о.Телесницького (“Отець-гуморист”) та п.Валька (“Schönschreiben”), малий Мирон зазнає внутрішньої метаморфози, бо у просторі “ненастанної тривоги, крику, і плачу, і лементу” бачить тільки вчителя, який “входить у клас, мов укротитель диких звірів у клітку”. Згодом хлопець переймає тактику поведінки наставника: “Я теж, забившись у бур’яни, сік до найбридливішої руйни, нищив городовину, вночі кричав, говорив лекції, плакав, просився”. Ось дійсність, яка “врізалася дуже глибоко в душу”, породивши “незагерті” враження, що “понуєвали вдачу”, “причинили... немало душевної муки в цілім житті” [14, т.21, с.297–300]. З цих відчуттів і народились мемуари, другим аспектом яких є судження наратора про силу деспотичного тиску: “досить тиранові всіміхнутися, а всі, що стоять під його гнітом, будуть реготатися без огляду на те, що регочуться власне самі над своєю долею” [14, т.15, с.88–89]. Отже, стає зрозуміло, що проаналізовані спогади – не просто “ключ до лабораторії” письменника, це невидимий ізогелійний портрет віками поневоленого українства, яке втратило свободу. А з нею – свідомість і право вибору, подібно, як учні гімназії часів Івана Франка: Телесницький “довів нас до того, що ми плакали й сміялися по його наказу” [14, т.21, с.307].

Головним об’єктом дослідження наратора-прагматика в оповіданнях “У столярні” та “Гірчичне зерно” стала містечкова дійсність, оточена ореолом (рамкою) негативного сприймання мемуариста, який тільки-но приїхав

із села. Суттєва відмінність наративної стратегії творів відбита вже у семантичній спрямованості назв. Герой оповідання “У столярні” в кожному об’єкті Дрогобича вбачає “обридливу нору”, відчуває, що “рак міста, ухпивши за серце, не відпустить” його. Звідси й випливає дистанційний анти-тезний аналіз ритму життя села і міста: шкала часу в слободі узгоджується з природою, урбанізаційний хронос характеризується “монотонністю приливів і відливів приватних замовлень”. Очевидно, саме з неорганічністю простору пов’язаний трагічний кінець геросвої цюці, з приводу смерті котрої (на вулиці) збагачений досвідом зрілий мемуарист зауважує: “Скільки-то світлих та енергійних очей затемнює та хмара [розпачу, знеохоти. – С.Л.] по наших містечках!” [14, т.21, с.176, 188].

Параболічний наративний хід оповідання “Гірчичне зерно” виділяє з дисперсійно розсіяних гранул-монад, розміщених у силовому полі вже аналізованої нами ідеї народження вільної думки письменника під впливом “гірчичного зерна” неформальних поглядів Лімбаха, – кинутий “на відстані” притчевий засновок. Наратор-прагматик подає його аж у фіналі: після арешту І.Франка наставник-ліберал став “якийсь здержаний у розмовах зо мною”, унікав, аби “не стрічатися і не вітатися” [14, т.21, с.331-332]. Щоб допомогти реципієнтові витлумачити цей факт, оповідач послуговується прийомами парадоксу та мемуарної ретроспекції: тепер, коли Франко “на власній шкурі пізнав різницю між бідністю й бідунням” і “те чуття, якого вперед не міг дочутися на дні жовчних описів Золя” (з цією надмірною правдивістю, оголеністю життя не хотів колись погодитися Лімбах), дороги наставника та учня назавжди розійшлися. Місто з його жорстокими законами виживання роздавило волю Лімбаха, і він тепер лякався навіть тіні подібних до нього людей.

Таким чином, логіка асоціативних зчеплень, сполучена з прийомом автопрезентації” [6, с.74], прогнозує трагічний кінець життя мемуариста. І цей фатум – не проста випадковість, бо “у серці хлопського сина” жорстока (аж до деспотизму) містечкова дійсність “сталася першим насінням обурення, погорди і вічної ворожнечі против усякого неволення та тиранства” [14, т.15, с.90]. Зародження урбаністичних відносин у Галичині на початку ХХ століття, отже, сприяло пробудженню національної свідомості, але колоніальні умови життя запрограмували невдачу перших самостійних спроб відродженої етнічної самості адекватно реагувати на соціальну ситуацію. Звідси й випливала потреба імпліцитного, “мінус-реального”, дистанційного зображення нової дійсності.

У зазначеному дискурсивному просторі онтологічного етапу соціальної ідентифікації українця часів Франка розміщені мемуарні спроби інших суб’єктів авторської свідомості. Скажімо, “старий ріпник” в оповіданні “Полуйка”(1899) порівнює поведінку двох жидів-нафтошукачів – Йойни та

Нути. Градаційно нанизуючи у своїх слогах “силуети” Йойниної “кип’ячкової гарячки”, з якої кепкують усі робітники, наратор поступово збільшує дистанцію між господарем і ріпниками. Врешті це протистояння набуває рис бунту (працівники підступом забирають у захланного жида полуйку), але стихійного і несвідомого (продають кип’ячку Нути та переходять до нього на службу). І хоча Йойна гине, все ж залишається інший визискувач – хитріший і значно виправіший. Ідею не подоланої бунтом соціальної несправедливості несміливо висловлює компетентний оповідач на початку тексту: “Е, стояли тоді жиди о нашу ласку, поводитися з нами не так, як нині, бо самі ще були маленькі” [14, т.21, с.8]. Але ця його мовленнєва партія (з нотою смутку і меланхолії) набуває рис прагматичної заданості лише завдяки нагнітанням вищезгаданих мемуарних “силуетів”. Тому тільки паралельність зображень виявляє “мінус-істину” – ту етнічну індіферентність, на яку спрямований глибинний дискурс мемуаристики І.Франка.

Ідентичний дистанційний “анти-прийм” зустрічаємо в третьому творі збірки “Полуйка і інші бориславські оповідання” – “Вівчар” (1899). Правда, швидшому проявові власне мемуарного ефекту суб’єктивізації реальності сприяють тут просторові (колишній вівчар опиняється в “недо-світі” “десятиметрової штольні”, “в духоті і нафтовім сопусі”) та звукові (“розмовляю сам із собою, наповнює глухе підземелля... стуком свого дзюбака... гомоном своїх слів, поезією своїх лісів і полонини”) експерименти “прагматично мотивованого” наратора. Довівши ущільненням хронотопу вівчаря до величезного (в аграрній ментальній свідомості) гріха свято-татства: “Та й тверда ж бо ти, святенька!.. І бог тебе знає, чи святенька ти, [земле. – С.Л.], чи ні?” [14, т.21, с.69], – оповідач мікродетально (колишнє життя – лише “поетичний чар”) висловлює думку про пасивність ново-приставленого ріпника, його небажання щось радикально змінювати у своєму існуванні. Застосувавши фігуральне визначення Миколи Легкого про функціональну дієздатність “рентгенівської плівки” автора, яка “здатна фіксувати думки і стани персонажа” [6, с.123], зауважимо: саме “мінус-дистанційність” наратора-прагматика зумовила пряме, іконічне проявлення ізогелійного контура між реальністю та видивами, внаслідок чого внутрішній монолог вівчаря позбувся рис символізму, набув характеру прямого знака ідеї нерозвинутої національної свідомості українця. Як бачимо, у надрах мемуарного оповідного принципу “зображення життя у формах самого життя” відбулося зародження власне модерної традиції саморозкриття образу.

З особливою есеїстично-іконічною “світоспоглядальною установкою” [3, с.334] зустрічаємося в епістолярному (“Різуни”, “Сойчине крило”) та щоденниковому (“Із записок недужого”, “Із записок мученика”) жанрових

підвидах мемуаристики І.Франка. Можливо, саме їхня наративна зорієнтованість на теперішній і майбутній час найбільше посприяла смисловій “оголеності” позиції “прагматично мотивованого” оповідача. Наприклад, в оповіданні “Із записок мученика”(1883) герой не обтяжує себе завуальюванням власної “геройко-мученицької” ролі. Навпаки, – нотує у щоденнику іронічну думку про причини такої “авреолі”, про потребу кращого, органічнішого відігравання фарсу, про “делікатну” природу слави (“коли сам її допімнешся, то вона втече..., даєсь тільки тому, хто о ню нібито не добивається” [14, т.16, с.474]). Врешті навіть Бісмарк як ворога Росії він приплутує до свого “політичного процесу” (адже герой “постраждав” як москвофіл!). Отже, щоденникова прямолінійність із запрограмованою неминучістю конструює думку про політичну недалекоглядність (чи радше – необізнаність, несвідомість) українського “мученика”, який захотів заробити славу прислуговуванням своєму “тиранові”. Обмежившись аналізом тільки цього тексту, підсумуємо: есеїстичні наративні нововведення в мемуаристиці І.Франка сприяли прямому розкриттю найбільших ментальних вад, а тому відігравали вирішальну роль у кінцевому етапі соціальної ідентифікації української нації межі ХІХ–ХХ століть.

Таким чином, Франкові тексти із т.зв. “модусом спомину” засвідчили еволюцію наративних структур від підкреслено суб’єктивізованої “я-оповіді” до більш об’єктивної мемуаристики з “мінус-дистанцією” “прагматично мотивованого” наратора; врешті видозмінились аж у есеїстично-прямолінійну “сповідь”. Базовим оповідним принципом проаналізованого процесу стало злиття дієгетичного наратора (маски автора – з онтологічною метою дослідження глибини ментальної свідомості) з т.зв. “всезнаючою” інстанцією (етнічним alter-ego). В аспекті психології самосвідомості таке явище диктувалось потребою засвоєння просторів національного світу, а тому відображало рух від етапу особистісної ідентифікації до стадії соціального самоутвердження етносу. Формально-дискурсивному вираженню згаданого процесу сприяла умовність композиційної рамки текстів, яка дозволяла нараторові “прилучати” читача і до синтагми, і до парадигми художнього зразка.

1. Антонова И.В. Проблема личностной идентичности // Психология самосознания: Хрестоматия. – Самара: Изд. дом “БАХРАХ-М”, 2000. – С. 471–488.
2. Брюховецька Л.І. Постична хвиля українського кіно. – К.: Мистецтво, 1989. – 176 с.
3. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии ХІХ–ХХ веков. – М.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.
4. Кашуба М.В. Нарративный и фабульный хронотопы англоязычного художественного текста: На материале произведений с повествованием от первого лица: Дисс. канд. филол. наук. – Одесса: ОГУ им. И.И.Мечникова, 1996. – 192 с.

5. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. – Рига: Звайгзне, 1990. – 187 с.
6. Легкий М.З. Майстер малої прози // Дзвін. – 1996. – №8. – С. 131–136.
7. Лэнг Р. Расколотое “Я”: Анти-психиатрия / Перев. с англ. – М.: Академия – Санкт-Петербург: Белый кролик, 19995. – 352 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
9. Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: Искусство, 1998. – 704 с.
10. Палучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
11. Рябчук М.І. Від Малоросії до України: Парадокси запізнілого націстворення. – К.: Критика, 2000. – 304 с.
12. Словник іншомовних слів / За ред. Л.О.Пустьовіт. – К.: Рідна мова, 2000. – 1017 с.
13. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследование в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995. – 623 с.
14. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986.
15. Юнг К.-Г. *Mysterium Coniunctionis*. – Москва: Refl-book – Киев: Ваклер, 1997. – 688 с.
16. Mehlis G. *The Aesthetic Problem of Distance // Reflections of Art: A source book of writings by artists, critics and philosophers/ Edited by S.Langer.* – Baltimore: Penquin books, 1958. – P. 79–86.

The article “The compositive limit of parallel - external and inner – development of action in the text with “pragmatically motivated” narrator in Franko’s small prose” deals with the problem of correlation between the compositive and narrative levels of the text. The analysis of texts with memoirs narrative structure points the opportunity of the compositive double inner and external chronotop representation.

Key words: *compositive limit, “pragmatically motivated” narrator, memoirs narrative structure.*

УДК 821.111

ББК 83.3 (4 Вл)

Оксана Карбашевська

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ЦИКЛУ БАЛАД ПРО РОБІНА ГУДА

У статті розглядаються генеза й жанрова своєрідність циклу англійських балад про Робіна Гуда. Риси, притаманні англійському циклу, відмежовують його від традиційної народної балади Британії.

Ключові слова: *традиційна народна балада, периферійна балада, менестрельна і плакатна балада, рефрен, баладні станси.*

Цикл англійських балад про Робіна Гуда зацікавлював і продовжує викликати пильну увагу як науковців, так і пересічних читачів. Історія його пригод – вдалий матеріал для кінематографу, вони вивчаються у середній загальноосвітній школі, створено чимало перекладів та переспівів. Аналізові циклу присвячено низку наукових праць, які стосуються різних аспектів, хоча й досі існують суперечливі питання. Одна з невіршених

чином, усі бажаючі могли вивчити мотив і після цього купити плакат із текстом балади. Події породжували багато подібних творів, але тільки деякі з них пережили свій час. Плакатні ж балади про Робіна Гуда залишилися “нев’янучими улюбленицями” [8, с.109].

Саме оповіді про Робіна Гуда записували і видавали у вигляді плакатних видань або ж невеликих ілюстрованих збірників раніше, ніж інші балади, вже у XV ст. Відбувалася рання фіксація текстів, внаслідок якої балади про Робіна Гуда не “розширювалися” на варіанти. Так, із сорока балад, опублікованих Чайлдом, лише дев’ять мають по два варіанти [1, с.484].

Тут потрібно зупинитися на перших відмінностях між менестрельною й традиційною баладою Великобританії. Традиційна балада справедливо називається ще народною й тому, що народ створював її для себе [10, с.42], “селянство творило народну баладу заради власної розваги” [8, с.108]. Як було сказано вище, творцем балад про Робіна Гуда були менестрелі, спеціальні наймані поети – професіонали. Якщо народні балади існували в усній формі і сотні років поширювалися з уст в уста перш ніж бути записаними, то балади про Робін Гуда почали друкувати досить рано. Ось чому народна балада має численні версії, на відміну від менестрельної [9, с.9].

Перш ніж перейти до аналізу стилю балад про Робін Гуда, слід вказати на передумови їх створення та зупинитися на періодизації.

Будь-якого роду несправедливість, скажімо, гніт народу власними правителями – англійськими феодалами (шерифами)^{*}, викликає сиротив у народу в його духовній культурі, зокрема у фольклорі. Цикл про Робіна Гуда складався протягом кількох століть. Попитом для цього стало завоювання Британії норманами у 1066 р. Боротьба англосаксів, тогочасного корінного населення, із норманськими завойовниками, яка продовжувалася у наступні століття, стала основою для створення подальших балад циклу. В усній традиції балади про Робіна Гуда широко побутовали в XIV – XVI ст. [1, с.483]. Серед вчених немає єдиної думки щодо часу створення балад. Російська дослідниця О.Мощанська, наприклад, вважає, що цикл виник у XIV ст. [4, с.12], а на думку Е.Чемберса, історії про Робіна Гуда датуються XV ст. [12, с.129].

Епічні та сагові герої зовсім не характерні для британської баладної традиції, проте популярність героїв-лиходіїв та розбійників з битого шляху серед народу можна пояснити ворожим ставленням простих англійців до церкви, поліції, банкірів і залізниць [8, с.109–110].

Стиль менестрельної балади, взірцем якої є цикл про Робіна Гуда, різко відмежує його від народних творів. Отже, традиційна балада – це

* Шериф – головний службовець, призначений королем чи королевою у графства та міста Англії і Уельсу, із юридичними та церемоніальними обов’язками.

компактне маленьке оповідання, яке немає зав'язки, починається несподівано, із кульмінаційного моменту [8, с.107–108]. Проте менестрельна балада починається із заклику до аудиторії [12, с.136]. Цю ж рису знаходимо й у циклі про Робіна Гуда. Ось як менестрель звертається до своїх слухачів у баладі “Робін Гуд і гончар” (“Robin Hood and The Potter”):

*Тож слухай, для тебе співаю я,
Веселий і вільний люде!* [5, с.257]

Менестрель одразу заявляє про себе і постійно перериває свою розповідь [12, с.136], нагадуючи про себе:

*Весело їде Робін Гуд, Цікаво знати, що далі було ?
Візок торохтить під ним. Я зараз вам розповім* [5, с.260].

Якщо за стилем, як стверджує більшість науковців, народна балада є неупередженою, а точка зору – об'єктивною [9, 11], то в баладах про Робіна Гуда часом зустрічаємо суб'єктивне ставлення виконавця балади до подій, про які він розповідає:

*Beside him stood a gret hedid munk, Біля нього стояв сивий монах,
I pray to God woo he be! [1, с.326] Я молю Бога, нехай він буде проклятим!*

Порушуючи сувору безособовість народних балад, менестрелі постійно втручаються у свої оповіді з моралізуючими коментарями і гарячими запевненнями в достовірності подій саме в той момент, коли найбільше вигадують. Менестрелі маніпулюють історією: просять у слухача уваги, передбачають хід майбутніх подій, обіцяють, що історія буде повчальною й цікавою, розмірковують про мотиви вчинків героїв [8, с.108-109].

Варто зауважити, що використання мнемонічних, драматичних повторів не є характерним для англійського циклу. Оскільки балади про Робін Гуда складали наймані поети й твори одразу ж друкувалися, то в мнемонічних повторах, які служили для кращого запам'ятовування, потреби не було. Повтор є рідкісним явищем у циклі, хоча ми знайшли такий в баладі “Шлях Робін Гуда до Ноттінгема” (“Robin Hood's Progress to Nottingham”), де в двох рядках тричі повторюється слово “олень” [1, с.235]. У даному циклі менестрелі намагалися уникати характерного для британської народної балади повтору ще з однієї причини: їх метою було зацікавити публіку своїми творами, і під час оповіді вони не хотіли втрачати своїх потенційних слухачів.

У циклі про Робіна Гуда спорадично зустрічаємо рефрени, які передусім властиві народній баладі. Вчені відносять баладні рефрени до безглузких коротких пісеньок (nonsense jingles) [12, с.150] або ж до набору безглузких складів (nonsense syllables). Цілком зрозуміло, що така назва вказує на відсутність сенсу рефренів. Часто вони виглядають смішними в “холодному друці” [8, с.108]. Саме тому багато перших збирачів балад та перекладачів не фіксували їх. Ритмічність, співзвучність та мелодійність рефренів були своєрідним заміником музичного супроводу і слугували

справді могли відбуватися у далекому минулому. Супротивники Робіна Гуда – не примарні чудовиська, а живі люди з плоті і крові. Та й сам Робін Гуд перемагає завдяки своїм людським якостям: розумові, хитрості, вмінню влучно стріляти та підтримці товаришів, а не внаслідок гіперболізованих містичних властивостей.

У баладному жанрі завжди присутнє почуття драми [10, с.45]. Метою оповіді є досягнення сильного драматичного і сенсаційного ефекту [8, с.107]. У баладах про Робіна Гуда загалом відсутні такі риси, як драматизм та напруга. Вони такі ж доброзичливі і добродушні, як і пересічний англієць [10, с.44], пройняті легким і добрим гумором, вірою у перемогу, містять щасливу розв'язку.

Щаслива кінцівка балад про Робіна Гуда свідчить про те, що вони були створені в останні століття Середньовіччя. У баладах пізнього Середньовіччя події розвивалися за уявленням “як має бути”. Розв'язка ж балад раннього Середньовіччя – трагічна, без моральних настанов. Балади зображали несправедливість життя, реальну, сувору і неприкрашену правду [1, с.11–12].

До ранніх балад слід віднести маловідому “Смерть Робіна Гуда” (“The Death of Robin Hood”). Заключна балада існувала до середини XV ст., однак не публікувалася, очевидно, через те, що ця трагедія не цінувалася так високо комерсантами баладного ринку, як спритні шахрайські перемоги [13, с.1]. До XVII ст. в обігу були епітафія й ілюстрація його гаданої могили. Перед смертю Робін Гуд виголошує промову – побажання, уривок з якої ми наводимо нижче [14, с.1–6]:

<i>Lay me a green sod under my head,</i>	<i>Під голову покладіть зелений дерен,</i>
<i>And another at my feet;</i>	<i>І під ноги ще;</i>
<i>And lay my bent bow by my side,</i>	<i>А з боку зігнутий лук,</i>
<i>Which was my music sweet;</i>	<i>Який був мені музикою солодкою;</i>
<i>And make my grave of gravel and green,</i>	<i>І насипте мою могилу з гравію та</i>
	<i>листя,</i>
<i>Which is most right and meet.</i>	<i>Які найкраще підходять [14, с.4].</i>

У циклі про Робіна Гуда, як і в традиційній баладі, важливу роль відіграє діалог. В останній критичні події та емоції передаються за допомогою живого, проникливого діалогу [8, с.107]. Проте якщо в народній баладі діалог домінує, то в оповідях про Робін Гуда більша роль відводиться монологу, хоч у процентному відношенні вони мають однакову пропорцію. Тут кульмінація може передаватися також і від третьої особи, а не безпосередньо від учасника подій.

Хоча сучасні вчені не визнають Робіна Гуда реальною історичною особою, його ім'я зустрічається в історичних хроніках [7, с.611]. Прізвища Гуд (Hood) та Робін Гуд (Robinhood) увійшли в ужиток ще в ранню епоху. На думку Чемберса, історія про бандита розпочалася із Робіна Гуда, який у

1354 році очікував у в'язниці суду за порушення території приватного володіння і полвання на оленів у лісі [12, с.129–130].

Епічну біографію Робіна Гуда розпочинає балада “Віллі та дочка графа Річарда” (“Willie and Earl Richard’s Daughter”). Завершує її оповідь “Смерть Робіна Гуда” (“The Death of Robin Hood”). Робін Гуд – благородного походження, оскільки згідно з баладою народився від графової дочки та пажа. Побоюючись розправи батька, закохані тікають до лісу, де й народжується син. Граф знаходить свою дочку і називає онука за іменем лісового птаха – Робіном, що в перекладі з англійської означає “вільшанка”, “дрізд”. Як бачимо, в народженні Робіна Гуда немає нічого містичного. У слов’янській традиції епічні герої такого ж рівня і популярності, як Робін Гуд, мають казкове походження. Марко Королевич, герой юнацьких пісень південних слов’ян, з одного боку, є сином земної жінки, а з іншого – віли, змії. А богатир Ілля Муромець, герой руських билин кийвського циклу, видужав після невиліковної хвороби і отримав велику силу внаслідок того, що випив медового напою із рук калік.

Британські балади про героя-бандита зазнали циклізації. Вони групуються за іменами головного героя та його товаришів, за єдністю місця, повторюваністю сюжетних ходів і ситуацій [1, с.483]. Постійними друзями Робіна Гуда, як розповідає балада “Золотий приз Робіна Гуда” (“Robin Hood’s Golden Prize”), є:

*Я чув про сміливого Робін Гуда, Про монаха Тука і Віллі Скарлета,
І про хороброго Маленького Джона, Локслі, і леді Маріон [1, с.320].*

Притулком для Робін Гуда та сотні його вільних, лісових стрільців став Шервудський ліс. Усі події розвиваються або в лісі, або в місті Ноттінгем.

Надзвичайно популярними типовими ситуаціями й сюжетними лініями циклу є переодягання і змагання влучно стріляти з лука. Робін Гуд двічі переодягається у каліку-перехожого. Видаючи себе за старця, м’ясника, монаха чи гончаря, Робін Гуд проникає непоміченим у місто чи навіть у дім шерифа, визволяє своїх друзів із в’язниці, рятує їх від смерті в день страти. Називаючи себе провідником і пропонуючи свої послуги, Робін Гуд заводить шерифа чи єпископа глибоко у ліс. Там з гумором і дотепом герой провчає й карає їх, при чому не забуває забрати у подорожніх коштовні речі, нагодувати їх обідом і змушує заплатити за гостину. Ось яку обіцянку він узяв із подорожніх монахів: ніколи не говорити неправди, не спокушувати дівчат і чужих дружин та завжди допомагати жебракам [1, с.325]. І ще одним популярним сюжетом є змагання стрільців у влучності, які влаштовував сам шериф у Ноттінгемі. Робін Гуд обов’язково вигравав приз – срібну чи золоту стрілу – і вислизав із пастки. Народ безпомилково впізнавав свого героя завдяки його вмінню “пускати стрілу” [1, с.261].

За тематикою О.Л.Мошчанська поділяє цикл робінгудівських балад на три групи: 1) про виникнення загону героя; 2) про помсту церковникам; 3) про сутички із шерифом Ноттінгема [4, с.14].

Провідним лейтмотивом англійських балад є протиставлення двох сил: йоменів та світської і духовної влади тогочасної Британії. Головні вороги Робіна Гуда – ноттінгемський шериф, єпископ чи монах. У центрі балад – внутрішня боротьба з представниками влади, але, на відміну від слов'янської традиції, зображується вона не так схематично і примітивно. Тут не усе вирішується за допомогою меча і битви – тут швидше відбувається сутичка розуму і хитрості, а смерть противника не завжди є доказом перемоги героя чи його самоціллю.

У циклі про Робіна Гуда чітко простежується негативне ставлення до церковних служителів. Принагідно зауважимо, що в билинах і юнацьких піснях, навпаки, вшановується християнська віра і святі, а неповага обов'язково карається. Так, в “Мамасовому бойовищі” усі богатирі йдуть помолитися до церкви і отримати благословення. У важкі хвилини Ілля Муромець молиться до Богородиці чи святого Миколи, які помножують його сили. Перед смертю він будує у Києві церкву. Брати-богатирі Лука і Матвій Довгополі закам'яніли після Мамасової битви за “свои слова богопротивные”: “Кабы была на небо лестница, / Мы пересекли бы всю силу небесную!” [3, с.201].

Зазначимо, що в англомовних текстах менестрель називає Робіна Гуда йоменом, його ватагу – теж йоменами. Однак в перекладах В.Рождественський, І.Івановський передають поняття дрібного землевласника, фермера такими іменниками, як “стрілець” або “простий стрілець”.

Підсумовуючи проведений аналіз англійських балад про Робіна Гуда у їх зіставленні з традиційною народною баладою Британії, відзначимо, що цикл складався у добу пізнього Середньовіччя у XIV–XV ст., відбиваючи історичні події того часу, настрої й сподівання людей.

В англійському циклі знаходимо всі риси, притаманні периферійному виду балади – менестрельному чи плакатному. Вони відмежовують цикл від народної балади й пояснюються його походженням. Балади про Робін Гуда завжди містять невеличкий вступ: менестрель закликає послухати цікаву історію, детально, не кваплячись, зупиняється на причинах конфлікту, змальовує кожний крок героїв, вдається до ліричного відступу – описів природи чи тла, на якому відбуваються події, коментує поведінку своїх героїв. Розповідь пронизана легким гумором та доброзичливістю. Події відбуваються швидко і динамічно, незважаючи на те, що менестрель обов'язково оголошує про свою присутність і час від часу робить відступи та суб'єктивні зауваження.

1. Английская и нидерландская народная баллада: Сборник / Сост. Л.М.Ариинштейн. – На англ. языке с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1998. – 512 с.
2. Былины // Героический эпос народов СССР. – Т.1. – М.: Худож. лит., 1975. – С.31–66.
3. Былины / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф.М.Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1988. – 576 с.
4. Мощанская О.Л. Народная баллада Англии (Цикл о Робин Гуде) / Автореферат дис... канд. филол. наук. – Горький, 1967. – 24 с.
5. Первомайський Л. З глибини. Балади народів світу // Первомайський Л. Твори: В 7 т. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 5. – 422 с.
6. Франко І. Передмова // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 10. – С.141–145.
7. Эолова арфа: Антология баллады / Сост., предисл., коммент. А.А.Гутчина. – М.: Высш. шк., 1989. – 671 с.
8. Ballad // The New Encyclopedia Britannica. V. 23. – Chicago, 1993. – P.107–110.
9. Ballads // Kirkpatrick, D.L. Reference Guide to English Literature. Second Edition. – V.1 / Daniel Lane, 1949. – P.9–10.
10. English Poetry from Chaucer to Skelton / A Critical History of English Poetry by Herbert J.C. Grierson and J.C. Smith. – Humanities Press: New Jersey. Athlone Press: London, 1983. – P.42–47.
11. Popular Literature: Early Drama and the Ballads // Margaret Schlauch. English Medieval Literature and Its Social Foundations. – Warszawa PWN. Polish Scientific Publishers. London Oxford University Press, 1967. – P.316–321.
12. Popular Narrative Poetry and the Ballad // Chambers, E.K. Malory and Fifteenth – Century Drama. Lyrics, and Ballads. Clarendon Press. Oxford, 1990. – P.122–184.
13. The Death of Robin Hood: Introduction // <http://www.lib.rochester.edu/camelot/trams/deathrh.htm>.
14. The Death of Robin Hood: Text // <http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/deathrh.htm>.

The article views origin and genre definition of the series of English ballads about Robin Hood. The features inherent in the English series separate it from the traditional folk ballad of Britain.

Key words: *traditional folk ballad, peripheral ballad, minstrel broadside ballad, ballad stanzas.*

УДК 811.161.2'282

ББК 81.2 Ук-5

Василь Грещук, Валентина Корягіна

ГУЦУЛЬСЬКИЙ ДІАЛЕКТ У ТВОРЧОСТІ ОНУФРІЯ МАНЧУКА

У статті розглядаються діалектні особливості мови новел Онуфрія Манчука. Встановлено, що гуцульський діалект є основою не тільки мови персонажів художніх творів, а й авторської мови. Проаналізовані фонетичні, морфологічні, лексико-семантичні діалектні риси, засвідчені в мові новел.

Ключові слова: діалектизм, гуцульські діалектизми, мова персонажів, авторська мова, діалектна лексика.

Про Онуфрія Манчука мало що відомо пересічному читачеві та й фахівці далеко не кожен знайомий із його творчістю. Досить скупи відомості з його життєпису. Через те спочатку кілька слів про нього. Онуфрій Манчук народився у присілку Верховини Підкринта 1899 року. У час формування українського війська в Галичині на початку ХХ століття вступив до лав УСС. Після війни повернувся до рідного села, працював у кооперативній молочарні “Маслосоюзу”, був активним громадським діячем, діяльним членом “Просвіти” та “Сільського господаря”. Захоплювався художньою літературою, писав вірші, короткі оповідання, новели на гуцульські теми. Дещо друкував у тодішній галицькій періодиці. За даними Дмитра Дідушка, арештований енкаведистами 24 червня 1941 року в хаті свого сусіда Дмитра Семчука разом із дев'ятьма іншими газдами. Наступного дня, втікаючи від німців, енкаведисти замордували арештантів, чудом урятувався тільки один. Тіла мучеників знайдені у пивниці будинку НКВД в Жаб'є (тепер смт. Верховина) і поховані на цвинтарі біля Ілецької церкви. Однак донедавна ні родина, ні сусіди не признавалися, де поховані невинні жертви НКВД, а серед них – і Онуфрій Манчук, щоб не дати можливості сплюндрувати їх могили. Що вже говорити про його творчість, коли рідні й близькі могили приховують. Однак часи змінюються, і незалежність України уможливила торжество історичної справедливості. Із забуття ім'я за іменем повертаються несправедливо замовчувані, проскрибовані, звинувачені в несусвітних гріхах, хоч їх найбільша вина була в любові до отчої землі та свого народу. Онуфрій Манчук – один із тисяч. На початку 90-х років зусиллями Івана Гречка зі Львова, до рук якого потрапила авторська рукописна збірка новел, та Українського світового об'єднання гуцулів у видавництві “Гуцульщина” у Боффало вийшла у світ накладом тисяча екземплярів єдина збірка художньої прози Онуфрія Манчука під назвою “Жбий'ївські новели”. Тут подано 13 новел – “Святий Юрій”, “Заробок”, “Фіглі”, “Потішив”, “Без свічки”, “Француз”, “Лісова дівка”, “Непростий мертвець”, “Челідина”, “Храм”, “Право”, “Дохторе”, “Великдень”. Літературно-мистецьку цінність художньому доробку новеліста, його місце в

літературному процесі першої половини ХХ століття визначають літературознавці. Нашу увагу привернула мова новел. Річ у тім, що вона явила собою особливий, малопоширений тип взаємодії літературної мови і діалекту, в даному випадку – гуцульського. Він характеризується тим, що місцева говірка використовується не лише у мові персонажів, що цілком вмотивовано й зрозуміло, якщо йдеться про необхідність часткового чи повного відтворення регіонально-етнографічних особливостей героїв твору (наприклад, “Тіні забутих предків” Михайла Коцюбинського, оповідання Марка Черемшини, новели Василя Стефаника тощо), а й у авторській мові. Інакше кажучи, літературний твір повністю написаний місцевою говіркою, вона, власне, послідовно заступає літературну мову [1, с.7–9]. У творах Онуфрія Манчука такою є верховинська говірка гуцульського діалекту, пор.:

Челідина, ск скисе казав, то великий мольфарь. Ускі пінта знаєт. То парит ск вогонь, студит ск мороз, кусат ск кутюга, то скорбичет ск лісна.

Ск’ї шош си спотребит, то ск ангіль коло тебе забігат. А ни догодиш’ї, ск уна захоче, то лізет тобі у очі і ск талиця сипит...

Приходиш д’хаті дес з дороги. И ше се на задвірю, а жітка віхотит си з хати тай до тебе: А ск гостив, а шо чювати, а де був, ба шо робив? Кучюст тебе у хату ск шандарь, покладе на постіль, стисне постолы и істочьки зараз зготовит.

– Юрочьку любий та солодкий, ск мшиі скучьно без тебе було. И говорит тай говорит у один гайтани и минути не стане. Аді, так ск адвокат у суді. А ти, мой, став се видразу ск пель дурний. Шо то має бути?

(“Челідина”)

Легко помітити, що з погляду використання говірки в авторській мові й мові персонажів немає жодної різниці: і в одному, і в другому випадку верховинська говірка східнокарпатського діалекту є єдиним засобом “озвучення” мови і автора, і його літературних героїв. Основні особливості верховинської говірки, які послідовно відбиває мова “Жыб’ївських новел” Онуфрія Манчука, стосуються усіх рівнів мовної будови – фонетичного, лексико-семантичного, морфологічного, синтаксичного. У ділянці фонетики вони такі:

– задньоязиковий звук *a* після передньоязикових приголосних, шиплячих, м’яких *p’*, *л’* та сполучень губних приголосних з *й* переходить у голосний переднього ряду *e* (*шкан’с, чсс, девсть, уссксм, драйтсм, ск, вінчснї, ксгсню, сблукo, гаркотст, псц, гулснї, порсдок*);

– у зворотному *ся* замість *a* вимовляється голосний *и* (*зробивси, сипнулоси, титастси, роздівивси, позсивелиси*), при цьому він може вживатися і у препозитії до дієслова (*аж трава си від вітру стелила, аж си закутило тоццо*);

– голосний *і* з давнього *о* в новозакритих складах після губних приголосних вимовляється як *и* (*вин, з-під, вид, бик, видтак, видразу, підоклала*);

– початковий звук *і* вимовляється як *и* (*играют, шшов, инак, икавка, инче, иди, иржа, иржут, святий Иван, мині буде и так та ін.*);

– голосний *у* у вимові наближається до *і*, особливо послідовно у префіксі *ви* (*роздівитиси, читав, вігорала, вірхтувано, відкладали, віпакують, корчіт* (третя особа однини));

– голосний *о* в ненаголошеній позиції переходить в *у* (*уна, кутюга, пугуграфія*);

– приголосні *ж, дж, ч, ш, щ* вимовляються м'яко (*дужня, бджьоли, душа, хочю, нічь, шс, величкї, несчювсми, чюдо, чяка*);

– передньоязикові палатальні приголосні *т', д'* вимовляються як *к', г'* (*кегнет, телетка, телеви*);

– приголосні *с, ц* у кінці слова диспалаталізуються і вимовляються твердо (*на шибиници, конец, мертвец, воробец, студенец, скас, пор. також суда, усу, дес*);

– звукосполучення губних з *ј* не має епентетичного *л* ([вони] *зробет, любет, дивюси, справсли, трафсло, повіхопсли, дивстси, промовети*);

– звукосполучка *шч* внаслідок асиміляції вимовляється як *шиш* або як стягнений *ш* (*мушиніне, свишиет, шс, шош, шо, нишишстє, хрешиюси, нешишєстє*);

– шілинний *с* переходить у суфіксі *-ськ-* у *ц* (*ворохтєнциий, паццкої, бабинциий, селєнциий*);

– приголосний *р* у кінці слова палаталізується (*цвинтарь, скупарь, паламарь, мольфарь*);

– звукосполучення *ли* внаслідок асиміляції переходить у довгий *л:* (*рєтєнєно*);

– у похідних від слова *хрєст* приголосний *х* зникає (*иршєний, ирстити*);

– приголосні звуки перед голосним *є* із давнього *-ьє* не подвоюються (*волосє, жєтє, сїванє, зїлє, трублїнє, вїкванє*);

– звукосполучки *мл, мј* внаслідок асимілятивної назалізації вимовляються як *мл* (*під земню, миссо*).

Якщо зважити на те, що правописні можливості без застосування спеціальної фонетичної транскрипції обмежені щодо фіксації діалектних звукових особливостей, то маємо доволі повну й точну характеристику вокалізму й консонантизму верховинської говірки першої половини ХХ століття.

Більш повно в новелах Онуфрія Манчука відбиті граматичні й лексико-семантичні особливості гуцульського діалекту.

Із морфологічних говіркових рис засвідчені такі:

– іменники першої відміни, а також узгоджувані з ними прикметники та займенники в орудному відмінку однини мають закінчення *-ов, -ев* (з *бабов, під скалов, удовицев, над тов скринев, колибенев ватров, сокирков, над головов, скалов, під шкіров, за своїов дівков, гешув собов, перед тобов, таков, свічкков, дитишов, горівков* і т. д.);

– замість форм родового відмінка іменників та займенників із прийменником *до* у прийменниково-відмінкових сполуках поширені форми зредукованого прийменника з іменником (займенником) у давальному відмінку (*д'хаті, д'нему, д'ній, д'тобі, д'мені, д'горі, д'коневі, д'скому [з нас], д'кому, д'коханцеві, д'свому* та ін.);

– іменники другої відміни з основою на м'який приголосний у місцевому відмінку однини мають закінчення *-и* (*на кони, у ремені*);

– у родовому відмінку множини іменники приймають закінчення *-ий, -ій* (з *усіх селій, з хатий, бабий, зо страхій, ночій*);

– у місцевому відмінку множини іменники другої відміни, а також плоративи мають закінчення *-ох, -ех, -іх* (*у гачьох, у постоліх, у плотех*);

– спорадично відзначені залишки форм двоїни (*за дві години, зо три години*);

– форми ступенів порівняння прикметників і прислівників утворюються з допомогою частки *май* (*май величкї, май ліше, май лекше, май менче*);

– прикметникові основи мають тільки тверду основу (*порожним, у пресподну* та ін.).

Виразною діалектною особливістю вживання займенників є їх енклітичні форми. Паралельно з формами давального відмінка займенників *я, ти, він, вона, себе* – *мені, тобі, йому, їй, собі* вживаються енклітики: *ми, те, му, ї, си*; а знахідного відмінка – *мис, ти, те, го, ї, ню* (*дайти ми, корости би те не було, очі му у голову потали, такого си устиду дібрав, так мис, кумко, уцишув, ск ти ухотит, ск те мама на світ уповіла, діти шє го навіть зроду ни виділи, хотів ї видіти, гадкував за ню* і т. д.).

З діалектних займенників поширені також редуковані *цесе, тото, оцес, тот*.

Аналітичні форми майбутнього часу дієслів творяться з інфінітива і допоміжних дієслів *-му, -меш, -ме (-мет)*, які вживаються не після, а перед інфінітивом (*чи меш ти мати, шо лиш мете хотіти, ни меш видіти, меш іхати, метси радувати, мет мати, мет коштувати*).

У третій особі однини першої дієвідміни у закінченні збережений *т* (*робота идет, смеречс надаст, маюст, іхаст, орет, кленет, вітснет*).

Кінцевий *-т* у закінченнях третьої особи однини і множини теперішнього часу, а також у формах дієслів наказового способу та майбутнього часу ствердів (*усє звонит, цоркотит, люди гаркотст, колія свишиет, озміт, заплатит*).

Форми минулого часу у першій особі однини і множини закінчуються на *-сми* (залишки перфекта): *прийшовсми, мавсми*. В окремих випадках залишки допоміжного дієслова у скороченому здеформованому вигляді, що стали закінченням, можуть вживатися перед дієсловом (*бо ше сми свічку не зажог, шо сми раз тоту свічку найшов, я ... уже не кемую, кілько сми сму тих "отченашів" віказав*).

У другій особі однини чоловічого роду дієслова закінчуються на *-ес* (*пропавес, упавес*), жіночого роду – на *-с, -сс* (*уснулас, булас, потресласс, бо силу ес мала*), у множині – на *-сте* (*виділисте*).

Наявні аналітичні форми давноминулого часу (*повіз був, приїхав був* тощо).

Умовний спосіб дієслів утворюється з форм минулого часу і частки *бих* (*питаєбихси, най бих і взєв, абих умираєв, абих був ів, не був бих годєн скінчєти, кобих не носєв*).

Гуцульські діалектизми відзначені й серед неповнозначних частин мови. Поширені, зокрема, прийменники *опередь* “перед”, *почєрез* “через”, *наколи* “коли”, *д* “до”, *отєкєби* “ніби”, сполучник *ци* “чи” (*ци молитєси, ци плакати, ци смїятєси*), заперечна частка *нит* “ні” (*ци уна дївка, ци нїт*), видільна частка *моє* (*але де, моє, того Юру найти, де ж вїн, моє, дївєси?*) та ін.

До виразних гуцульських діалектизмів належить також редуція кінцевих ненаголошених складів у кличній формі власних імен (*Пара, Васи, Пала*), сталі означення при звертаннях (*Микулє срібний, господарю мїє дорогїє, дєдєку наш злотїє, Госпїдєку любїє та шїрїє, господарю мїє файнїє, вїєточєку мїє солодєнькїє та намальованїє, Микулє пишнїє*), особливий спосіб вираження великої кількості чогось за допомогою словосполучення із іменника та редульованого похідного від нього прикметника (*народє народєннї, силє силєннє, пудє пудєннї, пишнєстє пишнєслєє* тощо).

Із гуцульських лексичних діалектизмів у новелах О. Манчука відзначені слова різних лексико-семантичних груп. З огляду на тематику новел закономірною є значна кількість гуцульської побутової лексики. Тут відзначені назви одягу і прикрас (*гачє, “штани”, крїсанє* “чоловічий капелюх із прикрасами”, *ковтєки* “сережки”, *прошивєка* “ковнір”, *лудїє* “одяг, вбрання”, *паєцрєки* “коралї”), назви хатнього й господарського начиння (*бєсаєи* “дві торби, з’єднанє одним полєтнїщєм, шо їх носєть перекинєтїмє чєрез плєчє”, *полубїчєвєк* “саморобнє дерев’янє бочєкє малєгє розмїру”, *порцїє* “малїє кєлїшєк”, *цєглє* “клїщї”, *рєквє* “круглє дерев’янє посудїнє з покрїшєкєю длє маслє або брїнзї”, *руєцєк* “наплєчнїк”, *тєркїлє* “наповнєнє бєсаєи”), назви монєт (*бєнкє* “австрїєськє монєтє”, *трєйцєр* “розмїннє австрїєськє монєтє”, *шїєтєкє* “австрїєськє дрїбнє монєтє”), назви мїр і приладїв вимїрюваннє (*вїє* “око мїрє рїдннї”, *градус* “тєрмомєтєр”, *кїлє* “цєнтнєр”, *мєтєрївєкє* “мїрє довжїннє, мєтєр”), назви хворїб (*болє* “хворобє”, *гєрєчєкє* “тїф”). З їншїх тематїчнїх груп помїтнї гуцульськї

назви частин тіла (*голов* “голова”, *калюх* “живіт, нутрощі”, *кленци* “зуби”, *крива* “кров”, *хорбак* “хребет”), назви тварин, птахів, плазунів, комах (*кутюга* “собака”, *галиця* “гадюка”, *блихи* “блохи”, *сшиірка* “ящірка”, *потста* “пташенята”, *чаця* “чайка”, *шканста* “коні”), народні географічні апелятиви (*бердо*, *джермори* “добрі, лісові хащі”, *сигли* “густий, непрохідний ліс, праліс”).

Цікаві діалектні абстрактні слова, зокрема *гайдамаи* “дійство, рейвах”, *зицирка* “муштра”, *злоги* “пологи, роди”, *капуши* “душа”, *манколія* “напасть; меланхолія”, *моц* “сила”, *пінта* “шгука, витівка, каверза”, *порекло* “ім’я”, *прицька* “напасть”, *пунерія* “сила, міць”, *рецітка* “рецепт”, *філі* “жарти”, *тусок* “туга” та ін.

Багатством і різноманітністю відзначаються діалектні назви осіб. Серед них виділяються особові назви, що вказують на професію, фах людини (*бутинар*, “лісоруб, який працює на лісорозробці”, *дохтор* “лікар”, *здекутор* “екзекутор”, *сендзя* “суддя”, *трембітаи* “трембітар”, *примівник* “ворожбит”), спорідненість (*дедя* “тато, батько”). Засвідчені також загальні й збірні назви осіб (*мушиіна* “чоловік”, *челідь* “жінки”, *мізерота* “біднота, діти”, *дітворія* “діти”), окремі особові назви інших тематичних груп, зокрема *любас* “коханець”, *люфтник* “курортник”, *пасічєр* “пасажир”, *потопленєк* “утопленик”. Окрему групу становлять назви міфологічних істот: *дітьтьо* “чорт”, *дикуи* “чугайстер, лісовий чоловік, ворог мавок”, *лісна* “лісова мавка”.

Низка назв осіб, здебільшого похідних, характеризується відчутними конотаціями, одні з них містять осудливо-зневажливу оцінку (*війєра*, *гошиця*, *облойда* “жінка легкої поведінки, повія”, *калюхачь* “черевань”, *шмаркуи* “шмаркач”, *худєк* “худа людина”), інші – співчутливо-прихильну (*біданка*, *бідниця* “нещасна, бідна жінка”, *бідник*, *простобідник* “бідна людина, чоловік, якому дають простибіг”).

Діалектна лексика не вичерпується іменниками. Не менш різноманітними за структурно-семантичними ознаками є інші різночастининомвні діалектизми, зокрема прикметникові (*бабицкый* “бабський”, *зулавий* “навіжений”, *ириєний* “хрещений”, *пабитієська* “повна”, *міціцька* “маленька”, *калюхата* “животата”, *клянцаний* “зубатий”, *обгорєний* “засмаглий”, *умієтний* “розумний”, *челідницкый* “жіночий”, *фаїний* “вродливий, красивий”, *колибєна* “стосовно колиби”, *дитиєтчий* “дитинячий” та ін.), числівникові (*дєвєтьдєсєть бєз оди* “вісімдесят дев’ять”, *двациє и иєтири* “двадцять чотири” та ін.), дієслівні (*бапуєвати* “сумувати, тужити”, *вєдєсти* “заводити сварку”, *вєрєлєси* “кинулися”, *вєрєчєси* “кинутися”, *вїдвєрєти* “відкинути”, *вїпучувєти* “виводити”, *гїмблєувєти* “торгувати”, *гулєти* “вабити”, *дряшпанєтєси* “лізти”, *згулавєти* “здуріти”, *змаціцькєвєся* “зробився малим”, *калюєшєти* “пробивати”, *кємувєти* “пам’ятати”, *мєтєркуєвати* “ліхословити”, *пабуєвати*

“гостити, забавляти”, *наповнитиси* “завагітніти”, *насокотити* “стерегти”, *наукемити* “надокучити”, *пантрувати* “стерегти”, *пелити* “пхати, вилазити”, *поминтрожити* “побаламутити”, *прожерти* “ковтати”, *скорнути* “збудити”, *спокритити* “стати матір’ю позашлюбно”, *уболіюси* “одягнуса”, *уповідатиси* “показуватися” та ін.), прислівникові (*баню* “сумно, тужно”, *бійно* “боязко, страшно”, *дубельт* “подвійно”, *з-ненападу* “зненацька”, *крітко* “тихо, спокійно”, *модно* “вигідно, зручно”, *нарік* “наступного року”, *охічно* “з бажанням”, *пудно* “страшно”, *ретенно* “напевно, точно”, *універть* “унінащо, напропало”, *фурт* “раз-у-раз” та ін.).

У якійсь окремій новелі певні гуцульські діалектні риси можуть бути відбиті не в усій повноті чи непослідовно. Наприклад, звук *і* з давнього етимологічного *о* в гуцульських говірках після губних приголосних, як відзначалося, звучить як *и*, але в новелі “Француз” цей фонетичний гуцулізм не відбитий у займеннику *він*. Водночас в інших творах ця діалектна фонетична риса послідовно відзначена, скажімо, у новелі “Фігли” (*Ну най зачев він [маляр] малювати церкву, а мав шош трьох чіледників до себе. Аді фарбу місити, ба квачі мочети, води унести, прото, до свої роботи. А він сам малюст собі кожної днини, дряшпанитси по стінах, а светі то такі сму з-пид руки виходст, ск живі”). Однак усі твори разом із погляду їх мови можна розглядати як добротні матеріали до хрестоматії гуцульського діалекту, в даному випадку, верховинської говірки.*

Таким чином, є всі підстави вважати, що мова новел Онуфрія Манчука досить точно і повно репрезентує верховинський різновид східнокарпатського, або гуцульського, діалекту. На жаль, з відомих причин ці надзвичайно цінні передовсім для української діалектології та історії української мови матеріали ніяк не залучені до науково-лінгвістичних досліджень. Немає сумніву, що новели Манчука повинні повноправно ввійти до джерельної бази Словника гуцульських говірок, над яким працюють мовознавці Львова. Вони з успіхом будуть використані при академічних описах українських діалектів, зокрема південно-західного наріччя. Особлива цінність їх виявляється ще й у тому, що вони засвідчують малопоширений тип взаємодії діалектів і мови художньої літератури, за якого говірка використовується як у мові героїв, так і в авторській мові, тобто в художньому творі заступає літературну мову.

1. Іван Гречко. Замість передмови // Онуфрій Манчук. Жьїб’твські новелі. – Вид-во “Гуцульщина”. – Боффало, 1992. – С.7–9.

The article deals with dialectal peculiarities of the language of the short stories by Oнуfryy Manchuk. It has been found out that both the characters' speech of the fiction works and the author's language are based on the Hutsul dialect. The phonetic morphological lexico-semantic features of the dialect occurring in the language of the short stories have been analysed.

Key words: Dialectism, Hutsul dialectal words, characters' speech, author's language, dialectal vocabulary.

УДК 811.161.2'371

ББК 81.2 Ук – 7

Марія Голянич

ВНУТРІШНЯ ФОРМА СЛОВА У ТЕКСТАХ ГУЦУЛЬСЬКИХ ВІРУВАНЬ

У статті розкривається функціональне навантаження внутрішньої форми слова у ритуальному тексті.

Дослідження космологічних, міфологічних, міфо-поетичних уявлень народу, виявлення лінгво-змістових категорій системи його вірувань, ритуальних і побутових стереотипів, розкриття ізофункціонального навантаження окремих мовних одиниць у структурі ритуального тексту – коло завдань, актуальних не лише для мовознавців, але й культурологів, психологів, етнологів, філософів – представників різних наукових напрямків.

Ключові слова: *внутрішня форма слова, ритуальний текст, імпліцитність.*

Вірування гуцулів, у яких відбиті найдавніші форми язичницької та релігійної свідомості, містяться архаїчні культурні елементи, закодовані принципи віртуального й актуального членування світу, фази його становлення, відбиті ментальні й морально-ціннісні стереотипи, є тим текстовим матеріалом*, який допоможе глибше пізнати витoki духовної тури й світогляду українського народу, становлення його символічної системи, доповнить опущені фрагменти (чи окремі елементи) культурної традиції, опрeдметненої у слові.

Вірування як ритуальний текст, що формувався протягом віків, не є структурно й семантично однорідним і до кінця оприямиєним. Прихований смисл вірувань закодований у “магічних” формулах, імплікованих міфо-поетичними основами буття людини, інформацією сакрального характеру про світ, реалії та відношення, що його маніфестують.

Імпліцитний смисл вірувань “запрограмований” архаїчним моделюванням універсуму і мікrokосму, невіддільного від побутових сфер, менталітій повсякденного життя, збережених у корпусі ритуального тексту.

Його прихованість може бути і результатом транспозиції древніх ритуалів у певний просторово-часовий і культурно-етнологічний зрізи, внаслідок чого відбувається семантична трансформація первинного змісту, а

* Вірування як текст (об'єднана смисловим зв'язком послідовність мовних одиниць, що характеризується зв'язністю, цілісністю, завершеністю) не функціонує у “чистому” текстовальному вияві, а розкривається у структурі інших знакових утворень, що мають культурологічну й етнологічну значущість.

окремі обрядодії повністю чи частково втрачають мотивованість, іноді набуваючи функції ігрової форми.

Категорією, що сприяє дешифруванню значення тексту вірування, допомагаючи розкрити у ньому прихований зміст, відновити порушений зв'язок між словом і його реалією – відповідником, є внутрішня форма (ВФ) слова.

ВФ слова як концептуальна ознака, закріплена у слові [2, с.23–45], що є текстоорієнтованою величиною, здатна творити й структурувати текст, не єдиний засіб артикуляції імпліцитного смислу. Він утворюється на всіх мовних рівнях тексту з урахуванням культурного фону, обрядової, міфологічної, етнологічної його буттєвості. ВФ слова (навіть ключового) не може представляти весь ритуальний текст, бо значення слова “ніколи... не було рівне його внутрішній формі, тобто тій ознаці, якою позначалося значення” [6, с.76], і смисловий обсяг тексту є ширшим за внутрішньоформні характеристики окремих слів. Однак ВФ слова – це предикат, який не лише стверджує наявність певної ознаки в референті, є результатом акту свідомості, що сприяє смисловій кваліфікації пізнаного. Вона сприяє входженню у “прихований вимір буденних слів” [5, с.109], розширенню в них “буттєвого смислу” (М.Гайдеггер), певною мірою “врівноважуючи” план змісту і план вираження тексту, який стає доступним для дешифрування.

Допомагаючи виявити в тексті приховані значення, ВФ слова сприяє розширенню засобів його інтерпретації і розуміння (осягнення значення знаків через їх вираження, насамперед вербальне); вона включається в герменевтичний процес розкриття інтенцій знака (слова, словосполучення, ритуального тексту в цілому), конституюючи такий його аспект, який узгоджується із ситуацією використання тексту, спеціальними кодами побутового, сакрального, символічного характеру (зв'язок узгодження умовний, бо і зміст ритуального тексту, і значення окремих його компонентів не є до кінця оприявленними і вмотивованими).

У ритуальному тексті ВФ слова не виявляє і не може виявляти всіх ознак, властивих їй у художньому тексті, однак характер текстуального простору, який промовляє великою мірою “завдяки силі своєї зрочености та системи означування, яка його підтримує” [3, с.662], дає змогу ВФ розкривати семантичну еволюцію значення слова як “результат його “культурної пам'яті” [11, с.45], “відсилає” мовця до істотних в культурній традиції понять і реалій, дає можливість “наочніше” уявити закодовану в тексті певну картину світу чи її сегмент.

Зберігаючи (рідко) первинну яскравість враження номінатора чи образність вторинного, набутого плану, побудовану на семантичній атракції близькозвучних слів, ВФ слова у віруваннях відзначається тим, що вона спрямована на вихід за межі вербального тексту – до ритуально-магічних форм буття, включається в міфо-поетичні системи. Виявляючи, як і в художніх текстах, свою поліфонічність, вона тягнє до символічності –

представляє інобуття, іноформу, моделює зміст, що представляє інший його обсяг, не пов'язаний зі стійкою вербальною формою.

Появляється це характером вірування, актуалізацією в окремих його видах виразно міфологічно орієнтованого значення. “Дифузність, нерозчленованість первісного мислення виявилось у печіткому розмежуванні в міфологічному мисленні суб'єкта і об'єкта, предмета і знака, речі і слова, істоти і її імені, речі і її атрибутів, одиничного і множинного, просторових і часових відношень, початку і принципу, тобто походження і сутності” [8, с.13].

У віруваннях, як і в міфах, зближення об'єктів може відбуватися за другорядними ознаками (які, однак, у процесуально-архетиповому плані могли бути й сутнісними); їх символічна взаємозамінність, різна асоціативна палітра, референційна віддаленість, співвіднесеність з різними референційними системами чи просторово-часова неоднорідність нерідко суперечить однозначному осягненню тексту, спричинює поліфонічність, а отже, і множинність його інтерпретацій.

Тому у визначенні напрямків інтерпретації, в розумінні його семантичної структури нема “другорядного”: враховуються і причинно-наслідкові зв'язки, і характер часового (сакрального чи емпіричного) перебігу подій, і система цінностей та стереотипів, санкціонована культурними традиціями, і найголовніше – семантика мовних одиниць, їх додаткові смислові нашарування, розкрити які допомагає ВФ слова.

ВФ, умотивовуючи значення слова, робить його прозорим для глибокого розуміння. Вона сприяє проходженню думки крізь простір символу, крізь “гру згнів” (за М.Гайдеггером), що відкриває нові перспективи у тексті, представляє його як буттєво відкриту величину, хоч на синхронному зрізі вона може сприйматися як формально закрита (“застигла”) з мінімальним креативно-динамічним потенціалом.

Наприклад: за уявленнями гуцулів*, святій Юрії (6 травня) відбирає у Миколая зимові ключі від студени і ховає, а своїми “відмикає землю і небо”, “впускаючи тепло”, він “іде на білім коні і веде весну” (“в рієт іде трава, всяке зілля, маржина має що пасти”). Юрії опікується домашніми тваринами, тому саме з цього дня починається їх постійний винає: “Юрова роса” цілюща – і “маржина ме весела і здорова, буде давати багато молока і густу файну сметану”.

Зі святом Юрія асоціюється світле життєдайне єство природи, що забезпечує добробут і гуцульський добуток – насамперед у маржині (це ж відбито і в етикетних вербалізованих стереотипах, що супроводжують формулу вітання: Ск дужі?.. Ск худібка, ск діти, ск жінка?.. Аби здорові були).

* У статті використано матеріали, зібрані в с.Тюдів Косівського району Івано-Франківської області [Див. також: 1, с.128].

Однак втрачена ВФ імені Юрій (гр. *georgos* – хлібороб, плугатар; від *ge* – земля; *ergon* – робота) [7, с.96] відкриває інший онтологічний аспект ситуацій, що на гуцульсько-обрядовому матеріалі імплікує ще одне поняття – “майбутній урожай”. Юрій – це той, хто не лише пускає весну на царинки, полонинки, у “кошери”, хто дасть “файну кішно” і здоровий приплід, а й наповнить землю силою родити – сприятиме доброму врожаєві.

Змістово-фактуальна інформація імені імпліцитно вмотивовує обрядодію – “закликання врожаю”: рано-вранці на Юрія (надворі ледь світає, ще темно; вранці, “коли видко, то вже ніхто нічого не робит”) газди з дітьми виходять на город, де звечора приготовлена купа торішнього листя, сухе листя, бадилля, і розкладають “велику ватру”. Туди ж для розпалу кладуть і сіно, яке на Святий вечір було на столі під скатертиною. Ставши кругом вогню або взявшись за руки і ведучи коло за сонцем, примовляють: *Сійся, родися, жито-пшениця, всяка пашиця. Кірілайса! Аби зародили барабульки, кукурузки... Кірілайса! Аби зародили еблінки, грушки, сливки... Кірілайса! Кірілайса! Кірілайса! Роди (Боже? земле? Юрію?) моркву, петрушку, чісок, чебрик... Кірілайса!*

Віра у магічні властивості цього дійства, у те, що воно примножить майбутній урожай, зумовлює дотримання ритуалу:

- місце на городі, де запалюється вогонь, повинно бути чистим (“у сміттю ватра не кладець”), тому хоч і задалегідь все приготовлено до спалювання, граблями, які виконують тут ритуально-кодуювальну функцію (“перед – очищення”), ще раз зрїбається все, що необхідно спалити;

- вогонь доглядають усі члени сім’ї;

- у процесі дійства перелічуються всі види садовини й городини, що ростимуть на цій присадибі (“ек шос пропустиш, то не ме родити”);

- вигук “Кірілайса” повторюється один, три або багато разів після кожного імперативного ряду;

- вигукове слово треба викрикувати (“крічести чем голосніше, тим ліше, аби далеко було чоги”);

- попіл, що утворився, розсипають по всьому городі.

Як бачимо, обрядодія, у якій реалізується вірування, має усталену завершену структуру, важливим компонентом якої є вербальний блок, що містить кілька смислообразів, насамперед *вогонь* і *коло*. Однак стрижнем дійства, який об’єднує традиційні знаки культури, використані тут, формує вертикальний контекст, є два елементи: *Юрій* і “*Кірілайса*”.

Перший зумовлює час дійства, його хронотопні властивості, імпліцитно окреслює перспективу розгортання сюжету (фабулу “висвічує” етимон імені – “щось, що пов’язане із землеробством”); другий є засобом шифрування того самого змісту у різних кодуювальних системах – язичницькій і християнській.

Хоч слово “Кірілайса” є пізнішим нашаруванням, уже християнського періоду (походить з гр. *kiris eleyson* і означає “Господи, помилуй!”), тобто актуалізація вірування із цим ключовим словом, використаним у своєму первісному значенні, відбиває християнську символічну парадигму (імперативний ряд отримує однозначне спрямування: Боже, Господи), однак на сучасному етапі функціонування вірування це слово десемантизувалося. Втрата внутрішньої форми й універбація зовнішньої надали йому “магічно-го” функціонального значення – утвердження прохання “роди” – і текст починає сприйматися як вияв архаїчного, дохристиянського мислення.

“Кірілайса” є носієм узагальненої семантики, що не має референційного опертя, а сприймається на фоні всієї обрядодії. Відсутність лексичного значення не позбавляє його значущості у структурі ритуального тексту: без цього слова текст втрачає завершеність. Воно підсилює цільову установку тексту, розширює його сакральний і соціокультурний простори, приховані тасмниці буття. Своєю ВФ й інтенцією на підсумковість, результативність виголошеного, імпліцитну перформативність, вказане слово скероване в позатекстовий простір.

Воно функціонально навантажене і в плані підтримання інтертекстуальних символічних числових зв'язків. Оскільки в “архаїчних традиціях числа могли використовуватись в ситуаціях, яким надавалось сакральне “космізуюче” значення” [9, с.5], вигук “Кірілайса” приховано утверджує (відновлює?) і певну циклічність у схемі майбутнього розвитку того, стосовно чого це слово промовляється, а також для подолання деструктивних хаотичних тенденцій” [9, с.5] з метою досягнення благополуччя родини (вирощення доброго врожаю), розв'язання на певному хронотопному відрізку антиномії “Космос – Хаос”.

У багатьох символічних системах завершеність структури ритуального тексту має числовий вияв: *один* і *три* – це символічні константи, які уособлюють цілісність, нерозчленованість (один) і досконалість, єдність параметрів макрокосму (три), часову послідовність і актуальну завершеність дійства (*три* містить початок, середину і кінець), синкретичність фаз, спроектованих на простір чи безпосередньо на семантичну величину, що моделює певну буттєвість.

“Один” і “три” – це еталони (одночленний, тричленний), які співвідносяться з тенденцією архетипної організації свідомості, коли актуалізується не лише окремий елемент числового ряду, а й певний стан умовного денотата: *один* – першопочаток, *три* – диференційоване начало, спроектоване на просторово-часову вісь, яка відбиває зародження, дозрівання і збирання майбутнього урожаю.

В аналізованій обрядодії вигук “Кірілайса” полівалентний: він символічно пов'язується з амбівалентним архетипом “вогонь” і архетипом “світло-темрява”.

У локально-темпоральному комплексі ритуальної дії *вогонь* – необхідна умова її виконання: логічний активно спрямовувальний потенціал її може виявлятися насамперед завдяки вогню, який уособлює безперервну змінність форм буття, стимулює родючість землі, виступає “символом перетворення і переродження” [4, с.352], відганяє сили темряви і зла, очищає місце духовною, сонячною енергією (його еквівалентом на поверхневому рівні є граблі як смислообраз, що містить значення очищення й окреслення замкнутого простору, де нема місця злому, поганому, ворожому).

Вогонь – це “образ енергії”, він “охоплює як хороше (життєве тепло), так і погане (руйнування і спалення)”, “проходження через вогонь символізує вихід за межі людських можливостей” [4, с.353], тому ті, що розпалюють, доглядають, оберігають вогонь, “ведуть коло” біля нього (“ловляться за руки у кругляк і танцюють за сонцем – зустрічають Юрія”) [1, с.128], стають учасниками процесу сакралізації, духовного відродження, “спалюючи” в собі грішне, потворне, чуже.

Круг (коло) символізує циклічність у природі й житті людини, він виступає “знаком сонця”, що є однією з умов розквіту живого.

В аналізованому тексті слово-образ *ватра* (вогонь), а також імпліцитні *світло, темрява, коло* взаємопов’язані, хоч і включені в різні асоціативні поля, вони сприяють реалізації того, що є стрижневим в обрядодії, заради чого вона відбувається; вони розшифровують (матеріалізують через подієвість) зміст, наявний у первинних внутрішніх формах лексем *Юрій* та *Кірілайса*.

Внутрішні форми цих мовних одиниць скеровують текст на поліваріантність його прочитання (в межах язичницької чи християнської парадигм). Суб’єктивний зміст думки мовця, проходячи крізь певну асоціативну вісь, наприклад: *6 січня, Святий вечір, сіно на столі – 6 травня, свято Юрія, спалювання обрядового сіна – Кірілайса (=Господи)* актуалізує насамперед християнський аспект етнокультури (свято Юрія – вогонь – коло – Кірілайса (десемантизоване) оприявлює міфообразове сприйняття із властивим йому типом екзистенції). Асоціативний ряд *вогонь*

* У селі Кути Косівського району Івано-Франківської області і досі збереглася обрядодія “Вогники”. У Великодню середу (перед Живим, Чистим Четвергом) усе на обійсті і в хаті мусить бути прибраним. Увечері розкладають ватру (“вогники”), спалюючи сміття, торішне листя. Стрижнем обрядодії є те, що вона сприяє очищенню не лише довкілля перед великим святом, але і його учасників: як і напередодні Купала, з метою очищення кожен мусить стрибнути через цей (“чистий”) вогонь.

** У селі Тюдів обрядодія “Кірілайса” відбувається вранці “на Йордан” (19 січня). Основою для розкладання вогню також є сіно, що було на Святий вечір на столі. Сценарій дійства той самий. Мета – закликання врожаю.

– коло – *Кірілайса* (як одне з тих, іноді незрозумілих, “магічних” слів, що зустрічаються в лічилках, дитячих іграх, замовляннях) відкриває ще один аспект обрядодії – ігровий, який акцентує не прагматичність, цілісність і всезагальність обрядодії, а її “святковість”, відчуженість від буденного життя. “Гра – це змістова функція з різними гранями смислу” [10, с.10], що реалізується в окресленому просторі й відмежовується від інших певним “маскуванням”, перетворенням, “карнавальністю”, на перший погляд, “несерйозністю” (“мов, ніби щось”). Кваліфікація “ніби” не є визначальною при дешифруванні тексту, вона має факультативний характер, ще раз виступає підтвердженням того, що “культура виникає у формі гри, культура з самого початку розігрується” [10, с.64], обрядодія в міфо-поетичному її ракурсі – це те, що повторюється “тут і зараз”!; що ніби заново народжується, формуючи інший хронотоп (“святковий”, “сприйнятливий для втасмничених”, для своїх – тих, хто знає правила гри і розуміє її серйозність).

Як бачимо, ВФ слова в ритуальному тексті – це компонент змістової структури, що виконує у тексті прогностичну й текстотвірну функції, сприяє осмисленню його як синкретичної величини, яка містить приховані значення. ВФ ключового слова не обмежується текстовими рамками, вона націлена в простір обрядодії, у якій магічні ритуальні операції заповнюють смислові лакуни, вносячи нові відтінки й у ВФ слова.

1. Влад М. Стрітенніс: Книжка гуцульських звичаїв і вірувань. – К.: Укр. письменник, 1992. – 223 с.
2. Голяннич М. Внутрішня форма слова і художній текст. – Івано-Франківськ: Плайд, 1997. – 180 с.
3. Еко У. Маятник Фуко // Перекл. з італ. – Львів: Літопис, 1998. – 752 с.
4. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFЛ-book, 1994. – 603 с.
5. Подорога В.А. Геология языка и философствование М.Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность. – М.: Наука, 1991. – С.102–120.
6. Погобня О.О. Естетика і поетика слова: Збірник: Перекл.з рос. – К.: Мистецтво, 1985. – 614 с.
7. Скрипник Л.Г., Дзятківська Н.П. Власні імена людей. – К.: Наукова думка, 1986. – 312 с.
8. Токарев С.А., Мелетинская Е.М. Мифология // Мифы народов мира: В 2 т. – Т.1. – М.: Сов. энциклоп., 1987. – 671 с.
9. Тоноров В.Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. – М.: Наука, 1980. – С. 3–25.
10. Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня. Пер. с нидерл. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.
11. Яковлева Е.С. О понятии “культурная память” в применении к семантике слова // Вопросы языкознания. – 1998. – № 3. – С.43–73.

The article highlights the functional loading of internal form of word in sacral texts.

Key words: *internal form of word, sacral texts, implicit.*

УДК 81'0
ББК 81.2Ук

Микола Лесюк

НАРОДНОМОВНА ОРІЄНТАЦІЯ ГРАМАТИКИ ЙОСИФА ЛОЗИНСЬКОГО

У статті йде мова про одну з перших українських граматики, виданих у Галичині ще в першій половині XIX ст., – граматику Йосифа Лозинського. Граматика була написана польською мовою спеціально для польськомовного читача, щоб показати йому великі можливості і переваги української мови. У цій граматиці вчений гаряче обстоює українську народну мову, зокрема мову українського фольклору, доводить, що саме вона має бути мовою української літератури, а не мертва старослов'янська мова. Автор обстоює фонетичний принцип письма, дає детальний аналіз фонетичних та граматичних явищ української мови.

Ключові слова: пута церковнослов'ящини і мова українського народу; чужомовний вплив, мова фольклору; етимологічний принцип; сліпе наслідування старовини; бачити те очима, що чуємо вухами; удосконалення мови.

Йосиф Лозинський (1807–1889 рр.) увійшов в історію української науки і культури як мовознавець, етнограф, публіцист. Як писав Б.Дідицький, “Кромѣ Антонія С.Петрушевича и Якова Ф.Головацкаго, никто другій изъ живущихъ нынѣ старшихъ нашихъ писателей не положилъ столь много примѣтныхъ слѣдовъ своей дѣятельности на поприщѣ галицко-русской литературы, якъ именно старѣиший отъ тѣхъ обохъ вѣкомъ Іосиф Лозинскій” [2, с.112]. Як зазначав сам Й.Лозинський пізніше в “автобіографічних записках”, опублікованих Б.Дідицьким, він ще із студентських років захоплювався наукою про мову, слов'янськими мовами.

Загальному розвитку, ерудиції майбутнього вченого сприяв той факт, що він мав доступ до бібліотеки І.Могильницького, яку доручив йому описати єпископ І.Снігурський після смерті І.Могильницького, а також до бібліотеки самого єпископа. Як писав він у своїй біографії, “Тогда пожималъ мнѣ Владыка Снѣгурскій многіи книги до читанья изъ своей библіотеки и тѣмъ загрѣваль мя до трудовъ литературныхъ” [2, с.116].

Й.Лозинський відчував гостру потребу впровадити в літературу народнорозмовну українську мову, але розумів, що її необхідно в якійсь мірі нормалізувати, бо “безъ правильъ одностайныхъ руско-людовымъ языкомъ не возможно было что-нибудь писати” и “нужно было граматики, а такой тогда еще у насъ не было. Отже, уложилъ я такую граматикую” [2, с.116]. Праця Й.Лозинського, про яку він пише, була підготовлена ним до друку і здана до цензури ще у 1833 році, хоч, на жаль, надрукована була аж у 1846 році. Книга одержала була дозвіл цензури, однак Й.Лозинський із цілого ряду причин не став публікувати її. У нього як у людини спостережливої не могла не працювати творча думка, не могли не з'явитися нові міркування, тим паче, що він мав перед собою щойно видану німецькомовну граматику української мови Й.Левицького. В усякому разі, незважаючи на дозвіл цензури, граматика ця залишилася в рукописі.

Не побачив світу і другий варіант його граматики, підготовлений і відісланий до цензури у листопаді 1837 р. Цензор В.Левицький написав на рукописові короткий присуд: “635. Non admittitur ad imprimendum. 23/6 1838”, тобто що вона до користування не рекомендується.

Шкода, що Й.Лозинський не видав свою граматику після дозволу цензури у 1833 р., шкода, що цензор В.Левицький зігнував другу її редакцію у 1838 році. У той час вона була надзвичайно потрібна в Галичині, бо була б уселила віру в розвиток української літературної мови на базі народної мови, була б прискорила цей процес і, можливо, вибила б ґрунт із-під ніг майбутнім москвофілам, які насаджували в Галичині “великоруську мову”.

Після тривалої тяганини граматика нарешті одержала дозвіл цензури на вихід у світ і була надрукована в Перемишлі під заголовком “Gramatyka języka ruskiego (mało-ruskiego) napisana przez ks. Józefa Łozińskiego”.

Складається граматика зі вступу (с.VIII–XLIII), “Елементарної” частини (с.1–40), “Етимологічної” частини (с.41–123) та “Додатку” (с.124–129).

Особливу цінність являє собою вступна частина, через яку, власне, цензор Венедикт Левицький й не давав дозволу на друк книжки. Як зазначає М.Возняк, “цензор Левицький повичеркував самі есенціональні місця, передусім ті місця з передмови, які протестували проти ідентифікування живої української мови з мертвою церковщиною і проти мішання до неї чужої великорущини та маніфестували яzikову єдність на цілій території України, розділеної політичними кордонами” [1, с.110].

У вступі автор подає коротку історію України, її географічні межі, пояснює назву Русь, терміни “руський”, “малоруський”, зазначає, що руська (тобто українська) мова майже 200 років (від 1368 до 1572 р.) у Литовському князівстві була мовою двору, науки, суду і права, дипломатії тощо.

Разом з тим він правильно зазначає, що в українській мові помітні глибокі сліди польського впливу, і це не дивно, адже Західна Україна, зокрема Галичина, 432 роки (від 1340 до 1772) була під польським пануванням. Додамо, що термін цей значно більший – 599 років, якщо взяти до уваги польське панування аж до 1939 року. Від кінця XVI ст., зазначає Й.Лозинський, настав золотий вік польської мови, яка стала мовою держави, а українська мова була зневажена і з високого становища була вигнана під селянську стріху [3, с. XX–XXI].

Автор правильно зазначає, що жодна зі слов’янських мов не вільна від іншомовних впливів. Однак, як він пише, чужі мови, не зрозумілі людям, не можуть так вплинути на їх мову, як впливає одна слов’янська мова на іншу, особливо, коли ця мова є мовою офіційною, урядовою. Тоді ця мова мимоволі і потужно впливає на мову піддану [3, с. XXI]. Слова ці мають яскраве підтвердження сучасним станом української мови і впливом на неї російської мови, яка панувала на Україні протягом століть та ще панує й досі на центрально-східних теренах України.

Й.Лозинський продовжує, що наша мова піддавалася впливові й татарської, турецької, угорської, німецької мов, однак ці мови (за винятком окремих запозичень) не зашкодили її чистоті. Тут автор віддає належне церковнослов'янській мові, припускаючи, що завдяки їй дещо послаблювався вплив польської мови на українську. Водночас автор граматики виступає, як уже згадувалося, й проти церковнослов'янської, яка теж залишила глибокі сліди в українській мові, проти ототожнення живої народної мови з цією мертвою літературною мовою. Він правильно зазначає, що це дві різні мови – мова, якою були написані святі книги, і мова українського народу, яка в силу обставин не стала літературною.

Червоною ниткою через усю книгу Й.Лозинського проходить думка, що мова простого українського народу повинна стати мовою літератури і науки. Зразком для неї повинна бути навіть не мова простого люду, з огляду на те, що вона піддається великим іншомовним впливам, особливо польському, а мова українського фольклору: пісень, прислів'їв, казок, оскільки лише в них передаються без змін слова із покоління в покоління [3, с.ХХІІ].

Визначивши основні риси української мови на фоні інших слов'янських мов, Й.Лозинський зауважує, що народна мова українців, на жаль, не була настільки щасливою, щоб нарівні з іншими слов'янськими стати літературною. Більше того, навіть тепер (тобто уже у ХІХ ст.) дехто заперечує цю можливість. Тут автор називає Михайла Лучкая, який обстоює тільки права старослов'янської мови як літературної мови для слов'ян [4]. Він заперечує тезу М.Лучкая, що “буцімто розвиток одного нарiччя веде до загибелі іншого, бо інше гине не від того, що перше розвивається, а від того, що само не розвивається. Якби й друге нарiччя розвивалося, як перше, то жодне з них не загинуло б” [3, с.ХХVІІ].

Автор граматики висловлює влучну думку, що завдяки мові людина має здатність мислити й контактувати з іншими людьми. “Удосконалення мови людини сприяє удосконаленню її душі, а, отже, як удосконалення й розвиток душі, так і вдосконалення мови є обов'язком кожного народу. Якщо ж народ не буде працювати над своїм удосконаленням, над розвитком своєї мови і своєї культури, його поступ до цивілізації буде здійснюватися черепашиним кроком” [3, с.ХХVІІІ–ХХІХ].

Звідси випливає, що й українська мова, якою розмовляє понад 15 млн. осіб, повинна підійматися до рівня літературної. Якщо менш численні поляки, чехи, серби та ін. зуміли цивілізувати свою мову, то не зрозуміло, чому хтось 15 мільйонам українців повинен заперечувати в цьому. Отже, мова українська повинна бути “освіченою”, тобто літературною. Щоб досягти за допомогою мови певного поступу народу до цивілізації, не треба жодної іншої мови для цього вживати, лише ту, якою народ розмовляє, яка живе в його устах. Але, як з жалем зазначає Й.Лозинський, не всі хочуть це розуміти. Одні ладні накинути народові пута старослов'янщини,

інші раді були б одержати літературну мову через “злиття” мов, а треті взагалі не бажають мати власної літератури.

Й.Лозинському болить, що українцям дехто хоче нав’язати старослов’янську мову, називаючи її матір’ю української мови. На це немає жодних доказів! Яка ж є потреба, щоб покинути рідну мову і хапатися за мову мертвої мови? Чи українська мова, якою нині простий людина розмовляє, аж така погана? Чи, може, народ швидше просвітиться, коли йому накинуть іншу літературну мову? Навпаки, значно опізниться його просвіта, бо старослов’янська мова не дуже зрозуміла для українця, а її граматичні форми надто далекі від народних. Отож не варто нав’язувати народові старослов’янську мову та її форми [3, с.ХХХІ].

Й.Лозинський спростовує й ще один аргумент М.Лучкая на користь старослов’янської літературної мови – те, що нібито кожна літературна мова відрізняється від мови простого народу, бо, мовляв, прості люди не можуть мати того способу мислення, що люди вчені. Дійсно, зауважує Й.Лозинський, різниця деяка є, і це підтверджується фактами європейських мов, але ця різниця незначна і полягає вона в тому, що писемна мова просто швидше розвивається й удосконалюється, ніж мова простонародна. Писемна мова характеризується більшою вишуканістю думки і більшим багатством висловлювання, ніж мова проста.

Так само буде й з українською мовою. Учені будуть уживати досконаліші й гладші способи вираження думки, мова стане приємною і багатшою, вжиток увійдуть нові слова, а застарілі підуть у забуття, мова збагачуватиметься за рахунок власних і запозичених слів і форм, і таким чином літературна мова випереджуватиме мову розмовну. Але це буде з часом. Тепер же, коли українська мова живе лише в устах простого людина, писемна її форма не повинна відрізнятися від усної. Очевидно, кожен, хто першим починав писати якоюсь мовою, писав так, як чув, і тільки з часом виникла різниця між двома варіантами одної мови.

Якщо б і надалі використовувати в ролі літературної старослов’янську мову, продовжує Й.Лозинський, то це ні в якому разі не призвело б до цивілізації народу, оскільки писемною старослов’янщиною володіє лише невелика горстка учених, а народ, який складається з мільйонів, виходить, ніколи не мав би прийти до освіти [3, с.ХХХІІ–ХХХІІІ].

Завдання освічених людей – літературною мовою впливати на мову людей невчених. Якби ж запровадити в ролі літературної старослов’янську мову, то це завдання було б нездійсненним, оскільки це дві різні і далекі мови.

Безпідставною є й думка, щоб українську мову розвивати, наближаючи її до іншої мови. Різні наріччя якраз так і виникли, що від своєї матері і самі від себе віддалялися, і з цієї тенденції випливає, що вони віддалятимуться ще далі. Хотівши зблизити мови чи наріччя, означало б тягнути їх

назад, у щораз давніші форми аж до форм загальної прамови. Такий регрес не може бути справою людських зусиль, особливо якщо не знаємо такої матері, з якої виникли ці наріччя. Отже, не слід наближати наріччя одне до одного, а треба вдосконалювати їх на тій дорозі, яку вони вибрали собі самі [3, с. XXXIII].

Категорично неприйнятною є й третя думка – думка Вацлава Залеського, який у передмові до книжки “*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*” (Львів, 1833) пропонував узагалі відмовитися від власної української літератури, а пристати до літератури польської. Чи ж можна занехаяти мову 15-мільйонного народу, коли поляки, яких є лише понад 9 млн., чехи, яких є не цілих 4,5 млн., мають свою власну писемну мову і свою літературу? – гнівно запитує Й. Лозинський. І яким це способом можна б об’єднати українську літературу з польською, якщо між цими мовами така велика різниця?

Отже, для становлення української літературної мови ні один з цих шляхів не підходить. Ні формувати її на кшталт старослов’янської, ні зближувати її з іншою мовою чи наріччям, ні позбавляти її права на власну літературу не можна, бо в такому разі вона втратить свою специфіку, свої характерні риси. Треба брати мову з уст простого народу, виробляти для неї відповідні правила, щоб не по-різному писати (*знаємо і знаєме, его і його, сь і се* чи *ца* і т.п.); очищувати її від чужих слів, якщо вона має свої власні (тут він наводить приклади полонізмів) [3, с. XXXIV], добувати багатств нашої мови з пісень, прислів’їв і казок та весь цей матеріал підпорядковувати правилам, які сама наша мова собі виробила і до яких тяжить.

Й. Лозинський розумів, що в народній мові часто може бракувати слова для позначення того чи іншого поняття. Виникає потреба витворювати нові слова, і завдяки такій словотворчості розвивається і збагачується мова. Автор граматики подає рекомендації щодо творення нових слів. Можна брати власне український корінь або відповідний корінь спорідненої мови, наприклад, російської чи польської, які є найближчими до української. Запозичивши слово, йому слід надати відповідну форму, властиву українській мові, тобто такий склад, такий початок і таке закінчення, які б узгоджувалися з відповідними українськими формами.

Часто до нашої мови запозичують з іншої слово живцем, не обробляючи й не пристосовуючи його, і тому ці слова виглядають на латанину, звучать неприсмно, незвично. Для прикладу автор наводить слова *исполнити*, *младенец*, *предь* та ін. і рекомендує замінити їх українізованими формами *виповнити*, *молодець*, *перед* тощо. Таке слово сприйметься як знайоме, близьке і назавжди увійде до мовної скарбниці. Й. Лозинський тут влучно зазначає, що не кожен має щастя утворити нове слово, яке б прикилося в мові, припало до смаку народові і до гармонії мови. Долю кожного слова вирішує узус. Часто слова запозичуються й з інших мов, і в цьому гріха немає.

Й.Лозинський зазначає, що у своїй граматиці подаватиме лише ті правила, які властиві тільки українській мові; те, що є спільним для споріднених мов, не подаватиметься. Він висловлюється за фонетичний принцип письма, щоб писати слово так, як переважно вимовляється, тобто основна засада – це вимова. Коли ж люди по-різному вимовляють, то треба вибирати той варіант, який поширений найбільше. Автор зазначає, що письмо є образом (відображенням) мови, так як мова – образом думки, але щоб письмо було правильним образом мови, повинно їй повністю відповідати. У письмі ми хочемо бачити те очима, що в мові чуємо вухами. Якщо у вимові чуємо *кінь, мід, бив*, то й на письмі хочемо бачити відповідні знаки. Правда, фонетичні написання ідуть у супереч з етимологією. У нашій мові є немало омонімів, які було б годі розпізнати (наприклад, *вів і вів, віз і віз*). Первинними звуками тут є /e/, /o/, /l/ – *всдль, воль, везль, возь*. Отже, щоб запобігти нерозумінню, голосні, що змінюються, треба позначати інакше (як у чеській мові чи польській) або зберегти етимологічні написання. Етимологічний принцип міцно ввійшов у практику мов і його порушити було важко. Правда, Й. Лозинський тут не є послідовним, бо пропонує писати *о, е* лише в тих формах, які підтримуються відкритими складами (*кінь-коня, мід-меду*); в інших випадках, зокрема у прийменниках, пропонує писати *ѣ: нѣд, вѣд*.

Й.Лозинський зазначає, що він свідомо не використовує попередньо друковані джерела, оскільки всі вони носять на собі печать старослов'янщини. Він вважає, що українська мова ще не стала писемною і живе лише в устах народу, але просту мову можна внормувати, упорядкувати швидше, як ту, що мучилася під впливом чужих форм і граматик. Він знову наголошує, що ми маємо невичерпне джерело в народних піснях, прислів'ях і казках, які радять збирати кожному, хто хотів би спричинитися до збагачення своєї мови.

Насамкінець Й.Лозинський ще раз підкреслив, що не йде слідом за попередніми граматиками, тобто не пропонує старі правила (із церковнослов'янських граматик), бо не варто сліпо наслідувати пращів, але треба поступати відповідно з часом.

Обстоюючи так гаряче простонародну українську мову у вступі до своєї граматики, Й.Лозинський і насправді використовує для ілюстрації правил лексику з розмовної народної мови та українського фольклору в "елементарній" та "етимологічній" частинах книжки.

Так, розглядаючи питання про пом'якшення шиплячих приголосних, він наводить приклади з розмовної мови галичан: *жеба, час, шетка* (*жаба, час, шапка*), для ілюстрації питання про протетичні приголосні наводить приклади *янгел, ягнятко, воно, вухо, вухол, гострий, горішки, горобець*

тощо*. Автор граматики правильно зазначає, що на місці сполучення /je/ або /e/ після м'якого приголосного у нашій мові виступає /o/ і наводить приклади: *його, йому, сльози, всьо* і под. На правопис і вимову інших голосних Й.Лозинський наводить приклади, які теж яскраво репрезентують мову галичан, зокрема: *діди, гроби, бий, кидай, соловій, коровай, легкій, дівча, мені, дыхаю, дыня, вівія, вірла (орла)*; на правопис і вимову приголосних наводить приклади: *грунт, грис, гуля, гніт, ходжу, бриндза, дзьобенька, Гандзя; лижка, миска, писар, гончар; хвала, Хвеська, Опанас, Степан, пляшка, конец, вотец* (кінцеве [ц] і тепер у західних говірках вимовляється твердо) і под.

Розглядаючи питання про чергування голосних, Й.Лозинський зупиняється над зміною етимологічного /e/ в закритому складі, однак справжньої причини переходу його в /i/ він встановити не може, а пояснює це чисто акустично-фізіологічними особливостями вимови такого “стисненого” /e/. Він пропонує позначати звук /i/, що походить з /e/, літерою *e* з “накиненим” зверху *i*. Тут же Лозинський наводить шість правил, коли така зміна не відбувається, і в основному тлумачить ці випадки правильно, хоч не завжди правильно встановлює причину відхилень. Усі ці правила ілюструє прикладами з розмовної української мови (*терен, зовеш, береш, берега, серце, лен* і под.).

Аналогічно пояснює і зміну етимологічного /o/ в закритих складах і теж наводить винятки у чергуванні *o/i*, хоч не всі вони пояснені правильно. З метою уникнення лексичних омонімів Й. Лозинський пропонує етимологічне /o/ в написанні зберегти, але теж позначати його літерою *o* з “накиненим” зверху *i*. Як знаємо, пізніше у писемній практиці галичан звук /i/ з етимологічного /o/ та /e/ позначався літерами *ô* та *ê* з “дашком”.

Автор граматики правильно зазначає, що українській мові характерний перехід твердого /л/ в /ў/, однак за інерцією і під впливом польської мови він залучає сюди й слова типу *віл, діл (вола, долу)*. Причина такого ствердіння, за Лозинським, проста: звук /в/ просто легше вимовляти, ніж /л/. Дотримуючись етимологічного принципу, він радить зберегти на письмі літеру *л*, але зверху писати ще мале *в*.

Приголосні Й.Лозинський ділив на сильні і слабкі. Слабкі ж уподібнюються до сильних. Однак, орієнтуючись на польську мову, він безпідставно твердить, що дзвінкі приголосні завжди біля сильнішої глухої оглушуються. Таке пояснення можна б ще прийняти стосовно дзвінків у кінці слів та складів, оскільки в західних говірках таке оглушення (часткове!) дійсно спостерігається. Але ніяк не можна погодитися з автором, що дзвінкі зазнають регресивної асиміляції за глухістю у прикладах типу *вчора [фчора], в*

* Усі приклади Й.Лозинського подаються переважно в польській транслітерації, однак для зручності друку і читання наводимо їх українською графікою.

хліфі [фхл'ів'і], тим більше, якщо далі йде дзвінкий або навіть сонорний приголосний [фнук] – внук, [тбати] – дбати, [хнути] – знати і под. До речі, автор у виносці пояснює, що аналогічні явища відбуваються у російській мові, хоч там перед дзвінкими дзвінки теж не оглушуються [З, с.32].

Й.Лозинський розглядає й інші зміни у системі приголосних, зокрема спрощення груп *дл*, *тл*, дисиміляцію *кт* в *хт* (*хто*), зміну *шт*, *кт* на /ч/ (*печи*, *мочи*, *б'ччи*), чергування приголосних унаслідок впливу /й/ (йота) (*вожу*, *кошу*, *золочу*, *кручу*) тощо, але справжньої причини цих змін не знаходить.

Й.Лозинський помітив редукацію звука /і/ і перехід його в /ї/ нескладовий, ілюструє це прикладами з фольклору: *Скрутил жида як гамана. Ще й (и) вухом моргає* (з балади). Так само зредуковується звук /у/: *вже, вмер, в тебе* і под. [З, с. 36].

Автор граматики не обійшов питання про “вкладання й опускання” голосних, тобто про секундарні /о/, /е/. На жаль, він не дає наукових пояснень появи чи зникнення цих голосних. Можливо, якби він так категорично не ігнорував старослов'янські граматики, він зміг би там дослідити природу цих звуків, пов'язавши їх із сильними та слабкими ь і ъ. В основному ж він інтерпретує ці звуки як евфонічні вставки між приголосними (перед приголосними /к/, /в/ виникає /о/ – *лавок*, *пісок*, *дівок*, *сливок*, *церков*, *ішов* тощо). Між цими прикладами наводить і такі, де /о/ дійсно служить евфонічною вставкою: *надомною*, *підомною*, *відобрав*, *розорвав*, *зо страху* тощо. Наводяться відповідні приклади й на секундарне /е/ (*день*, *пес*, *ворел*, *масел*, *тер*, *дер – тру*, *дру*), але всі вони змішані докупи.

З метою “присмішного звучання”, за Й.Лозинським, “вкладаються” й приголосні звуки, зокрема /ж/ – (*ходжу*, *воджу*, *суджу*), /л'/ (*люблю*, *киплю*, *люблений*, *ловлений* – паралельно наводяться й приклади без вставного /л'/: *люблю*, *ловлю*), /н/ (*з него* – *јего*, *до него*, *до нец*, *з них* і под.)

Вартий уваги у граматиці розділ про наголошування складів [З, с.39–40]. Автор правильно зазначає, що наголос в українській мові вільний і рухомий, за його допомогою часто ліквідується лексична омонімія *мука* і *мукá*, *плачу* і *плачу́*, *дорóга* і *дорога́* тощо.

В етимологічній частині граматики Й.Лозинський досить детально аналізує частини мови, їх значення, словозміну, граматичні категорії. Так, іменники ділить на власні і “родові” (загальні), істоти і неістоти, визначає три граматичні роди, зауваживши, що часто рід залежить від закінчення (*кінь-копиця-копильско* – три різні роди, *дівча*, *бабильско* – сер. рід, але *тата* *бабильско* і под.). Наводяться значення семи відмінків, подаються зразки відмінювання іменників усіх трьох родів (поділу на відміни немає, але іменники класифікуються у межах родів), відмінкові закінчення в основному ті, що й у сучасній українській мові. Поряд із традиційними, історичними закінченнями наводяться і власне українські: *буську-буськови*, *вовку-вовкови*, *коню-коньови-коневи*, *на коню-на конц*, *коровою-коровов* (ор.відм.),

іменники жін. роду м'якого варіанта і на приголосний у давальному та місцевому відмінках мають закінчення *-и- диня-дини, смерть-смерти*. До кожного зразка подаються “уваги”, тобто звертається увага на відхилення у тих чи інших парадигмах.

Аналогічно розглядаються й інші частини мови – прикметник, числівник, займенник, дієслово (“слово часове”), прислівник, прийменник, сполучник і вигук. Кожна з цих частин мови інтерпретується цікаво й оригінально, не дарма ж Й.Лозинський попереджував, що не йде слідом за попередніми (традиційними) граматиками. Інша справа, що, можливо, не з усім можна погодитися, деякі питання тлумачаться спрощено, навіть найвно-примітивно, але завжди, повторимо, оригінально і жваво.

Хоч і не великий за обсягом, але цікавий за змістом є “додаток”, у якому Й.Лозинський характеризує окремі говірки Західної України, ілюструє їх багатим фактичним матеріалом.

Залишається тільки висловити жаль, що тут немає можливості детальніше оглянути граматику Й.Лозинського, якій нещодавно виповнилося 150 літ. Вона заслуговує спеціального дослідження, бо була видатним науковим явищем свого часу, працею, яка давала уявлення про справжню, а не штучну українську мову; вона була фактично першою спробою нормалізувати й кодифікувати цю мову, надати їй цивілізованого, впорядкованого вигляду. Додамо, що ні до неї, ні ще довго після неї, можливо, ще й до кінця ХІХ ст. не було подібних граматик, які б орієнтувалися виключно на українську народну мову, не було авторів, які б так гаряче пропагували й відстоювали її, як це робив подвижник української науки Йосиф Лозинський.

1. Возняк М. Студії над галицько-українськими граматиками ХІХ в. // ЗНТШ. – Т.ХС. – Кн. ІV.
2. Д'єдицький Б. Матеріали къ Истории Галицко-русской славяности, Іосифъ Лозинскій // Литературный Сборникъ издаваемый Галицко-Русскою Матицею. – Выпуски I, II и III. – Львов, 1885.
3. Gramatyka języka ruskiego (mało-ruskiego) napisana przez ks. Jyzefa Łozińskiego. – Przemyśl, 1840. – S.XX–XXI.
4. Grammatica slavo-ruthena per Michellem Lutskey.– Budae, 1830.

The article goes about one of the first grammars published in Halychyna as far as in the first half of the 19th century – the grammar of Yosyf Lozyns'kyi. The grammar was written in the Polish language especially for a Polish reader in order to show him or her great possibilities and advantages of the Ukrainian language. In this grammar the scholar feverishly stands for Ukrainian folk language, in particular the language of Ukrainian folklore. He proves that just it should be the language of Ukrainian literature but not the dead Old slavic language. The author stands for a phonetical principle of writing, gives a detailed analysis of phonetical and grammatical phenomena of the Ukrainian language.

Key words: *setters of church slovianschyna and the language of ukrainian people; influence of foreign languages; folklore language; an etymological principle; blind imitation of old times; to see with eyes what we hear with ears; language perfection.*

**ФОНЕТИЧНІ, МОРФОЛОГІЧНІ ТА СЛОВОТВІРНІ ВАРІАНТИ
НАЗВ ХВОРОБ У БУКОВИНСЬКИХ ГОВІРКАХ**

Стаття присвячена вивченню буковинських назв хвороб. Лексико-семантична характеристика народних назв нежитть, епілепсія, діатез, ревматизм доповнена лінгвокартами, на яких відзначені ареали поширення місцевих назв медичної лексики.

Ключові слова: назви хвороб, лінгвогеографія, місцева назва, медична лексика.

Лексика народної медицини в буковинських говірках розвивалась в умовах довготривалого територіального відриву Буковини від основного масиву українських земель і жорсткого національного і політичного гніту з боку австрійських і румунських колонізаторів. Ці обставини обмежували вплив норм загальнонародної літературної мови на буковинські говірки та створювали умови для виникнення і збереження в них значної кількості діалектних відмінностей.

На території Чернівецької області поширені три типи українських говірок: буковинські, гуцульські та подільські.

Буковинські говірки діляться на чотири різновиди: буковинсько-надпрутські, буковинські з деякими рисами гуцульських, буковинські з деякими рисами наддніпрянських, буковинські з деякими рисами подільських.

Гуцульські говірки Північної Буковини поширені в Карпатах, охоплюють весь Путильський район і гірську частину Вижницького на захід від лінії Вижниця – Багна – Берегомет – Мигове. На схід від цієї межі розташований ареал буковинських говірок, що охоплює передгірну зону Вижницького та лісостепову зону Кіцманського, Заставнівського, Сторожинецького, Глибоцького, Новоселицького, Хотинського та західну частину Кельменецького районів до лінії Грушівці – Бузовиця – Нелишівці Кельменецького району. Далі на схід вузькою смугою йде зона подільських говірок Північної Бессарабії, які охоплюють східну частину Кельменецького та весь Сокирянський район.

Причинами складної диференціації українських говірок на Буковині були суспільні умови: тривале іноземне панування, яке часто змінювалось, безкінечні перенесення державних кордонів у різних напрямках, характер етнічного заселення краю. Мала значення також міждіалектна інтерференція сусідніх українських говорів, міжмовні контакти, взаємодія між літературною мовою і територіальними говірками.

Дослідження діалектної лексики належить до актуальних проблем сучасного мовознавства. Особливої уваги заслуговує лексика народної медицини, яка відзначається глибокою давністю і найтіснішими зв'язками з позамовними чинниками.

Певні відомості про народну медичну термінологію дає В.О.Шухевич [21], який наводить народні назви хвороб та способи їх лікування на Гуцульщині. Український філолог та історик В.М.Доманицький [9] дає характеристику “внутрішніх” і “зверхніх” хвороб людей та пояснює способи їх лікування на Волині. Я.Ю.Вакалюк [5] займається вивченням народної медицини на Прикарпатті, З.Є.Болтарович [3] вивчає народну медицину українців Полісся, В. М. Бадейкова [1] – традиційну народну медицину в українських говірках Інгульсько-Бузького межиріччя.

Наша стаття написана на основі матеріалів, зібраних у 18 населених пунктах Чернівецької області. Темою її є опис народних назв відомих науковій медицині хвороб: *жовтуха*, *коклюш*, *кір*, *паротит*, *скарлатина*.

Літературній номінації *жовтуха*, або *інфекційний гепатит*, відповідають в живому мовленні буковинського краю назви: *гепатит*, *гепатит*, *жовтуха*, *жовтяниця*, *жовтільниця*, *боткіна*.

Відомим є термін грецького походження *гепатит* [12, с.185], який у говірках реалізується у фонетичному варіанті гепа’тїт (Глиб., Нов., Кельм.).

Характерною ознакою захворювання є жовте забарвлення шкіри та слизових оболонок, що зумовлене підвищенням нагромадженням жовчного пігменту в крові та тканинах тіла. Ця особливість зумовила характер мотивації найменування *жовтуха*, утвореного від прикметника *жовтий*, спорідненого з медичним терміном лат. *gelta* “*жовтяниця*” [10, II, с.203].

На досліджуваній території найбільш поширеною є назва *жовтуха* (Стор., Кіцм., Глиб., Нов.). У писемних джерелах знаходимо також *жовтільниця*. Поряд із цим у населених пунктах Кіцманського, Заставнінського районів засвідчена номінація з такою ж мотивацією, утвореною за словотвірною моделлю “основа прикметника + суфікс – ільниц(я)”.

У науковій медичній літературі захворювання “гепатит вірусний” ще відоме як “хвороба Боткіна”, назване так за ім’ям російського вченого С.П.Боткіна, який першим дослідив інфекційну природу цієї недуги. У живому мовленні нерідко зустрічаємо відповідні говіркові терміни *боткіна* (Кельм, Герц.): (*Зараз мій старший до школи не ходє, боткіна захворів*) (Кельм., Герц.).

Усі виявлені на Буковині назви є варіантами офіційних медичних термінів. При цьому більшість із найуживаніших діалектизмів є відприкметниковими утвореннями з коренем *жовт*, що відображає характерну візуальну особливість перебігу недуги, у різних модифікаціях.

Коклюш – “*гостра інфекція, переважно дитяча хвороба, яка характеризується приступом конвульсійного кашлю*”, на Буковині номінується так: *‘коклюш, каш’люк, кок’луш*.

Найбільш уживаною назвою на позначення цього захворювання є *ко’кл’уш* [15, VI, с.135], що виступає як термін у науковій літературі.

Уперше хвороба описана у 1578 р. Гійомом де Байу. Найменування походить із французького *cogueluche*, очевидно, за посередництвом польської і пов'язується з лат. *cicullus* "копюшон", що зазнало впливу з боку сог "півень" у зв'язку з подібністю кашлю до крику півня; фр. слово виводиться також від нім. *Kenchhusten* "коклюш". Пор. р., блр., болг. *коклюш*, п. *koklusz*, м., схв. *коклюш* "т.с." [10, II, с.503; 16:420].

Здебільшого паралельно до відзначеної лексеми вживаються фонетичні модифікати. Акцентний варіант *кок'луш* поширений у Новоселицькому, Герцаївському та Кельменецькому районах. (*Шоб коклу'ш проішов, носили дитину до річки*).

Ізгласа засвідченого *кок'луш* продовжується на Прикарпатті [6, с.30]. Буковинська назва *ка'шлюк* фіксується лише в декількох населених пунктах Вижницького та Путильського районів і є результатом видозміни запозиченого слова *коклюш*, зближеного з основою іменника *кашель* [10, II, с.411], бо спазматичний кашель є основною ознакою даного захворювання.

Таким чином, у живому мовленні Буковини спостерігаємо таку тенденцію у вживанні ареальних опозитів: представники молодшого та середнього покоління надають перевагу акцентним варіантам *ко'клюш* і *коклю'ш*, а в мовленні людей старшого віку відсутність діалектної норми спричинила появу зазначених вище модифікатів.

Слово *скарлатина* походить з пізньолатинського *scarlatum* – яскраво-червоний колір. В українській мові це, очевидно, недавня назва, бо словниками Б.Грінченка і С.Желехівського вона не засвідчується, але в Українсько-російському словнику зафіксована (18, V, с.328). Латинське *scarlatina* українські медичні словники передають такими відповідниками: *икарлятіна* (7, с.248), *икарлатіна*, *скарлатіна* (11, с.364); *гарця* (7, с.248).

Цей термін відомий у багатьох слов'янських мовах: *скарлатіна* (13, I, с.282; 8, IV, с.193) у російській мові, *икарлятіна* (2, с.1023) у білоруській мові, *szkarlatyna* (17, с.691) у польській мові, *скарлатіна* у болгарській мові. Паралельно на означення розгляданої хвороби виступають назви: *сытняя болезнь*, *краснуха* (8, IV, с.193) у російській мові, *srála* (20, с.288) – у чеській мові.

У говірках досліджуваної території на позначення *скарлатини* вживаються такі слова: *скарлатіна* (Вижи., Глиб.), *скарлатін* (Хот.), *икарл'атіна* (Сок.), *икарлатіна* (Кіцм.), *икарл'ітіна* (Стор.), *икарл'етіна* (Пут.). Ця хвороба відома також під назвою *задайка* і *краснуха*.

Найпоширенішим у досліджуваних говорах є слово *икарл'атіна* з кількома фонетичними варіантами. Варіант з початковим ш (*икарл'атіна*, *икарлатіна*, *икарл'ітіна*, *икарл'етіна*, *икарл'іти'на*) та палатальним л' слід, очевидно, вважати результатом польського впливу. Голосний а після палатального л' переходить в і, е, а голосний й, хоч і наголошений, набли-

жається до е, що характерне для говорів Вижницького та Путильського районів (пор. *скоти* ^ена, *дити* ^ена).

Ця назва виступає як іменник жіночого роду І відміни з закінченням *-а* і лише в окремих говірках фіксується як іменник чоловічого роду (*скарлатин*) (Хот.).

Назва *красну́ха* мотивується прикметником *красний* у значенні “червоний”, адже під час хвороби у горлі відбувається сильне почервоніння, краснота (розмовне).

Мотивація буковинської назви *задавка* пов’язана з коренем *-дав-* (*давити*, *тиснути*).

На означення *паротиту* (parotitis; від грецьк. *para* “біля”, *ous*, *otos* “вухо”) – хвороби, яка пов’язана із запаленням білявушної слинної залози, – у досліджуваних говорах вживаються такі назви: *свінка*, *завушниц’а*, *задайка* і *гуш’і*.

Поряд із назвою *паротит* (18, III, с.223) для описуваної хвороби в українській літературній мові виступає ця назва і слово *свінка* (18, V, с.268; див. також 7, с.199; 11, с.298). відома і в інших слов’янських мовах: *свинка* (13, с.246) у російській, *свінка* (2, с.846) у білоруській, *swinka* (17, с.677) у польській мовах. Назва *свинка* пов’язана, очевидно, з тим, що під час цієї хвороби сильно опухає шия хворого, нагадуючи шию свині. На Буковині ця назва відзначена в населених пунктах Глибоцького, Сторожинецького, Кіцманського районів. Номінація *свинка* поряд із іншою назвою – *гуш’і* – найбільш поширені в буковинському ареалі.

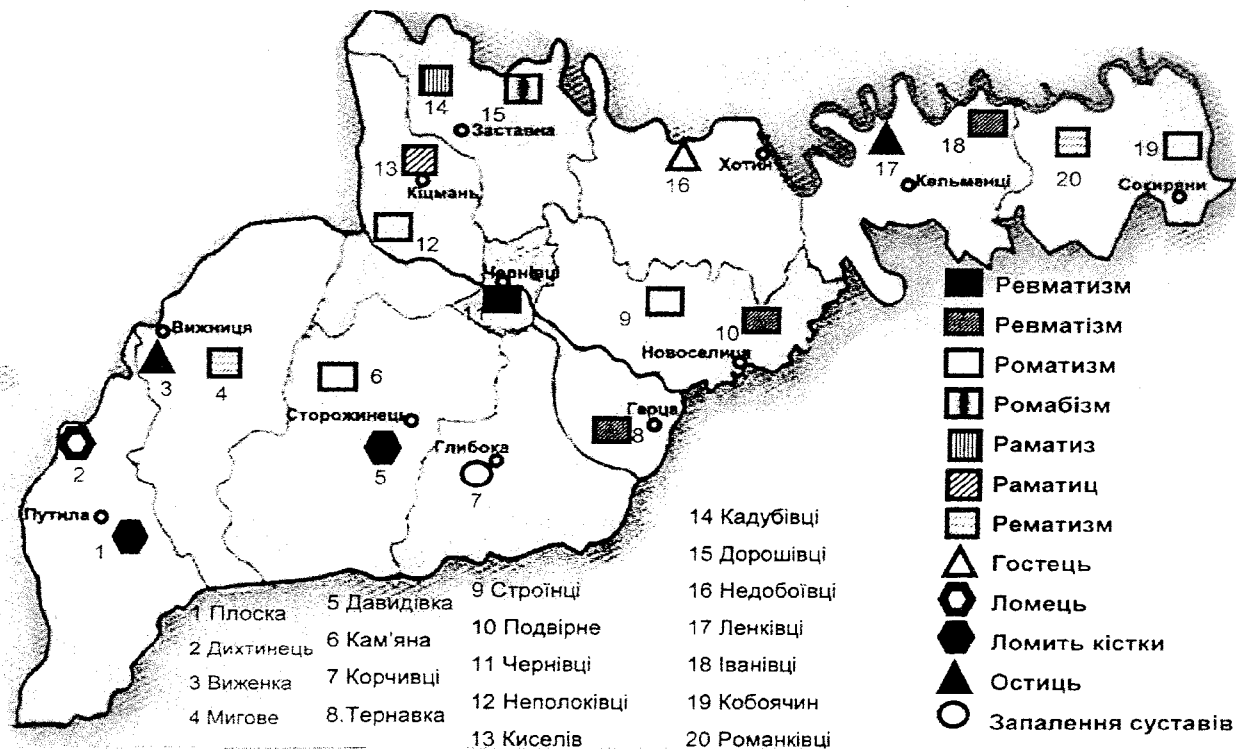
Завушниц’а в описуваному значенні відома іншим українським говорам (14, II, с.112; 11, с.298; *завушниці* – Адам., 15) та східнослов’янським мовам (13, I, с.440; 2, с.848). Назва походить від кореня *вух-* (за-вух-ниц’-а), який підкреслює, що при цій хворобі опухає за вухом. У медичних словниках зафіксовано ще й інший словотворчий варіант цієї назви – *привушниця* (7, с.199). У багатьох буковинських говірках нами зафіксовано *гуш’і*. Етимологія цього слова непрозора. С.Желехівський [1, с.170] перекладає це слово німецьким *Beulen*, що означає “гуля”. На означення паротиту існує і назва *задайка*, яку ми вже відзначали і як назву *скарлатина*. Це слово на означення двох різних хвороб трапляється в різних населених пунктах досліджуваної території. *Задайка* у значенні *скарлатина* поширена у населених пунктах Кельменецького району, а в значенні *паротит* – у населених пунктах Сокирянського району. Адже і при одній, і при другій хворобі хворий відчуває, ніби його щось давить.

В українській літературній мові та більшості українських говорів хвороба *morbilli* відома під назвою *кір*, [18, II, с.336; 14, II, с.245; 7, с.165; 11, с.252].

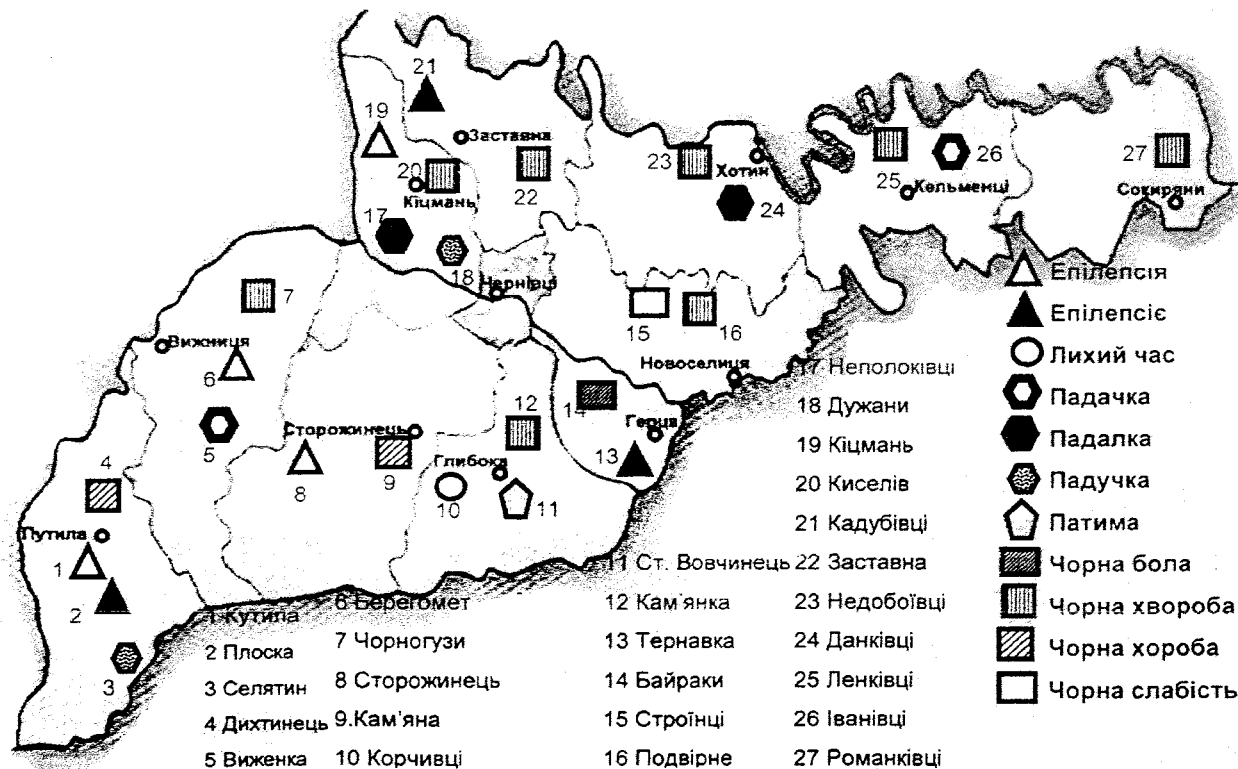
КАРТОСХЕМА НАРОДНИХ НАЗВ ТЕРМІНУ “Нежить” У БУКОВИНСЬКИХ ГОВІРКАХ



КАРТОСХЕМА НАРОДНИХ НАЗВ ТЕРМІНУ “Ревматизм” У БУКОВИНСЬКИХ ГОВІРКАХ



КАРТОСХЕМА НАРОДНИХ НАЗВ ТЕРМІНУ “Епілепсія” У БУКОВИНСЬКИХ ГОВІРКАХ



У буковинських говірках назва ця має ряд фонетичних варіантів: *к'ір, кир, к'ер*.

У російській мові засвідчена назва *корь* [13, І, с.582; 9, II, с.171]. В інших слов'янських мовах на означення даної хвороби вживаються такі назви: *спалічку* у чеській мові [20, с.288]; *odga* у польській мові [17, с.289]; *морбили, дребняшка* у болгарській мові.

Етимологію слова *кір* М.Фасмер [19, с.343] пов'язує з польським *chory* (хворий), а також із коренем **кор-** (кора), що пояснюється яскраво вираженим під час цієї хвороби лущенням шкіри.

Голосні **и** та **е** у варіантах *кир, к'ер* можна розглядати або як різні стадії рефлексії **о** в новозакритому складі (корь), що засвідчені в багатьох буковинських говірках, або ж як наслідок уже вторинного обниження в під впливом сусіднього приголосного **р**, який зустрічається в окремих надпрутських говірках. З уваги на те, що обидві ці структури – *кир* і *к'ер* – засвідчені на території говорів Кіцманського і Заставнінського районів, у яких розвиток **о** в новозакритому складі в усіх позиціях досяг, як і в більшості українських говорів, свого кінцевого результату у вигляді голосного переднього ряду високого підняття **і**, то більш ймовірним видається припущення про вторинне обниження голосного **і**. Правда, не слід ігнорувати й таку можливість, що обнижувальний вплив вібранта **р** міг виявитися на самому початку процесу зміни **о** в **і**.

Отже, проаналізовані народні назви хвороб на Буковині засвідчують певну фонетичну, морфологічну і словотвірну здиференційованість, зумовлену, з одного боку, впливом суміжних мов, а з іншого – відсутністю чітких і стабільних контурів діалектної норми.

1. Баденкова В.М. Лексика традиційної народної медицини в українських говірках Інгульсько-Бузького межиріччя. – Автореф. дис. ...канд. філол. наук. – Запоріжжя, 1999. – 20 с.
2. Белорусско-русский словарь. – М.: Изд-во иностр. национальных словарей, 1968. – 1048 с.
3. Болтарович З.С. З народної медицини українців Полісся // Нар. тв. та етногр. – 1986. – С.32–38.
4. Будилович А. Первобытные славяне в их языке, быте и понятиях по данным лексикальным. – К., 1878. – Ч.І. – 265 с.
5. Вакалюк Я.Ю. Лексика народної медицини українських говорів Прикарпаття / на матеріалах говорів Івано-Франківської обл. / Автореф. дис... канд. філол. наук. – Ужгород, 1974. – 26 с.
6. Вакалюк Я.Ю. До вивчення народних назв хвороб на Прикарпатті // Мовознавство. – 1972. – № 1. – С.28–31.
7. Галин М. Медичний латинсько-український словник. – Прага, 1926.
8. Даль В.І. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. – М.: Рус. язык, 1978–1980.
9. Доманицький В.М. Народна медицина в Ровенському пов. на Волині, 1905.

10. Етимологічний словник української мови: В 7-и т. / Уклад. Р.В. Болдирев та ін.; Редкол. О.С. Мельничук та ін. – К.: Наук. думка. – Т.П. – 1985. – 570 с.
11. Книпович М.Б. Словник медичної термінології. Латинсько-українсько-російський. – К., 1948.
12. Прокопенко В.А. Назви хвороб, способи їх лікування та лікувальних установ у буковинських говорах // Матеріали ХІХ наук. конфер. Серія філол. наук: тези доп. – Чернівці, 1963. – С.6–7.
13. Русско-украинский словарь: В 3-х т. – 3-е изд. – Т.І. – 1987. – 848 с.; Т.ІІ. – 1988. – 924 с.; Т.ІІІ. – 1988. – 823 с.
14. Словар української мови // За ред. Б.Д. Грінченка. – К., 1907 – 1909.
15. Словник української мови: В 11-ти т. – К.: Наук. думка, 1970 – 1980.
16. Словник іншомовних слів // За ред. О.С. Мельничука. – 2-е вид. – Київ, 1985. – 968 с.
17. Słownik ukraińsko-polski // за ред. S. Hrabca, P. Zwolińskiego. – W., 1957.
18. Українсько-російський словник. – К., 1953 – 1963.
19. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – М., 1967. – Т. II. – 642 с.
20. Чешско-русский словарь // А.Й.Павлович. – 8-е изд., испр. – М.: Рус. язык, 1989. – 830 с.
21. Шухевич В.О. Гуцульщина, ч. V, р. ХХІІ, Гуцульське лікування. – Львів, 1918. – С.237–256.

The article highlights peculiarities of Bukovyna names for illnesses. The lexical-semantic analysis of the folk names for cold, epilepsy, diathesis, rheumatism is made, the linguistic maps of the areas where these names were used are presented.

Key words: *Names for illnesses, linguistic geography, local names, medical lexis.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Марта Хороб

**“ДЕНЬ МІЙ СУБОТНІЙ”: ХУДОЖНЬО-ФІЛОСОФСЬКЕ
ОСМИСЛЕННЯ БУТТЯ ГРИГОРОМ ТЮТЮННИКОМ**

У статті досліджується повість Григора Тютюнника “День мій суботній” з точки зору філософського мислення письменника, аналізуються складові його авторської ідейно-естетичної свідомості.

Ключові слова: повість, сюжетно-композиційна основа, філософське мислення, образ-персонаж.

Про те, що Григора Тютюнника не варто розглядати лише як дитячого чи “селянського” письменника (що довели своїми науковими розвідками насамперед найперші дослідники Лариса Мороз, Володимир Мельник чи Раїса Мовчан у своїй статті до 70-річчя від дня народження митця)*, а глибокого прозаїка, творчість якого можна осмислювати під будь-яким найскладнішим кутом зору, засвідчує повість “День мій суботній”. І не тільки тому, що в ній головним героєм є не” дитина війни”, як у більшості оповідань та новел, що стали хрестоматійними (“Сито-сито...”, “Перед грозою”, “Смерть кавалера”, “Дивак” та ін.), і не хлопчисько від одинадцяти-п’ятнадцяти років до повноліття, як у повістях “Климко”, “Вогник далеко в степу”, “Облога” чи в новелі “В сутінки”, а доросла молода людина, випускник одного з київських навчальних закладів. Причина, звісно, у способі художнього мислення автора, у вмінні за зовнішньою простотою, невибагливим сюжетом представити свій зіркий погляд на людину і її оточення, на невидимі грані людської душі, котрі так звично не відтвориш, бо їх треба самому відчутти, “пережити треба” [1, с.118].

Відомо, що твір “День мій суботній” був написаний наприкінці 1971 року, про що повідомляв Григій Тютюнник свого перекладача на російську мову Дангулову Ніну Павлівну у листі від 5 грудня того ж року. Дата написання нагадує про те, що це вже був період “чорного” застою після розгрому “Собору” Олесея Гончара, а звідси зрозумілої відмови Миколи Бажана від представлення його поезій на Нобелівську премію Омеляном Пріцаком. Це була вже доба “мовчання” Ліни Костенко, своєрідне протистояння

* Див.: Мороз Лариса. Григій Тютюнник // Письменники Радянської України: Літ.-критичні нариси. – К.: Рад. письм., 1981. – Вип.10. – С.225-245; Мороз Лариса. З любові й доброти (Григій Тютюнник): Літ.-крит. нарис. – К.: Рад. письм., 1984. – 182 с.; Мороз Лариса. Григій Тютюнник: Літературний портрет. – К., 1991; Мельник Володимир. Мужність доброти.: Літ.-крит. статті. – К.: Рад. письм., 1982. – С.234-271; Мовчан Раїса. Чи був дитячим письменником Григій Тютюнник? // Літературна Україна. – 2001. – 6 грудня. – С.2.

Валерія Шевчука, розпочата ще в 1965-му страдницька Голгофа Василя Стуса... Не випадково у вищезгаданому листі автор писав: "...прочитали обидва наші журнали: "Вітчизна" й "Дніпро" і обидва повернули, запевнивши мене в своїй прихильності і навіть любові, – не пройде, сказали. Тепер лишилося чекати, чи пройде воно в книзі" [2, с.210]. Та повість була опублікована аж через кілька років у московському журналі "Студенческий меридиан" (1975, №1, 2) і тільки в 1981 р. – на Україні у "Вибраних творах" Григора Тютюнника та в журналі "Вітчизна". Тут доречно згадати спогади Григорія Булаха, з яких дізнаємося про щире розкриття свого психологічного стану товаришеві: "Ох, як мені погано! Якби ти знав, як мені погано... (...) Приходив до мене сьогодні цензор. (...) Григир знову вхопився за серце" [3, с.145].

Власне, в цій невеликій, але за сутністю місткій і вагомій повісті автор не надає особливої уваги ні сюжетним ходам, ні яскравим характеристам, ні якимсь надто прикметним вчинкам, бо головне в ній – роздуми, спостереження, висловлювання, одним словом, робота душі. Проблема буття, як відомо, є насамперед філософською категорією, над якою розмірковували філософи ще від VI–V ст. до нашої ери. Прикметно, що Григир Тютюнник устами своїх персонажів наводить такі глибокі й цікаві розмірковування, що вони складають його особистісну художню конценцію буття, осмислення в цьому плані цілого комплексу непростих питань, його художню філософію.

Так, за Григором Тютюнником, "воля – це насамперед спротив" [2, с.34], а за твердженням В.Соловійова, воля виступає одним із виявів категорії буття [3, с.137]. А спротив, як відомо, вимагає активності, дії, рішучості. На перший погляд, головний герой повісті "День мій суботній" Микола Порубай таким не постає перед читачем. Він належить до того нечисленного кола молодих інтелегентних людей, які занурені в себе, вони більше мислять, думають, аналізують... У чомусь Порубай є схожим до героїв малої прози Валерія Шевчука, котрих ще в 70–80-і оголошували "ніякими", нудними й нецікавими саме за їх зовнішню бездієвість. Та вони, персонажі Шевчука, більшою мірою рефлексуючі, незахищені, нерідко нездатні (через свою закритість, закомплексованість, надмірну сором'язливість) на звичайний, з точки зору більшості людей, вияв почуттів, не кажучи вже про якісь конкретні дії (згадаймо "Долину джерел" В.Шевчука).

Центральний герой Григора Тютюнника далекий від відомої тези Ніцше "життя і є воля до влади" (чи краще, владарювання) [4, с.380]. Він ближчий до спокійного, а не категоричного й парадоксального філософування, до висловлювання непересічними згустками думок, які не уступають афористичним, що свідчить про мислення не лише образами, а й вираженими, підтвердженими плином буття, філософськими поняттями. "Тіні коротшають так само непомітно, як і людське життя" [1, с.173] – це міркування центрального персонажа на самому початку твору швидше б личило

умудреній життєвим досвідом людини, а не випускникові столичного вищого навчального закладу, ще зовсім не обтяженому професійними та сімейними узами. Вищезгадана та ще незгадані сентенції Порубая, сам текст твору свідчать про сутність його характеру, сформованого жорстокими умовами воєнної доби, загубленим дитинством, випробуванням на міність, на виживання, а також теперішніми непростими умовами, в яких він опинився.

Микола Порубай – це своєрідний філософ, який любить споглядати оточуючий його світ, людей, визначати їх сутність, їхній стрижень-нерв. Він глибока мисляча особистість, зрозуміло, не лише тому, що є істориком за фахом, а насамперед у зв'язку із тим, що дуже багато працював над собою, (згадаймо міркування письменника у щоденникових записах про систему вищої освіти у застійний період). Адже власне, не багате за літами, але таке насичене подіями, переживаннями й стражданнями його життя навчило розрізняти зв'язчу і людську подобу, вміти відчувати сутність буття...

Врешті, за способом життя, думання, осмисленням себе й інших у ньому він близький до формули Гайдегера – “буття ...предмет мислення” [5, с.280], “буття...як присутність, як сьогоднішнє через часове” [5, с.279]. І справді, часопросторові рамки у творі ніби й зовсім незначні – один суботній день, але через ретроспективні зміщення, через постійний самоаналіз прочитаного, побаченого, пережитого, через ритм одного дня, котрий завдяки майстерності автора постає ритмом щоденного життя, отого одноманітного буття (“бо ранки...схожі... один на одного, як близнюки в солдатській формі” [1, с.176], “І так зо дня в день, з ранку й до вечора...” [1, с.182], читач увійшов не лише в світ ще однієї, зовсім відмінної від інших героїв Тютюнника особистості, але і в суспільне буття його покоління із усіма відомими на той час табу та недомовками, натяками й напівнатяками (“Якби в мене був батько..., він би за мене заступився”; зустріч Порубая з погордою, бюрократизмом і вірнопідданським чиновництвом, котре “людини не бачить”; історія з пропискою, кімнатою-“норою”, кербудом Калінкіним чи вдало підмічений ним в одного із співробітників “талант агента карного розшуку”, талант донощика).

Микола Порубай набагато швидше, ніж його ровесники, задумується над проблемою часу. Це, між іншим, засвідчує мислення інтелігентної, думаючої особистості, яка не може спостерігати, коли хтось марнує цей дорогоцінний скарб (згадаймо навіть співчутливе ставлення Порубая до молодих людей, міських зівак-нероб біля під'їзду, у яких море часу, які не здатні зайнятися чимось хіба що марнотратством дорогоцінних хвиль людського буття). А, за Григором Тютюнником, який вкладає в уста сьогоднішнього референта Товариства охорони пам'яток культури думку про те, “що найважливіше в житті цивілізованої людини?” і тут же відповідає й мотивує сказане: “Заощадити час. Я не раз питав себе: куди ми поспі-

шаємо, в ім'я чого штовхаємо одне одного ліктями на вулицях, у чергах, пхаємося наввипередки в автобуси, тролейбуси, трамваї (...) На обличчях відсутність, погляди звернені в самих себе, у свої інтереси й інтересики, часто-густо нічогісінько не варті, в порівнянні з отим чуттям Людини в собі і в інших" [1, с.186].

У письменника міркування про вічну філософську проблему органічно взаємопов'язані з духовністю, людяністю, з тим визначальним у серцевині кожної мислячої особистості, що хотілось би бачити довкруг. Невипадково любов у Г.Тютюнника "усевишня", а найвища наука життя – "мудрість". Ось чому автор найбільше любить "старих і малих – за мудрість і доброту", за щирість і безпосередність, відсутність фальші й лицемірства. Інколи для чогось доброго треба всього якись миті, аби не зачерствіти, не втратити почуття краси й справедливості: "Ти бачив сьогодні сонце? А чи бачив згорблену бабусю з порожніми від самотності очима? ...чи чув, як пахне дощем..." [1, с.187].

Головний герой повісті "День мій суботній" водночас виступає оповідачем, який своїми монологіями-роздумами самохарактеризує себе, своїм способом думання стверджує виключно свою духовну сутність. Він не сприймає отого голого нудного практицизму, що, на жаль, переважає в людському оточенні і спілкуванні, в побуті, загалом у щоденних буднях. Ось чому наче спонукає людей схаменутися, бо вони більше діють, ніж думають, більше знають, ніж відчують. "Бо вам – ніколи!" [1, с.187]. Зовнішній світ речей, що оточують Порубая, вельми красномовно доповнює внутрішнє єство героя. Його помешкання, побутовий антураж, щоденні, вкрай необхідні предмети – це світ майже аскетичний. Адже його кімната не випадково сприймається ним то як "келія", то як "нора", бо це відповідає дійсності: у ній немає елементарних умов навіть для колишнього повоєнного студента. Найбільшою "цінністю" тут є старий диван "Потапович", розкладачка, а ще "голі стіни", вкрита "старою пилюгою" "лампочка під стелею", "руді капшуки павутини по кутках угорі", що так контрастують із багатим внутрішнім світом цього тимчасового квартиранта, який вимушений був піти супроти своїх принципів порядності й чесності, щоб мати бодай такий дах над головою. Єдиною радістю в цьому жалюгідному та нечесно отриманому помешканні була близькість до Андріївської церкви, як і загалом до цього мистецького старовинного закутка, де все дихало історією та духовною красою. На історію і, зокрема, різних держав і народів у нього були свої погляди, бо це в кінцевому рахунку: "кров – війни, ...гризня за владу ...кругообіг, самоповторення" [1, с.175]. А краса в сприйнятті Миколи Порубая – це насамперед природа, яку він вмів відчувати, вбираги у себе всім своїм єством, вмів насолоджуватись нею або згадувати з особливо щемким болем у серці.

Порубай, як і більшість героїв Григора Тютюнника, – тип маргінальний, (згадаймо хоча б новелу “М’який”), котрий так і живе: “в місті мрію про село, у селі – про місто...” [1, с.175]. Та туга за селянським способом життя, де діти з дитинства вміли важко працювати, не гайнувати зайвої хвилини, відкрито й безпосередньо висловлювали те, що думали, ніяк не може узгодитися з життям столичного міста, де все по-іншому, де “чесність нашу часом сприймають, як виклик або нерозумну витівку; безпосередність вважають наївною, а вразливість – слабкістю” [1, с.219], де він стає і н ш и м, чужим, відчуженим, бо навколо нього створюється своєрідний вакуум, зовсім відмінний стиль існування у порівнянні зі студентським періодом, а ще більше – із світом рідної оселі, села, світом звичним, що залишається на все життя. Погляд на себе ніби збоку, наче погляд “стороннього”, спонукає одразу ж згадати однойменний твір Альбера Камю, “Нудоту” Сартра, а також працю Поля Рікера “Сам як інший”. Подібно до героїв французьких письменників і філософів Микола Порубай “відчув, що став не самим собою, а кимось іншим і що ця роль” [1, с.173] йому важка.

Автор не мав на меті докладно змальовувати попередній етап свого буття, але за незначними, другорядними, та такими вагомими штрихами читач відчуває кардинально відмінну екзистенцію, спосіб його існування: розчарування, “несродна праця”, за висловом Сквороди, існування в безордерній “норі-келії”, суцільна нестабільність, відчуття неправильного вибору у самостійний період свого поствузівського життя. Ось чому його буття як людини мислячої органічно співіснує з буттям природи. Не випадково твір починається і закінчується чудовим ландшафтом: сходом і заходом сонця, говорити з яким “личило б хіба що давньогрецькою мовою” [1, с.222]. Для Григора Тютюнника саме у досліджуваній повісті природа відіграє вельми вагоме значення. Не випадково однією із причин повернення в звичне, без фальші, селянське середовище була ще й близькість із красою й неповторністю мальовничих ландшафтів: “Я поїду, Степане, звідси, поїду на село вчителювати. У найглухіше село, аби тільки були там хоч маленький лісок і річка, а не голі обрії” [1, с.213]. Природа органічно входить у концепцію буття героя і світу, надмірно не вивищуючись, але й не потрапляючи на задній план, вона – часточка сутності його єства.

Одне із важливих понять у світі художнього буття письменника займає філософська проблема щастя. За Тютюнником, людина може бути щасливою, що, як відомо, категорично заперечував А.Шопенгауер (“Чи є щастя в світі? Ні...”) [6, с.19]. Відповідно до духовної сутності Порубая як центру його душі, щастя для нього не в багатстві, не в посадах чи славі, а передовсім, “у внутрішній здатності людини бути щасливою” [7, с.446]. Скажімо, від того, що може “годинами дивитися на розцяцьковану в різні кольори воду”, за чорними зарубками лісів “чути степ”, грітися об “гарячу картоплю в кишнях” в голодний військовий час, пригостивши нею бабу Одарку; чи

від знайденого в лузі, коли їдеш по дрова, такого чудернацького пенька," що схожий одразу на всі у світі чудовиська...і вже щасливий видовищем" [1, с.182]. За філософією письменника, щастя тоді людині дається легко, "якщо вона не вигадує його сама собі, не пнеється до нього з останніх сил, а ласує ним вільно, як повітрям і водою" [1, с.182]. За своєю сутністю, за акцентацією не на матеріальному, а духовному й простому світові речей (але, зрозуміло, не за конкретними висловлюваннями) Григорій Тютюнник такий близький до основної теми філософських трактатів Григорія Сковороди – "про щастя жити просто та тихо" [8, с.325]. І якщо український філософ своїми поетичними й глибокими трактатами говорив, "що в нього були покликання тільки до простого життя, що він собі обрав, до шукання істини та правди, премудрості і до проповіді її серед народу" [8, с.331], то подібне (при всій різниці у їх добі і них самих як різних особистостях) можна сказати й про українського письменника-шістдесятника, який все життя мріяв купити собі хату в селі, щоб жити в спокої, простоті, осмислюючи в своїх художніх творах вищезгадані постулати, мистецьки пропагуючи їх у своїх повістях та малій прозі. Правда, у світі Григора Тютюнника премудрість означувалась би просто мудрістю життєвою і художньою.

Та оскільки "в мисленні людина відкриває не тільки саму себе, але й інших людей" (Сартр), не можна не звернути уваги на вміння центрального героя відчутти сутність тих, хто силою обставин чи випадково опинився поруч тебе, миттєво "схоплювати" їх нутро, серцевину. Вражає блискуча здатність Порубая (а таким, за спогадами багатьох сучасників, був і сам письменник) копіювати огочуючих, їхні жести, міміку, посмішки, їхні поетійні та змінні "маски" – обличчя, виставляючи напоказ їх характер, вчинки, звички. Микола Порубай був справжнім актором, вродженим, який грав не лише тому, що це, як кажуть, дар Божий, і він уже не грати не може, але насамперед для того, щоб глибше пізнати і розкрити найчастіше нікчемну чи лицемірну душу, нутро бюрократа-демагога, чиновника чи звичайного, маленького за чином, сірого хабарника, у яких ні людяності, ні гумору, ні інтелекту (скажімо, як завкадрами Товариства Олександр Павлович Багрич, директор Іван Захарович, кербуд Калпінкін тощо). Послугуючись іронією, автор тонко й майстерно (скільки тут влучності, розуму й гумору!) представляє світ живої реальної людини з найприкметнішими її вадами – "родзинками". При цьому зовнішній мовленнєвий пласт – один, винятково позитивний, а підтекстовий, внутрішній – зовсім протилежний (комплімент-похвала – гостра критика, сатиричне розкриття справжності персонажа, і все це з такою доречною дозою сміху, що тільки обмежена особа не відчує іронічно-гумористичного камуфляжу)... Воістину справедливі слова піємцького філософа й антрополога Макса Шелера про те, що людина "здатна на іронію та гумор, які завжди містять в собі піднесення над власним

існуванням” [9, с.151]. Лише, додамо, мисляча людина, інтелектуальна особистість, правда, не конче інтелектуальна за формально здобутою освітою.

Герой Григора Тютюнника, услід за філософом-екзистенціалістом Мерло-Понті, міг би констатувати, що “світ – природне оточення і сфера всіх моїх думок і очевидних сприймань” [10, с.119], що він і робить у своїх міркуваннях, констатаціях баченого й відчутого. У цьому плані поживу його думкам і сприйманням дуже багато давали й мандрівки на базар, туди, де море людських облич, де він має змогу ввійти в атмосферу добре знайомих йому мешканців села, простих і щирих, відвертих і безпосередніх, а то й недовірливих, хитрих. Тут він найкраще себе почуває, професійно визначаючи, звідки той чи інший базаровий продавець чи покупець, бо тут владарює царство мови і мовлення, царство найприсмішного спілкування. Як Остап Вишня обожнював полювання не задля вбитої дичини, а щоб зустрітися з друзями й природою, так і Порубай розтягує задоволення, вбираючи в себе базарний ритм і гамір, живу розмовну українську мову, а не приходиться сюди лише за нехитрими й найнеобхіднішими покупками. Мимоволі згадується неповторно переданий народний колорит мовлення, співу, звичаїв і традицій у оповіданні-шедеврї “Оддавали Катрю”, а також ярмаркові, вже класично індивідуальні діалоги й монологи із творів Миколи Гоголя, Остапа Вишні...

Власне, вони наче переходять і доповнюються в листі матері до сина, такому простому і щирому у своїй материнській любові й безпосередності, котрий ще і ще раз мотивує самотність і самотність Миколи Порубая отут, серед голих обрїїв, серед столичного гамору, зрусифікованого мовлення, серед людей, аргументує його тягу до селян і села, водночас наперед знаючи не лише їхні плюси, а й неминучі мінуси, пояснює усвідомлення ним своєї помилки (залишився працювати в Києві), що іншими сприймаюся б за найбільше щастя. Врешті, майже весь твір можна сприймати як своєрідну метафору хисткого, нестабільного буття молодого людини, яка відчуває себе у столиці рідної Вітчизни іншим, чужим, “безквитковим пасажиром на третій полиці вагона”, який “не знає... де йому вставати, виходити”, іншими словами, як далі жити. А, зрештою, чи не є гостро актуальною ця метафора-ідея й на сьогоднішній день, коли не лише студент столичного, а й будь-якого наукового закладу України все ще не відає про перспективу свого майбутнього, та й чи лише студент?

Порубай і справді самотній, йому буває “надто сумно”, але в нього не виникають думки про абсурдність людського життя чи не бажання жити. Адже не лише початок і фінал твору, а й загалом уся повість – світла. У ній більше сонця й віри, ніж зневіри. Бо, вже зрозумівши та відчувши, “що життя людське в загальному сумне, неорганізоване й не вічне”, автор не лише в щоденниках-спогадах, а й устами чи настроєм своїх героїв стверджував, що “оптимізм – це професія, професіональний оптимізм” [2, с.102],

а "усвідомлення неминучості смерті не зменшує бажання жити" [2, с.52]. Так, "у нього була мета – стати освіченою людиною", він нею став, але сьогоднішні обставини життя, існуюча реальність привели його до розчарування, та він не впаде у відчай. Порубай здатний боротися, здатний зробити інший життєвий вибір, і він його зробить. Чи переконається головний герой твору згодом у правильності свого рішення, важко передбачити, бо за багатьма епізодами, відчуттями читач впізнає самого автора, який не випадково писав про себе: "І що я в Господа за людина!!! Ні в чому немає мені ані міри, ані втіхи – ні в любові, ні в стражданні, ні в захопленнях, ні в сумі пекельному. Неприкажаний я" [2, с.64].

Зрозуміло, що Г.Тютюнник не міг у той час написати і сказати більше, ніж він написав і висловив (і так твір довго не друкували і кілька разів у листах він говорить про переробку різних частин повісті). Власне, щоденникові записи засвідчують глибший вияв його екзистенційності та особистісної художньої філософії у виявах, мовленні своїх героїв, бо "немає, мабуть, конкретного, загального смислу життя, загального для всіх, а є для кожного свій на цьому прекрасному лиці вічності. Для кожного свій смисл, бо кожен знає, що він не вічний, і кожен хоче чогось свого – великого чи малого. Мабуть, кожному здається, що – велике. Прекрасна омана" [2, с.131], – писав письменник у листі до М.Стеблيني, роздумуючи над світом людської екзистенції.

Таким чином, коли в зарубіжному красному письменстві вже пройшов пік європейського екзистенціалізму, в українській літературі, незважаючи на черговий тиск ідеологічної системи в добу "задушеного відродження", Григор Тютюнник як один із найяскравіших за силою таланту прозаїків-шістдесятників, який не був насамперед письменником-філософом (якщо брати до уваги всю його не таку вже й численну спадщину), у невеличкій повісті "День мій суботній" зумів і встиг виразити й витворити власну художню філософію людського існування, що різними гранями мислення може типологічно зіставлятись із глибокими міркуваннями власне філософів не тільки ХХ століття, а й попередніх.

1. Тут і далі посилагимемо на видання: Тютюнник Григор. Твори: У 2-х кн. – К.: Молодь, 1985. – Кн.2. – С.173–222, в дужках зазначивши лише сторінку та порядковий номер 1.
2. Щоденникові записи прозаїка та спогади про нього використовуватимемо із видання: Вічна загадка любові: Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника. – К.: Рад. письм., 1988. – 495 с., в дужках вказуючи порядковий номер 2 і відповідну сторінку.
3. Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. – 511 с.
4. Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. – М., 1990. – Т.2.

5. Хайдеггер М. // Современная философия: Словарь и хрестоматия. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. – С.279–282.
6. Шопенгауэр А. Под завесой истины. – Симферополь: Реноме, 1998.
7. Философский энциклопедический словарь. – М.: Инфра, 1998.
8. Багалій Дмитро. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – К., 1992.
9. Шеллер Макс. Положення людини в космосі // Зарубіжна філософія ХХ століття: У 6-ти кн. – К.: Довіра, 1993. – Кн. 6.
10. Мерло Понті. Феноменологія сприйняття // Зарубіжна філософія ХХ століття: У 6-ти кн. – К.: Довіра, 1993. – Кн. 6.

Analysing the story "Saturday, A Day of Mine" by Hryhor Tiutiunyk, the author of the article highlights the writer's philosophy, ideology, and esthetics.

Key words: a story, plot-composition ground, philosophical thinking, image-character.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Вікторія Чобанюк

ЗВУКОСМИСЛОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ

ТАРАСА МЕЛЬНИЧУКА (на матеріалі збірки "Князь роси")

У статті досліджуються звуко-смислові особливості поезії Т.Мельничука на матеріалі збірки "Князь роси". Основна увага зосереджується на встановленні співвідношення між звуко-асоціативною і лексико-тематичною семантикою, що дозволяє глибше осмислити фрагменти концептуальної інформації поетичного тексту митця.

Ключові слова: звуко-асоціативна та лексико-тематична семантика, ритмізація, фонетичний ланцюг, світобачення.

Своєрідність Т.Мельничука як митця виявляється в цілій системі його ідіостилю, на всіх структурних рівнях. Це модернізм, що виходить із глибин української поетичної традиції, культури, моралі, вірувань народу. Образний потенціал його поезії значно поглиблюється за рахунок звуко-смислових зв'язків, які органічно вписуються у цей "яскраво виражений синтез традиційного українського поетичного ладу з модерним, вибудованим на асоціативному способі образного самовираження" [1, с.5]. Встановлюючи співвідношення між звуко-асоціативною і лексико-тематичною семантикою, можна "значно глибше осмислити фрагменти концептуальної інформації поетичного тексту" [2, с.124].

У творах Т.Мельничука наскрізно прочитується свідоме протистояння світові з ідеологічною мотивацією власної позиції. Показ русифікації у поезії "Свідчення останнього гетьмана" – яскраве тому підтвердження: "Так і живем... / І в лелечати / ростуть не крила – **рискалі**... / І навіть лопухи вухаті – і ті пішли у **москалі**". У словосполученні *лопухи вухаті* звукове повторення "х" описується ознаками "поганий", "темний", "пасивний". Це веде до наповненості образів буттєвим змістом, адже у народі лопухами на-

зивають людей примітивних, ледачих, обмежених. Навіть вони, не маючи ніякої вартості для державницько-загарбницької політики, русифікувались. Символічну близькість простежуємо у словах *крила – рискалі – москалі*, які відрізняються кількома графемами і нібито виростають одне з одного, що змушує читача асоціативно, у підсвідомості, об'єднувати ці структури. Напрошується запитання: хто винен у тому, що вбито сенс життя, його природній плин? Відповідь очевидна. Інакше кажучи, звукосимволізм сприяв зближенню далеких за змістом понять.

Подібний рух образного мотиву спостерігаємо і в поезії "Наступає ніжно на траву...", в якій представлена символічна модель дегуманізованого суспільства. Своє світобачення автор передає крізь призму національного поневолення України Росією та з поглядом борця, в'язня:

*Наступає ніжно на траву
Скромна по-жіночому бджола.
Ти не плач, ромашко, я живу.
І живе... архіпелаг Гулаг...*

Засоби образного втілення цієї психологічної рефлексії (прикро, неймовірно важко усвідомлювати, що в такому цілісному і гармонійному світі "живе" країна неволі) доповнюються звуковим змістом (на основі домінанти "ж"), який підтверджує основний мотив: життя продовжується.

Відтак спостерігаємо направлення звукової концентрації, тобто сугестивно-гіпнотичної дії звуків "с", "т", яка асоціюється у даному випадку зі словом "страх", на розвиток семантичної теми беззаконня:

*(Нереститься!...)
Нереститься всесвіт,
І кричить неясить: ку-гу-гу...
Бусол повертається із рейсу,
Та дітей вже не несе в тайгу.*

У наступних строфах просто-таки фізично відчутна атмосфера диктатури. Сміслові й фонетичні асоціації взаємодоповнюються, створюючи місткий поетичний образ:

*Бо людей обнюхують вівчарки,
Від огню осліпши журавлі...
А Росія – закотилась в чарку
Під салют космічних кораблів.
Тільки б чарка...
Чарка та вівчарка! –
Від рубля і вище, Русь, гуляй!
А ти, сива, а ти, вбога чайко,
З дітками тікай поза Дунай...*

Надзвичайно вдало використано римування слів *вівчарка – чарка і вівчарка – чайка*. Зближення цих слів відбиває реальність: нестерпне, зли-

денне становище України в складі непорушного СРСР, у якому всеможну політику гноблення, терору проводить морально зіпсована Росія.

*Не втекли від дикої навали,
Все потопом... Потоптом усе!..
Знову автомати заспівали –
Джсміль із полігону – кров песе.*

Ця, на перший погляд, сумісна несумісність останнього віршованого рядка констатує катастрофу в рідному краї. А звукове зближення слів *потопом* і *потоптом* увиразнюють складність становища, активізуючись у часі, створюють відповідний контекст: як вижити, коли все, що відбувається навколо, можна порівняти із страшною стихією – всесвітнім потопом, шаленим рухом дикої навали?

У поезії “болить мене доля...” пластична ознака, закладена в семантиці слова *доля*, лежить в основі оригінальних звукових метафоричних зближень, образно-асоціативних аналогій, що сприяють високохудожньому втіленню ідейного задуму твору – відтворення драми життя людини в духовній неволі: “*болить мене доля / від дому до Дону / безсмертя болить / і сльоза / і грона соборів / й сто тисяч заборів – / й безлиста як воля/ лоза*”. Природність асоціативного мислення веде також до римування слів *соборів* – *заборів*, відтак моральні критерії переходять із потенційно-узагальненого роду в ряд духовної субстанції.

Поезія “жураються журавлі...”, змістовим центром якої є звукова метафора: “*жураються журавлі / це рано-рано / (це не всі в ранах)*”, – спонукає до пізнання часу у складному плетиві гострих соціальних і моральних проблем. На жаль, бездуховність породжує байдужість. Т.Мельничук відтворює картину взаємодії світу людини і світу природи, переосмислюючи цей зв’язок не на користь людини: “*сонце це сонце / і більш нічого / дерево це дерево / і більше нічого / а людина пройде / зрубас дерево / закривавить сонце / так і не згадавши / що вона – людина / і теж піде димом*”. Саме на звуковому ефекті автор створює завершальну логічну конструкцію: людина виживе тільки тоді, коли зуміє розчинитися в Космосі рідної землі, бо це дасть їй силу, віру, зробить невразливою, доброю і мужньою водночас.

Своїм способом життя Т.Мельничук стверджував філософію героїчного оптимізму, яка конкретизувалась у поезії як нестримна боротьба за збереження національного, простого людського “я”. Митець відчуває своєрідну красу хвилини, освітлює її магічним сяйвом власного світовідчуження, власного настрою, перебуваючи “фактично за ґратами, точкою відліку або спостереження – ракурсом – він вибирає місце з тієї – протилежної – сторони стіни, де людина хоч називається людиною, а не в’язнем” [3, с.37]:

*в цих горах
я засипав комори неба
зірками*

*в цих горах
я росу не ударив
і не зламав пасткою крил
жодній птасі
жодному звіру й людині
в цих горах
в цих горах
на Україні.*

У цій поезії спостерігаємо і міжрядкове звукове зближення слів (виділені у тексті), що сприяє логічному тематичному завершенню, – відповідальності кожного за буття нації.

Художній світ Т.Мельничука – це комплекс естетичної і змістової інформації, невід’ємною складовою якого є рухомість, часто непередбачуваність оказіональних (орнаментальних) звукоповторень, а також оригінальне використання конвенціональних (римування) звукових засобів. Часто у поезіях зустрічаємо міжрядкову анафору, коли звукоповторення розміщуються по вертикалі. Така анафора може мати відповідність у рядку, що посилює зв’язаність віршового ряду і по горизонталі: “серце місяцем повне / світить тополя квітуча / томлюся знічев’я у світі / а то – все прекрасне / й мшуче”. У щойно цитованій поезії маємо і звукове повторення-зіткнення: “чужа земля / поїнялася сліпотою / і садівник сонця / стікає потом / в жуван”. Подібне спостерігаємо у багатьох творах: “Рушило беззлуддя – небо зоране. / Знов прасують землю, як білизну... / Из неволі йшла моя Вітчизна – / І собі везла візок із зорями”, “пальці перебирають троїздлля / пальці плачуть / що ж поробиш / пливе у золотому перстені / весілля / через запечалені пороги...”.

Нерідко спостерігаємо у творах Т.Мельничука т.зв. фонетичний ланцюг, який проходить через віршований ряд чи сегмент поетичного тексту і сприяє образному втіленню певної психологічної рефлексії. Так, поета непокоїть духовна екологія нації, жадливий символ Чорнобиля: “коли атом / говорить про м’яту / треба витатуювати / закарбувати / зарубати / на кістках імена / щоб можна було / пізнати / чия вина”. У цьому вірші основою фонетичного ланцюга є ключове слово *атом*, яке перегукується зі словом передостаннього рядка *пізнати*.

Звукосмисловий ефект виникає і тоді, коли консонантний склад одного слова у деяких паронімічних сполуках поділений між двома і більше словами: “Чи ти купава, чи ти пава, / Що вітер пух твій геть розвіяв, / Що на Івана на Купала / У лип сльоза тремтить на віях”, “чужих побачили чужі і чужина”, “жаль за мною біжить / жаль у траві / лежить горілиць”.

Прикметно, що у Т.Мельничука неточна рима дуже часто допускає комбінацію різних фонетичних явищ: відсікання, чергування різних звуків, розміщення однакових приголосних у зміненому порядку. Наприклад,

“місяцю-низе / вберись в сині **риз**и”, “за золотим **веслом** / щоб нас не знесло”, “пізнаю тебе по **ході** / по **ходці** / і на тому/ і на цьому **боці** / пізнаю тебе / у **чорноліссі** / це ти мою **павку** / іздоймив на **крісі**”, “і таке воно **урапці** / і таке вночі / що кінь в **ялиці** / козак в ялиці / а в яру **сичі**”.

Чергування, що зустрічаються в неправильних римах Т.Мельничука, не є чергуванням близьких звуків, радше навпаки, поет привертає увагу до далеких пар звуків, підпорядковуючи їх творчому завданню. Відтак таке художньо-сислове зближення стає не лише семантичним показником його поетичної парадигми, але й образами-символами, оригінальністю яких є неточна рима, незважаючи на традиційність застосування цих слів. Приміром: “і голубі **хозари** / сховались / за **козацькими сльозами** / у **ковил** / і **ждуть** і **ждуть** / **нових мозил**”.

Часто слова чи варіанти слів виступають додатковим засобом ритмізації поезії: “Немає **серця** – лиш **осердя** / Зосталось в **грудях**, / де кубло / Звив **ненаситець**. / **Серце** ж – **ствердло**, / **А серце** – **мертве**, / й **сонце** – **вмерло**, / Й в **вінку терновому чоло**”.

Повторення слів чи слівформ сприяє експресивно-образній орієнтації, модифікує змістові нюанси, встановлює своєрідний перегук цього слова із загальним мотивом твору: “вп’ялась **сльозами** / **мати** в **молитву** / **святвечір сльозою** / а **сльоза сльозу** / по **горлечку бритвою**” – нерадісне життя, придушення будь-якої свободи; “Знов **цвіте червона журавлина** / І **журавка** **кличе журавля** / **А я сина** **кличу, кличу сина** / **Кличу сина** в **золоті поля**” – внутрішня свобода, вільний духовний світ, що виривається із сфери фізичного перебування в неволі; “й **людина** – / **найлютіший ворог** / не **стане одностайно** / у **рої роси** за **свій рій**” – віддзеркалення стану українського народу в тоталітарній державі, прагнення згуртувати його.

Розміщення звукоповторів на початку чи в кінці віршованого рядка особливо сильно впливає на звукосимволічну реценцію читача. Оригінальним є використання автором у такій позиції омонімічних слів:

*а вже роса ступила
до коси:
– Коси!*

Звукові повторення виповнюють поезію Т.Мельничука розкішною поліфонією:

*а то туман перемішаний
із годинниками
з шипшиновими вогниками-гадзюльками
і з пташиними крилами голубими
туман шумить
годинники дзвенять-цвірконять.*

Поєднуючи слово “туман” із словом “годинники”, Т.Мельничук знаходить для нього нову семантичну реальність. Туман так само повинен зву-

Чобанок В. Звукосмислові особливості поезії Тараса Мельничука (на матеріалі збірки “Князь роси”) чати, і він шумить, бо підтримує словесну асоціативність із “пташиними крилами”. Більше того, чути, як він шумить, оскільки звук “ш” створює динамічну картину шуму. Відповідно звуки “д”, “з”, “ц” – мелодійний дзвін годинника.

Особливо велике значення звукосимволізму в творах, у яких автор навмисне виділяє звукові повтори. Символіка цих структур несе унікальне навантаження, оскільки приводить у відповідність емоційний настрій поезії та її звучання:

*колюшина сміється
ржанням коней...
і-гі-гі-гі
і-га-га-га
колюшина в колюшині –
душно
виженіть коней на вигін
у кожного ший зміний вигін...*

Зображувально-виражальний пласт цієї поезії вирізняється певною змістовою направленістю. У Т.Мельничука образ коня – поза життєвою конкретикою, це символ часу, який допомагає виміряти нову реальність як трансформоване у суб’єктивному відтворенні минуле (романтика визвольних змагань, вільнолюбне налаштування духу).

Поет широко використовує такий різновид звукосимволічної інтерпретації, як звуконаслідування (у щойно проілюстрованій поезії – ржання коней). Воно може сприяти об’єднанню окремих ланок у цілісну форму бачення світу, яка підтримується й уточнюється такими емоційними нюансами: “а як уже всіх переб’си – / розбігаєшся / і себе в черево / в пах – / **бах-бах** / в купу очей / в спину вух – / **бух-бух**”, “білим, білим / снігом-сипу / та прийшла зозуля / сизо закувала / й серце мос біле / у землі розтало / **кран-кран-кран**”, “а сичка... / довбе у тім’ячко зиму / – (**цить-цить**) – / бо жовтий соняшник / спить”.

Словесна віртуозність надає поезіям Т.Мельничука високої естетичної ваги. Звукова гра вростає органічно у структуру образів: “уста летіли на словах / а поцідуки – на устах”, “і граю в карти / або в грати”, “а воно не варто прохати: /раз грати – то грати!”.

Митець дивиться на світ очима первісної природи. Символи його поезій органічні, відомі, але постають у новій іпостасі, викристалізовуючись у звуках: “соняшники / жовтими фарами / світять бджолі / щоб вона не заблудила / додому”, “сьогодні шлюб сонця / і бджолі / бджола запрошує нас / бриніти”, “Наступас ніжно на траву / Скромна по-жіночому бджола...” тощо.

Поезія Т.Мельничука пахне рідними Карпатами, а слова точно відтворюють слухове враження. Щоб довести це, можна звернутись до вірша “Не

думайте, що поле умирає восени...”, в якому художній образ будується не лише на взаємодії двох смислових ліній (смерть-життя), але й вступає у семантико-синтаксичні зв'язки із словами-звуками (домінантний звук “с” плавно переходить у “з”):

*Не думайте, що поле умирає восени
Коли немає сонця – світять стерні.
Ласує заєць листячком озими
І молиться на куці:
– Нехай живе зерня і згине терня.*

Як лірикові, Т.Мельничуку властивий пильний погляд у власний внутрішній світ, уособлення в безлічі створених образів: “я риба / я в морі / вільна риба / у вільному морі / на цементній підлозі”, “був я конем білим / білим конем був я / серед саду був я / білим конем-снігом / а посеред снігу / білим конем-цвітом” тощо. Цілком очевидно, що звукосемантична актуалізація асоціативних зв'язків виступає і тут як цілком усвідомлений поетичний прийом, адже авторське світобачення вмотивовує філософія слова.

Поезія Т.Мельничука інтелектуальна і в той же час глибоко емоційна. Це поезія зболеного, люблячого серця. Митець йде від прямої передачі думок до сугестивної властивості мовного знака, що народжує і звук, і думку, і переживання. Відтак співвідношення звуко-асоціативної і лексико-тематичної семантики сприяє осмисленню концептуальної інформації поетичного тексту. Самобутня краса таланту, чуттєва активність допомогли Т.Мельничуку знайти форму, спроможну виявити його неповторну особистість.

1. Мельничук Т. Князь роси (Передм. М.Жулинського). – К., 1990. – 152 с.
2. Любимова Н. Звуковая метафора в поэтическом тексте. – Санкт-Петербург, 1996.
3. Слоньовська О. Вільний навіть у неволі тоталітаризму // Джерела. – 1998. – № 3–4. – С.36–43.

The article deals with the sound-sense peculiarities of T. Mel'nychuk's poetry on the material of the book “The Prince of Dew”. The main attention is paid to set the relations between the sound-associative and lexical-thematic semantics that helps to understand more deeply the fragments of conceptual information of the artist's poetical text.

Key words: *sound-associative semantics, sound-symbolism, rhythmication, phonetic chain, world outlook, lexical-thematic semantics.*

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ ЧЕНЦЯ ТА ЧЕРНЕЧОЇ СПІЛЬНОТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ МІЖВОЄННЯ

У статті розглядається свосвідність художньої рецепції образу ченця та чернечої спільноти в українській поезії міжвоєнного двадцятиліття. Увага зосереджується на інтерпретації символів, пов'язаних з образом ченця, та на деяких христологічних аспектах твору. З цією метою аналізуються поезії Мелетія Кічури "Гуде орган", Олега Ольжича "Монастир", "Молитва", Василя Мельника "У монастирській квадратурі"

Ключові слова: образ, символ, жанр молитви, христологічний аспект.

Українські автори міжвоєнного двадцятиліття часто пропонують увазі читача твори, в яких художньо представлений образ ченця чи чернечої спільноти. У нашому дослідженні намагатимемось проаналізувати образ ченця у поезії Олега Ольжича "Монастир" і "Молитва", а також у поетичних творах західноукраїнських авторів Мелетія Кічури "Гуде орган" та о.Василя Мельника-Лімінченка "У монастирській квадратурі". Для глибшої інтерпретації творів використовуватимемо праці Івана Огієнка "Українське монашество" [6] та Фабіо Чарді "KOINONIA – Койнонія: богословсько-духовний путівник монашої спільноти" [10], в яких викладено основні засади монашого життя. Теоретичною підвалиною нашого дослідження є літературознавчі розвідки В.Антофійчука [1], Р.Мниха [4] та І.Качуровського [9, с.9–25]. Звісно, у статті широко використовується Святе Письмо, бо саме воно, на нашу думку, найповніше пояснює феномен чернецтва. У нашому дослідженні намагатимемось проінтерпретувати символи, пов'язані з образом ченця, а також торкатимемось деяких христологічних аспектів твору. В українському літературознавстві ще немає цілісної праці, яка б торкалася особливостей художнього образу ченця у зв'язку з євангельською традицією.

При аналізі цього образу зустрічасмо петинові явища символічного наповнення твору. Р.Мних пише, що необхідно розрізняти у художньому творі символ "біблійний" і символ "християнський". Попри те, що "християнська" символіка має біблійні корені, вона є поняттям ширшим, оскільки має ще літургічні, агіографічні джерела [4, с.86]. У поетичних творах про чернецтво представлені і біблійна, і християнська символіки. Але найповніше і найактуальніше прозвучала новозавітня символіка, яка утворилася навколо особи Христа і прямо чи опосередковано зібрала навколо себе усі інші символи. "Біблійна символіка в художньому творі, – пише Р.Мних, – завжди виражає сутність діалогу між Богом і людиною, тобто між смислом існування і самим існуванням" [4, с.87].

Чернеча спільнота, незважаючи на свосвідне відокремлення від світу, завжди притягувала до себе погляди тих, хто у світі. Бо, як слушно каже

італійський дослідник чернечого життя Фабіо Чарді, “чернеча спільнота в історії Церкви і суспільства завжди була ферментом віднови, внутрішнього динамізму, творчості та відповіді на моменти, що час од часу виривали в серці історії” [10, с.5]. Іван Огієнко (Митрополит Іларіон) у своєму монографічному дослідженні “Українське монашество” пише, що люди, які вміють мислити, т. зв. філософи, здавна пізнали марнотність усього цього світу й марноту його видимого добра, за яким так завзято побивається світ [6, с.49]. Отож люди мислячі розважали над такими питаннями: чи нема в світі чогось ціннішого, що давало б людині спокійне й розумне життя, провадило б її до правдивого щастя; чи нема в людині чогось вічного, за що варто було б з радістю пережити сад жорстоких мук, що зветься життям? Християнство дає відповіді на ці питання і ставить плекання духа значно вище від тлінного тіла.

Митрополит Іларіон пропонує таке визначення спільноти, яка залишає все, щоб іти за Христом: “Монашество – це добровільне зречення від цього світу за всіма його марнотами, це добровільна смерть для світу ради вічного спасіння. Очевидно таке зречення – річ тяжка, а тому монашество – це найвищий подвиг служіння Богові через відречення від світу. Таким чином, головна ціль монашества, його найвищий ідеал – досягнути вічного спасіння відреченням від світу, передчасною смертю для нього” [6, с.50].

На світанку чернечого життя самотність і умертвіння плоті були основними атрибутами анахорета. Проте з плином часу пустельники об’єднуються, щоб творити одну спільноту, маючи за приклад першу апостольську громаду та шукаючи правильність свого рішення у словах псалмівця: “Як це добре і гарно, коли брати живуть разом”.

Як уже зазначалося, чернець відокремлюється від світу. Хоча те, що спонукає його до самоти, “ніколи не є бажанням естетичної чи егоїстичної контемпляції, а є найреалістичнішою християнською любов’ю” [10, с.79]. Людина, яка приймає чернечі обіти, вмирає для гріха, для своїх земних пристрастей, щоб “народитися згори”, уподібнитися до зерна, яке спочатку мусить померти, щоб принести рясний плід (Йо. 12, 24).

Життя давніх анахоретів лягло в основу агіографічної літератури, а вже творці української літератури ХХ століття переважно звертаються до більш пізніх форм чернечого життя, тобто до чернечої спільноти. Ось, наприклад, галичанин Мелетій Кічура написав вірш “Гуде орган”, який відзначається своєрідною мінорною тональністю.

*Гуде орган. Під чорним зводом
Горить примерклий світ лямпад,
Повільним, тихим хороводом
Ідуть ченці, за рядом ряд.
Неначе тіні загробові,
Ідуть кудись в незнану путь.*

*Їх лица – блідомармурові,
Похилий стан, запала груди.
Одні лиши очі – дивні очі:
Алмаз оправлений в янтар,
Огністі зорі подуночі
На чорнім лоні тихих хмар.
Всю пристрасть, мабуть, цього світу,
Весь шал суетної весни,
Закляла груди їх неогріта
В оці прескорбні очі-сни [9, с.248].*

Мелетій Кічура пропонує читачеві типовий образ ченця, а радше – спільноти, оскільки не виділяє для себе якусь конкретну особу. Кожна строфа свідчить про надмірний аскетизм згромадження, бо всяка світська барва відсутня при зображенні чернечого середовища. Тут також немає яскравої кольористики, домінантним є лише чорний колір, наприклад, звід храму – чорний, а світло лямад – примеркле. Світському гаморові і шалові протистоїть тиша і розмірений ритм чернечого життя: “Повільним, тихим хороводом / Ідуть ченці за рядом ряд”. Навіть орган у цьому монастирі “гуде”, замість того, щоб творити мелодію, яка б підносила душу до Бога.

Класичним є, представлений у цьому творі, зовнішній вигляд ченців: лица – “блідомармурові”, стан – “похилий”, груди – “запала”. Про найвищий ступінь зречення від світу, про повне умиртвлення промовисто свідчить порівняння ченців із “загробовими” тінями. І саме тоді, коли здається, що всякий зв’язок зі світом подолано, автор несподівано знаходить вогник у “дивних” очах ченця. На чорному тлі вони сяють коштовним камінням – духовними чеснотами, але водночас вони є тим містком, який єднає схимника з минулим. І чим глибший погляд, тим більше трагізму. Наприкінці поезії спільнота немовби відходить на задній план, а безмежну цінність має тепер кожна особа ченця з його неповторними прескорбними очима-снами.

Цілком інша настроєвість притаманна віршеві **Олега Ольжича** “Монастир”.

*Вранці – сонце і небо чисте,
І пташині радісні хори.
О хвала, хвала Тобі, Христе,
Ізцілюся серце хоре.
У пожовклій руці – ніжа,
І червневий дель – миттю,
Покривати Твою Книгу
Позолотою і блакиттю.
Де вагання всі молодечі,
Де лицарські мої гордині?*

*І кладе цинобровий вечір
Темносині, густі тіні [9, с.329].*

Душа ліричного героя сповнена гармонії, джерелом якої є Бог. Монастирські стіни не пригнічують ченця, адже вони не є перешкодою у замилюванні творінням Божих рук. “Сонце”, “небо чисте”, “пташині хори”, а також людина – вінець Божого творіння – всі разом творять найдосконалішу із молитов – молитву хвали. У цій невеликій поезії майстерно представлено два крила християнського, а отже, й монастирського життя – молитву і працю. Мотив молитви і мотив чернечої праці є незмінним елементом, який найчастіше супроводжує образ ченця.

Христос реально присутній у житті аскета. Він – Бог, Він – цілитель хворого серця, Він – Той, що заспокоює розбурхані хвилі людської душі. Отож для Христа – вдячність, молитва і праця. Як наслідок – мир, легкість у душі, здатність бачити Бога у всьому, що гарне, і в кінцевому результаті – святість.

Співзвучною з розглянутими вище творами є поезія Олега Ольжича “Молитва”, яку, на думку В. Антофійчука, можна зарахувати до розряду неперевершених зразків світової літератури. “Жанр молитви, – підкреслює В. Антофійчук, – в українській літературі є достатньо представлений, оскільки за час свого існування людина не знайшла досконалішої, ніж молитва, форми, в якій можна було б виповісти найпотаємніше, зважитися на відвертість, ширість і безпосередність самовираження; у цьому – одне із таїнств вічності молитви, таїнство особистісного катарсису, перевтілення й облагородження, яке можна відчутти тільки у духовному єднанні з Абсолютом” [1, с.5]. Про містичне почуття єдності індивіда з Абсолютом говорить Ігор Качуровський у статті “Містична функція літератури та українська релігійна поезія”. Розмірковуючи про жанр молитви, І. Качуровський висловлює застереження, що існує безліч літературних творів із назвою “Молитва”, в яких немає нічого містичного, а є лише розумовий виклад певних прохань і побажань [9, с.11]. Свої міркування дослідник ілюструє найкращими зразками світової поезії, а “Молитву” Олега Ольжича він називає однією з найкращих поезій автора, оскільки у ній показано, “як діє молитва на людину, як її ушляхетнює й підносить” [9, с.12]:

*Ігумен встав. Брати домінікани
Двома рядами вийшли з-за столів,
І серце храму – пройняли органи,
І морок сам зайнявся і задзвенів.
Ось брат один. Страховище іконам,
Руде волосся і ведмежий стан.
Він був би десь розбійницьким бароном,
На смерть своїх би катував селян.
Велика міць твоя, Ісусе Христе,
Коли й цього до тебе привела!*

Він молиться. І ніжно-променисте

Щось світиться з-під дикого чола [9, с.329].

Особливістю цієї поезії, окрім її довшеної форми, є глибока закоріненість у Святому Письмі. До того ж “Молитва” має надзвичайно глибокий підтекст. За коротким викладом автора про молитву одного з ченців домініканського монастиря можна прочитати історію спасіння людини Богом. Христос є реально присутній у цьому творі як Месія, бо саме завдяки йому відбувається осяяння і навернення.

Зупинимось на кількох моментах із Святого Письма, без інтерпретації яких неможливе, на нашу думку, глибинне прочитання “Молитви”. У цій поезії художньо трансформувалося кілька євангельських сюжетів та елементів догматики християнської Церкви.

І. Вибір і покликання апостолів.

“Ідучи попри Галилейське море, Ісус побачив двох братів: Симона, що звався Петром, і Андрія, його брата, що закидали сіті у море, бо були рибалки. І до них мовив: “Ідть за мною, я вас зроблю рибалками людей”. І ті негайно кинули сіті і пішли за ним” (Мт. 4, 18–20).

“Ідть за мною” – це слова, що означають вибір і покликання, яке здійснює Бог. Тому пізніше Христос скаже своїм учням: “Не ви вибрали мене, а я вибрав вас і призначив, щоб ви йшли і плід принесли” (Йо. 15, 16). Ісус зустрічає людину в повсякденності життя, перейняту щоденними турботами. Христове “бачити” – це не просто зауважити, це проникати в особу, щоб відродити її до нового життя, аж до радикальної переміни в її існуванні. Рибалки “залишають усе”, а це “цілковитий вихід самого з себе і зі всього оточуючого” [10, с.32]. Апостоли позбавляються власного світу, щоб стати спадкоємцями нового, визначеного особою Ісуса.

Особливістю євангельських подій є те, що вони, звершившись один раз, мають продовження у часі і просторі. Чернецька спільнота – яскраве свідчення цього. Мірча Еліаде з цього приводу пише: “Віруюча людина може жити лише у Священному Світі, бо лише такий світ має буття, існує по-справжньому. Ця релігійна потреба виражає невсвітиму онтологічну спрагу, яка виражається по-різному. Найбільш вражаючий її вплив – це прагнення віруючої людини перебувати в серці дійсності, тобто там, де найближче до богів...” [2, с.36]. Що ж стосується часу, то Мірча Еліаде доводить, що для віруючої людини час, як і простір, не є однорідним і безперервним. Існують відрізки священного часу, часу святкувань (здебільшого періодичні); існує також час мирський, у який відбуваються дії, що не мають релігійного значення [2, с.36]. Для християнина священний календар постійно відтворює події з життя Христа, а кожен представник чернецтва – послідовник перших апостолів, монастир – першої спільноти.

Брат-домініканець у поезії Олега Ольжича “Молитва”, незважаючи на зовнішність розбійника, – один з покликаних, один з оновлених і просвічених світлом Христа.

2. Переображення Христове.

“Ісус узяв з собою Петра, Йоана та Якова і пішов на гору високу помолитись. І коли він молився, переобразився перед ними: обличчя його засяяло, наче сонце, а одежа – біла та блискуча, як світло” (Мт. 17, 1–20).

Коли Бог хоче промовляти до людини, то переважно це діється далеко від світського гамору і суєти. Бог веде людину в особливе місце, де панує спокій. Слід зауважити, що Ісус переобразився під час молитви і тоді засяяло його обличчя. Ще у Старому Завіті читаємо, що після сорокаденного посту і розмови з Богом у Мойсея також сяяло обличчя: “І сталось, як сходив Мойсей із Синай-гори, а обидві таблиці свідощтва були в руці його, як сходив з гори, не знав він, що обличчя в нього стало променистим, бо він розмовляв з Господом” (Вх. 34, 29). Так і людина, яка молиться, входить у божественну атмосферу, її душа оновлюється через очищення і лише тоді може сяяти. Саме про таке “сяяння” читаємо в Олега Ольжича:

*Він молиться. І ніжно-променисте
Щось світиться з-під дикого чола.*

3. Христос – Світло світу.

“На початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово... Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього. І життя було в Нім, а життя було Світлом людей. А Світло у темряві світить, і темрява не обгорнула Його” (Йо. 1, 1–5).

Ісус Христос є світлом, бо відкриває надприродні істини. Христос є світлом людей своїм словом-наукою та прикладом життя. Він сам про себе каже: “Я – світло світу. Хто йде за мною, не блукатиме в темряві, а матиме світло життя” (Йо. 9, 5); “Я – світло, на світ прийшов, щоб кожен, хто в мене вірує, не перебував у темряві” (Йо. 12, 46).

Перше протистояння між світлом і темрявою бачимо вже на початку створення світу: “Сказав Бог: нехай буде світло! І настало світло. І побачив Бог світло, що воно добре та відділив Бог світло від темряви, і назвав Бог світло – день, а темряву назвав – ніч” (Бт. 1, 3–5). Коли ізраїльський народ переходив через пустиню, ідучи з єгипетської неволі до обіцяної землі, перед ними йшов стовп із хмари, який для єгиптян був темною хмарою, а для ізраїльтян – світилом (Вх. 14, с.20–21). На згадку про світло, що вело до землі обітованої, ізраїльський народ на свято Кучок засвічував великі світила, бо це Бог був світлом для свого народу і його провідником у пустелі.

Перед приходом Христа на землю світ перебував у темряві ідолопоклонства, аморальності, жорстокості. Пророк Ісаїя так про це каже: “Народ, що в пільмі ходить, уздрів світло велике; над тими, що живуть у смертній тіні, світло засяяло” (Іс. 9, 1). Христос прийшов на світ і приніс із собою

світло, навчаючи Божої Правди, повертаючи зір сліпим і просвічуючи душі мудрістю і правдою.

Людина боїться темряви і прагне світла. Існує тісний зв'язок між світлом і життям: народитися означає побачити світло (Йов 3, 16; Пс. 58, 90). Сліпець, що не бачить “світла Божого”, знаходиться у тіні смерті, а Шеол – це царство темряви (Пс.88, 13). Тому у “Молитві” Олега Ольжича зустрічаємо таке явище: коли “серце храму” проймають органи, морок зникає.

Апостол Павло називає покликаних “синами світла” і “синами дня” (1 Кл. 5, 5), а Йоан Богослов каже: “Бог – світло, і хто любить брата свого, той перебуває у світлі – у Бозі” (1 Йо. 2, 10).

Христос посилає своїх учнів, щоб вони були світлом для світу, але передусім вони самі в собі мають бути світлом, у них не повинно бути темряви, якою є гріх. Отож основне завдання християнина – сяяти світлом Христової Правди. Чи ж не про це йдеться, коли читаємо: “І ніжно-променисте / Щось світиться з-під дикого чола”? Без сумніву, джерелом, дателем цього світла для ченця є Христос, який просвічує. Дія просвічення може сприйматись на різних рівнях: Бог освітлює совість кожного на особистому рівні, на рівні спільноти йдеться про глибинне пізнання правд віри. Розуміючи важливість просвічення у духовному житті, ченці сприймають його як дар, про який каже молитва: “Будучи світлом, Христе, просвіти мене собою...” [5, с.137]. У богослужбених текстах дуже часто зустрічаємо цей глибокий символ Світла Христового, наприклад: “Світло тихе, святої слави...Ісусе Христе!” [5, с.23]; “Слава Тобі, що Світло нам показав!” [5, с.140]; “Господи, зішли душам нашим споконвічне Твоє Світло” [5, с.136]. Богородицю ж називають “Матір’ю Світла” [5, с.131].

Про формування “нової” людини, про ненастанну працю удосконалення духа у монастирських стінах йдеться у поезії Василя Мельника “У монастирській квадратурі...” Незважаючи на недовершеність форми, ця поезія є співзвучною з “Молитвою” Олега Ольжича своїм глибинним сприйняттям чернечого життя.

*У монастирській квадратурі
Виводяться великі духи,
Формиться курс трубадурів
Любови, віри і отухи!
Це надра мудреців і воїв,
Заклиначів на смерть і сутиш,
Несе з собою гасло боїв,
Несе їх завжди скрізь і всюди...
Це гасло – міцно й непохитно
Спасати душу, не лиш тіло,
Творити наперед шляхетство,
Різьбити трудом добре діло.*

*У квадратурах і кубіках
Їх огранічує число й друк.
Йде нова людина з чоловіка
Серед молінь, жертов, покут [3, с.190].*

Про “оновлену” людину читаємо у Святому Письмі, а також у Отців Церкви. Однак коли йдеться про народження “нової” людини у Христі, то неодмінно має померти “стара” людина. Мірча Еліаде, досліджуючи феноменологію ініціації, робить висновки: “Доступ до духовного життя завжди містить у собі смерть для мирського існування, після якої відбувається нове народження” [2, с.107]. Як уже згадувалося, чернець вмирає для світу. Звичайно, це стосується в першу чергу його душевного стану, але цікавими є навіть зовнішні вияви такого “вмирання” під час обряду посвячення. Наприклад, особа, яка вступає до монастиря, приймає нове ім’я, що символізує народження “нової” людини. Поетичною ілюстрацією до наведеної думки могла б стати поезія Р. М. Рільке, в якій І. Качуровський прочитус містичні почуття дотику до “Великої Тасмниці” [9, с.16].

*Я знаю малу, темнодачу
Церкву на мирній горі,
До неї ввись, як монахи,
Бредуть кипариси старі.
Святих покшуте гроно
В пішах живе німих,
А вечір ронить корони
Крізь вікна на чола святих.*

Не випадковим є порівняння кипарисів з монахами, бо кипарис – священне дерево, яке є символом жалоби, похорону [8, с.234]. Якщо кипарис є вісником смерті фізичної, то монах завжди символізує смерть для світу через відречення від земної насолоди.

Образ ченця в українській поезії міжвоєнного двадцятиліття наскрізно символічний. В умовах, коли зовсім знецінювалося людське життя, коли відбувалася жахлива дезорієнтація моральних вартостей, зумовлена воєнними лихоліттями, поети звертаються до образу ченця, образу, який є своєрідною антитезою до типової, найчастіше арелігійної людини міжвоєнного періоду ХХ століття. Гаморові світу, метушні протиставляється спокій; якщо світ женеться за владою і славою, використовуючи усі можливі і неможливі засоби, то чернець дбає лише про те, як догодити Богові, і совісно виконує свою працю; якщо світ тоне у різноманітних насолодах, то чернець зрікається всього, щоб досягнути колись вічну насолоду; якщо світ знаходиться у постійній тривозі за свої земні блага, то чернець збирає собі скарби на небі, де не сягає рука злодія; якщо світ гарячково розглядається на захід і схід, куди податися, то у цей час погляд ченця звернений лише вгору – до Христа.

Підедумовуючи, підкреслимо характерну особливість розглянутих поезій – образ ченця завжди підводить читача до першоджерела – Святого Письма. В окремих поезіях образ ченця лише на перший погляд є центральним, насправді він є тільки майстерним засобом у руках поета, щоби ввести у твір головного героя – Христа, а чернець – лише живе свідчення про нього. Тому для глибокого прочитання поезії про чернецтво варто було б тлумачити її христологічно на рівні образів, ідей, символів, звертаючись при цьому до зразків світової та української поезії різних літературних періодів. У цьому й полягає завдання майбутніх літературознавчих досліджень із поставленої в цій статті проблеми.

1. Антофійчук В. “Молитва, як сонце, вічна...” (Жанр молитви в українській літературі) // “Святі чуття, закладені в молитву...”: Антологія української молитви: У 2 кн. – Кн. 1. – Чернівці: Рута, 1996. – С.3–10.
2. Еліаде Мірча. Священне і мирське // Мірча Е. Мефістофель і андрогін. – К.: Основи, 2001. – С. 5–116.
3. о. Василь Мельник (Василь Лімниченко). Релігія і життя (поезія, проза, драма, публіцистика, релігійні статті) / За заг. ред. проф. Р.Гром’яка. – Тернопіль, 1999. – 830 с.
4. Мних Р. Категория символа и библейская символика в поэзии XX века. – Lublin: UMCS, 2002. – 258 с.
5. Молитвослов. – Рим–Торонто: Вид-во ОО. Василян, 1990. – 1374 с.
6. Огієнко Іван (Митрополит Іларіон). Українське монашество. – К.: Наша культура і наука, 2002. – 396 с.
7. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – United Bible Societies, 1991. – 1394 с.
8. Уваров А.С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода. – М.: УНИК; СПб.: Алетейя, 2001. – 256с.
9. Хрестоматія української релігійної літератури. – Книга перша: Поезія. – Мюнхен–Лондон, 1988. – 552 с.
10. Чарді Фабіо. KOINONIA–Койнонія: Богословсько-духовний пугівник монашої спільноти. – Львів: Місіонер, 2002. – 364 с.

A monk's image is of special symbolic significance in the Ukrainian poetry of interwar period. Poetry of monkhood is characterized by Christological symbolics which dates back to the Holy Scripture. A monk's image is most successfully represented in Oleg Ol'zhyeh's works “Manastyr” (“The Monastery”) and “Molytva” (“The Prayer”) as well as in Melelyiy Kichura's poetry “Hude Organ” (“The Organ is droning”) and Vasyly Mel'nyk-Limnychenko's poem “U Monastyrskiy Kvadraturi” (“In the Monastic Quadrature”).

Key words: image, symbol, genre of prayer, christological aspect.

УДК 821.161.2

ББК 83.3. (4 Укр) 6

Тетяна Качак

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ “ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ПРОЗИ” ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Стаття “Жанрово-стильові аспекти “експериментальної прози” Г.Пагутяк” присвячена дослідженню прозових текстів письменниці, виданих у 1980-х та 1990-х роках. Спеціально аналізуються жанрово-стильові модифікації текстів, жанрова своєрідність романів.

Ключові слова: феномен жіночої творчості, система художніх образів, характеро-творення, феміністичний дискурс

Серед жіночої прози 80–90-х років ХХ ст. вирізняється творчість Галини Пагутяк. Неординарними є художній світ, індивідуальний стиль, жанрові імпровізації авторки.

Умовно спадщину письменниці можна поділити на два періоди: твори, написані та видані у 80-х роках (зб. “Діти”, “Господар”, “Потрапити в сад”, “Гірчичне зерно”), і твори 90-х років ХХ ст. (зб. “Записки Білого Пташка”, а також повісті та оповідання, опубліковані у періодичних виданнях, які у 2003 році вийшли окремою збіркою “Захід сонця в Урожі”). До другого періоду відносимо і роман “Писар Східних Воріт Притулку” (2003)). Якщо повісті та оповідання першого періоду хоч частково підлягають визначенню приналежності до певного літературного напрямку, то твори 90-х не вписуються у жодну однозначну кваліфікаційну парадигму.

Спроби характеристики прози Г.Пагутяк здійснювались Р.Мовчан [21, с.22], О.Поліщук [34], Н.Мельник [20], О.Караблєвою [12] та іншими літературознавцями, які, як правило наголошували на окремих аспектах художнього твору авторки (стильова своєрідність, образ ідеального світу, жанрові модифікації новели, символістська концептуалізація самотності у прозі Г.Пагутяк та ін.), а для аналізу обирали її окремі тексти. Незважаючи на поодинокі критично-оглядові публікації, рецензії, відгуки, які часто стосуються окремого твору, проза Г.Пагутяк досліджена і вивчена ще не достатньо мірою. Актуальною залишається проблема її “експериментальності”, яка виявилась у першу чергу на жанрово-стильовому рівні творів і яку ми спробуємо простежити.

Окремі літературознавці (зокрема В.Даниленко) вважають, що творчість Г.Пагутяк належить до естетики, виробленої в сімдесяті роки. “Покоління сімдесятників, – вважає автор, – дало якісно інший рівень художності, внісши в літературу камерність, дитинність, розмитість поділу між свідомим і підсвідомим, між раціональним та ірраціональним, між минулим і майбутнім, між добром і злом” [7, с.6]. Справді, ці риси присутні у творчій манері письменниці, причому герметизм, як основна ознака стилю, виступає виразно і чітко.

* Зрештою, “герметичність – це лише форма, якої прибирає в романі загальний імператив мистецтва – самодостатність” [24, с.298], – вважає Х.Ортега-і-Гасет, а Б.Успенський підкреслює, що практично кожен твір словесного мистецтва характеризується “відносною замкнутістю, тобто відображає особливий мікросвіт, організований за власними специфічними закономірностями” [Див.35, с.268].

Виявляють себе у прозі Г.Пагутяк і окремі ознаки "жіночого письма", зокрема жіноча суб'єктивність, автобіографічність, ліризм, емоційність, фрагментарність тощо. Однак твори письменниці не піддаються однолінійному прочитанню чи застосуванню гендерного підходу в їх інтерпретації, а вимагають іншого аналітичного ракурсу. У них фактично відсутній світ жінки як такий (на противагу творам інших письменниць, що, власне, є найспецифічнішою ознакою жіночої прози 80–90-х років ХХ ст.), "загерто" статевої характеристики персонажів, знято елемент жіночого в образній та наративній сферах тексту (за винятком роману "Господар" та оповідання "Захід Сонця в Урожі", де ці моменти проявляють себе, але як другорядні). Письменниця робить акцент на проблемах іншого характеру, а в центрі не так людина, як саме буття, розгорнене у реально-ірреальній площині макрокосму.

Еволюцію авторського стилю і жанрову експериментальність творчості Г.Пагутяк ілюструє аналіз повістей, написаних у 80-ті та 90-ті роки ХХ ст.: "Гірчичне зерно", "Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками", "Бесіди з Перевізником", "Діти", "Повість про Марію та Магдалину", "Лялечка і Мацько", "Соловейко", "Захід сонця в Урожі", "Книга спів і пробуджень", "Записки Білого Пташка". Та названі твори не завжди можна "вписати" в жанрові рамки традиційної повісті, яка "характеризується однолінійним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їх розкриття займає проміжне місце між романом та оповіданням" [18, с.554]. Хоч окремим текстам властивий до певної міри статичний сюжет, глибинний аналіз одного чи кількох конфліктів, зосередження на описах, адже "статичність – не гріх, а якість сучасної повісті" [17, с.15], та не завжди повість є "чимось" між оповіданням та романом. Епічну широту повісті, на думку В.Фащенко, визначає "не кількість сторінок, а передусім густина зв'язків особи з дійсністю, часте переключення променів зору, що викликає пересікання пучків асоціацій і дає багатогранну пластичність" [36, с.29]. Але для сучасної повісті навіть ці риси не завжди характерні, часто її жанрові межі розмиті і невизначені, детерміновані процесами взаємопереходу та склектики.

Поєднання різнорідних стильових тенденцій, оригінальні "прозові імпровізації" та "надзвичайна атмосфера художнього світу", як зауважив

* Дійсно-тематичні і формотворчі шукання, експерименти і апробації тісно пов'язані між собою і характерні для сучасного літературного процесу. Чи не найяскравішим прикладом жанрових експериментів є повісті Г. Пагутяк. Інтеграція свідомого і підсвідомого, реального й абстрактного, дійсного й умовного, містичного лягає в основу сюжетних моделей повістей "Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками", "Бесіди з перевізником", "Лялечка і Мацько", "Книга спів і пробуджень", "Записки Білого Пташка". Цим творам не притаманна метафізика чи статика дій сюжетного конфлікту, як і логіка чи динаміка композиційного розвитку, бо вони зведені на площині асоціативно-символічного, що становить собою структуру трьохвимірного часу: минулого, як пам'яті, теперішнього, як справді умовного, та майбутнього, як несвідомого чи ірреального. Натомість, "ранні" повісті авторки "Гірчичне зерно", "Діти" базовані на стильовій категорії опису: опис типу людини, ситуації, життєвого явища [Див.17, с.16].

М.Жулинський у передмові до збірки “Діти”, властиві творчій манері Г.Пагутяк.

Особливість творчості Г.Пагутяк відзначила і Р.Мовчан, аналізуючи роман “Гірчичне зерно”, який вперше вийшов друком у 1988 році в журналі “Жовтень”, і, незважаючи на часткову заангажованість, належав до тих творів, які за своїм філософським наповненням духу “не вкладаються у прокрустове ложе того ж таки соцреалістичного реалізму” [22, с.149]. Навіть у циклі “Трагічних оповідань” (збірка “Потрапити в сад”), різних за тональністю і стилем, поєднанням реального й умовного, показуючи трагічну реальність, авторка іноді “разом із своїми героями тікає у якийсь чудернацький, вигаданий світ сюрреалістичних видінь, марень, снів” [22, с.150]. Це ті чинники, які спонукають зараховувати прозу Г.Пагутяк до “молодої”, “нетрадиційної літератури”, “української експериментальної прози”, яка народилася у затхлі часи брежнєвського застою і була своєрідним бунтом” [22, с.149].

“Нетрадиційністю” позначені й інші твори письменниці, в яких художній світ постає за допомогою казкових елементів. Це базові категорії сюжету повісті-казки “Лялечка і Мацько”. Уява малого Олега малює образ талантивого Лиса Мацька, дозволяє йому побувати на лісовому карнавалі. Два світи постійно присутні у житті героїв, які знаходяться на межі і намагаються зазірнути у просвіт буття, інший вимір.

Межовість – іманентна риса художнього світу повістей Г.Пагутяк. Розглядаючи повісті “Книга снів і пробуджень”, “Записки Білого Пташка”, переконуємось, що авторка не просто експериментує, а й перебуває у світі власної уяви, нетрадиційного світобачення, загостреного світовідчуття. Темі самотності, страху і смерті, пошуки сенсу життя розгортаються у хаотичній площині абсурдного, позбавленого логіки чи однозначності смислу тексту. Суб’єктивізм, автобіографічність, інтеграція свідомих конструкцій із несвідомими імпульсами та бажаннями (за Н.Зборовською) – риси стилю Г.Пагутяк, які є причиною того, що таке письмо “перестає бути текстом для читачів, а залишається текстом для самої авторки” [37, с.6]. Хоч, як вважає М.Кодак, “...ефект відсутності “стіни” в сучасному культуро-побуті вартій належного поцінування: в художньому творі наш сучасник має можливість беззастережно говорити “про своє”, хоч би яким приватним та неспічним це “своє” було” [13, с.130].

Г.Пагутяк утвердила себе як авторка творів нового спрямування. За жанром – це “маленькі романи”, романи в новелках, повісті, далеко не класичних форм. Наприклад, повість-балада “Соловейко” (сконцентрована на внутрішньому світі дівчини, любові, яка стає вираженням суті героїні, своєрідним дзеркалом складності й непересічності її душі), “витримана в дусі балади. Трагічне начало відчувається уже з перших її рядків і в образі головної героїні – дівчини-студентки, і в її дивній ретроспективній розпо-

віді про саму себе" [21, с.119]. Творчість письменниці є прикладом міграції, дифузії жанрових конструкцій у сучасній українській прозі, плюралізму культурно-стильових орієнтацій (переплетення різних стильових елементів: казково-ірреального, сентиментально-романтичного і реалістичного (повість "Лялечка і Мацько", роман "Господар"), химерного і лірико-романтичного (повість "Бесіди з Перевізником", а також і як фрагмент, або текст у тексті, роману "Радісна пустеля" тощо). Це закономірно, зважаючи на сюрреалістичні тенденції її прози. Адже "ні про який жанр (роман, повість, новелу) вже не можна було вести мови, оскільки на сюрреалістичному алогізмі побудувати оповідь неможливо" [11, с.97]. Жанр, який сповідує авторка, – вторинний, головною рисою якого, за М.Бахтіним, є те, що він складається "з різноманітних трансформованих первинних жанрів (реплік діалогу, побутових оповідань, листів...)" [3, с.415]. Г.Пагутяк, подаючи власне авторський жанровизначальний підзаголовок (типу "маленький роман", повість-балада та под.), задає "своєрідний код порозуміння письменника з читачем", який "створює особливий стан зацікавленості, настроїї "жанрового очікування", як називає його Л.В.Чернець. Часто немало у такій "вивісці від крикливої реклами, нерідко у ній багато авторського суб'єктивного елемента" [8, с.21]. Головною ознакою стилю прозаїка є високий рівень суб'єктивності художнього мислення, символізм. Це справді "сіть, з якої майже неможливо вишпугатись" [32, с.29]. Саме така манера письма вписує творчість Г.Пагутяк у літературно-мистецький, постмодерний дискурс 90-х. І якщо ще на початку 80-х окремі літературознавці вважали, що "формотворча свобода" має свої межі, а фабула та інтрига не повинна зазнавати девальвації, заступатися філософічністю (В.Фашенко) і називали незрозумілою "химерну прозу", то у 90-х акценти змістилися: використані вміру новачії інтерпретувались як концепти оновлення традиційних засобів художнього узагальнення.

Є.Баран твори Г.Пагутяк називає варіантом сакрального тексту, якому вже давно ніхто не вірить [Див.2, с.98-100]. Це особистісна і суб'єктивна сповідь авторки. Саме це часто є причиною не читабельності творів. Але якщо ми розглядаємо їх в естетичній площині модерного чи постмодерного мистецтва, то слід вказати не лише на іманентний суб'єктивізм, а й на той факт, що "модерністський твір ніколи не падає до легкого, комфортного сприймання. Його слючатку мусиш взяти пристуном, подолавши спротив, звикнути до нього, вчитатись, і лише пізніше, на якомусь етапі отримаєш можливість насолоджуватись читанням. І ця насолода може бути або суто естетична, або суто інтелектуальна, і причина в мірі суб'єктивності. Чим яскравіша чужа суб'єктивність, тим більше вона насторожує, тим важче читачеві подолати бар'єр, який завжди існує між різними людьми" [23, с.36].

Структура повісткування включає глибоко індивідуальні роздуми авторки над священним і гріховним у цьому світі, над призначенням людини. Часто це витворені фантазією авторки постулати мудрості. Символіка, яка не має розшифрування, – спосіб пізнання світу і відтворення його Г.Пагутяк. А символи кожен розуміє по-своєму, тому виникає непорозуміння між читачем і авторкою. Так, аналізуючи повість “Записки Білого Пташка”, складається враження, що твір побудований на біблійній притчі про Вавилонську вежу. Ідея притчі обігрується і Г.Пагутяк, створює нову умовну модель сучасного Вавилону – суспільства кінця ХХ століття. “Вежа перетворюється на своєрідного гегемона зла”, стає антисвітом, “породжуючи марнославство, зраду, страх, незадоволення життям і рабську покору”, – так розшифровує символ О.Поліщук [34, с.65]. Білий Пташок виконує функцію охоронця людей від зла, будучи Радістю, Спокоєм, Полегшенням. Він посланий Богом, але не здатний повністю зруйнувати антисвіт. Суперечність, невизначеність, відкритість фіналу провокують “розмитість” самого тексту.

Проза Г.Пагутяк рухається у напрямку “до себе”, в інтравертний світ. Це ефемерний “потік свідомості”, вміння авторки передавати думки безпосередньо, “театр абсурду”, підтвердження тенденції української літератури, для якої останні десятиліття кінця століття– “це судомний прорив у експериментальне розмаїття стилів і жанрів, це водночас намагання наздогнати те, що вже не є новиною для західно-європейських літератур (...), і витворити своє, оригінальне” [19, с.184].

Повість “Книга снів і пробуджень” неординарна своєю текстовою конструкцією. Розповідь ведеться від першої особи і має кілька моделей, а, відповідно, кілька сюжетів, які розгортаються непослідовно, фрагментарно, стихійно. Як зазначає героїня: “Тільки власна розгубленість спонукала мене взятися за перо, щоб описати все, що відбудеться колись зі мною і діється зараз, а також те, що трапилось з кимось іншим” [30, с.11]. Тож у тексті маємо “Книгу ночі”, яку складають фрагменти: “Те, що трапилось з кимось іншим” (розповідь про самогубство солдата, смерть дівчинки), “Те, що трапилось не зі мною”(історія дівчини Оксани, що прагнула зреалізуватися як мати, оскільки не вірила в любов, боялась збожеволіти від самотності у цьому жорсткому світі), “Те, що трапилось з нами”, “Те, що трапилось з нами всіма” (філософські роздуми, медитації на тему відчуження людини від суспільства, втечі в інший нереальний світ; це пошуки Бога, молитва до Нього і віра, що не дозволяє нікому відчувати себе самотнім), “Те, що трапилось зі мною”(спогади з дитинства, власні комплекси, рефлексії, асоціації, пов’язані з епізодами минулого героїні (інколи уявного), “Те, що вже ніколи не станеться зі мною”(розповідь про смерть батька, відчуття дитиною цієї трагедії), “Те, що трапляється з кожним” (як правило, філософсько-інтелектуальні максими на морально-етичну темати-

ку: що є щастям, відчуттям свободи та безпеки), "Те, що мусить неминуче статися" (прогнозування майбутнього дочки, власного життя), "Те, що найголовніше у стосунках із людьми" (дидактичні поради про спілкування між людьми, їх моральні якості, вміння жити за Божими законами) та ін. "Фрагмент – це уламок твору, який не може реалізувати цілісність, закладену в ньому самою ідеєю твору" [15, с.17], а тому повість як змістовно, так і формально є мозаїчною, побудованою за правилами кінематографічного принципу: "паралелізм монтування різночасових відрізків, обігрування і протиставлення різних поглядів" [1, с.580]. Текст є постмодерною суб'єктивною грою уяви самої авторки, наслідком "втрати міфічної цілісності свідомості і світу" [15, с.17].

Зрештою, художній світ Г.Пагутяк ніколи не відзначався однозначністю, цілістю, гармонійністю, а навпаки, – надривністю, яка межує зі спокоем, гострою рефлексивністю, умовною абстрактністю. Сталими є хіба що образи-символи шипшини, Чорного та Білого Птаха, Перевізника, які наявні чи не в кожному творі. Це не сдине, що зв'язує всі тексти Г.Пагутяк у систему. Об'єктами художніх роздумів авторки часто стають деталі, мотиви, образи, події та історії, про які вже писалось у попередніх творах. Якщо раніше вони згадувались побіжно, наприклад, образ Перевізника, то, скажімо, у повістях "Бесіди з Перевізником" чи "Книга снів і пробуджень" зображуються повніше, глибше показано імпліцитний рівень символу.

"Мандрівною" (від твору до твору) є і екзистенційна, релігійно-містична, філософська проблематика повістей Г.Пагутяк, психопатичний дискурс (божевілля, життя героїв на межі зриву), невротичність та умовність, пафосна абстрактність.

Проза Г.Пагутяк тяжіє до постмодерної, випадає з традиційних жанрово-стильових та ідейно-тематичних канонів літератури, які домінували в українському літературознавстві до 90-х років. Наприклад, твори письменниці "Радісна пустеля" і "Смітник Господа нашого" означені як "маленькі романи", тексти майже не мають нічого спільного із традиційним поняттям даного епічного жанрового різновиду, що відзначається місткістю, складністю будови, широким охопленням життєвих подій, глибоким розкриттям історії формування характерів багатьох персонажів [Див. 18, с.604]. Обрана жанрова форма ідентифікує і сам зміст твору.

Ці романи не підлягають однозначному жанровому визначенню як, скажімо, психологічні (хоч побудовані на концепції внутрішнього, часто підсвідомого, монологу) чи фантастичні тощо. Їх можна розглядати як "експериментальні романи", які "привертають увагу не лише до самих себе, а до якихось нових, цікавих і продуктивних методів" [9, с.108]. Авторка значною мірою практикує художню розробку тенденцій "нового роману". Їм притаманні такі риси, як акцентція уваги саме на суб'єктивному чиннику у творчості, принцип кінематографічного монтажу, елек-

тики, безфабульність, розмитість характерів, метафоричність тощо. Письменниця творить художній світ (наприклад, у “Смітнику Господа нашого”) фактично “ні з чого”. Як писав Ален Роб-Грійє, “письменник повинен створювати світ, виходячи ні з чого, з пилу” [Цит. за: 5, с.430]. Смітник, пустеля, притулок – світи, створені письменницею, які є своєрідною реакцією на дегуманізацію суспільства. “Новороманісти” теж підкреслювали революційний характер своєї творчості як таку реакцію [Див.: 16, с.376]. Наводити паралелі між прозою Г.Пагутяк і концепцією “новороманістів” дозволяє змістова і формальна (безфабульність, нестандартність персонажа, мови, жанрових форм та ін.) експериментальна стихія її творчості, специфічне художнє мислення, часто побудоване на асоціативних, абстрактних, символічних концептах.

Символічним на всіх структурних рівнях є твір “Смітник Господа нашого”, написаний в ірреальній площині світосприйняття. Герої – “п’ять вар’ятів” (Шептун, Базіль, Дюген, Колос, Перевізник), у центрі – їх буття. Сюрреалістське балансування між двома світами абстраговане умовністю зображуваної дії і деструктованим хронотопом твору. “Карнавальний” хаос стає пасткою для героїв твору і спонукає авторку все зводити до гри, до світу штучно створеного (такий є невід’ємним елементом художнього мислення письменниці і моделюється майже в усіх творах), де все “живе і тлумачиться за законами... мистцем створеними”, “де стерті всі до одної опозиції” [33, с.123]. Де немає обмежень і заборон, де не треба шукати детермінантів поведінки персонажів, де символи (шипшини, птаха, дитини) є поліфункціональними і не піддаються традиційній інтерпретації. Художній світ виразно сюрреалістичний. Непослідовність, фрагментарність, а головне, алогічність керують вчинками “вар’ятів”, констатуючи таким чином очевидну абсурдність їх життя, а відтак розщеплення сюжетно-композиційного та змістового рівнів самого твору. Філософські мотиви перерізуються із дискурсом психологізму, характерного для модерної і постмодерної літератури. Дана модель побудови художнього світу є продуктивним напрямом творчих шукань і спостережень інших письменниць 80-90-х років ХХст. і має певне підґрунтя.

Своєрідність творчої манери Г.Пагутяк полягає в синтезі принципів традиційного і “нового роману”, у вдалому поєднанні стихії експерименту і традиційних норм. Наприклад, пошук нових романних форм, практикування окремих прийомів “шозизму” і “роману тропізму”, безфабульної прози, написаної за принципом кінематографічного принципу монтажу “блукаючої камери” (“Книга снів і пробуджень”, “Смітник Господа нашого”), вдало поєднаний з функціонуванням реальних та ірреальних персонажів (а не просто пластів зовнішнього і внутрішнього світу). Основним є те, що художній світ Г.Пагутяк не стає “предметним” (“шозистським” у своїй суті), не звільняється від традиційних людських орієнтирів (добро і

зло, минуле і майбутнє, життя і смерть тощо). Зображення людини, ситуацій, моральностей, заперечуваних Н.Саррот [Див.: 10], є у Г.Пагутяк таким же важливим, як і пошуки "нової психологічної матерії", побудова часопросторової парадигми твору.

Реально-ірреальні події у романах розгортаються у 3-х взаємоперехресних площинах минулого, сучасного, майбутнього, осмислюються і "відбуваються" через спогади, дії, мрії, візії, фантазії героїв, ретроспекції і трансформації. Галина Пагутяк використовує своєрідну манеру викладу матеріалу, іменовану як "потік свідомості". За Л.Гінзбург, "Потік свідомості – зовсім умовна форма зображення душевного процесу. Словами і синтаксисом, властивими мові як засобу спілкування, хоч і розірваним, письменник передає ту внутрішню мову, яка не досягає (чи досягає частково) органічного втілення у слові" [6, с.14].

У "Радісній пустелі", як і у романі "Смітник Господа нашого", синтезуються різні форми соціального, морального та психологічного характерів. Проблеми філософського характеру, які акцентують на абсурдності і минулості світу, екзистенційні мотиви, що перенітаються із апокаліптичними, релігійними (постійне звернення до Бога, віра у потойбічні світи, рай) лежать в основі роману. "Євангеліє шиншини" – сповідь-роздуми про життя сестри Анни, природу жінки й особливість людської душі – ще раз підкреслює, що "людинознавча мета, психологізм є родовою прикметою мистецтва слова, іманентною властивістю сповіщати дещо про "душу", про "внутрішній світ людини" [14, с.70]. Бесіда з Чорним Птахом, розповіді від 1-ої особи то чоловічої, то жіночої статі, мозаїка уявних картин-снів та погляди у майбутнє, передчуття замкнутого простору і страх перед "пустелею", а водночас автобіографічні зізнання ("Я писала про Вежу, схожу на Вавилонську. Написала про Незайману землю, про червоний дім на березі мертвого озера, про планету Ерідан. Я втікала звідусіль, доки не знайшла найкращий вихід – пустелю, і всі ці місця: Вежа, Ерідан – лише марева в ній" [32, с.50]) стають структурними конструкціями тексту.

Проза Галини Пагутяк є своєрідним метатекстом, внутрішнім синтезуючим чинником якого виступають як специфіка індивідуального стилю, інтертекстуальність та жанрово-стильова "експериментальність", так і "мандруючі" з тексту в текст образи-символи Чорного і Білого Пташків, Перевізника, шиншини; розказані героями події-історії, розгорнені екзистенційно-філософські і релігійно-містичні мотиви – художні аспекти, які потребують окремої літературознавчої інтерпретації.

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Баран С. Зойлові трени: Літературно-критичні тексти. – Львів: Логос, 1998. – 112 с.

3. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С.406–415.
4. Винничук Ю. Королева снів // Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: ІА “Піраміда”, 2003. – С.5.
5. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О.Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
6. Гинзбург Л. О психологической прозе. – Ленинград: Сов. писатель, 1971. – 464 с.
7. Даниленко В. Історія одного ісходу. Передмова // Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п’ятнадцять років / Упорядн., передм., літ.ред. В. Даниленка. – К.: Генеза, 1997. – С.5–15.
8. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ– поч. ХХ ст.: Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1986. – С.6–49.
9. Дончик В.Г. Український радянський роман. Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987. – 429 с.
10. Еремєєв Л.А. Французский “новый роман”. – К.: Наукова думка, 1974. – 223 с.
11. Зборовська Н. Психологічний і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
12. Карабьова О.В. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі: Автореф. дис.... канд. філол. наук. – К., 2004. – 20 с.
13. Кодак М. Душа під вантажем доби. Про сучасну прозу, здебільшого молоду // Дніпро. – 1997. – № 3-4. – С.125–135.
14. Кодак М.П. Поетика як система: літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.
15. Костюк В., Денисенко В. Модернізм як поле експерименту (Комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). – К., 2002. – С.4–71.
16. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
17. Липовецький М. Імітатори, отшельники, праведники (Современная повесть: герои и жанр) // Литературное обозрение. – 1987. – № 4. – С.15–22.
18. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
19. Мафтин Н. У дзеркалі і в задзеркаллі. (Рец.: Тексти: антологія прози. – К.: Смолоскип, 1995) // Березіль. – 1996. – № 7-8. – С.184–187.
20. Мельник Н.В. Жанрово-стильові модифікації української новели 80-90-х років ХХ ст.: Автореф. дис.... канд. філол. наук. – К., 1999. – 20 с.
21. Мовчан Р. На сторожі пам’яті й сумління (Пагутяк Г. Господар. Роман, повість. – К.: Рад. письменник, 1986. – 200 с.) // Дніпро. – 1987. – № 8. – С.117–119.
22. Мовчан Р. Чи легко потрапити в сад? (Рец. на книгу Г.Пагутяк “Потрапити в сад” // Дзвін. – 1990. – № 2. – С.149–151.
23. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична і психологічна // Слово і час. – 2001. – № 1. – С.32–38.
24. Ортега-і-Гасет. Вибрані твори / Перекл. з іспан. В.Бургардта, В.Сахна, О.Товстенко. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
25. Пагутяк Г. Гірчичне зерно: Повісті. К.: Рад. письм., 1990. – 232 с.
26. Пагутяк Г. Господар: Роман, повість. – К.: Рад. письм., 1986. – 200 с.

27. Пагутяк Г. В. Діти: Повісті і роман. – К.: Рад. письм., 1982. – 320 с.
28. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка: Два романи та повість. – К.: Укр. письм., 1999. – 151 с.
29. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті та оповідання. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2003. – 356 с.
30. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень. Повість // Сучасність. – 1995. – № 10. – С.11–53.
31. Пагутяк Г. Потрапити в сад: Роман, оповідання. – К.: Молодь, 1989. – 224с.
32. Пагутяк Г. Радісна пустеля. Маленький роман // Сучасність. – 1997. – № 11. – С.29–52.
33. Пахаренко В. Ходіння по лезу: гра у постмодерні // Світовид. – 1997. – Ч.1–2 (26–27). – С.122–124.
34. Поліщук О. У пошуках незайманого світу // Слово і час. – 2002. – № 7. – С.64–65.
35. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
36. Фащенко. В.В. Из студий про новелу. Жанрово-стильові питання. – К.: Рад. письм., 1971. – 214 с.
37. Феномен жіночої прози обговорювали київські літератори // Літературна Україна. – 2002. – 6 червня. – С.6.

The article “The genre-stylistic aspects of the “experimental proze” of HalinaPagutyak” concerns the research of the prosaic texts of the women-writer, which had appeared in the 1980s and in the 1990s. There were especially analyzed the genre-stylistic modifications of the texts, genre originality of the novels.

Key words: a phenomenon of feminine creativity, a system of fiction images, creation of characters, feminine discourse.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Соломія Ушневич-Штанько

МОДЕРНІСТСЬКІ ПАРАДИГМИ В РОМАНАХ ВІКТОРА ДОМОНТОВИЧА

Стаття присвячена вивченню модерного дискурсу у творчості В. Домонтовича. Визначено притаманні йому структурні елементи: європейськість, інтелектуалізм, індивідуалізм і зняття культурних табу. У статті підкреслюється важлива роль модерністського експериментаторства у формуванні власної текстуральної реальності письменника. Зазначається, що це стало характерною особливістю В.Домонтовича серед інших інтелектуалів-модерністів початку ХХ століття.

Ключові слова: В.Домонтович, модерний дискурс, європейськість, інтелектуалізм, індивідуалізм, екзистенціалізм, інтелектуально-психологічні романи.

Українське літературознавство порівняно недавно виринуло підійшло до комплексного вивчення явища українського модернізму, незважаючи на це, останнє десятиліття ХХ ст. можна назвати успішним у дослідженні цього типу художнього мислення. Однак протягом порівняно невеликого періоду наша інтелектуальна думка дала блискучий і по-своєму знаковий аналіз входження національної літератури у світовий досвід модернізму.

Маємо на увазі праці С.Павличко, Т.Гундорової, Я.Поліщука, М.Моклиці, С.Хороба, а також учених з українського зарубіжжя – Ю.Шевельова, Г.Грбовича, М.Павлишина.

Сьогодні, після досить широкого розголосу згаданих вище досліджень, уже навряд чи треба когось переконувати в існуванні українського модернізму як культурної реальності, як своєрідної системи авторської ідейно-естетичної свідомості, а не фантому чи штучно вигаданого шаблону відповідності нашої літератури західним естетичним критеріям [15, с.143].

Це покоління 20-х рр. проголосило свою відданість ідеям модернізації української культури, оновлення художніх, стильових засад і принципів. Не стояв осторонь усіх цих процесів і В. Домонтович – талановитий та різнобічний учений, незрівнянний ерудит, один із найяскравіших українських інтелектуалів ХХ ст., якого В. Агеєва назвала “чи не найпопулярнішим українським модерністом” [1, с.3].

То ж немає сумніву, що творчість В.Домонтовича можна вивчати в контексті європейського модернізму. Практично всі основні риси, парадигми (тобто, простіше кажучи, сукупності методів, поглядів та ідей, які використовує письменник), хоч і є самотніми, виявляють співзвучність з ідеями, якими жила тогочасна Європа. Тому не дивно, що Ю.Шевельов охарактеризував В.Домонтовича як “єдиного...популярного, органічного європейця” [18, с.176]. Майже всі дослідники творчості цього автора погоджуються з тим, що однією з визначальних прикмет його прози є її проблематика, а саме: зображення й аналіз стосунків та конфлікту раціональних, тобто розумових, логічних, усвідомлюваних та ірраціональних (інстинктивних, алогічних, підсвідомих, навіть абсурдних) чинників людської свідомості. Ця проблематика була характерна для літератури початку ХХ ст. – як української, так і західноєвропейської.

Щодо цього, ґрунтовною є розвідка Р.Горбика, який вивчає творчість В.Домонтовича у контексті світової літератури. Науковець відзначав, що “майже кожен модерністський твір (як в прозі, так і в поезії) прямо чи опосередковано стверджує, що людина керується аж ніяк не логічними, наперед визначеними міркуваннями, а швидше підсвідомими інстинктами” [6, с.137].

Роман “Дівчина з ведмедиком” чітко показує різницю між двома групами персонажів – “раціоналістами” та “ірраціоналістами”, велетенську прірву між ними і нездатність порозумітися, що завдає усім стільки страждань. Для раціоналіста Варецького найсильнішим є прагнення до ірраціонального, уособленням чого є Зина, яку він кохає власне за її алогічність, екстравагантність, непередбачуваність. Але бути з нею Іполит не може, вони не розуміють один одного і страждають разом ще більше, ніж поодиноці: спілка раціонального та ірраціонального неможлива, спроби підкорити

одне одного так само приречені. Екзистенційна проблема не має розв'язання, а головні герої у фіналі гинуть – морально або фізично.

У романі “Доктор Серафікус” автор демонструє, як протилежні начала уживаються (чи, точніше, не приживаються) в одній особі. Головний герой, професор Комаха, здається, зміг подолати свої підсвідомі інстинкти, загнати їх в глибини свого “я”, але звідти вони ще сильніше маніпулюють ним, надаючи хворобливо-маніакального відтінку його раціоналістичним дивацтвам. Його свідомість розпадається на окремі уламки, і сам герой – фікція, фантом, чия ілюзорність повсякчас підкреслюється у творі.

Персонажі В.Домонтовича є частинами його самого, голосами його свідомості, витісненими в літературні постаті, адже, як казав сам письменник, пишучи про інших, ми завжди пишемо тільки про самих себе. Цю думку поділяв і А.Бергсон, засновник світоглядних засад інтуїтивізму, який вважав, що пізнати світ можна, лише пізнавши себе (необхідно йти від самопізнання до світопізнання). При аналізі інтелектуальних романів В.Домонтовича доречно згадати і про “літературу абсурду” (Беккет, Адамс і т.д.), яка близько стоїть до екзистенціалізму й елементи якої простежуються у його творчості.

Філософська проза В.Домонтовича здебільшого інтертекстуальна, він більше любить не аналізувати життєві ситуації, реінтерпретувати вже так чи інакше апробований мистецтвом або історіографією матеріал. Усі ці історичні джерела потрібні для всебічнішого осмислення власної епохи, нашого часу як переломного, перехідного моменту до нової культурно-історичної ситуації. Інтертекстуальність, тобто широке звернення до цитування, ремінісценцій, є однією з ключових ознак модернізму. Твори В.Домонтовича теж виявляють ці ознаки. Але модернізм, що є домінуючою прозою письменника, з його культом “нового” не зовсім поєднується із класицизмом, який наголошує на чіткому розмежуванні протилежностей і є неприйнятним для В.Домонтовича. Тобто в даному випадку мається на увазі зв'язок його творчості з неокласицизмом.

Щодо цього питання думки науковців розділилися. Ю.Шерех вважає приналежність прозаїка до т.зв. “київського грона” майже беззаперечною. “Його не тільки читаність у світовій літературі, а перебування в ній, його мудрий скептицизм, його відраза до патетики й поверхового патріотизму, його вірність українській літературі...” [19, с.20] були свідченням того, що В.Домонтович з повним правом і цілковито належав до т.зв. “п'ятірного грона”. С.Павличко підтверджує цю думку: “його органічним середовищем в українській літературі стали неокласики, котрі, як і Петров, мали добру освіту й поєднували професійне наукове заняття з літературою” [14, с.5]. В.Агєєва теж говорить про приналежність В.Домонтовича до кола київських неокласиків. Для їхнього письма характерною була чіткість, стислість, стилістична заокругленість, підкреслена “літературність” аристократично-

інтелігентного стилю, його простота (спрощення) і небагатослів'я; чітке розташування дійових осіб, серед яких фактично немає зайвих; поступове, простолінійне розгортання основного сюжету, що наприкінці набуває ефективної ретроспекції.

Р.Горбик зазначає, що роман “Дівчина з ведмедиком” є чи не єдиним твором В.Домонтовича, де риси неокласицизму справді наявні. Сюжетна розв'язка (самогубство Зини) є підтвердженням неокласичної схеми. Інша ж дослідниця творчості В.Домонтовича О.Боярчук до неокласичної прози відносить роман “Доктор Серафікус”. Вона стверджує, що цей твір є “романом заперечення” всього того, що, на перший погляд, здається провокативним, обурливим: “серафічна довершеність – це не норма...” [5, 203]. Отже, враховуючи такі положення і висновки науковців, не зовсім аргументованим, на нашу думку, є твердження сучасного дослідника М.Шудрі, який відзначає, що творчість В.Домонтовича не належить до неокласицизму і не має ніяких з ним спільних рис.

Та попри наявні елементи неокласичного письма, В.Домонтович – це митець із власним органічним художнім голосом і своєю мовою. Навіть залишаючись у рамках неокласичного дискурсу, він вирізнявся своєю лінією. Загалом неокласики проповідували і втілювали у своїх творах найнеспокійніший та найкритичніший момент української історії ХХ ст.

В.Домонтович був найпослідовнішим естетом, людиною культури. Це якраз і єднало його з неокласиками, хоча в стильовому плані його експресивна, іронічна проза досить далека від неокласичних строгих контурів і довершеної пластики зображення. Про засоби стилістичної майстерності і про експресіонізм у прозі писало багато науковців, але нас цікавить, власне, експресіоністичність авторського письма як одна із складових модерного дискурсу В.Домонтовича. Він зумів об'єднати та зрівноважити раціональне мислення з ірраціональним, інтуїтивним, ніколи не впадаючи в емоційний сентименталізм, поверховий патріотизм і моралізаторську тенденційність. Р.Горбик говорить про “експресіоністичне дисгармонійно-трагічне світовідчуття” [6, с.144], а О.Черненко наголошує на “інтуїтивному сприйнятті дійсності” [17, с.109], що у світогляді експресіонізму відіграло основну роль. Дослідник із української діаспори Ю.Шевельов писав, що “думка і образи експресіоніста-Домонтовича штовхають його руку до парадоксальності” [19, с.24]. Справді, письменник часто користується засобом парадоксу, так само як В.Стефанік та всі інші експресіоністи. Тому не дивно, що Домонтовичева Зина шукає “неправдоподібних істин”, Іруся – “поєднання суперечностей”, Вер – “серафічної любові”, усі вони прагнули того, чого по суті досягнути неможливо. В.Домонтович конструює новий тип героя (персонажа-тенденції, персонажа-симптома, характеру-метафори), до якого реалістичні мірки (позитивний, негативний) виявляються безвідносними [4, с.8].

Тому, очевидно, найбільш вражаючими є не словесні парадокси, а сюжетно-композиційні: поведінка Зини у “Дівчині з ведмедиком”, “роман” Комахи з Ірцею, безглузді перипетії непочатого роману з Тасею, поведінка Вер щодо Корвина у творі “Доктор Серафікус”.

Світогляд В.Домонтовича наскрізь ідеалістичний. Але його творчість більше наближена до прози експресіоністів Європи, ніж до прози В.Стефаніка, чий експресіонізм наповнений поезією фольклорного ліризму. Тут доречними будуть міркування дослідниці українського модернізму М.Моклиці, яка у творчості В.Домонтовича простежує елементи сюрреалістичного письма [12, с.9]. У сюрреалізмі здійснилось остаточне з’єднання романтизму і реалізму, а відповідно до нього – урівнювання у правах реального та ірреального світу. Суспільне життя виявляється при зміні ракурсу бачення хаосом, абсурдом, ірраціональністю. Формується конфлікт між свідомістю і підсвідомістю з актуалізацією процесу самоусвідомлення [12, с.14].

Можна погодитись із цим твердженням, бо сюрреалізм та експресіонізм були складовими такого феноменального явища, як український модернізм. На цьому етапі творчість В. Домонтовича була репрезентована достатньо. Саме в інтелектуально-психологічній прозі проявилася його власна індивідуальність з тяжінням до експресіоністичного і філософського.

У контексті філософських проблем цього часу В.Домонтовича цікавили ідеї екзистенціалізму. У цьому аспекті його художню спадщину можна порівняти з творами А.Камю, Ж.-П.Сартра, Х.Ортеги-і-Гассета. Певно, тому В.Корпусова стверджує, що “світоглядне кредо В.Домонтовича – екзистенціалізм, і тут слід зважати на особистість як таку, його нахил до філософствування, сталість, навіть консерватизм його поглядів, інтеграцію в багатовікову європейську культуру з молодих років” [10, с.19]. С.Павличко теж констатує, що В.Домонтович зосереджений у своїй творчості на екзистенціальних проблемах людського існування [13, с.215].

Герої прозаїка належать до типу самотніх песимістів, не здатних на щастя й до контакту зі своїм часом його романи “Дівчина з ведмедиком” та “Доктор Серафікус” звернені безпосередньо до людини, до її буття: вже центральна проблема – конфлікт раціонального та ірраціонального у свідомості – є проблемою існування, відтак – екзистенційною. Персонажі В.Домонтовича свідомо закинені у безглуздий раціоналізований світ, якого вони не розуміють і не хочуть розуміти, вони розгублені і страждають, бояться його і не знають, що з ним робити (Комаха) або тікають від нього (Зина). Зрештою, вже те, що вони є героями-конструкціями, носіями ідей, вказує на екзистенційність прози В.Домонтовича.

Проблему екзистенціалізму на матеріалі одного твору (“Самотній мандрівник простує по самотній дорозі”) досліджує М.Хороб. Вона стверджує, що для автора характерна екзистенційна модель, яка ґрунтується на

образах-метафорах, образах-міфологемах, а також у конкретиці ідей, концепцій, вчинків і катарсисів його героїв-самітників [16, с.193]. До цього також можна додати, що В.Домонтович недаремно сповідував ідеї екзистенціалізму, суть якого сама собою є доволі парадоксальною. Екзистенціалізм починався, здавалося б, з дуже привабливої ідеї – утвердження високої цінності особистості, а завершився думкою, що особистість не має ніякої ціни, її життя химерне й абсурдне. Екзистенціалізм намагався вирятувати людину від протиріч існуючої дійсності, хоча насправді це відбувалося за рахунок руйнації, єдиним порятунком була смерть [3, с.100]. Саме така екзистенційна парадоксальність доводить Зину до самогубства, зрештою, звідси бере початок саморуйнація Комахи.

Модерне мистецтво для В.Домонтовича – це простір формального експерименту, це торжество умовності. Відносність усіх загальноприйнятих понять і сакралізованих цінностей демонструється в інтелектуально-психологічних романах з епатажною гостротою і відвертістю. 20-ті рр. ХХ ст. принесли різноманітні моделі любовного дискурсу. У цілому він виявився значно відвертішим, ніж будь-коли раніше. Було запропоновано нову модель – любов як складний феномен людського життя, філософія почуття, а також сексуальність у значно глибшому сенсі і відвертішому змалюванні, аніж це траплялося в українській прозі. Загалом В.Домонтовича інтригувало кохання як можливість, філософська гіпотеза. Крім того, парадоксальне кохання, нездійсненне в силу певних обставин. Письменник конструював певний тип чоловіків, які прагнуть, але не вміють любити. Можливо, тому сучасне літературознавство висунуло гіпотезу про завуальовану гомосексуальність у творах В.Домонтовича. Вперше цю тему порушила С.Павличко: “В.Домонтович виявився першим (і поки останнім) серед чоловіків-письменників, хто, хоч і в замаскованому вигляді, поставив в українському контексті питання любові двох чоловіків” [13, с.227]. Цю тезу підтримала і В.Агеєва. Вона стверджує, що у романі “Доктор Серафікус” гомосексуалізм представлено трохи звихненим, збоченим [2, с.33]. Згадує про це і Н.Зборовська у своїй праці “Психоаналіз і літературознавство” [8, с.337].

Звичайно, тексти В.Домонтовича є досить суперечливими і неоднозначними, але ми радше погодимось із думкою С.Матвієнко, що В.Домонтовича не цікавить сексуальна орієнтація (він навіть переконаний, що вона залишалась традиційною). На підтвердження цього можна навести коментар самого В.Домонтовича: “...саме тут і не завадило б трохи більше відвертості. Хоча б для того, щоб зняти всі підозри і утвердити можливість вищих, платонічних, чисто чуттєвих міжчоловічих взаємин без бруду фізичного співжиття” [11, с.57].

Отже, те, що цікавило В.Домонтовича, у сучасній термінології називається гендером, письменник з'осовує роль статі, яка зовсім не обов'язково

має аналогічну сексуальну орієнтацію. Життя душі, прагнення серця (а саме цим керується поведінка людини) не мусить аж ніяк співвідноситись із життям тіла.

Що ж до жіночої сексуальності, то у романах В. Домонтовича вона є більш прозорою. Один із сюжетів роману “Дівчина з ведмедиком”, як зазначала С.Павличко, був “психіатрично-психоаналітичним”, втіленням якою була Зина Тихменєва. Вона особа екстравагантна, ексцентрична і для оточення незбагненна, та діє швидше інстинктивно, аніж керується законами логіки. Її енергія і сила характеру потребують застосування, тому Зина намагається самореалізуватися на традиційно жіночій території – у коханні, але так і не знаходить бажаного звільнення. Заблукавши серед “неправдоподібних істин”, Зина робить два кроки, після яких повороту немає (“віддається двірникові” і стає повією), але всі ці спроби порвати з патріархальною жіночою несвободою обертаються лише новою залежністю. Вона так і не знайшла власного шляху до звільнення. Зина Тихменєва запрограмована автором на крах. Вибудовуючи цю сюжетну лінію, В.Домонтович цілком солідарний із З.Фройдом, який вважав, що людина помирає від своїх внутрішніх конфліктів. Накопичені і нерозряджені у сфері несвідомого потяги згодом набирають сили, загрожуючи заволодіти всією психікою [8, с.35]. На прикладі головної героїні роману “Дівчина з ведмедиком” ми спостерігаємо цілеспрямовану саморуїнацію через штучно нав’язаний комплекс “неправдоподібних істин”.

У романі “Доктор Серафікус” талановита Вер знайде можливість самоствердитись у мистецтві, що забезпечить їй роботу і незалежність. Самореалізацією для неї стала атмосфера модерної культури, вона зуміла протиставити непретензійній традиційній жіночності емансипований виклик.

Помилялися ті, хто вважав, що сексуальність у творчості В.Домонтовича була непровокативною. Згадаймо хоча б образ хітливої кішки у романі “Доктор Серафікус”. “Чорна кішка з пожадливими, напівзакритими зеленими очима, піднявши хвіст, напружено згинаючи гнучке тіло, терлась об ґрати східців” [7, с.137]. Не акцентуючи увагу на так званому “житті тіла”, В.Домонтович доводить, що все підлягає одвічним законам. Попри всю парадоксальність і нестандартність ситуації, він майстерно вводить символічний образ кішки, самоусуваючись від будь-яких коментарів.

Висвітлюючи модерні експерименти В.Домонтовича, не можна залишити поза увагою тло, на якому творив письменник, – це часто текети з “подвійним” дном. Автор дбає про викінченість сюжету, який може захопити читачку увагу, про виразність індивідуальних характеристик персонажів. Проте сюжет цікавить його не сам собою, а як засіб для розгортання певної філософської колізії, для віднайдення складних і різючих аналогій між історичними епохами, часовими подіями. Парадоксальне зближення

контрастних понять та оцінок, гра з жанровими, стильовими і мовними канонами витворює у тексті складне плетиво мотивів, інтелектуальних загадок.

Як згадувалося раніше, для романів В.Домонтовича характерна деяка гіпертекстуальність (текст можна читати і з середини, а потім повернутися до початку, він фактично є ієрархією дрібніших текстів, що вкладаються у структуру загального великого тексту – гіпертексту). Останню рису визначає ослаблення зв'язків між окремими частинами твору. Отже, геніальність письменника як стиліста виявилася в повній відсутності того, що зазвичай звуть “стилем” (чітка та заокруглена синтаксична структура речень, красива побудова фраз і т.д.). Усе це спостерігається у романі “Дівчина з ведмедиком”, а ось твір “Доктор Серафікус” вільний від такого роду літературних нашарувань, хоча саме в цьому проявилася “модерність” роману.

Досить цікавою є наукова розвідка Ю.Корибута, в якій простежуються основні манери письма В.Домонтовича. Їх поділено на дві групи: такі, що об'єктивізують, максимально узагальнюють, і ті, що конкретизують, роблять образ одноразовим, винятковим. З цих різних манер письма поступово витворюється одна – діалектична манера, що в ній “доведена до межі об'єктивізація образу непомітним скоком переходить у свою протилежність...” [9, с.162]. Ю.Корибут діалектичну манеру письма В.Домонтовича називає ще синтезуючою, такою, яка сполучає основні авторські способи письма і створює певну органічну цілісність.

Отже, в текстах В.Домонтовича немає об'єднувального центру, це завжди відкрита структура, розірваний знак. Його природа рухлива, деконструктивна. В.Домонтович деконструє раціональне та ірраціональне начала у романі “Доктор Серафікус”, представляючи їх у нерозривній єдності і неподоланій суперечності водночас. В українській літературі не так просто знайти більшого новатора, хоч він і не був таким радикальним революціонером, як М.Семенко чи М.Хвильовий. Всі новаторства В.Домонтович приховував під зовнішнім шаром традиційного квазіреалістичного стилю (в цьому він подібний до А.Жіда, за спостереженням С.Павличко, або до Т.Манна), що зайвий раз свідчить про “європейськість” прози цього письменника.

Таким чином, можна зробити висновок, що модерний дискурс у повній мірі проявив себе у творчості В.Домонтовича. Його експериментаторство гармонійно вписувалося у тогочасний новаторський літературний контекст. Європейськість, інтелектуалізм, індивідуалізм і зняття культурних табу є тими складовими, які характеризують його власну текстуальну реальність, підтверджують право займати чільне місце серед інтелектуалів-модерністів перших десятиліть ХХ ст.

1. Агєєва В. Мовні ігри В. Домонтовича // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – С.3–20.
2. Агєєва В. Нова жінка у прозі В.Домонтовича // Слово і час. – 2002. – № 10. – С.25–36.
3. Борев Ю. Дадаизм и сюрреализм: иррациональный сверхчеловек в пугающей непознаваемо-мистической сверхреальности // Художественные направления в искусстве XX в. – К.: Мистецтво, 1986. – 131 с.
4. Боярчук О. Експериментальна проза 20-х рр. XX ст.: жанрово-стильові модифікації (В.Домонтович, А.Любченко, М.Йогансен): Автореф. дис...канд. філол. наук. – К., 2003. – 19 с.
5. Боярчук О. Парадокси романіста В.Домонтовича // Міжнародний інститут лінгвістики і права. Вісник: Літературознавчі студії. – 2001. – Вип. 3. – С.193–203.
6. Горбик Р. Знімання масок, або лист у вічність (В.Домонтович і світовий контекст) // Вітчизна. – 2001. – №11/12. – С.136–143.
7. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – 379 с.
8. Зборовська Н. Психоаналітичні студії в посттоталітарній Україні // Психоаналіз і літературознавство: Навч. посібник. – К.: Академвидав, 2003. – С.335–337.
9. Корибут Ю. Доктор Серафікус. Бедекер до роману // Домонтович В. Доктор Серафікус. – Мюнхен: Українська трибуна, 1947. – С.159–172.
10. Корпусова В.В. Петров (Домонтович): етіогенетика як свобода самовиявлення // Слово і час. – 2002. – № 10. – С.17–25.
11. Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його “особа Сковороди” // Слово і час. – 2002. – № 10. – С.54–60.
12. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX ст. – Ч.1: Українська література. – Луцьк: Вежа, 1999. – 153 с.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 357 с.
14. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – С.3–16.
15. Поліщук Я. Світло й тіні українського модернізму як наукової проблеми // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2002. – Вип. 5: Міжнародна наукова конференція “Українська література в загальноєвропейському контексті”. – С.142–146.
16. Хороб М. У світі самотності й самоти: екзистенціальна модель буття в повісті Віктора Домонтовича “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі” // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2002. – Вип. 5: Міжнародна наукова конференція “Українська література в загальноєвропейському контексті”. – С.190–196.
17. Черненко О. Аналіза світоглядних принципів у прозі В. Домонтовича // Сучасність. – 1994. – № 5. – С.107–112.
18. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя / Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х т. – Т. 1. – Х.: Фоліо, 1998. – 605 с.
19. Шевельов Ю. Шостий у троні // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. Українська модерна проза. – К.: Гелікон, 2000. – 518 с.

The article is dedicated to analysis of modern trend in creative work of V.Deontovych. The author outlined definite structural elements: European style, intellectuality, individualism and removal of cultural taboos. The article emphasizes crucial role of modernist experimentation in formation of unique textual reality. This feature distinguishes

V.Domontovych among the other intellectual-modernists of the beginning of the XXth century.

Key words: *V.Domontovych, modern trend, European style, intellectualism, individualism, existentialism, intellectual-psychological novels.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)1

Інна Кісіль

“ДРУГИЙ ВИДНИЙ ТАЛАНТ СТАРШОЇ ГЕНЕРАЦІЇ”: АНТІН МОГИЛЬНИЦЬКИЙ В ОЦІНЦІ ІВАНА ФРАНКА

У статті досліджується літературна і громадсько-політична діяльність письменника Антона Степановича Могильницького (1811–1873) крізь призму літературознавчих концепцій І.Я.Франка (на основі його опублікованих праць і листів).

Ключові слова: *Могильницький, огляд, аналіз, творчість, концепція, Іван Франко.*

Про Антона Степановича Могильницького (у літературі ще званого як Антон Любич Могильницький, Любич-Могильницький Антон, а також під криптонімами Мог. і А. [1, с.506]) написано не так уже й багато, якщо зважити, що в 2001 році було відзначено 190-ліття від дня його народження, а в 2003 – минуло 130 років від дня смерті. Крім невеликих згадок в енциклопедичних виданнях, більшим обсягом виділяються праці В.Качкана [2; 3], О.Петраша [4], П.Хропка [31], М.Шалати [32]. В.Качкан вперше відзначив, що значну увагу імені А.Могильницького, його творчості надав Великий Каменярь: “Чи не найбільша заслуга в популяризації та оцінці творчості А.Могильницького належить І.Франку” [3, с.40]. В.Качкан у своїх працях посилається на два листи і на сім статей, у яких І.Франко згадує про А.Могильницького.

На нашу думку, варто зупинитися на твердженнях І.Франка про А.Могильницького ширше і докладніше, бо Каменярь їх висловлював, як нам вдалося виявити, у чотирьох листах і в двадцяти п’яти публікаціях.

Вперше зустрічаємо ім’я А.Могильницького у статті І.Франка “Критичні письма о галицькій інтелігенції” (1878), де, зокрема, відзначалося: “В ті холодні часи припадає також перше проявлення в літературі імен Устиновича, Могильницького, Гушалевича. Але про “Вінок” і про сесю “другу трійцю” наших літераторів розповімо в дальшій письмі, де буде бесіда про стан нашої інтелігенції саме перед революцією 1848 року і під час неї” [17, с.93]. В одній фразі І.Франко визначив місце А.Могильницького як продовжувача “першої” “Руської трійці”, назвав його другим у “другій трійці”, сповістив про намір продовжити розмову про цих літераторів у наступних працях.

* Тут і надалі всі підкреслення в статті наші. – І. К.

Другу згадку про А.Могильницького зустрічаємо у листі І.Франка до О.Партицького від 29 грудня 1882 року: "Щодо "Скита" замічу, що я користувався тою самою сагою, котру Могильницький взяв в основу своєї поеми" [9, с.345]. І.Франко мав на увазі поему А.Могильницького "Скит Манявський" (1852), у якій автор передав народні перекази про заснування Манявського монастиря.

У четвертій частині статті "Материали для изучения общественных идеалов украинского народа в Галиции", написаній у січні-лютому 1883 р., Каменяр мовить добре слово про А.Могильницького як про літератора, однак критикує його як наївного політика, громадського діяча [див.: 20, с.133].

У тому ж таки 1883 році у "Передньому слові" [до видання "Переводи і наслідування Осипа Шухевича. Посмертне видання." – Львів, 1883] І.Франко відзначає, що 1833–1840 роки були періодом найбільшого і найкращого духовного руху в Львівській духовній семінарії, що тоді в ній перебував "найкращий цвіт галицько-руської молодіжі, мужів, котрі опісля мали статися головними провідниками духового і літературного відродження руського народу в Галичині". І.Франко конкретизує ці "загальнозвісні і поважні імена" – це Маркіян Шашкевич, Яків Головацький, Антон Могильницький, Осип Шухевич, Лев Трещаківський, Антон Добрянський, Никола Устиянович, яких у семінарські роки відзначало "молоде свіжо розбуджене чуття патріотичне, змагання демократично-революційні та щирий запал до науки, до розширення свого світогляду і до пізнання історії свого народу" [23, с.256].

У 1884 році І.Франко перекладає з німецької мови і публікує в першому номері "Зорі" першу версію оповідання А.Могильницького про конгруа о. Жегаловича, а в 12-му номері за цей же рік – другу ширшу версію цього оповідання.

У статті "Галицьке українофільство (Відповідь на "Уваги русина)", надрукованій 15 січня 1885 р., І.Франко заперечує, що він нібито "перший звернувся до народного нарідчя і до життя тутешнього народу", що першим зробив це Маркіян Шашкевич на початку четвертого десятиріччя ХІХ сторіччя і відтоді продовжується ряд письменників, що писали рідною мовою, серед них Вагилевич, Головацький, Устиянович (батько), Могильницький, Трещаківський, Федькович, Заревич, Климович, Вахнянин [див.: 6, с.442–443].

У листі до М.П.Драгоманова від 29 березня 1885 року І.Франко повідомляв, що на сторінках нового щомісячного літературно-наукового і політичного журналу "Братство" будуть поміщати свої праці "знамениті [...] писателі з Галичини і з-поза її границь", а також "деякі досі ще не печатані твори, листи і записи наших давніших писателів, як Шевченка, Квітки, Костомарова, Бодяньського, Максимовича, Руданського, Шашкевича, Свидницького, Могильницького, Навроцького і др." [7, с.529].

У журналі “Зоря” (№ 19 за 1885 р.) була надрукована рецензія “Нариси літературного руху русинів“, які І.Франко піддав критиці за неповноту аналізу, а також за деякі неточності: “А вже о галицьких літературних відносинах написав автор таке, що аж сором. Згадаймо тільки о таких курйозах, як зачислення Ільковича та Могильницького до “общерусів” або названня Гушалеви́ча музикальним композитором” [11, с.355–356].

І.Франко все ж таки опублікував про А.Могильницького окремі матеріал, який помістив у чотирьох номерах (20; 21; 22; 24) часопису “Зоря” за 1885 рік і назвав “Знадоби до життєписі А.Могильницького”, які, на жаль не ввійшли згодом ні до “Творів: У 20 т.”, ні до “Зібрання творів: У 50 т.” І.Франка.

Автор розпочинає “Знадоби...” із зауваження, що життєпис А.Могильницького, якого найповніший видавець його творів [йдеться про О.Партицького. – І.К.] зарахував “до перших будителів руского духа в Галичині” [чимало літературознавців вважають, що ці слова належать І.Франку. – І.К.], до того часу не лише не написаний, але навіть матеріалу для його створення не зібрано і не підготовлено. А такий життєпис, на думку І.Франка, був би важливою і цінною сторінкою в історії українського народного відродження, бо “Житє Могильницького одь самого 1838 року аж до єго смерти було немовь зеркалаомь, вь котрѣмь досять живо ѓдбивали ся порывы, надѣѣ та судьбы галицко-русского народа. Сама та декаденція поета и чоловіка Могильницького, старанно простудійована, може кинути багато свѣтла на нашѣ громадскѣ обставины и послужити не одному доброю, спасенною наукою” [12, № 20, с.240]. І.Франко відзначає, що не береться до написання біографії А.Могильницького, а хоче бодай чимось прислужитися майбутньому його біографові чи історикові української літератури, а тому друкує деякі матеріали, які має у своєму розпорядженні. Автор “Знадобів...” одночасно звертався з проханням до всіх патріотів української літератури, у яких є якісь документи, листи, рукописи А.Могильницького або цікаві факти з його життя, надсилати їх до “Зорі” для прилюднення.

Після такого вступу І.Франко подає у своєму перекладі з польської мови лист А.Могильницького від 22 червня 1843 року до отця Ничая. Зміст листа суто побутовий, але з нього можна відчутти, що отець Могильницький мав талант гумориста.

У другій частині “Знадобів” І.Франко подає із своїм коментарем уривок листа А.Могильницького від 2 липня 1843 р. до отця Григорія Боднаря, в якому той характеризує листи А.Могильницького (написані німецькою мовою) до нього. З цих листів А.Могильницький знову постає як людина з гумором, знавець античної міфології, бо гори стрийські не є для нього тим, чим для Аргонавтів була Золотоносна Колхіда, а кремницькі дукати у нього належать до міфології; Гіппокрена висхла, а Пегас не хоче його спокійно носити [див.: 12, № 21, с.250–251].

У третій частині "Знадобів...", яка має підзаголовок "Выступлене Могильницкого въ Станиславовѣ 1848 року.", І.Франко подає допис, надрукований у № 61 "Dziennika Narodowego", польського часопису, який вийшов 5 червня 1848 р. З допису для нас важливо, що "о. Антоній Могильницький зь Комарова" володів "простою, широю, до серця пливучою бесѣдою", був "якъ апостоль правды и мира" [12, №22, с.264].

У четвертій частині "Знадобів..." І.Франко оприлюднює закінчення листа А.Могильницького до сина Олександра, бо початок і головну частину цього листа, яка містила в собі першу версію оповідання про конгруа о. Жегаловича, як вище згадувалося, І.Франко надрукував у першому номері "Зорі" за 1884 р. Закінчення листа стосується сусідських та особистих стосунків Могильницького, однак, вважає І.Франко, воно теж важливе для характеристики А.Могильницького.

У п'ятій, останній частині "Знадобів..." публікується уривок листа А.Могильницького від 30 грудня 1867 р. з с. Бабче до брата. У наведеному І.Франком уривку листа А.Могильницький пояснює, чому він пише такі довгі листи: з одного боку, такі писання можуть розігнати у брата похмурі думки і гризоти; з іншого боку, автор таким чином задовільняє свою власну духовну потребу, бо "me circumdantes rudes ac feroces Gethi Sarmatique" [з лат. "неосвічені і дикі гети та сармати оточують мене". – І.К.], поклонники тільки найнижчої щоденної політики жолудкової" [12, № 24, с.288], які не мають про його духовні потреби ніякого поняття, спілкування з ними не дає його духовності жодної поживи, ніякого заспокоєння, а його милі свояки передчасно "передь нуждою сего житія въ грѣбѣ ся сховали" [12, №24, с.288] і його сиротою залишили. А він лише одного брата має, до якого може озватися солодким словом. Незважаючи в цілому на мінорну ноту листа, А.Могильницький і тут не позбавлений гумору. Повіdomляє про те, що коли він береться за перо, то його дружина і доньки виступають проти нього в опозицію і більшістю приймають рішення: замість сидіти перед писаниною ліпше йти колядувати і придбати до хати якісь гроші і ключчя. У тих "колядувах і подорожах" він збагатився не так на шеляги і ключчя, як "бодай в досвідѣ на поли такъ теперь высоко розвиненон и для насъ такъ необходимо потрібной хлопистики", яку сердечно радить кожному з його товаришів "інильно культивувати яко спеціальну фахову науку" [12, № 24, с.288]. З гіркою іронією завершує лист: "Вамъ найширѣйше бдданий: ексъ-деканъ, ексъ-окружный шкѣльный надзиратель, ексъ-депутатъ и бувшій парламентарный великомовчальникъ (Grossschweider) [нім. викопопосадовець. – І.К.] въ меншости львѣйського сойму, ексъ-посоль до рады державной, ексъ-поеть, ексъ-ексъ-екес и т. д., и т. д." [10, № 24, с.288].

Закінчуючи причинки до життяпису А.Могильницького, І.Франко повідомляє, що має з рукописних недрукованих пам'яток поета "довший

гумористичний лист до о. Ничая зь р. 1842, писаний польськими стихами а маючий титул “*Homilia do Dumitrego*” [“Гомілія до Дмитра“. – *І.К.*] [12, № 24, с.288], а також сподівається, що при надсиланні інших рукописних матеріалів, які стосуються А.Могильницького, вони будуть надруковані у наступному річнику “Зорі” за таким же методом.

Рамки нашої статті не дозволяють ширше аналізувати і цитувати “Знадобы...”

У статті “Руський театр у Галичині” І.Франко у певній мірі повторює висловлену ним думку у “Передньому слові” [до видання “Переводи і наслідування Осипа Шухевича. Посмертне видання”] про вихованців Львівської духовної семінарії. [див: 26, с.359].

У 1887 році у Львові Кость Лучаківський опублікував книгу “Антон Любичь Могильницькій, его жите, его значѣне”. Незабаром І.Франко відгукнувся на це видання рецензією, яку вперше надруковано польською мовою в газеті “*Prawda*” за 21 січня 1887 р.. Скорочений варіант цієї рецензії І.Франко опублікував у журналі “*Kwartalnik historyczny*” (1888, № 2).

Рецензент підкреслював, що Кость Лучаківський – учитель української гімназії у Львові – “зробив значну послугу історії української літератури, зібравши цінний матеріал до біографії одного з старших і заслужених її представників А.Могильницького” [16, с.165]. І.Франко відзначав, що ім’я поета А.Могильницького не вийшло за межі Галицької Русі, що знавець слов’янських літератур Олександр Пипін “зовсім відмовив йому в поетичному таланті”*. Рецензент теж нанизус негативне про творчість А.Могильницького: “лише невелика частина його праць зберігає ще значення”, “більша частина великої поеми “Скит Манявський” є вже застарілою”, “для сучасних читачів не мають вартості його принагідні оди, написані ще зовсім у псевдокласичному тоні”, твори Могильницького не відзначаються “ні оригінальністю провідної думки, ні блискучою формою, хоча мова завжди є чистою і народною” [16, с.165]. Автор рецензії не зміг обмежитися лише окремим позитивом, бо стверджує: “Його [Могильницького. – *І.К.*] велике значення належить до історії: в темну і вбогу добу нашої літератури від 1850 до 1860 р. він був поряд з Устияновичем найбільшим поетом Галицької України, найпопулярнішим і найбільш поцінованим епічним талантом. Його твори “Скит Манявський” і “Русин-вояк” порівнювали з поемами Міцкевича. У цей сумний період загального відвернення української інтелігенції від народу, загальної зневаги до народної мови твори Могильницького підтримували, бодай серед нечисленної жменьки молоді, віру в можливість і майбутнє справді народної літератури. Отож не

* В “Истории словянских литератур” О.М.Пипіна і В.Д.Спасовича [Спб., 1879. – Т. 1 – С.427] про А.Могильницького сказано: “Теперь сами галичане находят, что в его поэмах мало поэзии”. Як бачимо, І.Франко висловився дещо категоричніше.

дивно, що з першими пробниками нової доби, в 1862 р. [треба в 1861 р. – І.К.], новий справді народний поет Федькович, який виступив тоді на арену, на перших своїх правах звернувся з гарячим привітом до “нашого батька Могильницького” [16, с.165] [треба “До нашого батька А.Могильницького”. – І.К.].

І.Франко докладно висвітлює біографічні дані А.Могильницького. Народився він у 1811 р. в сім’ї убогого священика, на другому році життя втратив батька, дитячі роки провів при матері і вітчимі в містечку Солотвині. Закінчив у Бучачі чотири класи гімназії; 1831 року прибув у Чернівці, де закінчив два останні класи гімназії і записався у лицей на перший рік філософії, але через неспокійний характер і тут не затримався. Переселився до Львова, але невдовзі дібрався пішки до Пешта, де нарешті закінчив філософію. У 1837 році вступив до греко-католицької духовної семінарії, яку закінчив через три роки. Тут під впливом Шашкевича написав свої перші літературні твори народною українською мовою – кілька відомих ліричних віршів і промову “Про обов’язки підданих”. Після виходу із семінарії оженився (1840) і прийняв духовний сан (1841), його послано на посаду церковного служителя до Хитора, маленького села в Карпатах. Через чотири роки його переведено на самотійного священика у село Станків, а через два роки – на завідуючого капеланії Комарова біля Галича, де пробув з 1846 до 1859 року в дуже важких матеріальних умовах, бо мав на утриманні тринадцятеро дітей. Заробляв як міг, “розмінював на гроші свої величезні здібності і пам’ять, готував до школи дітей сусідніх священиків, займався численними селянськими і священницькими процесами, писав прохання, скарги, заяви по-польськи, по-німецьки і по-латині”, “заснував у Комарові парафіяльну школу і [...] сам навчав у ній дітей” [16, с.166]. Саме тут Могильницький написав оповідання “Русин-воєнка” – “напрочуд живе і мальовниче” [16, с.167]. Рецензент також аналізує поему “Скит Манявський”, яка творилася у 1848–1852 рр., і відзначає, що Могильницький не знав справжньої історії скиту, а тому своїй сюжет розвивав “на основі народних легенд і власної фантазії”. І.Франко вважав, що “талант не більший, але більш духовного розвинутий, ніж у Могильницького”, зумів би з цієї легенди створити глибоку поему, однак “там, де його муза залишає сферу духу і правдиво малює дійсність, щоденне життя ченців у пустині, старий і теперішній Галич тощо, – вона творить чудові розділи, які ніколи не втратять своєї вартості в українській літературі” [16, с.167–168].

Рецензент також зазначає, що А.Могильницький написав ще з півдюжини принагідних, невеликої вартості віршів, а після видання “Скиту Манявського” (1852) “замовк майже зовсім, обіцяна друга частина “Скиту...” не вийшла, а фрагмент другої частини, опублікований в 1864 р., показав, що автор писав неохоче” [16, с.168].

Після суперечливої оцінки творчості А.Могильницького І.Франко знову повертається до життєпису А.Могильницького, якому в 1859 р. дали парафію в Бабчому, а консисторія призначила його богородчанським деканом. У 1860 році його обрано делегатом до першого крайового сейму, де він “досить часто виступав”, став також у сеймі делегатом до віденської Державної ради. 27 червня 1861 р. він мав досить велику промову, в якій “востанне блиснув своїм ораторським талантом; з того часу його зірка згасає. Припиняється громадська діяльність; не обраний до сейму в 1867 р., він закопується в домашньому житті, тяжкому і сірому. [...] Помер він у цьому сумному стані в 1873 р. забутий всіма, не згаданий жодним теплим публічним словом” [16, с.168].

І лише в останньому (після першого) абзаці своєї публікації рецензії І.Франко знову повертається до видання К.Лучаківського, “закидає” автору “непотрібну риторичку і розтягнутість і відсутність відповідної міри в оцінці А.Могильницького, як людини, і поета” [16, с.169].

Як бачимо навіть з побіжного огляду даної публікації, в І.Франка вийшла не рецензія на книжку К.Лучаківського, а оглядова стаття про життя і творчість А.Могильницького.

У листі від 11 лютого 1887 р. І.Франко радо привітав намір видати альманах на пам'ятку 20-літнього існування товариства “Січ” і пропонує список творів для опублікування, в якому під номером 10 значиться “Недрук. вірш. (польський) А.Могильницького” [10, с.106]. Ймовірно, що мова йде про вірш “*Homilia do Dumitzego*” (“Гомілія до Дмитра”).

24 травня 1887 року І.Франко інформує М.П.Драгоманова про свої публікації, серед яких подає “матеріали до життєписи Могильницького” [див.: 8, с.116] [Мова йде про “Знадобы...” – І.К.]

У статті “Болгарські праці М. Драгоманова” (1891) І.Франко з гіркістю і з перебільшеною категоричністю пише про низький рівень галицької науки і літератури і цитує слова Могильницького: “О, як щасливі са-моуки!” [див.: 5, с.27].

У статті “*Curriculum vitae*” [“Життєпис” – І.К.], яка написана 18 травня 1893 р., І.Франко поряд з іншими відомостями про свою діяльність стверджує, що і історія української літератури і духовності були предметом його обсервувань, конкретизує, що серед досліджуваних письменників був і А.Могильницький [див.: 18, с.80].

У праці “Русько-український театр (Історичні обриси)” (1894 р.) І.Франко аналізує твір Рудольфа Моха “Справа в селі Клекотині”, порівнює його з окремими творами М.Устияновича і А.Могильницького [див.: 27, с.332].

Ім'я А.Могильницького зустрічаємо кілька разів і в [Плані викладів історії літератури руської: Спеціальні курси. Мотиви], який І.Франко склав у кінці 1894 р. – на початку 1895 р. Викладання української літератури

І.Франко планував у восьми семестрах. У третьому семестрі поряд з іншими письменниками мав вивчатися і А.Могильницький. Передбачав І.Франко викладати А.Могильницького і у VIII семестрі, де мала розглядатися широка тема під загальною назвою "Література і публіцистика 1848–1859 рр. Устиянович, Могильницький" [24, с.30].

У статті "Українсько-руська (малоруська) література" (1898 р.) І.Франко, як у згаданій вище праці "Критичні письма о галицькій інтелігенції" (1878 р.), згадує А.Могильницького як продовжувача "Руської трійці", "Русалки Дністрової", серед тих, хто писав мовою народу: "Після неї ["Русалки Дністрової". – І.К.] пішли дальші твори, видані народною мовою: "Приповідки Ількевича"(1841), "Вінок" зі збіркою надрукованих творів Шашкевича та Головацького (1846–1847), вірші і повісті талановитого Миколи Устияновича, не менш талановитого, хоч старомодного Антона Могильницького, Рудольфа Моха" [28, т. 41, с.86].

Не обминув І.Франко А.Могильницького і в історичній праці "Панщина та її скасування в Галичині", яка вийшла окремим виданням у 1898 році у Львові. Поряд з іншими проблемами Каменяр торкається і проблем української пісні, української мови і підкреслює: "Йосиф Левицький, Лозинський, а з молодих головно три: Маркіян Шашкевич, Яків Головацький і Іван Вагилевич – ось ті перші борці нашої народної свідомості. За ними пішли їх молодші товариші Микола Устиянович, Рудольф Мох, Антін Могильницький, Йосафат Кобринський" [22, с.112]. І.Франко постійно бачить А.Могильницького серед борців за відродження українського народу.

Є згадка про А.Могильницького і в статті І.Франка "Із історії "Москвофільського" письменства в Галичині", яка була надрукована в "Літературно-науковому віснику" (1899) Тут І.Франко критикує шкідливий вплив Львівської духовної семінарії на семінаристів [див.: 14, с.465]. Сумнівно, чи має тут рацію І.Франко, бо сам у попередніх статтях говорив, що із цієї семінарії виходили молоді прогресивні люди. Позитивний вплив семінарії, мабуть, все-таки переважав над негативним.

Серед тих, хто в 30-х роках XIX ст. заклав основи нової народної літератури, був і А.Могильницький. Про це мовить І.Франко у статті "Карпаторуське письменство XVII–XVIII вв.", надрукованій 1900 року в Записках Наукового товариства ім. Т.Шевченка: "Обхідною дорогою, через польський романтизм і чеський панславизм дійшли деякі талановиті русини до нового зближення з рідним народом, поклали в 30-х роках основи нової народної літератури. Карпаська територія дала тому новому рухові талановитого співробітника в особі Вагилевича, потім інших у Миколі Устияновичі, Антоні Могильницькім, Йосафаті Кобринськім..." [15, с.228–229].

І.Франко неодноразово звертається до імені А.Могильницького у статті про третього члена "другої трійці" – Івана Гушалевича, вперше надрукованій у 1903 р. в "Літературно-науковому віснику" [див.: 13, с.31,

с.35–36, с.57–58]. Тут І. Франко наголошує, що А.Могильницький після М.Устияновича “другий видний талант старшої генерації” (13, с.36)

І.Франко згадує А.Могильницького поряд з іншими письменниками у великій статті “Южноруськая литература”, яку вперше надруковано в “Энциклопедическом словаре Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона” (Спб., 1904. – Т.41.) [див.: 30, с.130].

Каменяр постійно стежив за всіма новими виданнями. На “Твори Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Николи Устияновича, Антона Могильницького”, видані товариством “Просвіта” у Львові у 1906 р., він відгукнувся рецензією у “Літературно-науковому віснику” (1906. – Т.34. – Кн.6.), в якій піддав критиці те, що письменники представлені невеликою кількістю творів [див.: 25, с.112].

Тематика досліджень І.Франка надзвичайно різноманітна. У 1907 р. в “Літературно-науковому віснику” (Т.37. – Кн.2.) він друкує статтю “Літературна мова і діалекти”, назва якої говорить про зміст. У статті зустрічаємо фрагмент про те, що Микола Устиянович і Антін Могильницький сприяли введенню слів з бойківського діалекту в писемну мову [див.: 19, с.209–210].

У великому “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” (1910) ім’я А.Могильницького зустрічаємо кілька разів. Характеризуючи літературний процес в Галичині в 50-ті роки ХІХ ст., І.Франко, зокрема, писав: “Між визначними письменниками 50-х років у Галичині назвемо поперед усього Миколу Устияновича. [...]” [21, с.293–294]. І.Франко характеризує А.Могильницького як талановитого поета, гумориста, сумлінного пароха і крайового посла, одного з найвизначніших галицьких ораторів.

У статті “Українці”, яка була вперше надрукована угорською мовою в 1911 р., І.Франко знову звернувся до москвофільства і його негативного впливу на розвиток української літератури, в черговий раз висловився про значення Миколи Устияновича та Антона Могильницького у становленні народної мови в 40-х роках ХІХ ст: [див.: 29, с.188].

Огляд і аналіз праць і листів І.Франка, в яких у меншій чи більшій мірі висвітлено ім’я А.Могильницького, приводить до певних висновків.

1. І.Франко з молодих літ глибоко усвідомлював значення А.Могильницького як визначного українського літератора, культурного і громадського діяча, уже в 1878 р., у свої 22 роки, мав намір написати спеціальну працю про “другу трійцю” – Устияновича, Могильницького, Гушалевича.

2. У першому і дванадцятому номерах “Зорі” за 1984 р. І.Франко друкує відповідно першу і другу версію оповідання А.Могильницького “Конгруа о. Жегаловича” і закликає всіх, хто знав цього письменника, надсилати до редакції різні матеріали, які його стосуються, для опублікування, що викликало зацікавлення до творчості А.Могильницького інших літературознавців, зокрема до опублікування окремого видання – “Письма Антонія Любичь Могильницького” (Львів, 1885. – 215 с.).

3. Друкуючи у 1887 р. рецензію на книгу Костя Лучаківського "Антін Любич Могильницький, его жите, его значіне", І.Франко не лише виконав місію рецензента, а написав ґрунтовну статтю про А.Могильницького.

4. У всіх матеріалах, які стосуються А.Могильницького, а особливо у "Знадобах..." І.Франко показав, що для історії літератури важливі навіть, на перший погляд, найдрібніші факти з життя письменників, що до будь-якого аналізу треба підходити скрупульозно, не обминати деталей, дбати про повноту опублікування творів і їх аналізу.

5. Оцінка творчості А.Могильницького І.Франком не завжди послідовна, не лише позитивна, іноді категорична і суперечлива, однак у загальному Каменяр віддавав належне його талантові.

6. У цілому І.Франко у своїх листах і публікаціях створив найповніший і на нині літературний портрет А.Могильницького, дбав про опублікування і популяризацію його творів.

1. Дей О.І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.). – К.: Наук. думка, 1969. – 560 с.
2. Качкан В. Антін Могильницький // Качкан В. Хай святяться ім'я твоє. – Чернівці: Прут, 1994. – С.39–49.
3. Качкан В.А. Боян галицької рагі (причинки до біографії Антона Могильницького) // Качкан В.А. Українське народознавство в іменах: У 2 ч. Ч. І: Навч. посібник / За ред. А.З.Москаленка; Передм. А.Г.Погрібного. – К.: Либідь, 1994. – С.34–41.
4. Петраш О. Подвижники української ідеї: Маркіян Шапкевич та його побратими. – Тернопіль: Книжково-журнальне видавництво "Тернопіль", 1996. – 158 с. – Про А.Могильницького. – С.106, 108, 129–142.
5. Франко І.Я. Болгарські праці М.Драгоманова // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 46. – Кн. 2. – К.: Наукова думка, 1986. – С.24–42.
6. Франко І.Я. Галицьке українофільство. Відповідь на "Уваги русина" // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 46. – Кн. 1. – К.: Наукова думка, 1985. – С.442–446.
7. Франко І.Я. До М.П.Драгоманова [Лист від 29 березня 1885 р.] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 48. – К.: Наукова думка, 1986. – С.527–528.
8. Франко І.Я. До М.П.Драгоманова [Лист близько 24 травня 1887 р.] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 49. – К.: Наукова думка, 1986. – С.111–117.
9. Франко І.Я. До О.О.Партицького [Лист від 29 грудня 1882 р.] // Франко І.Я. Зібрання творів. – Т. 48. – К.: Наукова думка, 1986. – С.344–345.
10. Франко І.Я. До товариства "Січ" [Лист від 11 лютого 1887 р.] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 49. – К.: Наукова думка, 1986. – С.106–107.
11. Франко І.Я. Zarysy ruchu literackiego rusinów // Франко І.Я. Зібрання творів. – Т. 26. – К.: Наук. думка, 1980. – С.352–356.
12. Франко І. Знадоба до життєписі А.Л.Могильницького // Зоря. – 1885. – №20. – С.240–241; № 21 – С.250–251; № 22. – С.263–264; № 24. – С.287–288.
13. Франко І.Я. Іван Гушадевич // Франко І.Я. Зібрання творів. – Т.35. – К.: Наукова думка, 1982. – С.7–73.
14. Франко І.Я. В історії "москвофільського" письменства в Галичині // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 31. – К.: Наукова думка, 1981. – С.458–480.

15. Франко І.Я. Карпаторуське письменство XVII–XVIII вв. // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.32. – К.: Наукова думка, 1981. – С.207–426.
16. Франко І.Я. Кость Лучаківський. Антін Любич Могильницький, його життя, його значення // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.27. – К.: Наукова думка, 1980. – С.165–169.
17. Франко І.Я. Критичні письма о галицькій інтелігенції // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.26. – К.: Наукова думка, 1980. – С.74–93.
18. Франко І.Я. Curriculum vitae // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.29. – К.: Наукова думка, 1981. – С.77–82.
19. Франко І.Я. Літературна мова і діалекти // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.37. – К.: Наукова думка, 1982. – С.205–210.
20. Франко І.Я. Матеріали для изучения общественных идеалов украинского народа в Галиции // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.44. – Кн. 1. К.: Наукова думка, 1984. – С.130–137.
21. Франко І.Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С.194–470.
22. Франко І.Я. Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.47. – К.: Наукова думка, 1985. – С.7–122.
23. Франко І.Я. Переднє слово [до видання “Переводи і наслідування Осипа Шухевича. Посмертне видання”. Львів. 1883] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.26. – К.: Наукова думка, 1980. – С.254–258.
24. Франко І.Я. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С.24–72.
25. Франко І.Я. Руська письменність. III. Твори Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Николи Устияновича, Антона Могильницького // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.37. – К.: Наукова думка, 1982. – С.112–117.
26. Франко І.Я. Руський театр у Галичині // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.26. – К.: Наукова думка, 1980. – С.357–373.
27. Франко І.Я. Русько-український театр (Історичні обриси) // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.29. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 293–336.
28. Франко І.Я. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.41 – К.: Наукова думка, 1984. – С.4–100.
29. Франко І.Я. Українці // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С.162–193.
30. Франко І.Я. Южнорусская литература // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.41. – К.: Наукова думка, 1984. – С.101–161.
31. Хропко П. Могильницький Антін // Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст.: Довідник / Редколег.: С.П.Денисюк, В.Г.Дончик, П.П.Кононенко та ін. – К.: Либідь, 2000. – С.205–206.
32. Шалата М. Антін Могильницький // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 4. – С.94–95.

The article is focused on literary and social – political activity of Ukrainian writer, novelist and poet, Antyn Stepanovytch Mogyl'nitskiy (1811–1873) in Ivan Franko's evaluation (on the basis of published works and letters).

Key words: *Antyn Mogyl'nitskiy, review, analysis, social activity, literary works, Ivan Franko.*

УДК 82.07

ББК 83.07

Мар'яна Лановик

СУЧАСНЕ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОГО У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

Стаття присвячена ключовим питанням відображення національного в художніх текстах, які у літературознавстві пов'язані з процесами розуміння та інтерпретації. Проблема тлумачення переводиться з площини Схід-Захід у сферу розмаїття національних культур у різних їх просторових, часових та мистецьких виявах, відтак говориться про мультикультурні й інтеркультурні комунікації. Автор пропонує неодмінно враховувати в перекладознавстві національну специфіку літератур.

Ключові слова: проблема національного, перекладознавство, розуміння, інтерпретація, комунікація.

У другій половині ХХ ст. культурологічні та психологічні проблеми перекладу художніх текстів були перенесені у вищу площину – стали розглядатись не лише з позицій їх сприймання окремими індивідуальностями, а з огляду абсорбування творів, творчості окремих письменників, стилів та напрямів на рівні національних літератур, тобто діалогу між націями, їх культурами. Цей процес активізувався під впливом постколоніальних студій, що ставлять перед собою проблему прочитання національних (колоніальних) дискурсів, їх специфіки, світоглядну проблему інакшості кожної національної культури та літератури, їх право на існування.

З розвалом у ХХ ст. великих імперій на перший план виступили не досліджувані раніше проблеми нав'язування чужих поглядів з боку колонізаторів, а відтак – збереження національної ідентичності та пов'язане з цим явище підтексту у мистецтві. Пошуки відповідей на ряд ключових питань йшли в руслі опрацювання та філософських розмежувань понять “Захід” – “Схід”. Активно розпочавшись у XVIII – XIX ст. в Західній Європі (зокрема розвідками Віко, “Ідеями з філософії історії людства” Гердера, науковими розвідками Гамана, працями Й.Гете “Західно-східний диван” та Ф.Шлегеля “Про мову і мудрість індійців” та ін.), у ХХ ст. вивчення цієї парадигми набуло кардинально нового звучання, хоча неодноразово переосмислювалось у контексті старої традиції, що узагальнив Гете: “Якщо хочеш зрозуміти поета, відвідай його країну”.

До переосмислення цієї традиції неодноразово звертається і сучасний теоретик орієнталізму Е.В.Сайд: “Ми повинні з усією серйозністю поставитись до мудрого зауваження Віко, що люди творять власну історію, що вони спроможні осмислити тільки те, що самі створили, й потім поширити це знання на географію: як усі географічні та культурні сутності – не кажучи вже про сутності історичні – такі області, регіони, географічні зони,

як “Схід” і “Захід”, витворені людьми. Тому, як і сам Захід, Схід – це ідея, що має історію і традицію думки, свою образність та лексику, які надають йому реальності та присутності на Заході і для Заходу. Таким чином ці дві географічні сутності підтримують і, до певної міри, віддзеркалюють одна одну” [10, с.15].

До ХХ ст. сформувались доволі стійкі стереотипи щодо уявлення про Захід – Схід як протилежні форманти: “Культурні “полюси” Схід та Захід представляють дві багато в чому протилежні культурні традиції, два типи духовності. Це мовби дві відмінні “системи координат”, два світорозуміння, дві “світоглядні матриці”, дві “мови”, якими можуть мислити і висловлюватись люди у процесі осягнення навколишнього їх світу. Ці традиції проявляють себе не тільки в усіх різновидах гуманітарної культури (філософії, етиці, естетиці, соціології, політології і т.д.), але й у способі життя народів, їх психології, моральних принципах, ціннісних орієнтаціях” [5, с.97].

Попри розмаїття підходів та інтерпретацій усталені погляди щодо відмінностей між Заходом та Сходом зводяться до кількох ключових моментів [5, с.98-101]. *Першу – Західну систему* визначають як раціональну, матеріалістичну (матеріалістично орієнтовану), антропоцентристську, гуманістичну, нігілістичну, де істинним вважається лише те, що підвладне розумові та волі людини, де антропоцентрична матриця пізнання будується на принципі безмежної пізнаваності світу та можливості використання його ресурсів задля власної користі, де, згідно з принципами антропоцентризму, в центр світобудови поставлена сама людина – достатньо незалежна, щоби ігнорувати будь-яку трансцендентну волю. Водночас звертається увага на те, що гуманістична матриця націлює на зміну (вдосконалення) світу відповідно до людських уявлень, що тут людина орієнтована на майбутнє – своє власне, свого роду, нації, людства. *Другу – Східну систему* окреслюють як ірраціональну, духовну (духовно орієнтовану), ідеалістичну, консервативну, теоцентричну, де істиною вважається саме буття, тому істина незалежна від людини – людина може лише служити їй; де теоцентрична традиція передбачає, що у світі є втаємничені сфери, які неможливо пізнати, що не все залежить від людини, тому пізнання – це також і духовне осягнення, недоступне раціональному підходу. Принцип теоцентризму передбачає в основі світобудови вищу трансцендентну волю, відтак – орієнтацію на вічність.

Е.Саїд, посилаючись на дослідження Кісінджера, вказує ще на одну надзвичайно вагомую та присутню відмінність: “Перша половина, тобто країни Заходу, “глибоко переконана в тому, що реальний світ є *зовнішнім* щодо спостерігача, що знання складається із запису та класифікації даних...” Як доказ Кісінджер наводить приклад ньютонівської революції, що не відбулася у світі країн, які розвиваються: “Культури, які уникнули прямого впливу ньютонівського мислення, зберегли істотно доньютонівську пере-

конаність, що реальний світ майже повністю *внутрішній* щодо спостерігача” [10, с.66]. Типологічні риси обох форм духовності визначають і специфіку їх культурних традицій, і відмінні космологічні уявлення, і різні погляди на світ, що формують будь-яку рецепцію та інтерпретацію: “Проблема типології культур увібрала в себе цілий комплекс ідей і уявлень... проблеми особистості і її свободи, необмеженої волі і влади традиції, влади фатуму і презирства до цієї влади, активності чи пасивності так чи інакше виявлялися включеними у конфлікт західної і східної культур” [8, с.228]. Стосовно мистецьких світів Заходу та Сходу, то ми маємо справу з абсолютно відмінними традиціями, жанровими та художньо-поетичними системами, естетичними поглядами тощо.

Водночас існують й інші погляди на Схід, за якими він бачиться як екзотичний, незрозумілий. Часто в орієнтальних дослідженнях Схід уже не подібний на Схід, яким він є. У своєму “орієнталізованому вигляді” в калейдоскопі його релігійних, моральних, етичних та естетичних поглядів він перетворюється у “живу картину чудацтва” аж до шизофренічного погляду на нього [10, с.137–139]. Проте вчені не втрачають надії на можливість його розуміння: “Його чужість може бути витлумачена, його значення – дешифровані, його ворожість приборкана; проте *загайність*, приписувана Сходові, розчарування перших із ним зустрічей, непояснена ексцентричність, яку він демонструє, усе це перерозподілено у сказаному та написаному про нього” [10, с.138].

Однак не можна ігнорувати проблему протилежності полюсів, як і не можна її надмірно спрощувати: “...Формула Захід є Захід, Схід є Схід” здається настільки ж неправильною і однобічною, як і формула “Схід є Захід, Захід є Схід”. Наш час підказує іншу формулу: “Нема Сходу без Заходу і нема Заходу без Сходу” – одне допомагає іншому усвідомити себе” [5, с.101]. Для вирішення конфлікту між ними необхідне спілкування та порозуміння між двома полюсами. Тому в перекладознавчому аспекті доводиться говорити про можливість перекладу художніх творів з “мови сходу” на “мову заходу” чи навпаки. Для цього здійснюються пошуки методів та практичних шляхів для перекладу.

Основна проблема стосовно розуміння та інтерпретації Сходу бачиться дослідникам в тому, що орієнталіст / перекладач “перебуває поза Сходом” (Е.В.Саїд), і що ця інтерпретація залежить більше від Заходу, аніж Сходу, від “західних прийомів репрезентації, які роблять Схід видимим, чітким, роблять його “там” у дискурсі про нього... Ці репрезентації відштовхуються... не від далекого й аморфного Сходу” [10, с.37]. Це є те, за висловом Е.Саїда, “стандартне сито пересіювання сходу в західну свідомість” [10, с.18]. Тому часто у східних текстах інтерпретатор шукає чогось схожого на власний досвід чи свою традицію. Це є той метод “одомашнення”, проти якого так різко виступала літературна герменевтика

починаючи від Ф.Шляйєрмахера. Адже усе, що відбувається на Сході, є насправді набагато значимішим, ніж про це можна сказати на Заході.

Саме тому Е.В.Саїд пропонує залучення при роботі над східними текстами методу *стратегічного розташування*, “що являє собою спосіб опису авторської позиції в тексті, де викладено орієнтальний матеріал”, та методу *стратегічного впорядкування*, тобто “аналізу відношень між текстами”: “Кожен, хто пише про Схід, повинен помістити себе віч-на-віч зі Сходом; у перекладі на мову тексту таке розташування включає в себе вид наративного голосу, який він обирає, тип структури, яку він буде, види образів, тем, мотивів, які повторюються в його тексті...” [10, с.34–35]. Водночас дослідник закликає чітко уявити і не забувати, що “те, що передається через культурний дискурс та обмін в рамках культури, – то не “істина”, а репрезентації... Принаймні в одному випадку – я маю на увазі писемну мову – не існує такого явища, як відтворення присутності, а йдеться про перекодовану присутність (re-presence) або репрезентацію” [10, с.36–37]. Ці репрезентації можуть бути різними, і їх може бути безліч, як і безліч поглядів на Схід. Тому, як зазначає Е.Саїд, крізь різні призми сприймання можна говорити про “лінгвістичний Схід, фрейдівський Схід, шпенглерівський Схід, дарвінівський Схід, расистський Схід – і так далі. Проте ніколи не існувало такого явища, як “чистий” або незумовлений Схід; подібним чином, ніколи не існувало нематеріальної форми орієнталізму, чогось такого невинного, як “ідея” Сходу” [10, с.38].

Не виникає жодного сумніву, що окреслення “чистого” Сходу, як і його спільної ідеї, є неможливим, оскільки, попри розмаїття його сприймань та різних інтерпретацій, цьому перешкоджає й мозаїчність самого Сходу. Адже він не є якоюсь сталою однорідною формантою. Як і Захід, Схід ділиться на безліч його проявів – японський Схід, китайський, арабський, індійський, іранський та ін., а ті, у свою чергу, можна поділити ще й за іншими критеріями, визначивши в межах кожного різні епохи і регіональні модифікації, підтримані окремими мовними, міфологічними, релігійними, культурними, мистецькими системами.

Відтак проблема порозуміння та інтерпретації переводиться із площини Захід–Схід у площину розмаїття національних культур у різних їх просторових, часових та мистецьких виявах. Це передбачає, що сутність людини та нації неодмінно переплетена з тим, де вона народилась і живе, хто вона і у що вірить.

Наприкінці ХХ ст. застосування культурологічного підходу передбачає переосмислення багатьох явищ і спричиняє значні труднощі й неузгодженості у зв'язку з невизначеністю та множинністю тлумачень самого поняття “культура”. На це вказує і К.Гірц [2, с.10–11], який, посилаючись на працю Клайда Клакгона “Дзеркало для людини”, пропонує понад 10 різних тлумачень культури. Культура водночас визначається як “узагаль-

нений спосіб життя народу”, “соціальний спадок, який індивід отримує від своєї групи”, “склад думок, почуттів та вірувань”, “абстракція поведінки”, “скарбниця колективного знання”, “стандартний набір орієнтацій серед повторюваних проблем”, “навчена поведінка”, “осад, який дає історія”, “карта”, “сито”, “матриця” та ін.

При такому підході еkleктизм неминучий, як і неминуча втрата при аналізі / вивченні більш чи менш значущих пластів культурного знання: “Займатись етнографією – це те саме, що намагатися читати манускрипт, – іншою мовою, вицвілий, повний пропусків, невідповідностей, підозрілих виправлень і тенденційних коментарів, але написаний не загальноприйнятим графічним способом передачі звуку, а засобами окремих прикладів упорядкованої поведінки” [2, с.17]. Саме тому “для культурологічного аналізу характерна кричуща неповнота. І навіть гірше – чим він глибший, тим більш неповний. ...найвичерпніші твердження ґрунтуються на найхиткішій основі, і всі намагання дістатись куди-небудь, не втрачаючи суті справи, лише посилюють підозру і у вас, і в інших, що ви йдете кудись не туди” [2, с.40]. Адже “Культура будь-якого народу – це зібрання текстів, кожен із яких сам є збіркою, і антрополог намагається прочитати їх через плечі тих, кому вони по праву належать. У такій спробі криються величезні труднощі, методологічні пастки...” [2, с.532-533]. Ці спостереження є абсолютно слушними й щодо художнього перекладу як спроб декодування культурних знань і традицій, системи цінностей та естетичних норм, як намагання перекладача прочитати оригінали “крізь плечі тих, кому вони по праву належать”.

У сфері мистецтва слова дослідження локальності, інакшості національних літератур здійснюється з огляду на мову як даність, у якій криється міфологія та світобачення народу; яка є полем значень та символів, що асоціюються з національним життям, його історичною пам’яттю. В амбівалентності мови виявляється амбівалентність нації. Однак оминуті в літературознавстві чи перекладознавстві культурологічний аналіз чи звести його тільки до аналізу мови неможливо. Тому в сучасній науці на першому плані постає проблема взаємозв’язку національних дискурсів та національних образів світу.

Окреслюючи національні образи світу, Г.Гачев у своєму дослідженні осмислює відмінності національних культур як не випадкове, а органічне явище, зумовлене глибокими матеріальними і духовними причинами. З-поміж цих причин чітко виділяється три основні: 1) природа (Космос), в яку поміщений народ; 2) душа народу (Психея); 3) логіка його розуму (Логос).

Національний склад мислення, на думку дослідника, матеріально закріплений у словесності народу. При передачі тої чи іншої ідеї чи художнього твору в цілому неминуче буде відбуватись деформація. У даному випадку, за словами Г.Гачева, “...Відбувається, так би мовити, інтерференція, накладання національних образів світу” [1, с.53]. Дослідник вважає, що “при зіткненні мов виражається найбільш гостро зіткнення

способів життя і матеріальних, і духовних культур” [1, с.36]. Це зіткнення відбувається не просто в житті, а на рівні свідомості, осмислення життя. Художній переклад стає діалогом світоглядів, систем світу, трансформацією думки з одного національного поля в інше. Г.Гачев називає цей процес роботою “думками-образами”, яка є особливим видом духовної діяльності, де поєднується розум і уява, логіка і здатність до художнього мислення. І при цьому “кожна думка тут – не однозначна теза, а багатозначний образ, що свій смисл має лише в контексті” [1, с.178].

Слід зауважити, що в даному випадку важливе значення має не тільки контекст окремого твору, але й загальнолітературний контекст окремої національної літератури, а також мовний дискурс. Незважаючи на те, що Г.Гачев вважає, що досліднику перекладу слід виходити із “презупції нерозуміння” як робочої гіпотези, він приходить до висновку, що зіткнення національних образів світу приводить до їх взаємопроникнення та взаємопізнання.

Він не єдиний висловив таку думку. Сучасна теорія перекладу висунула та обґрунтовує тезу про поєднання в інонаціональному бутті окремих національних рис першотвору з рисами, притаманними національній культурі перекладача: “У процесі перекладу має відбуватися синтез національних особливостей двох народів, представлених автором і перекладачем, і виникнення нових, спільних національних форм та ознак внаслідок цього синтезу. Саме шляхом такого синтезу переклад завжди розсуває національні межі літератури” [7, с.204]. Тільки в такому разі перекладний твір може вписатися в “чужий” літературний контекст і вступити в різноманітні контакти з літературою реципієнта, збагачувати її новими мотивами, темами, художніми образами.

У цьому плані художній твір відкриває нові можливості для дослідження сприйняття іншого, чужого світу. Адже його автор – занурений у народне життя, народний космос, з якого він вибудовує свій власний художній світ. Митець і пізнає народну стихію, і творить її водночас, тому “художній твір – це наче національний устрій світу в подвоєнні” [1, с.53]. Національна проблема завжди пов’язана з проблемою історичною, де зіткнення епох не легше вирішити, ніж зіткнення націй. Тому “ідейно-образна структура оригіналу може стати в перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя, і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи” [6, с.198].

Внаслідок наближеного погляду на національні культури була піднята проблема багатокультурності (англ. multiculturalism) [4, с.745] та міжнаціонального простору. У поле зору дослідників потрапили ті національні літератури, які в міжнаціональному вимірі тривалий час залишались на маргінесі націєпростору, твори яких написані автохтонними мовами колишніх колоній. Разом з тим виникла необхідність їх перекладу.

На сучасному етапі проблема міжлітературного спілкування вперше почала розглядатись не як вплив “сильних” розвинутих національних літератур на “малорозвинуті”, маргінальні літератури “третього світу” чи шляхи збагачення останніх мотивами, темами, образами, художніми засобами, запозиченими від їх колонізаторів, а як проблема взаємопроникнення, взаєморозуміння, взаємного полілогу, а відтак – взаємозбагачення. Це не означає приміщення ролі літератури світового рівня. Адже, як зауважив Ю.Лотман: “Могутні зовнішні текстові вторгнення у культуру, що розглядаються як великий текст, призводять не тільки до адаптації зовнішніх повідомлень і введення їх у пам’ять культури, а й виступають стимулами її саморозвитку, який дає непередбачувані результати” [9, с.3–19]. Це ще раз підкреслює необхідність діалогу між народами, національними літературами. У такому діалозі, у зіставленні окремих національних літератур виявляється багатство і неповторність кожної з них. У цьому процесі домінуючу роль відіграє переклад, за допомогою якого здійснюється активний відбір найвагомішого.

Проблемі вивчення національного та міжлітературного аспектів дослідження літератури, формування світової літератури відведена значна роль у працях сучасного вченого Д.Дюрішина. У колі його зацікавлень – виявлення шляхів осягнення закономірностей міжлітературного розвитку крізь призму вивчення реценції творів одного культурно-мистецького простору в середовищі іншого, за допомогою зіставного аналізу літературних явищ: “Головну ціль порівняльних досліджень ми бачимо у встановленні типологічної та генетичної сутності літературного явища (твору, напрямку, процесу і т.п.) в рамках національної і в кінцевому рахунку в масштабі світової літератури. Тим самим закономірно визначається місце і картина історичних зв’язків між окремими національними літературами” [3, с.68].

При цьому кожне літературне явище розглядається не лише з точки зору його відокремленості чи замкнутості в самому собі, а у світлі його різноманітних зв’язків з мистецьким середовищем. Д.Дюрішин підтримує думку про рівноцінність національних літератур, кожна з яких здійснює неповторний внесок у світовий літературний розвиток, вважаючи, що національну самобутність кожної слід вивчати на фоні загальних закономірностей світового літературного процесу. Вчений акцентує увагу на ролі перекладу, необхідності його зв’язку з порівняльним літературознавством: “...в дослідженнях перекладу та різноманітних перекладознавчих концепцій не вистачає участі компаративістики, яка займається міжлітературними зв’язками і відносинами, що уособлюють собою не тільки відправну площадку для виникнення і генези перекладознавчої діяльності, а й внутрішньо модифікують, обумовлюють характер її конкретних прийомів і окремих рішень” [3, с.126].

Одночасно, на думку вченого, при порівняльних студіях часто забувають про роль перекладу чи ігнорують цей аспект. Хоч активний розвиток міжнародних контактів у всіх сферах людської діяльності, прагнення до обміну духовними цінностями у світовому масштабі посилили загальний інтерес до проблем перекладу. При аналізі неможливо обійтись без розгляду усіх чинників, що беруть участь у процесі перекладу. Не другорядну роль відіграє при цьому вибір творів, питання про місце іншомовних версій у процесі міжлітературної комунікації, рівень абсорбції перекладних текстів іншим національним середовищем.

Тут можна говорити про два типи рецепції: 1) інтегральна (коли запозичена інформація включається в іншу систему в позитивному плані як інтегральна частина її самої, де сприйняті зовнішні явища ототожнюються з внутрішніми); 2) диференційна (при якій існує тенденція підкреслити відмінність, відокремитись від запозиченого елемента, виявити його чужорідність для цієї національної системи).

З проблемою національного тісно пов'язане також вивчення спадщини діаспорних літератур, написаних і материковими мовами, і мовами країн поселення їх авторів; зіставний аналіз впливів та запозичень, спричинених міграційними процесами.

Крізь призму таких досліджень переклад постає і формою міжлітературних зв'язків, і засобом комунікації між національними літературами, і невід'ємним аспектом у подальших компаративістичних студіях. Культурологічний підхід вивів перекладознавство на якісно новий рівень. Наукові напрацювання професорів Техаського університету Андре Лефевра та Лорене Венуті, С'юзан Басснет та ін. [12] виявили, що "вивчення практики перекладу пройшло формальну стадію і перейшло до широких проблем контексту, історії і звичаїв" [11, с.123], як і підтвердили необхідність залучення до науки про літературу та перекладознавства культурологічних студій. Водночас ці дослідження не запропонували остаточного вирішення проблем, пов'язаних з інтерпретацією культур та текстів: "...Ретельне прочитання репертуару культурних форм можна почати з будь-якого місця й закінчити будь-де. Можна зупинитися... на якійсь одній, більш-менш обмеженій формі й постійно кружляти всередині неї. Можна рухатись між формами в пошуках ширшої єдності або повчальних суперечностей. Можна навіть порівнювати форми з різних культур, аби виявити їх характер на тлі одна одної. Але на якому рівні і як хитромудро б не діяти, провідний принцип один і той самий: суспільства, як і люди, містять у собі свої власні інтерпретації. Треба лише дізнатися, як здобути до них доступ" [2, с.533]. Саме в такому контексті, на нашу думку, відбуватимуться подальші пошуки у сфері літературного перекладознавства.

1. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Сов. писатель, 1988.
2. Гірк К. Інтерпретація культур. – К.: Дух і Літера, 2001.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979.
4. Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002.
5. Запад и Восток. Традиции и современность. – М.: Знание, 1993.
6. Коптілов В. Першотвір і переклад. – К., 1972.
7. Кундзич О. Переводческий блокнот // Мастерство перевода. – М.: Сов. писатель, 1968.
8. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М.: Просвещение, 1988.
9. Лотман Ю. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. – М., 1981. – Вып.14. – С.3–19.
10. Саїд Е.В. Орієнталізм. – К.: Основи, 2001.
11. Bassnett S. and Lefevre A. Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. – Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
12. The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between / ed. by Budick S. and Iser W.–Stanford–California: Stanford University Press, 1966.

The article "Contemporary Approach to the National Problem in Translation Studies Development" deals with the key points of national images in literature texts, which influence upon the process of understanding and interpretation. The problems of the East-West background as well as national values in the literature systems are analysed. The outlook of the problems of multiculturalism and intercultural communication in literature is given. The author offers ideas of the possible ways to analysis and studies the translation problems in the context of national world outlook.

Key words: national problem, translation studies, understanding, interpretation, communication.

УДК 81.255 +81.276

ББК 81.07

Андрій Білас

АРГОТИЧНІ ДЕНОМІНАЦІЇ КОНЦЕПТІВ "ЧОЛОВІК" І "ЖІНКА" В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ РОМАНУ М.УЕЛЬБЕКА "ПЛАТФОРМА"

У статті розглядається арготичні деномінації концептів "чоловік", "жінка" та можливі шляхи їх відтворення на матеріалі перекладу роману М.Уельбека "Платформа". Вивчена можливість перекладу номінації цих концептів відповідними субстандартичними елементами сучасної української мови.

Ключові слова: арготичні деномінації, варіативні еквіваленти, арготизми, жаргонний та просторічний вокабуляр.

Демократизація мови сучасного роману стала помітною тенденцією кінця ХХ – початку ХХІ століття. Функціонально розвинені мови мають у своєму арсеналі багату традицію вживання усного мовлення з притаманною йому широкою палітрою елементів різних реєстрів, включаючи арго й просторіччя. Як відомо, сьогодні вони живлять мову художньої літератури,

яка стає все більш розмовною за рахунок присутності у ній експресивно-оцінкової, у тому числі й грубої лексики [7, с.94].

Тому відтворення арготичних елементів, що побутують у полі концептів “чоловік” – “жінка”, постає актуальною і важливою проблемою перекладу, враховуючи її недослідженість, що водночас і визначає завдання нашої роботи. В українській лінгвістиці можемо назвати лише наукову розвідку М.Яценко, в якій проводиться семантико-прагматичний аналіз засобів вербалізації концептів “чоловік” і “жінка” на словотворчому рівні англійської мови [8, с.50–55]. Лексикологічному аналізу деномінацій жінки на матеріалі французької мови присвятив свою працю Т’єрі Паньє [14, с.133–144].

Об’єктом нашого дослідження будуть французькі арготичні номінації “чоловіка” та “жінки” в українському перекладі роману М.Уельбека “Платформа”.

Здійснення конспіративного спілкування давно вже не є єдиним призначенням арго. На сьогодні цей французький мовний пласт використовується у криптично-людичній, сміхотворній та експресивній функціях. Експресивне або ж емоційно-оцінкове вживання арготичної лексики займає особливе місце у соціально-побутовій сфері комунікації. Засоби вербалізації концептів “чоловік” та “жінка” у французькій мові, особливо арготичні й просторічні, мають більш чи менш яскраву експресивну конотацію. Емоційно забарвлені арготизми вважаються пластом слів, які виступають носіями інформації про ставлення комуніканта до дійсності [2, с.192–196]. Експресивні арготичні лексеми (далі – АЛ), які проникли у просторіччя, а згодом у загальне мовлення, мають, як відомо, афективне забарвлення.

У наукових колах існувала теза про те, що лише для неосвічених чи малоосвічених людей характерна афективність спілкування, виражена арготичними засобами. Заперечуючи такий стан речей, П. Гіро наголошує на залежності мовної експресії не від ступеня освіченості людини, а від її рис характеру, намірів, емоційного стану й конкретної комунікативної ситуації [12, с.41]. Тезу про експресивність французьких арготизмів (далі – ФА) також підтримують сучасні дослідники. Так, А. Семів до основних критеріїв арго зараховує експресивність його одиниць [4, с.5–7].

Експресивність тісно пов’язана з багатою синонімією як ФА взагалі, так й арготичної лексики антропо-номінативного характеру зокрема. Переповнення синонімами є характерною ознакою ФА. Наприклад, слово “aimer” має лише 14 синонімів, а “l’amour physique” – 74 [12, с.46]. Аналіз деяких синонімічних рядів ФА свідчить про те, що тривалішими є ті, які позначають негативні явища й поняття дійсності. Так, злиденність, хвороби, страх, обман, фізичні вади й морально-етичні недоліки, “хвороби” суспільства (проституція, злочинність) мають незчислений словник на противагу лексиці, що позначає “красу”, “справедливість”, “людяність”, “гармо-

нію": "femme" має 15 синонімічних лексем, а "prostituée" – 50; "homme" – 10 синонімів позитивного забарвлення й аж 31 номінацію негативного та зневажливого характеру. Особливий тематичний блок становлять синонімічні ряди на позначення частин тіла й статевих органів людини: "la tête" – 66, "le ventre" – 33, "le nez" – 25, "la bouche" – 19, "le pied" – 27, "le sexe féminin" – 41, "le sexe masculin" – 63, "le cul" – 41, "les seins" – 25 [1, 9, 12].

Французьке арго – це дивна, захоплююча й жахлива, велична й гротескна, поетична та водночас цинічна й непристойна мова та її лексика, яку К.Касіані назвав "карнавалом думки". Арготичний пласт французької мови має свої вади й незугарну сутність, що, безперечно, відштовхують її користувачів [10, с.48]. За рівнем зниженості можна виділити три види арготизмів: 1) експресивно нейтральні (mes, meuf); 2) експресивно забарвлені або фамільярні (cop, sonne); 3) грубі (salope, pétasse); 4) непристойні (chatte, bite). Проте динаміка норм використання деяких арготизмів призводить до переходу фамільярних грубих ФА (cop, mes) до просторіччя завдяки загальноповиваності й зменшенню "глибини" зниженості. Водночас їм на зміну приходять нові слова з більш яскравою експресією та "непристойною" конотацією.

Ще з другої половини ХХ століття грубі арготизми з'являються у французькій художній літературі, що трактується її своєрідною дисфемізацією. З появою популярного тепер роману Мішеля Уельбека "Платформа" [13] на початку ХХІ ст. та подібних прозових творів певною мірою спостерігається новий етап "оживлення" французької літератури, що не завжди адекватно сприймається широким загалом. Адже використання "непристойних" арготизмів (chatte, gland, branler, avoir la bouche chaude) відбувається не лише у репліках персонажів, але й в авторській мові. І це утруднює розуміння комунікативного та естетичного функціонування ФА у тканині тексту для франкофонів, а тим паче для іншомовних реципієнтів. Такий стан речей спричинює бар'єри міжкультурної комунікації.

Тож робота перекладача, завданням якого є перенесення іншомовних цінностей на український ґрунт, ускладнюється через наявність надто експресивних ФА у першотворі. Не зважаючи на це, українські митці здійснюють переклади французької прози з арготичним компонентом, про що свідчить, зокрема, переклад Р.Мардером роману М.Уельбека "Платформа" [6].

Арготична деномінація явищ і понять у "Платформі" забезпечується в абсолютній більшості іменниковими та дієслівними засобами. Іменникові ФА вирізняємо за тематичними блоками: 1) деномінативи жінки; 2) деномінативи чоловіка; 3) деномінативи статевих органів; 4) деномінативи інших частин тіла. Дієслівні арготизми твору можна розмежувати за двома тематичними групами: 1) одиниці мовлення загальнопобутового характеру та 2) концепт "статеві відносини".

Іменникова вербалізація концепту “чоловік” представлена лексемами *le connard, le vieux salaud, le vieux con, le gros beauf, le gros porc*.

Порівнюємо засоби їх відтворення:

... *il a profité de la vie, le vieux salaud* [13, с.11] (далі будемо подавати лише сторінки оригіналу); – *Старий мерзотник, він словна використав своє життя* [6, с.7] (далі – лише сторінки перекладу).

... *les dirigeants de la firme étaient des salauds* [с.59]; – ... *керівники фірми – мерзотники* [с.58].

І в першому, і в другому випадках арготизм *salaud* відтворено адекватним іменниковим відповідником із подібною грубою експресією *мерзотник*. Проте трапляються випадки використання Р.Мардером аналогів цільової мови з меншою чи більшою експресією, з меншою чи більшою “глибиною” зниженості, із зміною регістра. У наступному прикладі простежуємо вживання більш експресивного українського субститута з більшою “глибиною” зниженості *козел* на відтворення широковживаного ФА у фамільярній формі французького усного та писемного мовлення *con: le vieux con était mort* [с.31] – *старий козел таки помер* [с.24]. Водночас за морфологічною ознакою і слово-джерела й цільова лексема залишаються тотожними, тобто іменниковими. *Козел* – найбільш образлива лайка, адресована особі чоловічої статі у злочинному середовищі [5, с.144], а *con* – дурень [11, с.207]. Такий переклад ФА призводить до певного “одомашнення” першотвору. Видається більш доречним тут слово *дурень*, якому властива менша експресія й зниженість.

На відтворення образних ФА з певною пейоративною конотацією перекладач віднаходить часткові еквіваленти у ресурсах цільової мови, які інколи максимально наближають художній переклад до повної адекватності. Так, Р.Мардер, перекладаючи ФА *connard*, повністю відтворює зміст, експресію і сильне пейоративне забарвлення вихідної одиниці за допомогою лексеми *бовдур*: *Des connards humanitaires protestants, voilà ce qu'ils étaient...* [с.58] – *Гуманістичні протестантські бовдури – ось хто вони* [с.48]. Нерідко буває так, що французькій АЛ відповідає декілька українських жаргонно-просторічних слів і навпаки. Це стається завдяки швидкому формуванню українського сленгу й відповідно синонімічних номінацій одного й того ж концепту. Так, в іншому епізоді, де М.Уельбек використовує АЛ *connard* для емоційно-зневажливої характеристики не досить вправного соціолога, її відтворено грубо просторічним *кретин*. Таким чином, існування ряду синонімічних одиниць на позначення певного поняття (в даному випадку, досить розумного і спритного чоловіка) у зіставлених мовах робить можливим уживання варіантного відповідника. Тому перекладач слушно вибирає один з аналогів, який є найбільш адекватним у конкретній ситуації: – *Et pourquoi on te paie, connard?* [с.176] – *А тобі за що платять, кретин* [с.151].

Зокрема, наведемо ряд ФА із семою "чоловік": beauf, bonze, bougre, coco, con, connard, frère, gars, gazier, gnace, gnard, gnière, gonze, gus, jules, julot, lascar, mec, mecton, mironton, drôle de moineau, porc, rombier, salaud, type, zèbre, zig(ue), zigomar, zigoto [1, с.635]. Жаргонний вокабуляр сучасної української мови налічує не менше одиниць із такою семою: бик, боєць, бойфренд, братан, валет, вася, гальмо, грінго, даун, дятел, жеребець, жигун, жлоб, кадр, кент, керя, клієнт, козел, кретин, лох, мрійник, мудак, мудило, мужик, муфлон, накателлю, фраср, хахар, хлоп, хмирь, чувак, штурпак [5, с.321–322]. В інших випадках на відтворення експресивних ФА з семою "чоловік" М.Мардер також застосовує прийом віднайдення варіантних еквівалентів: 1) *Combien est-ce qu'on a payé ce mec pour son étude?* [с.174] – Скільки ми заплатили цьому **хмирю** за таке дослідження? [с.150]; 2) *Est-ce que ce connard va se contenter de nous réciter une photocopie du Nouvel Obs?* [с.175] – І що, цей **козел** буде і далі читати нам вирізки з "Нувель Обсерватор"? [с.150].

Водночас трапляються випадки, коли одна й та ж АЛ, залежно від конкретної мовленнєвої ситуації, отримує різне за "глибиною" й емоційно-експресивним забарвленням семантичне навантаження, що викликає неабиякі тлумачні труднощі. Так, арготизм *mec* в одному епізоді має додаткову, зневажливу конотацію, а в іншому вона настільки слабо відчувається у контексті, що перекладач вирішив відтворити українським денотативним аналогом *чоловік*: ... *une amante ... vous parlera de ses anciens mecs* [с.153]; – ... *коханка, яка говоритиме вам про своїх колишніх чоловіків* [с.130]. При цьому відбувається втрата простонародного духу французького мовлення, яким послуговується автор "Платформи". Очевидно, перекладач хотів підкреслити абсолютну синонімічність лексем *homme* та *mec* у денотативному плані. Таким чином, можна зробити висновок, що без утрат стилістичного характеру переклад творів з арготичним компонентом неможливий. На наш погляд, тут більш адекватним відповідником послуговував би український жаргонізм *хахар*, оскільки слово *чоловік* тут може зумовлювати певну незрозумілість тексту, бо *чоловік* має також сему "чоловік у шлюбі".

На користь контекстуального критерія віднайдення оптимального аналога свідчить переклад цієї ж АЛ (*mec*) ще в одному епізоді: "*Il a l'air parfait, ce mec...*" *grommela Jean-Yves* [с.286]; – "*Гарно ж виглядає цей туп*", – *тихо промовив Жан-Ів* [с.245]. Тут, слово *tup* повністю передає зміст, стилістично-експресивне забарвлення, соціально-функціональну належність вихідної лексеми, тому вважаємо його оптимальним варіативним відповідником.

Інші випадки перекладу номінацій концепту "чоловік": 1) *des gros beaufs* [с.78]; – *відгодований бугай* [с.66] (контекстуальний переклад із семантичним зсувом); 2) *qu'un gros porc puisse payer... une gosse* [с.79]; – *якийсь жирний кабан може платити за [секс]* [с.67] (гіперонімічно-кон-

текстуальний переклад). Слід зауважити, що лексема *beauf* семантично перекручена при перекладі, оскільки вона позначає середнього француза з обмеженим мисленням, а не бугая. Очевидно, Р.Мардер переплутав слово *beauf* із *boeuf* (бик) або ж вважав за потрібне підкреслити за допомогою просторічного слова зневажливе ставлення до чоловіків, що “купають” дівчат для статевого задоволення.

Тематична група експресивних ФА на позначення концепту “жінка” має не менший синонімічний ряд, ніж аналогічний протилежної статі. Наведемо деякі з них: *femme, bergère, bonzesse, boudin, cageot, doudou, doudoune, frangine, fumelle, gisquette, gonzesse, greluche, julie, laitue, langouste, meuf, merluche, minette, môme, moukère, mousmé, nana, nénesse, nénette, pépette, pétasse, ponette, pouffe, poufiasse, poule, poulette, pouliche, poupée, pute, rombière, sagoeur, soeur, souris, tarderie, tas, tendron, ticket, typesse, volaille* [1, с.635]. В українському жаргонно-просторічному пласті с також ряд пейоративно-оцінкових номінацій жінки, більшість із яких переважає французькі за наявності грубої й негативної конотації. Наприклад, амазонка, баба, бікса, вівця, вовчиця, гьорлиця, гьорлфрендка, губа, дунька, жаба, зозуля, кадра, клава, клюшка, кобила, кобіга, коза, ксюша, курва, лярва, мавпа, мальвіна, маруха, метелик, мітла, мочалка, м'ясо, профура, прошмандовка, риба, телиця, тітка, тьолка, факуша, фачка, френда, халява, чаханка, чува, чувиха, шалава, шельма, шикса, шльондра, шмара [5, с.314].

Мишель Уельбек у своєму романі використовує такі арготично марковані деномінації жінки: *beurette, conne, fille, gamine, gosse, gouine, nana, pétasse, pute, salope*. Спробуємо у вигляді схеми, яка була складена автором разом із французьким педагогом-науковцем Вільмою Сантаньелло, показати по низхідній різну глибину зниженості названих ФА:

Схема 1

→ *fille* → *gamine* → *goose* → *nana* → *bimbo* → *conne* → *pute*
→ *pétasse* → *pouffe* → *salope*

Труднощі відтворення таких лексем спричинюються різним рівнем нормативності французьких арготизмів та українських аналогів. Негативна оцінковість арготичної вербалізації концепту “жінка” пов'язана з емоційним сприйняттям субкатегорій жінок, зокрема представниками протилежної статі. Унаслідок цього перекладачі добирають відповідники у зниженому мовленні українців і лише у випадку їх відсутності використовують нейтральні, денотативні замітники.

Розглянемо деякі приклади. Так, Р.Мардер вживає нейтральну лексику на відтворення арготизму *nana*, що має пейоративно-фамільярний характер у цьому епізоді: *Quand on considère les conversations fastidieuses qu'il faut subir pour amener une nana dans son lit* [с.153]; – Коли думаєш про нудні розмови, які треба вести з жінкою перед тим, як затягти її у ліжко

[с.130]. Таким чином, перекладач за допомогою денотативних аналогів наближує мову роману "Платформа" до літературної норми. Водночас тут можна було послуговатися більш оптимальними субститутами у цьому контексті (*подруга, кадра, бікса, курва*), щоб зберегти негативну оцінку жінки автором першотвору. Проте слово *papa* може мати позитивно-емоційне забарвлення й позначати гарну, красиву жінку: *Quelle belle papa!* (*Яка красива тьолка/жінка/дівчина!*).

Інший ФА концепту "жінка" також перекладається нейтральною лексемою (повія), що не впливає на негативне сприйняття читачем цього: *ils trouvent plus simples d'aller voir les putes* [с.153]; – *Зняти повію значно простіше* [с.153]. Подібні українські субститути на відтворення ФА *pute* простежуємо й далі у перекладі "Платформи" [с.153, с.186, с.186, с.278]. Водночас сучасні дослідження семантики ФА *pute* (*жінка, що продається*) свідчать про поширення цієї номінації на дівчину, яку хочуть звабити, а також на жінку, яку можна легко звабити [14, с.140].

Труднощі перекладача викладають полісемічні номінації жінки, як простежуємо це на прикладі відтворення ФА *fille (prostituée)*, здійсненого на основі переосмислення узусної лексеми: *fille* – *дівчина*. Так, Р. Мардер використовує український субститут *дівчина* при перекладі *fille* упродовж усього тексту [с.67, с.277]. Наприклад, *vous avez payé pour une fille?* [с.79] – *ви замовили дівчину?* [с.67]. Звісно, тут відбувається семантичний зсув вихідної одиниці при перекладі, що призводить до погіршення розуміння тексту реципієнтом. Віднайдення оптимального українського відповідника полісемантичного ФА новинно ґрунтуватися на врахуванні його контекстуальної конотації, мовленнєвої ситуації, емоційного стану комунікантів.

Трапляються випадки перекладу двох різних за конотативною інформацією ФА одним і тим самим аналогом: 1) *De toute façon ma famille me considère comme une pute* [с.29]. – *Все одно моя сім'я вважає мене шльондр-рою* [с.23]. 2) *Mes frères ... se permettent de traiter de salope* [с.30]. – *Мої брати ... дозволяють собі називати мене "шльондрою"* [с.23]. Не зважаючи на те, що обидва ці слова (*pute, salope*) з одного синонімічного ряду, вони мають диференціовальні ознаки. Перше слово є не настільки грубим і вульгарним, як друге. Адже *salope* – це жінка, з якою "будь-хто вступає у статеві зносини" (*une salope que tout l'monde baise comme ça* [14, с.138]). Тому більш доречним, на наш погляд, є використання лексеми *шльондра* на відтворення ФА *salope*. Стосовно перекладу *pute*, то більш точніше було б ужити тут слово "повія", для уникнення нагромадження грубої лексики в одному й тому ж епізоді. Тож лексема *шльондра* є потенційно оптимальним варіативним відповідником ФА *salope*, що підтверджується прикладами [с.103, с.177, с.256]. Грубе слово *шльондра* виступає також субститутом ФА *pouffe*, апокою від *poufiasse* – 1) *prostituée de bas étage*; 2) *femme négligée, peu avenante*; 3) *amie, épouse*; 4) *femme quelconque (terme d'insulte)* [10, с.656].

Як бачимо, явище апокопи не збереглося при перекладі. Водночас видається дещо уніфікованим переклад номінацій жінки легкої поведінки з різною конотативною інформацією одним і тим же аналогом. З одного боку, напевно, краще було б віднайти інші можливості диференціювання таких арготичних лексем, зокрема за допомогою ресурсів жаргонного лексикону сучасної української мови, який попри гвалтування мовних смаків є все-таки адекватом дійсності, іноді страхітливою за найекстремальніший жаргонний ряд [5, с.13–14]. А, з іншого боку, українське знижене мовлення 1) не має настільки розвинутої синонімічної системи на позначення жінки легкої поведінки; 2) частина арготизмів цієї сфери зіставлюваних мов різняться за регістрами, глибиною зниженості, образністю; 3) часто українські подібні лексеми мають більш грубе пейоративно-оцінне забарвлення. В інших випадках Р. Мардер уживає слова *паршивка* або *потаскуха* (запозичення з російського жаргонного лексикону) як український субститут *salope: fit observer la salope* [с.55] – *помітила паршивка* [с.46]; *ces salopes* [с.49] – *ом паршивка* [с.41]; *Valérie ... à la fois un peu mère de famille et un peu salope* [с.57] – *у неї є щось водночас від матері сімейства і від потаскухи* [с.47]. Очевидно, перекладач, відчуваючи нестачу українських жаргонних засобів, використав цитовані запозичення з російської мови, що не завжди може бути доречним і сприяти розвитку українського нелітературного мовлення.

Проаналізуємо ще один епізод з двома субкатегоріальними номінаціями концепту “жінка” в експресивно-оцінковому плані: *en revenant à ma table, je m'aperçus que les deux pétasses étaient assises à quelques mètres. Épouser une de ces nanas, me dis-je, ça doit être l'épouvante radicale* [с.56]. – *Повернувшись до свого столика, я помітив, що обидві вони [Мелі і Бабетта] сидять за кілька метрів від мене. “Одружитися з однією з таких ось краля – справжній жах”, – майнула в мене думка* [с.47]. Складність відтворення синонімічних лексем з експресивно-емоційним забарвленням підтверджується вже тим, що одне з цих слів (*pétasse*) випущено з перекладу, й відповідно надмірний зневажливо-оцінний фон епізоду (характеристика головним героєм сусідок у барі), певною мірою, стає менш насиченим. Тим паче, що *nana*, залежно від контекстуальної конотації, емоційного стану й намірів комунікантів, мети мовлення, може отримувати позитивний чи негативний відтінок експресивного забарвлення. Те саме стосується й українського аналога *краля*, яким часто послуговується перекладач. Щодо лексеми *pétasse*, то вона має лише негативну й грубу експресію та перекладається як *повія*.

Повертаючись до лексеми *краля*, зауважусмо її використання на відтворення різних номінацій жінки (*fille, nana, bimbo*), переважно із субстандартної французької мови, простежується протягом усього твору. У наступних прикладах маємо переплетіння вживання слова *краля* у

перекладі й *bimbo* в оригіналі: 1) *il y avait deux filles ... plutôt bimbos – pas mal roulées* [с.42]; – *Дві **кralі** років двадцяти п'яти, скоріше за все **нові**, **втім**, **непоганої статури*** [с.34]; 2) *J'appris ainsi que les deux **bimbos** se prénommaient Babette et Léa* [с.46]. – *Так я дізнався, що тих двох **кralь** звали **Бабетта та Лея*** [с.38]. Спочатку *кralями* перекладач відтворив *fille*, а згодом – *bimbo*. Водночас у першому прикладі *bimbo* передано лексемою *новія*. Зазначимо, що арготизм *bimbo* з'явився у мовленні франкофонів зовсім недавно і не зареєстрований ні в *Petit Robert*, ні в *Larousse*, ні в нових словниках арготичної лексики (F. Caradec. Dictionnaire de français argotique et populaire, 2001; Colin J.-P., Mevel J.-P., Leclère C. Dictionnaire de l'argot français et de ses origines, 2001). Припускаємо, що *bimbo* є редукованою, арготично утвореною формою від *bimbelot* – іграшка, дурничка [3, с.118]. Маючи сему “іграшка”, що метафорично переноситься на номінацію молодої жінки легкої поведінки, яка може бути “іграшкою” у статевих зносинах. Напевно, визначальним тут є вік жінки та її приваблива статура. Тому більш адекватним відповідником ФА *bimbo* вважаємо стилістично марковану лексему *коза* [5, с.143]. А субститут *кralя* тут можна трактувати лише контекстуальним аналогом.

Трапляються випадки використання українських еквівалентів, що передають максимально семантику й експресію вихідної одиниці: *Audrey est une **conne*** [с.336]; – *Одпі – **дурена*** [с.289]. В іншому випадку *conne* також передається просторічним *дурена* [с.289], що вважаємо повним еквівалентом.

Таким чином, можна зробити висновок, що переклад арготичних номінацій концептів “мужчина” й “жінка” можна частково забезпечити за рахунок відносних корелятів з аналогічного субстандарного пласта української мови. Оптимальними відповідниками лексем-синонімів на позначення названих концептів вважаємо варіативні еквіваленти, якими виступають одиниці аналогічних синонімічного рядів українського жаргонного та просторічного вокабулярів. Перекладачі початку ХХІ століття мають змогу максимально наблизити семантику й експресію одиниць перекладу до таких французьких експресивних арготизмів завдяки: а) демократизації мовної норми стосовно стилістично знижених та експресивно забарвлених лексем української мови; б) динамічному розвитку українського сленгу та в) поширенню вживання його елементів на літературно-розмовну мову. Найбільш частотними є часткові еквіваленти (стилістично знижені або нейтральні), контекстуальні відповідники. Перспективними видаються дослідження динаміки норм слововживання у зіставлених мовах та їх вплив на вирішення проблем перекладу сучасних художніх творів з арготичним компонентом.

1. Гринева Е.Ф., Громова Т.Н. Словарь разговорной лексики французского языка (на материале современной художественной литературы и прессы). – М.: Русский язык, 1987.
2. Медведева Н.Е. Морфологическая классификация оценочных средств в современном французском аргю // Франция та Україна: науково-практичний досвід у контексті діалогу національних культур. Міжнародна конференція: Матеріали / Упоряд. Л.В. Пономарьова – Дніпропетровськ: Пороги, 2004. – С.192–196.
3. Новый французско-русский словарь /В.Г. Гак, К.А. Ганипина. – 9-е изд., испр. – М.: Рус.яз.-Медиа, 2004.
4. Семів А.Р. Структурні і семантико-стилістичні особливості лексики аргю у сучасній французькій мові (на матеріалі мови преси): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2001.
5. Ставицька Л. Короткий словник жаргонної лексики української мови. – К.: Критика, 2003.
6. Уельбек М. Платформа: Роман / Пер. з фр. Р.В. Мардера. – Харків: Фоліо, 2004.
7. Чередниченко О.І. Український переклад: з минулого у сьогодення // Літературна мова у просторі національної культури – К.: Видав.-поліграф. центр “Київ ун-т”, 2004 – С.88–97.
8. Яценко М.А. Семантико-прагматический анализ средств вербализации концептов “мужчина” и “женщина” на словообразовательном уровне английского языка // Нова філологія. – 2004. – № 1. – Запоріжжя: ЗДУ. – С.50–55.
9. Caradec F. Dictionnaire du français argotique et populaire. – P.: France Loisirs, 2000.
10. Casciani C. Histoire de l'argot // J. La Rue. Dictionnaire d'Argot et des principales locutions populaires. – P.: Flammarion, 1981. – С.5–54.
11. Colin J.-P., Mevel J.-P., Leclère C. Dictionnaire de l'argot français et de ses origines. – P., Larousse, 2001.
12. Guiraud P. L'argot. – 9-е édition. – P.: Presses Universitaires de France, 1985.
13. Michel Houellebecq, Plateforme. Roman. – P.: Flammarion, 2001.
14. Pagnier T. D'une théorisation de l'espace linguistique des “cités” à l'analyse lexicologique des dénominations de la femme // Marges linguistiques – Numéro 6, 2003 // <http://www.marges-linguistiques.com>. – P. 133–144.

The article deals with the argot denominations of the concepts “man”, “woman” in the novel “Platform” by M. Houellebecq. Possible ways of their translation into Ukrainian are considered. Variation equivalents as optimal substitutes are examined. The translation possibility of these nominations by substandard correlated elements of the modern Ukrainian language are analysed.

Key words: *argo denominations, variative equivalents, argotisms, slang and colloquial vocabulary.*

**“ПІСНЯ ПРО ГАЙАВАТУ” ГЕНРІ ЛОНГФЕЛЛО В
ТРАНСФОРМАЦІЇ ПАНАСА МИРНОГО**

У статті досліджено історію першого українського перекладу славнозвісної поеми “Пісня про Гайавату” американського класика Г. Лонгфелло, здійсненого Панасом Мирним. Проведено лінгвопоетичний аналіз перекладу. Дана оцінка відтворення індійських реалій, які використані у різного роду повторах, а також для створення звукових образів, звуконаслідування, звукових картин.

Ключові слова: переклад, індійські реалії, звукопис, звукова картина, звуковий образ, повтор, алітерація, анафора, епіфора, кільцевий повтор.

В умовах становлення і розвитку української держави потрібно осмислити здобутки українців у різних галузях, зокрема в перекладній літературі. Постать американського поета і перекладача Генрі Лонгфелло уже знайома українському читачеві понад сотню років, а вершина його світової слави поема “Пісня про Гайавату” з’явилася вперше в україномовному варіанті з-під пера видатного письменника і малознамого як перекладача Панаса Мирного. Пізніше її популяризації в Україні сприяли своїми перекладами такі визначні інтерпретатори іномовного слова, як Олександр Олесь (1912), К.Шмиговський (1957), П.Шарандак (1999). До цього прилучилася й діаспора. Уривки з “Пісні про Гайавату” перекладали М.Мандрюка (1958) та О.Соловей (1965). Епістолярна спадщина Лесі Українки свідчить, що вона теж мала намір перекласти цю поему та деякі вірші американського автора, але не встигла цього зробити. Над перекладом “Пісні про Гайавату” працював і засновник сучасної школи українського перекладу М.Зеров, один із 300 соловецьких в’язнів-українців, які були розстріляні у 1937 році в урочищі Сандармох. Тепер його ім’я повертається із забуття, проте рукописи перекладу поеми не збереглися. Як стверджує Андрій Кочур, син відомого українського перекладача Григорія Кочура, вже в часи незалежної України були здійснені спроби відшукати їх у Росії художницею Петровою, проте вони виявилися безуспішними.* Поетичну спадщину Г.Лонгфелло інтерпретували українською мовою також і М.Павлик, Олена Пчілка, П.Грабовський, С.Куликівна, М.Гаско, М.Пилинський, Н.Забіла, В.Мисик, Г.Кочур, Л.Мосендз, Д.Павличко, В.Колодій, М.Василенко, В.Кикоть.

Коло перекладачів творчої спадщини Г.Лонгфелло, отже, розширюється, однак наукової праці, яка давала б зусебічну оцінку перекладу його творів, зокрема “Пісні про Гайавату”, по суті, досі не існує. Спробуємо з’ясувати місце перекладу поеми інонаціонального буття в українському літературно-художньому середовищі, а також проведемо лінгво-

* Записи особистих зустрічей з А. Кочуром. – Авт.

поетичний аналіз перекладу, щоб дізнатися наскільки відтворені особливості різних рівнів: синтаксичні (різного виду повтори), звукові (асонанси, алітерації, тобто ті ж таки повтори, але на звуковому “зрізі”), лексичні (як, наприклад, безеквівалентна лексика, власні назви). Як уже згадувалося, першим відкрив “Пісню про Гайавату” українському читачеві Панас Мирний у 1900 році. Ось яку оцінку перекладу дає І.Франко: “Найбільшу несподіванку зробив, одначе, нашому письменству Панас Мирний, що з першорядного прозаїста перескочив із молодечою вервою на поле віршової мови і дав нам прегарний переклад “Де кількох пісень про Гайавату” американського поета Генрі Лонгфелло. “Гайавата” – се, як відомо, сміла проба освіченого чоловіка створити національну споєну червоношкірих індіан на основі їх вірувань та усних традицій. Вона подекуди і тоном і змістом нагадує фінську “Калевалу”, хоча все-таки далеко більше має на собі печать індивідуальної творчості великого поета Лонгфелло. Присвоєння нашій літературі сеї поеми, та ще й до того майстерським пером Мирного, треба вважати значним здобутком і побажати лише, щоб шановний автор не обмежився “декількома піснями”, а дав нам якнайшвидше переклад усеї поеми” [1, с.227]. Відомо також, що І.Франко не тільки перекладав, але й редагував і видавав переклади з англійської інших авторів, писав до них передмови, коментарі, складав бібліографічні доповнення. За його безпосередньою участю були опубліковані і переклади творів Лонгфелло. Таким чином він ознайомлював українського читача з культурними цінностями англомовних народів.

Переклад “Пісні про Гайавату” вдалося опублікувати не відразу, про що читаємо у листі до Сергія Сфремова від 25 лютого 1901 року: “Що ж до видання усіх моїх творів, то я не знаю, як би то це краще зробити. Мені здається, що їх би треба видавати окремими податками аркушів в 20 кожний. В перший краще б усього пустити не дуже величкі мої твори, коли всі їх пропусте цензура... До другого податку можна призначити драматичні твори... В третій – переклади: 1) “Король Лір” (з Шекспіра); 2) “Дума про Гайавату” (з Лонгфелло)” [2, с.470]. Пізніше, у листі до Володимира Науменка від 8 березня 1902 року Панас Мирний звертається із проханням помістити деякі свої твори у “Київській старині”: “...у мене є ще ось що, що – мені здається, личило б пустити поміж люди. Перше: увесь переклад Лонгфеллової “Гайавати”, а – самостійне “Спокуса” – містерія у 4-х справах. Про перше нічого казати, бо самі, певне, про “Гайавату” добре знаєте ... я перше всього прохав би Вас дати захист у своїй “Старині” моїй “Спокусі”, бо пересів “Гайавати”, може, не пусте, цензура” [2, с.481].

Як бачимо, всюди у листах звучить слово “цензура”, яка, на жаль, не дозволила помістити “Думу про Гайавату” у “віківське” видання творів Мирного, що вийшли трьома томами в 1903–1907 роках.

Та все ж у 1904 році в Києві у літературному збірнику "На вічну пам'ять Котляревському" були опубліковані уривки з "Думи про Гайавату" (заспів I, III, IV, X, XIX, XX та XXII пісні) під загальною назвою "Декілька пісень про Гайавату". Ця книжка була помітною з'явою в українському письменстві. До неї увійшли тексти 38 письменників, зокрема галичан. Серед них – О.Кобринська, О.Маковей, Лесь Мартович, В.Стефаник, І.Франко, І.Тобілевич. Очевидно, через великий обсяг цього альманаху (510 сторінок) і цензуру не вдалося помістити весь переклад.

Зберігся лист Панаса Мирного і до видавництва "Сіач" від 20 липня 1918 року, надрукований у сьомому томі творів Панаса Мирного, де він звертається з проханням надрукувати 5 книжок своїх творів. У четвертій книжці планувалося помістити переклади: "Дума про військо Ігореве", "Дума про Гайавату" і "Король Лір". Але через нездійснення самого видання вона не побачила світ.

Повний текст перекладу поеми знаходимо вже аж у сьомому томі зібрання творів Панаса Мирного, що вийшов у 1971 році.

Перекладати "Пісню про Гайавату" письменник почав, імовірно, наприкінці літа 1899 року. Написана на основі фольклору ірокезів, поема зацікавила Мирного, адже він сам займався фольклористичною діяльністю в юнацькі роки. Елементи вивчених звичаїв і повір'їв рідного народу знаходимо майже в кожному творі, а найповніше повір'я відбито в містерії "Спокуса" (1901), здійсненій безпосередньо після перекладу і під його впливом.

У середині вересня 1899 року Мирний ділиться з В.Горленком своїм задумом перекласти "Пісню про Гайавату", на що отримав таку відповідь: "Песню о Гайавате" я знаю в переводе Михайловского и очень люблю ее. Как все вещи, имеющие народный источник, она, конечно, превосходно подойдет к малорусским стихам. ...Если когда-нибудь Вы будете добры написать мне, сообщите хоть строчек десять из Вашего перевода, чтобы иметь мне понятие о нем" [3, с.67]. Горленко постійно цікавився станом роботи над перекладом. У листі від 2 лютого 1900 року, переїхавши вже до Петербурга, Горленко першим відгукується про працю Мирного: "Гайавата очень хорошо выходит по малоросийски. Присланные отрывки мне очень понравились. В каком состоянии она у Вас?" [3, с.71]. Крім того, відомо, що В.Горленко рецензував славнозвісний переклад І. Буніна, тому його оцінка перекладу, здійсненого Мирним, є особливо важливою.

З великою втіхою відвідувала Опанаса Рудченка сім'я Русових, що переїхала до Полтави у 1899 році. Софія Русова, авторка ряду літературно-критичних статей, залишила такі спогади про Мирного: "Саме тоді він був захоплений перекладом "Гайавати". Він був страшенно скромна людина, але видно було, як йому приємно, що нам подобається його переклад. А що Оп[анас] Як[ович] не був певний у своєму знанні англійської мови, то ми вмовилися привести до нього Короленка, що дуже радо згодився по-

знайомитись з таким талановитим українським романістом. Він взяв з собою англійський текст поеми Лонгфелло і уважливо слухав переклад в мистецькому читанні Мирного. Мені аж дивно було бачити, як наш шанований письменник боявся критики Короленка, але, крім похвали, не прийшлося йому нічого чути, хіба дві-три поправки у перекладах індіанських виразів” [4, с.182–183]. Цей епізод відображено в історико-документальній повісті про Панаса Мирного “Дуби шумлять”, автором якої є І.Пільгук.

Як свідчить автограф, спочатку автор перекладу в заголовку вжив слова “пісня” і “переклад”. А потім змінив на відповідно “дума” і “переспів”. Мабуть, враховуючи те, що в роботі було використано блискучий російський переклад І.Буніна, а сам Панас Мирний не володів англійською мовою. Хоча рівень відображення форми і змісту достатньо високий. А “дума”, очевидно, від епічного характеру поеми Лонгфелло.

Оскільки українська й англійська мови генетично віддалені одна від одної, існує велика схильність до втрат при перекладі. Та все ж перекладач намагається максимально зберегти лексику та дух оригіналу. Порушується еквілінеарність як по горизонталі, так і по вертикалі. Наприклад, у І строфі оригіналу маємо 11 віршів, а в перекладі – 12. Розширення тексту (декомпресія) відбулася з метою роз’яснення слова “вігвам”: “з куренів тих, що вігвамами зовуться...” Мирний найчастіше розширює текст саме з цією метою. І якщо в першій половині перекладу збережені примітки до індіанських слів, то в другій ця потреба відпала, позаяк пояснення вводяться безпосередньо у текст.

У перекладі використано силабічну систему віршування на відміну від оригіналу, де використана силабо-тонічна система віршування. Вірші мають жіночу клаузулу. Створенню національного колориту в поемі сприяють різного роду реалії. Широта використання реалій побуту дозволяє провести паралель з “Енеїдою” І.П.Котляревського. Що стосується лінгво-поетичного аналізу, то особливу увагу слід звернути на індійські реалії, які в поемі відіграють велику роль для утворення ритму, звукопису, звуконаслідування і повторів. Конвергуючись, вони надають твору епічного пісенного характеру. У композиційному просторі “Пісні про Гайавату” спостерігаємо майстерне використання цілого ряду сильних позицій, які зберігаються й у перекладі.

Лонгфелло використовує алітерацію як засіб виділення ключового слова, підкреслення його значущості. Для цього він підбирає слова, які починаються з того ж звуку, що й ключове слово. Наприклад, у *With the dew and damp of meadows* [Вст., с.4] чотириразове повторення [d] посилює значення слів *damp*, *dew*, *meadow* і виникає картина вологого луку, вкритого соковитою травою. А в Панаса Мирного маємо: *Холодком долини глибоких*. Для того, щоб зберегти алітерацію, поняття “вологість” змінюється на “холод”, а також додано епітет “глибоких”, якого немає в оригіналі.

Повтор "r" може сприйматися як шум ріки у *With the rushing of great rivers* [Вст., с.6]. У перекладі цей вірш звучить так: *Бистрих річок лютим ревом*.

Для відтворення семантики слова "rushing", що означає "стрімко мчатися", перекладач використовує лексему сильного емоційного заряду "ревом", до того ж із епітетом "лютим". Таким чином, збережено денотативне значення, експресивно-емоційна конотація, а також алітерація відповідного звука "р", яка допомагає створенню цього образу.

У поемі неодноразово використовується звуконаслідування, яке створюється використанням звуконаслідувальних слів англійської мови і добром слів, які містять звуки або звукосполучення, акустичні властивості яких можуть асоціюватися із звуками шуму, свисту вітру, дзюрчання струмка.

Повертаючись додому після зустрічі зі своїм батьком Західним вітром *Mudjekeewis*, Гайавата зупинився, щоб купити наконечники для стріл у відомого майстра в країні Дакотів (*Dacotahs*), який жив біля водоспаду *Minnehaha* – *Laughing water*. Тут Лонгфелло перший раз описує водоспад. Центральний образ створюється звуконаслідувальною реалією *Minnehaha*. Використовуючи алітерацію звука [l] в словах *laugh* і *leap* і повторення цього ж звука в початкових звукосполученнях *ll*, *gl* у *flash* і *gleam* та кінцевого *l* в словах *falls* і *valley*, Лонгфелло створив звукову картину цього водоспаду, а також веселу, радісну тональність звука, яка ним створюється.

*In the land of the Dacotahs,
Where the Falls of Minnehaha*

*Flash and gleam among the oak-trees,
Laugh and leap into the valley.*

[IV, p.256-259]

Без сумніву, повторення звука [l] окремо і в звукосполученнях не передало б усю цю гаму звукових фарб, якщо б усе це не підтримувалося значенням слів, що містять ці звуки.

У Панаса Мирного:

*Там, в долині, де сміялись
І, виблискуючи, грали*

*Між зеленими дубами
Водоспади Мінегаги.*

Звукова картина водоспаду збережена завдяки дотриманні алітерації того ж самого звука "л" за рахунок впровадженної інверсії, якої немає в оригіналі, а також введення епітета "зеленими". Але не у всіх випадках алітерація відтворена.

Лонгфелло широко використовує властивість добору певних звуків, сполучень звуків на відрізку тексту, який перевищує один або два вірші, для створення цілих картин. Якщо переглянути переклад Панаса Мирного, то можна сказати, що звукопис майже не відтворений. Звернемося до I глави, де описується поява Великого Духа (*the Great Spirit*), який спустився на землю, щоб покласти кінець розбрату і чварам своїх дітей, індієських народів. Спочатку зображується місце, куди він спустився.

On the Mountains of the Prairie, [I, 1] Stood erect, and called the nations, [I, 6]
On the great Red Pipe-stone Quarry, [I, 2] From the red stone of the quarry [I, 16]
He the Master of Life, descending, [I, 4] With his hand he broke a fragment, [I, 17]
On the red crags of the quarry [I, 5] Moulded it into a pipe-head, [I, 18]

У цьому уривку більшість слів починається із вибухових, проривних приголосних р, т, к, г, д або містить сполучення вибухової приголосної з [г] або один із цих звуків. Повторюючись, вони звучать твердо, як тверда глина, скеля, а також із силою, яку втілює Верховне Божество.

У відповідній строфі перекладу не маємо такого підбору звуків, окрім алітерації звука [р]:

На горах стенів бекраїх, Він ззивав усі народи,
На верхів'я гір Червоних Від червоної він скелі
Там стояв Володар Світу – Одвернув рукою камінь
Гітчі-Маніто могутий. І зробив із його люльку.
І з верхів'я гір Червоних

Крім того, Панас Мирний ампліфікує образ степу, називаючи його “безкраім”. Синтаксична інверсія, якої немає в оригіналі, художньо виправдана. Відбувається генералізація образу. Слово “quarry” перекладається як “каменоломня”, “кар’єр” і дослівний переклад виразу – “кар’єр, де добувають червоний камінь на люльки”. Натомість у Мирного – “верхів’я гір Червоних”. Також вжито архаїзм “ззивав”, важкий для вимови, можливо для того, щоб порівняти з каменем і скелею, які добувають. Як бачимо, Мирний дещо відходить від оригіналу. Дещо змінено, дещо додано своє. Але це не заважає, а, навпаки, допомагає передати відповідний образ, хоча й без збереження звукопису.

Повтор – один із найбільш частих стилістичних засобів у поемі Лонгфелло. Немає, напевно, ні однієї строфи, не кажучи про главу, в якій повтор не відіграв би провідної ролі. У поемі зустрічаються повтори всіх рівнів мови. Роль експресивно стилістичної функції повтору індійських реалій у поемі досить велика, тому що вони відображають всі сторони життя індійців Оджибуей і мають різноманітну форму прояву. Розглянемо кілька випадків повтору і те, як Панас Мирний намагається перекласти індійські реалії.

Це може бути повтор самої індійської реалії:

From the full moon, fell Nokomis, Fell the beautiful Nokomis [III, 3–4]

У перекладі Панаса Мирного:

До нас з місяця скотилась У вечірню тиху добу.
Прехорошая Нокоміс Бавилась собі Нокоміс

Зустрічається також повтор реалії через англійський еквівалент:

Shetowaik, the plover, sang them [Вст., с. 32]

У Панаса Мирного:

Читовейк-стрибун співав їх

Повтор англійського еквіваленту:

Filled the pipe with bark of willow

With the bark of the red willow

[I, p.23-24]

Переклад:

*Далі нагріб з верби кори
Червоної та палкої,*

Ї, нею люльку натоптавили

У першому випадку Панас Мирний повторює ім'я Нокоміс аж через рядок, у другому – поряд з реалією через дефіс дається український еквівалент, а в третьому – повтор взагалі не збережений, хоча додано від себе "червоної та палкої", слова, які конкретизують денотат – кору, таким чином компенсуючи втрату повтору.

Анафоричний повтор – дуже часте явище в поемі Лонгфелло і, як правило, охоплює більше ніж два вірші, досягаючи іноді чотири-п'ятиразового повтору іменника, дієслова, прислівника, займенника, прийменника, сполучника і т. д.

*From the Vale of Tawasentha,
From the Valley of Wyoming,
From the groves of Tuscaloosa,
From the far-off Rocky Mountains,
From the Northern lakes and rivers
All the tribes beheld the signal,*

[I, p.43-48]

*Down the rivers, o'er the prairies,
Came the warriors of the nations,
Came the Delawares and Mohawks,
Came the Choctaws and Camanches,
Came the Shoshonies and Blackfeet,
Came the Pawnees and Omaha's,
Came the Mandans and Dacotahs,
Came the Hurons and Ojibways,
All the warriors drawn together.*

[I, p.58-66]

У цих двох уривках, взятих із одного епізоду, багаторазовий анафоричний повтор прийменника, іменника і дієслова-присудка підкреслює кількість племен, які привернув дим Люльки Миру (the Pukwana of the Peace Pipe), запаленої Верховним Божеством, та обширність і віддаленість територій, в яких дим був помічений.

Ці ж самі повтори з синонімічними прийменниками і майже з такою самою кількістю зустрічаємо і в Панаса Мирного:

*Із долини Тавазента
Та із степу Вайомінга,
Із лісної Тоскалузи,
Від Кам'яних Гір далеких,
Від озер з Півночі краю –
Відусюди всі народи
Побачили в синім небі
Гасло те – дим з Люльки Миру.
По річках та по долинах*

*Заметушилися люди:
Йшли Чоктоси і Команчі,
Йшли Шошони і Омоги,
Йшли Гурони і Мендеси,
Делавери і Могоки,
Чорноногі йшли і Поні.
Оджібей і Дакоти –
Йшли до гір степів безкраїх*

В інших випадках повтор індійської реалії відбувається або через український еквівалент, або повторюється сам український еквівалент, або просто вводиться синонімію. Використання в прямій мові індійців індійських слів і реплік у діалозі створює враження живої індійської мови.

Епіфора є найчастішим видом повтору індійських реалій у поемі. Це може бути повтор самої реалії, але, як правило, епіфора утворюється повтором реалії і її англійського еквіваленту або навпаки. Переглянувши поему в перекладі, можна зробити висновок, що епіфора майже не відтворена. Очевидно, для Панаса Мирного це було складним завданням. Наведемо приклади:

*And in rapture Hiawatha
Cried aloud, "It is Mondamin!"*

I, зрадівши, Гайавата

Тоді скрикнув: "Це ж Мондамин –

"Go not forth, O Hiawatha!

To the kingdom of the West-wind,

"Ой, не ходи, Гайавато,

В царство Вімпу із Заходу:

Yes, the friend of man, Mondamin!"

[V, p.269-271]

Чоловічий побратима!"

To the realms of Mudjekeewis,

[IV, p.51-53]

Він уб'є тебе, лукавий

Кільцевий повтор у поемі зустрічається рідше, на відміну від інших видів. Як правило, він утворюється повтором реалії і англійського еквіваленту або навпаки. Розташовані на початку або в кінці синтаксичного цілого чи абзацу, повторювані компоненти утворюють рамку і надають йому завершеності та компактності. Якщо переглянути поему в перекладі, то видно, що кільцевий повтор також не відтворений. Проаналізуємо один із випадків:

*In her anguish died deserted
By the West-Wind, false and faithless;*

А лукавий Меджекевіс,

Не маючи й крихти жалю

В своїм серці, взяв та й кинув

Нокоміцішину дочку.

By the heartless Mudjekeewis.

[III, p.53-57]

І не довго після того

Билося в Венони серце –

Безталанна вмерла з горя!

Художній такт та інтуїція підказали Панасові Мирному, як майстерно перекласти ці віршовані рядки. Незважаючи на втрату лаконічності та кільцевого повтору, він широко використовує фразеологічні одиниці з глибокою семантикою.

Зокрема, синонімічні епітети "false" і "faithless" замінені лексемою сильного емоційного заряду "лукавий". Епітет "heartless" контекстуально перетворений на метафору "не маючи й крихти жалю в своїм серці", яка у виразно, посилює його, передаючи безжалісність Меджекевіса. Якщо в Лонгфелло ситуація Венони передана одним словом "deserted" (покинута), то у Мирного вжито активну конструкцію, вислів високої художньої сили "взяв та й кинув Нокоміцішину дочку". Він детальніше зупиняється на описі її стану душі, додавши від себе: "І не довго після того Билося в

Венони серце", "безталанна". Відповідні інтонації створені на синтаксичному рівні окличною конструкцією.

Аналіз перекладу Панаса Мирного поеми "Пісня про Гайавату" Лонгфелло свідчить, що завдяки своїй обдарованості, тонкій поетичній інтуїції він здійснив доволі сміливу та майстерну на той час спробу вперше познайомити українського читача з найкращим твором американського класика. Панас Мирний зумів перенести на український ґрунт поему про індіанців, де вжито велику кількість індійських реалій. Саме вони використані у різного виду повторах, а також для створення звукових образів, звуконаслідування, звукових картин. Враховуючи складні обставини роботи над перекладом, у ньому доволі точно передано зміст та своєрідність образного мислення автора. Зрозуміло, якщо оцінювати переклад з позиції сьогодення, то можна знайти багато неточностей і відхилень, особливо в порівнянні з новішими перекладами. Відомий перекладознавець Р.Зорівчак писала про нього: "Якщо на зламі ХХ ст. абсолютні українізми, реалії українського побуту в нашій перекладній літературі сприймалися як щось цілком природне, то нині в тексті американської поеми з індіанського життя аж ніяк не звучать слова типу "курінь", "кобзар". До того ж техніка віршування Панаса Мирного досить недосконала, – особливо порівняно з Олександром Олесею та Костянтином Шмигівським" [6, с.149].

Український переклад, здійснений Панасом Мирним, має значну естетичну та історико-літературну цінність. Він відіграв провідну роль у популяризації творчості американського поета в Україні.

1. Франко І.Я. Зібрання творів у 50-ти т. – Т.35. Літ.-критичні праці (1903–1905). – К.: Наук. думка, 1982. – 511 с.
2. Мирний Панас. Зібрання творів у семи томах. – Т.7. – К.: Наукова думка, 1971. – 663 с.
3. Рудинська Євгенія. Листи Василя Горленка до Панаса Мирного. 1883–1905. – К.: З друкарні Укр. Академії Наук, 1928. – 106 с.
4. Русова Софія. Мої спомини. // За сто літ – Кн.3 - 1928.
5. Henry Longfellow. The poetical works of Longfellow. – Houghton Mifflin Company. 1975.
6. Зорівчак Р. Генрі Лонгфелло українською мовою. // Весесвіт. – 1982. – №3.

The article researches the history of the first Ukrainian translation of the famous poem "The Song of Hiawatha" written by the American classic Henry Wadsworth Longfellow and translated by Panas Myrnyi, its place in the Ukrainian literary and artistic environment. The lingual and poetic analysis of the translation is carried out. The author expresses her opinion of reproducing Indian realia that are used in different repetitions and also for creating sound images, sound imitation and sound pictures.

Key words: translation, Indian realia, sound imitation, sound picture, sound image, repetition, alliteration, anaphora, epiphora, circular repetition.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)1

Роман Голод

ДИСКУРС РОМАНТИЗМУ В ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА

Статтю присвячено дослідженню творчого методу Івана Франка та особливостей його звернення до романтичного мистецтва у поезії. Автор робить висновок, що ліризм, ідеалізм, зацікавлення емоційною сферою людських взаємин, революційність, радикалізм, звернення до темного боку світу і людської природи (основоположні риси романтичного мистецтва) впливали на особливості творчого методу Івана Франка упродовж усього життя письменника, забезпечуючи оригінальність і неповторність його творчої спадщини.

Ключові слова: літературний напрям, творчий метод, поетика, романтизм.

Утвердження романтичних тенденцій у поезії Івана Франка відбувалося не тільки у процесі подолання інерції класицизму та сентименталізму в українській літературі, а й унаслідок саморефлексії, боротьби із самим собою, із власними свідомими установками на позитивізм і реалістичний тип творчості. Не випадково М.Євшан пише про “дві сторони психіки Франка і його діяльності..., властиво, про їх боротьбу”: “Франко весь час боровся сам з собою, суспільний робітник боровся з поетом – і тільки в тій боротьбі скристалізувалася його психіка” [1, с.136]. М.Зеров відзначає, що “Франкове роздвоєння між невідомим потягом, що кличе його в бік “естетизму”, в бік повного виявлення його творчої індивідуальності – і програмовим його панцирем, що, лиш поволі спадаючи, дає йому змогу свobodно рухатись...” [2, с.488]. Ю.Лавриненко вбачає в літературно-художній продукції Івана Франка “демонстрацію драми його власного духово-світоглядного росту. Франко був вихований під впливом Драгоманова в дусі позитивізму”, але в кінці ХІХ ст., “взявши від позитивізму уважну любов до факту і жагу до знання, Франко звів претяжкий бій з позитивізмом як ерзацом релігії. Про це свідчить та боротьба “раціо” і “серця”, яку бачимо вже в таких порівняно раніших творах Франка, як “Смерть Каїна” (1889)” [3, с.5].

Гіпотетично причиною цієї внутрішньої боротьби з самим собою могла стати суперечність між романтичним світосприйняттям обдарованого багатою фантазією та уявою письменника і раціональною спрямованістю на необхідну корисність творчої діяльності (принцип, до якого підштовхував І.Франка М.Драгоманов і який сповідували у той час європейські філософи-позитивісти).

Поетична творчість головним чином заснована на підсвідомості. Даремно М.Драгоманов і М.Павлик нарікали на “романтичні скоки” І.Франка. У душі поета назавжди знайшли притулок ті вишукані “метелики”, про які

І.Франко писав у “Майових елегіях”, що вони запряжені у “перлову мушлю”, за погоничів мають “аморетів”, а весь той екіпаж є екіпажем весни, символом несвідомого потягу до краси, до мрії, світлих ідеалів:

*Весно, се твій екіпаж! І твоя се вина, коли серце
Ще раз розсудок злама, ще раз зо шляху збіжить
Так усміхасьь йому променястий той полет Ікарів,
Навіть Ікара судьба не налякає його* [6, т.3, с.343].

В іншій поезії сублімований вияв підсвідомих імпульсів втілюється в образ “безумних мрій”, які, “немов той табун, вигравають по полю, гривни на вітер, іржуть, дзвінко копитами б'ють”. І все ж – “тверда їх рука в поводах цупко держить. Хвилька – і ляск батога, і жорстоке, понуре “ніколи”... Праця! І чар весь мине” [6, т.3, с.342].

Потяг до “емоцій”, до ліризму, ідеалізму, почуттєвої сфери людських стосунків, до бунтарства та радикалізму, зацікавлення темним боком світу та людської природи (риси, які складають концептуальний стержень романтичного мистецтва) – все це належало до одного із тих полюсів творчої напруги, які впливали на індивідуальний художній метод письменника не тільки у ранній період, а й упродовж усього його життя. Як слушно зазначає Лука Луців, “Франко почав свою поетичну творчість в романтичному дусі, пізніше він реалістично малював поетичним словом долю своїх героїв, але романтичної манери не покинув так повно, як це підкреслюють літературознавці...” [5, с.96]. Не випадково на початку ХХ століття вже визнаний досвідчений поет Франко пише рядки, які можна вважати його творчим кредом, адже в них йдеться про необхідність поєднувати “фантазію і дійсність”:

*На романтичного коня сідаю.
Крилатий звіру, не пручайсь, не рж!і!
Неси мене, куди я загадаю,
На фантастичні ті шпилі біжи,
Де вихор грає, стоїть гомін гаю,
Де на вузькій, мов шпичка, межі
Фантазія і дійсність стина в стину
Глядять у мрії квітчастую країну* [6, т.3, с.109].

Схожий образ зустрічаємо і в іншій поезії Франка: “На романтичним візку в край реалізму майнем” [6, т.3, с.344]. Адепти протилежних літературних уподобань шукали в цьому вислові аргументи на користь власної ідейно-естетичної доктрини. Для цього одні наголошували на слові “реалізму”, інші – на слові “романтичним”. Тоді як справжній сенс цієї фрази полягає саме в цілісному її прочитанні.

Знайомство з творчістю Івана Франка наштовхує на апріорний висновок про те, що його особистий “Sturm und Drang” розпочинається з виходом першої ж збірки і далі відтворюється час від часу з різною інтенсив-

ністю у різні періоди і на рівні різних творів. Індивідуальне штурмерство Франка співпадає, резонує, підсилюється, а іноді й підсилює національне штурмерство українського народу. Інакше й не може бути із “сином народа, що вгору йде”, який вірить, що він – “пролог, не епілог” [6, т.2, с.186]. Невідворотність швидких змін у найближчому майбутньому віщує навіть природа:

*Гримить! Благодатна пора наступає,
Природу розкішная дрозж пронимає,
Жде спрагла земля плодотворної зливи,
І вітер над нею гуляє бурхливий,
І з заходу темная хмара летить –
Гримить!* [6, т.1, с.26]

Іван Франко часто вдається до такого романтичного прийому, як підсилення експресивності твору через змалювання відповідного стану природи. Особливо багатими на такі пейзажні описи є поезії циклу “Веснянки”, де цей прийом виконує функцію чи не найголовнішого елементу композиційної побудови.

Але зміни, яких, здається, чекає сама природа, настануть тільки тоді, коли дух непокори, бунтарства заволодіє масами, підніме на активну боротьбу всіх і кожного. І.Франко сакралізує образ вічного революціонера у “Гімні”. Відчуття духу національного відродження, який “хоч від тисяч літ родився, та аж вчора розповився і о власній силі йде” [6, т.1, с.22], бунтарський заклик “не ридать, а добувати, хоч сином, як не собі, краю долю в боротьбі” [6, т.1, с.24] пагадує мотиви творчості німецьких “буремних геніїв” Й.-Г.Гердера, Ф.-М.Клінгера, Ф.Мюллера, молодого Й.-В.Гете, Г.-А.Боргера, молодого Ф.Шіллера.

Боротьба в розумінні І.Франка набуває значення священної категорії. У вірші “Божеське в людськiм дусі” ліричний герой звертається до Бога:

*Коли ти в світ слав рід людський,
Життя людей зробив борбою,
Свою ти божестькість їм дав --
Дух, творчу силу із любовою* [6, т.3, с.290].

Відповідно, ідеал поета в розумінні Івана Франка теж близький до романтичного: це образ бунтаря, який устами ліричного героя Митуси промовляє:

*Провивився я й на смерть готов,
Та не кину своїх дум.
Можеш ти мою пролити кров,
Але не зігнеш мій ум* [6, т.3, с.295].

Символом Франкового бунтарства є також образ каменярів із однойменної поезії:

*Я бачив дивний сон. Немов передо мною
Безмірна, та пуста, і дика площина
Ія, прикований ланцем залізним, стою
Під височенною гранітною скалою,
А далі тисячі таких самих, як я* [6, т.1, с.66].

У поезії використано типово романтичний прийом – звернення до поетики сновидіння як засобу провіщення і водночас способу піднятися з матеріальної площини у вищі, духовні сфери.

У літературному процесі романтичний тип творчості еволюціонував від наївного сентименталізму до естетично вишуканого, високоінтелектуального символізму. Насиченість символічними образами – така сама характеристична ознака романтичного твору, як і експресивна наповненість.

У радянські часи на догоду ідеології світогляд І.Франка проголошувався однозначно атеїстичним і матеріалістичним. Але без пояснень залишалося постійне звернення поета до філософсько-релігійних категорій “божеського духу”, “божественного чуття”. Не вписується у доктрину об’єктивного матеріалізму й ідеалістична невпевненість І.Франка стосовно гносеологічних можливостей людського розуму, особливо ж коли мова йде про типово романтичну проблему ставлення до темного боку людини чи світу:

*Хто жити темну загадку розв’яже?
Хто людський дух розложить на частки
і повість кожної частинки скаже?* [6, т.4, с.422]

Насправді навіть найрадикальніші богоборчі тиради у творах І.Франка – це явище насамперед літературне, а не світоглядне. Мотив богоборства – один із провідних у творчості романтиків, оскільки пов’язаний із концептуальною зорієнтованістю на протиставлення творчої активності особистості божественному провидінню. Саме під кутом зору літературного романтизму варто розглядати, наприклад, монолог атеїста з поеми “Ех nihilo”:

*Нема його! Свобода! Я черв’як,
Я, незапримітний атом в природі,
Я вбив його, розпанахав, розвіяв!
Я стрілами думок могучих, яєних
Наскрізь прошиб його і повалив
Додолю, мов Давид той Голіафа* [6, т.4, с.7].

З іншого боку, у І.Франка є багато творів на біблійну тематику, позбавлених антирелігійного звучання. Серед них – вершина не тільки української, але й світової літератури – філософська поема “Мойсей”.

Як і в більшості романтичних творів на тему національно-визвольної боротьби, у “Пролозі” зазначено три просторово-часових площини: маргінальне сучасне життя народу:

*Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорожжю,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!* [6, т.5, с.212];
ідеалізоване героїчне минуле, в якому “стільки сердець горіло, до тебе найсвятішою любов’ю, тобі офіруючи душу й тіло” [6, т.5, с.212]; і очікуване щасливе майбутнє, що перекликається з минулим:

*Та прийде час, і ти огнистим видом
Засяєш у народів вольних колі,
Труснеш Кавказ, вперезешия Бескидом,
Покотиш Чорним морем гомін волі
І глянеш, як хазяїн домовитий,
По своїй хаті і по своїм полі* [6, т.5, с.212].

За такою ж часопросторовою схемою побудовані романтичні твори на історичну тематику більшості українських і зарубіжних поетів.

Щодо ієрархії жанрів, культивованих напрямом, то, на відміну від класицизму, у якому перевага надавалася драмі, у романтизмі домінує лірика. Всупереч стереотипам про нібито соціальну заангажованість всієї Франкової творчості, його поезія містить багато інтимної, пейзажної лірики, для неї притаманний ніжний, меланхолійний настрій народно-пісенної стилізації:

*Ой жалю мій, жалю,
Гіркий непомалу!
Упустив я голубочку
Та вже не спіймаю.*

*Як була близенько,
Не дав їй принади, –
А тепер я не знаходжу
Для серця розради* [6, т.2, с.143].

Ставлення І.Франка до народної пісні найкраще характеризують рядки з його вірша: “...І стиха до строю сопілки поплив із народним до спілки мій спів” [6, т.2, с.140]. Поет порівнює народну пісню з животворною криницею:

*Криниця та з живою, чистою водою –
То творчий дух народу, а хоч в сум повитий,
Співа до серця серцем, мовою живою* [6, т.1, с.144].

Елементи фольклору гармонійно декорують його творчість і на жанровому рівні (особливості композиційної побудови циклу “Веснянки”), і на рівні поетики.

Ерудованість українського поста у світовому романтизмі засвідчують його численні переклади творів інших видатних представників напряму: Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна, Роберта Бернса, Джорджа-Гордо-

на Байрона, Йоганна-Вольфганга Гете, Фрідріха Шіллера, Генріха Гейне. Вочевидь романтичними і за тематикою, і за жанрово-композиційними особливостями є Франкові переспіви балад “Лицар” (за Гейне), “Русалка” (за Пушкіним), арабської думи “Пімста за вбитого” (з Гете), “Шотландської пісні” (з Пушкіна).

Серед найуживаніших у романтизмі жанрів була також казка, яка, з одного боку, допомагала демократизувати літературу, робити її зрозумілою якнайширшим верствам населення (казка – народна за своїм походженням), а з іншого – відкривала письменнику нові виражальні можливості завдяки своїй алегоричності, інакомовності. Іван Франко звертається до жанру віршованої казки у таких оригінальних і перекладних творах, як “Вандрівка русина з бідою”, “Лисиця-сповідниця”, “Лис Микита”, “Абу-Касимові капці”, “Про багача, що їздив біду купувати” та інших.

Безперечно, український романтизм репрезентований цілісною та історично значущою плеядою поетів на чолі з Тарасом Шевченком і Пантелеймоном Кулішем, до якої Іван Франко причетний хіба що дотично. Однак геніальність Каменяря проявляється у вмінні підсвідомо синтезувати елементи романтизму із здобутками інших літературних напрямів, перебуваючи у постійній силовій напрузі протилежно спрямованих полосів “рацію” та “емоцію”. В умовах ущільнення українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття ця особливість творчого методу Івана Франка не тільки забезпечувала оригінальність і самобутність його художнім творам, а й відкривала нові можливості для інтенсивного розвитку всієї української літератури.

1. Євнан М. Критика, Літературознавство; Естетика. – К., 1998. – 658 с.
2. Зеров М. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – 601 с.
3. Лавриненко Ю. Дещо до еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка: Нотатки і спостереження// Зб.УЛН на 1956 р. – С.4 – 8.
4. Леся Українка. Зібр. Творів: У 12т. – К., 1988.
5. Луців Л. Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. – Нью-Йорк, 1967. – 654 с.
6. Франко І. Зібр. творів: У 50т. – К.: Наук. думка, 1976–1986.

The article is devoted to investigation of a creative method of Ivan Franko and to peculiarities of his reference to ways of romantic art in the poetry. The conclusion is as follows: the reference to lyricism, idealism, emotional sphere of human relations, to rebelling and radicalism, interest to the dark part of the world and human nature (basic features of romantic art) influences his individual artistic method during all his life providing originality to a creative heritage of Ivan Franko.

Key words: literary trend, creative method, poetics, romanticism.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр.)6

Наталія Мафтин

“ОЦІННИЙ” РІВЕНЬ ПОЕТИКИ КОМПОЗИЦІЇ НОВЕЛІСТИКИ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ

У статті досліджуються особливості поетики композиції новелістики Григорія Косинки, зокрема “заданість” оцінного рівня композицій антеїзмом як однієї з чільних рис української етнопсихології.

Ключові слова: антеїзм, поетика композиції, орнаментальна структура, логіка міфа, ключова семантична фігура.

Кожна нація має свої “архетипи пристрастей”, визначальні для її етнопсихології.

Для українців таким є антеїзм, одна з чільних рис, що обумовлюють нашу духовність, – “інтимний зв’язок зі землею та природою” (В.Янів). Це категоріальне поняття застосовується в працях В.Яніва, О.Кульчицького. Про прив’язаність українців до землі говорив з українських етнопсихологів ще І.Мірчук, цю рису української ментальності виокремлював у своїх “Листах до братів хліборобів” В.Липинський. У “Думках проти течії” Юрій Шерех розглядає українське селянство не в класовому розумінні, а в духовному, як “психологічну категорію”. Закоріненістю української ментальності у тісній прив’язаності до землі О.Кульчицький пояснював українську почуттєвість, мотивуючи її впливом природи, яка у нашому підсвідомому виступає як “Магна Матер”, як добра, ласкава, плодюча Земля українського чорнозему”. Антеїзм, на думку одного з найавторитетніших культурологів ХХ ст. Мірча Еліаде, становив органічну складову “космачного християнства” – світоглядної основи наших прапредків у дохристиянські часи: “В релігійному фольклорі народів південного сходу Європи сакральні дії освячують природу” [13, с.185]. Антеїзм як модель світу постає також і з Біблії, головного джерела “недислокованого міфу”. Ця модель своїм підґрунтям має, окрім інших чинників, “християнську доктрину трансубстанції” (Н.Фрай), за якою жнива і збір, хліб і вино є саме тілом і кров’ю Агнця, отже, праця коло землі – Божа робота. Антеїзм є основним “оцінним”, “ідеологічним” (Б.Успенський) рівнем у художній моделі світу багатьох українських митців – Т.Шевченка, О.Кобилянської, У.Самчука, В. Барки, А.Головка, Г.Косинки... Важче назвати українського письменника, котрий би не був закорінений своїм світобаченням у антеїзмі.

Серед новелістів ХХ ст. “найпилиїшим учнем В.Стефаніка й М.Кощубинського, найглибше закоріненим у національну мистецьку традицію” [1, с.55], називають Г.Косинку. Майстер витонченого імпресіоністичного стилю, Г.Косинка, як і В.Стефанік, вражає глибиною занурення у найвіддаленіші закутки психології селянина. Його твори – це психологічна студія і відверте свідчення трагедії, що розігралася на щедру політій кров’ю

українській землі на початку ХХ ст., вони – свідчення страшного етноциду і бруталного нищення споконвічного ідеалу землероба, у них відбито і "ностальгію за раєм" – землю, захищеною від постійних потрясінь, воєн: "ідеалу землеробних народів, постійно розорюваних ордами кочівників і експлуатованих різними "господарями" [13, с.186].

У поетиці композиції художнього твору визначальною часто є "питома вага" "точки зору" автора. Саме вона становить основу глибинної композиційної структури і є підложжям "ідеологічного" (Б.Успенський) рівня поетики того чи іншого мистецького твору. Г.Косинка – син споконвічних українських хліборобів, з дитинства навчений "ходити коло хліба", відчувати "інтимний зв'язок із землею". У своєму світосприйнятті, отже, пов'язаний із найглибшими пластами українського духовного чорнозему. І, з іншого боку, співець селянської революційної війни – "...революціонер, речник найбільш спролетаризованої частини українського села" (Ю.Лавріненко), що й сам переживав "бацією московсько-більшовицької демагогії". Г.Косинка – дитя свого часу і свого народу – правдиво зобразив ті революційні катаклізми, що несли, як здавалося спочатку, вітер надій і перемін, а згодом смертоносним вихором пройшли по українській землі, нищачи душі і долі українського селянства й інтелігенції.

Трагедія українського села початку ХХ ст. полягала завперш у руйнуванні самих основин його духовного життя. Адже комуністична ідея була органічно неприйнятною, чужою для нього. Комуністичний господарський лад суперечив індивідуалізму як вияву соціального інстинкту самоніднесення українця і його традиціоналізму, натомість, як зауважив ще Кайзерлінг, "комунізм був ідеалом кожного росіянина, байдуже в якій формі". І ті з українців, хто повірив ідеї комунізму, мусили ламати в собі найсуттєвіше, що становило основи їх етнопсихології, а натомість із фанатичною дикістю, сліпо "втілювати в життя політику партії". Ю.Лавріненко серед визначальних рис новелістики Г.Косинки підкреслює тонку психологічну майстерність, з якою автор зумів розкрити цю трагедію руйнування душі: Косинка "... подас образ селянина-комуніста, який з паталогічною послідовністю здійснює "лінію партії", а що він сам до останнього свого найглибшого корінця є селянин, то його лють піднімається проти цього єства, і він топче ікони з божника власної хати – нестерпні і всемогуті, бо ж вони в його душі" [6, с.400].

Світ Косинчиної прози – це світ українського села, розколотого на супротивні табори. "Ніхто з ворогуючих сторін не здатен змінити світ на краще, ніхто не володіє остаточною істиною. Г.Косинка пробує шукати її в якихось інших вимірах, над протиборотвом" [1, с.68]. Яскраве свідчення цих авторових пошуків – новела "Політика". Мусій Швачка, голова комнезаму, підсвічений ореолом авторської симпатії. Рішучий, сміливий, сповнений почуття своєї людської гідності, цей образ позначений глибинним

зв'язком із землею, що прочитується уже в деталях зовнішності Мусія: "...широка долоня руки лягла на стіл так сильно, що захиталося світло каганця в хаті" [4, с.170]. Це долоня хлібороба, правця, що міцно тримала чепіги плуга. Однак у часи революції і громадянської війни Мусій змінив плуг на браунінг. Його ліва рука покалічена: замість пальців – обрубки.

Групування персонажів у Косинчиних новелах умотивоване їх ставленням до землі – як батьківщини, як благословення. Однак у новелі "Політика" ця прив'язаність призводить до прокляття, а не благословення. Адже засліплені образою ті, хто раніше сповідував науку Христа, проливають кров, сиротять сестриних дітей. Образ Мусія овіяний романтикою революції, однак із реплік Мар'яниного роду очевидно: він не безневинний. Бацिला чужинецької ідеології залишила тяжкий слід у його долі. Він з родом "на ножах", адже активно втілював у життя політику партії: "розкуркулював впень". Про його затятість і принциповість говорять: "чуми чорної гірш".

На Різдво, коли увесь рід збирається разом, Мусій, зваживши на прохання дружини, рушає в дорогу до її батьків. Дорога не далека – на хутір. Ця дорога спочатку нагадує казковий хронотоп повернення в часи доброї злагоди, єдності української родини: "...кінь бреде заметами сніговими, і сніг курить під його копитами. Мов золотий пісок". Однак передчуття лиха відступає з Мар'яниного серця ненадовго. Маленька пригода, що сталася в дорозі (коні злякалися замерзаючого kota), кидає лиховісну тінь на майбутню зустріч: "Мар'яна (...) пошепки сказала:

– Кинь його к чорту, отуди в сніг – це хтось народне кинув. На зло..."

Втрачену дорогу до цілісності роду так і не віднайдено: вже перша репліка, що лунає у тестевому дворі, розводить Мусія і заможну Мар'янину родину знову по різні боки барикад. Протистояння з кожною реплікою стає гострішим; зростання напруги і драматизму ситуації майстерно досягається автором через діалогізацію новели. У цьому невеликому за обсягом творові – вся трагедія українського села. Тут сумує стара Кушніриха за сином, якого "комуна за Петлюру вбила", і просить студентку, племінницю Шваччину, "...хай мені України заспіває". Не бачить Мар'янин рід нічого привабливого в революційній романтиці Мусієвій: пам'ятають розкуркулення ("Умру – не забуду: грабїж"). Мар'янині сестри пальцями показують на її хустку: "десь з чужої комори – виплакана хустка" [4, с.117]. Лагідна і мрійлива вдача українського хлібороба зазнає якоїсь страшної мутації, земля стає не благословенням, а прокляттям: "На груди б тобі землі насипать, зараза!" – із ненавистю думає Швачка про Кушніра. І коли "сп'янив самогон пісню, і вона зухвало дзвеніла в шибки", ще тамована досі ненависть і образа вибухають із нестримною люттю. Г.Косинка, "...розвиваючи стефаніківський драматизм, іде до дна душі людини і явища і схоплює їх найяскравіші і найсуттєвіші риси" [6, с.400]. Забуто і про кровний зв'язок, і про християнську

любов до ближнього, і про тайнство святвечора... Кушнір, який щойно вичитував Мусієві: "...ти, як той Ірод-цар, людей убивав десь...", сам переступає межу людськості.

У новелі "Політика" оприявнюється характерна для орнаменталізму інтерференція міфічного і "сучасного" принципів побудови світу і тексту. Тут щільно переплітаються події та орнаментальні структури; повторення тематичних одиниць, яке розглядається дослідниками як структурний образ міфічного мислення, виявляється тут і в наскрізному мотиві землі і жита. Як відомо, орнаментальна проза генетично пов'язана із логікою міфу, а логіка міфу відповідає логіці підсвідомості, в якій зринає міфологічна модель надзавдання, себто жертвоприношення. У найвеличніше свято – Різдво Христове – рід приносить страшну жертву найдикішому з інстинктів. Водночас саме в такий спосіб рід прагне повернення своєї цілісності: відторгнення того, що чуже йому. Г.Косинка справді робить "сміливий анатомічний розтин" "нутроців психіки": показує, як хвиля ненависті накриває всіх, і навіть без попередньої змови всі, керовані лютим поштовхом підсвідомого прагнення жертвоприношення, кидаються на Мусієя: "Швачка лежав у сінях, навзпак, ніж кабаницький, з великою червоною колодочкою, стримів йому межі плечима – він ще харчав і довго стуляв пальці правої руки" [4, с.180]. Не випадково Г.Косинка використав таку промовисту деталь – "кабаницький ніж". Ця деталь стає осердям полісемантичного образу, глибинний пласт якого пов'язаний саме із міфічним жертвоприношенням: на Різдво по українських селах завжди кололи поросля, а звичай цей своїм корінням сягає ще дохристиянських вірувань наших предків – ритуального жертвоприношення богам зимового сонця – Коляді, аби земля була щедрою на урожай. Земля прийме романтика Швачку, який мріяв усіх зробити рівними й однаково заможними, а тому навіть у рідного тестя відібрав для комуні шість десятин. Але земля прийме ще не одну сотню – мільйони жертв, бо "кров людська – не водиця, проливати не годиться".

Антеїзм як "інтимний зв'язок із землею" зумовлює і групування персонажів у більшості Косиничиних новел. Смертельній бій із "золотими богами" – золотопогонниками Денікіна – прийняла селянська воля за свої осьмушки та обніжки ("На золотих богів"). У ліризованій манері орнаментального письма Г.Косинки ключовою семантичною фігурою стає розгорнута метафора, внутрішня форма якої закорінена теж в антеїзмі як світоглядній домінанті автора і персонажів – носіїв авторської "точки зору": "Затремтіла під сонцем стеблом зомліла гречка – похитнулась назад" [4, с.27]. Напруга бою посилюється, і метафора переростає у символ селянської волі: "Якась невідома сила ревнула по-звіринному з грудей селянських, підняла степом помету – пішли: окропили білу гречку з медами гарячою кров'ю, поцілували востаннє горби і..." [4, с.28]. Над потолоче-

ною, политою кров'ю пшеницею, як над гіркою селянською долею, плаче вітер, а в попелі “тліє горе матері”. Та військо золотих богів відступило, бо смерть Сеньки-кулеметника, його кров, що “збігала стеблом на суху землю”, стала офірою; цей образ підсилений і надзвичайно ваговитою метафорою: “...чорна, обсмалена соха в клуні розп'ялась над кроквами”.

Дослідниця прози Г.Косинки В.Агеева зауважує: “У ряді новел поняття “чужих”, які протистоять героям, намертво прив'язаних до своєї землі, набуває буквального значення. Чужі – це окупанти, які прийшли завойовувати чийсь землю і яким протистоять її господарі. Особливо чітко це простежується у ранніх новелах: “Перед світом”, “Сорочка”, “На золотих богів” [1, с.62].

Новели ж пізнішого періоду творчості мають у своїй основі протистояння дещо іншого плану: боротьба йде між самими українцями. І розводить їх по різні боки барикад часто “хвороба”, викликана якраз “бацилою комуністичної демагогії”. У новелі “Десять” показано протистояння між “людьми своїми”: повстанці, уціймавши “товариша Рубля”, присланого для організації комнезамів, зі сміхом заявляють: “Ми люди свої, а тобі, як родичу, десять шомполів” [4, с.35]. Рубель намагається втішити себе думкою про те, що смерть його від рук бандитів буде подвигом, та раптом розуміє, що Діброва “... в житах не бандит, ні... О, Діброва твердо стояв на землі, і коли його здорова м'ясиста рука гладила колюся, Рубель був тоді перед ним змарнілою маленькою тваринкою города” [4, с.35]. В орнаменті Косинчиного письма переплітаються репліки повстанців, хаотичні думки Рубля, ліричні партії сонячної пісні: “Тихо-тихо шуміло колосками жито, хилило повний колос до босих ніг Рублеві – співало якусь сонячну пісню золотого степу, ніжну, радісну”. Ця сонячна пісня жита (символ життєствердного начала) проходить лейтмотивом через усю коротку новелу, наче туга землі за нерозумних дітей своїх, що щедро поливають її кров'ю.

“Ідеологічний”, “оцінний” рівень поезики Косинчиної прози, майстерно фокусує у мікро- та макрообразах новели “Темна ніч”, з особливою глибиною показує що трагедію протистояння “своїх”. Тут виразно простежується вплив стефаниківського трагізму. Повстанці схопили комунара, а що той – українець з-під Канівщини (“українець, хоч і проданий”), то перед смертю садовлять його, як дорогого гостя, на почесне місце – під образи – і частують. Так частували газди злодія у Стефаниковій новелі, перш ніж вчинити самосуд. Орнаментальна оповідь Г.Косинки демонструє, як у стислій новелі конструктивно сплітаються конститутивні форми поезії і прози. Потужний струмінь ліризму вривається у фабулізм твору і через фрагментарну інкрустованість зринулої з найдалших закутків Байденкової пам'яті пісні, і через обрамлення власне фабульної частини яскравим поетичним образом, в основі якого – та ж неперевершена Косинчина метафора, пов'язана із фольклорно-пісенною традицією: “Сріблястим листом

поклонився явір коло порога, як вели (...) невідомого чоловіка на весілля смерті криваве" [4, с.45]. Гра у "своїх" обривається різко. До болю нагадав Байденкові білявий хлопчик – син господаря хати – власного сина, якому вже судилося рости без батька. І коли Байденко потягнувся з-за столу, щоб поцілувати дитину, ненависть спалахнула як блискавка: "Хлопчика білявенького... Комуна щепить будеш? – На стільнику змішалась з кришками хліба червона кров" [4, с.47].

У статті "Соціальні інстинкти українців" В.Янів підкреслює, серед інших, "брак виразної агресивності". Вчений зауважує, що "жорстокість вибухала в Україні зі справді стихійною силою тільки тоді, коли була виявом реакції й ресентименту за довгі століття принижень і експлуатації" [12, с.168]. Вибух агресивності в українському селі в часи колективізації – реакція на насильницьки впроваджувану на українських теренах комуністичну ідею і ті всі руйнівні для духовного й фізичного життя нації наслідки, що випливали із неї. Адже колективізація руйнувала самі основи буття народу, вела до знищення заможного українського селянина з його віками виробленим і усталеним способом життя, світосприймання, в основі якого – все той же "інтимний зв'язок зі землею", що породжує індивідуалізм. Індивідуалізм же тісно пов'язаний із креативним началом: праця біля землі для українця – це благословення, це творчість. Щедро полита потом, виплекана мозолястими руками, земля була не просто засобом до існування: вона була основою усього буття. І коли забирали в селянина землю, змушували надбане віками і виплекане цілими поколіннями віддавати в "колективну власність" на недбалі руки, на нищення, вибухало українське село спротивом, ненавистю до чужинської ідеології та її носіїв (у новелі В.Підмогильного "Іван Босий" "народний пророк" благословляє селян кров'ю Господньою на кров).

Г.Косинка, художньо студіюючи трагедію українського села, намагається віднайти відповідь на власне невисловлене запитання: де ж правда? В якому таборі? І дійсно, часто її немає ні по цім, ні по тім боці барикад. Антон Родіонович Собачка ("Анкета") був у банді Зеленого; рятуючи своє життя ("хоч чорту служитиму"), "...чесно перейшов із банди к Советской власті", як пише сам персонаж у анкеті. Та повну характеристику голові Половецького комнезаму (колишньому куркулеві, згодом бандитові) дають його односельці й родина: селяни "услід плоюють – бандит був – бандит зостався". Баба Оксана на печі "шепоче дітям осокою": "Ваш батько... пише людські душі в граматку, записує людську кров". Собачка постійно боїться: боїться і своїх односельців, і влади, яка, як підсвідомо відчуває голова комнезаму, рано чи пізно згадає йому його минуле. Він заливає свій страх самогоном, а потім по-звірячому б'є дружину, топче ногами ікони... Г.Косинка оприявнює страшні перверзії психіки "колишнього куркуля" (себто, в минулому людини земельної).

Далеко не завжди пов'язаність із землею наділяє персонажів Г.Косинки чеснотами. Паталогічна жадоба влади і паталогічна підлеглість землі, що виявляється у переступні усіх людських і Божих законів лише задля власної маєтності, характеризує і Смолярчука (“Гармонія”), який “і хліб чужими руками хоче впорати, і комуну чужою кров'ю до ноги вибити, щоб хліб йому з тієї крові краший зародив!” [4, с.215]. Смолярчук відправляє сина в лави денікінців, накликає на село страшних виродків дивізії Шкуро, що гвалтують і вбивають, намагається вчинити самосуд над Гандзюками.

Один із найскравіших образів Косинчиної новелістики, опромінений авторовою любов'ю і авторовим болем, – Прокіп Коношина. “Фауст із Поділля”, який збожеволів у муравйовсько-більшовицьких застінках, однак не зрадив велику істину буття – істину любові до своєї землі. Його спогади про виступ у лавах борців за самостійну Україну овіяні легендарною героїкою. Серед тісної, смердючої камери йому пахнуть родючі подільські чорноземи, маряться квітучі сади. Виснажений тортурами і трьохмісячним ув'язненням у страшній “секретці”, надламаний фізично, Прокіп Коношина незламний духовно. Саме Фауст із Поділля постає в Косинчиній новелістиці символом незламності духу нації. Серед нелюдських умов Прокіп зумів залишитися людиною. Цей фізично хворий чоловік випромінює високий аристократизм духу, адже не зрадив своїй любові до України, своїх переконань, батькової-материнної науки людяності. Не випадково Прокіп Коношина свою різдвяну вечерю віддає Конончуківі – найнужденнішому, найзатурканішому із в'язнів, якого всі цуралися. Хліб стає символом і високої Христової любові, і єднання нації: аристократів Духа і “незрячих гречкосіїв”. Прокіп Коношина дійсно “спізнав незбагненно болочу радість сказати в обличчя смерті і слідчому Однорогову: “Так знайте, Прокіп Коношина ніколи не буде зрадником. Я загину, сотні й тисячі таких, як я, але ніколи, ніколи не продаватиму сестри своєї. І нікого не продаватиму!”.

У долі цього персонажа, його поведінковій моделі, мріях і мареннях оприявнюється не лише “ідеологічний”, “оцінний” рівень Косинчиної новелістики, але і найпотаємніші переконання самого автора, його болоча любов до України. У гордих словах Фауста з Поділля – “...сущий Г.Косинка, з його вдачею і долею. Козак під командою Болбочана – він радісно гнав напровесні 1918 року напасницькі банди Муравйова й Антонова геть з України аж за Білгород” [6, с.398].

Як бачимо на прикладі аналізу творчості Г.Косинки, “логіка національного мислення” (Г.Гачев) визначає специфіку художньої моделі світу українського красного письменства, “увиразнює “бачення” національної літератури як цілісності, зумовленої етнопсихологічними чинниками” [14, с.77].

1. Агєєва В. Автор і герой як виразники оцінки зображуваного у прозі Г.Косинки // Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – С.54–74.
2. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
3. Васнян Ю. Твори: Митєнь із землі зроджений. – Торонто: Свѡан-зілля, 1974.
4. Косинка Г. Заквітчаний сон. Оповідання, спогади про Григорія Косинку. – К.: Веселка, 1991.
5. Кульчицький О. Український персоналізм. – Мюнхен–Париж, 1985.
6. Лаврінєнко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей. – К.: Просвіта, 2001.
7. Рихло П. Освоєння поезитки і художніх принципів німецького експресіонізму в ліриці Стефана Гермліна // Поетика. – К.: Наукова думка, 1992.
8. Стефанік В. Твори. – К.: Дніпро, 1984.
9. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М., 1995.
10. Шмид В. Проза как поэзия. – Санкт-Петербург, ИНАПРЕСС, 1998.
11. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993.
12. Янів В. Психологічні основи окциденталізму. – Мюнхен, 1996.
13. Элиаде М. Аспекти мифа. – М.: Академический проект, 2001.
14. Шумило Н. Ментальність як складова системного аналізу // “Найголовніше... – момент істини”. Пам’яті академіка Леоніда Новиченка. – К.: ПУ “Фоліант”, 2004. – 371 с.

The article investigates peculiarities of poetics of novelette art coposition by Grygorii Kosynka, in particular "cetting" of evaluative level of composition with anteizm as one of leading features of Ukrainian ethnopsychology.

Key words: anteizm, composition poetics, ornamental structure, myth logic, key semantic figure.

УДК 811.161.2'42

ББК 81.2 Ук – 0

Наталія Мех, Людмила Свежова

“ВРОДЛИВА ПІСНЯ РОЗСИПАЄ БРИЗКИ...”:

МОВНО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА ПОЕЗІЇ АНДРІЯ МАЛИШКА

У статті аналізується використання в мові поезій Андрія Малишка лексеми пісня у функції метафори, образу, ключового слова.

Ключові слова: пісня, метафора, мова поетичного твору, ключове слово.

В українській поезії має своє неповторне звучання мова Андрія Малишка. Його творчість принадає на другу половину 30-х років ХХ століття, але повний її розквіт настає в роки Другої світової війни і після неї. Під час війни Малишко пише прекрасний вірш, сповнений любові до вітчизни, – “Україно моя”. Пізніше, після замислення поета над минулим свого народу, над своїм корінням, з’являються й вірші: “Розум”, “Медитація”, “Дума”, “Пам’ять”, а також пісні: “Ми підем, де трави похилі...”, “Київський

вальс”, “Білі каштани”, “Цвітуть осінні тихі небеса” і знаменита “Пісня про рушник”.

Аналізуючи мовотворчість Андрія Малишка з погляду використання семантики таких ключових слів, як *слово, мова, думка, дума, пісня*, зауважуємо, що в його поетичному словнику лексеми *слово, пісня, думка, дума, мова* займають помітне місце і щодо частоти вживання, і щодо значенневих відтінків, з якими ці лексеми використовуються.

Розвиваючи традиційні мотиви, звертаючись до традиційного поетичного словника, Андрій Малишко водночас переосмислює усталені, звичні для поезії слова-поняття. Серед лексико-семантичних центрів, які визначають індивідуальні особливості поетичного стилю Малишка, варто виділити концепт *пісня*. Не випадково багато своїх творів він називає піснями, а назва циклу “Пісня яворів” вказує ще й на глибокі фольклорні основи його мовної творчості, на її поліфонічність, багатобарвність.

Слово *пісня* входить до складу традиційної поетичної лексики. Щоб виявити специфіку вживання лексеми *пісня* в поезіях Андрія Малишка, варто проаналізувати систему значень зазначеної лексичної одиниці у загальномовному словнику української мови. Подаємо ці значення за 11-томним Словником у конспективному викладі. Отже, у слові *пісня* лексикографічна праця фіксує такі значення:

1. Словесно-музичний твір, призначений для співу.

*Дзвінка дівоча пісня, сердечна та тужлива,
Лунає десь у зелених горах* (М.Коцюбинський).

- Мелодійні звуки пташнього співу.

*Соловейко в клітці тиїсній
Пісні виспівує...* (Гулак-Артемівський).

2. Невеликий ліричний вірш, поетичний твір, написаний в музично-поетичному стилі.

*Егеж! – Переписала
Я Гейнові пісні* (Леся Українка).

Зафіксоване значення лексеми *пісня* реалізується також у фразер-логічних сполуках типу: *інша пісня – інша справа; довга пісня – довга справа; співати (заспівати) іншої пісні (іншу пісню)* – діяти, чинити і т.ін. інакше, по-інакшому; *стара пісня, старі пісні* – що-небудь давно відоме.

Мотивація такого трактування семантики концепта *пісня* досить прозора: традиційна, усталена сполучуваність дає змогу розрізнити пісню – “спів”; пісню – “словесний твір”.

Особливістю поетичних текстів Андрія Малишка є розгортання слова *пісня* в епітетні, метафоричні, парафрастичні структури, а також семантична тотожність його з лексемами *слово, мова, думка*. На цю тотожність вказує характерна сполучуваність іменника *пісня* з прикметниками, дієсловами, присубстантивними поширювачами (генетивні метафори).

Взаємозамінність слів названого поетично-контекстуального синонімічного ряду зумовлюється конкретним текстом і мовною віршовою практикою поета, коли одне слово-поняття непомітно, "м'яко" переходить в інше і не викликає враження незвичного метафоричного вислову.

Назва *поет* (як і *поезія*) безпосередньо пов'язана із лексемою *слово*, але в загальномовному словнику відбито і його усталений зв'язок з іменником *пісня*. Поетичний контекст Андрія Малишка реалізує семантичне поєднання слів *пісня* і *поет*: "Сиділа мати, ніби груша дика, / У сивому цвітінні, поруч з нею / *Поет* Максим і зіркоокий Вишня, / Окутані *піснями* і привітом, / Де чарочка, цибуля й чорний хліб." ("Сиділа мати, ніби груша дика...").

На контекстуальні значення лексеми *пісня* впливає розташування семантично близьких слів у тексті. Так, поетичний контекст Малишка реалізує семантичне поєднання слів *пісня* і *слово*, *пісня* і *думка*, пор.:

*Біліс там будиночок між трав,
Шумний, привітний, не якась обитель,
В ній друг мій любий здавна проживав,
Мудрець – у слові, у **піснях** – учитель.* ("Вогник");
*Отак мені б упасти в інші дні
З цими **словами** на устах гарячих,
Бо в них колиска,
Й материнський зір,
І наша **пісня**, і тая п'ядь землі...
("Як перший танк, в важкій температурі...");
*І сміх, і **пісня**, й **думка** незатасна
Жила, цвіла, як червільковий діл,
І Катерина рідна Миколаївна
Садила нас, як голубів, за стіл...* ("Вогник").*

Розгортання поетичного тексту відбувається завдяки чергуванню семантично тотожних слів, що утворюють поетичну парадигму *пісня* – *слово* – *думка*. Синкретичний образ натхненного, талановитого слова, поезії передбачає семантичну взаємодію компонентів згаданої парадигми.

"Музична" сема реалізується у поетичних контекстах Андрія Малишка, ілюструючи значення лексеми *пісня* – "мелодійні звуки пташиного співу", наприклад:

"Синтези. Тези. Формули стислі. / Цереброквантифікатори в мислі /
Тр. Пр. Гр. Мж! / Тр. Пр. Гр. Мж! – абрєвіатури, / Мов солов'їні пісні з
натури" ("Антитеза").

Різноплановим є образ "стокольорової мудрої пісні":

*Одкрій свою мудру **пісню**, **стокольорову** в палітрі,
Ключанку і колісанку, заплетену в синім вітрі...
("Одкрій свої сизі крила"),*

або “вродливої пісні”:

Вродлива пісня розсипає бризки,

Гойдає неба голубі колиски (“Родовід”).

Пісня, слово, дума, думка фактично утворюють неподільну семантичну єдність, що реалізується в різних варіантних синтаксичних конструкціях.

Доказом контекстуальної синонімічності, варіативності згаданих лексем є їхня сполучуваність з іншими словами. Показова також функція та місце в тропейчній системі поетичного тексту.

Простежмо сполучуваність лексеми *пісня* з прикметниковими означеннями, тобто функціонування епітетних словосполучень, в яких епітет має позитивний емоційно-оцінний зміст, негативний емоційно-оцінний зміст або передає нейтральну, найзагальнішу семантику.

До епітетів із позитивним емоційно-оцінним змістом належать, наприклад:

– *мудра пісня, стокольорова пісня, справжня пісня, пісня колискова, вродлива пісня, легка пісня.*

Епітети з негативним емоційно-оцінним змістом, наприклад:

– *забута пісня.*

Поряд із значною групою епітетів, що передають чітко окреслену позитивну або негативну оцінку, в поетичних творах Андрія Малишка спостерігаємо також епітетні означення більш загальної, нейтральної семантики, наприклад:

– *давня пісня, проста пісня, наша пісня, тиха пісня, глибока пісня, захрипла пісня;*

– *солов'їні пісні, твої пісні, Довженкови пісні.*

Серед цих епітетних лексем переважають присвійні займенники. Останні містять у своїй семантиці компонент суб'єктивного, особистісного ставлення.

У поетичних текстах Андрія Малишка переважають епітети із позитивним емоційно-оцінним змістом, а також епітетні означення більш загальної, нейтральної семантики. Між епітетними означеннями встановлюються синонімічні відношення. Вони характерні для епітетів, об'єднаних:

а) семою “мудрість”, наприклад:

мудра пісня, давня пісня;

б) семою “пташиний спів”, наприклад:

солов'їні пісні, стокольорова пісня.

Серед тропів із ключовим словом *пісня* розрізняємо субстантивні словосполучення, напр.: *пісень жаркий потік, епос пісні, пісень премудро гожий сад, з піснею під тучі.*

Що стосується метафоричних конструкцій з опорним словом *пісня*, то вони досить різноманітні як у семантичному, так і в структурному плані.

Розрізняємо два типи метафор:

1) конструкції, в яких *пісня* виконує функцію суб'єкта дії (суб'єкт активний), наприклад:

Навіть в муках є надії сила, / Навіть в смутку – б'ється щастя птах, / Пісня, що народ заколосила, / Вироста в симфонію звитяг. ("День старий заглож, як темна пуща"); Про літа, що, мов коні, / промчали-протопали, / Тільки пісня в безсонні / шепочеться в листі,.. ("Затихає робота поволі, поволі..."); І ти, напружений, як учень над абеткою, / Шукаєш все, що міг, і те, чого не зміг, / І все, що ти співав, здається лиш чернеткою, / А пісня справжня десь шукає твій поріг. ("Питатиму доріг у роздумі й неспокою..."); Сіються пісні з руки / Не надумані, / Сіються Залізники, / Гонти з Умані. ("Кобзарик"); Снується вечором легка, / Глибока й тиха, як ріка, / Забута пісня за порогом: / "Звезда полей за отчим домом / І матери рука..." ("Прометей");

2) конструкції, в яких *пісня* виступає об'єктом дії, тобто виконує пасивну функцію, наприклад:

І на два серця нам стане зелено, / Де хліба й солі скупий едем, / Ще й давню пісню, в медах захмелену, / На підголосочках поведем. ("Візьму я ніжності скатертиночку..."); Не поклоняєсь оздобі царських врат, / Ні вівтарям, ні готиці в оздобі, / І лаяли святоші вузьколобі / Його пісень премудро гожий сад: ("Не поклоняєсь оздобі царських врат..."); Пісню покотив, / Сам зайшов мотив, Як вітер. ("Вершник").

Відзначимо, що в поетичних текстах Андрія Малишка конструкції, в яких *пісня* виступає суб'єктом дії, тобто виконує активну функцію, більше, ніж конструкції, в яких *пісня* виконує функцію об'єкта дії (об'єкт пасивний).

У дієслівних словосполученнях із ключовим словом *пісня* функціонують дієслова, між якими встановлюються синонімічні відношення. Це, зокрема, синонімічний дієслівний ряд: *злетіла, забришла, забилає, кликала* (пісня). Значення цих дієслів пов'язане з семантичним полем "птахи", пор.:

*Забришла пісня, що, подібна птаху,
Солдатську кликала любов
Біля плечей нового злету й змаху
Ще не довершених будов*
("Інваліди");

*А в тої пісні скільки діла:
Злетіла з білого крила,
Забилась птахом, забришла,
На трьох роменах зацвіла.*

("А в тої пісні скільки діла...").

В останньому наведеному прикладі належність дієслів до семантичного поля “птахи” підтверджується сполучуваністю з іменником *крило*.

В індивідуальному словнику Андрія Малишка лексеми *пісня* належить чільне місце. У традиційному поетичному словнику української мови вона має усталені зв'язки із лексемами *слово, думка, мова*. Синкретизм цих словесних образів зумовлює “розмитість” меж їх семантичної структури.

Виразальні можливості художнього слова безмежні. Такі ключові лексеми, як *слово, мова, думка, дума, пісня* в поезії А. Малишка є лише часточкою цього безмежжя. Вони розкривають можливості поетичної мови і, зокрема, індивідуального стилю у створенні нових словесних образів.

Андрій Малишко – співець природи, співець рідної землі. Його поезії пронизані мотивами єднання з народною творчістю, звертаючись до якої, поет збагачував сучасну поетичну мову.

1. Єрмоленко С.Я. Нариси з української словесності. – К., 1999.
2. Малишко А. Вибрані твори: У 2-х томах. – К., 1982.
3. Русанівський В.М. Історія української літературної мови. – К., 2001.

*The article focuses on the specificity of the use of a many-valued lexema a *pisnia* (song) in the poetic texts A. Malyshko, and also complex characteristic of semantics of this lexema is shown.*

Keywords: *song, metaphor, language of poetic work, keyword.*

УДК 82.161.2

ББК 83.3 (4Укр)6

Наталія Плетенчук

ОНТОЛОГІЯ “ПЕРЕЖИВАННЯ” * ЯК НАРАТИВ У ЗБІРЦІ МАЛОЇ ПРОЗИ “ВІДНАЙДЕНИЙ РАЙ” УЛАСА САМЧУКА

Автор статті досліджує природу художньої риторики У. Самчука, стиль його нарації. На основі контекстуального аналізу Самчукової збірки малої прози “Віднайдений рай” Плетенчук Н.С. доводить, що онтологія “переживання” є головним принципом авторської нарації.

Ключові слова: *нарація, онтологія “переживання”, мала проза, риторика, експресіонізм.*

* Термін “переживання” (erlebnis) набув значного поширення в західноєвропейській біографічній літературі (Дільтей, Юсті, Грім). Першопочатково це слово означало природну непосредність “бути ще живим, коли щось сталося”. В іншому значенні “пережите” – збереження змісту того, що було пережите, певний результат і значимість його, в тому числі й емоційна. Таким чином ці смислові напорування лягли в основу герменевтичного терміна “переживання”, що в кінцевому результаті є матерією для формування образу [див.: 2, с.105].

У своїй збірці малої прози "Віднайдений рай", виданій у Львові у 1936 році, Улас Самчук репрезентує образ відверто заангажованого у події європейського життя оповідача, який, рефлексуючи, виявляє бурхливу реакцію на проблеми дегуманізації, моральної деградації і затхлості міщанського середовища, негатиї духовності і водночас європейської цивілізованості порівняно з "меншовартістю" його приниженої нації. І все ж він переживає націєтворчу романтику побудови своєї держави. Окрім того, це ліризована сповідь відвертої у своїх особистісно-інтимних почуваннях молодого людини. Власне тому епічним центром нарації виступає максимально "оголена" душа відавторського суб'єкта, для якого властива "дигресійна" (М.Ясіньска) позиція, коли "світ переживань, почуттів і спогадів визнається істотнішим, аніж події і люди, про яких він мав би розповідати" [див.: 5, с.23].

Таким чином, глибший погляд на новелістичний наратив, у якому виявляє свій індивідуальний стиль світовираження молодий автор, намагання його бути оригінальним, модерним важливі і з точки зору вияскравлення специфічних ознак жанрово-композиційної форми (генології), і, як принцип,—оповіді. Головною ознакою цього наративу є стильовий синкретизм (тут поєднані ознаки неореалізму, імпресіонізму, експресіонізму, частково символізму), зумовлений загальним задумом автора — передати психологічний стан оповідача, який особисто переживає події європейського буття і якого водночас болить душа за свій народ.

У цьому ракурсі бачення вирізняється імпресіоністичний наратив із загостреним виявленням суб'єктно-ліричного початка, повним накладанням образу "біографічного" автора (Б.Корман) [4, с.5] на образ оповідача, акцентованістю на зображенні внутрішнього світу і психічного стану персонажа, причому він "сам матеріалізує у словесному вигляді зміст власного внутрішнього світу, будучи одночасно і учасником дії, і спостерігачем, що організовує так звану наративну ситуацію" [6, с.18]. В основу її, як правило, поставлено одну драматичну подію, переломний момент духовної еволюції героя — цілісне й сильне враження, потрясіння, переживання.

При цьому йдеться про витончено-ушляхетнене відтворення особистісних вражень і переживань світу у процесі індивідуальної перцепції, реалізоване у Самчуковій новелістичній поетиці передусім через вишукано-орнаментальну пейзажну тропіку.

У новелі "Моя осінь" красивид стає засобом настроєвої інструментації та психологічної характеристики ліричного героя. Перед нами типова "психологічна" новела, за Л. Фріде, коли потроєне переживання цілковито поглинає подієво-погамовану канву наративу, бо головне тут — вираження людського почуття. Власне, специфіка охоплення одного моменту "демаскування характеру" персонажа, в якій "істотною гарантією єдності" є не подія, а "власне єдність переживання" [див.: 9, с. 7], налаштовує на

міркування про метанаративну природу “переживання” у Самчука, що виявляє свою повну специфіку саме в романній концепції буття.

Новела як “особистісний” жанр визнає лише одного рефлектуючого (чи діючого) героя (“я”, а не “вони”). Але у цьому випадку йдеться про “новелу перебільшеного обсягу”, себто про новелу як романічний жанр, для якого властивий “принцип побудови образу дійсності (світообразу)” – символічний (або метафоричний), коли “весь предметний план твору... перетворюється у символ усього “людського світу...” [див.: 3, с.84], точніше у сконцентрований символ тотального переживання. Трансформація “клаптиків” життя ліричного героя в єдиний циклічно-новелістичний наратив збірки “Віднайдений рай” породжує об’ємний підтекст, а відтак – художньо-концептуальне (романічне) узагальнення вічних і всеосяжних проблем.

З огляду на “єдність переживання”, у новелі цього типу *wendepunkt*’ом визнається не несподіваний поворот у розвитку сюжету, а переломний момент у внутрішній еволюції переживань персонажа, як це маємо у новелістичному оповіданні “Моя осінь”. Зачин у ньому “Сталося це несподівано. У дев’ять годин ранку до мене задзвонили” [8, с.1] і подальше констатування факту нагадує буквально класичне визначення новели як “новини дня”: приятель головного героя, лікар К., несподівано запросив його відмітити у кафе готелю “Амбасадор” виграш у шахматному турнірі. На цьому ледь окреслена подієва площина вичерпується. Не випадково оповідач констатує: “Перше захоплення перемогою Капаблянки... минуло й ті п’ять тисячок набрали знов банального значіння” [8, с.4]. Властиво, уже в назві “Моя осінь”, що становить собою персонально-уособлений образ “мого кохання”, по-перше, імпліцитно сконцентровано переживання персонажа і отой пуант, що є своєрідним ядром (осердям) внутрішньої його еволюції; по-друге, закладено аксіологічно-зоровий сегмент автора-оповідача-персонажа. Тут зібрано в один фокус весь образний матеріал теми, який крупинками розкиданий по наративній площі новели. Таким чином, назва новели – це уже “перший елемент структури, перший промінь, який збуджує уяву, прокладає шлях до серцевини задуму” [9, с.259]: через образне слово відобразити глибинні любовні та національні почуття, поєднати проблеми примітивізму буденщини з космічним виміром “надпланетного” почуття, європейського снобізму та української “меншовартості” у двох ключових образах новели – героя та лікаря К.

Вони обидва європейські ізгої, але перший – “скромний дивак” з атавістичною тугою за батьківщиною. Він належав до тих поодиноких “кострубатих і екзотичних” фанатиків, які “брали мапу... бачили двадцять

* Цим терміном позначасмо перехідну будову: оповідання на новелістичну тему, з новелістичним конфліктом, несподіваною розв’язкою. Вияв тут сконцентрованого тотального переживання компенсує певну розхристаність фабули і нескутої словом епічної площі.

шість барвистих плям і серед них жагуче вдивлялись в одну ту блакитну, що нагадує птаха з відбитим крилом... і не думали ні про що інше, як про те, як здобути ту пляму і як вигіти того блакитного птаха”. Другий – то “білий крук”, з якого уже “нічого не вийде, крім напханого грошима мішка”, бо він переповнений бажанням “назавжди порвати з сентиментами своєї нікчемної раси” [8, с.8–9].

Силою першого є велика душа (emotio), другого – велика розрахованість (ratio). Вони обидва кохають одну жінку, яка обирає душу першого і банковеkonto другого. Внутрішня еволюція героя і починається з появою жінки (“моєї осені”) в його житті: “Я стратив себе, час, роботу, плямисту мапу... і якось навдивовижу летів на краєчку існування” [8, с.12].

Автор відтворює “діалектику душі” закоханого героя у багатоголосому внутрішньому мовленні, немов стихійно виводячи її на поверхню епічного повіствування. Пейзажно-градійований з різними варіаціями рефрен “моя осінь” (“осінь втікала від мене, як від чуми”, “Невже це осінь зійшла і топить мої кораблі, ... мої чудові рейди?”, “Я сам знаю, бо я люблю більше, ніж ви, потворну осінь, що розкидає кораблі”, “Осінь зрадила і посілає зиму”, “Це був той вечірній пруг, за котрий зайшла моя зрадлива, злочинна осінь” [8, с.14–18]) образно вмотивовує художню еволюцію почуттів головного героя і максимально “оголює” його душу, починаючи від риторичності і завершуючи усвідомленням химерності буття. Увиразнює цю думку і введений у текст персоналізований образ-деталь готичного храму святого Віта, що на початку символізує апофеоз почуттів у суєті світу, а в кінці новели імпліцитно увиразнює химерність, примарність щастя ліричного героя.

Новелістичне оповідання “На двірці” також привертає увагу авторським вибором просторово-символічного фокуса – образу двірця, який сконденсовує у собі своєрідну стенограму почувань, настроїв і переживань ліричного героя. У “соколиному” заголовку (П. Гейзе) вловлено глибинно-філософський – екзистенційно-межовий та онтологічний підтекст переживання двірця (вокзалу) як емоційно значимого топоса. Адже там щось починається, а щось завершується, це місце онтологічного переходу з одного місця (стану) в інше. Як виявиться у несподіваній кінцівці новели, символічний перехід з дороги життя (вчинить самогубство шофер) у дорогу смерті. А головне – тут людина може пережити і прочути динаміку життя, закони його колообігу і вічні закони буття. Мікротопос, виповнюючи межі світу вітальним началом, стає макро, а художня деталь “золотий орел двірцевої башти” максимально увиразнює контраст до банальної суєти земного світу і “ніби хоче обняти широким помахом цілу ту масу, вирвати хижо з землі і піднести в безконечну глибину великого неба” [8, с.22]. Так розширюється герменевтичний горизонт трансцендентного переживання цього мікротопоса.

Новела розпочинається з аксіологічно-словесного сегмента оповідача: “Люблю двірць. Люблю рух, ритм, неспокій. І часто, коли нема куди, йду на двірць і там слухаю, вичікую і сподіваюся” [8, с.20]. Автор немов зливається зі своїм героєм у прочуванні світу двірця, у цій настроєвій єдності родиться вітальне начало: “я там живу”. Справді, притягальні місця виявляються точками згущення певних подій, відношень, станів, внутрішньо пов’язаних з тими душевними проблемами, які людина вирішує в даний момент життя. Звичайно, атмосфера такого місця символічно виражає якусь ключову тему, *пережити* (виділення наше. – Н.П.) яку хоче людина, що рветься туди [7, с.74]. З огляду на це демаскування фікції оповідача у єдності переживання з автором наводить на здогад, що у новелі закладений і просторовий автотематизм (“слухаю, вичікую, сподіваюся”) переживання двірця, як бажання розширити свій світ, пережити разом з подорожніми дух тих далеких місць, куди вони йдуть і звідки повертаються, а головне – прочути їх. Внутрішня еволюція спрагло до краси і любові ліричного героя у радісному переживанні двірця настає з появою у ньому стурбованої людини. Метаморфозу внутрішньо-схвильованого стану і передчуття трагедії увиразнює образ темно-червоних квітів, що нагадують йому “застиглу кров землі”. Автор детально виписує психологічний портрет людини, яка задумала вчинити самогубство.

Імпресіоністична риторика, що виражає незнищенність життя, руху, динаміки світу в образі двірця, поступово переходить в експресіоністичну антиномію “життя-смерть”. У душу закрадається страх небуття, що його увиразнюють гротескні образи рахманних голубів і малого хлоп’яти, яке погналось за ними. Героєві видається, що “щось грізне згребне те хлоп’я, здушить і викине... за будинки” [8, с.26]. Кудлатий пес нагадує йому ковтун старої заяложеної кожушини. Апогей розшматованої страхом душі викликає хрускіт людського черепа. Застосована Самчуком техніка “потоків свідомості” найпрямовістіше передає гранично загострений драматизм: “Я виліз з юрби з величезною натугою і разом з собою виніс хрускіт розчавленого черепа. Він так глибоко вліз, всмоктався у мій мозок, у мою кров і нерви, що пополотнив моє обличчя, скорчив м’язи на шії і витрясав з грудей захололе в кусень льоду серце. Я нічого більше не бачив...” [8, с.30]. Стан морального потрясіння героя від зіткнення зі смертю людини передають “важкі” ексцентрично-потворні порівняння, метафори, гротеск. Переживання огортають все єство ліричного героя. Він фізично і душевно доведений до тієї межі, що втікає від себе, з двірця. Завершальний акорд сповнений величезної сили напруження і драматизму – у тотальності переживання. Увиразнює цю думку і абстрактно-узагальнюючий образ сивої голови, з якої спадають срібні волосинки як символ пережитого ліричним героєм людського горя чи ознака мудрості. Потворність світу стає іронією вічності буття: “О, вічносте, вічносте! Яке ти обтріпане,

миршавеньке слівце! Якого зробили з тебе віхтика, щоб витирати розчулені очиці баранів, козлів та іншої погані в людській подобі” [8, с.31]. Ліричний герой, прагнучи відповіді на вічне питання: “І нащо зриває хтось мою велику любов, коли я не хотів, щоб її зривали? ”, проходить через безліч за і проти, стверджень і заперечень у потоці свідомості, що ґрунтується на ключовій для всієї новели парадигмі: *теза* (двірець – символ життя, руху, вишуканої уяви, в якій ростуть “гострозорі лілеї краси”) – *антитеза* (смерть людини) – *сінтеза* (філософське резюмування, яким завершується твір: “Він (двірець. – Н.П.) привозить, він і вивозить”).

Цікавою з погляду “переживання” світу у слові є новела “Образа”. Побудована на художньо-антиномічному зіткненні пережитків рідного (українського) минулого та оманливості сучасної європейської цивілізації, вона через суб’єктивне сприйняття передає “межовий” стан збентеження, психологічний злам самотньої людини перед ворожим і незрозумілим їй світом. Зміст людських переживань розкривається тут переважно через функцію називання екзистенціальних категорій смутку, туги, страху, більшою мірою – нудьги. Ліричний герой зізнається: “До смерти нудно. Дома нудно, на вулиці заважають люди зі своїми фотографіями, а все разом якась пісенітниця” [8, с.35], але самотність теж йому обридла до огиди. Стан невизначеності, життєвої нудьги яскраво виразноє погамована у своїй кольористиці “сіра”, “нребридка” погода. Завуальована “лінивими” дієсловами на подоби “сидів”, “думав”, “встав”, “механічно одягнувся” першоособова нарація промовисто передає загублення, знеособлення людини у відчуженому світі.

Переломним моментом, *wendepunkt*’ом самотньої, загубленої у світі душі ліричного героя стає його зустріч з “рідною” людиною – 25-річною дівчиною Далу. Але її він сприймає не як жіноче єство з привабливими фізичними формами, а насамперед як символ рідного слова-спомину. Тому образа, кинута у відповідь на подаровану нею лубочну картинку з нагою жінкою, сприймається ліричним геросем як самообраз, як розрив ілюзії в його душі сакрального символу. Ця думка образно вмотивована у такій риторичі: “Розмовляти про Україну для мене справа великої відваги... Хто дав мені взагалі право помітувати цим словом по кабарегах її купелі м’якого світла?...” [8, с.39].

Авангардна кав’ярня із символічно-метафоричною назвою “Crystal Palace” (“Кришталевий палац”) є тим аксіологічно-зоровим фокусом, в якому сконцентровано накопичені переживання, що можуть у будь-який момент “вибухнути” незвичайною силою драматизму. В інтер’єрно-ексцентричних деталях цього тоноса ліричний герой ще загостреніше відчуває ностальгію втраченого рідного дому, де сьогодні чекає на нього різдвяна кутя. Тут виразнено негативізм, нікчемність та абсурдність засмоктуючого міщанського європейського середовища. Тому ліричний герой з болем у душі

зізнається, що “коли саксофони почнуть виливати пісні новими устами старих янголів, стає не раз від щастя нудно, нудно від диму, саксофонів, пахоців тіла і пахоців, від яких по твою тілі пробігає таке почуття, ніби хтось лле безперерви у твоєму нутрі гарячий, міцний пушш” [8, с.39].

Антиномією до цього стають спомини, хворобливі асоціації, контрастно-натуралістичні картини життя українського села: “Чи сняться нашим дядькам ... кришталеві палаци, де так дешево купити все, що дає щастя, що вириває душу з буденних стисків сірого оточення. Тут людина отруїлася розкішшю і тоне у ній, а там тонуть у гною смердячої ріллі, у чаді самогону” [8, с.40–41], – розмірковує Даду. Її емоційно-зболене слово викликає у ліричного героя власні асоціації. Йому здається, що двері “Кришталевого палацу” раптово відчиняються і з них виходить рідна мати.

“Вибухова” експресивність оповіді, що досягається завдяки словесно-зболеному прочуванню образу, викликаного уявою і великої любові до матері, нівелюється “вбивчими” портретно-інтер’єрними контрастними деталями: “Я бачу її у такому вигляді, як звук завше її бачити, з негарним, зовсім висушлим обличчям, з запалими, ніби силою вбитими глибоко очима, у порваному кожусі, з якого на всі сторони стирчить вовна, у великих чоботях. Вона йде просто на мене і простягає руки. Чорні, жилаві, висушені, як осикові тріски...” [8, с.42]. Це доводить сумління ліричного героя до стану “свідомого” жаху і божевілья, який автор омовлює хаотичністю логічно неупорядкованого потоку свідомості: “І що ж я?.. Що зробити мені? Чи обернутися серед цієї препишної юрби і трічі сказати: “Не знаю?” Чи, схопивши голову, дико вереснути, вдати божевільного і втекти? Чи просто брутально разом з льокаями випхнути її на вулицю? Ту, яка пам’ятаю, один раз на кутю, як і сьогодні вечором, обняла мою голову, гладила по ній шорсткою рукою...” [8, с.42]. Семантична наповненість цього доведеного до межі абсурдного мислеобразу людського сумління досягається через поєднання гіперболізації та гротескних ознак урбаністичного пейзажу, що має характер зачарованої прірви. Геросві видається, що він у цій юрбі лише хробак, якому уже не дано осягнути велич і мудрість неба. Сила внутрішнього протиборотва людської особистості і міста набуває у філософсько-зоровій перспективі автора космічно-есхатологічного характеру.

Антирелігійний виклад зі сфальшованим суржигом, вчутий ліричним героєм по радіо, викликає у нього нові асоціації, пов’язані з життям на батьківщині. Автор омовлює стан зболеної душі через експресивно-“нервову” риторичність: “Хто відірвав кусочок мого серця?”. Драматизм слова, думки доведений автором до такої психологічної домінанти, що герой хоче “обернутися на вершині гори своєї мудрості, вистрілити сам у своє серце і крикнути блонірські слова” тим, через кого страждає його рідний народ. Біль душі медіатизується з такою силою у слово, що

дорівнений до того глибокого болю, який “відчував Христос, ронячи на камені криваві сльози” [8, с.47]. Доведений до відчаю самотності за кордоном, він все ж оптиміст, сповнений віри у “свою сплюгавлену країну, в її будучність, ... її силу і невичерпану мудрість. І моя віра не дозволяє кинути прокляття країні тій, яка так довго спить у зневазі. Звідки та віра – все одно – я виссав її з молоком моєї матері-мужички!” [8, с.49]. Таким націєстверджуючим віталістичним акордом завершується новела.

За основним об’єктом художнього зображення у душі ліричного героя пережитків минулого (бідність, туга, самотність тощо), загострено-емоційного реагування на “меншовартість” свого народу в європейському колі новела “Собака у вікні” є красномовним продовженням попередніх. Сама назва – своєрідний хронотопічно-ретроспективний пуант переживань, що антиципаційно (передтекстуально) роздвоює наративну оптику на дві аксіологічно-зорові площини – реальну (третя особа) та асоціативно-уявну (перша особа).

Основний конфлікт – бінарне зіткнення мрії та дійсності, що призводить до відчуження від морального самогубства європейського соціуму, до межових форм вияву – “втечі” від абсурдного світу у “палаці своїх мрій” [8, с.58]. Формальним вираженням провідної думки є прийом обрамлення: мотив мишей, що символічно контрастує несумісність омріяного (прагнення бачити свою країну вільною та багатою) і реального. Власне, новела розпочинається зображенням неодноразово акцентованого автором у малій прозі мікрообразу топоса – “під дахом на п’ятому поверсі кімната, трохи довга, невисока, з низенько-широким вікном без завіски, холодна і непривітна” [8, с.52], яку займають лише бідні земляки-гіжої, такі, як головний герой новели Андрій. Сморід мишей нагадує йому злиденне минуле, “вбиває” його душу. Йому протистоїть повний сентиментів минулого від-авторський ритор. З цією метою у трьохособовий (нейтральний) виклад новели вводиться експліцитно-“голосна” першоособова нарація: “Що за висота, що за широта понять! І які вигляди звідсіля на місто і як можна почуватись тут близько з Богом. Неприємно лише – вічний сморід мишей. Знайомий вам цей запах? Ні? Але мені знайомий. Він пригадує мені батьківський край, село... комору з засіками, де заснають пашню. Отам до біса цього запаху; декому він не подобається, та як звикнеш...” [8, с.52]. Таким чином, спостерігаємо роздвоєння “я”, внутрішній конфлікт, душевну драму, яку переживає ліричний герой-оповідач-автор в одній особі.

Новела побудована на зіткненні двох протилежних характерів: невибагливого, флегматично-прагматичного, грубого душею болгарина Йорданова і чутливого до вибагливості і краси душі, чи як називає його перший, “неспокійного ідіота” Андрія. Тому на його питання: “І як ці миші забрели сюди? Сюди на п’ятий поверх, під дах?” [8, с.52] Йорданов злостиво відповідає: “А як ти, ідіоте, сюди заліз?.. Сидів би ти краще на своїй

брудній Волині та збільшував тузин ідіотів статистику населення. А коли вже приліз, то мовчи і дякуй... тут ще й паном тебе звуть і університет тобі відчинили, і слухаєш Вагнерів, і білий хліб та ще з маргариною жуєш, і поліцая тобі поставили на перехресті вулиць, щоб не розчавило тебе авто... Знаю тебе, соколе... Тебе мучить злість, найгірша, ріднесенька, жовта злість. Що, мовляв, чортові буржуї понаробляли, скрізь і мури під небо, і цепеліни, і мудрі до біса, і Вагнери, і саксофони, шовк, блиск, і жіночки..." [8, с.57]. З цими словами Андрій ще загостреніше відчуває абсурдність навколишнього світу й аморальність існування людини в ньому.

Характерові пережиття відповідає експресіоністична риторика: різке контрастування піднесено-поетичного і грубо-натуралістичного, краси і потворності, чистоти "оголеної" душі та розпусності у позірності оголеного тіла, гіпертрофованість суб'єктивно-авторського "я" у реагуванні на дегуманізацію світу. Художньо-аксіологічною антиномією до цього розпусного світу стають для Андрія ретроспективний простір і пов'язана з ним мрія. Їх символічним означником виступає мікрообраз троянд, що завдяки епічному талантові автора промовисто передає розкіш уяви оповідача. У цьому образі поєднано з великою сугестивною силою і пантеїстичне одухотворення ("Великі пелюстки, між ними краплі роси, промінь сонця гладить їх"), і загострено-піднесене відчуття краси ("Мої очі ще заспані, але куц бризне росаю, пахом, красою і розкішню... Я хочу, я нюхаю, відчуваю"), і вічне буття ("Рожі шлють мені пахощі, ті пахощі, що світ їм дарував, що дарувала їм вічність"), і бажання ліричного героя не порушити гармонії світу ("Я зірву квіточку-рожу так обережненько, щоб не струснути ще з неї роси"), і мудрість, тернистість складного, зітканого зі страждань і радості життя ("Я пізнав кожную колючку, я випив усю отруту, пах і розкіш..."), і метафізичне начало у тому сенсі, що смерть є продовженням життя ("І вмерти я хочу по заході, щоб мати і ранок, і полудень, і смеркання..."), і гротескно-ексцентричне пережиття першого нещасливого кохання ("Опісля я встромляю обличчя у куц. Палюче чоло обривкує роса, гострі колючки ранять і викликають приємний-приємний біль. З ранок капає кров, кров капає по рожі. Моя чудова молода кров на свіжі, свіжі, як перший поцілунок кохання, як сонце, рожі...") [8, с.59].

Врешті, це те, що викликає сентименти минулого, що відтворює образ коханої – "рожі з куца". Він в уяві героя відкриває багатючий ідилічний простір: маленька річка біля перелазу, низенька хатинка, захід сонця, натомлені косінням руки, дівчина у селянському одязі з босими ногами, що соромливо втікає він нього, спокусливе дівоче контральто і найголовніша ретроспективно-художня деталь – кудлатий собака Дунай у вікні низенької хатинки з розумно-поважними очима. Герой через усе життя пронесе як спогад-мрію собачу доброту. Однак цьому ідеальному в його уяві світу протистоїть реальність. Навертає до неї хронічна Йорданова. "Наволоч, —

думав він із серцем, – і родиться така нечутлива худобина!” [8, с.63], – підводить останню лінію під моральною деградацією людини автор.

Новела “Віднайдений рай” найбільш послідовно витримана у рамках жанрового канону: лаконізм епічної форми, більш-менш струнка композиція, несподівана кінцівка, містке “драматичне” слово, а головне – тут досягнуто отого класично-франківського постулату зосередженого у “краплі води” цілого світу. В одному моменті переживання зустрічі двох фронтів друзів, обмеженого кількома сторінками епічної площі, макроскоповано глобальну проблему пошуку сенсу буття, моральної деградації, знеосіблення людини під впливом розтлінного міщанського “болота”.

Застосований автором прийом апаналепсу зумовлює роздвоєння нараційної оптики – променя зору оповідача на два часові блоки: “зосереджуюча мить” переживання ним фронтального минулого і несподівана зустріч друзів після 16 років. Власне, такий подвійний реально-ретроспективний (ідеалістичний) пласт у часовій парадигмі теперішнє-минуле трансформується в аксіологічно-зоровий пуант – еволюцію переживань і відчуттів героя, зумовлену несподіваною зустріччю. Предметом образного мотивування його внутрішньої еволюції стає ілюзійна оптика “зосереджуючої миті”: “Досі бачу його таким, як був тоді. Червоне зайложене, вперте обличчя. В зубах проста коротенька, набита мідним і смердючим тютюном люлька. Сірі, ніби литі з олова, очі густо скупчували увагу у непомітний якийсь спогад минулого. Він сидів тоді непорушно, дуже подібний до своїх велетенських вкованих залізом чобіт” [8, с.123]. Тепер зір героя схоплює образ зовсім іншої людини: “Подвійні золоті очі, лисина, що делікатно глянула з-під твердяка, надуте, ніби перебільшене обличчя, все це здавалося мені чужим. Щоки, що горіли, як горить кухоль свіжого пива, та заковане у твердий пребілий комір підборіддя й така ж потилиця злорадно сплюгавили колись класично чудовий образ” [8, с.126].

Приглушена таким чином орнаментально-“одивнена” образність, властива для інших новел, тут поступається перед накопиченням і символічним зіткненням портретних, пейзажних і предметних деталей художньо-подієвого плану. Викладовий тон новели помаркований іронічним пафосом, який антиципаційно закладений уже в самій назві, бо “віднайдений рай” Семена Плузника обмежується зеленим лімузином, зовнішнім блиском, “ядром” якого є золотий годинник на череві у вигляді серця (sic! – *Н.П.*), пронизаного зернятком рубіну, що наштотує на красномовну аналогію: пекло війни, що родило взаємну любов тих, що стояли на межі смерті, перетворилось на “віднайдений рай” не у людській душі, а в ситому тілі.

Ілюзійно-ідеалістична оптика минулого щораз більше входить у конфліктне зіткнення з реальним теперішнім. Тому переживання спільного фронтального минулого, бажання влізти в душу свого товариша, щоб покіпирсатися “у тім залежанім архівнім матеріалі” і знати, чи лишилися там

хоч сліди того, чим жили, коли “реготався сам Сатана у своїй пекельній величі”, – це лише зайвий, недоладний у “віднайденому райку” шматок “зосереджуючої миті” минулого сентименту, бо “на те й родилися творці “Карменів”, щоб глушити запахи розбеханої людської утроби і стирати слід барви, що символізує страждання” [8, с.129], – пише з іронією автор. Підсилює цю думку і художня деталь: побачений у дзеркалі ліричним героєм, спраглим на спомини душі і спільного переживання минулого, образ футуристичного обличчя – це символічне заперечення ним бездуховності Плужника, його неприйняття вічних цінностей, позбавлення “вантажу” будь-яких традицій. Не випадково він зізнається, що не має і не може мати спадкоємців.

Отже, новела “Віднайдений рай”, як і інші зразки прози однойменної збірки, є довершеною художньою формою, в якій автор через іронічне слово з великою сугестивною силою висміяв нікчемність і порожнечу міщанського середовища, обивательщини. Контекстуальний аналіз доводить, що письменник “був не лише прекрасним романістом, а й творцем зразків малої прози, яка несла глибину психологізму, масштабність, глобальність порушеного життєвого пласту у вселюдському сенсі, що ставить жанр новели на той рівень, який дозволяє англومовним літературознавцям означувати роман і новелу спільним терміном” [1, с.59].

1. Буяк Я. Жанрова своєрідність новели Самчука “Віднайдений рай” // Улас Самчук – видатний український письменник ХХ ст.: Матеріали урочистої академії, присвяченої творчості митця. Зб. статей. – Тернопіль–Кременець, 1994. – С. 35–38.
2. Гадамер Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
3. Звизнячковський В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського: Монографія. – К.: Наук. думка, 1987. – 107 с.
4. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 275 с.
5. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Відп. ред. Л.П.Бондар. – Львів, 1999. – 160 с.
6. Майдан О.В. Еволюція художньої розповіді у творчості Панаса Мирного: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1994. – 23 с.
7. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб.: Питер, 1999. – 288 с.
8. Самчук У. Віднайдений рай. – Львів: Бібліотека “Діла”, 1936. – 164 с.
9. Фашенко В. В. Новела і новелісти. – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.

The author of the article investigates the nature of Samchuk's fiction rhetorics, the style of his narration. On the basis of the contextual analysis of Samchuk's short prose collection “The Refound Paradise” the author proves that the ontology of emotional experience is the main principle of the writer's narration.

Key words: *narration, ontology of emotional experience, short prose, rhetorics, expressionism.*

ВНУТРІШНЯ ФОРМА СЛОВА ЯК ЛІНГВІСТИЧНИЙ ФЕНОМЕН
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

(на матеріалі сучасних українських авторів)

У статті визначено лінгвістичний статус внутрішньої форми слова, розкрито її функціональне навантаження у поетичному тексті, проаналізовано асоціативні та образотвірні можливості, тропотвірні властивості внутрішньої форми лексеми.

Ключові слова: внутрішня форма (ВФ), поетичний текст (ПТ), слово-образ, сема.

Світ поетичного тексту (ПТ) – “концептуальної системи, в якій трансформація слова і поетичних формантів спрямована на формування індивідуального смислу” [1, с.17], – зіставляється із множинністю референційних полів у точці перетину довербальної і мовної картин світу: у внутрішній формі (ВФ) слова, що в художньому тексті здатна перекодовуватись (самооновлюватись, “оживати”), розширювати семантичні межі лексеми, підносячи її до рівня макрообразу, тропа, символу.

Цим і зумовлюється актуальність вивчення “внутрішньоформності” поетичного тексту, у сфері якого мова виступає “органом” усвідомлення світу, а ВФ слова завдяки здатності реалізувати асоціативно-образний потенціал стає одним з операторів індивідуально-креативного пізнання дійсності, оскільки вона – лінгвістичний код уявлення, концептуальний компонент і мотиватор лексеми.

Розбудовуючи смислове поле слова, ВФ номінації у такий спосіб розширює семантичні координати поетичного тексту в цілому, виступає як образотворча та тропотвірна величина. Однак, незважаючи на значущість внутрішньої форми у поетичному тексті, її функціональне навантаження досліджено ще недостатньо.

Результатом наукових пошуків дослідників лінгвістичних категорій поетичного тексту (В.В.Виноградов, Г.О.Винокур, Ю.М.Лотман, О.О.Потебня та інші) є теорія віршованої мови, окреслення зовнішніх і внутрішніх складників поезії.

Зовнішні її виразники (ритміка, метрика, строфіка, римування), як зазначають дослідники, – не основні: “факт наявності / відсутності рими чи метра не може автоматично перетворювати текст у прозу або вірш” [12, с.25]. До цієї думки мовознавців привело дослідження так званих білих віршів, верлібрів, поезій у прозі чи зразків римованої прози.

Стосовно основних, **внутрішніх** ознак поетичного тексту існують різні погляди та міркування.

Так, О.О.Потебня вважав, що “поезія – перетворення думки – посередник конкретного образу, вираженого в слові, а проза для нас є пряма мова, яка в цілому не дає образу, навіть коли окремі слова й вислови ... є образними” [13, с.102].

Припущення про лінійність прози і семантичну багатовекторність, структурну поліфонічність поетичного тексту, його високу інформатив-

ність висловив Ю.М.Лотман: “інформативність тексту в поезії росте” [11, с.46], а основними ознаками поетичного мовлення він назвав “інтонаційну інерцію, паралелізм, вторинну смислову парадигму” [11, с.150].

С.Т.Золян, як найважливіші ознаки поетичного тексту, виокремлює “взаємозлитість..., багатозначність, унікальність” [6, с.14], “максимальну реалізацію смислових ресурсів” [6, с.16], специфічні смислові конфігурації, які призводять до “семантичної спаяності” (Ю.М.Лотман), попри те, що ПТ – “модифікація простої мови” [6, с.16].

Ю.Б.Орлицький основними виразниками ліричного мовлення вважає “семантичну двомірність” та “вертикальний ритм” [12, с.25].

В.П.Григор'єв вказує на “виражальні” [4, с.24], експресивні потенції поетичного тексту, його високу образність, розгалужену асоціативну сітку, непередбачуваність (зіставлення несумісних понять). Йдеться про особливу гносеологію лірики, яка базується на двох основних категоріях – “уявленні ... та інтуїції” [3, с.116].

Л.В.Димитренко розглядає поезію “як найбільш близьку до мовних явищ” [5, с.4] інформаційну площину. Центральними властивостями поетичного тексту дослідниця вважає “принципову багатозначність словесного образу, внутрішню ємкість його емоційного та поняттєвого змісту, пізнавальну потужність та обов'язкову вмотивованість мовних одиниць” [5, с.5].

Диференціюючи прозу та поезію за функціональністю, учені прийшли до висновку: у прозі превалює комунікативна функція мови, а “в поезії, з огляду на її відображальність, – естетична” [18, с.69], хоча ПТ – також “полі адресатний комунікативний акт” [2, с.67]. З цього приводу Б.О.Ларін зазначає, що естетика вірша створюється “двозначністю і багатосмисловістю, полірядними (кратними) семантичними ефектами, вільною множинністю тлумачень” [10, с.66].

Функціональне навантаження виокремлених складових поетичного тексту (*висока інформативність, семантична багатомірність та унікальність, смислова “спаяність”, висока образність, парадигматичність, експресивність, асоціативні форми когезії, okazіональність, різнотропність, естетична функція тощо*) спрямоване на безконечну семантизацію поетичного дискурсу, інформаційним витоком, початком якої часто виступає ВФ поетичного слова – *образ-уявлення*, те мислетвірне *відоме*, що моделює смислову новизну тексту, оскільки, потрапляючи із загальної до поетичної вербальної дійсності, лексема зазнає “емоційно-образної, естетичної трансформації” [3, с.15].

ВФ слова є фундаментом семантичного ускладнення і оновлення номінативної одиниці.

Простежмо: *Я сів не в той літак/ Спочатку думав/Я /Що сів у той літак/ Але я сів не в той літак/ Він був/ З одним крилом/ .../Ми однокрило*

летимо/.../ Другим крилом /Мав стати/ Я [Вінграновський М. Цю жінку я люблю. – К.: Дніпро, 1990. – С.18].

Процитований сегмент є зразком білого вірша, оскільки в ньому відсутнє римування та чітке метричне структурування. Проте кваліфікувати цей текст як поетичний дозволяє *вертикальний ритм*, сконструйований інтонаційною інерцією.

Крім того, текст характеризується сконденсованістю та широкою асоціативністю, яка і провокує семантичну полівекторність, що базується на внутрішній формі ключового слова-образу *літак* ("*той, що летить*") та на лексемі *однокрило* ("*так, як з одним крилом*", тобто неповноцінно).

Асоціативна сітка виокремленого поетичного твору складна. Ключове слово *літак* інтерпретується двояко: асоціативно-реально (*не... той літак* → з *одним крилом*, політ якого *однокрилий*) та асоціативно-умовно (*той літак, другим крилом* якого повинно б стати ліричне "Я").

З контексту усвідомлюємо, що йдеться про помилку у виборі, допущену ліричним суб'єктом, глибинне декодування якої полягає в асоціативному зближенні, паралелізації смислів лексем *літак* (ВФ – "*той, що летить*") та *життя* (символами останнього і є рух, *політ*). Тобто фраза *сів не в той літак* у поетичному тексті стає стійкою і позначає життєву помилку, наслідком якої є *однокрилий політ* (*ми однокрило летимо*) – символ недостатності, частковості. Таке трактування підкреслює і фінальний сегмент поезії (*Другим крилом мав стати Я*), допустовість, умовність якої вказує на нездійсненність чогось.

Таким чином, на основі реалізації асоціативно-образного потенціалу внутрішньої форми макрообразу *літак* ("*той, що летить*") та його мікрообразів *одне крило*, *Я* (умовне *друге крило*) семантична конструкція художнього тексту розгалужується, лексичні сполуки набувають фразеологічного звучання, збагачуючи ключове слово новими семами (*літак* – *життя*).

Внутрішня форма слова-образу *літак* виступає когезійним фактором поезії (лексема *літак* вживається три рази, функціонують номінативні одиниці *летимо* та *одне крило, однокрило, другим крилом*). Тому можна сказати, що ВФ слова у поетичному тексті виконує роль мислетвірного, смислопроектуючого, асоціативно-прогнозувального *відомого*, яке, *само оновлюючись* і *перекодовуючись*, творить неосемантику поезії, у полікратності якої полягає естетичний ефект вірша.

Проблеми внутрішньої форми слова у поетичному тексті першим торкнувся О.О.Потебня, який вважав, що її стирання у слові провокує прозаїчність мовної одиниці, оскільки ВФ лексеми "задає напрям думкам..., не окреслюючи меж розуміння номінації" [14, с.27]. ВФ слова як *образ уявлення чи знак значення, чуттєвий образ* поряд із зовнішньою формою та змістом є одним із найяскравіших "моментів" творення семантики поетичного тексту.

Думку О.О.Потебні розвинув Ю.С.Лазебник, трактуючи внутрішню форму слова як “осердя поетичного в мові та мовного в поезії” [9, с.12].

ВФ номена – “свідомість” [14, с.118] поезії, розуміння якої залежить від участі реципієнта у її “протіканні”, а точніше – у розкритті глибинної смислової канви слова.

Процес усвідомлення поетичного тексту є процесом контактування різнорідних творчих уяв автора і читача, інформаційним актуалізатором яких є ВФ слова – образ уявлення, що відсилає до фонових знань, від яких великою мірою і залежить глибинне прочитання поетичного тексту.

Залежно від мовного досвіду реципієнтів одна і та ж поезія може трактуватися по-різному. І саме ВФ слова, що у поетичному відрізку стає точкою дотику чи перетину вербальних універсумів автора і сприймача, здатна збуджувати усталений чи okazіональний образ і давати поштовх різного роду асоціаціям (*однокрилий літак* – “той, що летить з одним крилом”).

ВФ слова ізотопна поезії, бо володіє, як бачимо, відображальними властивостями, а поетичному текстові властивий (за Ю.М.Лотманом) “принцип відображальності”, тоді як прозі – “виражальності, адже відображення в поетичному мовленні видається наближенішим до дійсності” [1, с.16].

ВФ лексеми як яскравий показовий “момент” значення, влітаючись у семантику тексту, здатна формувати чи прогнозувати неосмисл, у чому і полягає основний естетичний ефект.

1. Простежмо: *Складене сонце/ Сонце, /Розламане на два рога-лики, /Наче те серце,/Зашите розлукою,/ Склала,/Як складанку,/ Склала /На шалику,/ Знятому/ З ший/Весни близорукої* [Яремчук А.В. День із кульчиком у вусі. – Львів: ШТАБАР, 1996. – С.49].

Смислова багатоплановість процитованого тексту полягає у його семантичному паралелізмі та у здатності ключової лексеми *сонце* тропейзуватися:

складене сонце ≈ зашите серце - складанка.



Семантична спаяність поетичного тексту підсилюється порівняннями: сонце, наче серце, склала, як складанку.

Лексема *сонце* розширює своє семантичне поле семами *серце*, *складанка* (ВФ – “та, що складена”), а слово-образ *складанка* з яскраво вираженою внутрішньою формою за смисловим навантаженням синонімізується з номінацією *сонце*, у результаті заголовне (кодове) слово *сонце* “охудожнюється”, “оновлюється” епітетом *складене*. Антонімом до заголовного словосполучення контекст пропонує знову ж таки образ-метафору *розламане сонце*, що імпліцитно демонструє семантичну еволюцію ключового слова, витоком якої є okazіональний образ-уявлення сонце-складанка.

Завдяки креативній, тропотвірній властивості внутрішня форма образу-порівняння *складанка* як мисленнєво-вербальна величина уможлиблює асоціативне зіставлення поетичного образу (*складене сонце*) з різними референційними зрізами картини світу (*сонце, серце, весна*, процеси *розламування, зашивання, складання, абстракція складанка* тощо).

Названа властивість проектує розширення номінації еквівалентними замінами (*складене сонце* → *складанка*) та колом імплікацій центрального образу, інтерферованих у контекст. Кожен реципієнт, відштовхуючись від ключового слова, може конструювати свої асоціації: *сонце* – це *мрія, любов, надія*., оскільки реально *сонце* не може бути *розламане*. Відбувається поетичне “взаємооживання”, “самооновлення” (регенерація) ключової лексеми *сонце* і внутрішньої форми слова-образу *складанка*, яка є смисловою домінантою, допускає формування множинності її семантичних площин.

ВФ слова конструює сам зміст поетичної форми, формує багатоярусний корінь глибинного значення, прогнозує у поезії різномірну семантику, розширюючи асоціативні кордони лексеми.

Таким чином, саме асоціативні та образні потенції внутрішньої форми слова зумовлюють функціональне навантаження мовних одиниць у поетичному тексті, якому теж притаманна висока асоціативність, багатомірність та образність (креативна модельованість речей, відображальність, яка “збуджує” певні уявлення про них).

У художньому тексті асоціації дешифруються свідомістю реципієнта, який у поезії “наштовхується” на стимул цих асоціацій – внутрішню форму найменування. Слово з яскравою внутрішньою формою завжди викликає певні уявлення про існуючі реалії, позначені лексемами; відбувається “оживлення (регенерація) уявлення, актуалізація, підкреслення окремого і не обов’язково основного моменту значення, що безпосередньо пов’язано з експресивністю, особливою відображальністю” [8, с.50] поетичного слова. Пригадаймо:

однокрилий літак, – “той, що летить з одним крилом”.

У семантичну структуру слова *літак* мовна сема *однокрилий* не входить, вона виникає тільки в поетичному тексті і відіграє роль оказіональної асоціації, яка в свідомості наратора і реципієнта вибудовує неосмисл, що влітається згодом у вторинну семантичну структуру поезії:

однокрило – неповноцінно; політ – життя.

У психолінгвістиці визначено різні типи асоціацій: узуальні й оказіональні, постійні й випадкові, нейтральні й емоційно-оцінні, за суміжністю чи контрастом, структурні, лексичні, семантичні, фонетичні тощо. Єдиної універсальної класифікації їх на сьогодні не існує.

Найсучаснішою спробою структурування асоціацій є пропозиція Д.І.Терехової виділяти “синтагматичні, парадигматичні, словотвірні, граматичні..., фразеологічні” [16, с.62–63] та інші типи асоціацій.

Так, “**синтагматичні** реакції містять у собі оцінку разом із стимулом” [16, с.62], тому в поетичному тексті найчастіше функціонують емоційно-оцінні асоціації, на базі яких і формується семантика епітетів (складане сонце, однокрилий літак) з яскраво вираженими внутрішніми формами. Асоціативно-образний потенціал художнього означення мотивує креативне використання слова, приписує лексемі певні конотації (однокрило – неповноцінно), які ґрунтуються на образних (імажиністичних) уявленнях.

Стосовно **парадигматичних** асоціацій, то в поетичному мовленні превалюють “реакції – порівняння” [16, с.62] та метафори – образні еквіваленти центрального слова: складане сонце склада, як складанку, семантичним кодом яких є ВФ образного слова (складанка – “те, що складане”).

Тематичні асоціації в поетичному тексті ґрунуються навколо ключового слова: сонце → серце → складанка, і оскільки асоціації – це “зв’язок уявлень” [17, с.98], то в художньому дискурсі їх також зближує ВФ слова – важлива ланка тексту, яка великою мірою відсилає до фонових знань, збагачуючи центральне слово. Саме тому в поезії носіями тематичних асоціацій найчастіше стають найінформативніші лексеми з актуалізованою внутрішньою формою (сонце – складанка).

Фонетичні асоціації, які характеризуються “співзвучністю зі стимулом” [16, с.62], є одним із яскравих виразників поетичного тексту. Фонетичні асоціації формально локалізуються в паронімічній атракції – смислового зближенні семантично різних, але звукоподібних лексем, де ВФ слова стає умовою тлумачення звукової гри слів-атрактантів.

Наприклад: А світ .../Стояв в моїх очах і придивлявся./ Як саме світиться він, світ,/ в моїх очах [Вінграновський, 55].

Будуючи смислове поле паронімічної атракції, ВФ номінації забезпечує семантичну та тропейчну еволюцію звукової організації поетичного мовлення, стає асоціативно-образним мотиватором використання лексем, що спричинює внутрішнє римування поезії.

Словотвірні асоціації прогнозують у художньому тексті народження оказіоналізмів – індивідуально-авторських унікальних лексем, внутрішні форми твірних основ яких є архісемами неонімацій, основними компонентами їх семантики, підвалиною лексичного значення, оскільки для реципієнта становлять відомий образ, уявлення.

На основі реалізації асоціативно-образного потенціалу внутрішньої форми номена будується неосмисл, тобто відбувається творче самооновлення поетичного мовлення. Наприклад, літатенятонько [Вінграновський, с.33]. ВФ його – “те, що літає”, тільки мале (аналогічно до дитятонько). При декодуванні поетичного смислу новотвору спрацьовує художнє оживлення нової номінації, яка в тексті стає найточнішою і найекспресивнішою мовною одиницею. У такий спосіб регенеруючий асоціативно-образний потенціал внутрішньої форми лексеми прогнозує створення унікальних,

семантично не лімітованих, але смислово навантажених *оказіональних* слів.

Лексично зв'язані асоціації також виникають завдяки внутрішній формі слова на основі фонових знань реципієнта, до яких вона відсилає. Наприклад, *однокрило летимо* (ВФ – “так, як з *одним крилом*”, тобто неповноцінно). У свідомості мовця зберігається усталена інформація про те, що для польоту літака потрібно два крила, як у птаха, літака. Тому те, що запрограмовано контекстом (*однокрило*), може зіставлятися з дійсністю тільки асоціативно-образно (*однокрило – неповноцінно*) і трактуватися як відносно стійка одиниця мови, умовою рецепції якої є ВФ епітета.

Як бачимо, ВФ слова програмує вторинну семантизацію тексту, результатом якої є тропи: епітети (*однокрилий літак*), метафори-порівняння (*складене сонце ... склала, як складанку*), *оказіоналізми* (*літателнятонько – ВФ – “те, що літає”*), паронімічні атрактанти, одиниці з лексично зв'язаними значеннями тощо.

Це дає підставу говорити про *креативно-регенерувальну і тропотвірну* функції внутрішньої форми слова в поезії, які тісно пов'язуються з *експресивною*, оскільки кожен троп чи новотвір має експресивний характер.

Крім того, ВФ слова як концептуальна ознака, закріплена в слові, зумовлює конотативні відтінки лексеми, ілюструючи і мотивуючи образ уявлення, який вербалізується у номінації.

У поетичному дискурсі ВФ слова служить одним із засобів його глибинного прочитання. ВФ номінації функціонує в поезії як пізнавальна аперцепційна одиниця, що здатна прогнозувати неосемантику твору. Тому лінгвістичний аналіз поетичного тексту на сучасному етапі розвитку мовознавства і передбачає розкриття в художньому тексті смислового навантаження внутрішньої форми слова як концептуальної, мотиваційної чи асоціативно-образної ознаки, закріпленої в лексемі, що лежить в її основі і в момент називання певного референта є для номінатора психологічно й семантично вмотивованою.

Підсумуємо сказане. Функціональне поле внутрішньої форми слова в поетичному тексті базується насамперед на реалізації її *асоціативно-образного потенціалу*, який активізує різні асоціації.

Синтагматичні асоціації в поезії породжують епітети, художнє використання яких мотивує внутрішня форма слова-означника: *однокрилий літак – “такий, що з одним крилом”*.

Парадигматичні асоціації – будівельний матеріал метафор, порівнянь, семантичним кодом яких також є внутрішня форма лексеми: *сонце склала, як складанку*.

Тематичні асоціації групуються навколо ключового слова, внутрішня форма якого робить його смислово потужнішим, експресивнішим, більш ілюстративним: *складене сонце* → складанка.

При **фонетичних** зближеннях внутрішня форма номінації стає смисловим моментом звукової гри слів, асоціативним зближенням семантично різних одиниць паронімічної атракції: *світ ... світиться*.

Словотвірні асоціації прогнозують у поезії виникнення оказіоналізмів, внутрішня форма твірної основи яких “прояснює”, аперцепціює їхні лексичні значення: *літатенятонько* – “*те, що літає*”, але маленьке.

Лексично зв'язані асоціації виникають на основі фонових знань, до яких відсилає внутрішня форма слова: *однокрило летимо* – *неповноцінно*.

Реалізація асоціативно-образного потенціалу внутрішньої форми номена є джерелом вторинної семантизації поетичного тексту.

Поле діяльності внутрішньої форми слова в поезії забезпечується **асоціативно-образною, креативно-регенерувальною, тропотвірною, експресивно-відображальною, когезійною** функціями.

Креативно-регенерувальна роль внутрішньої форми слова в поетичному тексті полягає у творчому перекодуванні семантики слова: *серце* → *складанка*; *тропотвірна* – у створенні епітетів, метафор, порівнянь тощо.

Результатом **експресивно-відображальної** функції внутрішньої форми лексеми в поезії є ілюстрування у номінації того чуттєвого образу-уявлення, який є експресивним доповненням до лексичного значення номінативної одиниці, що спричиняє естетичний ефект поетичного мовлення.

Таким чином, внутрішня форма слова забезпечує глибинну рецепцію поетичного тексту, який майже не піддається сюжетному переповіданню, оскільки є способом образного мислення, а внутрішня форма лексеми – образ уявлення, що концептуалізує, мотивує чи аперцепціює художнє використання поетичного слова.

Отже, внутрішня форма номена певною мірою іманентна поетичному тексту. Вона є одним із центральних механізмів лінгвістичного конструювання референційних світів у поезії, тому її можна назвати лінгвістичним феноменом поетичного тексту.

1. Балашов Н.И. Проблема референтности в семиотике поэзии // Контекст, 1983: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1984. – С.149–167.
2. Бацевич Ф.С. Когнитивне і лінгвальне в процесах вербалізації // Мовознавство. – 1997. – №6. – С.30–36.
3. Григорьев В.П. Будетлянин. – М.: Языки русской литературы, 2000. – 812 с.
4. Григорьев В.П. Очерки по истории языка. – М.: Наука, 1990. – 304 с.
5. Димитренко Л.В. Когнітивні та лінгвістичні особливості поетичного образу (на матеріалі американської поезії ХХ століття): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. – Одеса, 2000. – 19 с.
6. Золян С.Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов в поэтическом тексте: Автореф. дис... канд. филол. наук. – Ереван, 1982. – 19 с.
7. Золян С.Т. Поэтическая семантика и семантическо-композиционная организация поэтического текста. – Автореф. дис... докт. филол. наук. – Ереван, 1988. – 36 с.

8. Климкова Л.А. Ассоциативное значение слов в художественном тексте // Филологические науки. – 1991. – №1. – С.45–54.
9. Лазебник Ю.С. Пoesія як модель світу: лінгвістичний аспект: Автореф. дис... докт. філол. наук. – К., 1996. – 47 с.
10. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л.: Художественная литература, 1974. – 288 с.
11. Лотман Ю.С. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. – 848 с.
12. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. – Воронеж: ИКУ, 1991. – 200 с.
13. Потебня А.А. Эстетика и поэтика слова. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
14. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – 244 с.
15. Суворова Е.П. Стиховедческий анализ в системном анализе стихотворного текста. – Бийск: НИЦ БИГПИ, 2000. – 108 с.
16. Терехова Д.І. Особливості сприйняття лексичної семантики слів (психолінгвістичний аспект). – К.: КДУ, 2000. – 244 с.
17. Шмелькова В.В. Значение ассоциативных образов художественных произведений // Вестник Московского университета. – Серия 19. – 2000. – №4. – С.95–100.
18. Якимчук Л. Пoesія і проза: від лінгвістики до семіотики // Слово і час. – 1995. – №4. – С.66–71.

The exploration describes linguistic status of the word's inner form, its creative essence, word's inner form's associative and image-creative opportunities were analyzed and also its constructing, aperceptive and trop-creating characteristics, inner form is one of means of creative suing of "world picture" by narrator and receptor.

Key words: inner form (IF), poetic text (PT), associational-imaginative potency.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4 Укр)6

Леся Петренко

ПОЕТИКА ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В ТВОРАХ ГРИГОРІЯ КОСИНКИ

У творах Григорія Косинки знайшли відображення трагічні події життя українського села у післяреволюційний період. Найбільш адекватними для вираження атмосфери тих часів стали засоби експресіоністичної поетики. Основна увага в роботі зосереджена на розкритті механізму творення прози митцем через посередництво "ліричного героя", в екзистенційній свідомості якого відчай, страждання, нелепість стали співірними створюваним образам. Саме в цьому виявляється одна з основних особливостей національного варіанту експресіонізму.

Ключові слова: поетика експресіонізму, екзистенційна свідомість, драматична ситуація, символічний образ.

Спільним елементом у творчості чи не всіх експресіоністів був, безперечно, біль за долю людини, осягнення глибинної сутності життя, прихованої за поверховим шаром предметів та явищ. Вони прагнули врятувати людство і шукали шляхів досягнення цієї мети. У центрі

художнього світу експресіонізму – “змучене бездушністю сучасного життєустрою, його контрастами духа і плоті, живого і мертвого, цивілізації і природи серце людини” [1, с.56]. Митці прагнули перетворення дійсності, яке мало початися з перетворення людської свідомості. Метою експресіоністів, згідно з Куртом Гіллером, була “перебудова світу” [2, с.161]. Саме це стало причиною творчого неспокою Григорія Косинки. Літературні пошуки письменника супроводжуються запитанням: чи дорога, визначена комунізмом, який прагнув створення безкласового суспільства, була найсправедливіша і найгуманніша? Адже перетворення життя не відбулося: “була царизна – робили, прийшов Совст – робимо, а пани як плили шовками у городах, і по цей день пливуть!” [3, с.65].

Хаос революційної дійсності, динаміка, а також пафос змін імпульсували новаторські пошуки Григорія Косинки щодо нових форм і засобів зображення дійсності. Найбільш адекватними для вираження атмосфери тих часів стали засоби поетики, притаманні експресіонізму. У творах письменника знайшли відображення трагічні події життя українського села у післяреволюційний період. Така тематика органічно узгоджується із експресіоністичним культом примітивізму, за яким усе первинне і просте набирає особливої цінності та виняткового значення. Автора цікавить не лише індивідум, а й людина в цілому, усвідомлення поняття екзистенції та універсалів людського існування. Навколишня дійсність у прозі Григорія Косинки – це світ дисонансів, кричущих суперечностей як у сфері суспільній, так і в людській душі. Поміж героїв не вщухають суперечки, “б’ється червона селянська воля”. Експресивно контрастними постають образи бунтівника Кості (“Анархісти”), комуніста Собачки (“Анкета”), отамана Божка (“Десять”), які над сльозами і кров’ю підносять свій стандарт боротьби за людство, і тих, хто стає іграшкою у цій боротьбі, – зраних, незахищених, самотніх, загублених у вихорі подій простих людей, як-от – селянин Павло та його син Василь (“Голова ході”), “дізік” Корній (“В житах”), брати Гандзюки (“Гармонія”), родина Штурми (“В хаті Штурми”), бідна вдова Мелашка і куркуль Рудик (“Змовини”). Конденсацією страждань своїх героїв та зболеним співчуттям до них автор виводить проблеми простого селянина на рівень всесвітніх.

Так звана “громадянська” війна в Україні була трагедією всього народу, а не тільки якоїсь однієї його верстви, тому немає у Григорія Косинки однолінійних трактувань певної соціально-політичної ситуації, чого вимагали від нього провідники класово-партійної лінії в літературі. Митець не робить висновків щодо опозиційних персонажів, натомість схильний поєднувати в одній людській особистості добро і зло, прекрасне і потворне, прагнучи правдиво віддзеркалити дійсну реальність. Ці полярні начала, на думку експресіоністів, не можуть існувати одне без одного, адже “без темряви світло було б невидимим, без ночі людина не могла б

помічати день, а без зла і бридоти не відчувала б добро і красу” [4, с.59]. В основі дійсно експресіоністичного твору “неодмінно лежить психічна дисгармонія, яка бурхливо переживається” [5, с.116], а поведінка Косинцих героїв свідчить про внутрішній дуалізм.

Так, головні персонажі оповідання “Анархісти” – люди з роздвоєною свідомістю, анархісти духом, “дикі, нестримні, мов половецькі коні, і... трошки поети, романтики без ґрунту”. “Залізний чоловік” Костя, закоханий в анархізм, часом не витримує накопичених переживань, кривавих вбивств і “голого розбою”. Підсвідомість Кості протестує, змагання думки провокує вибух емоцій у вигляді пострілу “в синьооку вечірню зорю”. У процесі самопізнання і самоусвідомлення перебуває Гордієнко – поет, який “ненавидів Костя, а сам на сам молився йому, робив його рухи, мислив його думкою...”. Роздвоєність духовно-психічного стану призводить до того, що він перестає бути самим собою, хоча й протестує проти підкорення своєї сутності. Людина в оповіданні “Анархісти” самотня, здетермінована несправедливими суспільними відносинами, сумнівними моральними якостями, врешті – власним розумом. Григорій Косинка мало цікавиться поверховими проявами людської душі, зовнішньою залежністю явищ, натомість намагається побачити те, що живе підсвідомо, “з складного, часом хаотичного комплексу психіки персонажів – натяком, підкресленням дрібної рисочки – яскраво виявляє найголовніше, найприкметніше, те, що рухає людськими вчинками і дає правдивий, справжній образ людини” [6, с.122].

Ідеалом Григорія Косинки стала революція духу. Він був глибоко переконаний, що тільки з чистого серця може зародитись суспільство, яке не знає розбою, несправедливості. Митець прагнув розбудити людськість, “зрушити страждання, любов, витягти їх з намулу душі людської”, тому показував життя без прикрас, нерідко перебуваючи зі своїми героями, здавалось би, поза межами болю. Аналогічні положення спостерігасмо й у експресіоністів, які вважали, що людство може вижити тільки за умови внутрішньої зміни людини, “включення кожного існування в процес еволюції та інволюції духу” [7, с.81]. Григорій Косинка прагне розпізнати дорогу визволення, яка б привела до всезагального оновлення і налаштувала світ на гуманістичний лад. Тому його герої не застигли в часі, навпаки – активні, дієві, захоплені шаленим темпом подій. Кожен із них намагається по-своєму опанувати післяреволюційний хаос і знайти місце у суперечностях суспільного життя. З цього приводу цікавою, багатою на смисловий та емоційний підтекст є розмова арештантів з оповідання “Гармонія”: ... ми, червоноармійці, хочемо забрати в буржуїв усе. Так?

Але чорнявого несподівано перебив реплікою один з полонених:

- Виходить, ми теж – злодії? – похмуро запитав він.
- Чорнявий дзигого крутнувся в колі, заперечуючи:

– Ти не так зрозумів мене! Ясно, для буржуїв ми – злодії! Але ми забираємо в них те, що вони пограбували в нас, зрозумів? Так, ми грабуємо пограбоване! Але його помилка, товариші, в тому, що він сам хотів узяти копу, коли треба разом і для всіх усе забрати, – правду кажу?”

Запитальна конструкція останнього речення насторожує: чи можна виправдати необхідність грабежу та розбою в ім'я світлої ідеї? У цьому плані знову-таки виявляється вельми характеристичне світосприймання Григорія Косинки, який підтримує мистецьку концепцію експресіоністів щодо переважаючого добра (йдеться про відродження християнської доктрини, за якою зло є тимчасова відсутність добра, а не вічна категорія).

В оповіданні “Анкета” автор запрезентував згущений до символу образ людини-деспота і пристосуванця. Колишній бандит Антон Собачка “спас свою шкуру”, співпрацюючи з новою владою, яка не змогла змінити його внутрішньої сутності: “бандит був – бандит зостався”. Шокуючо-експресивні сцени звірського знущання над родиною, над українськими святинями (Собачка “кидає додолу й дико, сказано б'є чобітьми” ікони) потверджують думку, що насилля породжує насилля, а сила ось таких фактів неблаганно нищить віру в нове життя, у необхідність жертв.

Кожен твір Григорія Косинки – живий відбиток сучасності, напрочуд типовий і достовірний. Розкриваючи психологію героїв у хвилини найвищого напруження, автор найчастіше “зосереджував увагу на кульмінаційному моменті. Це давало можливість найглибше розкрити душу людини” [8, с.52]. В оповіданні “Змовини” показано спосіб переживання екстремальної ситуації багатцем Петром Рудиком і убогою вдовою Мелашкою. Як стиль, експресіонізм митця зумовлюється психічним станом героя, який знаходиться в трагічній ситуації, зумовленій об'єктивно, і з яким ідентифікує своє емоційне внутрішнє “я” автор. Екзальтованість і збуджена емоційність, які є типовими ознаками поезики експресіонізму, домінують у змалюванні образу Рудика. Приміром: “Він летів змиленими кіньми, як зміями: безмилосердно – удар за ударом – Рудик шльоговав коні лозиною і гукав: Лети мені, кров чортова, як з лука! Руки вклякли йому, – тоді схилився в якомусь розпачі головою аж до полудрабка на возі – от-от стукне головою об віз”; “Струснувшись усім тілом, Рудик кидається зо сну. Підводиться, виходить на подвір'я й довго стоїть непорушно, ніби з каменю тесаний”: “Мислі, одна одну переганяючи, завихрили йому в голові, як ніколи до того: не встигне яскраво промайнути одна думка, а друга вже підхоплює першу, вивершусь кінець – а далі зринає третя – ще яскравіша... Мислі, здається Рудикові, вихрять, товпляться, а неспроможні зарадити горю”.

Напруження й збудженість почуттів, що характеризують творчість експресіоністів, зумовлені тим, що митці прагнуть у найгострішій формі відтворити муки людського серця. Несамовитий біль і лють водночас (не на парубка Михайла, що “як з міді вилитий, хазайнує, хоч хазайство те мізерне”, а на “всі порядки в світі”) керують планами Петра Рудика, коли

він збирається видати заміж дочку за сина бідної вдови, щоб урятувати своє майно від колективізації. Вибух почуттів відбувається у момент відмови Мелашки від змовин: “Рудик нахилився близько Мелациного обличчя... В очах йому – бачила Мелашка – застиг такий жаль якийсь і злоба... “Ударить!” – промайнула в Мелашки думка, – і вдова мимоволі підняла свою руку на рівень вуха”. Безперечно, доречними після щойно проілюстрованої цитати стануть слова польського літературознавця Артура Гутнікевича, які потверджують, що для експресіоністів “тільки те, що здатне викликати стихійну, спонтанну реакцію, прискорити кровообіг, що приголомшує і глибоко проймає, має в творі мистецтва справжню цінність” [9, с.71].

Персонажі Григорія Косинки живуть в атмосфері кризи і руйнації. Так, скориставшись напруженою ситуацією, солдати Жигало і Кравчина (“Оповідання без моралі”) організують збройний напад на магазин. Вони знаходять задоволення в тому, що забирають у людей життя. Грабунок і п'янство ще більше загострюють агресивні почуття; згусток ненависті, породжений жорстоким часом, його всездозволеністю, поглинає мораль: “Оце тобі підштаники!.. – засміявся, хвостату лайку спустивши з вуст, невідомий, що з такою насолодою вистрілював...”. Автор цілком обґрунтовано пише про постріл “невідомого” на нічній вулиці, хоча зрозуміло, що стріляв Кравчина. Це значно посилює емоційну дію протесту письменника проти суспільства, яке породжує людей “без моралі” (на жаль, їх з кожним днем стає все більше!). Душа Григорія Косинки палає проти них великим і праведним гнівом, тож не випадково із глибокою зневагою говорить автор про Жигала і Кравчину в останніх рядках твору: “Вони в грязі, забрюхані, мов тічка псів під осінь, бігли через якесь сонне село, що солодко спало ще свій ранішній сон”. Метафора пейзажу розкриває сутність явища і, незважаючи на трагізм відтворених в оповіданні подій, налаштує на віру в силу розвитку життя, адже спати солодко можуть люди, яких не гризе сумління, руки яких не червоні від крові, для яких саме мораль є запорукою щасливого життя.

Обездуховлення людини, деструкція національних звичаїв і традицій, порушення основної християнської заповіді (Не вбий!) – це клубок болю, який розмотує у своїх творах Григорій Косинка. Він намагається викричати думку про злочинний вплив убивства (експресіоністичний пацифізм). Логічно обумовленою, у зв'язку з вищесказаним, є констатація насильницької смерті в новелі “Троскутний бій”, яку ніяка сила, ідея, філософський сенс виправдати не можуть: “На майдані за шматок людського тіла, притрушеного пилом і облитого червоною кров'ю, зчепились в боротьбі дві чорно-біласті собаки: лютих і голодних...”.

Поетика експресіонізму в творчості Григорія Косинки виявляється і в системі формальних розв'язань, адже експресіонізм, поділяємо думку польського літературознавця Едварда Бальцежана, був “криком душі, висловлювання митця, атакуючою матерією. Виростав з основ світоглядних, але форма творів мала підпорядковувати собі філософію. Була то репродукція

світу в гострій, демаскуючій формі” [10, с.274]. З метою осягнення максимальної експресії, створення відповідного емоційного настрою спостерігаємо характерні для письменника рвйний ритм повісткування, який нагадує телеграфічний стиль, заздалегідь запрограмований на скорочення; напружену звукову характеристику зображуваного, що супроводжується криком, зойками тощо.

Образність творів у Григорія Косинки набирає такої самої експресивності, колірної насиченості, виняткової напруги. Спектр кольорів у письменника зводиться до трьох основних: сірого, чорного і червоного. У новелі “На золотих богів” напруженість драматичної ситуації передає кольорова гама болю: “криваво-червоні стежки полум’я”, “червоною кривцею вмитий”, “як чорні примари мріють над селом тополі”. Такою ж барвою виливається мука Косинки від усвідомлення розбрату українства у творі “Темна ніч”: “Розстебнув гімнастерку, червона юшка тече...”, “На настільнику змішалась з кришками хліба червона кров”, “...вели в темряву ночі невідомого чоловіка на весілля смерті криваве”.

Продовжуючи традиції В.Стефаніка, митець запозичує у нього характерну для експресіоністичного стилю “параболічну методу вислову” (за стислою розповіддю приховується глибокий зміст). Розвиток фабули нерідко заступає хаотичне нагромодження сцен, подій, фрагментів розмов, які змінюються в нестримному калейдоскопічному русі. Особливої цінності набувають психологізація оточення і динамічні діалоги, які розкривають душевні стани людини на фоні швидкоплинних подій. Прекрасною ілюстрацією слугує епізод із новели “На золотих богів”, сновнений динаміки, внутрішньої експресії:

– Слава, слава! – покотилась луна ярками та долинами.

– Чубатенка нема...

І тінь хрестом лягла на гречці...

– Цю-у-уй – цюв-уй... – співають кулі і рветься пил горбам...

– Гей, хлопці, пшеницею до шляху: ворог нас обходить!

І побігли бойовики до шляху. А за ними Сенька-кулеметник: вискочив на шпиль, стрічку нову в кулемет зажав, а тоді...

– Ой хто ж це так здорово виціля?..

Упав коло кулемета. Червона кров Сеньки полилась на потолочену пшеницю і, гаряча-гаряча, збігла стеблом на суху землю...

Пейзаж у Григорія Косинки сприймається як узагальнений символічний образ, адже, відтворюючи живі й неживі об’єкти, експресіоністи “прагнули досягнути не натуралістичної подібності до реальних речей, а ставили за мету художньо подати своє бачення положення і призначення цих об’єктів у світі, їхньої взаємозалежності” [11, с.260]. Природа, оповита страхом, символізує суспільство, в якому також панує невідомість, відчай, жах: “Над мільйонним сонним городом свище гарматне ядро: жахливий, пронизуючий свист. На вулицях тихо-тихо; десь недалеко горить, як свічка, маленька крамниця, вітер

помалу підлизує своїми червоно-жовтими язиками іскри, крутить незадоволено полум'я по тонких балках і, як звір, важко динче і – перескакує до нової жертви – зеленого штахету...” (“Троскутний бій”).

І, безперечно, ще одним формальним засобом, який допомагав експресіоністам відтворювати атмосферу бурхливих часів, стала мова інтенсивної метафорики. У Григорія Косинки такий невпинний потік метафор абсолютизує зміст: “...спалені очі Оленки цілували грати, а сум її налився як пашня, заповолів”; “Стоїть пшениця потолочена, серпа просить, а вони кров'ю поливають...”; “Ми слухали журливу сагу Дніпра, який полоскав наші ноги і плакав на білому піску...”; “У мене так запеклося серце, що здавалось, ніби капає на землю з нього кров...” тощо.

Звернення Григорія Косинки до експресіонізму – течії, яка вразливо реагує на історичні тенденції, часто включається у соціальні та політичні конфлікти – було, зважаючи на авторську свідомість, цілком закономірним. Саме в такому механізмі творення прози, власне через посередництво “ліричного героя”, в екзистенційній свідомості якого відчай, страждання, самотність стали співмірними створюваним образами, виявляється одна з основних особливостей національного варіанту експресіонізму як естетичного явища в українській літературі першої половини ХХ століття.

1. Пахаренко В. Нарис української поезики // Українська мова та література. – 1997. – Ч.29–32 (45–49). – С.56–60.
2. Encyklopedia Ekspresjonizmu. – Warszawa, 1996. – S.161.
3. Косинка Г. Заквітчанний сон: Оповідання, спогади про Григорія Косинку. – К., 1991.
4. Пахаренко В. Там же. – С.59.
5. Kwiatkowski Jerzy. Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego. – Warszawa, 1975. – S.116.
6. Савченко Я. Григорій Косинка. Мати // Життя й революція. – 1926. – № 4. – С.122.
7. Lam Andriey. Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923. – Kraków, 1969. – S.81.
8. Кавун Л. Психологізм як елемент поезики поетів Григорія Косинки // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 2. – С.52.
9. Hutnikiewicz Artur. Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX st. – Warszawa, 1988. – S.71.
10. Balcerzan E. Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz. – Kraków, 1982. – S.274.
11. Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław, 1992. – S.260.

The tragic events of life of the Ukrainian village in the period of the revolution are reflected in H. Kosynka's works. The means of expressionistic poetics became the most adequate for the expression of the atmosphere of that period. The author analyses the mechanism of the formation of prose created by the artists with the help of "lyrical hero". In the existential consciousness of this hero the despair, suffering and hesitation have become the complete characters, so this is one of the main features of the national variant of expressionism.

Key words: expressionistic poetics, existential consciousness, dramatical situation, coloring, symbolical character.

ББК 811.161.2'28

УДК 81'2 Ук-7

Ірина Бабій

“ОЧІ КОЛЬОРУ МРІЇ”: ФУНКЦІЇ ОПИСОВИХ СПОЛУК У ПРОЦЕСАХ ТЕКСТОТВОРЕННЯ

Стаття висвітлює функціональне навантаження дескрипцій у тексто- та образотворчих процесах. Обґрунтовується думка про поліфункціональність описових конструкцій, які відзначаються широкими можливостями для характеристики ідіостилу письменника та індивідуальних особливостей його персонажів.

Ключові слова: дескрипція, референція, ідентифікація, імпліцитність, експліцитність.

Одним із актуальних завдань сучасної лінгвістики є глибинне вивчення художнього тексту. Його елементи виділяються на різних мовних рівнях, відзначаються неоднаковим смисловим навантаженням, поліструктурністю і різноманітною участю в процесах породження і функціонування тексту. Невід’ємною структурною та семантичною складовою художніх творів є окремі слова чи їх сполучення, головне завдання яких полягає в позначенні та кваліфікації об’єктів художнього дискурсу. Це насамперед імена, власні назви, займенники, а також описові звороти, на особливостях і функціях яких у структурі новели і зосередимо основну увагу.

Описові сполуки (**дескрипції** – термін Б.Рассела, див. [3, с.41–54]) є маловивченим, однак важливим елементом художніх текстів. Дескриптивні конструкції кваліфікуються нами як моно- чи полілексемні одиниці, що мають статус описового виду номінації, здатного до **референції** (співвіднесення мовних знаків із позамовними явищами, див. [2, с.411]) тільки у контексті, на відміну, скажімо, від власних імен. Іншими словами, дескрипція – це мовний вираз, що використовується для вказівки на об’єкт посередництвом його опису.

Матеріалом дослідження послужила новела “Очі кольору мрії” Н.Семенкович [4, с.48–50¹], сюжет якої полягає в тому, що молодий італієць Амедео у супермаркеті випадково зустрічає незнайому жінку, котра вразила його красою і вишуканими манерами. Він не наважився з нею заговорити, але з цього часу щодня приходить сюди, щоб побачити її (хоча раніше ненавидів ходити до магазину). Через кілька тижнів дружина Амедео Памела сповіщає, що найняла служницю. Чоловік, ще не бачивши її, заочно зненавидів домашню робітницю, оскільки вона позбавляла його можливості зустрічати незнайомку із супермаркету. Пізніше з’ясувалося, що незнайомка і служниця – та сама особа. Італієць відчуває злість, роздратування, образу, але не може поговорити з хатньою робітницею, оскільки вона відмовилася працювати в їхньому домі, виїхавши в інше місто. Памела (яка так і не підозрює про почуття чоловіка), розповіла, що

¹ Надані цитати з тексту подаються тільки із посиланням на сторінку.

сеньйора Анна – журналістка з України, яка пише в Італії повість про своїх землячок.

Амедео, не знаючи імені, походження та соціального стану незнайомої сеньйори, для її номінації використовує різні описові сполуки, інформаційна та емоційна насиченість яких поступово зростає – від першої зустрічі з нею до моменту знайомства.

Дескрипції на позначення жінки можна умовно об'єднати у 3 кореферентні ряди (**кореферентність** – співвказівка, сукупність усіх номінацій одного об'єкта, див. [1, с.1–22]):

1. *Якась сеньйора* → *жінка* → *незнайомка* → *висока струнка білявка з гладенько зачесаним волоссям* → *якась дивна жінка* → *зеленоока незнайомка* → *зеленоока королева* → *ота красуня* → *сеньйора-мрія* → сеньйора Анна з України (ім'я, яке дізнається італієць під час знайомства).

Наведений співвказівний ряд стосується жінки із супермаркету, яка зацікавила Амедео своєю красою, недосяжністю, а також... байдужістю, оскільки він "...знав напевне, що гарний з виду і подобається жінкам" (с. 49). Чоловік звик до жіночої уваги, тому незворушність незнайомки зачепила його, пробудила, з одного боку, своєрідний азарт, а з іншого – змусила її поважати. Це і зумовлює появу дескрипції, яка служить для суб'єктивної (тут – позитивної) кваліфікації, – "*зеленоока королева*" (адже королевою називають особу, поведінка якої сповнена гідності, самоповаги, спокійної впевненості у собі та усвідомленням своєї влади над іншими).

2. *Доместіка* [служниця, хатня робітниця] → *дружнина поміщиця* → *протівна служниця*.

3. Сеньйора Анна з України → *служниця* → *страньєра* [іноземка] → *королева в рукавичках* [іронічно, уже після знайомства] → *ота з України* → *журналістка* → *розумничка*.

Про інтерес Амедео до незнайомки свідчить кількісна характеристика кореферентних рядів на її позначення, які складаються з 18 дескрипцій, а разом з іменем та іншими номінаціями – понад 20 різних найменувань (на трьох сторінках тексту!). Порівняймо: для позначення Памели використовується, крім лексеми "*дружнина*", кілька разів ім'я – і все. Усі ж номінації українки належать Амедео або Памелі і відзначаються, здебільшого, яскраво вираженим суб'єктивним характером.

Звичайно, ім'я виступає найпоширенішим і найзручнішим засобом позначення, проте воно позбавлене можливості виражати суб'єктивне ставлення до людини, що є його власником (за винятком зменшувально-пестливих словотвірних варіантів імен, які відсутні в аналізованому тексті, а тому їх не беремо до уваги).

Проаналізуємо перший, основний кореферентний ряд, простеживши наростання його семантичного та емоційного наповнення.

Початкові три елементи (*якась сеньйора* → *жінка* → *незнайомка*...) стосуються перших хвилин зустрічі чоловіка та жінки і передають посту-

повий розвиток зацікавлення італійця. Він ненавмисно штовхнув плечем “якусь сеньйору” (події відбуваються в Італії, отже, ця дескрипція є закономірною). Ім’я “незнайомка” свідчить про те, що Амедео починає аналізувати інформацію про невідому сеньйору: вона зацікавила його, а тому наступна розгорнута описова сполука, яка є засобом для об’єктивного позначення, передає основні особливості зовнішності жінки, враження від неї італійця, а також згадку про одну з деталей її одягу – чорні мережані рукавички:

“Вона була гарна якоюсь особливою красою. Висока струнка білявка з гладенько зачесаним волоссям. Королівська осанка, на руках – рукавички. Чорні мережані, які Амедео колись бачив у дитинстві у своєї бабусі” [с.48].

Яскравим штрихом в характеристиці незнайомої сеньйори є згадка про мережані рукавички, які не завжди наявні у повсякденному гардеробі сучасної жінки, оскільки є більш декоративним, ніж необхідним чи практичним елементом одягу. Те, що їхні власники найчастіше відзначаються вишуканими аристократичними звичками, зафіксовано в кількох описових зворотах, які відіграють роль прихованого порівняння (наприклад, “зеленоока королева”). Крім того, один із елементів 3-го кореферентного ряду – це дескрипція з іронічною чи навіть саркастичною експресією “королева в рукавичках”. У ній закодоване глузливе ставлення Амедео і до себе, і до жінки (на той момент він уже знайомий із служницею і, відповідно, розчарований різницею між реальністю та своєю мрією).

Однак при першій зустрічі краса, гордість і незворушність незнайомки так вплинули на Амедео, що він навіть не наважився заговорити з нею:

“Якась дивна жінка. Таку не помітити важко, однак заговорити з нею посміє не кожен” [с. 48].

Наступні дескриптивні сполуки відображають почуття героя та його враження насамперед від краси і манер жінки із супермаркету: “...зеленоока незнайомка → зеленоока королева → ота красуня...”

Найбільш місткою семантично (порівняно з іншими, наявними у тексті), тому найважливішою для розкриття функціонального навантаження дескрипцій, є остання описова сполука наведеного ряду – “сеньйора-мрія”. Італієць використовує її в ролі еквівалента імені, а також як підсумок своїх кількатижневих міркувань про жінку та “побачень” у супермаркеті, де Амедео захоплено дивився на незнайомку, а вона, на його превеликий жаль, не звертала на нього жодної уваги.

Крім того, чоловік уже знає, що дружина найняла служницю, тому незабаром таємнича сеньйора стане ще недосяжнішою, як мрія, яка асоціюється у нього з кольором її очей.

Другий кореферентний ряд також стосується характеристики красуні із супермаркету, про що ні Амедео, ні читачі спочатку не здогадуються. Він теж відзначається різною емоційною характеристикою своїх елементів.

Перші 2 дескрипції (*доместіка* → *дружинина помічниця*...) фактично є нейтральними: Памела згадує, що найняла служницю, а її чоловік зник, що у дружини є помічниця, оскільки вони обоє працюють, а донечки вчаться у школі. Далі Амедео усвідомлює, що "противна служниця" замість нього зустрічатиме його "сеньйору-мрію". Дескрипція "*противна служниця*" відзначається яскраво вираженим конотативним (негативним) нашаруванням: Амедео не має ніяких об'єктивних причин неприємно ставитися до хатньої робітниці, але її поява суперечила його інтересам, тому він не може говорити про неї байдуже. Коли ж виявилось, що "*противна служниця*" і "*сеньйора-мрія*" – та сама особа, звістка сколихнула у душі чоловіка бурю почуттів:

"... – *Служниця, доместіка, страньєра*", – на душі було гидко. Вночі Амедео бгав подушку, мало не шмагував простирадло. "*Королева в рукавичках... Очі кольору мрії... Ідіот...*" (с. 50).

Пізніше він заспокоївся і навіть почав шукати зустрічі з нею, але безрезультатно.

Обидва проаналізовані кореферентні ряди сходяться в одній точці – у номінації "сеньйора Анна з України". У тексті новели це ім'я вперше з'являється під час знайомства італійця (як господаря дому) та українки (як майбутньої хатньої робітниці). Таким чином утворюється третій ряд, в якому суб'єктивні оцінки жінки чергуються з об'єктивною інформацією про неї.

Схематично це можна зобразити так:

$D_1 \rightarrow D_2 \rightarrow \dots \rightarrow D_9 \downarrow$

\rightarrow сеньйора Анна з України $\rightarrow D_1 \rightarrow \dots \rightarrow D_6$

$D_1 \rightarrow D_2 \rightarrow D_3 \uparrow$

Зазначимо: у кількох випадках авторка замість українських лексем використовує італійські еквіваленти, транслітеровані українською мовою. Це зумовлено потребами передачі особливостей національного колориту. Іноземне, екзотичне звучання цих слів посилює їхню експресивну виразність і підкреслює різницю в світосприйнятті італійців та українців. Через велику кількість українських заробітчан в Італії слова на зразок "*доместіка*" [служниця, хатня робітниця], "*страньєра*" [іноземка] отримали статус свосвідних символічних номенів, придатних не тільки для позначення, а й для кваліфікації відповідних об'єктів.

Крім значної кількості дескрипцій, які стосуються українки, та кількох, що позначають італійку Памелу, в тексті присутня одна описова сполука, на яку не можемо не звернути увагу через її неординарність як відносно об'єкта, позначуваного нею, так і з точки зору особливостей прихованої в ній інформації. Мова йде про описовий зворот, який виконує роль заголовка новели, – "*очі кольору мрії*". Як відомо, очі у незнайомки були зелені, що вразило та причарувало Амедео, тому зелений став для

нього символічним кольором, втіленням недосяжної мрії. Зазначимо, що ця дескрипція має, очевидно, найбільш суб'єктивний характер серед усіх інших, наявних у тексті, оскільки не лише передає об'єктивну інформацію про колір очей жінки (в структурі відповідної цитати), а й характеризується суб'єктивно-символічними конотаціями, які мають індивідуальний характер. Незнайомка із супермаркету отримала для італійця статус *“сеньйорі-мрії”*, і саме її очі не давали йому спокою всі ці тижні уві сні та наяву:

“...Очі кольору... зелені, зелені. Глибокі, сумні... Ковзнули по ньому. Жінка відвернулася. Штовхав візок далі, а оті зелені очі не давали спокою” [с. 48].

Як бачимо, зелений колір очей українки став для італійця *“кольором мрії”*.

Аналізована дескриптивна сполука (*“очі кольору мрії”*) відрізняється від усіх інших, які виділяємо у цій новелі, ще й тим, що позначає не людину, а неживий предмет. Таке трапляється рідко, оскільки більшість описових сполук своїми **референтами** (об'єктами, позначуваними мовними знаками) мають переважно людей. Однак ця особливість не зменшує об'єму семантичних та емоційних нашарувань аналізованої описової конструкції, яка відіграє важливу роль у структурі новели. Пронизуючи текст, вона служить для сконденсованої передачі у переносному значенні частини інформації про об'єкт зацікавлення італійця та ступінь його захоплення. Маючи характер синекдохи, ця описова сполука скеровує увагу читача від однієї деталі зовнішності українки (зелених очей) до її образу загалом, а також окреслює те значення, яке вона здобула у житті італійця Амедео протягом короткого відрізка часу, ставши для нього *“сеньйорою-мрією”*.

Значним смисловим навантаженням відзначається також дескриптивна сполука, яку чоловік використовує, намагаючись приховати свою зацікавленість українкою перед дружиною:

“Нарешті не витримав, спитав Памелу:

– А що ота з України? Не буде у нас працювати?”

Тут звучить награна байдужість (зазначимо, що чоловік прекрасно пам'ятав ім'я українки) та іронія стосовно себе, ще б пак: замість королеви в рукавичках – звичайна служниця. У відповідь Памела позитивно характеризує Анну, оскільки не кваліфікує її як суперницю і не здогадується про почуття свого чоловіка. Вона дає Амедео невеликий урок ввічливості, називаючи *“оту з України”* *“сеньйорою Анною”*. Проте ця ввічливість може бути наслідком того, що дружина володіє більшою інформацією, ніж її чоловік:

“До речі, мені Крістіна казала, що вона журналістка. І досить відома у них там, на Україні, популярна, розумничка. А тут, в Італії, пише про своїх землячок-заробітчаник повість якусь” [с. 59].

Ці слова принесли, очевидно, значне полегшення для Амедео, оскільки українка виявилася фактично його колегою (він теж журналіст). Тому останні рядки новели сповнені не презирством чи гнівом, а легкою печаллю та романтичними почуттями:

"Амедео дивився у вікно на вечірнє небо. Там, в сутінках, засвітилася перша зірка. Вона була зелена і байдужа. Але така гарна, така далека і така недосяжна..." [с. 50].

У наведеному фрагменті тексту можемо виділити ще одне приховане порівняння, яке свідчить про те, що почуття чоловіка не згасли. Перша зоря на небі зелена (як очі незнайомки) і байдужа (як вона сама). І як справжня мрія, вона (зоря чи українка? Текст дає можливість подвійного трактування) гарна, далека і недосяжна.

Таким чином, дескрипції є засобом об'єктивного позначення (наприклад, *"висока струнка білявка з гладенько зачесаним волоссям"*) і суб'єктивної кваліфікації (позитивної – *"зеленоока королева"* чи негативної – *"противна служниця"*) своїх носіїв, допомагають передати найяскравіші або найважливіші особливості фізичного (*"зеленоока незнайомка"*) чи психологічного (*"якось дивна жінка"*) портретів персонажів, виконують функції еквівалента власного імені у випадках, коли воно невідоме або недостатньо виразне (з точки зору автора чи героя твору. Порівняймо: *"сеньйора Анна"* і *"сеньйора-мрія"*).

Внаслідок своєї потенційної чи реальної поліструктурності дескрипції виступають важливим чинником текстотворення, відзначаючись широкими можливостями для характеристики ідіостильно письменника та індивідуальних особливостей його персонажів.

1. Куриляк Л.П. Кореферентність у сучасному українському текстотворенні: Автореф. дис. ...канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 2004. – 24 с.
2. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева. – М.: Сов. энцикл., 1990. – С.411.
3. Рассел Б. Дескрипции // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 13. Логика и лингвистика. Проблемы референции. – М.: Прогресс, 1985. – С.41–54.
4. Семенкович Н. Очі кольору мрії // Семенкович П. На панерті Колізею. – Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2003. – С.48–50.

The article deals with the substantiation of the necessity of the complex investigation of the role, status and functions of the fiction descriptive constructions in connection with the devices of character-drawing in modern short stories.

Key words: *description, reference, identification, implicitness, explicitness.*

УДК 811.111'367

ББК 81.2 Англ–22

Віктор Кравченко

СТРУКТУРНІ, ФУНКЦІОНАЛЬНІ ТА ІНТОНАЦІЙНІ
ОСОБЛИВОСТІ ОДНОГО З ТИПІВ АНГЛІЙСЬКИХ ІНВЕРСІЙНИХ
РЕЧЕНЬ

Дані, отримані через контекстуальний аналіз та експериментально-фонетичне дослідження простих розповідних речень із інвертованим словопорядком Ad – P (v-i) – S, свідчать про те, що завдяки паралельному функціонуванню граматичних і просодичних засобів ремний підмет актуалізованого речення набуває смислового виділення. Цей факт слід брати до уваги при читанні англійських автентичних текстів вголос.

Ключові слова: рема, тема, інвертований словопорядок, ЧОТ, діапазон ЧОТ, ССТ.

Серед інверсійних речень в авторському мовленні чільне місце, за даними кількісного аналізу (1, с.13–15), належить простим розповідним реченням зі словопорядком Ad – (v-i) – S, де обставина місця (рідше часу) Ad передує головним членам – присудковій P(v-i) та підмету S. У ролі присудка виступають семантично ослаблені неперехідні дієслова: to be, to come, to lay, to follow тощо, які виражають різні форми існування предметів (явищ), а саме:

1. **Буття:** *On one of those drab streets lived I.M.Zaritsky (A.Wilson, Hamlock and After).*

2. **Місцеперебування:** *On the pillow was a note (W.S.Maughham, The Magician).*

3. **Переміщення,** **рух:** *Behind him ran Johnny Hawk (D.Carter, Fatherless Sons).*

4. **Виникнення та розвиток:** *High above the pinnacles came a sudden shout (W.Golding, Lord of the Flies).*

5. **Місцеположення у просторі:** *Beyond the row stretched a row of boxcars (A.Saxton, The Great Midland).*

Функцію підмета завжди виконує іменник, що позначає предмети чи явища, умови існування яких розкриваються обставинною групою.

З погляду пізнавальної настанови висловлювання (актуального членування) смислова вага членів речення визначається ступенем обізнаності читача про предмет чи явище з мовленнєвого контексту. Члени речення, що передають відому читачеві інформацію (тема), мають меншу смислову вагу порівняно з членами речення, які виражають нову інформацію (рема). Проаналізуємо поданий нижче абзац:

They were coming now close behind the Nasse boathouse. It nestled remote in its trees with its little balcony and its small quay bellow. There was no sign

apparent that there was someone inside. P.C.Hoskins, in accordance with orders was there. Not far from the boathouse steps was a small launch. In the launch were a man and a girl (A.Christie, Dead Man's Folly).

Обставина місця "not far from the boathouse steps" є темою, оскільки вона співвідноситься з раніше згаданим місцем дії – "Nasse boathouse" і виступає відправним пунктом повідомлення. Ремна ж частина речення виражається присудком та означенням, що передують підметові, виділеному не тільки позиційно, але і неозначеним артиклем. Аналогічними є порядок слів та актуальне членування і в заключному реченні абзаца.

Суттєву роль для уточнення функціонального призначення інвертованого словопорядку Ad-P(v-i)-S відіграє характер теми. Виражена обставиною місця чи часу, вона може бути ситуативною і безпосередньою. Ситуативна тема зумовлена широкою контекстуальною ситуацією. Так, у наведеному вище контексті обставина місця передостаннього інверсійного речення набуває статусу теми через дистанційний смисловий зв'язок з першим реченням абзаца. Безпосередня тема, навпаки, витікає з контактного розташування речень, де рема попереднього речення набуває статусу теми у наступному. Яскравим прикладом безпосередньої теми можуть слугувати виділені в кінці абзаца два інверсійні речення (... was a small launch. In the launch ...). Позиційна та смислова зв'язка між ними настільки тісна, що заміна інверсійного порядку слів на прямий абсолютно несумісна зі смисловою цілісністю та ритмікою абзаца.

Контекстуальний аналіз речень досліджуваного типу з погляду пізнавальної настанови висловлення переконує, що, незалежно від характеру теми, інверсія виконує смислову функцію. Її прояв полягає у ремовиділенні підмета в межах конкретного речення. Проте, коли речення починається з безпосередньої теми, інверсія виконує ще й колективну (сднальну) функцію, яка виходить за межі одного речення. У цьому випадку доцільно говорити про конективно-смислову функцію інвертованого словопорядку.

Для перевірки вірогідності результатів контекстуального аналізу речень типу Ad-P(v-i)-S було проведено експериментально-фонетичне дослідження їх інтонаційної структури як на перцептивному, так і на акустичному рівнях.

Експеримент проводився на матеріалі 57 інверсійних речень у відповідній кількості ситуацій (контекстів), відібраних в обов'язі, необхідному для адекватної передачі смислових відтінків у процесі їх озвучування. До запису ситуацій на феромагнітну стрічку було залучено англійців (чоловіка і жінку), уродженців Англії, які отримали університетську освіту і володіють нормами англійської літературної вимови.

Згодом експериментальні фрази були вилючені з озвучених ситуацій, переписані на магнітофоні і пред'явлені для адитивного (слухового) аналізу чотирьом фонетистам з великим досвідом експериментального аудіювання.

Аудиторам було запропоновано прослухати експериментальні фрази, дати графічне зображення їх акцентно-мелодійної структури і визначити: а) кількість синтагм; б) характер руху основного тону у кожній синтагмі; в) висотні діапазони синтагм; г) напрямок руху основного тону в завершенні кожної синтагми; д) ступінь семантичної вагомості синтагм (різновагомість, рівновагомість).

Аудитивний аналіз показав, що 84% досліджуваних речень членуються на дві синтагми, розділені паузою на стику обставинної групи та групи присудка і підмета. При цьому паузи між синтагмами визначаються аудитором як короткі (75%), середні (13%) і тривалі (12%)* [1].

Узагальнені дані аудитивного аналізу засвідчують, що при всіх інших приблизно однакових інтонаційних показниках між початковими та кінцевими синтагмами існують певні відмінності. На перцептивному рівні для початкових синтагм характерні більш високий рівень основного тону та порівняно вузький висотний діапазон. Кінцевим синтагмам притаманні: зниження рівня основного тону, розширення висотного діапазону та уповільнений темп звучання.

Основні відмінності між зіставленими синтагмами зафіксовані в їх завершенні, яке характеризується переважно висхідним тоном вузького діапазону в початкових синтагмах та низхідним тоном більш широкого діапазону в кінцевих.

Висхідний ядерний тон першої синтагми, за твердженням аудиторів, надає їй незавершений характер звучання. Те ж саме враження справляють початкові синтагми, де низхідний тон вузького діапазону сягає більш високої нижньої межі, тобто не є фінальним. Завершення кінцевої синтагми у всіх випадках сягає найнижчого рівня висоти основного тону, що створює враження її більшої семантичної самостійності та значущості.

Низхідний ядерний тон у кінцевій синтагмі реалізується в межах підмета, внаслідок чого він набуває статусу ядра комунікативного центру (ЯКЦ)** [2]. Його прасодійна реалізація полягає у різкій зміні напрямку руху основного тону, що контрастується з рівним чи поступово низхідним рухом основного тону в перед'ядерній частині синтагми.

Таким чином, до основних ознак більшої смислової значущості кінцевих синтагм щодо початкових належать: а) ширший висотний діапазон; б) завершальний характер термінального тону; г) уповільнений темп звучання.

* Односинтагмові речення у цій статті не розглядаються через їх абсолютну меншість. Крім цього, просодійні співвідношення на кожній ділянці їх складових майже ті, що і в двосинтагмових реченнях.

** Слідом за В.О.Васильєвим, під ЯКЦ ми розуміємо слово, що несе найбільше смислове навантаження серед інших елементів комунікативного центру речення, в межах якого реалізується ядерний тон.

Наступний етап дослідження полягав у запису експериментальних фраз на електроакустичному пристрої “Інтонограф – 67”. Отримані інтонограми піддавались сегментації осцилограм на звуки та вимірам кожного складу за частотністю основного тону (ЧОТ) – в герцах, інтенсивністю – в децибелах і тривалістю – в мілісекундах у перед’ядерних складах синтагми та в її завершенні.

Після статистичної обробки та усереднення акустичних показників була виявлена типова інтонаційна структура першої і другої синтагм, яку можна представити у поданих нижче таблицях.

Таблиця 1

Перед’ядерна частина синтагм

Дик-тори	Рівень ЧОТ (у герцах)		Інтенсивність (у децибелах)		Тривалість (у мілісекундах)	
	1 синт.	2 синт.	1 синт.	2 синт.	1 синт.	2 синт.
1	168	159	28,5	23,2	137,5	207,5
2	258,6	230	30,9	26,7	144	179,5

Таблиця 2

Завершення синтагм

Дик-тори	Рівень ЧОТ (у герцах)		Інтенсивність (у децибелах)		Тривалість (у мілісекундах)		Діапазон ЧОТ (у полутонах)	
	1 синт.	2 синт.	1 синт.	2 синт.	1 синт.	2 синт.	1 синт.	2 синт.
1	191	164	34	26,1	356	517	3 – 4	7
2	257	227	36,2	32	348	435	3 – 4	4 – 7

Акустичні показники засвідчують, що в постійні ознаки семантично важливіших синтагм не входять притаманні початковим синтагмам більш високий рівень ЧОТ і максимальна інтенсивність. Проте їх відносне зменшення у кінцевій синтагмі компенсується максимальною тривалістю і значним розширенням діапазону ЧОТ у завершенні.

У процесі обробки акустичних даних, окрім локалізації тонального максимуму та максимальної інтенсивності, визначались відношення частотного діапазону завершення (ЧДЗ) до ЧДЗ синтагми та відношення тривалості ядерного складу (ТЯС) до середньоскладової тривалості (ССТ) синтагми.

Розглянемо на перцептивному та акустичному рівнях інтонаційну структуру речення:

‘ In the / doorway | stood \ Wade (Диктор 1)

Згідно з показаннями аудиторів, речення членується на дві синтагми короткою паузою. Перед’ядерні склади початкової синтагми вимовляються на середньому висотному рівні. Завершення синтагми вимовляється з висхідним тоном середнього підйому дуже вузького діапазону. Діапазон

усієї синтагми вузький. Темп вимови нормальний, наголос централізований (слово “doorway”).

Загальний висотний рівень наступної синтагми дещо нижчий. Завершення характеризується низхідним тоном середнього діапазону. Порівняно з останнім перед'ядерним складом рівень ядерного складу дещо підвищується. Діапазон усієї синтагми майже середній. Темп вимови уповільнений, наголос централізований (слово “Wade”).

Електроакустичний аналіз показав, що ефект паузи між синтагмами створюється за рахунок висотного, силового і темпорального інтервалів. Перед'ядерні склади початкової синтагми характеризуються середнім рівнем ЧОТ (155 гц). Рух ЧОТ у завершенні сягає 160 гц. Діапазон ЧОТ завершення дорівнює 2 полутонам і збігається з діапазоном синтагми. Тональний максимум (160 гц) і максимальна інтенсивність (35 дцб) локалізуються в межах завершення. Тривалість ядерного складу (250 м/сек) перевищує ССТ синтагми (157 м/сек).

У кінцевій синтагмі рівень ЧОТ знижується до 130 гц. На стику між синтагмами фіксується негативний інтервал. По відношенню до перед'ядерного складу частотний рівень завершення підвищується до 140 гц. Інтервал на стику ядерного складу з останнім перед'ядерним є позитивним. ЧОТ у завершенні змінюється у висхідно-низхідному напрямку. Частотний діапазон завершення дорівнює 6 полутонам і збігається з діапазоном синтагми. Діапазон ЧОТ перед'ядерної частини синтагми обчислюється 3 полутонами. Тональний максимум (140 гц) і максимальна інтенсивність (29 дцб) локалізуються в межах ядерного складу, його тривалість (430 м/сек) при ССТ (372 м/сек) є максимальною у синтагмі.

Зіставлення результатів аудитивного та акустичного аналізів засвідчує інтонаційне виділення підмета в кінцевій позиції інверсійного речення. Однак було б помилкою вважати, що між його позиційним та інтонаційним виділенням існує прямий зв'язок. Він завжди оносередкований пізнавальною настановою висловлювання, згідно з якою ремна структура актуалізованого речення містить центральну рему (Р) та підпорядковані їй решту елементів реми (р).

За своєю структурою рема може бути двослівною, якщо її виразниками є лише головні члени речення, і багатослівною, коли її вжиток супроводжується другорядними членами – зазвичай означенням чи групою означень. Проте, незалежно від кількісного складу реми, статусу центральної реми завжди набуває підмет речення. Це пояснюється як семантичною ослабленістю присудка, так і граматичною другорядністю означення. Вилучення останнього зі складу речення не порушує цілісності його синтаксичної структури [3, с.165]. Порівняймо:

1. Be'hind the / desk | was a ' large ' draped U'nited 'States \ flag (Диктор 2)
Р Т р р р р р Р

2. Behind the / desk { was a \ flag.

Р Т р Р

З другого боку, не варто нехтувати тим, що початкові синтагми також містять ядерний склад, який реалізується в межах прийменника місця чи часу, коли відома інформація (тема) виражена особовим займенником. Якщо ж тема виражена іменником, то саме він виділяється ядерним тоном. Це можна пояснити тим, що іменнику як самостійній частині мови притаманна більша загальносемантична вагомість порівняно з прийменником, наприклад:

1. The clown was now running alongside the rank of the parades, shrieking, as he looked over his shoulder. Be/hind him { 'ran ' Johnny \ Hawk (Диктори 1,2).

Р Т р Р Р

2. A rope had been strung around the property of the widow Carter. Be/hind the/rope { stood the \ people (Диктори 1,2).

Р Т

р Р

Якщо інвертований порядок слів у наведених вище контекстах замінити на прямий, то статусу центральної реми набуває не підмет, а прийменник обставинної групи:

1. Johnny Hawk ran behind him.

Т Т р Р Т

2. The people stood behind the rope.

Т р Р Т

Підсумовуючи результати проведеного дослідження, можна стверджувати, що інтонаційні (просодійні), граматичні (порядок слів) і теморемні (актуальне членування) засоби смислового виділення підмета у реченнях типу Ad-P(v-i)-S функціонують односпрямовано, паралельно. Урахування цієї обставини є суттєво важливим для адекватного сприйняття та звукового відтворення інверсійних речень при читанні автентичних англомовних текстів.

1. Кравченко В.А. Количественный анализ инвертированных постросных в повествовательных предложениях современного английского языка // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков: Сб. статей. – Свердловск, 1971.
2. Vassilyev V.A. English phonetics (A Theoretical Course) - М: Higher School Publishing House, 1970. – P.317-318.
3. Смирницкий А.И. Синтаксис английского языка. – М.: Высшая школа, 1957.

The data obtained through the contextual and experimental phonetic research of simple narrative sentences with the Ad-P(v-i)-S inverted word-order testify to the fact that, due to the parallel functioning of grammatical and prosodic means, the rhematic subject of the actualized sentence acquires semantic prominence. This should be taken into account in the process of reading authentic English texts aloud.

Key words: rheme, theme, inverted word-order, FF, FF range, ASD.

УДК 811.161.2'373.611

ББК 81.2 Ук–211

Ірина Джочка

СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ДЕРИВАЦІЙНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ВІДСУБСТАНТИВНИМИ ДІЄСЛОВАМИ

(на матеріалі дієслів творення)

Проаналізовано словотвірний потенціал відсубстантивних дієслів конкретної фізичної дії із семантикою творення об'єкта та його реалізацію у мові. Встановлено континуум словотвірних значень, реалізованих похідними від досліджуваних дієслів. Визначено фактори, що зумовлюють дериваційну поведінку твірних дієслів, та простежено вплив валентних характеристик як визначального чинника аналізованих твірних на їх словотворчу спроможність.

Ключові слова: словотвірна парадигма, словотвірне значення, словотворчий потенціал, семантична позиція, валентність, твірне слово, похідне слово.

Сучасні лінгвістичні студії все частіше спрямовані в річище семантичного аналізу мовних одиниць і категорій різних рівнів. Поряд із численними дослідженнями в галузі лексичної, синтаксичної семантики, семантики тексту все більш актуальними стають праці, в яких об'єктом аналізу стає семантика словотвірних одиниць. “Очевидним є подальше посилення уваги до значень дериваційних одиниць і категорій, розширення і поглиблення лінгвістичних студій в ділянці словотвірної семантики” [4, с.83]. Вперше ґрунтовний і комплексний аналіз похідних із врахуванням семантики твірної основи як типологізуючої одиниці словотвору в українській лінгвістиці був здійснений В.В.Грещуком у монографії “Український відприкметниковий словотвір” [5].

Дієслова як твірна база вже були предметом дериватологічних студій в українській та зарубіжній лінгвістиці. У таких дослідженнях аналізувався дериваційний потенціал окремих лексико-семантичних груп дієслів [1; 6; 9; 10; 12]. Відсубстантивні дієслова творення (за іншою термінологією – дієслова з включеним об'єктом актантом) становлять структурний клас похідних вербативів. В українському мовознавстві вже проведена семантико-типологічна характеристика аналізованих вербативів. Вказану класифікацію здійснено за дев'ятьма словотвірними розрядами з такими словотвірними значеннями:

- 1) “виконувати дію, результат або продукт якої названий твірним іменником”;
- 2) “наділяти тим / набувати того, що назване твірним іменником”;
- 3) “виконувати дію, займатися діяльністю чи перебувати у стані, зміст яких визначається твірним іменником”;
- 4) “виконувати дію, властиву тому, хто (що) названий(е) твірним іменником”;
- 5) “виконувати дію за допомогою того, що назване твірним іменником”;
- 6) “виконувати дію в місці, названому твірним іменником”;

- 7) “виконувати дію в період (часовий відрізок), названий твірним іменником”;
- 8) “виконувати дію у спосіб, названий твірним іменником”;
- 9) “позбавляти того / утрачати те, що назване твірним іменником” [8, с.13]

Досліджено в українській мові також когнітивно-ономасіологічний аспект мотивації відіменникових дієслів [7]. Предметом аналізу в цій статті стали семантико-прагматичні передумови реалізації словотвірного потенціалу структурного класу дієслів – відсубстантивних дієслів із семантикою творення.

Звернення до дієслів як твірної бази зумовлене й тим, що щербатив, як одна з найскладніших і наймісткіших граматичних категорій мови, займає центральне місце в системі частин мови, оскільки дієслівні лексеми як словесні знаки є номінаціями, в яких фіксуються і закріплюються різні семантичні ознаки, різноманітні ракурси зв'язків дієслівної дії, процесу, стану з предметами й особами, що є виконавцями цих дій або піддані цим діям, а сфера дій, активності зокрема, у житті значно ширша й розгалуженіша, ніж сфера станів, що позначають пасивний перебіг або пасивно сприймаються [13, с.117]. “Дієслово займає найцентральніші семантико-синтаксичні позиції в структурі речення, оскільки його семантична валентність визначає кількість іменникових компонентів та їх функції в елементарній реченнєвій конструкції” [2, с.233]. Організаційна і конструктивна сила дієслова у сфері семантики і синтаксису “віддзеркалена” і у сфері словотвору: “серед усіх частин мови дієслово має найширші словотвірні зв'язки..., проникаючи у систему словотвору всіх частин мови, пов'язує всі ділянки... словотвору” [12, с.286].

Залежно від того, яке значення виражає твірний іменник (актант, за визначенням Л.Теньєра) [11] у семантико-семантичній позиції в реченні, ми поділяємо їх на три нерівні за обсягом групи: дієслова із включеним об'єктним актантом на позначення результату дії (35 лексем), дієслова з включеним об'єктним актантом на позначення знаряддя дії (10 вербативів), дієслова з включеним об'єктним актантом на позначення матеріалу для дії (6 твірних).

До дієслів із включеним об'єктним актантом на позначення **результату** дії належать такі лексеми: *барикадувати, брикетувати, брошурувати, гофрувати, графіти, жолобити, значити, клеймувати (спец.), консервувати, копіювати, копичити, комплектувати, колекціонувати, конспектувати, копіювати, лініювати, мікрофільмувати, мітити, моделювати, печатати (заст.), планувати, портретувати (мист.), препарувати, проектувати, реферувати, скиртувати, склепувати (діал.), стібати (рідко), стогувати, стожити, таврувати, шлюзувати, штампувати, штемплювати, штрихувати*

До дієслів із включеним об'єктним актантом на позначення **знаряддя** дії належать такі вербативи: *буравити* (рідко), *бурити*, *видзьобувати*, *видзьобати*, *згвинчувати*, *згвинтити*, *пресувати*, *свердлити*, *свердлувати*, *формувати* (спец.)

До дієслів із включеним об'єктним актантом на позначення **матеріалу** дії належать такі десубстантиви: *валькувати*, *клеїти*, *латати*, *солити*, *фарширувати*, *шпигувати* (кул.).

Семантико-прагматичними передумовами реалізації словотвірного потенціалу дієслів виступають мовні (системні) та нормативні чинники. Словотворча спроможність вербативів зумовлена їх частиномовною належністю, яка виступає визначальним фактором у встановленні і структуруванні типової словотвірної парадигми, детермінує спільні властивості їх дериваційної поведінки. Так, від досліджуваних дієслів у словотворчих процесах модифікації, мутації та транспозиції утворюються іменникові, прикметникові та дієслівні похідні.

Важливим системним фактором, який детермінує словотворчий потенціал дієслів, є їх валентні характеристики. Від твірних дериватів можливе утворення тільки тих похідних, значення яких передбачене валентною структурою мотивувального слова.

Валентна рамка аналізованих твірних містить такі аргументи, виражені іменниковими формами : суб'єкт дії (S), результат дії (R), об'єкт, на який спрямована дія (Ob), матеріал для дії (Mat), знаряддя і засіб дії (Inst), місце дії (Loc). Наприклад: *Гава* [S] *теж розуміє смак і видзьобує в кавуні дірку* (О.Копиленко); *Баба Надя* [S] *чаклувала над сковородами й каструлями, шпигувала кролів* [Ob] *і зайців* (П.Загребельний); *Ти зможеш плести корзини з лози або клеїти коробочки* [R] *для аптеки*; *Гідравлічним пресом згинають товсті металеві плити, цитамнують металеві предмети* [R] ("Курс фізики"); *Великі шматки* [Ob] *м'яса (по 1 – 1,5 кг) шпигують кусковим салом і обсмажують* ("Українські страви"); *Дід Тиміш з колгоспниками свердлять ґрунт* [Ob] (В.Минко); *Фарширують качку* [Ob] *яблуками* [Mat]; *Щоб полішити якість бурого вугілля, його брикетують на спеціальних фабриках* [Loc]; *На лимані не соліли риби* [R] *в бочках* [Loc] *на просіл* (І.Нечуй-Левицький); *Весь годящий ліс* [Ob] *десятьники тут же значили крейдою* [Inst] (І.Муратов); *Сидить* [Стасик] [S] *осторонь, мовчки свердлить свердлом* [Inst] *метал*[Ob] (О.Гончар).

Похідні іменники і прикметники реалізують облігаторні суб'єктну й об'єктно-результативну валентності твірних дієслів, причому лівобічна суб'єктна валентність зумовила утворення дериватів у двох семантичних позиціях: "виконавець дії" (*бурильник*, *свердляр*, *свердлувальник*, *свердильник*, *свердлій*, *консервник*, *солильник*, *брошурувальник тощо*) (субстантивний блок), "ознака суб'єкта за дією, яку він виконує" (ад'єктивний блок): *свердлячий*, *скиртувальний*, *комплектувальний*, *проектувальний*.

Облігаторну правобічну об'єкто-результативну валентність актуалізують похідні із словотвірним значенням “результат дії” (*бурка, свердловина, солянка, соління, штамповка*) (субстантивний блок), “ознака об'єкта за дією, яка спрямована на нього” (*клесний, фарширований, штигований, консервований, брошуурований* та ін.) (ад'єктивний блок), “виконуючи дію, переводити щось із стану об'єкта в стан суб'єкта” (*буритися, консервуватися, солитися, клеїтися, пресуватися, скиртуватися* тощо), “виконувати дію для себе” (*барикадуватися*), “з'являтися, поставати, створюватися в результаті виконання дії” (*згвинчуватися, копичитися, формуватися*) (вербальний блок). Усі інші словотвірні значення субстантивного та ад'єктивного блоків спричинені факультативними об'єктними актантами твірних дієслів (матеріалу, місця, знаряддя тощо). Не зафіксовано похідних іменників на позначення результату дії від дієслів з включенням об'єктним актантом на позначення результату дії, оскільки в мові вже функціонують лексеми (в цьому випадку – твірні іменники) із семантикою потенційних дериватів. Включеність значення відповідного іменника у семантичну структуру похідного дієслова фактично унеможливило утворення на базі вербатива мотивованого субстантива з тотожною чи подібною семантикою до твірного іменника, наприклад, *портрет – портретувати* (мист.) “створювати портрет когось-небудь”; *брикет – брикетувати* “спресовуючи дрібні або пилюваті матеріали, виготовляти з них брикети”. Забігаючи наперед, зазначимо, що аналогічний обмежувальний прагматичний фактор щодо утворення потенційних похідних “спрацьовуватиме” й при утворенні девербативів на позначення матеріалу та знаряддя дії.

Факультативні правобічні валентності реалізовані у семантичних позиціях: валентність місця – “місце дії” (*брошурувальня, солільня, солярня, столярня, стожарня, стожнице*) (субстантивний блок), “ознака за дією об'єкта, який придатний для її виконання” (*клейкий*) (ад'єктивний блок), “бути підданим певній дії, бути придатним для виконання певної дії” (*солитися, клеїтися, пресуватися, штампуватися*) (вербальний блок), знаряддя – “знаряддя дії” (*котичник, лінійка*), (субстантивний блок), матеріалу, місця і знаряддя одночасно – “ознака за дією об'єкта, який призначений для її виконання” (*бурильний, свердильний, пресувальний, лінійовальний, штемпелювальний, штрихувальний, клеїльний* тощо).

Закономірно є послідовна актуалізація в девербативах словотвірного значення “опредмечена дія”. Іменники на позначення дії утворюються шляхом номіналізації, яка зумовлена синтаксичними потребами, а перетворення, пов'язане з переміщенням присудкового компонента в позицію підмета, веде до перетворення дієслова на віддієслівний іменник, у якого нівелюються вихідні дієслівні категорії і набуваються іменникові граматичні категорії [3, с.143]. Зазначимо, що аналізоване словотвірне значення відзначається й найбільшою глибиною місць у парадигмі (*шлюзування*,

консервування, конспектування, реферування, брошурування, комплектування, комплектація, колекціонування, копичення, скиртування, клеймування, лінійовання, мітка, печатання, проектування, таврування, штрихування; копіювання, моделювання, проектування, штампування, буріння, свердлування, свердлення, свердління, каландрування, згвинчування, пресування, формування, формовка, штемпелювання, латання, соління, валькування, клеєння).

Для похідних ад'єктивів при встановленні словотвірного значення, крім валентних характеристик, провідну роль відіграє системний набір імен категорії предметів, осіб, явищ, процесів і т.д., які семантично можуть поєднуватись з певною статичною ознакою. Саме колом рефенції насамперед визначається семантична структура кожного лексико-семантичного варіанта похідного прикметника, його належність до певного словотвірного значення.

Найбільшою дериваційною продуктивністю аналізовані вербативи відзначаються у породженні дієслів. У вербальному блоці маніфестовані семантично можливі модифікації дієслів: результативні, локативно-об'єктні, темпоральні, квантитативні, дистрибутивні. Тільки дієсловами дериваційно реалізуються аспектно-результативна валентність та валентності, які передбачають ознаки дії, що виражені у реченні прислівниками.

Локативна валентність, яка передбачає поєднання дієслова з просторовими прислівниками на зразок *знизу, зверху, збоку, навколо, всередину*, транспонується в дієслова, що позначають просторові модифікації дії. Ця валентність реалізована у таких семантичних позиціях “виконувати дію, спрямовуючи її навколо або на всю поверхню об'єкта” (*оббурити (оббурювати)*) (гірн.), *обвалькувати (обвальковувати)*); “виконувати дію, за якої відбувається проникнення якогось об'єкта в інший” (*вклеїти і уклеїти (вклеювати і уклеювати)*); “додатково або трохи виконувати дію, спрямовану на збільшення розміру, обсягу об'єкта” (*розсвердлити (розсвердлювати), розбуравити (розбуравлювати), підклеїти (підклеювати), надклеїти (надклеювати)*).

Мінімальною продуктивністю відзначаються лексеми, яким властиві певні обмеження щодо сполучуваності з локальними прислівниками, наприклад, для лексем *моделювати, планувати, штампувати, солити, фарширувати* не є коректними поєднання зі словами *навколо, всередину*, пор. *будувати навколо* і семантично нелогічна синтагма *проектувати навколо*, аналогічно *консервувати всередину* і *шпигувати всередину*.

Темпоральні модифікації дії, що реалізують темпоральну валентність, маніфестовані дієсловами, які виражають *початок, кінець, розгортання дії протягом певного часу* і які можуть поєднуватись з прислівниками *довго, швидко* та з фазовими дієсловами *починати, закінчувати*. Темпоральна валентність дієслів реалізована у семантичних позиціях “виконувати дію

якийсь час” (*промерезжати і промерезжити, прокарбувати, посвердлити, проклеїти*); “закінчувати виконувати дію” (*домостити (домоцувати), добурити (добурювати), досвердлити (досвердлювати), долатати (долатувати), досолити (досоловати)*).

На маргінесі темпоральних модифікацій перебуває об’єктно-часове значення дієслів “виконувати дію над об’єктом повторно” (*перекомплектувати, (перекомплектовувати), переклеїмити, переклеїмувати, перетаврувати, пересвердлити (пересвердлювати), переклеїти (переклеювати)*). Семантика таких дериватів передбачає повторне виконання дії після її завершення, відновлення дії після закінчення усіх фазових етапів (початку, тривання, завершення), додаткове проходження одночасно трьох фаз. При цьому при повторному виконанні дія може залишатися незмінною, тільки відтворювати попередню або коректуватися, набувати певних особливостей, які не були притаманними попередньому процесу, а то й взагалі зазнавати кардинальних змін.

Валентність ступеня інтенсивності дії і міри виконання дії, яка передбачає поєднання дієслова з прислівниками ступеня інтенсивності дії на зразок *сильно, легко, ледве, ретельно, старанно* тощо і прислівниками міри на зразок *багато, мало, трохи, недостатньо, надміру* і т.д., транспонується в дієслова, що позначають квантитативні (кількість та інтенсивність) та квантитативно-дистрибутивні (розподільність) модифікації дії.

Майже однаковою кількістю похідних реалізовані словотвірні значення “виконуючи дію, створювати певну або велику кількість чогонебудь” (*налініювати (налініювати і налініяти), набуравити (набуравлювати), насвердлити, насолити (насолювати), нашипигувати (нашипигувати)*) і “виконувати дію, поширюючи її на багато об’єктів (*переклеїмити і переклеїмувати, перетаврувати, посвердлити, пересвердлити (пересвердлювати), повідзьобувати, переклеїти (переклеювати)*).

Найбільшою кількістю похідних репрезентована семантична позиція “виконуючи дію, довести її до результату”. Принагідно зазначимо, що аналізоване значення характеризується і найбільшою глибиною місць, або позицій парадигми (*забарикадувати, вижолобити (вижолоблювати), законсервувати, законспектувати, занотувати (занотовувати), покочити, відзначити (відзначати і відзначаючи (рідко)), назначити (назначати і назначаючи), позначити (позначати і позначаючи (рідко)), виклеїмити, налініювати (налініювати і налініяти), полініювати і полініяти, розлініювати і розлінювати (розлініювати, розлініяти і розлінувати), заштрихувати (заштриховувати), відитампувати; просвердлити (просвердлювати), висвердлити (висвердлювати), вибурити (вибурювати), пробурити (пробурювати), вибуравити (вибуравлювати), пробуравити (пробуравлювати), відпресувати (відпресовувати), спресувати (спресовувати), заштемпелювати (заштемпельовувати), виформувати (вифор-*

мовувати), засолити (засолювати), прошигувати (прошигувати), ви-клеїти (виклеювати), склеїти (склеювати), підклеїти (підклеювати,)).

Супровідними чинниками, які впливають на ступінь реалізації закладених системою словотворчих потенцій, виступають: 1) визначеність/невизначеність кількості актантів; 2) частота вживання; 3) структура твірної лексеми (похідна/непохідна); 4) сфера використання (необмежена/обмежена); 5) наявність/відсутність емоційно-експресивного забарвлення.

Найбільша протяжність конкретних словотвірних парадигм властива дієсловам, семантика яких відбиває основні дії у виробничому та побутовому житті людини. Значущість таких дій у практичній діяльності зумовлює високу частоту використання лексем на їх позначення у мовленні (клеїти – 18 похідних, свердлити – 16, солити – 16, бурити – 10, копіювати – 8 тощо). Важливою характеристикою при інтерпретації дериваційного потенціалу твірних є визначеність/невизначеність кількості лексем на позначення якогось аргумента. Обмеженість поєднання дієслова з визначеним колом актантів знижує його дериваційну продуктивність (наприклад, коло рефентів на позначення результату дії при лексемі *свердлити* обмежене словами *отвори, заглибини, діри*, як наслідок – функціонування у мовленні тільки одного похідного із значенням результату – *свердловина*).

Додатковими факторами, які визначають реалізацію відповідного словотвірного значення конкретними дієсловами, виступають також структурні особливості твірних. Той факт, що всі аналізовані твірні є мотивованими утвореннями, зумовив відсутність похідних іменників у семантичних позиціях “результат дії” (від дієслів з включеним об’єктним актантом на позначення результату дії), “знаряддя дії” (від дієслів з включеним об’єктним актантом на позначення знаряддя дії) і “матеріал для дії” (не зафіксовано жодного похідного, хоча потенційно такі деривати можуть утворюватися).

Низька дериваційна активність більшості твірних спричинена їх належністю до запозичених лексем (*барикадувати, брикетувати, брошурувати, гофрувати, комплектувати, копіювати, препарувати, проектувати, шлюзувати, штемпелювати, штампувати, формувати* тощо).

Знижує дериваційну продуктивність твірної його належність до обмеженої сфери вжитку (розмовного, діалектного, професійного мовлення), наприклад: *буравити* – рідковживане, *формувати* – спеціальне слово, *портретувати* – сфера мистецтва, *клеїмувати* – спеціальне слово, *штигувати* – галузь кулінарії, *печатати* – застаріле, *склепувати* – діалектне, *стібати* – рідковживане.

З-поміж трьох типів деривації найбільш поширеними виявились мутація та модифікація, причому мутаційні значення представлені у субстантивному та ад’єктивному блоках, похідні вербального блоку реалізують тільки модифікаційні значення. Вербативи семантичної позиції, у якій

маніфестовані іменники на позначення абстрагованої дії, є транс позиційними дериватами.

Аналіз дериваційного потенціалу досліджуваних дієслів показав, що ці твірні словотворчо досить активні, але реалізують свою словотворчу спроможність по-різному. Жодне з аналізованих дієслів не утворює похідних з усіма типовими словотвірними значеннями.

1. Бузацилова К. Возможности и границы моделирования на уровне словообразовательных парадигм // Сопоставительное изучение словообразования славянских языков. – М.: Наука, 1987. – С.14–19.
2. Вихованець І.Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті. – К.: Наук. думка, 1988. – 233 с.
3. Грещук В.В. Основоцентрична дериватологія: історія, стан, перспективи // Актуальні проблеми українського словотвору. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – С.72.
4. Грещук В.В. Семантична дериватологія: передумови формування і перспективи // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип. V. – Івано-Франківськ, 2000. – С.83.
5. Грещук В.В. Український відірикметниковий словотвір. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – С.7.
6. Земская Е.А. Структура именных и глагольных словообразовательных парадигм в русском языке // Актуальные проблемы русского словообразования. – Ташкент: Укитувчи, 1982. – С.14–17.
7. Кочерга Г.В. Мотивація відіменникових дієслів у сучасній українській мові (когнітивно-ономасіологічний аспект): Автореф. дис. канд. філол. наук. – Одеса, 2003. – 20 с.
8. Лагуа Т.М. Семантико-типологічна характеристика відісубстантивних дієслів сучасної української мови: Автореф. дис. канд. філол. наук. – Харків, 2003. – 20 с.
9. Морозова Т.С. Структура словообразовательных парадигм природных деструктивных глаголов // Актуальные проблемы русского словообразования. – Ташкент, 1978. – С.152–156.
10. Морозова Т.С. Структура словообразовательных парадигм русского глагола: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1980. – 20 с.
11. Тельер Л. Основы структурного синтаксиса. – М.: Прогресс, 1988. – 654 с.
12. Тихонов А.Н. Проблемы составления гнездового словообразовательного словаря современного русского языка. – Самарканд, 1971. – 387 с.
13. Уфимцева А.А. Типы словесных знаков. – М.: Наука, 1974. – 206 с.

The thesis deals with word-building potential of of the verbs of concrete physical action with the meaning of object formation and its realization in the language. The totality of derivational meanings realized by the derivatives from the verbs investigated is established in the thesis. The author defines the formal-semantic and pragmatic factors that determine derivational behaviour of the productive verbs and the influence of the valent characteristics as the main factor of the productive words analysed on their derivational ability.

Key words: *derevational paradigm, derivational meaning, word-building, potential, semantic position, valency, productive word, derevative word.*

УДК 811.161.2'367

ББК 81.2 Ук–22

Орест Гургула

ЛОКАТИВНА СИНТАКСЕМА В СЕМАНТИЧНІЙ СТРУКТУРІ РЕЧЕННЯ

Локативна синтаксема в семантико-синтаксичній структурі речення вказує на просторову локалізацію предметів. Вона взаємодіє з локативними предикатами трьох типів: власне-локативними, процесуально-локативними і акціонально-локативними. У статті розглядається структура локативної синтаксеми, її семантична організація щодо осей контактність-дистантність, статичність-динамічність.

Ключові слова: локативна синтаксема, локативний постфікс, динамічність, статичність, предикат дії, контактність, дистантність.

Відомо, що власне семантичну структуру простого речення формує один предикат і породжені його валентністю субстанціальні компоненти. На семантико-синтаксичному рівні ці компоненти-семантими співвідносяться з синтаксемами. Синтаксеми, що характеризуються диференційними семантико-синтаксичними ознаками, тобто семантичними ознаками, які визначаються з опорою на певний тип синтаксичного зв'язку, становлять семантичну інтерпретацію формально-граматичної структури речення, або семантико-синтаксичну структуру, тоді як компоненти, виділювані за певним типом і характером синтаксичного зв'язку, становлять його формально-граматичну (власне синтаксичну) структуру [3, с.7–8].

Предикат розглядають як центральний організаційний компонент у семантико-синтаксичній структурі речення, оскільки його валентність детермінує кількісний і якісний характер субстанціальних компонентів-синтаксем з конкретним предметним значенням і специфіку передаваних ними семантико-синтаксичних відношень у структурі речення. Ч.Філлмор вважав, що речення складається з дієслова й однієї або більше “іменних груп”, кожна з яких пов'язана з дієсловом певним “відмінковим відношенням”, тобто семантико-синтаксичним відношенням [10, с.157–158].

До складу семантико-синтаксичної структури речення входить предикат і зумовлені його валентністю субстанціальні синтаксеми – іменникові компоненти із власне предметним значенням. У.Чейф зазначав, що “будь-яке речення побудовано круг певного предикативного елемента. Звичайно, хоч і не завжди, цей предикативний елемент супроводжується одним або більше іменниковими елементами” [11, с.114]. Ці субстанціальні компоненти перебувають щодо предиката в певних семантико-синтаксичних відношеннях. У лінгвістиці немає єдиного найменування зазначених компонентів речення, що породжує їхню термінологічну інтерпретацію: “актанти” (Л.Теньєр), “іменники” (У.Чейф), “глибинні відмінки” (Ч.Філлмор), “функції предмета” (Т.П.Ломтєв), “предикандуми” (С.Д.Кацнельсон), “субстанціальні синтаксеми” (І.Р.Вихованець, А.М.Мухін) тощо.

По-різному визначають і їхній кількісний склад, причому іноді той самий дослідник пропонує неоднакову їх кількість у різні періоди роботи над цією проблемою [3, с.36].

У.Чейф кваліфікував “іменники” за сімома типами: 1) агент – іменник на позначення діяча; 2) пацієнт – предмет у певному стані або положенні; 3) бенефіціант – іменник вказує на особу, яка має користь із того, про що говориться в останній частині речення; 4) експерієнцер – особа, чий умонастрій або розумові процеси зазнають впливу; 5) інструмент – предмет, що відіграє певну роль у здійсненні процесу, але не є рушійною силою, причиною або ініціатором дії; 6) додаток – іменник на позначення того, що створюється; 7) місцеположення – іменник на позначення локативних відношень до локативних дієслів стану [11, с.113–123, 167–191].

На думку В.Г.Гака, у структурі речення є сім “реальних актантів”, які лише частково збігаються з “глибинними відмінками” Ч.Філлмора: 1) суб’єкт (відправник); 2) об’єкт; 3) адресат; 4) субстанція, що сприяє або перешкоджає здійсненню процесу (ініціатор, знаряддя, причина); 5) просторовий конкретизатор (місцеперебування, вихідна або кінцева точка руху); 6) часовий конкретизатор; 7) субстанція, якій належить або частину якої становить суб’єкт або об’єкт [6, с.80].

Локативна синтаксема функціонує при трьох типах локативних предикатів: власне-локативних, процесуально-локативних й акціонально-локативних. Багато дискусій пов’язано з кваліфікацією локативних субстанціальних синтаксем. А.М.Мухін стверджує, що локативні синтаксеми належать до відтінкових синтаксем, у яких прийменники диференціюють просторові значення, але не створюють окремих синтаксем [7, с.201]. Існує і такий погляд на класифікацію цих одиниць, згідно з яким прийменники з просторовим значенням являють собою постфікси локативних предикатів, а отже, диференціюють не субстанціальні синтаксеми, а предикати [5, с.104].

Услід за І.Р.Вихованцем, виділяємо характерну рису локативних субстанціальних синтаксем – наявність у їх структурі локативного (просторового) прийменника, який викликає семантичну і морфологічну варіативність [4, с.263]. Цікаву інтерпретацію локативних елементів, традиційно виділюваних як прийменники, подав на матеріалі англійської мови американський лінгвіст У.Л.Чейф. Він вважає, що так звані прийменники являють собою дієслова стану, які у вужчому розумінні можна визначити як локативні дієслова. Ці дієслова супроводжуються іменником, що перебуває з ними у відношенні місцезнаходження. До того ж вчений визнає локативні прийменники дієслівними коренями. На його думку, у поверхневій структурі англійської і багатьох інших мов так звані прийменники із просторовим значенням передують форми елемента “бути”, що виконують у поверхневій структурі функцію дієслова. Проте лінгвіст заперечує роль елемента *бути* як звичайного дієслова, оскільки цей елемент не є семан-

тичним дієслівним коренем і його функція полягає в тому, щоб тільки представляти граматичний час і інші флексійні одиниці [10, с.183–184].

Аналіз мовного матеріалу засвідчує, що морфологічна своєрідність локативних синтаксем зумовлюється численною групою локативних прийменників, які, поєднуючись з місцевим, знахідним, родовим, орудним, давальним відмінками, виражають статичне і динамічне просторове значення. Локативні відмінки як функціонально-семантичні одиниці, що виражають локативні субстанціальні функції і тому включають ряд граем категорії відмінка, необхідно відрізнити від локатива (місцевого відмінка) як спеціалізованої на локативній семантико-синтаксичній функції граєми відмінкової системи.

Виділяють понад сто локативних прийменників і групують навколо семантичної осі контактність-дистантність. Контактні прийменники складають нечисленну групу (в, всередині, на, зверху, поверх, посеред, серед) і зумовлюють поєднання локативних дієслів з місцевим або родовим відмінком: Дівчата були в будинку. Хлопці стояли серед лісу. Крім того, регулярно використовуються конструкції, де локативна синтаксема стоїть у формі орудного безприйменникового. Наприклад :

“На Дніпрі лодії плывуть з Новгорода”; “На Дніпрі мене захопили печеніги...”; “Скарб лежить у землі над Дніпром...”; “Ти вже ключі на лаву не клади”; “За лісом мене вцілів печеніг...стрілою в груди. – повів Ант” (С.Скляренко); “Не застанеш ти Василю в Ніжені” (П.Куліш); “Я – з двору...”; “Москалі з гори спускаються...”; “Язик до Києва доводить!”; “Шукаю премудрості у Дніпрі” (П.Мирний); “Я був на бенкеті в Іданфірса, – гордовито вигукнув він” (В.Чемерис); “Покинь полудень на столі, – обізвався Кайдаш” (І.Нечуй-Левицький); “Знайшов у Ілька в кишені” (Ю.Мушкетик); “Чортики на книгах не стрибали” (В.Шевчук). Діти сиділи навколо вогнища; Дідусь лежить під яблунею; Вони опинилися біля річки [6, с.112–136]. Із відтінками контактної внутрішньої локалізації і контактної локалізації з поверхнею просторового орієнтира тісно пов’язана похідна від цих відтінків дистрибутивна контактна локалізація, яку передає прийменник *по*. Семантичний варіант локативної субстанціальної синтаксеми співвідноситься з морфолого-синтаксичним варіантом *по+місц.в.*: Щебечуть солов’ї *по* молодих садках (О.Довженко), Гуляла хуртовина *по* степах (О.Довженко).

Дистантні статичні постфікси, за термінологією І.Вихованця, у значенневому і кількісному плані більше розгалужені. Виділяють п’ять видів дистантної локалізації щодо просторового орієнтира: 1) загальну дистантну локалізацію; 2) локалізацію за ознакою близькості (близько, біля, неподалік, недалеко, при): Дитина стоїть біля дерева. Дитина стоїть неподалік будинку. У другому реченні постфікс “неподалік” вносить у значення просторової близькості відтінки відносної віддаленості. 3) локалізацію *по* колу

(довкола, навкруг, кругом): Навкруг Києва розкинулись ліси. 4) локалізацію між просторовими орієнтирами: Між верб росли берези; 5) локалізацію щодо горизонтальної або вертикальної осі: Поряд з Іваном сидів матрос. Над нами були зорі. Схід ясенів навпроти траншеї (Ю.Яновський).

Локативні синтаксеми поділяються на: динамічні локативні синтаксеми і статичні локативні синтаксеми. Локативні динамічні субстанціальні синтаксеми залежать від дієслів руху і членуються на три різновиди: а) локативні синтаксеми у значенні вихідного пункту руху; б) локативні синтаксеми у значенні кінцевого пункту руху і в) локативні синтаксеми у значенні шляху руху, наприклад: “Я чекав, поки ви вийдете з лабораторії” (Н.Рибак); “Із закритими очима можете пройти від гуртожитку до ферми” (В.Кохан); “Може, завезу тебе до того Вавілона” (В.Земляк); “А приблизно триста років тому цією ж розбитою дорогою йшов інший” (Й.Струцок); “... тихо жінка бульваром бреде” (В.Штинько); “І повели Гамалію селом” (Григорій Тютюнник). Велике різноманіття виявляють статичні локативні синтаксеми, які залежать від локативних дієслівних предикатів, що означають місцезрештування особи або предмета, наприклад: “Він поселився в домі їхньому” (Л.Костенко); “Перед ним стояла задихана, розметана від довгої втечі дівчина” (П.Загребельний), “Умовився Порфир на перекинутій байді” (О.Гончар) [6, с.131–132]. Із статичною локалізацією частково пов’язані аналітичні морфеми-постфікси із значенням шляху руху, які поєднують у своєму значенні місце і напрямок руху. Наприклад: Хлопці ішли через поле; Ми бігли крізь хащі. Постфікси *через* і *крізь* вказують на наскрізний рух у межах просторового орієнтира і перебувають у синонімічних відношеннях.

Локативні синтаксеми у реченнях підпорядковуються предикатам дії. Локативні прикметники в поєднанні з певним відмінком урізноманітнюють значення локативних синтаксем. Функціонування субстанціальних компонентів у структурі речення зумовлено специфікою предиката, валентність якого детермінує їхні якісні та кількісні характеристики. Семантичними функціями цих компонентів є функції діяча, адресата, експерієнсива, об’єкта, результатива, знаряддя, засобу, носія фізичного стану, носія всеохопного фізичного стану, ідентифікатива, компонентива, композитива, локатива. На основі субстанціальних семантико-синтаксичних відношень виділяють суб’єкту, об’єкту, адресату, локативну й інструментальну синтаксеми, семантична і морфологічна варіативність яких залежить від семантичних типів предиката.

1. Альшина І.Г. Структурно-семантична характеристика дієслів динамічної просторової локалізованості у французькій мові (у зіставленні з українською): Автореф. дис. ...канд. філол. наук. – Донецьк, 2000. – 20 с.
2. Богданов В.В. Семантико-синтаксическая организация предложения. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1977. – 204 с.

3. Вихованець І.Р., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Семантико-синтаксична структура речення. – К.: Наук. думка, 1983. – 219 с.
4. Вихованець І.Р. Граматика української мови: Синтаксис. – К.: Либідь, 1993. – 368 с.
5. Вихованець І.Р. Нариси з функціонального синтаксису української мови. – К.: Наук. думка, 1992. – 222 с.
6. Гак В.Г. К проблеме синтаксической семантики: Семантическая интерпретация “глубинных” и “поверхностных” структур // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. – М.: Наука, 1969. – С. 77–85.
7. Мухин А.М. Синтаксемный анализ и проблема уровней языка. – Л.: Наука, 1980. – 308с.
8. Русская грамматика: В 2-х т. / Гл. ред. Н.Ю.Шведова. – М.: Наука, 1980. – Т.1. – 783 с.
9. Филлмор Ч. Дело о падеже // Зарубежная лингвистика: Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1999. – Вып.3. – С.127–258.
10. Чейф У.Л. Значение и структура языка. – М.: Прогресс, 1975. – 432 с.

Locative syntaxem in the semantic-syntactical structure of the sentence points out a spatial localization of the objects. It interacts with locative predicates of three types: true locative, locative of the process and locative-acting. This article highlights the structure of locative syntaxem, its semantic organization concerning the axis contact-distance, static-dynamic.

Key words: *locative syntaxem, locative postfix, dynamic, static, predicate of the action, contact, distance.*

УДК 811.161.2'371

ББК 81.2Ук-7

Зоряна Коржак

ЛОГІКО-СЕМАНТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕМОЦІЙНО-ОЦІННИХ НОМІНАТИВІВ

У статті досліджуються емоційно-оцінні номінативи, які виявляють свою сутність на рівні речення. У цих реченнях констатація наявності предмета, особи, явища у відповідній ситуації супроводжується вираженням певної емоційної оцінки. Розглядається співвідношення емоційності та оцінності у структурі даних речень.

Ключові слова: *емоційно-оцінні номінативи, емоційна оцінка, емоційність, інтенсивність характеру оцінки.*

Оцінка як філософська і психолінгвістична категорія залишається об'єктом дискусій, незважаючи на те, що її вивченню було присвячено чимало досліджень (Н.Д.Арутюнова, О.М.Вольф, А.Вежицька, Г.О.Золотова, В.Г.Гак, Т.О.Космеда, А.А.Бурячок та ін.). Це зумовлено складністю процесу породження оцінки, під час якого те чи інше явище повинно бути не тільки сприйняте, але й зіставлене з моделлю світу, яка існує у свідомості, з особистими уявленнями людини, пропущене крізь сферу людських почуттів і відповідно класифіковане.

Предметом нашого дослідження виступають емоційно-оцінні номінативи, які виявляють свою сутність на рівні речення. Досліджувані речення

несуть подвійне семантичне навантаження: констатують буття, існування предметів і містять їх емоційну оцінку. Порівняйте: *Вранці випав перший сніг. Сильний мороз. Який мороз!* У реченні *Сильний мороз* із розповідною інтонацією стверджується наявність сильного морозу, а в реченні *Який мороз!* з окличною інтонацією констатується та ж ситуація, але водночас подається емоційна оцінка, яка поточиться конситуативними умовами.

Отже, емоційно-оцінні номінативи розглядаються як речення, у яких наявні дві семантичні категорії: оцінності та емоційності. У силу неоднозначності й ускладненості інтерпретації ці категорії потребують деталізованого і поглибленого аналізу.

Відомо, що кваліфікація категорії оцінки неможлива без вивчення процесу пізнання суб'єктом об'єктивного світу, бо пізнавальна діяльність полягає не лише у нагромадженні знань та досвіду про об'єкти реальної дійсності, але й у виробленні певного ставлення до цих об'єктів, визначенню їх ціннісної значущості. "Чистого" чи безоцінного пізнання, очевидно, не існує, тому категорії оцінки і пізнання складають єдність, яку можна вивчати лише комплексно, не протиставляючи їх, а розглядаючи як такі, що доповнюють, зрештою, визначають одна одну.

Важливою властивістю оцінки є те, що в ній завжди присутній суб'єктивний чинник, який взаємодіє з об'єктивним [2, с.22]. Це пов'язано як з особистісним ставленням суб'єкта до об'єкта пізнання, так і оцінними характеристиками, властивими природі цього об'єкта, його іманентними властивостями та ознаками [там само]. Крім того, чинник суб'єктивності / об'єктивності вбачається в тому, що, з одного боку, суб'єкт, здавалось би, вільний у виборі ознаки об'єкта оцінки, з іншого боку, він оцінює цей об'єкт під впливом тих ідеалів та уявлень, норм і критеріїв оцінки, які склались і прийняті у даному соціумі. Тому оцінку визначаємо як об'єктивно-суб'єктивне або суб'єктивно-об'єктивне соціально усталене й узуально закріплене в семантиці мовних одиниць експліцитне та імпліцитне вираження відношення суб'єкта до об'єктів дійсності.

Емоційна оцінка є складовою частиною семантичної категорії оцінності, в якій відображується взаємодія людини з навколишнім середовищем. Така взаємодія, як зазначає А.Н.Шрамм, обов'язково передбачає різноманітні відношення людини з предметами та явищами, що її оточують. Усвідомлення цих відношень і є оцінкою предмета чи явища [6, с.39]. Визначення Т.Кругликової уточнює попереднє твердження, розглядаючи оцінку як судження суб'єкта пізнання про предмет, яке ґрунтується на порівнянні цього предмета з обраним еталоном [4, с.81].

У Н.О.Лук'янової емоційна оцінка є одним із компонентів такої семантичної категорії, як експресивність. Дослідниця розглядає її на двох рівнях: екстралінгвістичному та мовному. На першому рівні емоційна оцінка являє собою думку суб'єкта про цінності об'єкта, яка проявляється не як логічне

судження, а як відчуття, почуття, емоція мовця. На другому рівні емоційна оцінка постає як відображена і закріплена в семантиці мовного знака, як його мікрозначення чи сема, думка суб'єкта про цінності об'єкта [5, с.45].

Автори “Словника лінгвістичних термінів” Д.І.Ганич та І.С.Олійник під категорією суб'єктивної оцінки розуміють “семантико-граматичну категорію, яка виражає суб'єктивну оцінку предмета, ознаки чи ознаки дії і вносить в основне лексичне значення слова додаткові емоційно-експресивні відтінки: пестливості, здрібнілості, прихильності або негативної оцінки: зневажливості і згрубілості чи фамільярності” [3, с.103]. Під “емоційним” розуміють такий ракурс вивчення, “який відноситься до вираження почуттів, переживань, настроїв, суб'єктивного ставлення” [3, с.75], отож емоційне є причиною вияву емоційної оцінки, емоційного забарвлення, емоційного слова, тобто як таке, основним змістом якого є вираження почуттів.

Хоча такі дослідники, як В.Телія, Й.Стернін та інші, розмежують поняття емоції й оцінки, переконливішою в цьому плані видається думка Н.О.Лук'янової про те, що “оцінність та емоційність не творять двох різних компонентів значення, вони єдині, як нерозривною є оцінка й емоція на позамовному рівні” [5, с.45].

Позитивна оцінка може передаватися через позитивну емоцію – схвалення, похвалу, ласку, захоплення і т. ін., негативна – через негативну емоцію – несхвалення, осуд, досаду, роздратування, зневажання, презирство і т. ін. Оцінка наче “вбирає” в себе відповідну емоцію, а параметри емоції й оцінки збігаються за принципом: “приємне” – “добре”, “неприємне” – “погано”. Словникові позначки схвал., ласк., несхвал., зневаж., презирств. і т. ін. передають відповідні емоційні реакції мовця щодо предмету мови, а оцінка виступає як схована в емоції, лише в конкретних висловлюваннях “розгорнута” у більшій чи меншій мірі.

З цього приводу покажемо є уривок поезії Ліни Костенко “Цвілі сади, гула хрущами круча”:

... А ніч була глуха, низька й жагуча,

як голоси паризьких шансоньє.

А ніч була трояндова, бузкова,

чаклунська ніч у відгомоні гроз!

Цигани вкрали ніч. Вона була казкова...

Поетеса передає свій емоційний стан через опис ночі і робить це за допомогою буттєвих речень. Оцінно-буттєве речення *чаклунська ніч у відгомоні гроз!* з окличною інтонацією також стверджує буття, проте на це основне значення нашаровується значення оцінки, характер якої визначає конотативна семантика залежного означення, що дозволяє розгорнути оцінку ночі повною мірою. Сфера взаємодії людини з навколишнім світом одержує свою модальну характеристику через призму інформованості людини про цей світ у вигляді конкретних суджень оцінного характеру.

За ступенем співвідношення емоційності та оцінності у структурі досліджуваних речень поділяємо їх на групи:

а) емоційно-оцінні номінативи з переважанням оцінності, які дають кваліфікацію, оцінку предметам чи явищам, наявність яких констатується: *Маленьке сіре, заплакане віконце. Крізь його видно обом – і Андрієві і Маланці, як брудною, розгрудлою дорогою йдуть заробітчани* (М.Коцюбинський). Автор негативно оцінює умови життя селян, проте ця оцінка не супроводжується яскравим вираженням його почуттів;

б) емоційно-оцінні номінативи з переважанням емоційності: *Ти надто хороша, у тебе ж пісня яка, яка пісня!* (У.Самчук); *Гляньте, яка ніч! Яка ніч!* *Ішла оце житами сама-самісінька, а мені здавалось, що за мною музики грають, співають...* (С.Васильченко). У виділених реченнях яскраво виражені емоції мовця (захоплення, похвала; захоплення) переважають над оцінкою даних явищ;

в) емоційно-оцінні номінативи з високим ступенем поєднання оцінного та емоційного компонентів у семантиці своїх граматичних форм: *Які зачовгані антракти!* *! Панки долонь тут не шкодують* (Л.Костенко). Виділене речення називає реалію, яка піддається оцінюванню на шкалі поганих, невисокого рівня якості, що вирізняє його високим ступенем вияву негативної оцінки. Емоційне ставлення мовця (осуд, зневаження) підсилюється використанням частки *який* та окличної інтонації.

Емоційно-оцінні номінативи характеризуються окресленою семантико-функціональною спрямованістю – використовуються для вираження позитивної чи негативної оцінки. Визначальними є інтенсивність характеру оцінки та її категоричність. Інтенсивність є семантично градуйованою ознакою і, за Н.О.Лук'яною, відображає діалектичну єдність якісної та кількісної характеристик об'єкта [5, с.55]. Інтенсивність оцінного номінатива – це його потенційна здатність актуалізувати уявлення суб'єкта про високу ступінь міри реального явища чи ознаки, яка притаманна предмету як його властивість, чи як така, що йому приписується.

Ступінь інтенсивності емоційної оцінки визначається на основі 1) семантики іменника, який є основним структурно-семантичним центром усього речення; 2) семантики залежних компонентів з атрибутивним значенням; 3) залучення часток; 4) інтонації висловлювання; 5) конситуації.

Залежно від того, чи має іменник у своєму лексичному значенні позитивний або негативний компонент, відповідну оцінку виражає висловлювання загалом: *Боже, боже... які розкоші, краса яка!* (С.Васильченко) – позитивна оцінка, захоплення, здивування; *Такий гріх! Заснути, чуєте, у таку велику ніч, і то старій людині...* (У.Самчук) – негативна емоція, осудження.

Проте оцінні номінативи можуть містити у своїй структурі і оцінно – нейтральні іменники. Адекватне сприйняття таких речень визначається атрибутивом з емоційно-експресивним значенням: *Таке чудесне й смачне*

молоко!.. (У.Самчук) – позитивна оцінка, захоплення; **Яка жахлива сцена!** (О.Гончар) – негативна оцінка, обурення. Наведені речення стверджують буття, на це основне значення нашаровується значення оцінки, характер якої визначає конотативна семантика залежного означення. Своєрідність таких моделей, що мають статус речення, полягає в тому, що, збігаючись за формою з атрибутивним словосполученням, вони є відображенням глибинної предикації, в основі якої лежить інтенсифікація предуюваної якісної ознаки предмета чи явища.

У випадках, коли семантика іменника та залежних від нього членів не містить достатньої емоційно-оцінної інформації, цю функцію беруть на себе емоційно-експресивні інтенсифікатори, внаслідок чого відбувається ускладнення всієї структури речення. Характерною особливістю структури оцінних номінативів є використання окличних часток: *який (-а,-е,-ї), такий (-а,-е,-ї), що за, оце так і т. д.*: **Який парик придумано – витворний! / Яке чоло!** (Л.Костенко). В.В.Бабайцева визначає за частками “роль конструктивно значущого, власне будівельного елементу” [1, с.134]. Окличні частки, конструктивно оформлюючи речення, підсилюють ступінь емоційної оцінки.

В емоційно-оцінному номінативі інтонація відіграє роль визначального засобу його кваліфікації як окремого типу синтаксичної одиниці. Їй належить не лише предикувальна функція, що надає реченню форми окремої відносно завершеної думки, але й водночас здатність модалізувати, репрезентувати відношення мислення до буття, посилювати піднесено емоційну оцінку, наприклад: **Золота, пахуча осінь. Сади обтяжені яблуками і сливами** (У.Самчук). У виділеному реченні автор констатує наявність явища і водночас за допомогою прикметників з оцінним значенням дає позитивну оцінку цьому явищу, проте емоції мовця виражені слабо. Порівняємо: **Радість! Повний успіх! Інтуїція не підвела мене** (О.Бердник). У наведених реченнях оклична інтонація яскраво виражає почуття радості, захоплення, які переповнюють автора, що вказує на високий ступінь інтенсивності емоційної оцінки.

Аналіз мовленнєвого матеріалу показує, що оцінна семантика досліджуваних речень створюється за рахунок контекстуальних засобів. Показовим у цьому плані є вірш Л.Костенко “Софія Перовська”. Пор.:

*Те хлопчєня, що марило фрегатями,
що майструвало яхти голубі, –
він, прокурор, сьогодні вимагатиме,
щоб смертний вирок винесли тобі!*

*Желябов, слухай, ти у нас – як совість.
Яка промова! У суді фурор.
Звичайно, збіг. Звичайно, випадковість
Не цей, так інший був би прокурор.*

*І все-таки (яке чудне питання!
який невчасний ступор для душі!)
от уяви: той човник, те катання,
а ви малі, ви з ним товариші.*

Поza контекстом емоційно-оцінні номінативи **Яка промова! Яке чудне питання!** можуть викликати такі позитивні емоції, як схвалення, похвалу. Але з контексту випливають інші висновки. Негативні емоції – несхвалення, осуду втілюються в оцінних реченнях із чітко вираженою негативною оцінкою події.

Таким чином, емоційно-оцінні номінативи здійснюють важливу прагматичну функцію: не лише дають загальну характеристику особам, явищам, подіям, про які йде мова в контексті, а й визначають суб'єктно-об'єктні відношення, забезпечують аксіологічний план вираження, створюючи тим самим комплексну за своїми когнітивними можливостями пропозиційну структуру.

1. Бабайцева В.В. Односоставные предложения в современном русском языке. – М.: Просвещение, 1968. – 159 с.
2. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – М.: Наука, 1985. – 228 с.
3. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів. – К.: Освіта, 1985.
4. Кругликова Т.Г. К семантике количественной оценки // Языковые единицы в речевой коммуникации: Межвуз. сб. – Л., 1991. – С.81.
5. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления. – Новосибирск: Наука, 1986. – 227 с.
6. Шрамм А.Н. Очерки по семантике качественных прилагательных (на материале современного русского языка). – Л., 1979.

The article deals with investigation of the emotional – evaluative nominatives, revealing their essence at the sentence level. In this sentences ascertainment of the subject (person, phenomenon) presence in the corresponding situation is accompanied with the expression of a certain emotional evaluation. The correspondence of the emotionality and evaluation in the structure of the given sentences is under consideration.

Key words: *emotional – evaluative nominatives, emotional evaluation, emotionality, the depth of the evaluation character.*

УДК 811.161.2'367

ББК 81.2 Ук-22

Михайло Ковальчук

СКЛАДНІ РЕЧЕННЯ З НЕДИФЕРЕНЦІЙОВАНИМ ТИПОМ ЗВ'ЯЗКУ ІЗ ЄДНАЛЬНО-ОЗНАЧАЛЬНОЮ СЕМАНТИКОЮ У МОВІ КОЗАЦЬКИХ ЛІТОПИСІВ XVII СТ.

У статті проаналізовано складні єднально-означальні речення козацьких літописів XVII ст. Ці поліпредикативні конструкції виявляють ознаки граматичної залежності й незалежності між компонентами. Функціонуючи у староукраїнській мові як граматичні деривати єднально-доповнюючих конструкцій, єднально-означальні речення виступають структурами перехідного типу між безсполучниковою сурядністю та сполучниковим підрядним означальним зв'язком і кваліфікуються як складні речення з недиференційованим типом зв'язку.

Ключові слова: поліпредикативні конструкції, недиференційований тип зв'язку, паратактичні й гіпотактичні відношення, єднально-означальні речення.

Синтаксичний аналіз текстів козацьких літописів засвідчує наявність у цих староукраїнських пам'ятках XVII ст. складних речень, у яких синтаксичний зв'язок між компонентами не піддається граматичній диференціації: його неможливо однозначно кваліфікувати в межах існуючих різновидів синтаксичного зв'язку. До цих поліпредикативних конструкцій, які в сучасному мовознавстві визначаються як складні речення з недиференційованим синтаксичним зв'язком [5, с.737; 4, с.349], було віднесено безсполучникові паратактичні означальні речення [1, с.19]. У конструкціях такого типу синтаксичний зв'язок компонентів кваліфікується як перехідний між сурядністю і підрядністю. При цьому простежується процес трансформації безсполучникових єднально-доповнюючих складних речень у сполучникові складнопідрядні означальні, а проміжним важливим етапом такої граматичної еволюції стало функціонування у староукраїнській мові складних речень із єднально-означальною семантикою. У східнослов'янському історичному синтаксисі складні речення із єднально-означальною семантикою то визначались як паратактичні підрядні [10, с.251], то граматично співвідносились із підрядними означальними [3, с.546; 2, с.117].

Зазначені два підходи визначали трактування цих одиниць синтаксичними дослідженнями пізнішого періоду. У сучасному синтаксисі ці поліпредикативні конструкції визначають як "сполучення з означальним значенням" [11, с.647], натомість інші мовознавці підкреслюють їх двояку граматичну природу, вказуючи наявні ознаки сурядності і підрядності [12, с.415; 5, с.737; 8, с.336].

Проведений нами аналіз наявних у козацьких літописах XVII ст. складних єднально-означальних конструкцій дає підстави кваліфікувати їх як речення з недиференційованим типом зв'язку, які, функціонуючи в межах староукраїнської безсполучниковості, є синтаксичними одиницями

перехідного типу між паратакисом і гіпотакисом, мають ознаки граматичної незалежності і залежності у відношеннях між компонентами. Так, виділившись на певному історичному етапі із сурядних еднально-доповнюючих конструкцій, ці складні структури виявляють тенденцію до підпорядкування постпозитивного компонента із співвідносним займенником компоненту попередньому, в якому міститься співвідносне опорне слово субстантивного типу. Саме такі семантико-синтаксичні відношення між компонентами лягли в основу виділення нами структурно-граматичних різновидів, виявлених у козацьких літописах XVII ст. складних еднально-означальних речень. Класифікація моделей цих структур визначається семантико-граматичними розрядами співвідносних постпозитивних займенників, які, взаємодіючи з опорним субстантивом у попередній частині, граматично спрямовували до цього опорного слова весь постпозитивний компонент. З огляду на це парадигма виявлених у козацьких літописах складних речень із еднально-означальною семантикою складається із трьох структурно-граматичних моделей, які, в свою чергу, можуть мати внутрішню структурованість із відповідними граматичними варіантами.

1. Речення із співвідносними особовими займенниками. Складні конструкції цього граматичного різновиду виділяються на основі наявності в постпозитивному компоненті особових займенників, які граматично співвідносяться з опорним субстантивом у попередній частині:

- *Калѣновскій же притяг ста на Батозѣ з вонскомъ полскимъ, его же три тисяци кѣ пѣхоти а шест тисячъ коннихъ...* [ЛГ, с.139].
- *Знайдовалися на тотъ часъ вѣ рукахъ значного козака Барабаша, полковника черкаського, его-же многи зъ людей малоросійскихъ рѣчей певне не свѣдомни, нарицаша и днес нарицають гетманомъ...* [ЛВ, с.14].

У реченнях такого типу наявний у відносному постпозитивному компоненті особовий займенник виступає показником граматичного зв'язку між компонентами. Цей зв'язок проявляється у семантико-граматичній відповідності особового займенника відносної частини субстантиву, що позначає суб'єкт чи об'єкт дії у препозитивному компоненті:

- *З так великого множества шляхти єдина остала жива Четвертинская княгиня , ю же дано Остапу, полковнику* [ЛГ, с.84].
- *А его царское величество, на Москву захавши, зноку войска великіе собрав, и арматы построил, на них спѣж четвертую часть звонов со всего панства московского з церквей и монастырей зырано, и все споражено, як надлежить до войны* [ЛС, с.164].

У межах аналізованої моделі складні речення виступають у певних граматичних варіантах, які виражаються різними засобами синтаксичного зв'язку між компонентами. У першому з них опорний субстантив перебуває у неакцентованій позиції щодо відносного компонента – суб'єкт чи

об'єкт препозитивної дії розміщений не безпосередньо перед особовим займенником, який спрямовує до нього відносний компонент, а займає щодо займенника дистантну позицію. Означальні відношення в таких структурах проявляються в мінімальній мірі, натомість домінуючими є еднально-перелічувальні відношення між компонентами:

- *В то время прилучися гетману коронному Конєцьполскому в Кодаку самому быти, и козакомъ ему предстоящимъ, между ними же вѣ и Богданъ Хмельнѣцкіи...* [ЛГ, с.66].
- *... прочіе чтири лѣта войны Полскої зъ Россіянами, Шведами и Венграми провлеканся, в них же кончина Хмельницкого, гетманство Виговского, змѣна его, комиссия Гадяцкая, вѣдствие сеговочной уже Украинѣ, гетманство Безпалого и гетманство Юрасево Хмельничченко, з тогдашними людскими разореніями зложачишо собилося* [ЛВ, с.4].

Інший граматичний варіант речень першої моделі складають структури, в яких опорний субстантив займає акцентовану позицію – він розміщується безпосередньо перед особовим займенником відносного компонента. Граматичне узгодження співвідносного займенника та опорного слова стає чітко вираженим, і означальні відношення між предикативними частинами проявляються уже виразніше:

- *Различія вини лѣтописци воинѣ козацком полагають: єдини за начало собор Берестинскіи, на немъ же нововведенна үнія смүти благочестивихъ...* [ЛГ, с.67].
- *... вьше Рус з Козаками внеудовостерпимомъ от Поляковъ озлобении и үтесненни чрезъ лѣтъ 74, в них же преишло королей полскихъ 3 ...* [ЛВ, с.12].

Характерною особливістю структурної побудови таких конструкцій є інтерпозитивне розміщення відносного компонента, яке зумовлює посилення означального зв'язку (відносний компонент виділено):

- *... Господь, его же іменемъ на вѣрность государю нашому всеє кляся еси, не дасть тебѣ полүчити ихъ (обіцяшки – М.К.) ...*[ЛВ, с.90]
- *... Максимъ Кривоносъ, пришедше с козаками от мѣщанъ: имъ же ляхи бяху зѣло тяжци: наншолъ врата отворенни...* [ЛГ, с.85].

Загалом у реченнях першої моделі особовим займенникам, які співвідносяться із опорними субстантивами, властива найбільш узагальнена граматична семантика в межах аналізованого типу складних речень. З огляду на це є підстава припускати, що функціонування у староукраїнській мові еднально-означальних речень із співвідносними займенниками стало одним з початкових етапів трансформації синтаксичного зв'язку між компонентами складного речення – від сурядного еднально-доповнюючого до підрядного означального.

2. Речення із співвідносними вказівними займенниками. Складні єднально-означальні речення, відносний компонент яких містить вказівні займенники, реалізуються у відповідних варіантах. Один з таких варіантів складають конструкції, у яких співвідносні вказівні займенники, виражені у формі прямого відмінка, виконують функцію підмета відносного компонента:

- *И бысть сѣчь в тон день немала, та же престаша от брани и до утра отложивша* [ЛГ, с.127].
- *... найбільше як підписок з канцелярії Мокрієвич и Карбанович, тіє знати дали, же козакки юже нізащо, и якови ляхом вскорі Україну отдадут* [ЛС, с.103].
- *... заразъ от кошового посланъ до скарбницѣ войскової писар сѣчовній з нѣсколкома атаманамі курѣнними и инним значним товариством, взяти тамъ и принести въ раду клейноти войсковин; тии прето ... вскрѣ принесли до ради и вручили ихъ заразъ Хмелницкому* [ЛВ, с.29].

Використання вказівних співвідносних займенників – займенників так званого прикметникового типу із означальною семантикою – увиразнює означальне значення аналізованих складних конструкцій. Серед виявлених у козацьких літописах єднально-означальних речень другої моделі переважають структури із співвідносним вказівним займенником у формі прямого відмінка. Зустрічаються також випадки, коли співвідносний опорний субстантив чи його семантичний еквівалент дублюється у відносній частині – тоді вказівний займенник виступає при ньому означенням:

- *... стояло в певномъ скриггомъ мѣстцѣ значное войско Ракоczego венгерское; тоє теѣн войско, скоро Хмелниченко преправил рѣку Тележину, нечаянно з мѣстцѣ закритих на него крѣпко ударило...* [ЛВ, с.73].
- *Сам гетманъ Калѣновскій ста мужественно з Пріемскимъ при нѣхотѣ и Говескін, староста Красноставскін, тіє всѣ лягли от меча...* [ЛГ, с.140].

Меншою мірою представлені конструкції другої моделі із вказівним займенником у непрямому відмінку:

- *Другая зась часть Инфлянтовъ ... мѣеть при ней же (Польщі – М.К.) зоставати в поссессии спокойне, звацца Лютженъ, Диневуркъ, и яко сѣть долгіє над тим же реки Двини берегомъ повѣти другіє, до тих на віки ... король шведскій жадного претекстѣ мѣти не будеть* [ЛВ, с.249].
- *Тогда Душинскін и Фраковскін с кон своїми, и с хорогки, и Пидмовскін погибовша, тѣм же днь от дня отчаявахуся надежди свои своєю* [ЛГ, с.97].
- *... маєте ... мушкет и при коку шаблю, тоєю прето можете боронити своихъ от Поляков повреждаемых правъ и волностей* [ЛВ, с.50].

У наведених прикладах відбулося розширення функції вказівного займенника: семантично співвідносячись із препозитивним суб'єктом чи прямим об'єктом, у відносному компоненті він виконує функцію непрямого об'єкта дії (*до тихъ претекстѹ мѣти не будетъ*), адресата дії (*тѣмъ отчаювахуся надежди*), інструмента дії (*тоєю можете боронити*).

3. Речення із співвідносними відносними займенниками. Специфічну групу складних єднально-означальних речень у козацьких літописах складають конструкції, у відносному компоненті яких вживається відносний займенник у сполученні з субстантивом – дублікатом опорного слова:

- *Война срогоя была ꙗ земли Венгерской войскъ цесарскихъ с тѹрецькимъ, в которой войнѣ Господь Бог помогъ воску цесарскому, же тѹрецькое войско знесенно доцентѹ* [ЛС, с.152].
- *...войско оноє королевѣ взаємъ было благоприятно, в которомъ войску знайдовался ꙗже з пятма тысячами войска своего и Любомирський маршалокъ коронний...* [ЛВ, с.132].

Грамматичне узгодження відносного займенника із опорним словом у препозитивній частині формально наближує такі складні речення до підрядних означальних. Однак наявність у відносному компоненті дублера опорного субстантива не дає підстав вважати відносний займенник спеціалізованим граматичним індексом (сполучним словом), адже цей займенник у цьому випадку виконує вказівну функцію і виступає при повторюваному іменникові лише означенням:

- *...вельѣзъ (король – М.К.) заразъ з смока арматн бошой дати войску гасло на остатний приступъ; которое гасло ꙗслишавши заразъ всѣми силами ꙗвойшли в городъ...* [ЛВ, с.140].
- *...але згоріло людей живыхъ чотиреста и тридцять з надачею в той церкві, и священниковъ два браты рожонхъ во всѣхъ аппаратахъ, як служили, которые аппарата коштывали на килка тысячей* [ЛС, с.72].

У цих реченнях опорний субстантив у препозитивному компоненті займає дистантну позицію щодо відносного займенника, тому між предикативними компонентами простежуються відношення граматичної незалежності, властиві сурядним єднально-доповнюючим конструкціям. Натомість для речень іншого граматичного варіанта, в яких опорне слово займає акцентовану позицію – безпосередньо перед відносним займенником, – більш характерні ознаки підрядного зв'язку між частинами:

- *И вийшовши з церкви, того ж дня своіхъ полковниковъ понаставляя (Брюховецький – М.К.) з тихъ людей, которіє люди з нимъ вийшли з Запорожжа...* [ЛС, с.91].
- *Тамо не могуће ляхи козаковъ одолѣти, лестію сотворниша миръ, на якомъ мирѣ пнѣ Кисѣль и инніє пновенменемъ самого гетмана Конецполского клятвѹ ꙗчинниша...* [ЛГ, с.63].

- ...наступовало праведное божественное каране, яке же каране постигнути мѣло... [ЛВ, с.32].

Складні єднально-означальні речення такого типу ознаменували один з пізніх етапів граматичної трансформації єднально-доповнюючих конструкцій у підрядні означальні внаслідок упущення дублера опорного слова у препозитивному компоненті і перетворення відносного займенника у спеціалізований граматичний індекс – сполучне слово.

Загалом єднально-означальні конструкції, функціонуючи у староукраїнській мові як граматичні деривати сурядних єднально-доповнюючих речень, виступають складними структурами перехідного типу між безсполучниковою сурядністю та сполучниковим підрядним прислівним зв'язком. Виділившись із паратактичних конструкцій, у процесі динамічного розвитку мови складні речення із співвідносним займенником у відносному компоненті стали основою творення структур із односпрямованою граматичною залежністю – підрядних означальних речень. Цим можна підтвердити положення деяких синтаксистів про те, що у процесі становлення складного речення безсполучниковість передувала сполучниковості, а сурядність – підрядності [7, с.322; 6, с.295; 9, с.191].

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

ЛВ – Самійла Величка Сказаніє о войнѣ козацкой з поляками // Пам'ятки українського письменства. – К., 1926. – Т.1.

ЛГ – Гисторія Г. Граб'янки / Упоряд. В.М.Мойсієнко. – Житомир, 2001.

ЛС – Летопись Самовидца по первооткрытым спискам. – К., 1978.

1. Барчук В.М. Безсполучникові складні речення у староукраїнській мові: Автореф. дис...канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 1996.
2. Борковський В.И. Бессоюзные сложные предложения, сопоставляемые со сложноподчиненными. – М.: Наука, 1972.
3. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского литературного языка. – М.: Учпедгиз, 1959.
4. Вихованець І.Р. Грамматика української мови. Синтаксис. – К.: Наук. думка, 1994.
5. Грамматика современного русского литературного языка / Отв. ред. Н.Ю.Шведова. – М.: Наука, 1970.
6. Жовтобрюх М.А., Волох О.Т., Самійленко С.П., Сливко І.І. Історична грамматика української мови. – К.: Вища школа, 1980.
7. Історія української мови. Синтаксис. – К.: Наук. думка, 1983.
8. Каранська М.У. Синтаксис сучасної української літературної мови. – К.: Либідь, 1995.
9. Мельничук О.С. Развитие структуры слов'янського речення. – К.: Наук. думка, 1966.
10. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – М.: Просвещение, 1968. – Т.3.
11. Русская грамматика: В 2т. – Т. 2: Синтаксис. – М.: Наука, 1980.
12. Сучасна українська літературна мова: Синтаксис / За заг. ред.І.К.Білодіда. – К.: Наук. думка, 1972.

The article deals with the compound uniting defining sentences of the cossacks chronicks of the 17-th century. These polipredicative units show the qualities of the grammatical dependence and independence between the components. Functioning in the Old Ukrainian as grammar deriwatives of the uniting complementing units, the uniting defining sentences funktion as the structures of the transitional type between asyndetic coordination and consunctional subordinating defining connection, and are freated as compound sentences with the undifferentiated type of connection.

Key words: polipredicative units, undifferentiated type of connection, parataxis and hypotaxis, uniting defining sentences.

УДК 811.161.2'371

ББК 81.2 Ук-7

Любомира Гнатюк

ІРОНІЧНІ ВИСЛОВЛЮВАННЯ В СТРУКТУРІ ПРАГМАТИКИ ВВІЧЛИВОСТІ

Стаття присвячена вивченню іронії як лінгвістичного явища в структурі прагматики ввічливості. Окреслюються функціональні особливості іронічних висловлювань, розмежовується іронія як лінгвістичне явище та іронія як стилістичний прийом.

Ключові слова: іронія, ілокуція, максима ввічливості, стратегія патяку.

Культура мовленнєвої поведінки комунікантів часто впливає на перебіг розмови більшою мірою, ніж предметний зміст висловлювання. Застосування кліше мовленнєвого етикету з метою виявлення уважності, люб'язності, чемності, доброзичливості, шляхетності, делікатності, привітності, шанобливості тощо сприяє реалізації принципу ввічливості, суть якого – у “максимальному вивищенні образу співбесідника” [8, с.132]. Максими цього принципу – тактовності, великодушності, схвалення, скромності, згоди, симпатії, переводять теоретичні роздуми про мовленнєвий етикет у сферу його практичного застосування.

Проте реалізація принципу ввічливості полягає не тільки в нормативному застосуванні формул мовленнєвого етикету в стандартних ситуаціях спілкування. У системі засобів виявлення ввічливості не менш важливим є застосування непрямих комунікативних стратегій. У структурі прагматики ввічливості непрямі ілокуції у багатьох випадках здатні попереджувати конфлікт, залишаючи слухачеві вибирати, як далі розвивати розмову. Наприклад, не викликає сумніву, яким із низки наведених мовленнєвих актів надасть перевагу ввічливий мовець:

- | | |
|---|-----------------------------|
| – Чи не зміг би ти допомогти мені? | – Допоможи мені. |
| – Не заперечує, якщо ми відчинимо вікно? | – Відчиніть вікно. |
| – Шкода, що вам не вдалося цього зробити. | – Чому ви цього не зробили? |
| – Чи не краще було б нам зустрітись завтра? | – Зустрінемося завтра. |

- | | |
|--|-------------------------------|
| – Чи не змогли б ви сказати, котра година? | – Скажіть, котра година. |
| – Мені здається, що це не найкраще вирішення проблеми. | – Ви помиляєтесь. |
| – Ви не змогли б заглянути завтра вранці? | – Чекаю на вас завтра вранці. |
| – Вам потрібно мати це на увазі. | – Врахуйте це. |

Стратегія натяку в “непрямих” ілокуціях служить передусім від реалізації максими такту, суть якої полягає у турботі про інтереси співбесідника: прихованні справжнього комунікативного наміру, униканні потенційно небезпечних тем, які б порушували дозволену нормами ввічливості комунікативну дистанцію; загалом униканні дискомфорتنних у стосунку до співбесідника ситуацій.

Непрямі мовленнєві акти є також зручними формами вияву максими великодушності, тому що сприяють ненав’язливості у спілкуванні: з одного боку, ненав’язливо представляють комунікативні наміри мовця, з іншого боку, залишають право слухачеві відхилити пропозицію у разі неможливості прийняти її. Спостереження над сучасною комунікативною практикою показують, що прямі форми мовленнєвої поведінки перестають бути найефективнішими, а це, в свою чергу, підносить престиж непрямих ілокуцій. Про те, що це є саме так, свідчить факт конвенціалізації непрямих форм на зразок вищенаведених: “Чи не зміг би ти допомогти мені?”, “Не заперечуйте, якщо ми відчимо вікно?”, “Шкода, що вам не вдалося цього зробити”, “Чи не краще було б нам зустрітись завтра?”, “Чи не могли б ви сказати, котра година?” тощо та переходу їх у прагматичні кліше поруч з традиційними формулами мовленнєвого етикету.

Найбільш радикальним способом втілення стратегії “натяку” є іронічний спосіб висловлювання. Іронія є специфічною формою негативної оцінки. Мовець, застосовуючи іронічне висловлювання, має на увазі ілокуцію з іншим пропозиційним змістом, “коли задається така ситуація, при якій виникає повний незбіг між пропозиційним змістом висловлювання і його мовленнєвим змістом” [2, с.3]. Наприклад, у ситуації, коли когось сповіщають, що у нього, власне, вкрали автомобіль, а він реагує словами: “Саме цього, власне, я хотів” або коли всі друзі по черзі відмовляють допомогти, а хтось вигукує: “Які в мене хороші друзі!” (нещирість може бути більшою чи меншою мірою очевидна), виступає грубе порушення максим ведення розмови кількості, релевантності, манери, а ще частіше – максими якості. Насправді співбесідник, висловлюючи вищенаведені іронічні репліки, має на увазі щось зовсім протилежне тому, що говорить на зразок: “Це саме те, чого я не хотів” або “Які в мене погані друзі!”. Іронічний підтекст, приховане значення породжуються невідповідністю між планом вираження і планом змісту. Ця невідповідність передається через протиріччя – висловлення суті шляхом свідомого її заперечення. Іронія – явище глибоко суб’єктивне. У свідомості іроніста

з'являється нова оцінка явища, нова якість, що ґрунтується на яскраво усвідомленім протиріччі. Отже, авторська оцінка щодо предмету висловлювання є неодмінним атрибутом іронічного змісту. Іншою характерною рисою іронії є почуття вищості мовця відносно явища, в якому уявнюється протиріччя.

Механізм створення іронічного змісту базується на принципі порушення максим ведення розмови. Випадки, описані нижче, є ілюстрацією цього.

А: *Хтось з'їв крем з торта.*

Б: *Це не я.*

У цій ситуації підтекст висловлювання породжується внаслідок порушення максими манери. Не будучи впевненим, хто з'їв крем з торта, А, можливо, підозрює, що це міг бути Б. Ввічливість зупиняє А перед висуненням прямого звинувачення. Разом з тим правила ввічливості змушують А вжити безособовий займенник *хтось* замість займенника другої особи *ти*. У підтексті цього висловлювання приховане звинувачення з боку А в тому, що Б з'їв крем з торта.

Інший приклад ілюструє породження підтексту за рахунок порушення максими якості:

А. *Іван скористався твоїм автомобілем.*

Б. *Саме цього я й хотів!*

Реакція-відповідь Б за певних умов може вміщувати прихований іронічний зміст. Внаслідок порушення максими якості, яка, в розумінні Грайса, відповідає за щирість висловлювання, слухач усвідомлює, що висловлене мовцем абсолютно протилежне його справжній думці.

Ілюстрацією створення прихованого значення за рахунок порушення максими релевантності може служити такий приклад:

А: *Ти не знаєш, де поділися мої цукерки?*

Б: *Я вранці помітила, як діти виходили з твоєї кімнати.*

Зауваження Б є доречним до питання А на підставі припущення, що Б не знає відповіді на питання, а тільки здогадується, що, можливо, діти з'їли цукерки або знають, де вони є. У наведеній ситуації порушення максими релевантності служить максимі повноти інформації.

Ще один приклад ілюструє створення іронії шляхом порушення максими релевантності (доречності). Персонаж твору Івана Франка Стальський старається нав'язати розмову до теми адвокатури Рафаловича протягом їхнього спільного обіду. Та меценас Рафалович не бажає підтримувати комунікативний намір свого співбесідника, натякаючи про це висловлюванням у формі "м'якої іронії": *Прошу, пане Стальський, будьте ласкаві, обідайте! Бачите, я їм за двох і не думаю бути ситим вашими ласкавими компліментами* (І.Франко, "Перехресні стежки").

Порушуючи максиму релевантності (висловлюйтесь стосовно справи), адвокат Рафалович, у формі іронії, у тактовний спосіб дає зрозуміти, що не бажає підтримувати нав'язану Стальським розмову, змінюючи при цьому тему. Підтекст висловлювання звучить у другій частині репліки Рафаловича *"...я їм за двох і не думаю бути ситим вашими ласкавими компліментами"*.

А ось приклад, коли породження іронічного змісту відбувається за рахунок порушення максими кількості (повноти інформації):

А: *Іван запросив жінку до ресторану на сьогоднішній вечір.*

Б: *Чи його дружина знає про це?*

А: *Так, звичайно. Жінка, з якою він зустрічається, і є його дружиною.*

У першій репліці бракує повноти інформації, про яку саме жінку йде мова. Мовець порушує максиму кількості, вживаючи слово *жінка* замість більш інформативного *дружина*. Мовець А грубо порушує максиму кількості, дотримуючись при цьому максими якості. Наведений приклад є ілюстрацією висловлювання істинного з точки зору логіки (максима якості), але фальшивого в сенсі прагматичного значення як результат порушення максими повноти інформації. Ці дві максими – якості і кількості, доповнюють одна одну: обсяг інформації, яку пропонує мовець, обмежується його бажанням подавати інформацію правдиву, уникаючи того, що є неістинним. З цього приводу деякі лінгвісти пропонують об'єднати ці дві максими в одну – максиму кількості-якості.

Випадки порушення максим кооперативного принципу (кількості, якості, доречності, манери), коли передається значення не стверджуване, а приховане, є тим, що лінгвіст Грайс окреслює терміном *"мовленнєва імплікатура"*. Покладаючись, таким чином, на єдиний принцип комунікації – кооперативний, окреслений Грайсом як *"суперпринцип"*, учасники мовленнєвого акту спілкуються, висловлюючи *"між рядків"* значно більше, ніж стверджується словами. Мовленнєва імплікатура – приховане значення, підтекст є базовим механізмом породження іронічного змісту.

Прагматичне явище іронії належить чи не до найскладніших і найменш досліджених у ситуаціях повсякденного спілкування. Річ у тім, що донедавна іронія розглядалася лише як стилістичний прийом. В останні десятиліття, однак, змінюється підхід до іронії як способу світосприймання, що виявляється у розмежуванні двох понять: іронії як стилістичного засобу, техніки, літературного прийому і іронії як результату, іронії-ефекту, що створюється низкою різнорівневих засобів мови. Сучасні дослідники розуміють, що іронію не можна обмежувати відносинами протилежності, а необхідне більш глибоке дослідження цього явища. Цим викликані спроби відмежувати іронію-ефект від іронії як літературного засобу. Іронія – стилістичний прийом розглядається лише як один із способів створення іронічного ефекту на противагу іронії-ефекту, в якій вбачають усі випадки виникнення невідповідності між буквальним значен-

ням висловлювання та його контекстуальним значенням. Обмежуючи іронію-стилістичний прийом лише відносинами протилежності, що означає одночасну реалізацію двох протилежних лексичних значень висловлювання, словникового і контекстуального, літературознавці включали іронію, а водночас і інші літературні прийоми: жарт, сатиру, кепкування, сарказм тощо – у групу комічного.

Сучасний підхід до іронії як до способу світосприймання виявляється у розмежуванні двох понять: іронії як засобу, стилістичного прийому й іронії як результату, іронії-ефекту, що створюється низкою різнорівневих засобів мови. У світлі цього розмежування іронія-ефект відрізняється від комічного чи сатиричного. Механізм створення іронічного змісту є абсолютно іншим, ніж, наприклад, відкритого глузування чи кепкування. Наявність протиріччя у змісті в ситуаціях кепкування виражається відкрито. Механізм створення іронічного змісту характеризується наявністю прихованого значення, яке вступає в протиріччя з буквальним значенням висловлювання. Слід звернути увагу, що наявність протиріччя у змісті виражена відкрито, як у випадку жарту, кепкування, відкритого глузування тощо, не створює жодного іронічного ефекту, а створює швидше гумористичний ефект. Розглянемо приклад. Євген Гуцало в повісті “Дівчата на виданні” описує ситуацію, як собака Вовк потрапив до Килини. Через село Гомін-Цибулю проїжджала якась велика військова частина. Солдати чогось зупинились коло школи, з якої саме на перерву повибігали діти, щоб подивитися на здоровенних собак. Зупинилась і Килина. Рудобровий старшина несподівано зачіпає Килину, виявляючи бажання покепкувати з неї. Він називає Килину своєю нареченою і обіцяє приїхати в Гомін-Цибулю свататися до неї по закінченню служби в армії:

Старшина: *Слухай, ... ти мені подобасиця, то я у вашу Гомін-Цибулю приїду після армії свататись.*

Килина: *Приїжджай.*

Старшина: *А щоб тебе не вкрали до мого приїзду, то лишу тобі цього пса... Хай стереже тебе.*

Килина: *Мене й без пса ніхто не вкраде.*

Старшина: *А ти не зарікайся, все може бути... Вовком звати його. Вовк приболів у дорозі, ти його доглянь... Хай стереже мою наречену... Може, в неї очуняє, бо в нас однаково здохне (Є.Гуцало, “Дівчата на виданні”).*

Розмова між старшиною і Килиною сприймається як добродушне кепкування. Про те, що це є саме так, довідуємося з контексту: старшина, випадково проїжджаючи селом зі своєю частиною, зачіпає Килину. А собаку, яка нібито має стерегти “наречену”, залишає тільки тому, що той прихворів і може здохнути в дорозі. Старшина звертається до лейтенанта: *“Віддати? Хай стереже мою наречену... Може в неї очуняє, бо в нас*

однаково здохне". Гумористичний ефект ситуації створюється за рахунок відкритого протиріччя між тим, що мовець висловлює, і тим, що насправді відбувається: *молоденький, пухкогубий лейтенантик, і не глянувши на Килину, махнув рукою, дозволяючи: мовляв, хай бере, хоч не нам доведеться закопувати в землю*. У вищенаведеній ситуації добродушне кепкування старшини сприймається як несерйозне і занадто фамільярне в стосунках до незнайомої людини, а тому неввічливе. І хоча це приязне кепкування не ображає Килину, все ж дистанція, дозволена правилами ввічливості, порушена.

Інша ситуація. Герой повісті Івана Франка "Перехресні стежки" Валеріан Стальський злосливо глузує зі своєї дружини Регіни. Ось приклад їхньої розмови:

Регіна: *Слухай, Валеріане, се не може так далі бути.*

Стальський: *Що таке?*

Регіна: *Ти знаси що. Або я твоя жінка, або ні.*

Стальський: *Ну, і що з того?*

Регіна: *Муши відправити Орисю.*

Стальський: *Мушу?... Не бачу того мусу.*

Регіна: *Я не можу з нею жити в однім помешканні.*

Стальський: *Та й не жисси. Ти жисси у покою, а вона в кухні.*

Регіна: *Я не можу стерпіти, щоб вона довше була в кухні.*

Стальський: *Зле варить?..*

Регіна: *...Одної хвили не стерплю, щоб обік мене жила в домі наложниця могого мужа!*

Стальський: *Ну, ну! Наложниця! Пощо зараз таке погане слово? Хіба вона наложниця? Служниця, та й годі. Кому яке діло до того, яку службу сповняє вона?*

Стальський грубо глузує зі своєї дружини. Байлуже вдаючи, що не розуміє, що трапилось на зразок: "Що таке?", "Ну, і що з того?", суб'єкт спілкування порушує максимум якості. А цинічні питання "Зле варить?", "Кому яке діло до того, яку службу сповняє вона?", свідчать про грубе порушення моральних норм у стосунку до близької людини, і тим самим – максими такту. Така мовленнєва поведінка інтерлокутора є одночасно прикладом грубого порушення елементарних правил ввічливості.

У наведених випадках чи то добродушного кепкування, чи злосливого відкритого глузування насмійка є очевидною. Вхідження в сферу приватності співбесідника, відкрита фамільярність або брутальна цинічність є грубим порушенням максими такту, що є неввічливим. Щодо "злої іронії" – сарказму, в'їдливого, нещадного, злосливого іронізування, цей тип іронічних висловлювань не сприяє реалізації ввічливості, тому що має негативну конотацію.

Таким чином, звернення до явища іронії як до мовного феномена, а не тільки стилістичного чи драматичного прийому, дозволяє розмежувати різні форми комічного, підводячи лінгвістів до висновку, що на протигагу кепкуванню, відкритому глузуванню чи сарказму, в яких має місце грубе порушення норм ввічливості, принцип іронії сприяє у більшості випадків реалізації ввічливості за рахунок непрямих ілюцій. Керуючись саме таким підходом, лінгвісти прийшли до висновку, що іронія зараз розглядається не стільки як літературний прийом, скільки як спосіб світосприймання, що непомітно виник як загальна тенденція сучасності. Однак і надалі іронічне світосприймання розглядається як явище негативне – “насмішка, глузування, прихований глум” [4, с.214]. Британський лінгвіст Дж.Ліч окреслює принцип іронії “паразитуючим” на принципі кооперації та принципі ввічливості: принцип іронії “дає можливість мовцеві вести себе неввічливо, хоча видається зовні, що він поступає ввічливо” [7, с.142].

Тим часом виникає потреба, досліджуючи власне мовленнєві механізми природи іронії в ситуаціях повсякденного спілкування, представити іронію в спосіб нетрадиційний: іронія – це не просто насмішка, вивищування мовця, а бажання, з одного боку, стати осторонь, щоб оцінити ситуацію, з іншого боку, уникнути конфлікту за рахунок непрямих ілюцій. На нашу думку, іронія сприяє реалізації висловлювань з підтекстом прихованої насмішки і служить певним чином принципу ввічливості.

Розглянемо приклад. Персонаж драматичного твору Олексія Коломійця “Убий лева” Сергій виходить ненадовго, щоб купити щось повечеряти. Його приятель Володя залишається сам. Коли Сергій через декілька хвилин повертається, то він здивовано-спантеличено спостерігає інтимну сцену: Володя обнімає та цілує Надійку. Знайомлячись із Сергієм, Надійка представляється дружиною Володі. Сергій розгублюється на хвилину, а потім, щоб вийти з незручної ситуації, починає іронізувати: *“Дуже приємно! Виходив від холостяка, а повернувся за п’ятнадцять хвилин у сім’ю!.. Уже й розписався, і весілля відбулося за якихось п’ятнадцять хвилин!.. Можна внести в книгу рекордів!.. Таке й зномику не під силу”*. Іронізм ситуації підсилює ще й той факт, що саме перед приходом Надійки Володя із Сергієм обговорюють питання одруження і приходять до спільного висновку, що їм ще варто зачекати. На питання Сергія: *“Ти добився квартири – може, надумав одружуватися”*, Володя відповідає: *“Як і ти зачекаю”*. Гвалтовна зміна Володиного рішення відбувається в момент кількахвилинної відсутності Сергія, коли в кімнату заходить Надійка і заявляє: *“Я, Володю, надумала нікуди вже від тебе не їхати, будемо одружуватися. Будемо?”* Розгублений Володя погоджується: *“Будемо...”* Важко уявити кращий вихід із описаної ситуації, ніж той, який знайшов Сергійко. Дотримуючись максими такту, ховає свою спантеличеність у формі іронічних висловлювань на зразок *“виходив від*

холостяка, а повернувся... у сім 'ю", "уже й розписався, і весілля відбулося" тощо. (О. Коломієць, "Убий лева!").

Інший приклад ілюструє застосування непрямих ілюкуцій, іронії зокрема, з метою висловлення небажання перебувати в товаристві співбесідника. Доктору Рафаловичу, героєві повісті Івана Франка "Перехресні стежки", хочеться якнайшвидше спекатися надойдливому співбесіднику Стальського, котрого "балакання псувало йому пообідній гумор". Але Стальського не так легко було спекатися. Ось фрагмент їхньої розмови:

Рафалович: *Але я не хотів би забирати вам час.*

Стальський: *Але ж прошу! Що мені з ним робити! Додому не хочеться йти, а канцелярія не втече.*

Рафалович: *Значить і ви кавалер, коли вас не тягне додому?*

Стальський: *О, не вгадали!...Я жонатий, уже десять літ. Але моя жінка – ге-ге-ге – уцивілізована настільки, що не скаже мені нічого.*

Рафалович: *Нічого не скаже? Коли ви не прийшли на обід?*

Стальський: *Так, пане, не скаже нічого.*

Рафалович: *То, певно, її тут нема, виїхала десь на село?*

Стальський: *Ні, пане, сидить дома.*

Рафалович: *Ну, то, може, німа, – вибачайте, що так скажу.*

Стальський: *Ні, не німа.*

Рафалович: *Ну, в такім разі се якась ідеальна жінка. Перший раз чую про жінку, котра може нічого не сказати мужеві, коли не прийде в пору на обід (І. Франко, "Перехресні стежки").*

На шляху досягнення поставленої комунікативної мети – позбутися надойдливого інтерлокутора, адвокат Рафалович застосовує передусім знану непряму ілюкуцію "не хотів би забирати вам час" з прагматичним змістом "хочу закінчити розмову". Для більш тактовного співбесідника, ніж офіціал Стальський, застосування стандартного ввічливого кліше у формі непрямой ілюкуції "не хотів би забирати вам час", було б більше, ніж достатньо для розуміння комунікативного наміру адресанта мовлення. Та у випадку офіціала так не сталося. Це змушує меценаса Рафаловича конкретизувати свій намір у більш радикальний спосіб. Іронічний підтекст реплік Рафаловича "і ви кавалер, коли вас не тягне додому", "певно, її тут нема, виїхала десь на село", "то, може, німа", "се якась ідеальна жінка" тощо підсилюється в міру того, як слухач Стальський вперто не хоче розуміти "між рядків" інтенції комунікативного партнера. Своєю мовленнєвою поведінкою мовець Рафалович досягає поставленої мети: "попрощався зі Стальським і пішов до свого готелю". У наведеній ситуації можна говорити про застосування суб'єктом комунікації тактики етикетного неконфліктного, а тому ввічливого спілкування. Мовець, дотримуючись правил ввічливості, відкрито не демонструє бажання позбутися товариства надойдливого співбесідника, а докладає зусилля приховати свій

комунікативний намір, застосовуючи тактику непрямого інформування (непрямі ілюкції, іронія). У такий спосіб, висловлюючи свої відчуття в завуальованій формі непрямого мовленнєвого акту, мовець не ризикує попувати своїх стосунків зі слухачем. Такий підхід щодо іронічних висловлювань у світлі непрямих ілюкцій та стратегічної двозначності з метою виявлення ввічливості ще не знайшов відображення в лінгвістичній літературі. Така переоцінка явища іронії з позицій ввічливості ще чекає на своє глибоке дослідження. Такий підхід до справи не є чимось зовсім новим, а сягає своїми коренями епохи античності. Ще Арістотель радив іронічний спосіб висловлювання, притаманний добре вихованій людині: "людині добре вихованій більше личить іронія, ніж блазнювання; людина, яка іронізує, жартує, щоб бавити саму себе, блазень, щоб бавити інших" [5, с.155].

1. Ключев Е.В. Речевая коммуникация. Успешность речевого взаимодействия. – М., 2002. – 316 с.
2. Космеда Т.А. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. – Львів, 2000. – 349 с.
3. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М., 1959. – 365 с.
4. Українська мова: Енциклопедія / Ред. В.М.Русанівський, О.О.Тараненко, М.П.Зяблюк та ін. – К.: Укр. Енцикл., 2000. – 752 с.
5. Arystoteles. Poetyka // Trzy stylistyki greckie. – Wrocław, 1953.
6. Hancher. Grice's Implicature (1978) // www.mh.cla.umn.edu
7. Leech. G. N. Principles of Pragmatics. – Longman Group Limited, 1983. – 250 p.

Джерела ілюстративного матеріалу

1. Гуцало С. Дівчата на виданні // Гуцало Є. Твори в п'яти томах. – Т.2. Повісті. – К.: Дніпро, 1996. – 461 с.
2. Коломієць О. Драматичні твори: В 2-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1979. – 315 с.
3. Франко І. Перехресні стежки // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т.20. Повісті та оповідання. – К.: Наук. думка, 1979. – 482 с.

This article has moved from relatively firm ground- the maxims of politeness-to a more uncertain area where I have speculated on the role of such a traditional rhetorical device as irony in the Hinting Strategy, where politeness becomes important.

Key words: *irony, illocution, Maxima of courtesy, strategy of hint.*

КОМУНІКАТИВНО-ПРАГМАТИЧНЕ НАВАНТАЖЕННЯ ЗАЙМЕННИКА У ФОРМУВАННІ ІМПЛІЦИТНОСТІ В ДРАМАТУРГІЙНОМУ ТЕКСТІ

У статті розкривається функціональне навантаження займенників та займенникових конструкцій у формування імпліцитного смислу в драматургійному тексті.

Ключові слова: імпліцитна інформація, займенник, драматургійний текст.

Всебічне осмислення художнього тексту вимагає врахування всіх складових, що його формують, зокрема й імпліцитних, одним із різновидів яких на лексико-граматичному рівні є займенники та займенникові конструкції. Їх функціональна вага полягає насамперед у здатності максимально конденсувати латентні компоненти, закодовані у слові. Вони – важливі елементи, через які дешифрується текст.

Проблема займенника знайшла своє відображення у низці праць вітчизняних та зарубіжних лінгвістів (І.Р.Вихованець, М.А.Жовтоброух, А.П.Загнітко, І.К.Кучеренко, М.І.Откупщикова, О.В.Падучева, Т.А.Папенкова, О.В.Петрова, О.М.Селиверстова, О.М.Старикова та ін.), проте і сьогодні їх інтерпретація характеризується контроверсійністю. Найбільш суперечливим є питання семантичної своєрідності займенників, яке мовознавцями трактується по-різному. Так, стосовно наявності/відсутності значення існують три основні підходи: займенники не мають значення, що і визначає їх специфіку; займенники не мають постійного значення, воно міняється в кожному акті мовлення; займенники не відрізняються від інших мовних знаків у плані нестійкості, непостійності значення; їх своєрідність полягає у тому змісті, яке виражає це значення [19, с.27]. Автори “Граматики української мови” вважають, що згадані одиниці “позбавлені семантичної конкретності, бо змістову ознаку можуть передавати лише в контексті” [2, с.99]. Такої позиції дотримувався і М.А.Жовтоброух, наголошуючи, що “займенник виконує свою вказівну функцію, пізнається тільки в контексті” [7, с.20].

Багато уваги приділялося і займенникам як носіям латентного смислу. Так, К.Г.Крушельницька, аналізуючи мовну імпліцитність, визнає їх “одним із найуніверсальніших її засобів” [цит. за 14, с.14]; В.Х.Багдасарян, виділяючи дев’ятнадцять способів існування імпліцитного, розглядає серед них займенник, вказуючи, що він “виступає як свого роду змішна, і лише при використанні, на основі контексту, під нього підкладається певне значення” [1, с.29]; О.М.Старикова, досліджуючи займенники як лексичні індикатори імпліцитної предикативності, акцентує: “семантична розкладність висловлення, до складу якого входять займенники, безпосередньо пов’язана і зумовлена особливістю семантичної структури цих займен-

ників” [20, с.91]; О.В.Петрова вважає, що “у художньому тексті займенник набуває додаткового значення, перетворюючись в емоційно-образну одиницю” [18, с.33]; Т.А.Папенкова, вивчаючи функціонування займенників, зауважує: “між займенниками і співвідносними з ними фрагментами тексту встановлюється двосторонній взаємозв’язок, який виявляється в тому, що, з одного боку, займенники наповнюються змістом цих сегментів, а з іншого, вони починають передавати ті чи інші відношення між елементами контексту” [17, с.3]; М.І.Откупщикова наголошує на тому, що “семантичний потенціал дейктичних слів дуже високий; специфіка семантики займенників полягає в її функціональному характері, зумовленому роллю цього класу в синтаксисі зв’язного тексту і в його семантиці” [15, с.5]; О.В.Падучева акцентує на використанні займенників у мові з метою референції [16, с.133].

Як бачимо, займенники та займенникові конструкції часто потрапляють у поле зору науковців, однак питання специфіки реалізації ними значення у художньому тексті, зокрема у драматургічному, все ще залишається відкритим.

Основою ідейно-тематичного змісту драми є сукупність комунікативних відношень персонажів. Останні зображаються такими, що діють, виявляючи свою енергію [12, с.77], тобто здатні до самохарактеристики, яка може бути виражена експліцитно або імпліцитно. Висловлюємо припущення, що займенники та дейктичні сполучення є домінантами, здатними максимально конденсувати приховані смисли висловлення, виявляти додаткові відтінки значення лише у конкретній ситуації спілкування, сприяючи розгортанню сюжетної лінії, формуючи аксіологічну рамку повідомлення. Тому важливим є з’ясування функціонального навантаження дейктичних одиниць у формуванні прихованої інформації у драмі.

Здатність одного з компонентів (займенника) імплікувати зміст інших може скорочувати структурний обсяг висловлювання, не змінюючи його інформаційного навантаження [20, с.25]. Наприклад:

В хаті молодого хлопця. Дівчина в гостях, його мила, не коханка, не заручена, – мила. На столі великий портрет, прикрашений квітками, портрет гарної молоді дівчини, не тої, що в гостях. Ніжна сцена [21, с.112].

Епіцентром семантичного розгортання у наведеному сегменті є вказівні займенники. Акцентуючи увагу на лінгвоодиниці “не тої”, автор тим самим протиставляє її іншій молодій особі – *тиї*, що в гостях.

Імпліцитними компонентами семантики номінації “не та” виступають: “інша”, “та, що якимось відрізняється”, “та, що протиставлена комусь”.

У наведеній ремарці міститься натяк на подальший розвиток подій, на те, що драма будуватиметься на протиставленні “та” – “інша”, “не та”. Розгортання сюжету підтверджує таке припущення, тобто ключем до розуміння наведеного сегмента й тексту в цілому виступає вказівний займенник “не та”,

імпліцитні компоненти семантики якого сприяють конденсації висловлювання, виконують образотворчу функцію, а також є тим матеріалом, на базі якого формується і “виводиться” з тексту нова інформація.

Розглянемо ще приклад:

Хлопець: Ти знов якась така...

Дівчина: Ні, ні, зовсім я не “якась така”. Ти ж мене любиш тепер, чого ж мені ще? [21, с.124].

Ключовим у наведеному сегменті виступає сполучення “якась така”. Діюва особа (*Хлопець*) акцентує увагу на неозначеному займеннику “якась”, що є визначальними при формуванні імпліцитного компонента семантики.

Відображаючи невизначеність, неоднозначність, лексема “якась” містить приховані семи: “незрозуміла”, “задумана”, “засмучена”, “стривожена”, “зняжовіла” тощо.

Враховуючи пресупозиційні (фонові) знання обох учасників комунікації, можна припустити, що номінація “якась” вжита для уникнення категоричності, а також для непрямого звинувачення – прийому, де досить широко використовуються неозначені займенники, які володіють великою перлокутивною потенцією [4, с.125].

Використовуючи номінацію “якась”, адресант свідомо прагне уникнути негативних, небажаних, образливих для адресата характеристик, водночас дозволяючи йому “вкласти” у наведену лексему “свій” смисл.

Про те, що інтенції мовця досягають мети, адекватно сприйняті, свідчить реакція слухача: “*Ні, ні, зовсім я не “якась така”.*”

Займенники у структурі драми сприяють множинній інтерпретації тексту, розкривають глибинні смисли, закладені в ньому. Розглянемо сегмент:

Платон. Так, я мрію про операцію власного серця.

Ліда. Ви захворіли?

Платон. І здається, безнадійно.

Ліда. Цікаво, хто буде той хірург... Кому ви довірите власне серце?.. Ну, відповідайте, Платоне. Я чекаю.

Платон. Тому, хто ненавидить хірургів [9, с.118].

Інтенція, яку намагається реалізувати діюва особа (*Платон*) у наведеному сегменті, – спроба повідомити співрозмовницю (*Ліду*) про свої почуття, підштовхнути її до бажаних для адресанта дій. Розгортання сюжету “стимулюється його лексичною структурою, відбувається у свідомості адресата і с його реакцією на текст” [3, с.6].

Основне комунікативне навантаження у фрагменті несуть засоби лексичного (лексико-граматичного) рівня – займенники та займенникові конструкції, здатні конкретизувати й водночас модифікувати семантичне наповнення висловлювань персонажа (*Платона*) у реценції сприймача інформації (*Ліду*). Епіцентром інформаційного розгортання є лексема *хто*, а

також описова формула *той хто*, які, введені в репліки Платона, імплікують у контексті ряд прихованих смислів:

Герой (Платон) закоханий;

він вважає, що його почуття безнадійні;

об'єктом кохання є особа, яка ненавидить хірургів;

З контексту зрозуміло, що ненавидить хірургів Ліда.

Сполучення *той, хто*, відбиваючи категорію відомості/невідомості [17, с.7] сприяє, з одного боку, невизначеності образу особи, на яку спрямована ілюктивна мета мовця, з іншого, – за допомогою непрямого інформування підкреслюється важливість розуміння дійовою особою (*Лідою*) латентного смислу, закладеного в тексті: “*той, хто*” – *я (Ліда)*.

Однак висновкова теза “*Платон – хірург*”, звідси: “*Ліда його ненавидить*” спростовується у процесі аналізу сегмента: цікавість дійової особи (*Ліди*), намагання одержати більше інформації у мовця (*Платона*), нетерпіння, схвильованість, виражені за допомогою парцельованих конструкцій, акцентування на займенниках (*хто, кому*) та вигуків *ну* (що має значення очікування), є маркерами готовності продовжувати комунікацію, вказуючи на небайдужість персонажа (*Ліди*) до відправника повідомлення (*Платона*).

Займенники у структурі драматургічного тексту здатні виконувати функцію розгортання діалогу, інтенсифікувати розвиток сюжету, виступаючи відправними точками зародження конфліктності. Розглянемо сегмент:

Мати. Еге ж, еге, не приходив. Чом це його немає так довго? Роботи ж вже з тиждень, як нема. Казала йому, щоб зовсім не виходив. Поки перебісяться оті... як їх... Ще вб'ють, боронь Боже, – вони такі...

Старша дочка. І зовсім вони не такі. А може й такі, та не всі.

Мати. Не всі? Ну да, твій Прокіп там, між ними.

Старша дочка. І Прокіп, і наш був між ними. А хіба вони лихі?

Мати. Не лихі, а необачні... [22, с.364].

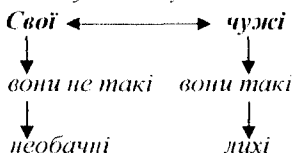
Комунікативна ситуація відображає стан очікування сім'єю повернення батька. Дія відбувається на фоні неспокійних подій; кожен із членів родини по-своєму інтерпретує становище, що склалося, й оцінює творців революції.

У наведеному сегменті носіями імпліцитних смислів є займенники і дейктичні конструкції, на основі яких із тексту “виводиться” нова, додаткова, не виражена явно інформація: *оті... як їх; вони такі; вони не такі; такі, та не всі; вони лихі; вони не лихі, а необачні*. Вказані номінації сприяють вираженню суб'єктивно-оцінних параметрів осіб, про яких ідеться у сегменті. Комуніканти (*Мати й Старша дочка*) по-різному характеризують учасників революційних подій, що виражено за допомогою наведених вище конструкцій, у які співрозмовники “вкладають” різний, інколи поляризований зміст.

Так, сполучення *оті... як їх; вони такі* початково містять приховані компоненти значення “*ті, що не заслуговують на повагу*”, “*погані*”, “*ті,*

що можуть убити”, “ті, що “бісяться”, “ті, що швидко “перемісяться”. Однак у процесі розгортання сюжету спостерігаємо поступове нівелювання негативних оцінних сем аж до повної їх нейтралізації й заміни іншими, “м’якшими” характеристиками, що все ж несуть відтінок негачії. До такого результату “веде” протиставлення *твій, наш – всі, чужі*. Тобто негативні ознаки, властиві третім особам – “чужим”, – “стираються”, коли до їх переліку включаються “свої” – син, брат та коханий (*Прокій*), учасниці комунікації. Модифікація ключових лексем (*оті... як їх; вони такі*) веде поступово до їх перекодування (за допомогою заперечення – *зовсім вони не такі* – “не лихі”, “не здатні на вбивство”). Проте таке переосмислення домінантних одиниць відбувається через виділення “своїх” (брата й коханого) серед “чужих” (*А може й такі, та не всі*), що сприяє приписуванню сем зі знаком “-” останнім (“чужим”, “всім”) й намагання виправдати “своїх”. Звідси: “чужі”, “всі” – “лихі”; “свої” – “не лихі”, “необачні”.

Внутрішньоформне значення лінгвоодиниці “необачні” прогнозує розгортання тексту під певним кутом зору. Містячи імпліцитні семи “ті, що не бачать”, “сліпі”, лексема “необачні” вводить пласт інформації, можливими імплікаціями з якого є: *якщо “свої” і лихі, то не по своїй волі, не навмисне, через необережність, власну сліпоту*.



Таким чином, займенники і дейктичні конструкції здатні надавати дійовим особам протилежних оцінних характеристик завдяки нівелюванню одних сем і домінуванню інших.

Вказівні лексеми забезпечують семантичну компресію висловлювання, що сприяє його декодуванню у визначеному адресантом руслі.

Розглянемо приклад:

Катерина: Може, й справедливо говорите, отче. Та вам, пане суддя, не треба так робити, як ви задумали. Справедливо кажете, що крові не треба проливати. “Людська кровця не водиця, проливати не годиться”, – як співається у нас. Але скажіть, чи ми проливаємо, чи вони проливають? Хто нападає на нас, хто грабує майно наше, вбиває дітей і батьків наших, і з димом та пожежами йде до нас?! Чи ж не можна нам боронитися? Чи ж годиться нам опускати руки й з молитвою на устах чекати смерті?! [13, с.70].

Комунікативна ситуація, відбита у драмі Г.Лужицького “Лицарі ночі”, представляє становище українців після зруйнування Січі.

Семантичне розгортання мікротексту базується на протиставленні лексем *ми – вони* за посередництвом тотожних дескрипцій:

ті, що нападають;
ті, що грабують;
ті, що проливають кров;
ті, що вбивають дітей і батьків;
ті, що йдуть з димом і пожежами

Вказані конструкції імпліцитно представляють росіян, а тому лінгвоодинаця *вони*, використана автором, є іманентною і не потребує семантизації у канві драматургійного тексту.

Комунікативне навантаження, що виступає релевантним, суттєвим у сегменті, несе вказівка *хто*, що конкретизуються семантичним наповненням займенника *вони*.

Отже, дейктичні лексеми служать для конденсації висловлювання, декодування якого вимагає наявності певної тезаурусної бази у сприймача інформації.

Займенники у структурі драми сприяють конденсації висловлювання; виступають важливими засобами характеристики та самохарактеристики дійових осіб, проектуючи смислове розгортання тексту, наповнюючи образну систему яскравою оцінною тональністю. Розглянемо приклад:

Мазайло

– *Я вже не Мазайло.*

Мокій

– *Ти вже не Мазайло? Дак хто ж ти тепер? Хто?*

Мазайло

– *Я? Я тепер поки що ніхто, але я буду...* [10, с.123]

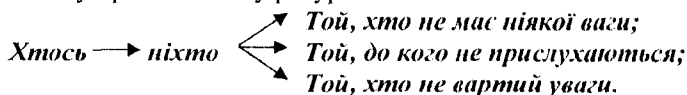
Домінантними у наведеному сегменті виступають лексеми *хто* – *ніхто*, на протиставленні яких ґрунтується інформаційне наповнення тестового простору. Ці лінгвоодинаці сприяють створенню проблемної ситуації, виявляючи прихований потенціал образу головної дійової особи (*Мазайла*), передаючи ідею драми найбільш експресивним і економним шляхом. Вони “формують особливу інформативну ємність образу, і, як наслідок, значний обсяг імпліцитної інформації (когнітивної і суб’єктивно-оцінної, експресивної” [6, с.6].

У комунікативній площині драми відображено події, що відбувалися в період так званої українізації. Головний герой (*Мазайло*) – противник цих процесів, який заперечує все українське і навіть змінює своє прізвище на російське.

Відправною точкою для адекватного декодування сегмента є лексема *хто*. Належачи до розряду питальних займенників, вона концентрує увагу на предметі мовлення, акцентує на певних, притаманних йому параметрах. Уживаючись двічі у репліці *Мокія* *Ти вже не Мазайло? Дак хто ж ти тепер? Хто?*, згадана лінгвоодинаця допускає широкий спектр імплікацій, можливими з яких є: *раніше головна дійова особа (Мазайло) була кимсь*,

тобто важливим; з певних причин персонаж втратив те, що було притаманне йому раніше. На таку інтерпретацію фрагмента “працюють” слова *вже, тепер* та *поки що*, які служать своєрідними каталізаторами, здатними скерувати рецепцію у визначене автором русло. Вони вказують на контрастність зображуваних подій, відсилають до минулого.

Репліка *Мазайла* у відповідь **Я? Я тепер поки що ніхто, але я буду...** виступає епіцентром семантичного розгортання, підтверджуючи висловлене припущення. Займенник *Я*, вжитий мовцем двічі, характеризує дійову особу (*Мазайла*), “приписує” йому “розуміння своєї індивідуальності, неповторності” [19, с.31]. Таке трактування співвідноситься з інформацією про роль учасника спілкування (*Мазайла*) в акті мовлення: якщо персонаж раніше був кимсь; людиною, з якою рахувалися, до думки якої прислухалися, то після зміни прізвища образ головного героя втрачає позитивні аксіологічні виміри, набуває параметрів невизначеності (*ніхто*) аж до рецепції його у протилежному ракурсі:



Наведені приховані смисли реалізуються у контексті: у житті дійової особи (*Мазайла*) відбуваються зміни, у результаті яких вона втрачає все: високу посаду, повагу близьких.

Механізм формування образності ґрунтується на компресії висловлення за рахунок дейктичних конструкцій та використанні протиставлень, наслідком взаємодії яких є поява оцінних вимірів, а звідси – збільшення обсягу інформації, кваліфікованої як латентної.

Отже, займенники та дейктичні конструкції виступають важливими засобами формування прихованого смислу в драматургійному тексті. Вони виявляють нову інформацію, для одержання якої необхідні додаткові мисленнєві зусилля реципієнта. Наведені одиниці сприяють компресії висловлення, множинній інтерпретації як окремих образів, так і тексту загалом, виконують функцію розгортання діалогу, “працюють” на створення образності, служать для характеристики та самохарактеристики дійових осіб, надаючи їм протилежних аксіологічних вимірів, здатні набувати у кожному окремому випадку інших, іноді протилежних смислів, що “працюють” на розкриття змісту тексту, проєктують його семантичне наповнення.

1. Багдасарян В.Х. Проблема імпліцитного (логіко-методологічного) аналізу. – Єреван: Изд-во АН АрмССР, 1983. – 138 с.
2. Безнозяко О.К., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Граматика української мови. Морфологія: Підручник. – К.: Либідь, 1993. – 336 с.
3. Болотнова Н.С. Ассоциативное поле текста и слова // Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте: Науч. труды каф. совр. русс. яз. и стилистики Томского гос. ун-та. – Томск: Изд. ЦНТИ, 2000. – С.9-23.

4. Борисова Е.Г. Перлокутивная лингвистика и ее преподавание студентам-филологам // Вестн. Московск. ун-та. – Филология. – 1999. – №1. – С.125.
5. Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті. – К.: Наук. думка, 1988. – 255 с.
6. Донец С.М. Импликативный аспект речевого образа (на материале английской и американской художественной прозы XIX–XX вв.). – Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1990. – 25 с.
7. Жовтобрюх М.А. Займенник у системі частин мови // Мовознавство. – 1994. – № 6. – С.18–21.
8. Загітко А.П. Теоретична граматика української мови: Морфологія: Монографія. – Донецьк: ДонДУ, 1996. – 437 с.
9. Корнійчук О. Драматичні твори. – К.: Наук. думка, 1989. – 608 с.
10. Куліш М.Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1. – 509 с.
11. Кучеренко І.К. Теоретичні питання граматики української мови. Морфологія. – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1964. – 159 с.
12. Лагутин В.И. Проблемы анализа художественного диалога (к прагмалингвистической теории драмы). – Кишинев: ШТИИИЦА, 1991. – 97 с.
13. Лужницький Г. Вибранс. – Івано-Франківськ: Плай, 1998. – 276 с.
14. Невідомська Л.М. Імплицитність: дискусійні питання її мовознавчої інтерпретації // Вісник Прикарп. ун-ту. Філологія. – Вип.4. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С.13–24.
15. Откупщикова М.И. Местоимения современного русского языка в структурно-семантическом аспекте. – Ленинград, 1984. – 88 с.
16. Падучева Е.В. Высказывание и его соотносительность с действительностью. – М.: Наука, 1985. – 272 с.
17. Паленкова Т.А. Текстуальное функционирование местоимений в современном русском литературном языке. – Автореф. дис... канд. филол. наук. – Ленинград, 1973. – 25 с.
18. Петрова О.В. Местоимения в системе функционально-семантических классов слов. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1989. – 160 с.
19. Селиверстова О.Н. Местоимения в языке и речи. – М.: Наука, 1988. – 151 с.
20. Старикова Е.Н. Имплицинтная предикативность в современном английском языке. – К.: Вища школа, 1974. – 119 с.
21. Українка Леся. Зібрання творів: У 5-ти т. – Т.3. – К.: Наук. думка. – 400 с.
22. Черкасенко С. Повинен // Черкасенко С.Ф. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1: Поезія. Драматичні твори. – 891 с.

The article deals with the problem of pronouns in the dramatic text. Pronouns are the important lexical means, which can represent the implicit information in the text. The article highlights the functional loading of the pronouns and their connection with the implicit in the Ukrainian dramatic texts of the beginning of XXth century.

Key words: *implicit information, pronouns, dramatic text.*

УДК 82.091

ББК 83.002.1

Володимир Матвійшин

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ЖАН-ЖАКА РУССО У ТВОРЧОМУ СПРИЙНЯТТІ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ДІЯЧІВ

У статті йдеться про критичне сприйняття і творче засвоєння філософсько-мистецької спадщини Жан-Жака Руссо в Україні XVIII–XIX ст. На типологічному рівні аналізується філософський доробок Григорія Сковороди та Ж.-Ж. Руссо.

Ключові слова: філософсько-естетична концепція, творча рецепція, руссоїзм, світогляд, поступ.

Проблема рецепції в Україні філософсько-мистецької спадщини французького просвітника й мислителя, педагога й письменника Жан-Жака Руссо (1712–1778) частково порушувалась у працях С.Г.Лаврова [7], Л.А.Коваленка [5], М.В.Борщавської [2]. Проте типологічне зіставлення творчого доробку Ж.-Ж.Руссо з філософсько-естетичними поглядами українських мислителів не було ще спеціальним предметом дослідження у вітчизняному літературознавстві.

В Україні процес творчого засвоєння кращих здобутків французького письменства самобутньою українською літературою починається наприкінці XVII – початку XVIII ст., коли у Києво-Могилянській академії через оригінали, російські та польські переклади стала відомою творчість великих драматургів французького класицизму П.Корнеля і Ж.Расіна. Київська академія міцно завоювала авторитет навчального закладу, вихованці якого славились не лише знанням античних мов, а й нових – німецької та французької, що сприяло розвитку перекладацької діяльності. Серед найбільш відомих тогочасних перекладачів варто назвати Григорія Полетіку, Григорія Козицького, Миколу Мотописа, Луку та Івана Січкарьових, Якова Козельського, Василя Крамаренкова, Василя Рубана, Семена Десницького, Володимира Золотницького та ін. Їх перекладні публікації мали певний вплив на розповсюдження передових філософсько-естетичних та етичних ідей, вироблених на той час світовою цивілізацією.

Саме у Києво-Могилянській академії розпочався свідомий та настирливий потяг викладачів та студентів до засвоєння європейської культури. Їх бажання не відставати від духовного розвитку інших народів сприяло активізації культурних та літературних зв'язків України з європейськими країнами. Глибоко усвідомлюючи небезпеку відставання для національної духовної культури від передового світогляду, українські просвітники прагнули якнайскоріше прилучитися до загальноєвропейського культурного процесу, до розвитку науки та освіти.

Як вихованець Києво-Могилянської академії, Г.Сковорода глибоко вивчав не лише французьку мову, а й передові ідеї західноєвропейських

просвітників, особливо Ж.-Ж.Руссо, який захоплював його своїм культом природи та природного смаку, пафосом критики тогочасної цивілізації та суспільної нерівності. Г.Сковорода втілював у життя ідеї “женивського громадянина”, протиставляючи буржуазній цивілізації просте, скромне існування мандрівника-просвітника, пов’язаного із природою, з працелюбними людьми. У творчості українського філософа найбільше відбилися погляди Руссо з його трактату “Міркування про походження і причини нерівності між людьми” (1755). Ненависть до майнової нерівності поєднується у кожному з них із захистом права кожної людини на вільне життя та свободу. Обидва мислителі були переконані у тому, що загальнолюдське щастя та свобода настануть неодмінно.

Проводячи типологічну паралель між творчим доробком двох письменників-мандрівників, І.Франко відзначав спільність у їхньому філософському розумінні світу, бо Г.Сковорода, подібно до свого сучасника Руссо, “всім своїм життям проповідує відречення від гідностей і почестей світу, від ученої чи урядової кар’єри і поворот до найпростішого, шіби природного життя” [13, т.41, с.257]. Однак у цьому проявилась лише близькість світогляду двох мислителів, а не вплив Руссо на Сковороду. “До подібних думок (подібних, але не тотожних), – зауважує П.М.Попов, – Сковорода прийшов незалежно від Руссо. З ученням Руссо у повному обсязі Сковорода познайомився пізніше, в 1770-х роках, коли його власна концепція була вже вироблена” [11, с.123].

Як і Руссо, Сковорода уявляв собі ідеальне суспільство як республіку, де всі рівні та щасливі, не буде станового поділу між людьми, не буде деспотизму. Таким чином, Руссо й Сковорода як представники різних народів однієї епохи, хоч і торували свої шляхи, дійшли до одного й того ж висновку: тільки демократія й гуманізм є основоположними принципами побудови нової держави, яка охороняла б права народу, свободу кожної людини. Спільність у світогляді двох філософів зумовлена передусім рівнем розвитку суспільної думки того часу у Франції та в Україні, їх антифеодальними настроями, і в першу чергу – історичними умовами розвитку суспільства. Якщо Франція послідовно йшла до Великої буржуазної революції, то у Росії і в Україні різко загострились соціальні суперечності, зумовлені розвитком капіталістичних відносин, що призвело до антифеодальних виступів (повстання під проводом Е.Пугачова в Росії 1773–1775 рр., збройне повстання селян та козаків на Лівобережній Україні та Слобожанщині, повстання 1768 р., яке увійшло в історію під назвою Коліївщини).

Ці об’єктивні суспільно-історичні чинники, а також сувора школа життя і спонукали їх до вчення про рівність – програми егалітаризму, яка на сьогодні не витримала випробування часом, бо ж веде вона до сумнозвісної у нашому суспільстві “зрівнялівки”, яка не сприяє соціально-економічному поступові суспільства, а швидше до його злиденності й зубожіння.

Однак на стадії боротьби українського народу проти феодально-кріпосницького ладу, ідеї Руссо за соціальну справедливість були надзвичайно актуальні, а звідси й та увага до його філософських концепцій з боку освічених кіл України, у тому числі й Г.Сковороди. Обидва філософи вважали, що власність як така є винуватницею усіх соціальних бід, а тому проблема соціальної рівності була для них головною вимогою епохи.

Майже одночасно й незалежно один від одного вони роблять висновки про альтернативність, несумісність соціальних форм культури абсолютизму з духовними цінностями вільно мислячої людини, яка живе інтересами та прагненнями свого народу. Тому й закликали вони повернутися до первинного стану єднання з природою [4, с.176].

Філософський світогляд Сковороди, оригінального та самобутнього мислителя, є свідченням самостійного творчого осмислення суспільних явищ. Ідеї французького просвітника були ним трансформовані відповідно до його світогляду і розуміння необхідності неприйняття феодально-кріпосницького ладу. Окремі просвітницькі ідеї “мандрівного філософа” Г.Сковороди наближаються до філософських засад Руссо: різко негативне “плебейське” ставлення до здобутків цивілізації, й на цьому ґрунті у цих двох мислителів є чимало спільного. Багато суголосного є й у засадах педагогіки обох діячів. Як і Руссо, Сковорода незалежно від останнього, відводив природі головне місце у вихованні.

Ж.-Ж.Руссо був добре обізнаний з реаліями російського “освіченого абсолютизму”, а тому дуже різко розкритикував замовлений Катериною II, твір Вольтера “Історія Росії за Петра Великого” (1763), в якому автор став апологетом колоніальної політики Росії щодо України, оскільки виправдував репресії Петра I після Полтави, Мазепу характеризував як “зрадника”, Україну відносив до “підкорених провінцій”, а Запорозьке козацтво оцінював тільки в негативному світлі [10, с.415].

Ім'я Руссо не сходило зі сторінок російських журналів, починаючи з половини XVIII ст. і аж до 40-х років XIX ст. Що ж до впливу на російську літературу, то Руссо був більш популярний, ніж Вольтер. Значний резонанс на російському ґрунті здобув і руссоїзм як філософське явище. Філософсько-естетичні концепції Руссо ставали неодноразово предметом дискусії й на сторінках російськомовних журналів, що друкувались в Україні, зокрема у Харкові (“Украинский журнал”, “Украинский вестник”).

Спільні мотиви у творах Г.Квітки-Основ'яненка й Ж.-Ж.Руссо простежуються у закликах не наслідувати французів, зіпсованих і розбещених цивілізацією. Якщо Руссо закликає своїх співвітчизників бережно плекати свої швейцарські патріархальні звичаї, то Г.Квітка картає й глузує над усім французьким. У ряді фейлетонів він пародіював надмірне захоплення вищих верств суспільства всім іноземним, показуючи, як малограмотні “французики з Бордо” калічили поміщицьких дітей, всіляко ошукували

провінційне панство. Це був час, коли в Росії та в Україні велася активна боротьба з галломанією, коли висміювались французькі губернери-пройдисвіти, які привчали молодь до неробства, марнотратства, нехтування рідною мовою й національною культурою.

Водночас є певна відмінність у поглядах двох митців. Так, Г.Квітка, хоч і критикував суспільні порядки, та все ж головний акцент робив передусім на заклик до морального самовдосконалення, визнаючи доцільність існуючого політичного ладу, де класова соціальна нерівність освячується іменем самого Бога і спирається на біблійний постулат: “споконвіку від самого Адама були благородні і прості”. Тут ми спостерігаємо чітку відмінність від світоглядних засад Руссо, для якого природним станом людини є воля й рівність у суспільних правах.

Відомо, що філософські концепції Руссо відіграли значну роль у підготовці французької буржуазної революції. Про підвищений інтерес та увагу до його творчої спадщини з боку передових діячів культури України свідчить наявність його творів у бібліотеці Київської академії [1, с.147]. Саме в часи французької буржуазної революції до творчості Руссо звертається О.О.Паліцин, який перекладає російською мовою роман “Юлія, або Нова Елоїза”, а О.М.Маркович, Г.С.Вінський у своїх “Записках” фіксують основні положення праць Руссо [2, с.48].

Антифеодально налаштована українська інтелігенція знаходила в соціальних і філософських концепціях Руссо відповіді на питання про уклад майбутнього державного устрою. Творчістю французьких мислителів особливо захоплювався відомий український та російський просвітник Яків Павлович Козельський (1729–1795), уродженець Полтавщини, який читав у французькому оригіналі “Міркування про походження і причини нерівності між людьми” та “Про суспільний договір, або Принципи політичного права” Руссо й частково переклав і видав у російському перекладі “Енциклопедію”, редаговану Дідро й Даламбером [9, с.186].

У передмові до свого трактату “Філософські пропонування” (1768) Я.Козельський дає позитивну оцінку філософським поглядам Ж.-Ж.Руссо: “З усіх філософів знайшов я тільки чотирьох чоловіків, а саме: панів Руссо, Монтеск’є, Гельвеція і якогось аноніма..., які писали ґрунтовно про матерії повчальної філософії..., а особливо перший з них, гідний безсмертя муж, як веломовний орел, перевершив усіх філософів, що були до нього; він споглядає весь світ прямо філософським оком і пропонує йому правоту та істину з відвертою філософською вільністю” [14, с.418]. Автор часто полемізує з відомими положеннями Руссо у головному питанні – про походження соціальної нерівності та шляхи його вирішення. Я.Козельський поділяє погляд Руссо щодо причин суспільної нерівності та походження держави. Водночас, Я.Козельський категорично не погоджується з Руссо, який вважав, що наука, мистецтво й розвиток промисловості відіграють в історії

людства негативну роль: “Пан Руссо думає, що корисніше було б для людськості, щоб вона не знала наук і жила би натурально..., але дотримуватися цього погляду тоді було б добре, коли ще весь рід людський був у натуральній простоті, а у нинішньому стані вченого світу, якщо б будь-який народ надумав би не учитися, то інші вчені народи в короткий час і з великим апетитом його з’їдять... Америка служить цьому ясним доказом: коли залетіли туди вчені європейські шуліки й показали тамтешнім курчагам майстерність, кмітливість, завзятість свою... і у такому нинішньому стані вченого світу та неможливості бути чоловікові натурально благополучним, необхідно мати для цього пристанище у мистецтві та науці” [6, с.414].

Навпаки, справедливо вважає Я.Козельський, пригніченому народові в боротьбі зі своїми гнобителями належить використати досягнення науки, культури, промисловості. Відштовхуючись від філософських положень Руссо, Я.Козельський сміливо проповідував свої прогресивні ідеї, що були суголосні настроям передової інтелігенції України. Як бачимо, ідеї французьких просвітників здійснили значний вплив на формування у Я.Козельського антисамодержавних і антикріпосницьких настроїв. Український автор, глибше, ніж Руссо, підійшов до розуміння походження соціальної нерівності, пропонуючи враховувати конкретні історичні обставини. Водночас не можна не погодитися з Л.А.Коваленко, який вважає, що в особі Я.Козельського французький мислитель “мав у Росії і в Україні свого щирого і пристрасного прихильника, пропагандиста руссоїзму” [5, с.137].

Варто також відзначити проникливе тлумачення Я.Козельським питань війни й миру, яким Руссо приділяв велику увагу. Засуджуючи агресивні, несправедливі, загарбницькі війни у трактаті “Про онікування керівними політиками та зовнішню безпеку суспільства”, Я.Козельський викриває фарисейські заяви великих держав XVIII ст. про те, що військові дії, спрямовані проти сусідніх держав, неначе ведуться в інтересах оборони.

В Україні другої половини XVIII ст. у період безперервних воєн питання миру стояло надзвичайно гостро. Цим, очевидно, пояснюється поява російського перекладу праці Руссо “Про вічний мир”, пристрасні антимілітаристські заклики якого зазвучали у 1771 р. у перекладі відомого російського поета, уродженця Чернігівщини, Іпполіта Богдановича (1743–1803). Цим перекладом передова громадськість Росії засвідчила свою солідарність із французьким мислителем.

Інтерес до творчої спадщини Руссо в Україні зростає під час французької буржуазної революції, передвісником якої він виступав не тільки у своїх політичних трактатах, але й в художніх творах. “Ми наближаємося до стану кризи й до епохи революцій”, – писав Руссо у філософському белетризованому романі “Еміль, або Про виховання” (1763). Починаючи з

половини XVIII ст. і аж до 40-х років XIX ст., ім'я Руссо не сходило зі сторінок російських демократичних журналів.

Передова інтелігенція України солідаризувалась не тільки з політичними ідеями Руссо, але і з його педагогіко-дидактичними постулатами, що спрямовані були проти станової несправедливості. Адже надто сміливими й незвичними для епохи були думки Руссо, висловлені ним у згаданому романі: “Праця... є неминучим обов’язком для суспільної людини. Будь-який гультьяйський громадянин – багатий чи бідний, сильний чи слабкий – шахрай” [12, т.2].

Руссо проголосив працю обов’язком кожної людини, вимагаючи, щоб людина з раннього дитинства привчалась до фізичної праці, до чесності, щирості. Це був прямий виклик розповсюдженим у дворянському середовищі поглядам про те, що соромно займатися фізичною працею – нею повинна займатися “чернь”. Саме тому вчення Руссо було оголошено цензурно-поліцейськими установами царської Росії шкідливим, а його автора звинуватили у безбожності, назвавши його “руйнівником віри”, “заперечувачем божого вчення церкви” [14, с.780]. У час французької революції в Україні був здійснений перший російський переклад “Нової Елоїзи”. Його автором був секунд-майор у відставці Олександр Олександрович Паліцин, що проживав у селі Поповка, Харківсько-Слобідської губернії, відомий як послідовник і адепт французької просвітницької філософії. Перекладача привабила передусім радикальна постановка проблеми розкріпачення людської особистості, її служіння високим ідеалам гуманізму. Читачів перекладу зацікавила психологічна гострота пристрастей, яка була створена соціальним протиставленням закоханих – аристократки Жюлі д’Естанж та її домашнього вчителя, вихідця з третього стану Сен-Пре [5, с.138].

І хоч Т.Шевченко серед численних імен зарубіжних діячів жодного разу не згадує імені Руссо, його соціально-політичні переконання близькі до кардинальних поглядів західноєвропейських просвітників стосовно “рівності й братства”. З цього приводу цілковиту слушність мав М.Драгоманов, коли підкреслював радикалізм Т.Шевченка щодо знесення кріпацтва: “Шевченко... був безпориюний радикал-демократ, в думках котрого були початки і новішого радикального демократизму, навіть соціального, по крайній мірі настільки, наскільки було їх в думках радикальніших діячів великої французької революції або письменників, як Ж[ан] Ж[ан] Руссо” [3, с.413].

І.Франко високо цінив новий тип роману Руссо про щирі, справжні відносини між людьми – епістолярний роман, який відіграв велику роль у розвитку західноєвропейської літератури: “...Твір незвичайно важливий в історії літератури, в якому поруч з давнім теоретизуванням і моралізаторством бачимо глибокий аналіз складних психологічних явищ” [13, т.28, с.179]. Водночас І.Франко дорікає французькому авторові у тому, що

характеристика й розвиток героїв його творів відірвані від суспільних чинників, а тому вони “немов повисали в повітрі; вони здаються нам тепер блідими, невиразними, як побляклі старосвітські картини або старі дагеротипи” [там же, с.180].

Як і Я.Козельський, І.Франко розумів обмеженість світогляду французького просвітника, особливо підкреслюючи відсутність “суспільного тла” у художніх творах Руссо. Він піддає критиці також ідею Руссо про повернення в “природний стан”, вважаючи, що вона веде до заперечення поступу. І.Франко зауважує, що Руссо у своїй філософії не враховує її діалектичного розвитку, бо ж “теперішній стан людей також не є нічим надприродним, ані протиприродним, що й він повстав на основі великих та незломних законів природного розвою” [13, т.45, с.325].

І.Франко, вказуючи на великий вплив Руссо не тільки на суспільно-політичну думку, але й на літературу, слушно вважав, що в кінці XVIII століття почався рішучий поворот у відносинах письменника із суспільством. Назвавши книгу Руссо “Еміль” “знаменитим трактатом...про виховання нормальної одиниці людської і о повороті людей на лоно природи”, І.Франко зауважує, що французький мислитель оголосив “Права людини” основою суспільної формації й тим самим “безмірно підняв вагу о д и н и ц і людської,” яка вступила в боротьбу “з старими, спорохнілими порядками не тільки в політиці..., але і в літературі” [13, т.27, с.289].

Глибоко вивчивши політико-естетичні концепції Руссо, сильні та слабкі сторони його філософії, І.Франко дійшов висновку, що радикалізм та безкомпромісність ідейної та художньої спадщини французького гуманіста мають непересічне значення для всіх етапів розвитку людського суспільства.

Промовистим прикладом творчого сприйняття ідей руссоїзму за межами Франції є “Покірنا заява селян до найясніших станів” (1791–1793), що була написана Гожковським – польським шляхтичем-інтелігентом зі Львівщини, “пристрасним прихильником французького раціоналізму, Жан-Жака Руссо, гасел рівності й свободи” [15, с.252]. Автор “заяви” наполегливо вимагав вирішення селянського питання шляхом ліквідації кріпацтва та знищення дворянських привілеїв. Як відзначає польський дослідник М.Кукель, Гожковський у своїх доводах керувався не тільки ідеями Руссо, а й враховував також практику французької революції; ідеї руссоїзму переплітаються у нього з ідеями “вісімдесят дев’ятого й дев’яносто третього року у Франції”, а також гайдамацьких рухів в Україні та досвідом повстання Костюшки. Подібне зіставлення й порівняння свідчили про радикалізм передових верств інтелігенції Польщі у вирішенні складних проблем існування незалежної країни. У цьому не останню роль відіграли також ідеї Руссо з “Суспільного договору”, які були суголосні революційним й конституційним настроям борців за свободу вітчизни після її третього поділу 1795 р.

Про велику популярність ідей руссоїзму в Україні свідчать спогади представника передової дворянської інтелігенції Олександра Михайловича Марковича (1790–1865), який у своїй праці “Суміші або записки щоденні в 1806–1810 роках” стверджує про те, що серед учнівської молоді були широко відомі матеріали про французьких просвітників. “Я часто жалкую, – писав О.М.Маркович, – чому я не жив у часи Жан-Жака, або чому він не живе тепер, із яким захопленням присвятив би я всі хвилини мого життя цьому великому філософу, із яким би задоволенням служив би і виконував його бажання. Тільки завжди при споминах про це в уяві хвилююсь, що творець Елоїзи не шанував би, можливо, мене своїм довір’ям і дружбою” [8, с.18].

Записки О.М.Марковича свідчать про те, що його, подібно як і Гожковського, хвилювало питання про важке становище кріпаків, необмежена влада дворян-кріпосників. Окремі відповіді на питання, що його зацікавлювали, О.М.Маркович знаходив у трактатах Руссо з їх критикою феодальних порядків та закликами до боротьби з ними. Однак запальні відгуки вісімнадцятирічного гімназиста через дванадцять років зазнали докорінних змін. У 1821 р. Маркович, перечитуючи свій щоденник за 1808 рік, зауважив: “Час ентузіазму проходить. Перечитавши ці записки..., я сміявся з цього. Тепер я би ні за що не захотів не тільки бути слугою Жан-Жака, але навіть ні його другом. Це був красномовний навіжений, славний своїми творами й безславний своїм норомом, вчинками та душею” [8, с.18].

Нині важко уявити, що саме стало причиною для такої діаметрально протилежної та негативної характеристики творчості та особистості Ж.-Ж.Руссо з боку представника передової дворянської інтелігенції України. Очевидно, що нова епоха з її політичними й соціальними суперечностями вимагала більш критичного ставлення й переоцінки творчої спадщини Руссо, відмови від його ідеалізації патріархальних форм життя. Колишні ентузіастируссофіли бачили певну обмеженість світогляду французького просвітника, спричинену соціальними та історичними передумовами.

Не без впливу вчення Ж.-Ж.Руссо німецький філософ-просвітник Й.В.Гердер з особливим пієтизмом говорив про слов’янські нерозкриті духовні й матеріальні можливості. У “Щоденнику подорожі 1769 р.” Й.В.Гердер пророкував: “Україна стане новою Грецією. Чудове небо, що розкинулось над цим народом, його життєрадісна вдача, музикальність, родючі ниви тощо дадуть одного разу чудові плоди. З безлічі малих народів, якими були колись і греки, виникне цивілізована нація” [цит. за: 10, с.42].

Рецепція руссоїзму в Україні – складний, суперечливий процес, який простежується у класицизмі, просвітницькому реалізмі, сентименталізмі та романтизмі. Сприймавши з філософсько-етичних поглядів Руссо головним чином його ідею про “природну людину”, українські громадсько-літературні діячі дошевченківської доби, залежно від їх світоглядних та політичних переконань, звернули свою увагу на простий люд як носія високих

моральних якостей у несправедливому світі станової нерівності в період утвердження нових суспільних відносин.

В умовах поглиблення кризи феодално-кріпосницького ладу в Україні творча спадщина Ж.-Ж.Руссо була вельми актуальною своїм антифеодалним звучанням, а тому позитивно впливала на розвиток передової думки в Україні на зламі двох століть.

1. Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. Со введением и примечаниями Н.И.Петрова. Отд. II (1727-1795). – Т.5. – К., 1930. – С.400-470.
2. Борщавська М.В. Жан-Жак Руссо і Україна // Рад. літ-ство. – 1978. – №7. – С.46-50.
3. Драгоманов М.П. Т. Шевченко в чужій хаті його імені ("Кобзарь Тараса Шевченка". Видання Товариства імені Шевченка, ч. I-II, у Львові, 1893) // Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т.2. – С.404-416.
4. Драч І.Ф., Кримський С.Б., Попович М.В. Григорій Сковорода. Біографічна повість. – К.: Молодь, 1984.
5. Коваленко Л.А. Жан-Жак Руссо і Україна // Український історичний журнал.– 1967. – №5. – С.135-136.
6. Козельский Я.П. Философское предложение // Избранные произведения русских писателей второй половины XVIII века: В 2-х т. – М., 1952. – Т.1.
7. Лавров С.Г. Жан-Жак Руссо і діячі української культури // Всесвіт. – 1962. – №6. – С.37-42.
8. Лазаревский А.М. Пржежие изыскатели малорусской старины // Киевская старина. – 1897. – Т.1. – С.18.
9. Наливайко Д.С. Кисво-Могілянська академія і Європа // Всесвіт. – 1972. – №7. – С.185-199.
10. Наливайко Д.С. Очима Заходу. Реценція України в Західній Європі XI-XVIII ст. – К.: Основи, 1998.
11. Попов П.М. Григорій Сковорода. Літературний портрет. – К.: Дніпро, 1969.
12. Руссо Жан-Жак. Избр. соч.: В 3-х т. – М.: Худ. лит., 1961. – Т.2.
13. Франко І. Зібр. тв.: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1976-1986.
14. Французские писатели в оценках царской цензуры. Очерки И.Айзенштока // Литературное наследие.– М.,1938. – Кн.33-34. – С.769-858.
15. Kukiel M. Próby powstańcze po trzecim rozbiorze 1795. – Warszawa, 1912.

The article deals with critical perception and creative adsorption of philosophy – art heritage of Jean-Jacques Rousseau in Ukraine of the XVIII-XIXth c. Philosophical creation of Grygorii Skovoroda and Jean-Jacques Rousseau is analised on a typological level.

Key words: *philosophically-aesthetic conception, creative reception, world-view, rosseauizm, motion.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр.)1

Наталія Яцків

НОВЕЛІСТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА У ФРАНКОМОВНІЙ КРИТИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджується реценція творчості В.Стефаніка у франкомовній критиці, аналізуються історико-літературні функції критичних рецензій та перекладів, які свідчили про входження новеліста у світовий художній простір.

Ключові слова: реценція, інтерпретація, зіставлення, типологія, поетика, контекст.

Василь Стефанік – визначна постать громадського, культурного й мистецького життя України кінця ХІХ – початку ХХ століття належить до тієї “молодої генерації” західноукраїнських письменників, яка вивела національне письменство на тогочасний світовий рівень розвитку. Новелістика письменника привертала увагу багатьох дослідників як в Україні, так і закордоном, які прагнули з’ясувати його роль у створенні нового типу малої прози, проаналізувати його неповторну стильову манеру, дослідити історію входження новеліста у світовий художній простір. Інтерпретація його творів мовами народів світу стала вагомим внеском у поглиблення міжлітературних взаємин українського письменства.

Творчість В.Стефаніка у контексті українсько-французьких літературних взаємин ще не була предметом окремого дослідження, хоч принагідно ці питання порушувались у публікаціях М.Греська, В.Матвіїшина, Я.Кравця. Адже французька література й культура дала світові багато визначних імен прозаїків, поетів, скульпторів, філософів та ін., які збагатили золотими шедеврами культуру.

Дослідження творчості В.Стефаніка доводить, що український автор був обізнаний з літературним процесом Франції, про що свідчить його сприйняття французької літератури, а також типологічні схожості на стильовому й жанротворчому рівнях, виявлені у порівняльно-типологічному аспекті на основі спільних та відмінних рис творчості українського автора та представників французької літератури. З іншого боку, новелістика В.Стефаніка була відома й у Франції у критичних відгуках та оцінках і представлена перекладами його творів французькою мовою. Зауважимо, що українсько-французькі літературні взаємини завжди відзначалися більшою інтенсивністю, ніж французько-українські [2, с.148]. Тобто, якщо реценція французької літератури в Україні ґрунтовно досліджена, про що свідчать праці таких літературознавців, як М.Гресько, Т.Якимович, В.Матвіїшин, Т.Рягузова, В.Пашенко, Д.Наливайко та ін., то дослідження перекладів українських письменників, зокрема кінця ХІХ – поч. ХХ ст. у Франції, а також праць французьких дослідників, присвячених їм, ускладнюється тим, що в цей період бібліографічна робота у Франції майже не

веляся. Здійснені у 20–30-х роках ХХ ст. спроби заповнити цю прогалину і скласти повну бібліографію вдалися лише частково. А пригноблене становище Галичини в кінці ХІХ – поч. ХХ ст. між “Європою і Україною” стимулювало молоду галицьку інтелігенцію до активного засвоєння європейських надбань (французької літератури в тому числі), звідки і йшов дух нового. Тут відіграв певну роль і статус української літератури як “літератури неповної нації” (термін Д.Чижевського) у порівнянні з французькою літературою “державної нації”, що мала всі умови для багатогранного вільного розвитку і розквіту.

Уперше згадка у французькій періодиці про творчість В.Стефаника появляється у паризькому журналі “L’Humanité nouvelle” у відділі хроніки “Contes, Nouvelles, Romans” після публікації серії новел письменника у перекладі польською мовою В. Морачевським, вміщених у журналі “Życie” (1898, №13 і 14). Авторка замітки польська журналістка і письменниця Марія Шеліга пише про це І.Франку з Кракова [1] у редакцію Літературно-наукового вісника: “Автор – українець, в коротких новелах, що відображають злиденність селянського життя, дуже оригінально і зворушливо розповідає про принижених. Ці новели характеризуються щирим реалізмом. Вони сильно вражають стихійною скаргою, що проривається в кожному слові нещасних селян, загрузлих в темряві, пияцтві, бруді, і в той же час з прагненнями і почуттями дуже гуманними” [1]. Як бачимо, авторка рецензії дуже точно схопила особливості письменницької манери В.Стефаника навіть за кількома перекладеними новелами, відзначивши щирий реалізм зображуваних селян і жорстокий натуралізм їхнього середовища, проте наділених глибокими гуманними рисами.

Про те, що Стефанику була відома ця замітка свідчить його лист до Ольги Гаморак, датований березнем 1900 року з Кракова: “В Humanité nouvelle є дуже прихильна згадка за мене” [4, т.3, с.208]. У цьому ж листі автор говорить про те, що “пані Severin з Парижа (псевдонім французької письменниці Каролін Ремі (Caroline Rémy). – Н.Я.) хоче перетолкувати моїх новел на книжку і видати на язиці французьким”. Однак ми не маємо ніяких відомостей про те, чи перекладала пані Северін новели Стефаника і яке було її ставлення до творчості українського новеліста.

За життя письменника французькою мовою перекладено його новели “Злодій”, “Вечірня година”, “Похорон”. Таке, мовити б, “фрагментарне” звернення французьких перекладачів до творчості українського новеліста пояснюється, звичайно, не тим, що талант митця не знаходив прихильників у Франції. Певні труднощі для перекладу становить особлива поетика його прози: її асоціативність, драматизована лапідарність, самотніть мови, насичена покутськими діалектизмами, побутовими національними реаліями, глибока символічність словесних образів.

Своєрідним містком у справі ознайомлення франкомовного читача з розвитком української літератури та творчістю В.Стефаніка була перекладацька діяльність Михайла Рудницького (1889–1975). Тільки вузькому колу літературознавців відомі окремі його переклади у журналі “Тисяча нових новел” (*Les mille nouvelles nouvelles*), який виходив у Парижі й публікував французькою мовою щомісяця десять найкращих новел світової літератури. Кожному творові передувала коротка, але змістовна характеристика творчого шляху її автора. Зустрічаємо тут переклади з творів Л.Толстого, А.Чехова, Г.Сенкевича, Шолома Алейхема та багатьох інших видатних майстрів світового красного письменства. Так, у 1911 році (№ 21) журнал публікує у перекладі М.Рудницького новелу “В монастирі” М.Яцківа – молодого представника українського модернізму, а в 1912 році (№ 25) – новелу В.Стефаніка “Злодій” (цей номер зберігається в музеї В.Стефаніка в селі Русові). Вихований на традиціях західноєвропейського мистецтва М.Рудницький порівнює у передмові новели В.Стефаніка з мініатюрними замальовками фламандського живописця Теньє. “Невідомо, – пише перекладач, – чим ми повинні захоплюватись найбільше у Стефаніка – лаконічністю його мови чи викінченістю його картин” [6, с.26]. Очевидно, що тут йшлося про самотню майстерність обох митців, головними героями яких були прості люди з прозою їх життя, постійними супутниками якого були щоденні нестатки і злидні, які ведуть до трагічних колізій. Водночас у цих темних картинах сільського буття В.Стефанік постійно шукав і знаходив світлі барви, яскраві персонажі з їх романтичними сподіваннями й невимовною любов’ю до землі-годувальниці. Зауважимо, що це перша критична замітка стосовно творчості В.Стефаніка, яка була опублікована на сторінках французької періодики в супроводі власного перекладу М.Рудницького й ставила оригінальний доробок українського митця поруч з творами представників світового красного письменства.

У 1919–1922 роках під час поглиблення філологічної освіти в університетах Парижа та Лондона М.Рудницький підтримував дружні творчі стосунки з відомими діячами науки і культури, зокрема славістом Андре Мазоном, письменником Андре Моруа, виконував обов’язки секретаря дипломатичної місії УНР, президентом якої був Михайло Тишкевич. З ініціативи керівництва дипломатичної місії у Парижі виходить газета “France et Ukraine” (1920–1922) з метою пропаганди у Франції відомостей про Україну, її історію, культуру, а також утвердження між двома країнами близьких політичних відносин, продуктивних для обох сторін. М.Рудницький систематично публікує на сторінках газети статті про українське мистецтво, літературу, критичні розвідки про письменників і поетів, переклади їх творів. Так, у рубриці “Українське мистецтво” у статті “Література”, яка, вважаємо, належить перу М.Рудницького, поряд з характеристикою творчості визначних українських митців Т.Шевченка, І.Франка, Лесі

Українки зустрічаємо згадку і про В.Стефаника, де автор наголошує на самобутності творчої манери письма українського новеліста, що відповідала тогочасним новим західноєвропейським віянням: “Стефаник своєю оригінальною манерою письма пов’язаний з новою літературною епохою; він хоч і мало продуктивний, проте незвичайно самобутний і у своїй творчості переймається злиднями свого народу” (№ 2).

Серед зарубіжних популяризаторів української літератури, зокрема творчості В.Стефаника, важливу роль відіграв польський і німецький літературознавець Артур Зеліб (1878–1958), який народився в Галичині (с.Облазниця, Жидачівського повіту), навчався у Львівському університеті, брав активну участь у громадсько-культурному житті української інтелігенції.

Опинившись в еміграції у Швейцарії, А.Зеліб видавав у Лозанні з 1915 року журнал “La Revue Ukrainienne”, де знайомив франкомовних читачів Західної Європи з публіцистичними працями українських вчених: М.Драгоманова, М.Костомарова, М.Грушевського, В.Дорошенка, С.Бачинського та інших, а також збирав розвідки про Україну в іноземній періодиці, маючи за мету, в міру своїх сил, “помогти Україні вийти на широку арену Європи, бо ж культура українська дійсно заслуговує на те, щоби її знали в Європі” [7, №1, с.3]. У його перекладі на сторінках журналу друкуються новела В.Стефаника “Вечірня година” – “одного, – як зазначає перекладач, – із засновників жанру малої прози, дуже поширеного й уподобаного літературним смаком українців”. Інтерпретатор характеризує її у примітці як літературну мініатюру, скоріше акварельну замальовку, аніж літературне оповідання, використовуючи для характеристики стефаниківську стислу штрихову манеру, властиву його творам малої форми: “Кілька ліній ледь зображено ніби навмання на папері” [7, с.24]. Поезії в прозі В.Стефаника – своєрідні імпресіоністичні замальовки, що вражають незвичайним багатством барв, відтінків, глибоким філософсько-змістовним навантаженням, сміливістю кольорових контрастів, притаманні тогочасним художникам-модерністам. А.Зеліб наголошує передусім на глибоких рисах, чіткому психологічному аналізу, досконалій формі новел Стефаника. Тісно переплетене мистецтво Стефаникового слова з імпресіоністичним живописом, глибокою символічністю і пластичністю створених ним образів свідчить про оригінальну самобутню письменницьку манеру. У примітці критик зауважує, що в одному з наступних номерів буде опубліковано спеціальне дослідження про вклад В.Стефаника у розвиток жанру малої прози. Відомо, що у цьому ж журналі надруковано в перекладі А.Зеліба новелу В.Стефаника “Похорон”, проте в Україні на сьогодні його не вдалося розшукати.

Великий внесок у розвиток українсько-французьких літературних взаємин належить французькому літературознавцю і перекладачу Емілію Крюба [5], який у 1963–1968 роках викладав французьку мову у Київському університеті і водночас досліджував творчість українських письменників

кінця ХІХ – поч. ХХ ст., переклав французькою мовою вірш “Каменярі” І.Франка (“Le grand briseur de rochers” – “Великий Каменяр”. – К., 1966), повість “Тіні забутих предків”, новели “Поєдинок”, “На камені”, “Цвіт яблуні”, “Він іде”, “Intermezzo” та “Що записано в книгу життя” М.Коцюбинського, видані окремою книжкою “Nouvelles” (К., 1971). Як дослідник-українознавець Е.Крюба багато зробив для знайомства французької громадськості з українською літературою і культурою, про що свідчить його праця “М.Косцубynskuj et la prose ukrainienne de son temps”, яка була представлена як докторська дисертація у 1974 році в Паризькому університеті, а надрукована окремою книгою 1982 р., а також книга “Національне та культурне відродження в Україні в 1917–1930” (1989) у співавторстві з ученим-істориком у Франції Аркадієм Жуковським. Е.Крюба – один з перших французьких дослідників, що аналізує творчу спадщину М.Коцюбинського у широкому типологічному контексті тогочасної французької, польської, скандинавської та української прози, зокрема і в зіставленні з новелістикою В.Стефаніка. Зауважимо, що дослідник розглядає українську літературу кінця ХІХ – поч. ХХ ст. у руслі західноєвропейських новітніх течій та напрямів, при цьому зауважуючи, що незважаючи на те, що український рух не міг бути почутим за кордоном через несприятливі обставини (зокрема політичні), та все ж він вітав нові віяння й представляв собою широке переплетіння нових ідей і тенденцій. Простежуючи шляхи, якими потрапляли нові літературно-мистецькі погляди на терени України, Е.Крюба вказує на виразну західноєвропейську орієнтацію української інтелігенції і майже зневагу до російського літературного руху (через імперську політику Російської держави), через що навіть вплив такої книжки російського естета і філософа Д.Мережковського “Про причини занепаду і про нові течії сучасної російської літератури” (1893) залишився майже непоміченим або запізнлим. І навпаки, західноєвропейський символізм і декаданс, незважаючи на більшу віддаленість, “мав більший вплив на частину української інтелігенції у кінці ХІХ – поч. ХХ ст. через посередництво Польщі, точніше Галичини” [5, с.261]. Розглядаючи Галичину у складі Австро-Угорської імперії, дослідник не відокремлює її від Європи і не вважає провінцією, оскільки як Краків у Польщі, так і Львів у Галичині були європейськими центрами літературно-мистецького життя, а відкриті кордони створювали сприятливі умови для швидкого поширення різного роду літературно-мистецьких новинок.

Особливу роль у становленні модерного мистецтва як у Польщі, так і в Україні, на думку Е.Крюба, відіграло угруповання “Молода Польща”, яке об’єднувало багатьох визначних представників красного письменства. Серед українців, які брали активну участь у цьому “інтелектуальному бродінні”, дослідник називає В.Стефаніка, як дуже близького до середовища “Молодої Польщі”, що здійснив значний вклад у модернізацію прози, а

також Б.Лепкого та О.Луцького – представників львівської “Молодої Музи”.

Прагнення широко представити український контекст, в якому еволюціонував таланти М.Коцюбинського, змушує Е.Крюба до детального аналізу тогочасної української прози. При цьому дослідник наголошує на суголосності розвитку української літератури зі світовою, особливо періоду переломної доби, а тому не відділяє українське письменство від європейського контексту. Зрозуміло, що завдання, які ставить перед собою автор книги, полягають у виявленні характерних типологічних рис даної епохи, що проявилась у європейській літературі, тобто пріоритетів мистецьких категорій над моральними й утилітарними. Звідси глибокий аналіз творчості Ш.Бодлера, що вплинула на розвиток всієї західноєвропейської літератури, а також тенденцій символізму, декадансу, імпресіонізму, що мали місце і в українській літературі. Е.Крюба опирається передусім на естетичні критерії оцінки літературного твору, ігноруючи його ідейно-тематичну спрямованість. Такий підхід докорінно відрізняється від офіційної радянської критики, яка на перше місце ставила революційно-демократичні переконання українських письменників кінця ХІХ – поч. ХХ ст. й зводила свої пошуки до виявлення цих переконань навіть там, де їх не було, а еволюцію письменницьких особистостей та художню цінність їх творів підпорядковувала ідейно-політичній спрямованості. Тому автори статті “Українсько-французькі літературні взаємини” несправедливо применшують значення монографії Е.Крюба й критикують за “відвертий тенденційний підхід”, де під його пером М.Коцюбинський постає “визначним, але аполітичним художником слова” [3, с.184].

До загальної характеристики реферованої роботи треба зауважити ще цікаві спостереження дослідника про внутріжанрові особливості української малої прози (поезії в прозі або поетичної прози), а також про модерні властивості прози як поезії, де великого значення набувають ритм, мелодика, алітерація, метафора. Модерна поетика відрізняється від традиційної синкретичним поєднанням досягнень новітніх напрямів, де використовуються символи для відображення душі, сутестія, імпресія, експресія для відтворення внутрішнього світу людини, її свідомості й підсвідомості, а звідси й поглиблений психологізм, загострена інтуїція. Модерна поетика синтезує й досягнення суміжних мистецтв (живопису, музики, пісні, скульптури та ін.) для створення специфічної метамови, яка підпорядковується головній меті мистецтва – служінню красі, звільняючи його від того, що є чужим самій його природі (утилітаризму).

У такому загальному контексті реферованої роботи Е.Крюба багато місця відводить і творчості В.Стефаника. Характеризуючи новелістичний доробок покутського майстра слова, французький дослідник опирається на критичні замітки українських авторів, зокрема І.Франка та Лесі Українки, у

яких високо оцінено таланти молодого новеліста. Першим з українських письменників, захоченим естетичними пошуками сучасної доби, на думку Е.Крюба, був саме В.Стефанік. Європейська освіченість, перебування у Краківському середовищі і надзвичайна близькість до “Молодої Польщі” сприяли формуванню модерного світогляду новеліста, який разом з О.Кобилянською, М.Яцківим репрезентує новий період в історії української літератури. “Це корифеї літератури після періоду І.Франка, які зображають внутрішній світ селянина” [5, с.282]. Таким чином, Е.Крюба чітко розділяє українську літературу на традиційну ХІХ ст. до І.Франка і протиставляє їй модерну літературу “молодої генерації” (за влучним висловом самого Франка). На противагу Ю.Федьковичу, що змальовує селянство обмеженим, на думку автора монографії, В.Стефанік зосереджується не на зовнішніх обставинах, а на внутрішніх проблемах селянського існування серед цього звичайного і щоденного оточення, “він проникає в середину душі, щоб розкрити всі потаємні глибини, володіє умінням відтворювати трагедії людей, спричинені соціальними або іншими обставинами, та оживити їх своїми персонажами з незвичайною незворушністю автора” [5, с.284]. Е.Крюба слушно вважає Стефаніка “засновником модерного психологічного оповідання”, тому що він скористався досвідом своїх європейських попередників і “як найбільш довершений митець” на декілька років скоріше за М.Коцюбинського переніс цей досвід у свою творчість. Модерність В.Стефаніка, на думку критика, виражена його поетикою: стилем, мовою, композицією його новел. Письменник уміє заховатися за своїми персонажами, залишаючи їх один на один з читачем, як “на уявній театральній сцені”. Такою є, наприклад, новела “Синя книжечка”, одна з перших опублікованих новел, герой якої сповідається перед собою і перед цілим світом експресивними репліками-роздумами у формі потоку свідомості, що перериваються короткими ремарками автора стосовно поведінки й зовнішнього вигляду персонажа. Така композиційна техніка і вдавана відстороненість автора призводить до того, що деякі новели Стефаніка набувають рис театральних постановок (“Злодій”), де авторські ремарки зведені до сценічних вказівок, залишаючи розвиток основної сюжетної інтриги у репліках героїв твору. Зауважимо, що на таку жанрову особливість новел В.Стефаніка вказують і українські дослідники, зокрема І.Денисюк. Поетика покутського новеліста у синтаксичному плані теж охарактеризована традиційно – це відсутність довгих періодів, ускладнених конструкцій, різного роду прикметників, означень й перевага коротких, уривчастих, з пропущеними членами речень, позбавлених літературних прикрас. Граничний лаконізм стилю Стефаніка вимагає більш рельєфно зображати об’єкт і більш достовірно. Тому Е.Крюба вдається до цікавого порівняння Стефаніка з режисером-постановником, письменником, що вороже ставиться до будь-яких декорацій і проголошує себе партизаном голої сцени й прямого освітлення. У

такому ж дусі дослідник вирішує проблему мистецтва і митця у творчості Стефаника. Продовжуючи традиції радянських дослідників про те, що мистецтво повинно наблизитись до життя, щоб найбільш правдиво його передати, для Стефаника ця близькість така, що “її можна відчутти на дотик і розумом, фізично й інтелектуально” [5, с.287]. А тому стиль автора “Синьої книжечки”, за образним порівнянням французького дослідника, “має красу шліфованого каменя, не затьмарену зовнішнім блиском” [5, с.291].

Зауважимо, що монографія Е.Крюба присвячена творчості М.Коцюбинського, а тому, щоб виявити модерні тенденції його прози, автор вдається до типологічних порівнянь з літературним надбанням митців-модерністів (Ш.Бодлера, Ж.Ренара, К.Гамсуна, Ж.Роденбаха та ін.). Зокрема, досліджуючи стилістичну своєрідність новели Коцюбинського “Що записано в книгу життя”, Е.Крюба вказує на таку характерну стилістичну властивість автора, що проявилася в даному творі, як граничний лаконізм. Прагнення Коцюбинського передати всі нещастя, що панують у селянському середовищі в їх неприхованості, направляє його по шляху “до голої дійсності, до голої правди”. А оскільки така літературно-естетична спрямованість, як і граничний лаконізм, властиві творчості Стефаника, Е.Крюба пропонує порівняти оповідання М.Коцюбинського з новелою покутянина “Осінь” (1899). Злиденне селянське життя, стара помираюча жінка, що просить звільнення від страждань у смерті, незадоволений розгніваний син, бо не може ні прогледувати сім’ю, ні похоронити стару магір, невинні репліки внуків, що чекають бабиної смерті з дитячою цікавістю, – такий загальний настрій новели В.Стефаника, який зустрічаємо і в М.Коцюбинського. Деякі деталі конфлікту і навіть окремі моменти новели “Осінь” дивно вгадуються у “Що записано в книгу життя”. На основі порівняльно-типологічного аналізу обох творів Е.Крюба зауважує, що там, де Стефанік досягає бажаного ефекту короткими, але надзвичайно експресивними штрихами, Коцюбинському потрібно двічі, а то й тричі повторювати ту ж думку у різних варіаціях, щоб домогтися такого ж результату. На підтвердження своїх думок французький дослідник подає власний переклад новели “Осінь” у порівнянні з фрагментами оповідання Коцюбинського, щоб читачі самі мали змогу переконатися у стилістичній майстерності Стефаника, чим сприяє входженню твору у французьку літературу. Таким чином, дослідник вказує на зближення Коцюбинського зі Стефаніком, що прагнув краще збагнути новаторські особливості його стилю, але він не досягає експресивності покутянина, оскільки ближчими для нього були імпресіоністичні тенденції.

У літературознавчій праці Е.Крюба Василь Стефанік вперше представлений як письменник-новатор з оригінальним світовідчуттям модерної епохи, глибоко обізнаним з новаторськими західноєвропейськими течіями та напрямками, близьким до угруповання “Молода Польща”. Проза українського автора розглядається у контексті тогочасної доби й оцінюється передусім з погляду її

мистецької вартості. На протигагу радянським дослідникам Е.Крюба вважає, що модерне мистецтво, поштовхом до якого було запропоноване Бодлером гасло про повернення краси у поєднанні з новою філософією і естетикою знайшло “майже одночасно благодатний ґрунт у скандинавських країнах, в Австрії і в Україні” [5, с.439].

Знайомство французької громадськості з творчістю В.Стефаніка розпочалося 1899 року з маленької замітки на сторінках *Humanité Nouvelle* й триває до сьогодні. У французькій критиці впродовж століття вказувалося передусім на новаторські риси новелістики В.Стефаніка, що відповідали тогочасному розвитку західноєвропейської літератури. Критики-перекладачі намагалися підкреслити у своїх рецензіях особливості стильової манери, композиційної техніки українського автора у порівнянні з його європейськими попередниками та сучасниками, художником – фламандцем Теньє, романтиком – парнасцем Т.Готье, предтечею модернізму – Ш.Бодлером, а також подаючи на розсуд читачів власні переклади його творів.

Прижиттєві переклади новел В.Стефаніка, як і відгуки про його творчість у франкомовній пресі, в цілому слід розглядати в руслі зовнішніх міжлітературних зв'язків, тому що метою перекладачів і рецензентів було знайомство франкомовних читачів Західної Європи з оригінальною творчістю українського новеліста. Водночас публікації перекладів і критичних оцінок творчості В.Стефаніка на сторінках зарубіжних видань свідчать про суголосність його літературного доробку з розвитком західноєвропейського літературного процесу, що дає підстави включити його у загальний міжлітературний контекст, у якому творчість кожного оригінального самобутнього письменника як представника національної літератури іманентно становить його складову частину.

1. Лист М. Шеліги до І.Франка.– Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, ф.3, №1635, с.357
2. Наливайко Д. Очима Заходу. Реценція України в Західній Європі XI – XVIII ст. – К.: Основи, 1998. – 578 с.
3. Пашенко В., Рязузова Г. Українсько-французькі літературні взаємини // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. – Т.3. – С.155–184.
4. Стефанік В. Твори: У 3-х т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1948–1954.
5. Kruba E. Mychajlo Kocjubynskyj et la prose ukrainienne de son temps. – Lille, 1982. – 780 p.
6. Stéfanyk V. Le voleur // Les milles nouvelles nouvelles. – Paris, 1912. – №25.
7. Stéfanyk V. Crépuscule // La Revue Ukrainienne. – Lausanne, Suisse, 1915, №1. – P.24–27.

In the article the author analyses the reception of V.Stefanyk's creative activity in the French criticism of the XX th century. The reception is investigated from the point of view of historical-literary functions.

Key words: critique, interpretation, comparison, typology, poetics, context.

“ЛЕГЕНДА ВІКІВ” ВІКТОРА ГЮГО ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ: СПРОБА ТИПОЛОГІЧНОГО ЗІСТАВЛЕННЯ

У статті розглядається проблема рецепції творчості Віктора Гюго українськими художниками слова. Здійснена спроба типологічного зіставлення однойменних творів “Легенда віків” Віктора Гюго та Лесі Українки, визначення основних проблем, які були порушені в них, а також специфіки образної системи різних за жанром творів.

Ключові слова: типологія, образна система, індивідуальний стиль, переклад, філософська лірика.

Дослідженням творчості Віктора Гюго займалась низка українських літературознавців, зокрема Наливайко Д.С. [4], Міщенко Л.І. [14], Матвіїшин В.Г. [3, 6], Трескунов М.С. [10] та інші. Велика увага приділялась тритомній віршованій збірці “Легенда віків”. Що ж до оригінального твору “Легенда віків” Лесі Українки, то потрібно вказати, що чернетка з цим віршем, написана олівцем на листовому папері, збереглася в архіві Лесі Українки. Папір і почерк наводять на здогад, що вірш написаний 1906 року [11, с.139]. Вперше ця поезія була опублікована після смерті поетеси в 1947 році у Львові, у виданні “Леся Українка. Неопубліковані твори” [8, с.430]. Цей вірш друкувався і в пізніших збірках творів поетеси, але в критичній літературі він згадується дуже рідко.

Проблема рецепції творчості Віктора Гюго українськими митцями, критиками та читачами цікавила багатьох науковців, однак вона ще не ставала об’єктом спеціального дослідження. Метою цієї розвідки є спроба типологічного зіставлення однойменних творів “Легенда віків” Віктора Гюго та Лесі Українки, визначення основних проблем, які були порушені у них, а також специфіки образної системи різних за жанром творів.

Французьку літературу XIX ст. неможливо уявити без Віктора Гюго, романи якого мали винятковий успіх не лише у Франції, але й у Росії та в Україні. Палкими прихильниками та популяризаторами його творчості в Україні стали Іван Франко, Олена Пчілка, Леся Українка, які безпосередньо займались перекладами окремих його творів. Безсумнівим був ідейно-світоглядний та естетичний вплив Олени Пчілки на її геніальну доньку – Лесю Українку. Відомо, що саме мати настійно радила Лесі в її юні роки перекладати чільних європейських поетів, а серед них і Віктора Гюго. Сама Олена Пчілка займалась перекладами, і у її творчому доробку нараховується 4 – із творів Віктора Гюго, що вийшли друком у галицьких періодичних виданнях. Вони відзначаються високою майстерністю, у них виявилась її оригінальна манера інтерпретації творів Віктора Гюго. Переклади ж Лесі Українки означали важливий етап у її становленні як митця [1, с.150–151]. Творчість Віктора Гюго з її високим гуманізмом і нескореністю перед фі-

зичним і духовним рабством, готовністю на жертвовність в ім'я щастя людини та суспільства мала певний вплив на формування світогляду та вироблення індивідуального стилю Олени Пчілки і Лесі Українки [6, с.11]. Зі спадщини Віктора Гюго Леся Українка переклала лише два твори – поему “Бідні люди” (“Сірома”) та поезію “Легідні поети, співайте...”, яка була надрукована у журналі “Рідний край” (1906. – №18. – С.17), що його видавала Олена Пчілка у Полтаві. Переклад цього вірша настільки близький до поетичного стилю та кредо поетеси, що тривалий час сприймався як її власний твір і за манерою письма, і за ідейним змістом.

Однією з важливих проблем, що їх порушувала Леся Українка у своїх творах, є проблема діяльної особистості. Людина – учасник історичного життя. Тільки в діянні вона здобуває справжню красу, найповніше розкривається у своїй людяності. Художнє слово, література є важливим чинником громадського діяння “Наші слова стають нашими ділами”, – писала поетеса [7, с.333]. У спадщині Віктора Гюго видатних українських письменників приваблювали передусім політична сатира і філософська лірика, а також твори про життя трудового народу.

Леся Українка – знавець багатьох мов світу – інтенсивно, паралельно з іншими літературними заняттями, працює над перекладами. Знання десяти іноземних мов, серед яких була і французька, надавало їй можливість ознайомитись із творчістю Віктора Гюго. Леся Українка не тільки перекладала його поезії з метою ознайомлення українського читача з європейською літературою, але й писала власні твори у романтичному ключі. Однією з таких поезій є “Легенда віків”, назва якої написана поетесою французькою мовою “Légende des siècles”, що вказує на пряме, прозоре запозичення назви збірки Віктора Гюго.

Що ж являє собою збірка французького поета “Легенда віків”? Це найвизначніший тритомний твір пізнього Віктора Гюго, перша книга якого вийшла в період вигнання (1859), а друга і третя – після франко-пруської війни і Паризької комуни (1877, 1883). Спершу поет задумав створити маленькі епопеї героїчного характеру. Згодом цей замисел розростається, і “маленькі епопеї” об'єднуються в один колосальний твір [9, с.101]. Твори, з яких складається ця збірка-епопея, дуже різні за сюжетом і тональністю. “Циклічна епопея”, в якій Віктор Гюго стверджує і прославляє прогрес, “грандіозний рух до світла”, і якщо багато в ній похмурого та жорстокого, то це тому, що така історія людства, його темне минуле, яке, однак, не кидає свої чорні тіні на осяйне майбутнє.

У Лесі Українки “Légende des siècles” – це вірш, що належить до жанру філософської лірики. Композиційно ця поезія складається з таких частин: вступ (філософська медитація про сенс життя); основна частина (роздуми про рідну мову, історичне минуле народів); закінчення (роздуми над

долею свого народу, держави). Це твір, у якому авторка мріє про храм, де пануватимуть мир і злагода між різними народами [6, с.9].

Концепція прогресу, яку розвиває у своїй збірці Віктор Гюго, далека від матеріалістичного розуміння історії, її рушійних сил та провідних закономірностей. Це поступ, що засновується на моральній сутності світобудови, яка визначає єдність світу і його неухильне вдосконалення. Тобто маємо філософію історії, яка не виключає надприродних і надлюдських сил, їхньої ролі в долях людства [4, с.139]. Віктор Гюго не ставив собі за мету точно дотримуватись історії – про це він сам говорив неодноразово і рішуче залишав за собою право на вигадку, на звернення до легенди. Тираноборча тема в “Легенді віків” – своєрідне поетичне узагальнення історичного досвіду народів у їх боротьбі проти деспотів найрізноманітніших країн та епох. Ця збірка – грандіозний за задумом демократичний епос, у якому історія людства постає у притаманному для Віктора Гюго плані – арена боротьби добра і зла. Письменник наполягає на тому, що історія, яка твориться ним, є справжньою історією людства, підкреслюючи право поета “на здогадку”. В окремих поемах він вигадує своїх героїв і ставить їх у реальні історичні умови. Він стилізує географічні назви й історичні чи легендарні імена, ставить їх поруч зі справжніми [10, с.433]. У цьому виявлялась естетика романтизму, яка відводила велике місце суб’єктивному елементу і нічим не обмежувала поета-творця.

Структурно-тематично “Легенда віків” Лесі Українки перегукується зі збіркою Віктора Гюго, бо ж автори охоплюють трагічне минуле людської цивілізації, її не менш сумну тогочасність та мріють про щасливе майбутнє. У поезії Лесі Українки присутній темпоральний континуум, а саме: спроба охопити минуле, теперішнє і майбутнє з накладанням просторових відтінків на сітку координат існуючого ліричного героя, свідомість якого – візії минулого і майбутнього, співжиття з теперішнім.

Первісна мета героя – не передбачити осягнення космічного простору:

*Гадала: замкнуся у тиху кімнату,
на скарби всесвітньої думки багату,
сховаю в книжки всі чуття, мов у труни,
замовкнуть у серці мосму всі струни,
сама тільки думка холодна, ясна
жива в мені буде, вона лиш одна [2, с.348].*

Найзаповітша мрія героя – доторкнутися до тасмниці часу, розкриття якої він бачить у знанні й осягненні стародавнього міфу про людей-героїв, на що вплинули авторські і дитячі маскулінні фантазії, пов’язані з образом лицаря [13, с.86]. Далі дотик до знання розгортається у панораму людської історії. У свою чергу Віктор Гюго створює поетичну історію людства за мотивами легенд, стилізуючи під справжні легенди тої чи іншої епохи

різних народів свої власні уявлення про історичні події. Він надзвичайно вільно користується матеріалами як легенд, так і справжньої історії.

Задумана як “епопея людства”, збірка починається з “теогонічних часів”, поетичними переспівами давніх міфів про творення світу і людини. Тут Віктор Гюго передусім вдається до біблійних мотивів, піддаючи їх ґрунтовному переосмисленню. Прикладом цих творів може бути “Сумління”. Вірш перекладений на українську мову Іваном Франком, який передав у перекладі не тільки гнівний осуд народом зрадницької політики французької буржуазії, а й неминучу відплату за всі її злочини. Символічний образ Ока ні на хвилину не залишає у спокої підступного вбивцю, переслідуючи його навіть у домовині. І. Франко спрямував переклад проти різного роду відступників, зрадників батьківщини, яких неодмінно покарає безсмертний народ [3, с.63]. У Лесі Українки відсутня така стилізація. Легенда в неї асоціюється з колишньою героїкою, з минулим часів лицарської звитяги.

“Зло” в “Легенді віків” французького автора – це передусім зло соціальне. Віктор Гюго в міфологічному ключі змальовує картини трагедій, від яких потерпає людство з давніх часів. Античний світ і середньовіччя в його концепції – це стихія зла, світ нелюдської жорстокості і кривавих злочинів, грубого насильства і дикої сваволі (“Батьковбивця”, “Довірливість маркіза Фабріцію” та інші). У поемі “Маленький король Галісії” він змальовує таку типову ситуацію: узурпатори, намагаючись заволодіти престолом, домовляються усунути законного спадкоємця – хлопчика Нуньо, – убити його або насильно постригти в монахи. Письменник вкладає в уста одного із змовників цинічні слова про те, що найкраще рішення державних та політичних питань – “глибокий колодязь та добрий камінь на шию”.

У Лесі Українки немає періодизації і локальної диференціації. Минуле в неї не асоціюється з іменами чи епохами:

*Якісь чужі незнані племена
людей чи звірів виринали дикі
із сутіні віків, страшні, великі,
зникали з ними враз їх імена... [2, с.348].*

Згадки про Рим, Карфаген, Вавілон вважаємо поетичними символами. А далі – перенесення легенди на національне тло:

*Од їх залишились тільки дивні руїни.
І затремтіли мого серця струни.
Колись так, може, й наша рідна мова,
зостанеться на загадку вікам [2, с.348].*

Віктор Гюго створює цикл віршів про боротьбу титанів з богами. Боги перемогли давніх титанів – перших дітей землі. Але ті не підкорились, вони сповнені усвідомлення своєї правоти і кидають в обличчя богам слова виклику, гніву та презирства. Титани зображені як плем’я, яке протистав-

ляється богам, що уособлюють жорстоку світську аристократію. Французький поет виводить портрети як легендарних, так і історичних "злочинців" – це жорстокі правителі, яких ненавидить народ.

Не менш критично зображає він у своїй "Легенді віків" нові часи, що наступили зі встановленням буржуазного ладу. Вони принесли з собою особливо жорстокі війни, які в суті своїй – масове самознищення людей ("Кладовище Ейлау", "Після бою" та інші). Лесею Українкою також турбує проблема війни, яку письменниця розкриває, роблячи екскурс в історію. У її поезії з'являється образ народу, який змагався з тиранами та ридав у полоні. Образ народу трансформується з образу лицаря-переможеного в лицаря-переможця. Сама Лесея Українка говорила, що "душу потрясали не горді переможці, а розпростертий, до землі прибитий списом воїн, що перед лицем усвідомленої смерті виказував погорду до рабства і покори" [13, с.86].

*Стогнав він під напасницьким бичем,
тиранам груди пробивав мечем,
укупі з бранцями ридав він у полоні,
пророкував у гордім Вавілоні
горів пожаром, в небо линув з димом
і ріс і падав з Карфагеном, з Римом [2, с.348].*

Лицар Лесі Українки – необхідна складова кожної епохи, щоб вона не заснула сном неволі. Він вічний і необхідний для кожного покоління рабів:

*Коли стрічав гурти рабів німих,
свій голос гучно подавав за них,
і в їх гіркій давно минулій долі
все бачив образ рідної неволі.*

І знову чітка координація:

бо та країна – то була моя...

Проблема волі – чи не найактуальніша, гостро вона вирішувалась ще у часи Шевченка, болить і змушує здригатись світ і зараз.

Поема "Бідні люди", що увійшла у третю частину "Легенди віків" В.Гюго, була особливо популярною в Україні. Уперше вона була опублікована у львівському журналі "Народ" (1891) в українському перекладі Лесі Українки. Згодом він був передрукований у її збірці "На крилах пісень" (1904) під назвою "Сірома". У своєму перекладі Лесея Українка фахово передає і ритм, і розмір, і характер, і поетичну семантику твору Віктора Гюго [12, с.211]. Хоч поетеса скромно називає свій переклад переспівом, насправді – це повноцінна, адекватна інтерпретація відомого твору Віктора Гюго, в якому особливо яскраво проступає прагнення поета використати реалістичну естетику, що завоювала міцні позиції в літературі другої половини ХІХ століття. У цій поемі Віктор Гюго звернувся до конкретного факту з життя нужденної багатодітної сім'ї рибалки, дружина якого живе у вічному страху за долю свого годувальника:

*В океані лихім... Мрії тяжкі снуються
В її думці: рибалки по морі плывуть,
Розлютовані хвилі їх кидують, б'ють... [3, с.74].*

Однак її горе, порівняно з горем хворої сусідки-вдовиці, у якої двоє маленьких діток, здається не таким нестерпним. Не дочекавшись повернення чоловіка з моря, жінка поспішає на берег. По дорозі вона відвідує сусідку-вдовицю і застає її мертвою. Кульмінаційний момент твору: дружина забирає дітей сусідки і боїться зізнатись у цьому чоловікові, який повернувся з моря. Однак рибалка має таке ж добре серце, як і його дружина, і наказує вести дітей до “гурту”, щоб вони стали рідними для їхніх дітей. У цьому творі Віктор Гюго розкрив демократичні ідеали, глибокі симпатії до людей праці. Його бідні люди втілюють у собі найкращі риси: доброту, гуманність, самопожертву заради інших людей. Проте герої у “Легенді віків” змальовані як пасивна маса. У цьому недолік “Легенди віків” порівняно зі збіркою “Кари”, де поет закликає народ на боротьбу проти експлуататорів [3, с.75].

У поетичних образах, створених Віктором Гюго, відчувається духовно-матеріальне життя народу. У них чергуються яскравість, пластичність, багатство ритмів. Поет змінює тональність щоразу, як переходить в іншу епоху, в інший національний світ. Так, урочиста стриманість поем циклу Карла Великого поступається місцем глибоким співучим мотивам і ритмам “Романсеро Сіда”. Грандіозний епос “Легенди віків” у деякій мірі оптимістичний. Віктор Гюго змальовує майбутнє людства. Цикл віршів “XX століття” представлений поемою “Неосяжне небо”, де змальована картина майбутнього звільнення людства. Зміна ритмічної організації притаманна і твору Лесі Українки:

1-ша частина – 4-ст. амфібрах, 2-га частина – 5-ст. ямб, 3-тя частина – 4-ст. і 3-ст. хорей. Ритмічне розчленування збігається із змістовим, що зумовлює і зміну настроєвості твору. Закінчується твір оптимістично – вірою в подолання темряви війни.

Отже, концепція існування світу у Лесі Українки така: світ від найдавніших проявів існування знаходиться у боротьбі, втіленням якої є світлий лицар і темний натовп, а мета – воля. Поняття абстрактної боротьби конкретизується введенням у контекст образу рідного краю і рідної мови, існування яких не повинно завершитись руїною і забуттям.

Останні рядки поезії – пророчі. Образ червоної хмари наче символ революції: від неї братовбивчі війни (трагедія братів Половців у романі Ю.Яновського; загибель матері від руки сина у новелі М. Хвильового), зрада, смерть і, як наслідок, – руїна:

*Насунула важка червона хмара,
гула в ній громом братобійна чвара,
вона покрила цілую країну*

*і повернула всю її в руїну.
Замерк мій дух і серце заніміло,
і слово з уст озватися не сміло,
бо та країна – то була моя... [2, с.349].*

Письменниця у своїй поезії порушує проблему, яка залишається і на сьогоднішній день актуальною, – це проблема мови, точніше, “омертвіння” мови. Доля нації – головна тема вірша. Саме тому він називається так символічно – “Легенда віків”. Відштовхнувшись лише від самої назви віршованої трилогії французького автора, Леся Українка створила високохудожній твір, що відтворює тисячолітню історію людства, засвідчуючи водночас невичерпний патріотизм поетеси, її любов і переживання за долю поневоленої вітчизни [6, с.9]. Пошуки суспільного ідеалу майбутній державі не раз були об’єктом роздумів письменниці. Поезію “Коли втомлюся я життям щоденним” (1890) Леся Українка починає епіграфом: “Про що ти думаєш? – Про прийдешність”. “Ці слова Віктора Гюґо, – пише Л.І.Міщенко, – можна було б поставити епіграфом до всієї спадщини письменниці – такі вони місткі, такі значущі для її творчої праці” [14, с.32]. Усі народи прагнули свободи, мрії про незалежність стали легендою, про них гомонять віки, століття, мовчазне каміння, поросле мохом часу, береже спогади про ті героїчні часи. На тлі чужих країн неволя власної держави помітніша, рельєфніша, а тому – трагічніша. Думка поетеси стисла, лаконічна, гранично проста. Її “Легенда віків” змушує нас замислитись над кожним рядком, заглиблюючись у їх суть, де прихований глибокий зміст. Афористичність викладу думок доводить справжню майстерність Лесі Українки.

Між естетичними та суспільними поглядами Віктора Гюґо і Лесі Українки було чимало подібного. Ці поети вважали за необхідне ставити перед поезією найістотніші питання епохи. Інтерес як до творчості В.Гюґо, так і Лесі Українки не згасає. І це природньо, бо за своїм глибоко демократичним змістом, своїм гуманістичним пафосом та спрямованістю вона близька та співзвучна людям.

1. Курпата Надія. Олена Пчілка – перекладач поезій Віктора Гюґо // Веселіт. – 1998. – №3. – С.150–152.
2. Українка Леся. Твори: В 12 т. – К.: Наук. думка. – 1975. – Т.2. – С.348–349.
3. Матвійшин В.Г. Українські інтерпретації творів В.Гюґо // Матвійшин В.Г. Українсько-французькі літературні зв’язки XIX – поч. XX ст. – Львів: Вища школа, 1989. – С.50–84.
4. Наливайко Д.С. Віктор Гюґо. – К.: Дніпро, 1979. – С.138–146.
5. Віктор Гюґо. Собрание сочинений: В 15 т. / Ред. В.Смирнов. – М., 1956. – Т.13. – С.50–84.
6. Матвійшин В.Г. Морально-етична проблематика у творчій спадщині Віктора Гюґо та її рецепція в Україні // Вісник Прикарпатського університету. – 1999. – №3. – С.3–12.
7. Українка Леся. Публікації, статті, дослідження. – Т.І. – К., 1986. – 333 с.
8. Українка Леся. Твори: В 12 т. – К.: Наукова думка. – 1975. – Т.І. – С.430.

9. Евнина Е.М. Виктор Гюго. – М.: Наука, 1976. – С.86–111.
10. Трескунов М.С. Виктор Гюго. – М., 1961. – 452с.
11. Українка Леся. Неопубліковані твори. – “Вільна Україна”, 1947. – 139 с.
12. Журавська І.Ю. Леся Українка і зарубіжні літератури. – К., 1963. –230 с.
13. Зборовська Н.І. Моя Леся Українка. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.
14. Міщенко Л.І. Політична поезія Лесі Українки. – Львів: Вища школа, 1974 – 194 с.

The article considers a reception problem of Victor Hugo's creative works by Ukrainian artists of word. There is an attempt conducted of typological comparison of the same titled works "Legend of Ages" by Victor Hugo and by Lesia Ukrainka, of definition of major problems which were raised in them, as well as of specifics of an image system of works in different genres.

Key words: *typology, image system individual style, translation, philosophical lyrics.*

УДК 82.091
ББК 83.002.1

Мирослава Медицька

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО

Стаття розкриває основні наукові концепції українських літературознавців у рецепції творчості польського поета і драматурга С.Виспянського.

Ключові слова: *типологія, концепція, експлікація, транслятологія, літературні взаємини.*

Окрім контактено-генетичного зв'язку творчості С.Виспянського з українською літературою та мистецтвом (біографічні чинники, виникнення і здійснення задуму, джерела проблемно-тематичних та ідейно-естетичних систем, існування жанрово-стильових домінант), важливе значення має й порівняльно-типологічне осмислення схожості сюжетних перипетій, подібності конфліктних ситуацій і характерів, міфологічних архетипів, фольклорних образів і мотивів, близькість засобів поезики польського та українських авторів. По суті, мова йде не про якусь “окремішню”, “вибіркову” чи “принагідну” рецепцію культурно-духовного або художнього явища одним народом іншого (у даному випадку взаємосприйняття творів представниками сусідніх слов'янських письменств), навіть не стільки про встановлення фактів рецепції та взаємовпливів (самі собою вони, певна річ, мають науковий сенс), як передусім про аналіз їх природи. Тому тут необхідно враховувати те, що порівняльно-типологічний підхід у такому дослідженні зазначених явищ так чи інакше завжди впливає із конкретних історично-об'єктивних обставин, із суб'єктивних чинників у розвитку загальнонаціонального літературно-мистецького процесу та актуальних завдань літературознавства, врешті-решт, із основних засадничих підвалин їх синтезу. Звідси ні сприйняття, ні впливи аж ніяк не є штучними чи випад-

ковими, а радше органічними як для одного, так і для іншого письменства, творчості окремо взятих художників слова. Вони, рецепція і взаємовпливи, на переконання В.М.Жирмунського, “не є механічним поштовхом іззовні”, не становлять собою емпіричного факту “індивідуальної біографії письменника” чи результату “випадкового знайомства з новою книжкою”. Будь-який вплив, навіть не всеохопні сприйняття, зауважує вчений, є закономірними і соціально-зумовленими: “Ця обумовленість визначається внутрішньою закономірністю попереднього національного розвитку, суспільного і літературного” [8, с.79].

Власне, із таких методологічних позицій варто підходити й до аналізу літературознавчих концепцій українських дослідників творчості С.Виспянського, виокремлюючи в них насамперед порівняльно-типологічний аспект, його своєрідну природу й наукову самоцінність. Звичайно, рецепція поетичних і драматургічних творів польського письменника здійснювалася й через їх переклади українською мовою (на жаль, їх кількість й досі обмежена) [2], і через аналітичні дослідження про польсько-українські культурні та літературно-мистецькі процеси [3], і через монографічні статті чи виступи українських авторів про С.Виспянського як неперекладного художника слова і театрального діяча [4] тощо. І все ж домінуючими у цьому ряді сприйняття є праці з чітко вираженою компаративістською концепцією. Причому з'являлися вони, якщо конкретизувати історико-суспільні та синтезувати національно-культурні і літературно-естетичні передумови, цілковито об'єктивно – в часи духовного й патріотичного самоствердження або в процесі народження самотогожних ідейно-художніх явищ, що давали всі підстави для типологічних зіставлень творчості С.Виспянського і представників українського письменства. Чи не найбільш ґрунтовними у цьому аспекті є, окрім перших принагідних спроб виявити характерні особливості естетично-образної свідомості польського автора, що їх здійснили П.Штокалко, М.Свинац, П.Карманський, М.Рудницький, Г.Лужницький [5], літературознавчі розвідки Я.Гординського, які друкувалися у різних варіантах львівськими та варшавськими періодичними виданнями. Проте найоб'ємнішою та зусебічною проступає його праця “Станіслав Виспянський і Україна”, що з'явилася 1935 року на сторінках ЗНГШ [6].

Тут дослідник виокремлює принаймні три яскраво виражені літературознавчі концепції: художня трансформація польським письменником України як тексту й контексту та їх зустрічний взаєморух; фольклорні і міфологічні засади авторської ідейно-естетичної свідомості, що позначені українською народно-поетичною творчістю й архетипними міфологемами; типологічна спорідненість проблемно-ідейного, образного й жанрово-стильового спрямування драматургічних творів С.Виспянського “Весілля” і В.Пачовського “Сон української ночі”. Я.Гординський доводить через системний та історико-порівняльний аналіз кожен із названих концептів. Він

аргументовано формулює свої позиції щодо зображених долі й образу України польським драматургом, який в одних випадках здійснює це опосередковано (через згадку святого апостола Андрія в “Леґіоні” або через привид жінки, що носить при боці оздоблений сріблом чудодійний меч “щербець” в “Королеві польської корони”), в інших – здебільшого безпосередньо в системі конкретно-історичних, фольклорно-міфічних образів, характерів, сюжетів, обставин і психологічних ситуацій, як, наприклад, у драмах “Болеслав Сміливий”, “Король Казімеж Ягеллонський”, “Зигмунт Августус”. Проте в жодному літературному творі (лірика це, а чи драма) С.Виспянський не торкається історії української козаччини, хіба що за винятком згадки про Запорожжя і про гетьмана Мазепу, який скаче на баскому коні в степу (“Листопадова ніч”). Можна припустити, зазначає дослідник, що польський художник слова оминав це цілком свідомо, “щоб просто обійти яскраві польсько-українські непорозуміння” [6, с.116].

І все ж саме С.Виспянський та його творчість, порівняно з іншими “молодополяками”, зокрема С.Пшибишевським, були більш сприйнятними в українському середовищі, передусім серед літераторів “Молодої Музи”, численних представників раннього українського модернізму. У такій рецепції та взаємовпливах Я.Гординський виокремлює принаймні два аспекти. По-перше, навіть така експлікація України та українства в різноманітних їх виявах у віршах чи п'єсах польського письменника вже сама собою несла не просто інформацію про долю сусіднього слов'янського етносу, а разом з глибоким патріотизмом самого С.Виспянського інспірувала це почуття, пробуджуючи й утверджуючи його в житті самих українців. По-друге, творчість С.Виспянського суттєво спричинилася до появи в українському національно-духовному середовищі абсолютно нових типів художнього мислення, нової системи образності й поетики, нових західноєвропейських стилєвих віянь. Так, якщо зважити на те, що ранній модернізм, репрезентаторами якого були “молодополяки” і “молодомузівці”, часто звертався до слов'янського міфу (прикладом цього може служити ряд драматургічних творів С.Виспянського), то при порівняльно-типологічному аналізі Я.Гординським драм “Весілля” і “Сну української ночі” висновок щодо однієї із концепцій його дослідження сприймається цілком аргументовано: слов'янський міф, його архетипи й міфопоетика, з одного боку, і С.Виспянським, і В.Пачовським реалізуються у творах вибірково, проступають у часткових іпостасях, а з іншого – обидва письменники у текстах своїх п'єс надають новій версії міфам та архетипам, тому вони й сприймаються як авторська, індивідуальна реміфологізація.

Як переконалися, ще на початку ХХ століття Я.Гординський доводив, що в польській та українській літературах доби раннього модернізму слов'янський міф дещо менш активний і відтак впливовий, аніж це було в період романтизму. Такі позиції дослідника актуалізує у своїй статті “Візія

національного “Воскресіння”: “Wesele” Станіслава Виспянського і “Сон української ночі” Василя Пачовського” нинішній літературознавець М.Ільницький. Надрукована спочатку в журналі “Слово і час” (2000. – № 6. – С.41–47), вона згодом не випадково з’явилася у книзі “Романтизм: між Україною та Польщею”, що становить собою черговий том полоністичних студій у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (К., 2003. – Т.V. – С.390–398). З позицій сучасності науковець уже не просто здійснює типологічно-порівняльну характеристику названих творів польського та українського драматургів, він суттєво поглиблює лише окреслені попередньо М.Євшаном та Я.Гординським літературознавчі концепти міфологізації сюжетних подій, образів та характерів, а також художньої візії національного відродження. Так, якщо М.Євшан стверджує про відсутність в аналізованих драмах “ідейної спільності, хоч би вже через те, що обидва твори чисто національні, і кождий з них впливає з питомого національного духа” й виводить це з того, що, мовляв, Виспянський уже застав у житті традицію “польськості”, тому й зосереджував свою художню увагу здебільшого на сучасності, тоді як Пачовський своїм твором змушений був збуджувати традицію “українськості” через “воскресіння” минулими [9, с.185], то М.Ільницький доводить близькість ідейного пафосу п’єс польського та українського авторів, виводячи це головним чином зі схожості або асоціативності самого характеру візії, використаних ними. І не так важливо тут, на переконання дослідника, як втілюють їх художники слова: через проєкцію сучасності на давнину (як це спостерігаємо в системі символічних образів-персонажів “Весілля”) чи через історичне минуле, спроектоване на сучасність (як це зауважуємо в реальних постатях “Сну української ночі”), або й на майбутнє, передане дійовими особами молодого віку.

Окрім того, така багатоплановість сюжетних перипетій, поліаспектність символістських та неоромантичних образів у драматургічних творах С.Виспянського та В.Пачовського, як зазначає М.Ільницький, присутньо “виражає співвідношення сучасності й міфів історії, свосерідних архетипів, їх вивірення як можливих чи ілюзорних факторів нових історичних процесів” [10, с. 393]. Власне цим почасти й спростовується висновок не тільки Я.Гординського у його компаративістській студії названих творів, а й положення театрознавця В.Гаккебуша в його розвідці “Контрасти “Молодої Польщі” (В.Гаккебуш. В сучасному польському театрі. – К.: Мистецтво, 1972) про те, що фантастичні образи драми символічно конденсують у собі певну епоху, конкретний історичний час. Не заперечуючи цього, М.Ільницький все ж вважає домінуючими тут суспільні, народні й політичні сили, що важили дуже багато в минулих подіях як Польщі, так і Галичини (наприклад, Станьчик, Завіша Чорний, Якуб Шелі, Вернигора в Станіслава Виспянського; Богдан Хмельницький, Іван Мазепа, Пилип

Орлик, Петро Калнишевський, Тарас Шевченко, Михайло Драгоманов у Василя Пачовського).

Цікаве спостереження робить М.Ільницький і щодо співвідношення сучасності та міфів, які в художніх текстах обох драм тісно переплетені. Порівняльно-типологічний аналіз цього літературознавчого концепту приводить дослідника до висновків про розбіжності у творчому, ідейно-естетичному потрактуванні сучасності й міфів історії, їх генези у творах польського та українського авторів. Так, якщо перший вивіряв реальну йому дійсність з тими чи іншими міфологемами та архетипами, що й досі залишаються тривкими у багатовіковій пам'яті поляків, то другий, навпаки, виводив її з історичної минувшини, не знаходячи в тогочасності надійних суспільних, зрештою, й національних підвалин як у галицькому, так і в загальноукраїнському соціоконтинуумі. Доречно зауважити, що цю відмінність у “Весіллі” та в “Сні української ночі” чи не в перших їх компаративістських дослідженнях спостеріг М.Євшан, який доводив, що коли в драмі С.Виспянського “маємо образ відносин пансько-селянських із сучасної хвилі, – Пачовський передусім реабілітує козаччину. Те, що з твору Виспянського виходить само собою як логічна консеквенція, Пачовський мусить поставити щойно як твердження, тезу, яку треба доказати” [3, с.185]. Таким чином, зв'язок сучасності і міфів історії, порівняно з польським письменником, в українського драматурга помітно послаблений. Звідси й пояснення того, що п'єса першого здебільшого будується на міфологічно-фантастичній основі, а п'єса другого структурується переважно на фольклорно-фантастичному підґрунті. Хоча і та, і друга (кожна по-своєму і з урахуванням реалій дійсності) утверджували у свідомості сучасників спільну ідею національно-духовного “воскресіння” (відродження самототожності й самоцінності) народу як Польщі, так і України.

Своїм дослідженням М.Ільницький прагне, можливо, не стільки до з'ясування типологічної спорідненості і своєрідності драм “Весілля” та “Сну української ночі”, як до виявлення природи взаємозв'язків цих творів на основі тодішньої (початок ХХ століття) українсько-польської взаєморецепції. Цим самим він не тільки “втручається” у розпочату нашим літературознавством ще в тодішні роки дискусію про генезу твору В.Пачовського, а з сучасних позицій (наукових, художніх, суспільних) прагне до історико-літературної об'єктивності в компаративістському аналізі п'єс польського та українського авторів, зрештою, доказово намагається розставити в цих суперечностях свої концепції дослідження, аргументуючи ті чи інші положення і висновки. За його переконаннями, “Сон української ночі” не є ані наслідуванням, ані парафразою “Весілля”. Це радше своєрідна ідейно-образна й естетична полеміка між двома представниками не тільки близьких за світоглядно-художньою платформою модерністських угруповань “Молодої Польщі” і “Молодої Музи”, а й відмінних за своєрідністю творчого мислення національних письменників.

По-перше, В.Пачовський тут “спирається на реалії українського життя, на символіку українського фольклору, творить власні символи, хоч не раз потрапляє в залежність від польського драматурга на рівні образів-кодів, що формують ідею національної самосвідомості в неоромантичному ключі. Така залежність була цілком природною, мабуть, і неминучою, і її не можемо трактувати лише в негативному плані” [С.397]. По-друге, твір С.Виспянського, як це не парадоксально, чи не найбільше допоміг українському художнику слова “увизначити власну поетичну ідею” (крім меча, “народ повинен бачити також і “золотий вінець”: державну ідею. Тут дослідник використовує думку В.Барки з його розвідки “Лірик-мыслитель”, видрукованої як вступна стаття до зібрання творів В.Пачовського, що їх було видано за кордоном у 1985 році (Т.1. – С.16. – *М.М.*) в новому модерністському дискурсі, який у польській літературі мав уже вагомий статус, а в українській тільки починався” [С.397]. По-третє, самототожність і самоцінність авторської ідейно-естетичної свідомості у “Сні української ночі” особливо виділяється там, де автор потрапляє у стихію української поетичної традиції, тут вловлюються стильові інтонації “Слова о полку Ігоревім”, народних дум, поезій Тараса Шевченка” [С.397]. І нарешті, по-четверте, вже як синтезований підсумок літературознавчих концепцій М.Льницького в порівняльно-типологічному аналізі драматургічних творів польського та українського митців, за яким зіставлення “Весілля” і “Сну української ночі” неодмінно потребує інспірації до врахування того, “що трагедія Пачовського була підступом до його власних історіософських ідей, що завершився монументальним “містичним спосом” “Золоті Ворота”, де “золотий вінець” – символ держави – трансформувався в образ Грааля України, куди повернуться після очищення кров’ю героїв заблудлі душі, які занехаяли свій національний обов’язок (символічне уособлення таких душ – Марко Проклятий)” [С. 397].

Тут доречними видаються нам думки сучасного польського дослідника Ф.Зейки. Висловлені з приводу загального ідейно-естетичного нафосу драматичної поеми Ю.Ейсмонта (псевдонім Люмір) “Зоря Сходу”, що була написана й видана у Варшаві 1900 року, вони якнайтісніше сполучаються з “Весіллям” С.Виспянського і “Сном української ночі” В.Пачовського про те, що згадані твори становлять для нас цінність насамперед як літературні документи, де “виразно виявляється цікаве для нас у цьому плані явище: використання праслов’янських образних мотивів з метою політичної алегорії” [16, с.208]. Власне, на такому ґрунті почасти й вибудовують свої концепції дослідження творчості С.Виспянського українські літературознавці й театрознавці А.Гозенпуд (“Поетичний театр Лесі Українки”. – К., 1947), І.Лозинський (“Поетичний театр Станіслава Виспянського” // Жовтень. – №11. – 1970. – С.122–126), В.Гаккебуш (“Контрасти “Молодої Польщі” // В.Гаккебуш. В сучасному польському театрі. – К., 1972).

В основному, не вдаючись до порівняльно-типологічної характеристики творчості польського поета і драматурга, ці розвідки самі собою вже спонукали до міжслов'янських комунікацій та асоціацій, зокрема польсько-українських. Так, А.Гозенпуд виявляє спільність засобів драматургічної поетики Лесі Українки та С.Виспянського (проекція проблемно-тематичного спрямування творів на сучасність, використання притаманного неоромантикам історико-фольклорного, національного матеріалу, виокремлення героїчної особистості, використання міфологічних архетипів), І.Лозинський інспірує пошуки відповідних в українському письменстві мотивів та образів С.Виспянського, причому здебільшого тих, що мають праслов'янське коріння.

Чи не найбільш виразно проступає означена концепція у праці В.Гаккебуша. Аналізуючи літературну першооснову п'єс польського драматурга, а відтак їх сценічні варіанти, дослідник аргументовано доводить, як “незримо присутня” слов'янська ідея, що розчиняється в суто національній ідеї не лише “Весілля”, а й “Листопадової ночі”, “Визволення”, “Болеслава Сміливого” та інших драматургічних творів і виставах. С.Виспянського захоплює не просто минушина, зауважує театрознавець, він із сивої давнини вишукує уроки ганьби й поразок поляків, глибоко осмислюючи складені протягом століть стереотипи їх визвольних змагань, не завжди об'єктивні, не завжди сприйнятливі для того чи іншого покоління цього етносу. Саме такий історіософський пафос драматургії С.Виспянського екстраполює її в майбутнє не лише польського, а й інших народів. Історичні факти й явища, алюзії і національні характери, зберігаючи свою конкретику й самобутність, стають не чим іншим, переконує Валерій Гаккебуш, як своєрідними топосами духовно й історично багатого та неповторного слов'янського світу. Крім того, за спостереженням сучасного українського дослідника модернізму Я.Поліщука, “густе символічне письмо цього автора, використання численних умовно-символічних, міфологічних образів та асоціацій сприяло набуттю кращими творами Виспянського загальнослов'янської значимості” [11, с.255]. Як приклад, літературознавець наводить символічну постать Вернигори, яка й понині по-різному трактується польськими та українськими науковцями [12].

Дещо відмінними від попередніх сприймаються наукові концепти порівняльно-типологічного дослідження творчості Станіслава Виспянського, що їх запропонували у своїх розвідках Л.Кочубей (“Антична тема в драматургії початку ХХ століття і “Кассандра” Лесі Українки” // Рад. літературознавство. – №3. – С.74–87), Ю.Булаховська (“Лесья Українка і Станіслав Виспянський” // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – Вип. 6. – 1970. – С.29–39), Р.Радишевський (Р.П.Радишевський. Іскри єднання: До питання про інтернаціональні мотиви творчості Лесі Українки. – К., 1983), С.Козак (“Неоромантизм Лесі Українки” // Вісник

НАН України. – №5. – 1992. – С.31–37) і З.Геник-Березовська (“Про неоромантичну драму” та “Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті”, що були свого часу вперше опубліковані в чеськомовному журналі “Slavia”, а нещодавно перевидані у її книзі “Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм”. – К., 2000). Спільним є тут той факт, що названі праці присвячені не стільки творчості С.Виспянського, скільки українській письменниці Лесі Українці. Однак здійснюється це (не принагідно, не вибірково, не випадково і тим паче аж ніяк не штучно) крізь призму компаративістських студій. В одних випадках через зіставлення античної тематики, що їх полюбляли використовувати у своїй драматургії обидва автори: “Кассандра” Лесі Українки, з одного боку, і “Ахілеїда”, “Акрополь”, “Мелеар”, “Повернення Одиссея” С.Виспянського, – з іншого (Ю.Булаховська, Л.Кочубей, Р.Радишевський). В інших випадках через зіставлення модерністських типів і моделей художнього мислення, зокрема символізму та неоромантизму, в творчості польського та українського письменників (З.Геник-Березовська, С.Козак).

Такі означені літературознавчі концепції українських дослідників актуалізуються вже хоча б тим, що й досі не припиняються суперечки, не вщухають полемічні пристрасті у взаємозв'язку творчості Лесі Українки і С.Виспянського (йдеться про впливи, рецепцію, запозичення тощо). Мова не про те, що А.Гозенпуд свого часу висунув гіпотезу, що начебто українська поетеса ще до написання своєї “Кассандри” знала драми на античну тематику польського письменника і запозичила в нього деякі художні деталі [1, с.102] Цю позицію трохи згодом підтримали й інші українські дослідники, навіть виносили її як гостро дискусійну на засідання V Міжнародного з'їзду славістів [13]. Однак Ю.Булаховська, а відтак Р.Радишевський у згаданих працях спростували такі необґрунтовані положення і твердження. Зрештою, схожі претензії можна було б висловити й до С.Виспянського про вплив драматичного стилю М.Метерлінка на нього, про що неодноразово вже писалося й заперечувалося як сучасними, так і давніми польськими літературознавцями [16].

Мова, отже, не про це, а про виявлення природи цих зв'язків і взаємовпливів, рецепції творів одного чи іншого авторів в іонаціональному полі. Конструктивним механізмом для цього може слугувати контекст часопросторовий (принаймні загальноєвропейський або ще вужче – слов'янський) і художньо-стильовий. Адже саме С.Виспянський і Леся Українка репрезентують ту частину тогочасної драматургії (не лише національної), якій притаманне серйозне зацікавлення античним світом, добою Ренесансу, фольклорно-міфологічними праосновами народного буття, історичними та суспільно-політичними обставинами життя своїх етносів, християнською мораллю та віруванням тощо. Власне, вони кожен по-своєму витворювали модерністські зразки нової західноєвропейської драми разом із Г.Гаупт-

маном, Г.Ібсеном, Г.фон Гофмансталем, М.Метерлінком, А.Стріндбергом, С.Пшибишевським, А.Чеховим та ін. Звідси й закономірно, що вони органічно влилися у європейську художню систему, яка активно подолала межі національних літератур і виявляла спільні риси цілковито нової авторської ідейно-естетичної свідомості. Такий розлогий контекст давав необмежені можливості для порівняльно-типологічних характеристик, зрозуміло, не тільки в рамках однієї культури, літератури чи мистецтва, а в значно більших обсягах – слов'янських і світових. Польський та український ранній модерн, попри свої національні ознаки, спонукав С.Виспянського та Леся Українку до пошуків нових засобів розробки характерів героїв, свіжих прийомів стилізації, поетичної візії, символіко-романтичного мислення.

Тому мають абсолютну рацію ті дослідники творчості обох авторів, коли концептуально чітко визначають з обумовлених позицій природу зв'язків та наслідувань їх творів. Очевидно, такою спільністю можна пояснити появу на зламі ХІХ – ХХ століть не тільки античної тематики в польського та українського письменників, а й фольклоризації та міфологізації їх манери письма, що відбито в “Легенді” та “Весіллі” С.Виспянського, а також у “Лісовій пісні” Лесі Українки. Вони органічно невід’ємні у контексті “Затопленого дзвону” Г.Гаунтмана, “Зачарованого кола” Л.Риделя, “Сну української ночі” В.Пачовського та інших творів європейського письменства, тому й легко піддаються порівняльно-типологічній характеристиці. Власне, таких літературознавчих концепцій дотримуються згадувані З.Геник-Березовська і С.Козак.

“Детальніший аналіз міг би переконливо довести, що між творчістю Виспянського і Лесі Українки існує значно більша спорідненість, аніж це могло б видатися на перший погляд, – пише чеська україністка. – Обидва автори витворили власний стиль передусім завдяки поєднанню уявлень про античне мистецтво з уявленнями про мистецтво народне. Обом їм притаманний і культ духовного лицарства, який еволюціонував у напрямку до усвідомленого розуміння актуальних національних і політичних проблем. Тим цікавішим є той суперечливий, ба навіть парадоксальний факт, що саме Леся Українка досить стримано оцінювала творчість Виспянського, зараховуючи його до представників польської модерни” [7, с.210]. Вочевидь, це йшло від того, що українська поетеса загалом ставилася байдуже до adeptів модернізму в сусідському літературному процесі, і він становив, за її словами, погіршений варіант модерни німецької, яку Леся Українка кваліфікувала ледь чи не найдовершенішою в цілому європейському світі [15, с.240].

Завершуючи аналіз літературознавчих концепцій українських дослідників творчості С.Виспянського в порівняльно-типологічному аспекті, варто звернути увагу на висловлену колись думку польського науковця Я.Кшижановського про те, що в історії розвитку польської національної

драматургії цей автор стоїть не просто відосібно від інших письменників, а самотньо. Ввірвавшись у світ літератури і мистецтва рвійно і потужно, він злетів у світ надто високо, аби міг хтось підвестися до нього. Він так і досі залишився без спадкоємців [17, с.185]. Схожу аналогію можна провести з Лесею Українкою, яка як унікальна творча особистість, як жінка-драматург (єдиний у західноєвропейській і слов'янській модерній драмі!) не має послідовників ні в нашому національному письменстві, ні в культурі світовій, ні в контексті минулого, ні в координатах сучасного мистецтва. Не претендуючи на вичерпність, тут запрошуються самі собою такі висновки: стиль, художньо-образне мислення і С.Виспяньського, і Лесі Українки, і В.Пачовського як неперебутих майстрів слова не можна наслідувати, бо вони витворили абсолютно унікальний світ образів, тем, сюжетів, характерів, жанрів, яких важко збагнути й сьогодні; окрім того, їх поетикальна система носила характер деякої замкненості, тому-то, звісна річ, не інспірувала свій подальший розвиток відповідно ні в польському, ні в українському письменстві.

1. Див.: Гозеншуд А. Поетичний театр Лесі Українки. – К., 1947. – 475 с.
2. На сьогодні нам вдалося виявити україномовними лише драматичну картину “Смерть Офелії”, перекладену Остапом Луцьким (Будучність: літературно-наукова часопись. – Львів, 1909. – 1 січня. – С.4–7), рукописний варіант трагедії “Весілля”, перекладеної 1923 року Северином Пашківським (зберігається у відділі рукописів Центрального історичного архіву міста Львова), окремі поезії під назвою “До збруї” (Новий час. – Львів, 1923. – Ч.268. – 4 грудня), частину ліричних творів у перекладах Володимира Гжицького, Романа Лубківського, Володимира Лучука (Весівіт – К., 1969. – № 11. – С.127–129) і Віктора Коптілова (Антологія польської поезії: В 2 т. – К., 1979. – Т.2. – С.22–24). Вибірковими чи радше принагідними є переклади деяких уривків із драм польського автора під час їх аналізу українськими дослідниками – “Весілля” (Ярослав Гордишєвський, 1935; Микола Їльницький, 2000), “Судді” (Валерій Гаккебуш, 1972), “Акрополь” (Валентин Струтинський, 1983). Для порівняння, у російськомовному перекладі ще 1963 року війшов одностопник драм Станіслава Виспяньського, а трохи згодом у Москві та Ленінграді (нині – Санкт-Петербург) – ряд п'єс і віршів.
3. Див., наприклад: Свищан Микола. Сучасна польська література і її впливи на нашу // ЛНВ. – Львів, 1912. – С.526–534; Голубець Микола. Галицьке малярство. – Львів, 1926. – С.VIII; Вервес Г.Д. Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин 70–90-х років XIX ст. – К., 1957. – С.35–72; Білецький О.І. Українська література серед інших слов'янських літератур. – К., 1958. – С.46–63; Вервес Г., Ведіна В., Булаховська Ю. Українсько-польські літературні взаємини // Матеріали V Міжнародного з'їзду славістів. – К., 1963. – С.34–72; Кочубей Л.А. Антична тема в драматургії початку XX століття і “Кассандра” Лесі Українки // Рад. літературознавство. – №3. – 1967. – С.74–87; Вервес Г.Д. Польська література й Україна. – К., 1985. – С.36–49; Пиливчук Р.Я. Українсько-польські театральні взаємозв'язки. – К., 1999. – 63 с.; Моренець В.П. Національні шляхи поетичного модернізму першої половини XX ст.: Україна і Польща – К., 2002. – С.196–199;

- Українсько-польські культурні взаємини ХІХ – ХХ століття: Зб. статей. – К., 2003. – 293 с. та ін.
4. Див., скажімо: Булаховська-Круть Юлія. Вогонь широкого почуття // Всесвіт. – 1969. – № 11. – С.125–127; Добрянський Анатолій. Варшав'янка Станіслава Виспянського // Радянська Буковина. – Чернівці, 1969. – 15 січня; Лозинський Іван. Поетичний театр Станіслава Виспянського // Жовтень. – 1970. – № 11. – С.122–126 та інші.
 5. Штокалко Павло. “Сон української ночі” В. Пачовського // Руслан. – Львів, 1903. – Ч.278. – 22 грудня; Євшан Микола. Василь Пачовський // Українська хата. – К., 1909. – № 9. – С.306–314; Карманський Петро. Василя Пачовського “Сон української ночі” // Діло. – Львів, 1917. – Ч.258, 260–262. – 29 листопада, 2–5 грудня; Рудницький Михайло. Станіслав Виспянський: У 25-ліття смерті // Діло. – Львів, 1932. – Ч.273. – 9 грудня; Л. (Криптонім Григора Лужницького. – М.М.) Визволення. Драма на 3 дії С.Виспянського, інсценізація В.Гожици, постановка К.Татаркевича // Новий час. – Львів, 1935. – Ч.226. – 11 жовтня.
 6. Гординський Ярослав. Станіслав Виспянський й Україна // ЗНТШ. – Львів, 1935. – Т.СІV. – С.109–130. Далі, покликаючись на це видання, вказуватимемо лише сторінку.
 7. Генік-Березовська Зіна. Про неоромантичну драму // Генік-Березовська. Грані культур. – К., 2000. – С.204–212.
 8. Жирмунський В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л., 1979. – 346 с.
 9. Цит. за виданням: Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упоряд. Н.Шумило. – К., 1998. – С.181–188. Посилаючись на цю книгу, надалі будемо зазначати тільки сторінку.
 10. Ільницький Микола. Візія національного “Воскресіння”: “Wesele” Станіслава Виспянського і “Сон української ночі” Василя Пачовського // Романтизм: між Україною та Польщею. – К., 2003. – С.390–398. Далі, покликаючись на цю статтю, вказуватимемо лише сторінку.
 11. Поліщук Ярослав. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002. – 392 с.
 12. Див., приміром: Ziejka Franciszek. Literacka legenda o Wernyhorze // Rocznik Komisji Historyczno-Literackiej. – Warszawa, 1996. – XIII. – S.31–81; Bobrownicka Maria. Narkotyk mitu: Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian zachodnich i południowych. – Kraków, 1995. – S.12; Ziejka Franciszek. Wesele w kręgu mitów polskich. – Kraków, 1997. – S.379; Kasjan. J.M. Wernyhora – postać z polsko-ukraińskiego pogranicza // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – Warszawa, 1998. – S.140–165; Ільницький Микола. Візія національного воскресіння... // Слово і час. – 2000. – № 6. – С.41–47; Медицька Мирослава. Особливості ідейно-естетичної свідомості Станіслава Виспянського та Василя Пачовського // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – Warszawa, 2003. – S.186–194.
 13. Див.: Матеріали V Міжнародного з'їзду славістів. – К., 1963.
 14. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе // Українка Леся. Збір. творів: У 12-и т. – Т.8. – К., 1977. – С.229–252.
 15. Див.: Sławińska J. Tragedia w epoce Młodej Polski. – Toruń, 1988.
 16. Ziejka Franciszek. Motywy prasłowiańskie // Młodopolski świat wyobraźni. – Kraków, 1998. – S.195–216.
 17. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski. – Wrocław, 1970.

The article Deals with the fundamental scholastic concepts of the Ukrainian literary critics as perceived by a Polish post & playwright S. Vyspianski.

Key words: *typology, conception, explicitness, translation studies, literary relations.*

УДК 82.091

ББК 83.002.1

Світлана Гоч

ГЕНЕЗА ОДНОЙМЕННИХ РОМАНІВ “ЗЕМЛЯ” ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ ТА ЕМІЛЯ ЗОЛЯ: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті висвітлюються проблеми генези однойменних романів “Земля” Ольги Кобилянської та Еміля Золя у компаративістському аспекті, виходячи з прочитання системогенези авторської свідомості, індивідуальної духовної історії письменників на основі прийомів структурального аналізу розглядається історія написання обох романів з погляду індивідуальних творчих методів авторів.

Ключові слова: *генеза, типологія, опозиційність, парадигма, проблемна синхронність, соціопростість, дискурс, авторська свідомість.*

У типологічному ряді творів з селянського життя класиків світової та української літератури XIX – поч. XX ст. О.Бальзака, Е.Золя, В.Реймонта, Л.Толстого, А.Чехова, Панаса Мирного, В.Стефаника та ін. “Земля” О.Кобилянської посідає своє особливе місце і є художнім феноменом в грандіозному літературному диспуті про “владу землі”. Цей твір став “тим смисловим центром, навколо якого утворювалося актуальне смислове поле модерної української літератури” [2, с.58]. Власне, “Землею” О.Кобилянська закладає основи модерного осмислення міфа про землю, який згодом розгортають В.Стефанік, М.Коцюбинський (“Fata morgana”), пізніше О.Довженко (фільм “Земля”, 1930 р.).

У сучасних компаративних дослідженнях віднаходимо обґрунтоване зіставлення різних за соціокультурним контекстом (літературний твір – фільм) однойменних творів “Земля” О.Кобилянської та О.Довженка [16], компаративний аналіз системи номінацій у повістях О.Кобилянської та Е.Пеліна “Земля” [17]. П.Филипович у “Літературно-критичних статтях”, розгортаючи думку про творчий метод авторки “Землі” як “представника модерного напрямку”, подає оглядове тлумачення натуралістичного роману Е.Золя, “що має однакову назву з повістю Кобилянської і написаний на ту ж тему про “владу землі” [18, с.144], чим натякає на придатність обох творів до їх типологічного зіставлення.

Досліджуючи творчість О.Кобилянської у контексті українсько-французьких літературних зв'язків, проводить паралелі між однойменними творами О.Кобилянської та Е.Золя “Земля” на рівні співставлення авторських

позицій В.Г.Матвіїшин, автор багатьох літературно-критичних публікацій про цих письменників [11, с.76]. Аналогічну компаративну проблематику піднімає П.Майдаченко у “погляді через сто років”, де співвідносить авторське трактування “влади землі” під кутом зору Юнгівської теорії “колективного безсвідомого” [10, с.113].

Уже однойменність двох видатних творів спонукала дослідників на їх порівняння, проте кожен підійшов до цієї проблеми лише дотично. Перебуваючи в опозиції щодо творчих методів, художньої структури, культурно-історичного хронотопу, авторської концепції культурософського простору людського буття, однойменні романи “Земля” класиків української та французької літератур претендують на проникливе типологічне зіставлення з огляду на численний ряд проблемних (симбіоз людини і природи; отруєння душі матеріальною владою землі; батьки-діти), ейдологічних (стриженевий філософський образ землі; відсутність головного персонажа) аналогій, елементів змістовної синхронності (побут, мотивація вчинків), а також з огляду на рівень виявлення творчої індивідуальності митців в опозиційній парадигмі їх художніх методів (модернізм-натуралізм).

Виходячи з прочитання системогенези авторської свідомості [8, с.8], індивідуальної духовної історії О.Кобилянської та Е.Золя, яка відбилася на моделях художнього мислення та світосприйнятті письменників і репрезентувала їх творчу лабораторію, спробуємо простежити типологію генези їхніх однойменних творів “Земля”.

Оскільки обидва романи співіснують у контексті світової літератури за всіма вищевказаними художніми особливостями як контрпара, то доцільно використати в нашому дослідженні прийом бінарних опозицій, що є одним з провідних у структуральному аналізі певного літературного явища. Власне, у структуральному протиставленні понять простежимо на базі генези “Землі” О.Кобилянської та Е.Золя утвердження особистісного і соціального, фемінного-маскулінного, інтравертного-екстравертного, романтичного-реалістичного. Молодша за віком на 14 років “Земля” О.Кобилянської від однойменної посестри Е.Золя не дає підстав висувати гіпотезу про ремінісценцію, оскільки між письменниками літературного діалогу як такого не відбулося. О.Кобилянська “мало знала” французьку літературу, а метр французького натуралістичного роману аж ніяк не претендував бути авторитетом для гіперромантичної буковинської белетристики: “... E.Zola впливав на мене пригноблююче, і з його писем боліла мені іноді душа, хоть я читала його з якогось-то літературного обов’язку” [7, с.199].

Вихід “Землі” Е.Золя у 1887 році спровокував скандальний резонанс та численні літературні дискусії, неоднозначні оцінки, переважно з негативним відтінком, навіть найприхильніших літературних побратимів, а серед них і найбільшого популяризатора Е.Золя в Галичині І.Франка. Цей натуралістичний шок швидше за все так і не дійшов до Кімполунга до

24-річної самозаглибленої О.Кобилянської. Чи надалі письменниця була знайома із "Землею" Е.Золя – невідомо.

Обидва романи стали дітищами двох типів літератур, двох моделей творчої реалізації індивідуальної самобутності митців в умовах перелому і реорганізації пануючого національного літературного дискурсу в модерний. Цитуючи С.Павличко, "український *fin de siècle* позначений викликом, який кинули жінки-письменниці домінуючій чоловічій традиції" [12, с.69]. Цим викликом став, насамперед, модернізм О.Кобилянської як неоромантична тенденція реалізму, як альтернатива консервативному народництву, як нарративна парадигма культурно-естетичного, внутрішньо-особистісного, ідеалістичного, фемінного: "Кажуть мужчини, що жінка ніколи не дорівняє мужчині, ...але знаю, що вона цілком щось відмінного створить, не менш цінного від нього – щось, чого він не в силі ніколи вдати" [7, с.240].

У Франції своєрідний модерн другої половини XIX ст. репрезентував натуралістичний "експериментальний" роман Е.Золя, який із класичного реалізму попередників виокремив новітній реалізм у душі епохи – натуралізм, актуалізувавши в новоствореному дискурсі буття природного (фізіологічного), соціального, позитивістсько-матеріалістичного, маскулінного. Хоча сам письменник заперечував своє новаторство у натуралістичному методі: "... я зовсім не новатор. Принципи натуралізму я віднаходив ще в творах XVIII століття, ... їх прекрасно застосовували в нашій літературі Стендаль і Бальзак; ... наш сучасний роман продовжує справу цих великих майстрів ... Гюстава Флобера, Едмона і Жюльє де Гонкур, Альфонса Доде" [3, с.307].

Зауважимо, що Е.Золя сприймав літературний процес у широких наслідувальних зв'язках, не як заперечення патріархального (хоч не з усім і погоджувався), а як удосконалення, вивершення того, що створили його попередники-вчителі. Саме в Бальзакові він вбачав родоначальника натуралістичного роману. Отже, Золя – типовий представник французького патріархального маскулінного дискурсу, який спробував змодернізувати, поклавши його на науково-методологічну основу до прогресивних вимог епохи.

Натуралістична французька та модерністська українська культурософські парадигми XIX – початку XX ст. репрезентували два оригінальні епічні полотна про землю як реалістичні відбитки народного буття.

О.Кобилянська в автобіографії 1921 р. писала: "Дволітній побут на селі Димка, куди родичі переселились по майже 15-літнім побуті в горах, дав мені нагоду заглянути глибше в селянське життя, котре й без того було мені добре знайоме" [6, с.239]. Тут були написані найкращі її твори про долю селянина, в основу яких лягли документальні факти та події, що відбувалися в Димці: "Аристократка" (1891), "Improvvisu phantasie" (1894), "Банк рустикальний" (1895), "На полях" (1898), "Земля" (1901), "За готар" (1902), "Думи старика" (1903) та ін.

У спогадах про “гірську горлицю” Е.М.Панчук підкреслює: “Письменницю болісно хвилював вигляд трударів землі: виснажені обличчя косарів, босі дівчата з натрудженими мозолястими руками, які завчасно в’януть...” [13, с.17]. Будучи у своїй інтелігентності надзвичайно простою, О.Кобилянська захоплювалася простотою і доступністю звичайного селянина, на обличчі якого була розписана вся його душа, яку вона уважно зчитувала як тонкий психолог. Цікавість і небайдужість письменниці до глибоко прихованого “его” трударя землі породила тісні дружні стосунки з ним. Коли приїжджала, як правило, влітку у Димку, то її радісно зустрічали жінки, дівчата, діти, дарували їй квіти [13, с.18]. Частим гостем у домі Кобилянської був Костянтин Жижіян, прототип Івоніки Федорчука. Про що б не заводили мову письменниця і Костянтин, згадує Е.Панчук, основною темою їх розмови були Михайло і “Земля”. О.Кобилянська особисто знала всіх інших основних прототипів “Землі”: Марійку Жижіян (Марійка Федорчук у творі), Саву (імені не змінила) та Маріуку Магас (Рахіра), Івана Чоп’яка (Василь Чоп’як). Із нотаток щоденника брата О.Кобилянської Володимира дізнаємося про перебування Михайла Жижіяна на службі у м.Чернівцях, про відвідини його щосуботи батьком, котрий на нічліг зупинявся у Кобилянських [13, с.26]. Тому не випадково усі факти із життя сім’ї Жижіянів напередодні трагедії відображені у сюжетній лінії твору без змін (письменниці не було потреби щось дофантазувати у розвитку подій) та відписані рукою не наратора-спостерігача, а художниці-психолога, що особисто пережила фатум чужої долі. Для порівняння звернімо увагу на споглядальний, фактографічний характер спостережень над селянським життям Е.Золя. Митець із столичного оточення, буржуа, та представник найнижчої соціальної верстви – селянин. Ця відстань так і не подолана письменником у його “Землі”.

В автобіографічному листі “Про себе саму” О.Кобилянська зізнається: “Факти, що спонукали мене написати “Землю”, правдиві. Особи майже всі що до одної також із життя взяті”. Отже, писати спонукали факти. Значить, задум повісті не був передбачений заздалегідь, а відбувся спонтанно “нід з’явиськом тих фактів”, як відгук на трагедію братовбивства в Димці. Витончено-чутлива, емоційна душа письменниці піддається різьчому впливу сімейної драми Жижіянів, яких дуже добре знала; від цього вона “фізично терпіла” і, “коли писала – ох, як хвилями ридала!..” [7, с.216].

Подія, що трапилась у листопаді 1894 року, була коротко зафіксована О.Кобилянською у “Царівні”, над якою вона тоді працювала і завершила роком пізніше. Трагедія змусила авторку побачити її кричуще загальнолюдське, соціальне обличчя і серйозно взятися за художнє з’ясування проблеми. У вересні 1895 року в листі до О.Колесси О.Кобилянська викладає свій намір: “Хочу писати повість з народного життя; матеріал маю прегарний” [7, с.224].

ніби вишпніби вишп виштовхує письменницю з вакууму саморефлексії, я дотепері дотеперіперішні твори, у соціальний простір народного життвнайомий знайомий змий та літературно не опанований ще широкомасцу проводиу проводиуводить у новелах “Банк рустикальний” (1895), “Не-б). Однак)). Однак)такий ексклюзив О.Кобилянської, як “Земля”, пивого автчивого автго авторського натхнення. У листі до Ф.Ржегоржа від ьменниця ьменниця ниця повідомляє: “ В році 1895 розпочала-м довшу г нашого на нашого наго народного життя писати, – але відтак не писала-м, і зього року ього року року зможу ся знов до неї взяти і викінчити її” [7, а перерва в перерва верва в творчій роботі; письменниця не звична писати ге вмів робе вмів робкв робити Е.Золя, тим паче великі за обсягом полотна. Іприклад, пприклад, плад, пішло сім років (1888–1895), майже стільки ж на 901). 901).)

ейного виейного виго виношування “Землі” авторка експериментує спроби її сюжи її сюжи сюжетно-образний зародок – нарис “На полях” (баційній сбаційній сійній стадії розвитку знаходяться основні образи “Землі нарисі В; нарисі В;асі Василь), Сава (молодший син), Анна (дівчина), Іка (в нарика (в нари нарисі без імені). І лише через рік О.Кобилянська в лвея від 21вея від 21від 21.04.1899 р. інформує: “На другий місяць зачну кати, хтілкати, хтіла хтіла би-м по руськи відразу писати...” [7, с.244]. ьоку повістоку повістдовість практично не писалася з певних на те причин. ьа листах га листах гетах письменниця часто скаржиться на брак часу та у праці: “Яї праці: “Яїці: “Я встаю о 6-й і лягаю о 9-й. Вдень не маю часу і і” [7, с.230]” [7, с.230]”:230]. Таку тяглість творчого процесу споможе також ривок з лисовок з лис з листа до В.Стефаніка від 23.02.1899 р.: “Я такий ‘о не подаю не подає подасть Вам тепер нічого ясного. Закутався в свою хе з неї вире з неї виреї вирватися” [7, с.242].

ьаку простаку прост:простонародну самохарактеристику О.Кобилянська листах як листах як іх як пояснення зроценості із вузьким оточуючим серосібності, юсібності, ності, простоти, відчуженості від вишого елітного соге, я справге, я справгсправдішній “мужик”. Не сходжуся ані з літератами, а живу, як і живу, як ю, як каже одна руська приповідка: “як миш в дірі” [6, ва, може, яа, може, явже, якась дуже горда пані (мова йде про знайомство з ьою. – С.Іою. – С.І.– С.І.), а я лиш буковинський мужик, і то дуже який, що який, що я що не любить звертати на себе уваги і робити зна-і8]. Така іп8]. Така іп:ака інтегрованість в топос “мужицької” душі незаперро письмцро письмписьменницьку емпатію щодо селянина, чітко вираженімося щонімося щось ще до уривку з листа: “закутався у свою журу та й врватися”. врватися”. тися”. Ця оцінка авторкою свого внутрішнього стану бдить її мездить її мез її меланхолійну, інтравертну творчу настанову, чим і вільність вільність вість написання твору. У часі від народження задуму ‘втління (втління (ання (а це майже 7 років) помітно вирізьбився психо-

логічний портрет творчої особистості О.Кобилянської, влучно номінований Т.Гундоровою – “*femina melancholica*” [1].

Що ж до Е.Золя, то його життєва ситуація є цілком протилежною. Проживаючи в столиці – центрі французької, чи й загалом європейської культури, він тримає в полі зору серцебиття літературно-мистецького та суспільно-політичного життя країни, є популярним літературним критиком, публіцистом, натурою комунікabelною, екстравертованою. Ще до виникнення задуму “Землі” Е.Золя входить в авангард французької літератури як послідовний художник-натураліст. Скерований твердженням І.Тена, що в завершеному художникові завжди живе філософ-енциклопедист із всеохоплюючим поглядом на речі, Е.Золя переймається в 1868 році задумом великого циклу творів про Другу імперію з метою змалювати дійсність у широкому соціальному та натуралістичному аспектах. Ідеальним жанром для цього стає тільки роман: “...роман просто створений для того, – переконаний письменник, – щоб показати могутність нового методу, різуче торжество правди, невичерпну силу і новизну людських документів” [3, с.329].

Зазначимо, що О.Кобилянська свій найбільший епічний твір прожарувала як повість. Звичка письменниці до вузького маргінального соціопростору спрацювала, мабуть, і у виборі для її “Землі” тіснішого, жіночого жанру.

Якщо “Земля” О.Кобилянської була написана під враженням конкретної події, то задум однойменного роману Е.Золя виник у процесі роботи над “Ругон-Маккарами” задля розширення соціального плану циклу: після “Пастки” і “Жерміналя” на робітничу тематику роман про селян є закономірним явищем. Та й надовго зупинитися “в селі” письменник не планував, бо попереду ще чекало життя військових і світ політики. Тому не дивно, що художня обробка теми землі і селянина заздалегідь (згідно з науковою методою) чітко спланована і теоретично підготовлена, тривала трохи більше року. Порівняймо: метод творчої праці О.Кобилянської знаходиться в крайній опозиції. Буковинська художниця творить уривчасто, тягло в часі, під супровід натхнення. А надзвичайно організований та дисциплінований у праці Е.Золя сам керує своїм натхненням. Як на художньому полотні, так і в процесі його створення скурпульозно дотримується правил наукового методу: спочатку план, особисті спостереження, далі вивчення сільськогосподарської літератури (“Малий сільський довідник” Арно Беркена, “Сільські посиденьки” і “Життя полів” Жуаньо, “Сільське господарство Франції” Бодрілара та ін.) [15, с.170].

У липні 1886 р. в листі до голландського літератора Ван Саптен Кольфа Е.Золя повідомляє, що надзвичайно захоплений працею над складним романом: “Я хочу розповісти про селян, про їх життя, звичаї... Прагну зачепити питання власності. Я хочу створити живу поему про землю, з описами пір року, польових робіт, людей, тварин, села у повноті” [4, с.572]. 3

цією метою письменник вже від травня місяця вивчає місцевість Шартру, Шатодена, Клуа, де локалізуються події майбутнього роману. Золя-натураліст не без романтичних смаків художньо моделює природний простір, спеціально наймаючи екіпаж для поїздок по долині Бос і відверто захоплюючись красою полів (адже це мала бути саме поема про землю; поема в романі; романтичне в натуралістичному). Письменник прискіпливо фіксує нюанси побутового, релігійного, політичного, сімейного життя селян вибраної місцевості.

Кількатижневі візуальні спостереження на селі, зустрічі та розмови з окремими землевласниками хоч і кількісно забезпечили тематичну ширину матеріалу, проте не дали якісного опанування внутрішнього світу селянина, заглиблення у його духовний простір. Останнє, зрештою, цікавило письменника найменше, бо натуралістичний роман не передбачав есенціального пошуку наратора. І хоча Е.Золя у "Начерках" до роману ставить за мету "дати любов селянина до землі-годувальниці", а значить втілити аспект гуманістичний, проте далі констатує, що "перш за все – це селянин-хижак, людина із своїми дрібними пристрастями..." [15, с.171]. Нівелюючи таким чином гуманістичний позитив особистості, письменник формулює і втілює у романі свою моністичну концепцію людини-селянина.

Натуралістичне положіння Е.Золя, що епічно розгортається, є одночасно дослідницькою лабораторією письменника, в якій ядро роботи становить науковий добір фактів і не вимагається особливої концентрації духовних зусиль. Е.Золя розповідає про роботу над романом: "Насправді я його не пишу, а надаю йому можливість створюватися самому. Я не вмю вигадувати фактів; у мене зовсім нема фантазії" [5, с.187]. Письменник далі зауважує, що із спостережень за людьми та місцями майбутніх подій зафіксовано у його пам'яті безліч сцен, типів, епізодів, уривків розмов, які становлять наче переплутаний роман. Зв'язуючи все це до купи, автор закликає на допомогу не розуміння, а логіку [5, с.188].

У творчому процесі англійський вчений Г.Уоллес виділив чотири стадії: підготовку, дозрівання, осяяння і перевірку [14, с.393]. Центральним специфічно творчим моментом вважалось осяяння – інтуїтивне схоплення дошукуваного результату. Від генези "Землі" О.Кобилянської та Е.Золя складається враження, що перша є продуктом домінанти двох внутрішніх індексів творчого процесу, тобто дозрівання і осяяння, притаманних романтичному типу мислення, а друга – маргіальних у вищезазначеному ряді. Причому у першому випадку творча реалізація продукується авторською чутливістю (підвищеною чутливістю), у другому – інтелегібельністю (те, що осягається тільки розумом).

У неопублікованому варіанті передмови до свого роману Е.Золя, розкриваючи його головну думку, відзначає: "Земля" – це історія французького селянина..." [9, с.539]. І письменник відповідно працює на історію:

веде всесторонній огляд соціально-економічних сторін життя, аграрних проблем, аналіз політичної ролі селянина, юридичної сторони їхніх родинних конфліктів. І все це на тлі окремої історії та краху сімейства Фуанів. Однак це проблематика другого ряду. Центральною як у О.Кобилянської, так і в Е.Золя є дилема землі як джерела життя людини та джерела збагачення, коли вона, ставши самоціллю, призводить до найбільшої трагедії – злочину проти роду.

Е.Золя зберіг у романі деякі географічні назви місцевості, проте своє село заселив надуманими героями, включивши їх у логічно побудований ланцюг родинних конфліктів, які сам передбачив [15, с.169]. Добрим матеріалом для цього послужили газетні вирізки на дану тематику, різного роду юридичні довідки про розділ земельних угідь, порядок спадкоємства, зокрема матеріали у справі подружжя Тома, що спалили в печі стару матір. Усіх персонажів у романі більше шістдесяті.

Головні ж герої “Землі” О.Кобилянської, як відомо, мають своїх конкретних прототипів, з якими письменниця була близько знайома і два роки проживала в одному селі. Загалом персонажів та гострих сутичок між ними у творі небагато. Письменницю цікавить не селянин як соціальний елемент політичного устрою країни, що маємо у Е.Золя, а селянин як особистість. Звідси не соціологічний, а глибоко психологічний підхід; звідси не історія селянина, а історія душі селянина. Відповідно до цього і звуження локального простору, соціально-історичного, сюжетного і персонажного хронотопу у романі О.Кобилянської. Особистісний простір її “Землі” різко контрастує із соціальним простором однойменного твору Е.Золя. А психологізм роману є вирішальним атрибутом системогенези авторської свідомості О.Кобилянської.

Отже, типологія генези однойменних романів “Земля” української та французького письменників вказує на особливе місце цих творів у культурософському дискурсі двох літератур, дає проявлення системогенези авторської свідомості у наративних парадигмах романтичної та реалістичної моделей художнього мислення і світосприйняття О.Кобилянської та Е.Золя.

Письменники із художньою силою досліджують природу злочину проти роду, владу землі над людиною, але вирішують проблему селянина антагоністично: О.Кобилянська – з позицій української християнської кордоцентричної ментальності (випикує цілу філософію простонародної душі), Е.Золя – як послідовник атеїстично-позитивістської світоглядної програми, яка заперечувала теологічну та метафізичну форми пізнання. Звідси французький селянин у його “Землі” позбавлений сфери ідеально-духовного буття і сконструйований письменником не тільки як раб землі, але й раб власних природних інстинктів, що призводить у кінцевому результаті до духовної деградації “homo sapiens”.

Генеза розглянутих творів репрезентує бінарну опозиційність творчих методів письменників, однак виявляє у процесі типологічного зіставлення індивідуальність вибору спільної тематики, проблемну, персонажну, імагологічну синхронність. Це дає підстави для подальшого проникливого зіставлення хронотопу, поезики романів. Адже модернізм О.Кобилянської у "Землі" не позбавлений натуралістичних вкраплень, а Золя-натураліст в імпресіоністичній манері описує так і не зумів нівелювати в собі романтика.

1. Гундорова Т. *Femina melancholica...* – К., 2002.
2. Гундорова Т. Кобилянська – Довженко: навколо "Землі", або різниця аналогій // Слово і час. – 1997. – №11–12. – С. 57–62.
3. Золя Э. *Собрание сочинений*: В 26 т. – Т.24. – М., 1966.
4. Золя Э. *Собрание сочинений*: В 26 т. – Т. 26. – М., 1967. – С. 572.
5. Золя Е. Ось як я пишу роман // Вітчизна. – 1986. – №9. – С.187–188.
6. Кобилянська О. *Твори*: В 5 т. – Т.5. – К., 1963.
7. Кобилянська О. *Слова зворушеного серця*. – К., 1982.
8. Кодак М. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури // Слово і час. – 2001. – №5. – С.8–15.
9. Лилєсва И. "Земля": коментарій // Э. Золя. *Собрание соч.*: В 26 т. – Т.12. – М., 1964. – С. 533–550.
10. Майдаченко П. Роман О.Кобилянської "Земля": погляд через сто років // Київська старовина. – 1998. – №5. – С.111–123.
11. Матвійшин В. Творчість О.Кобилянської у контексті українсько-французьких літературних зв'язків // Питання літературознавства. – Вип.3 (60). – Чернівці. – 1996. – С.71–77.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
13. Панчук Е.М. *Гірська орлиця. Спогади*. – Ужгород, 1976.
14. *Психология: Словарь* / Под общ. ред. А.В.Петровского и М.Г.Ярошевского. – М., 1990.
15. Пузиков А. Золя. – М., 1969.
16. Рутковский О. О.Кобилянська та О.Довженко як "земляки" // Слово і час. – 1997. – №11–12. – С.51–57.
17. Савреї О. Компаративний аналіз системи номінацій у повістях Ольги Кобилянської та Еліна Пеліна "Земля" // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Збірник наукових праць. – Вип. 17. – К., 2004. – С.245–250.
18. Филлипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.

The article highlights genesis problems of novels of the same name "The Earth" by Ol'ha Kobylians'ka and by Emile Zola in a comparative aspect, going out of reading of systematic genesis of author's consciousness, individual spiritual story of writers. On the basis of structural analysis methods the history of writing of both novels is dealt with from the point of individual creative methods of the authors.

Key words: *genesis, typology, oppositional paradigm, problematic synchronism, social space, discourse, author's consciousness.*

УДК 82.091

ББК 83.002.1

Наталія Косило

КОНЦЕПТ НАТУРАЛІЗМУ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА ТА ДЖОРДЖА ГІССІНГА: ГЕНЕЗА І ТИПОЛОГІЯ

У статті акцентується увага на поетикальних особливостях романів “Борислав Сміється” І.Франка та “Демос” Дж. Гіссінга, проводиться порівняльно-типологічний аналіз натуралістичних елементів у творах українського та англійського письменників.

Ключові слова: натуралізм, генеза, типологія, спадковість, композиція, поетикальні особливості.

Проблеми натуралізму цікавлять українських літературознавців віддавна. Однак через обставини, що склалися в недалекому минулому, спосіб інтерпретації стильових та ідейно-тематичних характеристик, а також художнього типу мислення здебільшого регламентувався і вкладався у рамки ідеологічного, а не естетичного модусу дійсності. Тож ґрунтовних праць з типології натуралістичної літератури наша національна наука і досі не має. Тим більше, що у зв'язку із суперечливістю характеру самого предмета дослідження, твори українських письменників, які розглядаємо у спектрі натуралістичної структури, донедавна, як правило, аналізувалися під кутом зору їх реалістичного дискурсу. Якщо ж про них і зазначалося, що вони позначені натуралізмом, то тільки у рамках аргументу репрезентації у них “складних умов життя і боротьби пролетарів проти класу буржуазії”. Безперечно, визначальним чинником такого стану справ був ідеологічно заангажований погляд тогочасного літературознавства, що єдиним, найбільш відповідним стильовим означником літератури ХІХ – початку ХХ ст. був метод реалізму, тому домінантним вважали тільки його [2, с.9].

Аналізуючи концепції та положення про творчий метод Івана Франка, Р.Голод у своїй монографії, присвяченій натуралізму українського письменника, виділив кілька етапів його рецепції та еволюції [1, с.10]. Кожен з них відзначався своєю парадигмою оцінок натуралізму у творчості художника слова. Так, перший період ще за життя письменника характеризувався багатьма зауваженнями стосовно тих проявів натуралізму у творчості І.Франка, які виникли у нього, на думку критиків, під впливом Е.Золя. Пізніший етап обговорення такої ідейно-естетичної свідомості автора був аж у 20–30-их роках ХХ ст., коли з'явилися праці В.Клименка, Л.Рублевської, П.Христюка, Л.Підгайного, М.Рудницького. Хоча ці дослідження і не відзначалися глибиною літературознавчого аналізу художнього методу натуралізму, все ж вони, як зауважує Д.Наливайко, заслуговують на увагу насамперед у зв'язку з їх об'єктивністю [5, с.119].

Подальший період радянського літературознавства, як зазначає Р.Голод, був позначений практикою “відбілювання” творчості І.Франка від натуралізму, яка “настільки поширилася, що можна навіть говорити про ви-

роблення певної методики цього явища" [1, с.11]. Спочатку, за словами дослідника, намагались будь-яким чином довести, що у "науковому реалізмі" І.Франка немає нічого натуралістичного, пізніше прагнули вивести його творчість як результат чужоземних впливів, зокрема критичного реалізму російської літератури, чим заперечувався зв'язок із рецепцією автором натуралізму Е.Золя [1, с.11].

Ім'я Е.Золя в українському літературному процесі часто асоціюється з іменем І.Франка, і для цього є вагомі підстави. Розквіт творчості обох митців припадає на останні десятиріччя XIX ст., коли вони активно втручаються в громадсько-політичне життя своїх країн, а своєю невтомною працею збагачують не лише національну, а й світову культуру [4, с.338].

Візьмемо для порівняння творчість англійського письменника Джорджа Роберта Гіссінга (1857-1903), яка є важливим етапом в історії англійського роману кінця XIX – початку XX ст. Виникає запитання, чому обрано саме цього представника англійського натуралізму? Передусім тому, що великий інтерес становить для нас синхронний план даного типологічного ряду, тобто романи Дж.Гіссінга, написані майже в той період, що й твори І.Франка. Крім того, вони є досить близькими за ідейно-художньою структурою.

Звичайно, не можна заперечувати того факту, що на той час французький натуралізм мав досить потужний вплив на літературу Європи загалом. Україна й Англія не були винятками. Однак проблематика натуралізму як типу художнього мислення в письменстві цих країн – відображення життя низів, теми праці, страйкового руху, соціальні контрасти великого міста – позбавлена (на відміну від французького аналога) всепоглинального контексту фізіологізму.

Гіссінг-романіст – фігура складна, внутрішньо суперечлива. Формуючись в епоху наукових відкриттів 50–60-х років, письменник, звісна річ, не міг не відчувати на собі тогочасні впливи, зокрема, вчення Ч.Дарвіна про еволюцію. Він також захоплювався ідеями соціального дарвінізму, акцентуючи роль середовища й спадковості, що багато в чому визначило характер його творчості. Демократичні устремління, симпатії до народу, широта соціальних інтересів, пильна увага до розвитку робітничого і соціалістичного рухів – ось чинники, що допомогли Гіссінгу зберегти і розвинути реалістичні та натуралістичні традиції англійської літератури.

Повертаючись до виявлення у творчості І.Франка натуралізму і його типології з натуралізмом зарубіжних письменників, відзначимо, що науковці переважно пояснюють його появу в спадщині Каменяра завдяки зовнішньому впливу Е.Золя. Звичайно, його не можна цілковито відкидати, як, зрештою, повністю абсолютизувати, бо, як справедливо зауважує В.Матвійшин, тоді, в часи Франка, "для польських письменників, як і слов'янських загалом, натуралізм Золя був незвичним, навіть осоружним" [3, с.134]. Ця ж сама проблема торкається і Джорджа Гіссінга. Однак нату-

ралізм у його творах варто розглядати у світлі яскраво вираженої національної своєрідності. Він ніколи не був епігоном Золя чи інших представників французького натуралізму. Спростовуючи будь-яку подібність свого першого роману з творами Е.Золя, Дж.Гіссінг заявляв, що в той час він ще не був знайомий з творами французького романіста, і “Робітники на світанку” стали плодом його власних спостережень за життям міських низів [18, с.44]. Справді, література натуралізму, яка виникла у Франції, була першою в ряді тих національних письменств, які сформувались у Європі в останній третині ХІХ ст. Однак для більш повноцінного і ґрунтовного аналізу специфіки та багатогранності творчого доробку як українського, так і англійського прозаїків варто розглядати їх у ширшому контексті національних образів. Тим паче, що в нашому літературознавстві й понині нема досліджень з проблем типологічних характеристик та контактено-генетичних зв’язків української й англійської літератур.

Передусім слід зазначити, що творчість І.Франка та Дж.Гіссінга є цікавою не тільки тому, що вони художньо освоювали нові пласти дійсності, показували нестерпні умови існування знедоленого люду, насамперед робітників, а й тому, що висували і намагалися вирішити гострі політичні та соціальні проблеми.

Про Дж.Гіссінга багато писали ще за роки його життя. Проте його літературна доля склалася не зовсім вдало. Дуже плідний письменник, що залишив більше двох десятків романів, він досі не “відстоявся” у критиці, а його творчість є предметом найсуперечливіших оцінок. З одного боку, про Гіссінга-романіста з повагою відгукувалися такі видатні художники слова, як Джордж Мередіт і Генрі Джеймс, Герберт Уеллс і Вірджинія Вулф. Високу оцінку його творчості давали літературознавці Мей Йетс, Мейбл Коллінз Доннеллі, Міддлтон Маррі. З іншого боку, робилися численні спроби принизити значення спадщини прозаїка, а його самого представити як виразника суто особистих переживань, що стали нібито основною темою його творів (М.Робертс, Ф.Суіннертон).

Суперечки про романіста не вщухають, а лише зростають із часом. У наші дні до його творчості звертаються літературознавці, історики і соціологи (А.Бріггз, Р.Уільямс). Однак проблема визначення творчого методу письменника усе ще залишається вразливим місцем зарубіжної критики. Слід зауважити, що в російській дореволюційній і радянській науці про художню літературу Дж. Гіссінгу не приділялося належної уваги. Першим серйозним дослідженням про нього можна вважати статтю Е.П.Зіннера “Творчість Джорджа Гіссінга” (1938). Розглядаючи спадщину Дж.Гіссінга у руслі натуралістичного напрямку англійського роману, автор робить цінний висновок про важливість внеску письменника в літературу кінця ХІХ століття. З критичних позицій підходить до оцінки творчості романіста І.М.Катарський в “Історії англійської літератури” (т. 3, 1956), а також у

“Короткій літературній енциклопедії” (1964), говорячи про нього як про продовжувача “законів Золя і Мопассана”. Згадки про Дж.Гіссінга знаходимо у працях Д.Г.Жантієвої та Н.П.Михальської.

Про кардинальну зміну в ставленні до творчості письменника і про переоцінку його місця в історії англійської літератури свідчить монографія М.В.Урнова “На межі століть” (1970). Вчений пише: “Гіссінг не був епігоном Золя, він бачив і критикував деякі недоліки його творчості, пов’язані із розробленою ним теорією натуралізму. Спадковість не діяла в романах Гіссінга з тією жорстокою фатальністю, з якою вона звично виступала в теорії і практиці французького натуралізму” [10, с.186]. Позитивно відгукуючись про роман “Демос”, науковець вважає, що “ніхто з англійських романістів не писав з таким сміливим оголенням фактів про найгострішу проблему в той час – про становище робітничого класу і класові конфлікти” [10, с.186].

Романи І.Франка та Дж.Гіссінга передають атмосферу соціального життя як України, так й Англії останніх десятиліть ХІХ ст. Естетичний світогляд обох письменників формувався у складних історичних обставинах на зламі століть, в умовах зміни старих стереотипів і народження нових поглядів на світ і людину. Творчість обох прозаїків – явище глибоко соціальне. Пізнавши з власного досвіду життя міських низів, вони заклали реальні підвалини в основу своєї творчості.

Напрямок художніх шукань обох авторів не можна зрозуміти, відірвавши їх від суспільно-політичного життя того часу. Піднесення англійського робітничого руху у 80-х роках ХІХ століття зміцнює думку Дж.Гіссінга про робітників як про силу, з якою не можна не рахуватися. Він співчутливо ставився до соціалізму, про що засвідчують його перші романи. “Потрібно усвідомити, що теорія соціалізму базується на наукових пошуках високого розуму; переконання соціалістів, що пишуть про пороки нашої економічної системи – результат історичних знань, що викликають повагу” [16, с.80]. Великий інтерес у плані розгляду Дж.Гіссінгом соціалістичного руху в Англії 80-х років викликає роман “Демос” (“Demos. A Story of English Socialism”). Типологічно близькою є художня концепція дійсності І.Франка у бориславському циклі творів. Вона полягає у тому, що письменник піддав критиці капіталістичну дійсність, і вона, ця критика, забарвлена ідеями гуманізму, свободи, оптимізму.

Дослідники не раз вказували, що роман І.Франка “Борислав сміється” має складну композицію (це, однак, не завадило їм означити його форму як повість), в основі якої – протиставлення двох світів тогочасного суспільства. Письменник розводить їх як полярії і через увесь твір йдуть дві контрастуючі сюжетні лінії. Точки їх схрещення – це виявлення спочатку конфлікту, який все більше загострюється, розгортається і зрештою призводить до соціального вибуху. Причому основною, превалюючою незмінно

лишається тут “робітнича” сюжетна лінія, з якою передусім пов’язане вираження ідейної концепції твору [6, с.347].

Звичайно, історичні, соціальні, національні, економічні події, процеси й ідейні шукання знайшли опосередковане відлуння у прозі обох авторів, набули відповідної оцінки. Вони художньо досліджували й оспівували особистість, спроможну на боротьбу за своє щастя, на героїчну дію. Однак є одна суттєва розбіжність між обома письменниками. У своїх творах (“Робітники на світанку” (“Workers in the Dawn”, 1880), “Декласовані” (“The Unclassed”, 1884), “Пекло” (“The Nether World”, 1889)) Дж.Гіссінг намагається довести, що всі біди його героїв спричинені не дією соціальних чинників, а нездоровою спадковістю. Такою ж фаталістичною концепцією пройнятий і його роман “Демос” (“Demos”, 1886), де автор навіть політичну діяльність й активність умотивовує генетичним впливом: сила родинних схильностей перетворює ватажка соціалістів Річарда М’ютімера на ренегата. Однак глибоке проникнення Дж. Гіссінга у суть конфлікту і становища робітників, а також пафос викриття психології та логіки опортунізму робить цей твір одним із кращих тої доби в англійській літературі. Автор знаменитої книги “Життя і праця лондонців” (1886) Ч.Бутс не гіперболізував, коли відзначав, що роман має більшу пізнавальну цінність, ніж деякі соціологічні дослідження [13; 2, с.138]. Так, основні пункти програми М’ютімера, героя “Демосу”, щодо перетворення Нью Уенлі – скорочення робочого дня, поліпшення житлових умов, обов’язкова і безкоштовна освіта – прямо перегукуються з положеннями маніфесту соціал-демократичної федерації.

Що ж стосується І.Франка, то натуралізм у його творчості, як засвідчує бориславський цикл, не спонукає до соціал-дарвіністського підходу у визначенні соціальної дійсності. Не схилився письменник і до висновку, що людські пристрасті, захоплення, злочини зумовлені тільки спадковістю, а не набутою суспільною практикою людини, її ідеалами, мріями, прагненнями. Серед європейських митців кінця ХІХ ст. саме український прозаїк з великою художньою силою розкрив процеси відчуження, що деформують соціальну дійсність і калічать людей, зумовлюють людські трагедії та вбогість духу [9, с.61].

Ранні романи Дж.Гіссінга відомі тим, що присвячені темі робітничого класу, життю міських “низів” в умовах розвитку капіталістичного суспільства. У 1887 р. анонімний рецензент писав: “В англійській літературі в даний час немає більш компетентного письменника, здатного говорити від імені робітничого класу, ніж Джордж Гіссінг” [15, 113].

Але повернімося до роману “Демос”. Сучасний дослідник Джон Гуд розглядає цей твір як пряму аналогію до соціалістичного руху 80-х років. З цим не можна погодитись. Присвятивши велику увагу зображенню експеримента М’ютімера в душі утопічного соціалізму Оуена, Дж.Гіссінг цим

самим звузив рамки оповіді й не зміг відобразити всієї широти і різноманіття соціальної боротьби в тогочасній Англії. То була, по суті, перша спроба Дж.Гіссінга зробити головним героєм свого роману людину з робітничого середовища, і вже цей факт сам собою є симптоматичним. Дж. Гуд вважає, що М'ютімер мав прототипів в особі таких відомих діячів англійського робітничого руху, як Джон Бернс і Том Манн [17, с.210].

Дж. Гіссінг створює картину несправедливості суспільних відносин за капіталізму. Людська маса виступає на передньому плані художнього твору. Автор зображує її то покірною, то бунтівною, то відчужено-байдужою; вона стала рівноправним персонажем роману, якого не можна вилучити, не зруйнувавши таким чином художнього полотна. Дж.Гіссінг не міг обійтися без такого образу. Водночас письменник зберігає неоднозначне ставлення до робітничого руху. Визнаючи за пролетаріатом право відстоювати свої права ("Потрібно змінити всю систему оплати праці, а також ідеї, що керують взаєминами між багатими і бідними, між робітниками і роботодавцями") [14, с.161], Дж.Гіссінг водночас боїться його стихійної бунтарської сили. Художник слова уникає зображення прямих зіткнень пролетаріату з капіталістами, а тому збройний виступ робітників представлений у романі у вигляді конфлікту з аристократом Елдоном.

Одним із головних постулатів Дж.Гіссінга є усвідомлення ним непримирності соціальної боротьби: ніякі угоди, ніяка солідарність між антагоністичними групами неможливі. В основі такого підходу лежить відмова від спроби знайти бодай будь-який компроміс між ворогуючими сторонами, до якого звертались Дизраелі, Кінгелі, Гаскелл і сучасник письменника Уолтер Безант.

Роман "Демос" містить недвозначні висловлювання щодо необхідності перетворення суспільства в цілому. Однак поряд із цим протест проти соціальної нерівності набуває в Дж.Гіссінга характеру втечі від неї. Людське щастя здається йому недосяжним у суспільстві капіталістичного підприємництва. Не визнаючи його законів, письменник завершує роман утопічною картиною сільської ідилії, що прийшла на зміну підприємству М'ютімера. Така ідилія є дещо нереальною. Зауважимо, що у І.Франка теж сільський патріархальний уклад життя протиставляється моральному занепаду пролетарів ("Ріпник", "Вівчар" тощо).

Український письменник має дещо інше ставлення до народу, до суспільства. Його хвилюють живі людські характери і картини життя. Франкова концепція дійсності базувалась на глибокій вірі у прогрес і силу народу, на різнобічному знанні тенденцій розвитку суспільства. Письменник вірив, що розумне начало має перемогти в людині та суспільстві. Через це у бориславських оповіданнях автор із великою силою поетизує світле начало в ріпниках, їх природний розум, людяність, зичливість. Але мислить він й етичними, і соціальними категоріями, відображаючи контраст між

різними соціальними верствами Галичини. Поняття “ріпник” і “підприємець” мисляться ним як психологічні антиподи в людських взаєминах, як норми й аномалії, людяного й антилюдяного, безкорисливості й корисливості, чесності й обману [9, с.24].

Розчарування у позитивізмі, розуміння антагоністичної боротьби класів, що не припиняється – позиції, з якими підійшов Дж.Гіссінг до написання “Пекла” (“The Nether World”, 1889). Роману відведено особливе місце в історії англійської літератури. З’явилася книга, у якій знедоленість нижчих верств зображена із суворою прямоотою. “Пекло” – пристрасне звернення художника до тих, хто живе, не знаючи про справжнє становище народу.

Дж.Гіссінг намалював жахливу картину фізичної і моральної деградації робітничого люду Лондона. Масовий алкоголізм, бійки, жахлива убогість. Чоловіки і жінки дна – це, по суті, істоти, що загнані у пастку соціально й морально деградованого суспільства. Картини масового пияцтва, зображені автором, перегукуються з мотивами гравюри У.Хогарта “Вулиця Джина”. Випивають молоді та старі, звичні до алкоголю ті, хто лише починає життя і ті, які вже підійшли до його страшного завершення. Читаючи ці рядки, одразу ж пригадуються аналогічні сцени з “Бориславських оповідань” І.Франка, який намагається знайти порятунок із ситуації, коли нові індустріальні форми життя згубно впливають на людину, її душу. Ще О.Огоновський звернув увагу на те, що автор бориславських оповідань не тільки журиться над тим, що “робітники Борислава тяжко бідують, траять сили, здоров’я”, а й натякнув на те, що “люди ледащіють під зглядом моральним” [8, с.980].

Факти, деталі, картини пиятик, ламання душ людських, вражаючі картини насильства, як із п’ятнадцятилітньою дівчиною, яка “кричить, і пручається, і рветься – видко, борониться перед напасником, що насилу хоче відібрати того, чого не куплять ніякі скарби, – добру честь, дівочу невинність” [12; 14, с.279], – усе це типові образки того життя, яке І.Франко досліджував із скурпульозністю науковця та пристрасною художника. Падіння моральності, безсоромність, що поставали у всій своїй “натуральності”, мали впливати на емоції читача, їх гірка правдоподібність мала просвічувати реальну дійсність у всіх її невтішних виявах. Це примушувало задуматись над сенсом подій, вчинків, моралі, того, що несе індустріалізація, як вона “впливає на різні рівні суспільства і на окрему душу” [20, с.64]. На думку Дж.Гіссінга, споювання народу є частиною експлуататорської політики панівних верств багатіїв.

“Пекло” пролунало як обвинувачення проти добродійності, що не тільки не поліпшує, а ще більше поглиблює бідність. Найбільш яскравий роман Дж.Гіссінга (він присвячений життю міського дна) свідчить про його відмінність від натуралістичних творів: “Історії зубожілих вулиць” А.Моррісона, “Джон стріт, 6” Р.Уайтінга. Якщо для Дж.Гіссінга світ “пекла” при

всіх його жахах населений людськими індивідуальностями, то в Моррісона – це суцільна сіра, знеособлена людська маса.

Зображуючи мешканців “зубожілих вулиць”, Моррісон визначає моральний клімат так: “нічого не бачать, нічого не читають, ні про що не думають”. Про робітничий рух письменник говорить, як про щось таке, що не має жодного відношення до окремих особистостей, яких зображує. Він пише: “Вони рідко говорили про політику і ніколи про “соціальні проблеми”; повсякденні турботи цілковито поглинали їхню здатність до міркувань” [19, с.173].

Еволюція філософсько-естетичних поглядів Дж.Гіссінга, що простежується у його ранніх романах, – явище складне. Проте стає можливим виділити основну тенденцію в розвитку поглядів письменника. Рух від віри у позитивізм до розчарування у ньому – характерна риса першого періоду творчості Дж.Гіссінга. У “Робітниках на світанку” і “Декласованих” він висуває на перший план зображення нелюдських умов існування пролетаріату і виступає прихильником соціальних перетворень. У “Демосі” основний акцент зроблений на революційних настроях робітничого класу. “Тирза”, не зважаючи на удавану м’якість і стриманість (загалом несприятливу письменникові) підводить його в “Пеклі” до заперечення позитивізму. Хоча романи дозволяють говорити про зв’язок письменника з класичною традицією англійського реалізму, все ж назвати Дж.Гіссінга реалістом доволі проблематично, надто вже багато у нього “натуралістичного”.

Якщо говорити про І.Франка, то на першому етапі його творчості, в часи праці над бориславським циклом, соціальна проблематика “його літературної творчості була домінантною” [11, с.22]. На другому етапі творчості (1883–1895) соціальну тематику “затіює психологічна, а потім витісняє національна” [11, с.22].

Підсумовуючи, варто наголосити на тому, що дослідження творчості Джорджа Гіссінга дає певну підставу стверджувати, що йому належить значне місце в літературному процесі Англії останньої чверті ХІХ століття. Своєю художньою практикою він спростував обвинувачення в апологетиці французького натуралізму. Дж.Гіссінг прагнув до створення нового роману на національному ґрунті, який би відбив усю складність і розмаїття життєвих явищ Англії кінця ХІХ – початку ХХ сторіч. Романи англійського прозаїка переконливо свідчать про ту напружену боротьбу, що він її вів, захищаючи соціальну значимість літератури, і в цьому полягав його спільність із Франком.

Цикл бориславських оповідань Івана Франка, написаний у річищі поетики натуралізму, тобто “конкретності буття”, відтворення його з максимальною достовірністю – достовірністю об’єктивізованого опису факту, “шматка дійсності”, дає анатомію та панораму суспільних відносин, що склалися у Галичині в епоху нагромадження капіталу, відтворює змагання

нових верств у суспільстві, їх психологію, мораль, духовний світ [9, с.63]. Загалом творча спадщина обидвох письменників є широкою та багатогранною, й у рамках одного дослідження її, зрозуміло, важко розглянути всебічно. Поетикальні особливості творчості письменників, особливо у порівняльному аспекті, потребують подальшого дослідження.

1. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000.
2. Кебало М.С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини ХІХ століття в порівняльно-літературному аспекті. Монографічне дослідження. – Тернопіль: ТДПУ, 2002.
3. Матвійшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів: Вища школа, 1989.
4. Матвійшин В. Постика французького натуралізму в літературно-критичній рецензії І.Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998. – С.334–340.
5. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996.
6. Наливайко Д. “Борислав сміється” Івана Франка в порівняльно-типологічному аспекті // Іван Франко – майстер слова і дослідник літератури. – К.: Наукова думка, 1981. – С.332–363.
7. Ненарочкіна А.Г. Джордж Р. Гіссинг-романист. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – М., 1975. – 29 с.
8. Огоновський О. Історія літератури руської. Ч. ІІІ. – Львів, 1893 (фотопередрук О.Горбача). – Мюнхен, 1992.
9. Ткачук М.П. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997.
10. Урнов М.В. На рубежі веков. – М., 1970.
11. Франко Зіновія. В силовому полі соціалізму // Україна. – 1990. – № 39.
12. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1980.
13. Booth Ch. and Others. Life and Labour of the People in London: In 4 vols. – London, 1902.
14. Gissing G. Demos. – Lpz., 1886, v. II.
15. Gissing G. The Critical Heritage. – London, 1972.
16. Letters of George Gissing to Members of his Family. – London, 1927.
17. Goode J. Gissing, Morris and English Socialism. In: Victorian Studies. Dec. 1968, v. XII, № 2.
18. Korg J. George Gissing. A Critical Biography. – Seattle. Univ. of Washington Press.
19. Morrison A. Tales of Mean Streets. – London, 1896.
20. Valentina Kompaniec-Barsom. A Note on Franko's Prose // Іван Франко – мистець і мислитель. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1991.

The paper studies the artistic world of literature of both writers – the Ukrainian and English. It centers on common and distinguishing features of their creative works. The main attention is paid to the ascertainment of the general conformities of artistic specification of naturalistic stylistic stream of the last third of the 19-th and the beginning of the 20-th centuries.

Key words: naturalism, genesis, typology, heredity, composition, peculiarities of poetics.

ЕТНІЧНА ЕКЗОТИКА ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ЕФЕКТУ В НОВЕЛАХ ПРОСПЕРА МЕРІМЕ ТА МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

У статті на порівняльно-типологічному рівні розглянута проблема використання етнічної екзотики у новелах Проспера Меріме "Матео Фальконе" та Михайла Коцюбинського "На камені" як засобу створення естетичного ефекту.

Ключові слова: екзотика, естетика, психологізм, традиції, цивілізація.

Типологічні зіставлення творів письменників, які належать до різних національних літератур, є одним із ефективних засобів сучасної компаративної текстології. Для розкриття теми, винесеної в заголовок даної статті, спробуємо зіставити деякі поетикальні засоби, притаманні творчості двох великих майстрів "малої прози", які жили в різні історичні періоди і в різних країнах. Українському літературознавству відомі спроби типологічного зіставлення П.Меріме з іншими авторами, наприклад, з В.Шекспіром, Ф.Стендалем, Л.Толстим, О.Пушкіним тощо. Також неодноразово порушувалась проблема порівняльного аналізу творчості М.Коцюбинського із зарубіжними письменниками: Е.Мунком, В.Шекспіром, К.Гамсуном, Ф.Стендалем, Г.Маркесом, І.Бунінім, Максимом Горьким, В.Гаршиним, А.Чеховим. Окремі українські літературознавці намагалися окреслити етнонаціональне тло творчості М.Коцюбинського й П.Меріме, той контекст, з якого виникли екзотичні сюжети новел і замальовок. Так, К.Попович розглядає малу прозу М.Коцюбинського у контексті молдавського ареалу, В.Півторадні звертається до капрійських оповідань письменника, Г.Білавич досліджує гуцульствознавство у повісті М.Коцюбинського "Тіні забутих предків". Не залишалася поза увагою дослідників й українська тематика у творчості П.Меріме. Цьому питанню присвячені праці В.Матвіїшина, О.Купчинського, В.Федоровича. Зверталися науковці й до теми "екзотичної" інтернаціональності, яку використовують ці письменники в окремих творах.

Однак на порівняльно-типологічному рівні ця проблема у тому ракурсі, який ми спробуємо висвітлити, не ставилася, а саме: дослідити й порівняти естетичні інструментарії авторів у створенні екзотичних країн та відтворенні внутрішнього світу їх "диких" мешканців, визначити ставлення кожного з письменників до антиномії "цивілізоване - нецивілізоване" суспільство.

Більшість дослідників відзначає, що повелістичний хист І.Франко визначав як здатність побачити "весь світ у краплі води" [5, с.245]. Іноді для творця такої жанрової епічної форми "краплею води" може виступити локальна етнічна естетика певної нації, народу, племені. Адже культурна

сдність світу складається саме з окремих традицій, звичаїв та особливостей. У творах П.Меріме та М.Коцюбинського з екзотичною тематикою та проблематикою простежується подібна техніка: вони розкривають читачеві універсальні людські цінності через захоплення етнічною екзотикою, враженнями від побуту, мистецтва й національної самобутності інших народів, тобто йдуть від частковоодиничного до загальноцілого.

Тематика творів П.Меріме багатоманітна. Його як письменника приваблювали незвичайні ситуації, яскраві, сильні та екстраординарні особистості. Одна з тем – екзотика, що стає основою сюжетного розвитку у ряді творів – “Кармен”, “Матео Фальконе”, “Таманго”, “Локіс”, “Коломба”, “Гузла”, “Листи з Італії”, “Перлина Толедо”. М.Коцюбинський також створює окремий “цикл” творів, присвячений звичаям, традиціям та побуту інших народів: молдаванам (“Для загального добра”, “Пе коптьор”, “Відьма”), кримським татарам (“В путях шайтана”, “Під мінаретами”), італійцям (“Хвала життю”, “На камені”, “На острові”). Тут обидва новелісти застосовували своєрідну “естетику враження”, використовували засоби символічного зображення яскравих і цільних образів, приналежних традиційному етнічному середовищу. Характерним прикладом такої літературної техніки можна вважати новели П.Меріме “Матео Фальконе” та М.Коцюбинського “На камені”. Безумовно, український автор жив у іншу епоху, аніж французький прозаїк. Але слід пам’ятати, що в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., у період, на який припадає розквіт творчості Коцюбинського, перед українською літературою стояли естетичні завдання, багато в чому подібні до тих етично-моральних, суспільно-політичних та філософських закликів, на які також відповідали майстри європейської прози першої половини ХІХ ст.

У новелі “Матео Фальконе” П.Меріме використовує етнічну екзотику для розкриття потаємних струн людської душі. На формування особистості впливає багато факторів, у тому числі і норми та принципи того суспільства, у якому живе людина. Саме такого погляду притримується письменник, розкриваючи перед читачем світ Корсики: її звичаї, традиції, мораль, навіть природа відіграє неабияку роль. Саме тому новела починається з опису дикого суворого пейзажу, яка нібито підкреслює волелюбний, мужній та вольовий характер населення, цих сильних духом людей, які перш за все цінують свободу та честь: “... місцевість незабаром починає поволі підійматись, і по трьох годинах ходи покрученими стежками, позавалюваними великими уламками скель та перетягненими подекуди проваллями, виходиш на край великого макі” [4, с.325]. Проте пейзаж подано лише на початку твору, він ніби виконує функцію налаштування читача на певний лад. Матео Фальконе – справжній корсиканець, вихований на місцевих усталених традиціях. Він живе за національними законами свого краю, за

етнічними звичаями Корсики. Попри це Матео – дбайливий батько, який пестить свого довгоочікуваного та бажаного сина Фортунато.

“Цивілізований” світ у творі представлений менш яскраво, ніж, скажімо, у таких новелах, як “Колумба” чи “Таманго”, однак і тут відчувається його руйнуюча дія. Саме “легкий подих” цивілізації змушує Фортунато зробити хибний крок. У цих простих людей усе в житті чітко та ясно: якщо людина біля твого дому просить допомоги, необхідно зарадити її біді будь-яким чином. Хлопчик, спокушений “представником цивілізації”, порушує традиційні закони, за що й несе покарання. Перед Матео постає дилема: вибір між честю сім’ї та рідним сином, який зрадив свій рід. Хлопчик свідомо порушив неписаний “корсиканський закон”. Батько залишається непохитним у своєму рішенні, яке подане не як щось екстраординарне, а як закономірний хід речей. Зовні він абсолютно спокійний, проте за цим “спокоем” відчувається холодна та рішуча впевненість, сила характеру, жорстокість та справедливість людини, яка живе за “своїми” законами і не визнає законів “цивілізованого” суспільства.

В основі новели М.Коцюбинського “На камені” також лежить глибоко психологічна проблема звичаїв, традицій “іншої” – у нашому випадку татарської – культури та місце у ній жінки, з її бажаннями, мріями та почуттями. У даних творах маємо приклад використання етнічної екзотики, зокрема корсиканських та татарських звичаїв і традицій, для розкриття внутрішнього стану героїв. Цій же меті підпорядковані й інші складові екзотичної картини, які у своїй сукупності сприяють створенню естетичного ефекту у новелах П.Меріме “Матео Фальконе” та М.Коцюбинського “На камені”. Усі ці дрібні “екзотичні” деталі, разом взяті, допомагають читачеві зрозуміти ті чи інші вчинки героїв, розкривають складність людської душі.

Уже на початку твору письменник звертає увагу читача на просте, “одноманітне”, повсякденне життя татарського села. Усе відбувається як завжди: з моря дує вітер, працює сільська кав’ярня, кривоногий хазяїн Мемет стежить за потребами гостей. Цей спокій порушує рантова буря, яка здіймається на морі. Так і в життя Фатьми, таке спокійне та розмірене, раптово вривається “буря” почуттів, потік нового, світлого, довгоочікуваного, справжнього почуття. Причиною такого “пробудження” стає турецький парубок Алі – наймит, бідняк. Далі коротке освідчення (без слів) у коханні, розмова очей з очима. Проте у короткому діалозі міститься така сила вражень, що відчувається готовність йти до кінця, йти на все, навіть на смерть. Однак існують певні звичаї, певні традиції, певна мораль. Саме все це й стає на перешкоді коханню таких близьких один одному і таких далеких та чужих оточуючому середовищу Алі та Фатьми. Для героїні, мусульманської жінки, яка вихована у суворій моралі, переступити через закон – це справді героїчний вчинок. Письменник у звичайному роман-

тичному сюжеті зміг побачити глибокий психологічний, соціальний та філософський зміст.

Зауважимо, що М.Коцюбинський, як і П.Меріме, при розкритті образів своїх героїв надає великого значення довколишньому природному оточенню. У новелі “На камені” пейзаж має більшу “символічну напруженість”, відіграє суттєвішу роль у відтворенні психологічного стану персонажів.

В експозиційній частині можна виділити три пейзажні малюнки: буря на морі, картина татарського села й далекі гори та долини за селом, проте усі вони створені для однієї художньої мети: показати замкнутість, відмежованість села від усього іншого світу та пригнічену атмосферу, яка склалася у ньому, відтворити ті обставини, які призвели до зображеного конфлікту.

Для Фатьми тут все чуже. Вона дитина гір, іншого життя, звична до веселощів, музики та свободи. А тут навколо неї “тільки море, скрізь море... Навіть в хату залазить його гострий дух, од якого нудить...” [2, с.379]. Алі, як і Фатьма, залишається відрізнаним від світу завдяки витівкам хвилі, яка “підхопила човен і кинула їм на палю” [2, с.377].

Після загибелі Алі та Фатьми море стає спокійним та лагідним, скінчилася життєва буря героїв – заспокоїлось море: “Ніжна блакитна хвиля, чиста й тепла, як перса дівчини, кидала на берег мереживо піни. Море зливалось з сонцем в радісний усміх...” [2, с.385].

Як зауважує В.Халізов, “естетична діяльність – це перш за все споглядання одиничних предметів, які осягаються як щось завершене і цілісне” [6, с.16]. П.Меріме та М.Коцюбинський зосереджують увагу читачів на певних екзотичних елементах, які у взаємозв’язку осягаються як цілісність та викликають певні естетичні враження. Письменники, передаючи етнічний колорит та розкриваючи за допомогою нього образи персонажів, досягають цілісного естетичного враження, єдиної реакції на твір. Стосовно цього випадку В.Халізов слушно зауважує: “цілісність того, що сприймається, становить головне джерело його естетичного осягнення” [6, с.16-17], відповідно у читача виникає відчуття необхідності кожного елемента твору, кожної його “ланки”.

Ми розглянули лише один з елементів екзотичної картини – пейзаж. Та письменники вдавалися й до інших засобів.

Вирішуючи переважно естетичні завдання, П.Меріме розгортає перед читачем широку панораму місцевих звичаїв та традицій. На початку твору автор розповідає про місцевий “закон”, який існує на Корсиці. Він пояснює читачеві: “Якщо ви вбили людину, ідіть у макі Порто-Веккіо, і з доброю рушницею, порохом та кулями житимете там безпечно...” [4, с.325]. У цьому поясненні згадується й про доброзичливе ставлення місцевого населення до таких втікачів. Далі автор кількома штрихами створює уявлення про традиції, які діють на Корсиці, де, наприклад, високо цінується володіння

зброєю. Саме завдяки незвичайній, навіть для цього краю, влучності Матео викликає пошану та повагу у своїх односельчан. Ось один із прикладів його мистецтва влучності пострілу: “За вісімдесят кроків, за транспарантом з паперу завбільшки з тарілку ставили запалену свічку. Він націлявся, потім свічу гасили, і через хвилину, в цілковитій пітьмі, він стріляв і пробирав транспарант три рази з чотирьох” [4, с.326].

Підкреслимо, що найвищу цінність в очах цього простого, “дикого” народу мало дотримання законів “честі”. Це простежується протягом усього твору. Невеликими уривками, влучними висловами П.Меріме проводить цю думку через весь твір: “Ти не син Матео Фальконе! Невже ти даси заарештувати мене перед своїм домом?” [4, с.328]; або: “Побачивши Матео в товаристві з Гамбою, він посміхнувся чудною посмішкою; потім, повернувшись до дверей дому, плюнув на поріг, сказавши: “Дім зрадника!” [4, с.334]. Ці вислови дають змогу читачеві відчутти приховані механізми, які рухають корсиканським суспільством. Люди підкоряються неписаним, ніде не зафіксованим правилам, які все ж є доволі чіткими та суворими. Це звичає правило є символічним, і ця символіка невіддільна від етичної та естетичної цілісності традиційного світу, який для європейця вже є спогадом про минуле, екзотикою тощо.

М.Коцюбинський також звертає увагу на побудову подібних естетико-символічних комплексів. Автор вибудовує свій “екзотичний” світ на певній системі символічних заборон, законів та традицій, проте під зовнішнім змістом, під “символом” прихована внутрішня, так би мовити підводна частина “айсбергу”. Так, письменник для розкриття поведінки своїх героїв вдається до деталізованого зображення певних традицій. Змальовуючи побут та обставини, в яких опинилися його герої, він мотивує вчинки Фатьми та Мемета. Героїня не раптово тікає від чоловіка, вона не просто так порушує усталені правила: на це є причини, зрозумілі європейському читачеві й не зрозумілі людям, що живуть у традиційній системі цінностей, де право на вільний вибір кохання (і на вільний вибір у європейському розумінні цього поняття взагалі) є табуйованим та символічно забороненим.

У творі яскраво простежується думка про те, що у селищі діє “дикий” закон первісної зграї, яка гризеться між собою за їжу (у цьому випадку за воду): “Це гнівило всіх лівобережних, і вони, забуваючи на родинні зв’язки, боронили право на життя своїй цибулі та розбивали один одному голову” [2, с.149]. Попри ці конфлікти громаду поєднує спільна традиція – примара напруженого захисту “честі роду”: “Усіх тих родичів, що ще вчора розбивали один одному голову у сварці за воду, єднало тепер почуття образи. Зачеплено не тільки Меметову честь, але й честь усього роду” [2, с.154]. Традиції і табу дають на Фатьму, сковують її дії, навіть її мрії та думки. І героїня перетворюється на щось безтілесне, що рухається тихо, “мов тінь”.

Для М.Коцюбинського і П.Меріме є принциповим окреслення цієї “символічної пастки” традиційного світу, до якої потрапляють герої їхніх оповідань. Письменники вдало використовують місцевий колорит, екзотичні текстові вкраплення, розгортаючи перед читачем усю естетську барвистість і тілесність “символічної пастки”. Естетичні споглядання спрямовані на цілісність одиничних предметів, якими, у нашому випадку, є окремі “екзотизми”. Саме широке образне звучання твору, підтекст та “символічність” традицій створюють естетичну зарядженість художнього тексту.

Для створення яскравих образів героїв необхідна точність у деталях, і автор щедро розсипає у тексті, на перший погляд, необов'язкові, а насправді принципові деталі, які стають “цеглинками” екзотичного світу, де відсутній вибір і присутня жорстка детермінація поведінки окремої особи. Однією з таких “цеглинок”, зокрема, є опис одягу “екзотичних людей”.

У новелі “Матео Фальконе” П.Меріме вдається до опису одягу: втікачеві необхідно “не забути взяти ріпоне, він буде вам за укривало й за матрац” [4, с.325–326], “на стежці... з'явився чоловік у гостроверхому шлику, які носять горці” [4, с.327].

М.Коцюбинський також використовує одяг для створення образів у новелі “На камені”. Це і зображення Мемета, який має на голові “круглу татарську шапочку” [2, с.144], й Алі “у вузьких жовтих штанах і синій куртці” та у “червоній хустці на голові” [2, с.145], і “барвні халати татарок” [2, с.147]. Відповідно до татарських звичаїв, Фатъма “завинена у покривало”, одягнена у “жовті патинки” [2, с.149], “яснозелене “фередже” (плащ)”, яке “складками спадало по стрункій фігурі од голови аж до червоних шароварів” [2, с.150].

Елементом, без якого, зрозуміло, не може обійтися письменник, що змальовує символічну цілісність екзотичного світу, є побут персонажів, своєрідна “мала батьківщина” тих знаків, міфів та образів, які оточують людину традиційного світу і складають її “життєвий космос”.

Так, М.Коцюбинський описує татарські хатини, які “ліпилися” по “голому сірому виступі скелі”, “зложені з дикого каміння, з плоскими земляними покрівлями, одна на одній, як хатки з карт. Без тинів, без ворот, без вулиць”. У селі було “чорно і голо” [2, с.147]. Напевно, єдиною його прикрасою були татарки “на плоских дахах осель”, які “выглядали звідти, як барвні квітки на грядках” [2, с.145]. Центром села була загишна кав'ярня, “завішана блискучою посудиною”: “За столами, на широких, оббитих китайкою ослонах сиділи татари; в одному місці грали в кості, в другому в карти, і скрізь стояли малі філіжанки з чорною кавою” [2, с.148].

Такі ж прийоми побудови екзотичного світу використовує П.Меріме: “...хата корсиканця має в собі тільки одну чотирикутну кімнату. Меблів у ній – стіл, ослони, скрині та мисливське або господарське приладдя” [4, с.390]. Проте письменник намагається ознайомити читача з екзотикою

корсиканського побуту не шляхом прямого опису, а за допомогою ретельного відтворення дії, всієї подієвої і ситуативної послідовності в епізоді.

Велике значення для відображення образу має і мова персонажів. Наприклад, для створення місцевого колориту у новелі “На камені” М.Коцюбинський вдається до використання фраз та слів татарською мовою: “Джепар... он каве... бір каве” (“Одна кава... дві кави”) [2, с.144], “каймак” (“піна на каві”) [2, с.144], “чішме” (“фонтан”) [2, с.147], “Йохтер?” (“Нема?”) [2; 152], “ханим” (“хазяйка, пані”) [2, с.152], “Кель мунда!” (“Йди сюди!”) [2, с.153], “фередже” (“паранджа”) [2, с.150]. Причому іноземні слова чи фрази подаються без перекладу чи пояснення. Письменник, напевно, робив це з метою підсилення “ефекту враження”, однак вживання слів без перекладу ускладнює розуміння твору, тому, на нашу думку, досить вдало вчинили редактори твору, подавши пояснення та переклад таких слів. Проте, як влучно зауважила Н.Калениченко, “і побутові деталі, і етнографічні елементи, і молдавська лексика – все це дається у творі з великим почуттям міри і тільки для створення місцевого колориту” [1, с.46].

Меріме для створення “ефекту довіри” також використовує іншомовні слова: “макі” (“густі зарості”) [4, с.325], “piole” (“рудий плащ з відлогою”) [4, с.325], “caroall” [4, с.327], “вольтижери” (“загін, набраний в останні роки урядом: він конкурує з жандармерією в підтримуванні поліції”) [4, с.327], “карчера” (“шкіряний пояс, що править за патронташ і за гаманець”) [4, с.328] тощо. На відміну від М.Коцюбинського, П.Меріме пояснює іноземні слова, які він використовує у творі. Деколи письменник навіть вдається до тлумачення історії значення певного слова та роз’яснення у примітках старовинних звичаїв корсиканців: “Корсиканці, за давнім звичаєм, поділяються на п’ять каст: дворяни (одні вельможні, другі – signori), капрала, громадяни, плебей та іноземці” [4, с.327].

Отже, обидва письменники використовують іншомовні слова та вислови для створення “ефекту достовірності” місця та розкриття образів “диких” та “нецивілізованих” героїв.

Таким чином, тлом дій творів П.Меріме і М.Коцюбинського стали екзотичні для європейського читача географічні зони. Саме завдяки такому художньому прийому письменники змогли досягти поставленої мети: етнографічний матеріал, відомості про побут, місцеві звичаї, яскраві, неординарні людські характери, полум’яні пристрасті тут використані в аспекті психологічного аналізу.

Обидва письменники звертаються до зображення “екзотичних” країн з незвичайними місцевими звичаями і традиціями, зі своїми “дикими” для європейця “законами”. Меріме сприймає корсиканський світ як звичність та приймає думку про те, що герої мають право на свій погляд, мають право жити за своїми законами, за правилами свого світу. Меріме доходить висновку, що “цивілізований” європейський світ нічим не кращий за

“дикий” світ корсиканців, а подекуди навіть і гірший. Недаремно саме через спокуси вольтижера – представника “цивілізації” – гине Фортунато, піддавшись на його хитрощі. Як зауважує Ю.Янковський, “тут немає наочного протиставлення примітивного життєвого укладу буржуазній цивілізації (подекуди воно вгадується лише в підтексті)...” [7, с.44]. Справді, у новелі “Матео Фальконе” цей вплив відчувається не так гостро, а в новелі “Таманго” протиставлення цих двох світів досить чітко й гостре.

У М.Коцюбинського, натомість, інша система поглядів на “екзотичний світ” своїх героїв. Автор засуджує, протестує проти існуючих патріархальних устроїв та забобонів, його герої ніби “випинаються” зі свого середовища. Звичаї та традиції вже віджили своє, вони лише перешкоджають розвитку особистості, тиснуть на неї, гнітять її. Обидва новелісти близько підходять до популярної в ХІХ столітті концепції протиставлення світу традиційних “простих” людей і ман’єристичного, штучного, стилізованого світу цивілізованих європейців. Останніх прийнято було зображати у вигляді відсторонених персонажів, не здатних вижити без умовностей того, що в Європі ХІХ ст. називали “цивілізованим суспільством”. Практично кожний письменник ХІХ ст. віддав данину цій наївній доктрині, особливо вдавалися до неї ті письменники, які цікавилися екзотикою, фольклором, стародавніми звичаями та окультними ритуалами. Під таке визначення досить органічно попадають П.Меріме і М.Коцюбинський, причому останній сам виступає у ролі естетично “цивілізовано відстороненого” щодо екзотичних персонажів своїх новел.

Останнє можна пояснити тим, що незвичайний світ новели “На камені” не був для українського новеліста світом дикунів, безнадійно відсталих від європейської культури та цивілізації. Адже, будучи українцем, М.Коцюбинський відчував фатальну роздвоєність між двома світами, до кожного з яких він належав. Перший світ – світ європейських літературних салонів, освіченого товариства, вишуканої гастрономії і світських бесід – ніяким чином не міг стикуватися зі світом селянського побуту, архаїчних вірувань, традиційної моралі і безхитрісного світогляду. Українська мова була тим “містком”, який єднав рафінованого інтелектуала М.Коцюбинського з його, переважно сільським, народом, тому ми відчуваємо невідому органіку його новел, водночас як екзотичний світ у новелах Меріме час від часу стає естетично звуженим. Ця естетична звуженість є, безперечно, вишуканою і стильною, проте залишається в межах чисто символічних рішень естетичного завдання, де художня складова іноді стає жертвою доктринальної настанови автора.

Обом письменникам вдалося досягти цілісності естетичного враження від новел. Окремі елементи етнічної екзотики, внесені у твір, не мали б естетичної функції доти, поки авторам не вдалося б встановити відповідний функціональний зв’язок між цими окремими елементами. Саме екзо-

тика допомагає зрозуміти естетичну цінність первинного художнього образу, який виникає як результат відображення дійсності, про яку розповідає автор, вона ж впливає і на формування вторинного художнього образу. Екзотичний колорит набуває у творах П.Меріме "Матео Фальконе" та М.Коцюбинського "На камені" особливого рівня, сприяючи створенню моделей дійсності, які своїм значенням виходять далеко за рамки історій, описаних у новелах.

1. Калениченко Н.Л. Михайло Коцюбинський. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1984. – 189 с.
2. Коцюбинський М.М. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1988. – Т.1. – 584 с.
3. Кузнецов Ю. "Напоєний соками багатощої землі своєї...": Творчість Михайла Коцюбинського в контексті європейського імпресіонізму // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 5. – С.25–40.
4. Меріме П. Матео Фальконе // П. Меріме. Богдан Хмельницький: Роман, іст. нарис, новели: Пер. з фр. – Харків: Фоліо, 2004. – С. 325–336.
5. Франко І. З останніх десятиліть XIX ст. // Франко І. Твори: В 50 т. – Т. 41. – К.: Наукова думка, 1984. – С.140.
6. Халізев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
7. Янковський Ю.З. Проспер Меріме. Життя і творчість. – К.: Дніпро. 1976. – 126 с.

In the article on comparative and typological level considered problem of use ethnic exotic in the short stories by P. Merime "Mateo Falkone" and M. Kotsubinsky "On stone" as a mean of creation of an aesthetic effect.

Key words: *exotic, aesthetics, psychologism, traditions, civilization.*

УДК 82.091

ББК 83.3 (4Укр)6

Ірина Думчак

КОНЦЕПТ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В РОМАНІ АСКОЛЬДА МЕЛЬНИЧУКА "ПОСЛАНЕЦЬ МЕРТВИХ" ТА ПОВІСТІ КЛЕР МЕСУД "ПРОСТА ІСТОРІЯ"

У статті досліджується типологія української ідентичності на матеріалі роману Аскольда Мельничука "Посланець мертвих" і повісті Клер Месуд "Проста історія". Проблема адаптації українського емігранта до американського середовища в умовах незрозуміння домінуючою нацією його проблем аналізується з огляду на типологічну схожість у зазначених творах.

Ключові слова: *мультикультуралізм, національна ідентичність, еміграція, типологія, українська проблематика.*

Незважаючи на вибуховий сплеск мультикультуральної літератури США в останні десятиріччя, імен тих художників слова, які представляють її українську складову, знайдеться небагато. Серед найбільш прикметних творів на українську тематику, що побачили світ за останні кілька років, є

романи “Виправлення” Джонатана Францена (“The Corrections” by Jonathen Franzen, 2001), “Все освітлене” Джонатана Сафрона Фоера (“Everything is Illuminated” by Jonathan Safron Foer, 2002), повість “Проста історія” Клер Месуд (“A Simple Tale” by Claire Messud, 2001), твір Аскольда Мельничука “Посланець мертвих” (“Ambassador of the Dead”, 2001) та ін.

Нашу увагу привертає одна з повістей із назвою “Проста історія” (“A Simple Tale”), вміщена в книзі американської письменниці Клер Месуд “Мисливці”, та роман Аскольда Мельничука “Посланець мертвих” з огляду на типологічну схожість за проблематикою, насамперед за проблемою адаптації українського емігранта до американського середовища в умовах незрозуміння домінуючою нацією його проблем, про що схематично зазначається в публікації оглядачки газети “Washington Post” Керолін Сі [11, с.2].

Таким чином, у колі нашого дослідження ставимо завдання на основі обох творів простежити характер української проблематики крізь призму вираження національної ідентичності героїв-емігрантів, проаналізувати типологію концептуального ядра – самоідентичності – на тлі символіки, зокрема смерті як символу загибелі ідеального та фізичного буття переселенця, показати трагізм людського існування, відтвореного в жіночих образах.

Біографічна довідка повідомляє, що Клер Месуд, яка народилася 1966 року, навчалася в Йельському та Кембриджському університетах, здобула кілька грантів (American Academy of Arts, Letters Writing Award and a Guggenheim Fellowship). До виходу в світ книги “Мисливці” Клер Месуд відома у США романами “Коли світ був непохитним” (“When the World Was Steady”), за який нагороджена премією ПЕН/Фолкнер (the PEN/Faulkner Award), та “Останнє Життя” (“The Last Life”), перекладеного сімома мовами.

Уперше інформація про повість “Проста історія” Клер Месуд подана вітчизняному читачеві в дослідженні Аскольда Мельничука, який характеризує твір письменниці і як роман [5, с.450], і як новелу [5, с.454]. Виходячи з того, що в американському літературознавстві термін “novella” має два семантичні значення (“новела” і “повість”)*, ми вважаємо за доцільне конкретизувати жанрову приналежність твору за українським літературознавчим тлумаченням, тобто як “повість”. На нашу думку, цей термін цілком відповідає специфіці жанру “Простої історії”. У критичній праці А.Мельничук дає глибоку оцінку не тільки особливостям сюжетно-композиційної побудови повісті, а й причинно-наслідковому зв'язку подієвості в контексті історико-культурного дискурсу двох країн, у яких живуть герої. Американська критика оцінила збірку Клер Месуд досить високо. Газети New York Times, Chicago Tribune, Newsday та інші відзначають профе-

*Див. Большой англо-русский словарь: В 2-х т. /Авт. П. Н. Амосова, Ю. Д. Апресян, И. Р. Гальперин и др. – Т. 2. – М.: Рус. яз., 1988. – С. 45.

сійність автора в композиційно-сюжетній побудові твору, витонченість, гостроту, напруженість, елегантність манери.

Вважаємо, що твір Аскольда Мельничука "Посланець мертвих" є найповнішим на сьогодні уособленням роздумів та знань митця слова про емігрантське життя українських поселенців після Другої світової війни на території США. Поява роману викликала й надалі викликає позитивні критичні публікації в американській періодиці, одна з яких містить зіставлення прикметної характеристики твору – спроби самоідентифікації героя-емігранта з недавніми революційними подіями в Україні [7].

В українській критиці заслуговує на увагу дослідження Тамари Денисової, яке є єдиною на сьогодні публікацією про функціонально-стилістичні особливості другого роману письменника [1]. Згадана українська дослідниця та американський критик Роберт де Лосса, аналізуючи твір Аскольда Мельничука в контексті американської словесності, проводять паралель між Ніком-оповідачем з роману "Посланець мертвих" та Ніком-хронікером-учасником з роману Ф. С. Фіцджеральда "Великий Гетсбі" [1], [8].

Тамара Денисова простежує вигоди для переконливого втілення образу Ніка Аскольдом Мельничуком, порівнюючи цей образ ще й з Брумом Бромденом – наратором індіансько-англійського походження з твору Кіна Кізі "Політ над гніздом зозулі" [1]. Українська дослідниця справедливо й цілком виправдано проводить аналогію за способом постановки і вирішення проблеми самоідентифікації між творами Аскольда Мельничука та інших представників мультикультуральної літератури, зокрема авторів азійського походження таких, як Емі Тан, Максін Гонг Кінгстон, індіанських художників слова, зокрема Скотта Момадея, афроамериканських (Тоні Морісон), авторів змішаної генеалогії – Леслі Мармон Сілко та інших [1].

У творах Аскольда Мельничука та Клер Месуд, які характеризуються нагромадженням подій, поетикою художнього полотна, слід відзначити насамперед схожість постановки центральної проблеми – самоідентифікації, у вузькому значенні, та національної ідентичності – у широкому.

Центральні персонажі обох творів, відповідно Адріана Крук у романі "Посланець мертвих" та Марія Понятовські у творі "Проста історія", уособлюють наратив самоствердження, прагнення самоідентичності в умовах постійного життя в еміграції.

Типологічна схожість простежується передусім введенням свосвідного обрамлення у структуру обох творів. Так, у романі "Посланець мертвих" Ніка Блуда викликає матір друга його дитинства Ада Крук для того, щоб заглибитись у ретроспекції минулих подій, передача яких наратором завершується несподіваним фіналом – смертю Алекса, сина Ади, в сусідній зі співрозмовниками кімнаті.

За повістю "Проста історія" Марію Понятовські, прибиральницю-домогосподарку, викликає Джудіт, дочка колишньої господині, у зв'язку з

перевезенням матері до будинку людей похилого віку. Спогади, пов'язані з минулим Марії, відтворюються розповідачем, у якому непомітно проглядається присутність автора. Фінал твору – смерть Місіс Елінгтон.

На нашу думку, при наявності типологічного збігу в структурній побудові творів відмінність проявляється у формі і змісті семантичного наповнення “каркасу” їх композиції. У романі “Посланець мертвих” тло, на якому відбуваються події, вчинки героїв, – американська дійсність. Минувшина, минуле головної героїні зокрема, конкретно міститься у формі вставленого оповідання, вигаданого творчою уявою Антона. Нік дізнається про минуле батьків із розмов з іншими персонажами. Розповідаючи про життя однієї людини, Ади, Аскольд Мельничук змальовує трагедію всього народу, що є тільки одним з багатьох підтверджень задуму автора відтворити трагічну історію народу України. Ада послана, як привид, як артефакт “давньої країни” американській спільноті, чия суб'єктивна реальність здебільшого не обтяжена фактами свідомого винищення населення, яка не відчула повною мірою жахіть воєнних наслідків і яка не бажає усвідомити трагічності українського буття. Ада є носієм багатьох якостей, одна з яких полягає в уособленні жіночого начала – жінки як матері, жінки як Батьківщини.

Слід зазначити, що твір Клер Месуд присвячений складній долі української емігрантки-жінки, яка пережила всі основні події 30-40-х років ХХ ст. до переїзду в Канаду, що є “хронікою злиднів”: голод, робота в Німеччині, перебування в Ді-пі таборах. Увагу слід звернути на заголовок повісті “Проста історія”, що є алюзією до оповідання Флобера “Проста душа”, яке містить зворушливу розповідь про “останні дні старої служниці, найціннішою власністю якої було опудало папуги” [5, с.454].

На подіях минулого, на трагізмі її жіночого існування протягом усіх жахливих подій ХХ ст. зосереджується основна ретроспекція Марії. Життя в еміграції, присутньо не змінюючи ставлення героїні до оточення, розвінчує її ілюзії, де емігранти – “остарбайтери з кращими зарплатами” [10]. Отже, життя Марії поділяється на два періоди – до і після еміграції. Якщо перший період був для героїні переповнений жахіттями, то в еміграції вона намагається почати жити повноцінно. Тлом у сюжетній динаміці другого періоду є сучасна канадська дійсність, яка характеризується постійними поневір'яннями, а відтак розчаруваннями Марії. В еміграції героїня працює в багатьох заможних господинь, одна з яких навіть є дочкою емігрантів з Російської імперії. Спосіб еміграційного буття примушує Марію час від часу в думках повертатись у минуле, адже нічого присутньо доброго в її “новому” житті так і не відбулось. Марія є уособленням тих емігрантів, які через психологічні травми з часів Ді-пі, а також через неможливість реалізуватись в іншому середовищі не можуть легко пристосуватись до свого нового становища.

Спокійне, розмірене життя родини Понятовські в еміграції згладжує спогади, але ілюзії Марії щодо щасливого майбутнього руйнуються одруженням сина з дочкою німецьких емігрантів. Син не розуміє душевного стану своїх батьків, невістка насміхається з минулого своїх новоспечених родичів. Розв'язка підсилюється смертю чоловіка Марії від раку. Серед смертей, байдужого ставлення оточуючих головно героїня виживає.

Аскольд Мельничук у праці зосереджує увагу на образі Марії, в якому закладена “сила природи”, і слушно зауважує, що повість Клер Месуд представляє собою твір про “глибоко співчутливе дослідження особистості з обмеженими можливостями, яка з огляду на жорстокі обставини двадцятого століття змушена танцювати танок-дзигу” [5, с.458]. Але образ Марії, вважаємо, тільки певною мірою суголосний з тим функціонально-семантичним навантаженням, яке містить образ Ади.

Марія не скаржиться на своє становище, не бореться за свою ідентичність, як це наполегливо намагається робити Ада, і нікого не звинувачує, на відміну від Мельничукової героїні, що не оминає слушної нагоди “висповідатись” чи перед синами, чи перед Ніком. Посутньою відмінністю між героїнями є “зростання” та покращання гідного існування-у-собі Марії та гріхове падіння й духовне виснаження Ади.

Отже, й Ада, і Марія не можуть прийняти байдужість суспільства, в якому живуть, але жінки по-різному ведуть боротьбу за збереження гідності, утвердження своєї національної ідентичності: Марія – емансипацією жіночого начала, Ада – надмірним зануренням у світ привидів минулого, в який героїня прагне “вдихнути” життя.

Кульмінаційним моментом у відтворенні відчуттів героїнь щодо бачення ними взаємостосунків з навколишнім світом є роздуми наратора про причини їх пригніченого стану, стиль передачі яких авторами є дуже схожим. Так, під час демонстрації чорношкірих Ада порівнює своє становище з демонстрантами, яких, очевидно, теж змусили приїхати до США і які ось тепер виборюють своє право на рівноцінне існування. Але, як вважає наратор, її становище гірше: “Вже вкотре вона відчула себе втягнутою в середину історії когось іншого: Гретель в Озері. Де її місце? Чи знайде вона коли-небудь сюжетну лінію в національній оповіді?” [9, с.87]. Згодом, при перегляді художнього фільму в кінотеатрі, Ада зауважує: “...ніхто ніколи не створив про неї фільм. Ніхто на землі не знає її історії” [9, с.88]. Та Ада не бажас остаточно розчаровуватись в оточенні і знаходить віддушину в коханцеві Сему, з яким вона може принаймні поговорити навіть про своє минуле, а він, у свою чергу, стає своєрідним “екскурсоводом” у світі, який, на думку Ади, є “світом чоловіків”, і поки вона з ним залишається, вона практично позбавлена своїх видінь і жахів.

Для відтворення гостроти роздумів Марії щодо чинників пригніченості душевного стану Клер Месуд використовує стилістичний прийом порів-

няння: господиня Марії Місіс Елінгтон втрачає зір, а сама Марія усвідомлює, що вона так і не була поміченою, а ті люди, які коли-небудь знали її, поступово відходять у небуття. У своїх міркуваннях Марія переконується, що вона нікому не потрібна, а якщо стан речей саме такий, тоді вона починає втрачати впевненість “у своїй значущості”, у набутому роками досвіді, “отою довгою, покрученою ниткою життя, що простяглася через роки й континенти” [10, с.74]. Марія почуває себе пов’язаною з Місіс Елінгтон, щоб “освічувати одна одну” [10, с.74]. Таким чином, Марія знаходить в особі господині ту ж “віддушину”, що й Ада в Семові, тільки мотивація Марії полягає в тому, що Місіс Елінгтон, незважаючи на сліпоту, бачить свою домогосподарку такою, якою хоче Марія, щоб її бачили [10, с.68].

Отже, Ада намагається абстрагуватись від американського світу, перетворюючись на берегиню світу привидів минулого, а Марія прагне закрити для себе шлях до збереження пам’яті про пережите. Але обидві героїні хочуть бути побаченими і почутими представниками іншомовної спільноти.

Наратор “Посланця мертвих” розмірковує: “Що таке матір? Джерело життя, пристановище любові, постачальниця тепла, перший сердечний наставник, святий покровитель емоцій? Можливо. Мати – Єва, Сара, Церера, Сивіла, Марія, Мати-Земля – море, місяць і більше. Набагато більше. Медея. Менада. Канібал. Мати як вбивця, пожирач дітей” [9, с.259]. Шляхом нагнітання та звернення до античної міфології автор підкреслює втілення у своїй героїні ієрархії багатоаспектного функціонування жіночого начала.

Глибоку суть у поняття “матері” закладає і Клер Месуд шляхом ситуативних моментів. Так, Марія не може змиритися з думкою, що її господиню рідна донька відправляє в будинок для літніх людей. Джудіт вважає, що таким чином родина, членом якої стала й Марія, не втратить жінки, яка залишиться назавжди для доньки Матір’ю. Отже, поняття “матері” набуває особливого значення для доньки-американки, яке взагалі не є прийнятним для Марії, оскільки для жінки зі слов’янською душею і традицією відправлення батьків у “казенний” будинок вважається мало не злочинною дією з боку дітей.

На нашу думку, образи Ади і Марії, які важко переживають втрати моральні – батьківської землі, і фізичні – смерть рідних, уособлюють саме ту Страждальну Матір, про яку Юлія Крістева говорить: “Страждальна Матір не знає чоловічого тіла, окрім тіла свого мертвого сина, і єдине, що викликає співчуття, ... – це сльози, які вона проливає над мерцем. Оскільки є воскресіння, то як Матір Божа, вона повинна знати це, ніщо не оправдує вибух болю Марії під хрестом, хіба-що її бажання відчуті у власному тілі смерть людської істоти, від чого її рятує жіноча доля бути джерелом життя” [4, с.504]. Хоч у романі Аскольда Мельничука увага головним

чином зосереджується на головній героїні Аді, всі жіночі образи в кінцевому підсумку виконують семіотично-стилістичну функцію: Ада – матір-Батьківщина, матір Ніка – матір-годувальниця, дружина Ніка – жінка-оберіг для чоловічого начала, дівчина Гетті, подружка Пола – жінка-стимул до дії, побіжно згадана матір Ади – матір-дітожерця.

Жіночі образи повісті Клер Месуд відтворюють певну модель жіночого характеру, поведінки. Марія і Місіс Елінгтон, що зображені в нерозривній єдності, взаємодоповнюваності, служать креативним уособленням материнського начала: Аніта – жінка-зло, втілення ліношів, подається в контрастному зіставленні з обома попередніми; Місіс Макарович, інша роботодавець Марії, представляє образ енергетичної жінки-вампіра, якому цікаво "витагнути" енергію з тіл подібних собі "рабинь" зі східноєвропейських країн тощо.

Ада Крук бачить у своїх синах продовження свого минулого. Марія не переобтяжує свідомість Радека своїми переживаннями, спогадами, а згадує минулі події фрагментарно. Марія докладає всіх зусиль для того, щоб позбутися тих речей та друзів, які б прямо чи опосередковано нагадували їй про минуле. Так, героїня, розриваючи стосунки з румункою Дардією після переселення в Ді-пі табір чи з товаришкою Ольгою під час робіт у Німеччині, не шкодує про свідому втрату цих стосунків і не прагне до їх відновлення на американському континенті. Марія переконана, що будь-які стосунки з минулого нагадуватимуть жахіття одного з найскладніших періодів її життя.

Аналогічно й батьки Ніка намагаються позбавити свого сина не тільки будь-яких згадок про минувшину, а й переїжджають в іншу місцевість з метою позбавити Ніка навіть спілкування з дітьми, батьки яких огорнуті привидами минулого. У цьому розумінні образ Ади як матері є цілковитою протилежністю образам цих жінок: вона цілеспрямовано шукає шляхи нав'язування своїх думок, спогадів своїм дітям. Таким чином, якщо Радек та Нік абстрагуються від минулого батьків, то Алекс і Пол не можуть подолати постійного тяжіння до минулого завдяки своїй матері. Як результат, перші знаходять відносно спокійне життя в чужому для їх батьків суспільстві, а сини Ади помирають.

Прикметною особливістю обох творів є широке використання символіки, зокрема символу як "повідомлення про невизначеність, яке завжди відкрите для нового сприйняття і розуміння" [2, с.413]. Характерним символом в обох творах є символ смерті, який наскрізною ниткою проходить крізь художнє полотно і набуває багатозначності.

У романі Аскольда Мельничука смисл смерті закладається уже в епіграфі словами Т. С. Еліота: "Хіба мертві не говорили, коли були живими? Вони можуть говорити, будучи мертвими: спілкування мертвих пов'язане з вогнем поза мовою життя" [9]. Ада є саме тим "посланцем мертвих",

спілкування з якими “оживає” завдяки героїні: під час з’ясування стосунків з Левом відчувся дух покійної сестри Ніни, привиди минулого допомагають уникнути божевілля після розлучення з чоловіком, для Ади секс є маленькою смертю, “після якої більше пізнаєш світ” [9, с.89], жахіття Ади супроводжуються спочатку появою привида мертвої матері на побутовому рівні, а потім розмовою з привидом батька, який порівнює смерть із життям.

Розглядаючи одну з трьох іпостасей смерті – привид – через призму опису його зовнішньої форми, Жан-П’єр Рішар визначає його місце “між існуванням і не-існуванням” та подає характеристику привида як ідеальної субстанції: “Нематеріальний, але видимий; мовчазний, але активний – він прослизає під поглядом, водночас є і немає” [6, с.175]. Вибір Аскольда Мельничука конкретного поняття “привид”, який набуває абстрактного відтінку, для символічного позначення того, чого насправді немає, не-буття предмета зумовлений, очевидно, певними міркуваннями. Пояснити це можна словами французького літературознавця: “...привид може видозмінюватися двома шляхами: з теперішності – в минуле, з минулого – в теперішність; з того, що тривале, – в те, що нематеріальне; з того, що пусте, – в конкретну форму. Його двозначний статус дає йому дозвіл на сновидне підтримування множинності переходів у просторі і в часі” [6, с.176].

Саме тому закономірним є те, що Ада, особливо важко переживаючи смерть батьків, не може змиритися з їх зникненням, а сам факт смерті викликає бунт у душі, певні роздуми на кшталт “навіщо така свобода, заради якої люди вбивають один одного?” Зі смертю батьків Ада позбувається ілюзій, бажання пізнати світ і передає таке небажання в певній трансформації своїм синам. Символ смерті набуває універсальності, оскільки Ада – уособлення страждань всього народу. Альбер Камю, аналізуючи обставини, які спонукають людину до самогубства, справедливо зауважує: “...якщо Всесвіт раптово позбувається ілюзій, так і пізнання, людина стає в ньому чужою. Людина вигнана навіки, бо позбувається і пам’яті про втрачену вітчизну, і надії на землю обітовану” [3, с.26]. Чи не тому однією з причин самогубства Пола, старшого сина Ади, та передчасної, можливо, насильницької смерті молодшого, Алекса, є втрата ілюзій, безповоротна загубленість у жорстокому світі, зневіра в людських цінностях.

Символічного відтінку набуває значення не поняття “смерті”, а самого страху перед смертю в повісті Клер Месуд. Марія відчуває страх смерті виключно в екстремальних ситуаціях, наприклад, під час бомбардування союзниками ворожої армії. Філософсько-екзистенціального звучання набувають роздуми Марії, коли вона порівнює будинок для літніх людей, куди мають перемістити її господиню, з воєнним табором. Марія чітко розрізняє страх смерті, від якого можна втекти, і смерть, якої не можна уникнути: “Це наче табори під час війни. Місіс Елінгтон не може вибирати. Тільки у

випадку Місіс Елінгтон зрозуміло: вона збирається тут померти. Я ніколи не думала помирати, ...працюючи на фабриці, я думала, що помру під час бомбардувань. Мені було дуже страшно. Але я втекла... І тепер Місіс Елінгтон знає, що тут знайде свою смерть” [10, с.80–81]. Марія має на увазі і смерть духовну, причиною якої є негативний вплив чужого нерідного помешкання. Зовсім по-іншому Марія відчуває присутність смерті під час похорону свахи, біля трупа якої вона відчула “жахливий запах смерті чи бальзамуючої речовини” [10, с.57]. Всі ці різновиди смертності утворюють певне тло, на якому Марія все ж зберігає людські якості: порядність, душевну рівновагу, чесність.

Типологічний аналіз творів Аскольда Мельничука “Посланець мертвих” та Клер Месуд “Проста історія” показав насамперед актуальність даної проблематики в контексті літературного процесу США та глибоке зацікавлення нею сучасними письменниками. Спільною тенденцією обох творів є зображення жінки-емігрантки в умовах іншомовного соціокультурного простору з метою узагальнення проблематики української еміграції на тлі домінуючої культури. Кожна з героїнь гордо несе звання бути матір’ю, але Ада вивищує свою функцію до категорії всезагального значення, а Марія є втіленням добропорядної матері, яка своїм призначенням вважає виховання дитини в умовах адаптації до іншомовного суспільства.

На нашу думку, феномен творчості Аскольда Мельничука, який характеризується зверненням до української проблематики та відображенням її специфіки в майстерно написаних творах, став ґрунтом для появи нових творчих здобутків американської словесності, зокрема й повісті Клер Месуд “Проста історія”, що присвячена українській емігрантській проблематиці. Саме глибокою закодованістю конкретно-чуттєвого сприйняття оточення, тяжінням до самоосмислення та осмислення долі народу персонажі “Посланця мертвих” відрізняються від героїв повісті Клер Месуд, які, зосереджуючись на власних відчуттях, не особливо прагнуть зберегти пам’ять про події минулого на етнічній батьківщині. Обидва письменники надають великого значення зображенню своїх героїв з високим почуттям гідності та генетично закладеною національною самосвідомістю.

Спільність проблеми самоідентифікації, утвердження національної ідентичності, яка стала пріоритетом у зображенні трагічного буття українського емігранта, створила умови для компаративного аналізу творів Аскольда Мельничука “Посланець мертвих” та Клер Месуд “Проста історія”.

1. Денисова Т. Український міф в американському мультикультурному просторі // Наукові записки. – Т.21. – Філологічні науки. – К.: Видавничий дім “КМ Академія”, 2003. – С.52–62.

2. Умберто Еко. Поетика відкритого твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.408–419.
3. Камю А. Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство. – М.: Политиздат, 1990. – 414 с.
4. Крістева Юлія. Stabat Mater // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.497–509.
5. Мельничук А. Очима Заходу: образи України в сучасній американській літературі // American Literature at the Edge of XX–XXI centuries. Американська література на рубежі ХХ – ХХІ століть: Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. – Київ, 24–25 вересня 2002 р. / Укл. Т.Н. Денисова. – К.: Вид-во Інституту міжнародних відносин, 2004. – С.445–462.
6. Рінсар Жан-П'єр. Смерть та її постаті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 166–179.
7. James Carroll. Ukraine's scream // Boston Globe – Opinion. – November 30, 2004. – P.1–2.
8. Robert De Lossa. Ambassador of a Generation: Melnyczuk's new novel of the Ukrainian American experience // The Ukrainian Weekly. – Sunday, June 17, 2001. – P.13.
9. Askold Melnyczuk. Ambassador of the Dead. Counterpoint press. – Washington, D.C. – 265 p.
10. Messud Claire. A Simple Tale // The Hunters. Two novellas. -- Sun Diego, New York, London: A Harvest Book, Harcourt, Inc., 2001. – P.3–92.
11. See Carolyn. Fitting In, Flipping Out // Washington Post. – Friday, May 11, 2001. – P.3.

The article deals with the investigation of the problem of the Ukrainian emigrants' national Self-Identity under the condition of their adaptation to the new community (on the basis of the novel "Ambassador of the Dead" by Askold Melnyczuk and novella "A Simple Tale" by Claire Messud). The typological analysis points at the common and different features of the investigated problem in both works of art. The analysis is made through the characteristic of the main woman images – Andriana ("Ambassador of the Dead") and Maria ("A Simple Tale").

Key words: multiculturalism, national identity, emigration, typology, Ukrainian problematics.

УДК 801.52

ББК 81.2

Любов Коржик

ТИПОЛОГІЯ СЛОВОТВІРНИХ СЕМ

У статті аналізується сема як найменший компонент значення слова, вказуються типи сем; встановлено типологію словотвірних сем в українській мові.

Ключові слова: словотвірна сема, семізація, десемізація

Сучасний стан лінгвістичної науки характеризується дослідниками як “семантичний вибух”, що виявляється посиленою увагою до проблем формування семантичної структури одиниць різних мовних ярусів. Проблема інтерпретації значення мовного знака є сьогодні однією із провідних у лінгвістиці [6, с.29]. Це пов'язано із загальнонауковим інтересом до проблем семантики, якими цікавляться зараз не тільки лінгвістика і суміжні з нею дисципліни, а також філософія, логіка, психологія, кібернетика, інформатика та інші науки [5, с.3].

Важливим завданням науки про мову в галузі дериватології є глибше розкриття природи та суті семантичних процесів у словотворчих актах. Для розв'язання цього завдання необхідно в першу чергу виявити смислову структуру всіх елементів словотворчих ресурсів і тоді перейти до з'ясування ролі семантики цих елементів у ході творення дериватів [3, с.50]. У сучасній лінгвістиці існують різні підходи до семантичного аналізу похідних. Перспективною є методика аналізу семантичних структур слів у парах твірне-похідне та в словотвірних ланцюжках, розроблена проф. І.І.Ковалюком, згідно з якою актуальним є вивчення явищ семізації, тобто накладання сем та семем, і десемізації, тобто знімання сем чи семем, у процесі утворення дериватів на всіх ступенях словотворення у словотвірних ланцюжках.

Основною одиницею семантичної системи мови і відповідно основним поняттям лінгвістичної семасіології є семема [2, с.21]. Сучасна семасіологія розглядає семему як складну організацію, що має свою структуру. У теоретичному плані ідея структурності значення слова була висловлена Л.Єльмслевим. Згідно з його вченням, значення як одиниці плану змісту можуть бути розкладені на частини – складові елементи, які не мають корелятивів у плані вираження.

Семема складається із сукупності сем – найменших значеннєвих одиниць у структурі морфем як складових частин слова. Семи виражають певні відношення, що існують в об'єктивному світі: відношення до розміру, кольору, смаку, запаху, швидкості тощо. Семи є будівельним матеріалом як для лексичних значень (семем), так і для граматичних (грамем) [6, с.29].

Термін *сема* для позначення найменшого компонента значення вперше використаний чеським лінгвістом В.Скалічкою, який писав: “Мінімальною мовною одиницею, що має значення, є сема. Вона не може бути розділена на менші значущі частини” [7, с.122]. В.Скалічка ділив семи на дериваційні і флексійні, дериваційні – на дієслівні та іменні.

Н.Д.Арутюнова, констатує, що в мовленні одночасно реалізуються дві взаємопов’язані системи – система плану вираження і система плану змісту, виділяє відповідно і два види одиниць: “Для плану вираження – це фонема, а для плану змісту – означуване простого знака, або семема” [1, с.40].

У лінгвістиці існують інші терміни для позначення семи: фігури плану змісту (Л.Ельмслев), семантичні множники (А.Жолковський), диференційні ознаки (І.Арнольд), семантичні маркери (Дж.Катц, Дж.Фодор), семантичні примітиви (А.Вежбицька), семантичні ознаки (А.Уфимцева), семантичні компоненти (Л.Васильєв) та ін. Однак термін *сема* є найбільш поширеним.

Семи як конструктивні компоненти значення не однакові за своїм характером та ієрархічним статусом, оскільки відображувані ними об’єктивні властивості предметів і явищ мають різну значимість для систематизації і розрізнення позамовних об’єктів [4; 437]. Семи, які утворюють структуру семеми, можуть класифікуватися за різними принципами.

За характером відношень всередині семеми виокремлюються домінуючі і залежні семи, причому залежні семи також перебувають в ієрархічних зв’язках. За місцем у смисловій структурі слова виділяються ядерні і периферійні семи. За функцією у складі різних лексичних і граматичних парадигм семи поділяються на ідентифікуючі (інтегральні) та диференціюючі (диференціальні). Інтегральні семи є переважно спільними для групи порівнюваних слів. Існують різні терміни для їх позначення: архісеми (В.Г.Гак), частиномовні семи (Р.С.Гінзбург), класеми (В.Г.Гак, І.В.Арнольд), маркери (Дж.Катц, Дж.Фодор), групові диференціальні ознаки (О.М.Селівестрова). Більш конкретні семи, які відрізняють значення слова як його індивідуальну сутність від інших протиставлених йому значень, називають диференціальними (В.Г.Гак), дистингвішерами (Дж.Катц, Дж.Фодор), індивідуалізуючими, діагностуючими семемами (І.В.Арнольд). Для інтегральних сем найбільш поширеним є термін “архісема”, хоча зміст, який вкладається в нього, неоднаковий. І.В.Арнольд під архісемою розуміє тільки частиномовну сему. В.Г.Гак включає в поняття архісеми будь-які семантичні ознаки. Одні й ті ж семи у стосунку до однієї семантичної парадигми виконують ідентифікуючу функцію, а у стосунку до іншої – диференціюючу.

За способом виділення в лінгвістичному аналізі семи можна розділити на опозиційні, які виявляються за допомогою зіставлення лексичних парадигм всередині лексико-семантичної групи, і валентні, які виявляються через реалізовані і принципово можливі сполучуваності. Г.М.Шипіцина ви-

діляє також епідигматичні семи, що виявляються через аналіз відношень внутрішньослівної і міжслівної мотивації [9; 231–233]. За способом маніфестації у плані вираження розрізняються експліцитні та імпліцитні семи.

За ступенем повторюваності, регулярності і відповідно за ступенем абстрактності виділяються категоріальні та ідеосинкретичні семи. За глибиною залягання у структурі семемі семи поділяються на поверхневі і глибинні. За активністю у свідомості людей семи діляться на яскраві (легко згадуються й усвідомлюються носіями мови) і слабкі (не усвідомлюються інтуїтивно, для їх виділення потрібен спеціальний лінгвістичний аналіз).

За ступенем обов'язковості для структури семемі семи поділяються на обов'язкові та факультативні (потенційні). За зафіксованістю в системі мови розрізняються семи узуальні та okazіональні. За характером значення семи діляться на позитивні та негативні, абсолютні та відносні, динамічні та статичні. Семи поділяють також на регулярні, відносно регулярні, нерегулярні й унікальні.

Семи, що визначають семему, поєднуються в ній шляхом взаємного накладання передаваних ними відношень; семи ж, які вказують на певне граматичне значення лексеми, характеризуються взаємним протиставленням з іншими семемами у межах граматичної категорії. Напр., сема “статичність ознаки” та сема “параметричність” утворюють значення прикметника *високий* шляхом взаємного накладання. Що ж до семи “родова ознака”, то вона виявляє себе завдяки тому, що їй у плані вираження відповідають три різні флексійні морфеми: **-ий**, **-а**, **-е** та їх відмінкові різновиди. Або, скажімо, семема *синій* складається із сем, що вказують на: 1) статичність ознаки та 2) відношення до певного кольору у спектрі середній між голубим і фіолетовим. Лексема *синій* є носієм семемі *синій*, але, окрім того, ще, як і в попередньому прикладі, є носієм семи родової ознаки, що знайшла своє втілення і в цілій лексемі і, зокрема, в її частині – морфемі **-ий**.

Семи, що входять до складу семемі, можна назвати лексично зв'язаними, решта сем поділяються на словотвірні та граматичні. Носіями семем є лексеми, носіями словотвірних і граматичних сем – морфеми, що виділяються в складі лексеми або ж існують як окремі знаки. Отже, у плані змісту елементарною одиницею є сема, а в плані вираження – лексема й морфема. І лексема, і морфема служать засобами вираження тільки тому, що мають зміст. Звідси випливає, що вони як одиниці вираження не можуть протиставлятися ні семемі, ні семі: лексема та її складова частина морфема є матеріальними носіями семантики.

Словотвірні семи вказують на відношення семем до розміру позначуваного предмета, до його суб'єктивної оцінки, до інтенсивності виявлення ознаки, до характеру перебігу дії, до її напрямку, вихідних і завершальних моментів тощо. Словотвірні семи входять до складу семем, відповідним чином модифікуючи їх.

Носіями словотвірних сем є морфемі – префікси, суфікси та конфікси, які не беруть участі у створенні граматичних парадигм або ж поєднують словотвірні значення з граматичними. Порівняно нечасто словотвірні семи можуть бути виражені також флексіями. Це стосується субстантивованих ад'єктивів та дієприкметників. Напр., взагалі прикметникові закінчення є матеріальними показниками граматичної семи родової ознаки, але у семемах слів *молодий, молода* (у значенні *наречений, наречена*) закінчення **-ий** репрезентує іменникову словотвірну сему маскулінності, закінчення **-а** – сему фемінності.

Залежно від того, який словотворчий формант служить засобом вираження тієї чи іншої словотвірної семи, поділяємо їх (семи) на суфіксальні, префіксальні та конфіксальні. Конфіксацією вважаємо не тільки такий спосіб словотворення, який полягає в одночасному приєднанні до твірної основи префікса та суфікса, напр., *у-+-ціл-+-і-+-ти, о-+-пріси-+-у-+-ти, с-+-порожн-+-у-+-ти* тощо. До конфіксації зараховуємо також суфіксально-постфіксальне (*квол-+-у-+-ти-+-ся, лін-+-ува-+-ти-+-ся, тепл-+-у-+-ти-+-ся*), префіксально-постфіксальне (*роз-+-хворити-+-ся, до-+-порукувати-+-ся, на-+-працювати-+-ся*) та префіксально-суфіксально-постфіксальне (*о-+-сміл-+-у-+-ти-+-ся, роз-+-щедр-+-у-+-ти-+-ся*) словотворення. Автори монографії “Словотвір сучасної української літературної мови” стверджують, що правильніше було б вважати названі способи словотворення різновидами одного – комбінованого, або змішаного, способу [8, с.285].

Залежно від частиномовної належності слів, у семемах яких містяться ті чи інші семи, виділяємо іменні, дієслівні та прислівникові словотвірні семи. У межах іменних словотвірних сем на основі досліджуваного фактичного матеріалу виленовуємо іменникові та прикметникові семи.

Серед іменних словотвірних сем переважають суфіксальні, рідше зустрічаються префіксальні, досить рідко – конфіксальні. Найбільш поширеними серед дієслівних словотвірних сем є префіксальні семи, менш поширені конфіксальні, порівняно нечасто виділяємо в дієслівних семемах суфіксальні семи.

Серед іменникових суфіксальних сем виділяються:

– сема абстрактності, носіями якої виступають форманти **-еч(а), -изн(а), -ин(а), -иц(я), -інь, -ість, -ї-, -ств(о), -об(а), -от(а), -яв(а), -ани(я), -енн(я), -інн(я)**, **Ос:** *порожнеча, кривизна, глибина, різниця, теплінь, байдужість, здоров'я, сизь, хвороба, ледарство, марнота, порожнява, тоншання, білення, жовтіння;*

– сема маскулінності, яка виражається суфіксами **-ай, -ан, -ань, -ак, -ар, -ач, -ень, -ець, -нк, -ир, -иш, -ій, -ук, -ун, -чак, -юк, -як, -яр:** *коротай, молодан, здоровань, мудрак, ледар, ловкач, хорошень, сліпець, достойник, багатир, чорниш, скупій, старук, товстун, весельчак, гарнюк, добряк;*

– сема агентивності, яка може бути маніфестована такими ж суфіксами, як і сема маскулінності. Відмінність полягає в тому, що, будучи носіями семи агентивності, ці суфікси поєднуються не з прикметниковими основами, а з дієслівними: *зеленяр, освітлювач*;

– сема збірності, репрезентована суфіксами **-еч(а), -изн(а), -юк, -н(я), -от(а), -ощ(і), -ств(о), 0с**: *голеца, білизна, молодіж, босячя, дрібнота, ласощі, бідняцтво, зелень*. Рідше формальним втіленням семи збірності можуть бути суфікси **-ник, -няк**: *ялівник* – збірн. молода худоба, *молодняк*.

– сема фемінності, представлена суфіксами **-еп/а/, к-, -ох(а), -ул(я), -юл(я), -ух(а), -юк(а), -янк(а)**: *дуреп, чорнявка, чистьоха, білянка, товстуля, гоструха, злюка, чистоля*;

– сема предметності, маніфестована суфіксами **-ач, -ець, -нк, -ил(о), -нц(я), -к-, -ок, -оть, -уш, -чак**: *строгач, шинець, пряник, шинило, правиря, рум'янок, м'якоть, м'якуш, стрімчак*;

– сема гіпокористичності (пестливості, зменшеності), матеріальним втіленням якої є суфікси **-ець, -нк, -к-, -ок, -чик**: *дикунець, сухарик, товстушка, пряничок, хорошунчик*;

– сема аугментативності, показниками якої є суфікси **-ердяй, -ил(о), -тур(а)**: *дурило, німтура*;

– сема зрублості (нейоративності), репрезентована суфіксами **-чуг(а), -юг(а), -юр(а)**: *п'яничуга, хитрюга, босячюра*.

Сема гіпокористичності переважно співвідноситься зі значенням позитивної оцінки, сема ж аугментативності – з негативною оцінкою. Проте можливі й випадки, коли негативна оцінка пов'язується з семою зменшеності (*п'яничка*), і навпаки, позитивна оцінка – з семою аугментативності (*друзяка*).

Крім суфіксальних іменникових сем, на основі досліджуваного матеріалу виділяємо ще конфіксальну словотвірну сему абстрактності, виражену формантом **про-...0с**: *прозелень*.

Іменникові суфікси є носіями не тільки словотвірних сем. Вони разом із матеріально вираженими чи нульовими флексеями виражають і значення одного з трьох граматичних родів. Напр., суфікс **-ач** у словах *прискорювач, опрішювач, уцільнювач* тощо репрезентує словотвірну сему предметності та разом з нульовим закінченням одночасно є втіленням семи чоловічого роду. У структурі похідних *дикушка, сліпачка, хитрушка* суфікс **-к-** свідчить про наявність у їх семемах словотвірної семи фемінності та разом із флексією **-а** маніфестує сему жіночого роду. Приєднання до твірних основ суфікса **-ста-** у словах *багатство, ліпівство, хижацтво, лукавство* спричиняє нашарування на вихідні семемах словотвірної семи абстрактності; зазначений суфіксальний формант та флексія **-о** вказують також на сему середнього роду.

Серед прикметникових словотвірних сем виділяються:

- сема пестливості, яка виражається суфіксами **-еньк-, -есеньк-, -есечк-, -оньк-:** *сліпенький, рівнесенький, малесечкий, слабонький;*
 - сема сильного вияву ознаки, носіями якої можуть бути суфікси **-езн-, -елезн-, -енн-, -ісіньк-, -усіньк-/ -юсіньк-/,-уч-/ -юч-/,-ющ-, -яч-, -ящ-** та префікс **пре-:** *старезний, довжелезний, височенний, молодісінький, худюсінький, хитрючий, добрячий, добрячий, премудрий;*
 - сема надмірного вияву ознаки, репрезентована префіксами **за-, над-:** *затісний, надвисокий;*
 - сема неповного вияву ознаки, представлена суфіксами **-ав-/ -яв-/,-аст-/ -яст-/,-ист-, -овит-, -уват-/ -юват-, -куват-/:** *солодкавий, русявий, зеленастий, червоноястий бадьористий, гордовитий, дикуватий, синюватий, старкуватий.* Рідше ця сема може виражатися також префіксами **напів-, пів-, під-, по-, при-:** *напівтемний, півголий, підсліпий, помалий, пристарий;*
 - сема заперечення ознаки, маніфестована префіксами **без-, не-:** *безбілковий, нещільний;*
 - сема відносності, яка може бути виражена суфіксами **-снн-, -нльн-, -лив-, -н-, -ов-, -ськ-/ -зьк-, -цьк-/:** *пояснений, чистильний, рідкісний, підбадьорливий, білковий, молодецький, святительський.*
- Серед прикметникових сем виділяємо також і сему вищого ступеня (або сему компаративності), яка, власне, не є словотвірною, а граматичною. Репрезентантами її можуть бути формотворчі суфікси **-ш-** та **-іш-:** *дешевіший, молодший, темпійший, яскравіший.*
- Серед дієслівних словотвірних сем виділяються:
- сема процесуальності, носіями якої можуть бути суфікси **-а-/ -я-/,-п-, -пча-, -і-, -пу-, -ува-/ -юва-/:** *гарячішати, налити, скромничати, дебелити, гладнути, німувати, порожнювати, рівняти.* Засобами вираження названої семи можуть служити також конфіксальні елементи **в-...-и/ти/, ви-...-и/ти/, від-...-и/ти/, з-...-и/ти/, за-...-и/ти/, на-...-и/ти/, о-...-и/ти/, об-...-и/ти/, пере-...-и/ти/, під-...-и/ти/, по-...-и/ти/, при-...-и/ти/, про-...-и/ти/, роз-...-и/ти/, у-...-и/ти/:** *віддалити, зменшити, завищити, напрямити, опімити, облегшити, перебільшити, підвищити, погіршити, применшити, розм'якшити, ущільнити.* Вказані префіксально-суфіксальні словотворчі форманти виражають водночас сему фінітивності. Носіями семи процесуальності рідше можуть виступати також суфіксально-постфіксальний елемент **-итися**, який, крім названої семи, виражає ще сему дієслівної зворотності (*ласитися, сизитися, височитися*), та префіксально-суфіксально-постфіксальний елемент **з-...-йтися**. Останній репрезентує водночас сему зворотності та сему фінітивною: *змалитися.*
 - сема ітеративності, яка маніфестується суфіксами **-а-/ -я-/,-ува-/ -юва-/:** *підсвіжати, випорожняти, оживлявати, розріджувати;*

- сема “доведення дії до певної межі”, представлена префіксом **до-**: *дочорнити*;
- сема “припинення інтенсивно виконуваної дії”, репрезентована префіксом **від-**: *відбіліти*;
- сема початку дії, матеріальним втіленням якої є префікс **за-**: *зарябіти*;
- сема завершеності дії, маніфестована префіксами **за-**, **по-**, **о-**: *помудрувати*, *оглухнути*;
- сема “повторне виконання дії, виражена префіксом **пере-**: *пересинити* – синити (білизну синькою) ще раз, повторно або заново, по-іншому;
- сема “надмірність дії”, носієм якої є префікс **пере-**: *пережовтити* – зробити надто жовтим;
- сема “поширеність дії на певній площі”, представлена префіксом **за-**: *забіліти*;
- сема “виконувати дію певний час або з невеликою інтенсивністю”, показником якої є префікс **під-**: *підгострити*;
- сема “остаточно усунути з якоїсь поверхні що-небудь”, маніфестована префіксом **під-**: *підчистити*;
- сема неповноти дії, виражена префіксом **при-**: *прибліднути*;
- сема “прійняти(ся) чимось до кінця, наскрізь”, носієм якої є префікс **про-**: *прогіркнути*;
- сема зворотності, репрезентована постфіксом **-ся**: *лютуватися*, *збадьоритися*, *висушитися*.

Дісприкетникам властива специфічна для них сема ознаки дії або стану. Показниками її є формотворчі суфікси **-єн-**, **-н-**, **-л-**, **-ач-/яч-/**, **-уч-/юч-/**: *зацікавлений*, *поширюваний*, *пригірклий*, *освіжаючий*.

Сема прислівникової ознаковості найчастіше виражається суфіксом **-о**, рідше **-е**: *шустро*, *гаряче*. Вона може бути репрезентована також конфіксами **в-/у-/...-о**, **в-/у-/...-у**, **з-...-а**, **з-...-у**, **за-...-а**, **за-...-у**, **до-...-а**, **на-...-о**, **по-...-н**, **по-...-ому**, **по-...-у**, **с-...-а**, **с-...-у**: *вліво*, *управо*, *втемну*, *усліпу*, *зрідка*, *здору*, *затемна*, *замолоду*, *догола*, *набіло*, *по-доброму*, *по-молодецьки*, *почасту*, *стиха*, *сп'яну*.

Отже, є словотвірні семи, специфічні для семем слів певної частини мови; також одна і та ж словотвірна сема може бути складовою семем слів різної частиномовної належності. Напр., сема заперечення входить до семної структури іменників, прикметників, діслів та прислівників (*нечисть*, *недостойність*, *невисокий*, *нелукавий*; *нездужати*; *недалеко*, *немудро*); сема сильного вияву ознаки та сема надмірного вияву ознаки шляхом компонентного аналізу вичленовується у семемах прикметників та прислівників (*преоганий*, *препогано*; *зашивидкий*, *зашивидко*). Наведені приклади свідчать про те, що певні семи, входячи до складу семем слів різної частиномовної належності, маніфестуються однаковими словотвірними формантами.

Однак одна й та сама словотвірна сема в семемах слів, які належать до різних частин мови, може мати й різні формальні показники. Напр., сема гіпокористичності у семемах іменників виражається суфіксами **-ець**, **-ик**, **-к-**, **-ок**, **-очк-**, **-чик** (*дикунець*, *сухарик*, *висотка*, *старичок*, *ялівочка*, *куцанчик*), носіями прикметникової семи гіпокористичності є суфікси **-еньк-**, **-есеньк-**, **-есечк-**, **-оньк-** (*щуплявенький*, *теплесенький*, *малесечкий*, *слабонький*).

Одна і та ж дериваційна сема може виражатися низкою синонімічних за значенням суфіксів, префіксів чи конфіксів. Є семи, засобами вираження яких служать різнотипні форманти. Напр., прикметникова сема неповного вияву ознаки може бути маніфестована як суфіксами, так і префіксами; носіями семи дієслівної процесуальності та семи прислівникової ознаковості є і суфікси, і конфікси. Спостерігається й протилежне. Один і той же словотворчий формант може бути носієм кількох сем. Напр., іменникові суфікси **-еч(а)**, **-изн(а)**, **-от(а)**, **-ош(і)**, **-ств(о)**, **Ос** репрезентують як сему абстрактності, так і сему збірності. Пор.: *порожнеча* – абстр., *молодеча* – збірн.; *мілизна* – абстр., *білизна* – збірн.; *підлота* – абстр., *молота* – збірн.; *лють* – абстр., *погань* – збірн.; *гордоці* – абстр., *ласоці* – збірн., *лукавство* – абстр., *бідняцтво* – збірн. Суфіксальний формант **-ач** може бути носієм трьох сем: семи маскулінності (*ловкач*), семи агентивності (*озеленювач* – той, хто озеленює місцевість; фахівець з озеленення) та семи предметності (*опріснювач* – апарат, прилад для очищення води від солей перегонкою).

Є, однак, випадки, коли один і той же формант, поєднуючись з однією і тією ж твірною основою, може синкретично виражати різні дериваційні семи. Напр., **Ос** у слові *зелень* репрезентує і сему збірності, і сему абстрактності; суфікс **-ість**, за допомогою якого утворений деад'ектив *юність*, також є носієм і семи абстрактності, і семи збірності; суфікс **-ач** у слові *освітлювач* маніфестує сему предметності та сему агентивності (1. особа, що відає освітленням сцени, створенням світлових ефектів і т. ін., 2. прилад, апарат, який є засобом, джерелом освітлення). Дієслівні суфікси **-а-/-я-/-ува-/-юва-/-** можуть маніфестувати у семемах і сему процесуальності, і сему ітеративності. Пор.: *легшати* – процесуальність, *освіжати* – ітеративність; *марнувати* – процесуальність, *полегшувати* – ітеративність; *порожнювати* – процесуальність, *заповнювати* – ітеративність; *рівняти* – процесуальність; *розслабляти* – ітеративність. Якщо вказані суфікси виражають сему ітеративності, то вони є взаємозамінними, тобто в мові існують слова, в яких одне і те ж значення репрезентується різними формантами: *очищати* – те саме, що й *очищувати*; *перекривляти* – те саме, що *перекривлювати*; *проясняти* – те саме, що *прояснювати*; *уточняти* – те саме, що *уточнювати* тощо. Якщо ж ці суфікси є носіями семи процесуальності, такої заміни ми здійснити не можемо.

Аналіз формальної та семантичної структур непохідних прикметників української мови дав можливість констатувати, що існують суфіксальні та

префіксальні словотворчі форманти, які не виражають жодної семи, тобто не всяке ускладнення формальної структури дериватів обов'язково веде до ускладнення їх семної структури. Напр., приєднання суфікса -н- до твірної основи прикметника *байдужий* жодним чином не модифікувало семему похідного *байдужний*: *байдужний* – те саме, що *байдужий*. Пор. також: *блідний* – те саме, що *блідий*; *рясний* – те саме, що *рясний*; *злючка* – те саме, що *злюка*; *згірший* – те саме, що *гірший*; *пригожий* – те саме, що *гожий*.

Таким чином, семи як найменші компоненти значення слова поділяються на лексичне зв'язані, словотвірні (дериваційні) та граматичні. Словотвірні семи входять до складу семем, відповідним чином модифікуючи їх. Залежно від частиномовної належності слів, семемі яких містять ту чи іншу сему, виділяємо іменні (іменникові, прикметникові), дієслівні та прислівникові семи. Залежно від того, який словотворчий формант є носієм дериваційної семи, поділяємо їх на суфіксальні, префіксальні, постфіксальні, конфіксальні та флексійні. Суфіксальні словотвірні семи є найбільш поширеними у структурі семем іменних частин мови, порівняно рідше вони зустрічаються у семемах дієслів; префіксальні та конфіксальні семи найчастіше виділяємо в дієслівних семемах, рідше – в іменних; постфіксальні семи можуть бути тільки дієслівними; флексійні словотвірні семи притаманні лише семемам субстантивованих прикметників та дісприкметників.

1. Арутюнова Н.Д. О значимых единицах языка // Единицы разных уровней грамматического строя языка и их взаимодействие. – М., 1969.
2. Васильев Л.М. Семантика русского глагола. – М.: Высшая школа, 1981. – 184 с.
3. Ковалик І.І. Про семізацію і семемізацію у словотвірному гнізді кореня *зелен-* в українській мові // Українське мовознавство. – 1983. – № 11. – С. 50–60.
4. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 684 с.
5. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. – М.: Высшая школа, 1988. – 168 с.
6. Русанівський В.М. Структура лексичної і граматичної семантики. – К.: Наукова думка, 1988. – 236 с.
7. Скаличка В. Асимметрический дуализм языковых единиц // Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. – М.: Прогресс, 1969. – С. 119–127.
8. Словотвір сучасної української мови. – К.: Наукова думка, 1979. – 406 с.
9. Шипицына Г.М. Типология сем // Матеріали міжвузівської наукової конференції "Семантика мови і тексту". – Ч.П. – Івано-Франківськ, 1990. – С. 231–233.

In the article the author is examining place of word-building semes in the semantic structure of the derivative and he is determinating the their typology.

Key words: word-formating seme, derivative, derivation.

УДК 811.161.2'373.611

ББК 81.2 Ук–211

Роман Бачкур

ДЕМІНУТИВНО-АУГМЕНТАТИВНИЙ СЛОВОТВІР ІМЕННИКІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ ТВАРИН І РОСЛИН ТА ПРОБЛЕМА СЛОВОТВІРНОЇ СИНОНІМІЇ

У статті аналізується демінутивно-аугментативний словотвір від іменників-назв тварин та рослин, виявляються синонімічні відношення серед дериватів.

Ключові слова: демінутив, аугментатив, дериват, словотвірна синонімія.

СП іменників на позначення тварин та рослин характеризуються різноманітною глибиною окремих семантичних позицій, що створює передумови для аналізу синонімічних відношень між спільноосновними різноформантними однофункціональними десубстантивами. **Актуальність** пропонованої статті зумовлена тим, що демінутивно-аугментативний словотвір у сфері іменників-назв тварин і рослин не ставився в центр спеціального наукового дослідження. З іншого боку, незважаючи на праці з проблем словотвірної синонімії І. Ковалика [15], Л. Родіної [20], Г. Щербатюка [29], Т. Івасишиної [12], І. Вербовської [6] та ін., багато аспектів цього явища й досі залишаються невивченими.

Найбільш прийнятне трактування словотвірної синонімії висунув свого часу Іван Ковалик, окресливши її основні критерії: "1) однакова словотворча основа; 2) лексична однозначність; 3) синонімічність різнозвучних суфіксів" [15, с.21]. Поряд із цим словотвірну синонімію вбачають у синонімії словотворчих афіксів безвідносно до спільності твірної основи [3, с.12]. На нашу думку, обидва погляди можуть співіснувати, якщо говорити про синонімію на рівні деривата і синонімію на рівні словотворчого форманта. Незважаючи на те, що брати за вихідну одиницю в дослідженні словотвірної синонімії – дериват чи формант, основним завданням постає виявлення специфіки семантичної спільності й подібності словотвірних одиниць за умов відмінності їх матеріального вираження. Така специфіка включає в себе неоднорідні явища, вивчення яких і є **метою** нашої статті.

Доволі продуктивним матеріалом, що сприяє всебічному розкриттю поставленої мети, є демінутиви та аугментативи від назв тварин і рослин, адже глибина семантичних позицій для таких дериватів, порівняно з іншими похідними, мотивованих цими групами лексики, найбільша і може сягати семи компонентів (аугментативні утворення від лексеми *нес*). Окрім того, деривати зі СЗ "демінутивність" є найчисельнішими у структурах СП найменувань представників флори та фауни. Так, ботанічні назви продукують 168 похідних, зоологічні назви – 248, причому 117 назв тварин та 77 назв рослин є твірними для більш як одного демінутива.

Як свідчить аналізований матеріал, деривати, утворені від спільної твірної основи з допомогою однофункціональних, але різнозвучних фор-

мантів, які заповнюють одну й ту ж семантичну позицію, можуть розрізнятися не лише стилістичними характеристиками, як вважає О.Клобукова [13, с.25; 14, с.3], конотаціями, емоційним забарвленням, а й частотою і сферою використання, і навіть семантично.

Слів, що реалізують одну семантичну позицію, може бути одне або кілька. Залежно від кількості похідних, що мають одне й те ж СЗ, семантичні позиції бувають одночленими і багаточленими, тобто їх глибина дорівнює одному деривату або двом, трьом, чотирьом і т. д.

Двочленні ряди словотвірних синонімів із СЗ “демінутивність” характерні для 45 СП (з них 17 СП назв рослин та 28 назв тварин). Спільно-основні демінутиви у таких рядах перебувають у різних лексико-семантичних і функціонально-стилістичних відношеннях. Одні з них повністю збігаються за своїми лексико-семантичними й емоційно-експресивними особливостями, інші можуть мати певні незначні або ж присутні розбіжності. Так, повністю збігаються за своєю семантикою такі пари спільнокоренових демінутивів: *баранчик* – *баранець*; *вутінка* – *вутонька* (обидва діал.), *в'юнець* – *в'юнок*, *галочка* – *галонька*, *кажанок* – *кажанчик*, *кобишка* – *кобильчина*, *ластівочка* – *ластівонька*, *лошатко* – *лошачок*, *папушка* – *папушок*, *сарнонька* – *сарночка*, *сомик* – *сомок*, *тарганець* – *тарганчик*, *цапик* – *цапок*, *цвіркунець* – *цвіркунчик*, *яструбець* – *яструбок*; *кавунець* – *кавунчик*, *льоник* – *льонець*, *овесець* – *вівсик*, *тереонець* – *теренок*, *терничок* – *тернок*, *тиковочка* – *тиковка*, *ясенець* – *ясенок*. Інші демінутиви здебільшого розрізняються за функціонально-стилістичними параметрами: зокрема, один із синонімів є діалектизмом або, в іншому випадку, один із дериватів обмежений у вживанні. Наприклад: *бичок* – (діал.) *бичи*, *ведмедик* – (діал.) *ведмедько*, *кролик* – (діал.) *крілик*, *лебедик* – (рідк.) *лебедик*, *орлик* – (поет.) *орленько* та ін.

Окремої уваги заслуговують пари словотвірних синонімів, які відрізняються між собою ступенем зменшеності. У сучасному мовознавстві існують спроби диференціювати й класифікувати конотативний компонент семантики слова. Так, В.Шаховський пропонує розрізняти “рід конотації (схвалення / несхвалення), її вид (пестливість / зневажливість) і ступінь інтенсивності (слабкий – середній – сильний)” [28, с.30]. В.Харченко дещо по-іншому членує конотативну семантику, виділяючи в її складі 4 компоненти: оцінність, образність, експресію та емоційність. Названі семантичні ознаки “є внутрішньослівною реалізацією однойменних мовних категорій, причому категорій різного порядку. Оцінність є функціональною категорією, образність – відображувальною, експресія – стилістичною, а емоційність – психолінгвістичною категорією” [27, с.48]. Чотири конотативних компоненти – емоційний, оцінний, стилістичний та експресивний – виділяє в структурі семантики слова й І.Арнольд [1]. “Конотативний компонент, на думку О.Загоровської, який характеризує ситуацію спілкування, учасників

акту спілкування і їх ставлення до предмета мовлення, включає в себе емоційний, оцінний, інтенсивно-екстенсивний і стилістичний мікрокомпоненти (семи)” [11, с.32]. К.Городенська та М.Кравченко пропонують виокремлювати оцінні іменники на означення об’єктивної зменшеності реалій, зменшено-емоційні іменники з позитивним емоційним забарвленням, оцінні іменники із зменшено-пестливим значенням та зменшено-емоційні іменники з негативним значенням [8, с.109–186].

У семантиці вказаних дериватів, мотивованих назвами тварин і рослин, здебільшого неможливо розчленувати семантику зменшеності і пестливості: вона виражається синкретично. У певному демінутиві, таким чином, здебільшого переплітаються різні компоненти – емоційний, оцінний, експресивний тощо [див.: 7]. Тому стосовно демінутивів варто говорити про різний ступінь вияву конотації. Такий підхід передбачає встановлення демінутивних суфіксів різного ступеня, які реалізують різне за інтенсивністю зменшено-пестливе значення [див.: 24, с.101]. Зокрема, дослідники неодноразово відзначали меншу експресивність суфікса *-ок* у порівнянні з синонімічними демінутивними суфіксами [див.: 25; 26, с.12]. Натомість найбільш інтенсивно реалізується значення пестливості за допомогою суфіксів *-оньк*, *-еньк* та деяких ін. [див. детальніше: 24, с.106–107; 19 та ін.]. Такий ступінь інтенсивності демінутивної семантики Г. Нещименко пропонує диференціювати відповідно на 1) зменшувальне значення, 2) зменшувально-емоційне значення та 3) емоційне значення, зазначаючи при цьому, що “проведення семантичної класифікації оцінних іменників інколи ускладнено, оскільки значення названих іменників не завжди буває чітко диференційованим. Нерідко семантична характеристика оцінного слова стає можливою тільки із залученням контекстних даних...” [18, с.140–141]¹.

Серед двочлених семантичних позицій зі СЗ “демінутивність” зафіксовано деривати, які репрезентують різний ступінь демінутивності. Особливо це явище характерно для СП назв рослин. Пор.: *житечко* – *житце*, *калинонька* – *калиночка*, *капустиця* – *капустка*, *пшениченька* – *пшеничка*, *рутонька* – *руточка*, *сливонька* – *сливочка*, *суничка* – *суниченька*, *тополька* – *тополенька*. Аналогічні утворення фіксуємо й у СП українських назв тварин: *пугачик* – *пугаченько*, *черепашка* – *черепащечка*, *вовчик* – *вовченько*. Таким чином, серед двокомпонентних синонімічних рядів демінутивів, мотивованих українськими назвами рослин, встановлюються два типи відношень – обидва деривати абсолютно тотожні або ж відрізняються ступенем вияву демінутивності. Серед дериватів, мотивованих українськими найменуваннями тварин, фіксуємо, окрім названих, також випадки

¹ Пор. думку, згідно з якою значення зменшеності та пестливості не об’єднуються й не накладаються в одному слові: деривати із семантикою пестливості “омонімічні дериватам із цими самими суфіксами в зменшувальному значенні” [5, с.138].

тільки їх функціонально-стилістичного розмежування, зокрема характерне протиставлення “діалектизм – загальноживане слово” (*крілик – кролик*).

Семантичні позиції демінутивності СП українських назв тварин і рослин можуть досягати й більшої глибини. Так, серед мотивованих назвами рослин демінутивів зафіксовано 7 тричленних синонімічних рядів, у яких слова здебільшого відрізняються ступенем конотації: *березка – берізка – березонька, гарбузик – гарбузець – гарбузеня, грушика – грушечка – грушенька, квітинка – квіточка – квітенька, ожинка – ожиночка – ожинонька, смерічка – смеречка – смереча, ялинка – ялиночка – ялинонька*. Аналогічні відношення спостерігаються й між дериватами – членами довших синонімічних рядів. Так, чотири демінутиви продукує лексема *верба* (*вербочка, вербиця, вербичка, вербонька*) і по п’ять дериватів іменники *дуб* (*дубок, дубець, дубчак, дубчик, дубочок*), *трава* (*травка, травочка, травиця, травичка, травонька*) та *явір* (*яворок, яворик, яворко, яворець, яворонько*).

Семантична позиція “демінутивність” СП назв тварин відзначається ще більшою глибиною: максимальна кількість дериватів, які формують один синонімічний ряд, може досягати шести. Саме стільки зменшено-пестливих лексем мотивовані іменником *коза* (*кізка, козуля, кізонька, кізочка, козонька, козочка*). По п’ять похідних зі зменшено-пестливим значенням утворюються від лексем *корова* (*коровка, корівка, коровина, корівонька, коровонька*) та *риба* (*рибка, рибчина, рибенятко, рибочка, рибонька*), по чотири – від *шкати* (*шкати́ка, шкати́ня, шкати́йка, шкати́очка*), *голуб* (*голубок, голубець, голубочок, голубонько*), *гуска* (*гусиня, гусиця, гусочка, гусонька*), *кіт* (*коток, котко, котик, котусь*), *птах* (*пташи́ка, пташи́ок, пташи́нина, пташи́чка*) та *сокіл* (*соко́ля* (у 2 знач.), *соко́лик, соко́лочок, соко́лонько*) та по три – від слів *бджола* (*бджі́лка, бджі́лонька, бджі́лочка*), *зозуля* (*зозу́лька, зозу́лька, зозу́ленька*), *кабан* (*каба́сь, каба́нець, каба́нчик*), *кінь* (*ко́ник, ко́нячина, ко́нячка*) та *тетеря* (*тетерка, тетери́ця, тетеро́чка*).

Як для утворень, мотивованих назвами тварин, так і мотивованих назвами рослин, окрім різного ступеня інтенсивності конотативної семантики, можна фіксувати й інші відношення в синонімічному ряді. Зокрема, обмеженість вживання одного із членів синонімічного ряду діалектною сферою (наприклад, деривати *морковка, травочка, козуля*), стилістичним забарвленням (переважно розмовна лексика, просторічна або ж поетична – *яворко; каба́сь, котусь* та ін.), розширення його семантики (наприклад, *зозу́лька* вживається і для пестливого звертання до дівчини, хоча твірне слово *зозуля* в такому значенні не вживається).

Семантична позиція демінутивності реалізується в СП окремих груп назв тварин і рослин. Так, найбільш продуктивними в утворенні зменшено-пестливих найменувань є назви свійських тварин – *баран, бджола, бик, бугай, вівця, віл, гуска, індик, кабан, качка, квочка, киця, кінь, кіт, кішка,*

кнур, кобель, кобила, коза, козел, корова, кріль, курка, лоша, льоха, осел, паця, пес, півень, свиня, собака, сука, теля, цап, шкапа, шовкопряд, щеня, ягня. СП іменників на позначення свійських тварин послідовно реалізують демінутиви, причому можуть утворювати довгі синонімічні ряди. Серед іменників, що позначають диких тварин, найпродуктивнішими в утворенні демінутивів є назви птахів (42 СП), менш продуктивними – найменування ссавців (34) та риб (25). Серед назв комах є 19 твірних для демінутивів, серед назв плазунів та земноводних – 7. Решта груп найменувань представників тваринного світу продукує по одному демінутиву, причому від назв найпростіших та кишковопорожнинних тварин зменшено-пестливі назви не утворюються.

Словотвірна продуктивність назв рослин у сфері демінутивного словотворення менша у порівнянні з продуктивністю назв тварин. Так, максимальна кількість демінутивів, мотивованих однією лексемою, сягає п'яти (від найменувань тварин може утворюватися шість демінутивів). Найчастіше твірними для демінутивів стають назви трав, а серед них – назви неkwітів (53 твірних), причому це здебільшого найменування культурних рослин – злаків, овочів, ягід. Меншою продуктивністю відзначаються найменування дерев (41 твірне), а також найменування kwітів (21). Різко знижується активність в утворенні демінутивів у інших груп назв рослин. Так, тільки 6 назв грибів є твірними для зменшено-пестливих назв, а серед інших груп найменувань засвідчено лише один твірний іменник *мох*.

Важливим є також той факт, що майже всі іменники на позначення тварин і рослин, які є твірними для дериватів-демінутивів, характеризуються символічністю семантики, а більшість із них позначають тварин та рослин, які використовуються українцями в релігійно-міфологічній сфері.

Аналіз аугментативних утворень, мотивованих назвами тварин та рослин, також підтверджує загальну закономірність: семантичні позиції аугментативності, як і демінутивності, найповніше реалізуються в словотвірних парадигмах назв тих рослин і тварин, які є символічно та міфологічно маркованими. Так, найбільше (сім) дериватів зі збільшено-згубілою семантикою мотивується іменником *пес* (*псяхоха, псяюга, псяюга, псяюка, псяюра, псяка, псяра*). Великою глибиною семантичної позиції “аугментативність” відзначаються словотвірні парадигми найменувань тварин *вовк* (5 – *вовцюга, вовцюган, вовчисько, вовчище, вовчуга*), *кіт* (5 – *котар, котисько, котище, котюга, котяра*), *кабан* (5 – *кабанисько, кабанище, кабанюга, кабанюка, кабаняка*), *козел* (4 – *козлиня, козлюка, козлюга, козлище*), *звір* (4 – *звірюка, звірюга, звіряга, звіряка*), *кінь* (3 – *конисько, конище, коняка*), *собака* (3 – *собацюга, собацюра, собачище*), *бик* (2 – *бицюк, бичисько*), *вуж* (2 – *вужак, вужака*), *свиня* (2 – *свинюка, свиняка*), *скотина* (2 – *скотинюка, скотиняка*), *сом* (2 – *сомисько, сомище*). Ще 23 назви представників тваринного світу є твірними для одного аугментатива (*барбосище, борсу-*

чище, буйволицько, ведмедище, воляка, гадючище, зміюка, індюк, кобилиця, комарище, коропище, лошак, окуницько, павучище, пацючище, рибисько, скотище, сучище, тварюка, тхорище, ужака, хробачисько, цапище). Інші найменування тварин непродуктивні в утворенні збільшено-згрубілих назв.

Утворення аугментативів від назв рослин не перевищує двох дериватів (від лексем *гарбуз – гарбузище, гарбузяка, лоза – лозан, лозиняка, тютюн – тютюницько, тютюнище*), а сім твірних продукують по-одному аугментативу (*бобище, будячище, бурячище, бур'янище, дубище, кавунище, терняка*). Це свідчить про непродуктивність таких утворень у словотвірних парадигмах українських назв рослин, адже зафіксовано тільки 13 дериватів, мотивованих десятьма твірними, у порівнянні з 70 аугментативами, мотивованими 37 назвами тварин.

Семантика аугментативів, мотивованих назвами тварин і рослин, характеризується певною відмінністю, адже дериват може означати тільки збільшеність, а може, крім цього, вказувати на згрубілість та емоційну зневажливість. Такі розбіжності часто виникають між аугментативами одного синонімічного ряду. Інакше кажучи, у таких дериватах можна фіксувати, за аналогією до демінутивних утворень, різний ступінь вияву збільшено-згрубілої семантики. Різницю інтенсивності конотації простежуємо між дериватами синонімічних аугментативних рядів, мотивованих назвами рослин: *гарбузище, гарбузяка; лозан, лозиняка; тютюницько, тютюнище*. Аналогічні відношення встановлюються й між окремими двокомпонентними синонімічними рядами мотивованих найменуваннями тварин дериватів: *бицюк, бичисько; вужак, вужака; сомицько, сомище*. Варго, проте, зауважити, що встановлення ступеня інтенсивності вияву аугментативної семантики певною мірою умовне. Ця умовність полягає в тому, що окремий збільшено-згрубілий дериват акумулює в собі різну інтенсивність конотації, хоча в певному типовому контексті реалізує її по-своєму. Синонімічні ряди більшої протяжності можуть фіксувати й інші розбіжності між дериватами, зокрема обмеження одного зі слів діалектною чи просторічно-розмовною сферою вживання тощо.

Серед назв представників тваринного світу найбільш продуктивними в утворенні аугментативів, як і демінутивів, є назви свійських тварин. Однак якщо демінутиви властиві СП кожного з твірного, що позначає свійську тварину, то аугментативи реалізуються тільки від 17 (з 64) іменників, тобто від 26,6 % найменувань свійських тварин. Зниження продуктивності спостерігається й у інших мікрогрупах найменувань тварин. Так, серед іменників, що позначають диких представників фауни, тільки 9 назв ссавців (*борсук, ведмідь, вовк, звір, пацюк, скот, скотина, тварина, тхір*) заповнюють семантичну позицію аугментативності, по 4 твірних належать до груп плазунів і земноводних (*вуж, гадюка, змія, уж (діал.)*) та риб (*риба, окунь, короп, сом*). Серед менш продуктивних – дві назви комах

(*кома́р* і *паву́к*) та твірне *хроба́к*, що належать до найменувань червів. Не утворюють жодного аугментатива назви молюсків та раків, а також назви найпростіших тваринних організмів. Своєрідна словотворча поведінка назв птахів. Якщо вони були найбільш продуктивними в утворенні демінутивів серед іменників, що позначають диких тварин, то утворення аугментативів для них не характерне – вони виявляють нульову словотворчу активність. Важливо також те, що серед назв ссавців словотворчо активніші в аугментативному словотворенні є назви хижих звірів (6 із 9 твірних) та поширених на території України (9 із 9), причому 4 мотивувальних слова є загальними назвами, 3 з яких – *скот*, *скотина*, *звір* – здебільшого характеризуються негативною конотацією. Поширених тварин позначають і назви інших груп, що продукують збільшено-згрубілі деривати.

Серед нечисленних аугментативів, мотивованих назвами рослин, утворюють 7 назв трав'янистих рослин, з яких 5 культурних, здебільшого овочів (*бі́б*, *бу́ряк*, *га́рбуз*, *каву́н*, *тю́тю́н*) та 2 дикорослих, що шкодять сільському господарству (*бу́р'я́н* та *бу́дя́к*), причому лексею *бу́р'я́н* позначається будь-яка дикоросла трав'яниста рослина, яка засмічує поля, де людина вирощує певні овочі, злаки, ягоди тощо. Аугментативи зафіксовані також у СП трьох назв дерев, зокрема назв неплодових (нефруктових) дерев та кущів – *ду́б*, *ло́за*, *те́рен*. Усі словотворчо активні лексеми позначають рослини, поширені на території України.

Таким чином, проведене дослідження дає підстави до певних висновків та узагальнень:

– семантичні позиції демінутивності та аугментативності можуть реалізуватися кількома дериватами (від двох до семи), що є словотвірними синонімами, між якими встановлюються різноманітні семантико-стилістичні відношення;

– серед двокомпонентних синонімічних рядів демінутивів, мотивованих українськими назвами рослин, встановлюються два типи відношень – обидва деривати абсолютно тотожні або ж відрізняються ступенем вияву демінутивності; серед дериватів, мотивованих найменуваннями тварин, фіксуємо, окрім названих, також випадки тільки їх функціонально-стилістичного розмежування, зокрема характерне протиставлення “діалектизм – загальноживане слово”;

– серед демінутивів, які об'єднуються в довші синонімічні ряди, слова здебільшого відрізняються ступенем конотації; як для утворень, мотивованих назвами тварин, так і мотивованих назвами рослин, окрім різного ступеня інтенсивності конотативної семантики, можна фіксувати й інші відношення в синонімічному ряді, зокрема, обмеженість вживання одного із членів синонімічного ряду діалектною сферою, стилістичним забарвленням (переважно розмовна лексика, просторічна або ж поетична), розширення його семантики тощо;

– утворення аугментативів від назв рослин і тварин менш продуктивне, аніж демінутивів, їх семантика характеризується певною відмінністю, адже дериват може означати тільки збільшеність, а може, крім цього, вказувати на згрубілість та емоційну зневажливість, такі розбіжності часто виникають між аугментативами одного синонімічного ряду; синонімічні ряди більшої протяжності можуть фіксувати й інші розбіжності між дериватами, зокрема обмеження одного зі слів діалектною чи просторічно-розмовною сферою вживання.

1. Арнольд И. В. Эмоциональный, экспрессивный, оценочный и функционально-стилистические компоненты лексического значения слова // XXII Герценовские чтения: Материалы межвуз. конференции. – Л.: Наука, 1970. – С.124–129.
2. Бачкур Р.О. Структура словотвірних парадигм українських назв тварин і рослин: Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Прикарпатський університет ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ. – 2004. – 228 с.
3. Безпояско О.К., Городенська К. Г. Морфеміка української мови. – К.: Наук. думка, 1987. – 254 с.
4. Бойченко Л. М. Структурно-семантические типы аббревиатур и диапазон их деривационной активности в современном украинском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Харьков, 1985. – 24 с.
5. Брандыс О.С. Типовая словообразовательная парадигма и словообразовательные микрокатегории субстантивного блока производных, мотивированных русскими вещественными существительными // Актуальные вопросы словообразовательного анализа и словообразовательного синтеза: Сб. научн. тр. – К.: УМК ВО, 1991. – С.136–146.
6. Вербовська Г.Т. Словотвірна синонімія і словотвірна варіантність прикметників української мови: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 2001. – 20 с.
7. Вільчинська Т.П. Семантико-словотвірна характеристика оцінних назв осіб в українській мові: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 1996. – 18 с.
8. Городенська К.Г., Кравченко М.В. Словотвірна структура слова (відіменні деривати). – К.: Наук. думка, 1981. – 200 с.
9. Грещук В. В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ: Плаїт, 1995. – 208 с.
10. Джочка І.Ф. Дериваційний потенціал дієслів конкретної фізичної дії з семантикою створення об'єкта: Дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ. – 2003. – 194 с.
11. Загоровская О.В. Экспрессивные и эмоционально-оценочные компоненты значения слова (к изучению оснований семантических процессов) // Семантические процессы в системе языка: Межвуз. сб. научн. тр. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1984. – С.31–40.
12. Івасишина Т.А. Синонімія словотвірних афіксів: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1999. – 19 с.
13. Клобукова Л.П. Специфика парадигматических отношений в словообразовании (на материале словообразовательной парадигматики русских прилагательных) // Вестник Московского университета: Сер.9. Филология. – М., 1981. – №6. – С.19–27.
14. Клобукова Л.П. Структура словообразовательных парадигм русских имен прилагательных: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1982. – 20 с.

15. Ковалик І.І. Питання словотворчої омонімії і синонімії в сфері іменників слов'янських мов // Питання слов'язнознавства: Матеріали I та II Республ. славістичних конф. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1962. – С.5–26.
16. Курило О. Відвигукова лексика сучасної української літературної мови: склад і структура // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: 36. наук. праць. – Вип.2. – Ужгород: Вид-во Ужгород. держ. ун-ту, 2000. – С.130–135.
17. Микитин О.Д. Структурно-семантична типологія словотвірних парадигм іменників у сучасній українській мові: Дис. ... канд. філол. наук. – Івано-Франківськ, 1998. – 180 с.
18. Нецименко Г.П. Закономерности словообразования, семантики и употребления существительных с суффиксами субъективной оценки в современном чешском языке // Исследования по чешскому языку: Вопросы словообразования и грамматики / Под ред. А.Г.Широковой. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – С.105–158.
19. Осташ Р.І. Продуктивні іменникові суфікси суб'єктивної оцінки в сучасному мовленні наддністрянців і буковинців // Українська мова на Буковині: Матеріали Всеукр. наук. конф., присв. 160-річчю від дня народж. Ю.Федьковича. – Чернівці: Рута, 1994. – С.28–30.
20. Роднипа Л.А. Словообразовательная синонимия имен существительных в современном украинском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1970. – 20 с.
21. Сегія Л.В. Структурно-семантична типологія словотвірних парадигм дієслів динамічної просторової локалізованості в українській і польській мовах: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 2003. – 20 с.
22. Скварок О.А. Семантико-поняттєві передумови реалізації словотворчого потенціалу твірного слова (на матеріалі непохідних локативних іменників) // Вісник Прикарпатського університету: Філологія. Вип. V. – Івано-Франківськ, 2000. – С.86–93.
23. Скварок О.А. Структура словотвірних парадигм іменників – назв одиниць виміру часу // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип.ІV. – Івано-Франківськ, 1999. – С.143–151.
24. Словотвір сучасної української літературної мови / За ред. М.А.Жовтобрюха. – К.: Наукова думка, 1979. – 406 с.
25. Токар В.П. Використання зменшувальних суфіксів у сучасній українській мові // Українська мова в школі. – 1960. – №5. – С.11–17.
26. Токар В.П. Из истории суффиксов в украинском языке (суффиксы –к-а, -ик, -ок, -л-о): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Днепропетровск, 1955. – 15 с.
27. Харченко В.К. Взаимодействие коннотативных признаков, значений в семантике слова // Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака. Межвуз. сб. научн. трудов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1983. – С.47–52.
28. Шаховский В.И. Лексикография и коннотативная семантика // Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака: Межвуз. сб. научн. трудов. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1983. – С.27–34.
29. Щербатюк Г.Х. Общекорневые имена прилагательные в современном украинском литературном языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1974. – 20 с.

In the article the word-building of diminutives and augmentatives of names of animals and plants are investigated. Attention is focused on the word-building synonyms and specification of the diminutives and augmentatives.

Key words: *diminutives, augmentatives, word-building synonyms.*

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ДІЄСЛІВ ІЗ СЕМОЮ РУЙНУВАННЯ ОБ'ЄКТА ЯК ПЕРЕДУМОВА ВИЯВЛЕННЯ ЇХ ДЕРИВАЦІЙНОГО ПОТЕНЦІАЛУ

У статті проаналізовано лексико-семантичні параметри дієслів із семою руйнування об'єкта, що є важливою передумовою виявлення їх словотворчого потенціалу, оскільки дасть змогу глибше дослідити їх дериваційну поведінку.

Ключові слова: сема, дієслово, лексико-семантична група, класифікація.

Вивчення дериваційної спроможності дієслів із семою руйнування об'єкта передбачає окреслення меж досліджуваного угруповання твірних, здійснення їх лексико-семантичної типології, осмислення сутнісних ознак, адже “відсутність вичерпних семантичних класифікацій не дає змоги ... одержати в теперішній час більш чи менш повний опис словотворчого потенціалу лексичних одиниць” [21, с.96].

У статті ставимо за мету охарактеризувати семантичні параметри вербативів на позначення деструктивного впливу на предмет, для чого потрібно: 1) з'ясувати роль семи у формуванні лексико-семантичних парадигм; 2) виокремити континуум дієслів руйнування, описати сутнісні ознаки його конститuentів; 3) здійснити таксономію окресленого об'єднання вербативів.

Першочергово необхідно осмислити поняття “семи”, адже “побудувати модель лексичного угруповання без ... семного аналізу неможливо” [14, с.103].

У мовознавчій літературі немає загальноприйнятого й однозначного розуміння сутності мінімальних компонентів значення, що виявляється у розмаїтті термінів, які використовуються для їх позначення: “фігура плану змісту”, “диференційна ознака”, “семантичний множник”, “маркер”, “сема”, “семантичний примітив”, “ноема” та ін. [19, с.43; 14, с.38; 9, с.18; 12, с.62; 2, с.39], серед яких найбільшого поширення набуло найменування “сема”, що зумовлено, на думку Е.Кузнецової, його короткістю та формальною співвіднесеністю з одиницею вищого рангу – семемою [10, с.32]. Узагальнивши різноманітні трактування семи [14; 19; 9; 2; 12; 17; 3; 22], ми розглядаємо її як мінімальний елемент змісту, що на лінгвальному рівні відображає окремі, елементарні, “такі, що впадають в очі”, властивості позначуваних лексемою предметів і явищ об'єктивної дійсності. З одного боку, семи являють собою конструктивні компоненти значення, з іншого – організовують семему у ті чи інші семантичні угруповання, тобто на основі мінімальних фігур змісту одні слова розрізняються, а інші – об'єднуються у парадигматичні континууми. Окрім того, “усі автори виходять із єдиного розуміння принципу ієрархії сем у семемі [...]”. Є також загальноприйнятим, що структура лексико-семантичної групи

залежить від ієрархії семантичних компонентів слів, що входять у неї” [14, с.64]. Отже, виокремити й описати те чи інше об’єднання лексичних одиниць можна на основі осмислення інклюзивних відношень між мікрокомпонентами у структурі семеми. Так, верхівку ієрархії очолює **категоріально-граматична** сема (грамема, класема), яка відповідає значенню частини мови. Другий ступінь абстракції посідає **лексико-граматична** сема, яка уточнює частиномовний мікрокомпонент і визначає належність семеми до того чи іншого лексико-граматичного розряду. На наступному рівні знаходяться суто **лексичні** семи, серед яких розрізняють *головні* (інтегральні, домінантні) й *залежні* (диференційні). Більш загальні (головні) називаються **категоріально-лексичними** (архісемами, ядерними). Їм належить провідна роль як у структурі значення, так і в організації лексичної системи загалом. Семантичні класифікації слів здійснюються саме на основі таких категоріально-лексичних сем. Мікрокомпоненти, що конкретизують ядери, називаються **диференційними**. Вони виконують розрізнявальні функції у межах парадигм, визначають індивідуальні характеристики семем, в основі яких специфічні прикмети відображуваних об’єктів дійсності. Ознаки предметів та явищ позалінгвального світу, як відомо, – це їх сутнісні властивості, якості, реляції з іншими предметами. У зв’язку з цим розрізняють **описові** та **відносні** семи. Описові елементи змісту вказують на власні (суттєві) ознаки об’єкта найменування, його форму, розмір, спосіб дії і подібні характеристики, які відрізняють предмет від типових у рамках одного класу. Відносні семи маніфестують зв’язки об’єкта з іншими у різноманітних реляціях (просторових, часових, функціональних та ін.). Окрім того, у структурі значення можна виокремити й інші типи мінімальних фігур змісту [див.: 2; 14; 19], ми ж обмежуємося лише описаною класифікацією сем, оскільки підтримуємо міркування Стерніна Й.А., на думку якого, таксономія мікрокомпонентів повинна мати не абстрактну, а конкретну мету, тобто вибір тієї чи іншої типології повинен визначатися безпосередніми практичними завданнями науковця [19, с.55]. У нашому випадку – класифікація сем, релевантна для виявлення сутнісних характеристик та здійснення лексико-семантичної таксономії дієслів, що позначають руйнівний вплив на предмет.

Таким чином, лексико-семантичний аналіз і типологію досліджуваних нами твірних одиниць здійснюватимемо з урахуванням вище описаної ієрархічної структури семеми, а також використовуватимемо метод специфікації, запропонований Р.М.Гайсиною, який полягає у диференціації вербативного простору від певного поняття до його мовних актуалізаторів [3]. На думку науковця, специфікаційний принцип є більш доцільним у сфері типології словесних об’єднань із предикативною семантикою: “спрямованість аналізу лінгвістичного матеріалу від понять до мови відповідає природному процесу мовної об’єктивації думки, коли вирішується питання

про те, як виразити те чи інше поняття, той чи інший фрагмент дійсності” [3, с.8].

Лексико-семантичне угруповання (семантичне поле) дієслів деструкції ще не було предметом спеціального аналізу в україністиці. Щоправда, сучасна мовознавча наука уже налічує ряд розвідок, присвячених опису окремих лексико-семантичних груп дієслів із семою руйнування, однак здійснені вони здебільшого на матеріалі російської мови [7; 8; 15; 16]. Щодо української, то відоме дослідження Апраксімової Н., яка типологізує дієслова на позначення фізичного впливу на суб'єкт, серед яких диференціює мікросистему із семантикою “знищити, позбавити життя” [1], яку ми кваліфікуємо як структурний елемент (лексико-семантичну групу) поля дієслів деструкції.

Домінантне ядро аналізованого нами вербативного континууму становить категоріально-лексична сема руйнування, яка співвідноситься з поняттям деструкції, що є результатом мисленнєвого узагальнення сутнісних ознак типового фрагмента руйнівного впливу на об'єкт екстралінгвального світу. Як відомо, денотатом вербатива є певна ситуація: “дієслово являє собою глобальне позначення ситуації” [3, с.4]. У мовознавчій літературі термін “ситуація” трактується “як фрагмент дійсності, досягнений свідомістю” [20, с.10]. Людська свідомість делімітує, абстрагує її актуалізує у вигляді компонентів змісту лінгвістично релевантні елементи позначуваної ситуації, під якими розуміють “дискретно виділені при її сприйнятті предмети, процеси і їх ознаки” [4, с.80]. Архісема руйнування виникає внаслідок проєкції у сферу мови різноманітних епізодів руйнівного впливу на об'єкт, вона маніфестує ідею деструктивної дії взагалі, безвідносно до її конкретних проявів. Категоріально-лексична сема руйнування, що є концептуальним ядром аналізованого дієслівного континууму, виконує функцію субкатегоризації вербативного простору, вона ідентифікує семантично співвідносні слова, відбирає їх, організовує і таким чином формує поле деструкції, окреслює його межі. Як носій інтегрального значення виокремленої парадигми, архісема передбачає й задає диференційні аспекти свого уточнення. Її конкретизаторами виступають лінгвістично релевантні компоненти змісту, що відображають елементи ситуації руйнування, якими відповідно є сам процес деструкції, його сутнісні прикмети та його учасники: ті, що виконують або на яких поширюється руйнівний вплив. Лінгвістично значущими ознаками елементів деструктивного фрагмента є їх якісна характеристика і функціональні властивості, тобто описові й відносні семи. Диференційні фігури змісту разом із категоріально-лексичною, яку вони уточнюють, формують загальне значення поля деструкції, у межах якого ще й типологізують дієслова на лексико-семантичні групи (ЛСГ).

Вивчення та класифікацію досліджуваного вербативного континууму необхідно здійснювати не лише на основі його специфічних властивостей, але й з урахуванням сутнісних ознак макрополя конкретної фізичної дії (КФД), складовим якого є поле деструкції. Так, типовими компонентами змісту, що іманентні усім конститuentам макрополя КФД, є семи активності, цілеспрямованості (мети) і каузації [6]. “Дієслова дії, або активні дієслова, виражають дії суб’єкта (діяча), спрямовані на об’єкт, що викликають у ньому певні зміни” [6, с.43]. Оскільки активність пов’язана із застосуванням сили, волі, витратою енергії, то дієслова КФД марковані позицією суб’єкта, у ролі якого найчастіше виступають живі істоти. “Активному виконавцю дії протиставляється другий учасник ситуації [...] – об’єкт, тобто субстанція, яка створюється, змінюється або знищується у процесі дії” [6, с.43].

Семи активності, цілеспрямованості (мети) і каузації а ргіогі входять у семантичну структуру дієслів на позначення руйнівної дії і разом із специфічними ознаками – архісемою та конкретизаторами диференційного характеру ситуації деструкції – формують смислове наповнення досліджуваного континууму вербативів. Так, Потапенко Т.А. кваліфікує лексеми руйнації як “перехідні дієслова із значенням фізичного впливу на об’єкт, в результаті якого об’єкт змінюється, пошкоджується його структурна цілісність на макро- чи мікрорівні, і він не може виконувати раніше властивих йому функцій” [15, с.50]. Із зазначеним визначенням можна цілком погодитися, оскільки воно відображає сутнісні ознаки аналізованих одиниць, зумовлені як їх винятковими властивостями (співвіднесеністю з ситуацією руйнування), так і загальними характеристиками макрополя КФД, конститuentами якого вони є. Однак ще додамо, що наслідком деструктивного впливу є не лише зміна чи пошкодження предмета, але і його знищення.

Семантичним центром, що актуалізує концептуальну тему досліджуваного континууму вербативів, є дієслово *руйнувати*. Як базова одиниця поля воно характеризується узагальненням, абстрактним змістом. Лексикографічні дефініції домінантного слова дають змогу виокремити як його найбільш типових словникових ідентифікаторів лексеми *нищити* (*знищувати*), *порушувати* (*пошкоджувати, псувати*), які разом із базовою одиницею лексикалізують поняття деструкції, однак, на відміну від домінанти, у своєму значенні, окрім категоріально-лексичної семи, містять компоненти диференційного плану, що уточнюють ситуацію руйнівного впливу в тому чи іншому аспекті, зокрема вказують на характер досягнення поставленої мети. Саме на основі ядерних слів відбувається добір із словника семантично співвідносних лексем, тобто формування вербативного поля руйнації.

Аналіз семантичних і валентних ознак конститuentів поля деструкції показав, що вони об'єднуються і протиставляються за такими найбільш типовими диференційними семами: *характер об'єкта дії, цілеспрямованість дії, спосіб дії, знаряддя (засіб) дії, інтенсивність дії, результат дії*.

Практично усім одиницям аналізованого вербативного континууму властива диференційна сема об'єкта дії, яка лінгвально актуалізує одного з учасників ситуації, на якого спрямований деструктивний вплив. У ролі об'єкта дії можуть виступати різноманітні предмети та явища позамовної дійсності. Так, словникові дефініції вказують і на живих істот, і на найменування артефактів, натурфактів чи їх частин.

Незважаючи на те, що усім конститuentам аналізованого поля іманентне значення мети, яке актуалізоване на рівні категоріально-лексичної семи і репрезентує ідею руйнації об'єкта взагалі, більшість дієслів марковані диференційним елементом цілеспрямованості, яке конкретизує абстрактний зміст деструкції. Так, одні лексеми вказують на повне знищення (*душити* – “фізично знищувати кого-, що-небудь”), інші – на часткову руйнацію, псування (*пакудити* – “заподіювати шкоду; псувати”), поділ на частини (*батовати* – “різати великими піматками”), деформування предмета (*жолобити* – “робити нерівним, кривим, вигнутим”) і под.

Із диференційними семами об'єкта та цілеспрямованості дії співвідносяться елементи змісту способу і засобу (знаряддя) дії. Саме своєрідність об'єкта деструктивного впливу найчастіше визначає знаряддя чи спосіб дії, за допомогою яких досягається поставлена мета. Диференційні компоненти значення способу дії відображають певні дії, прийоми, що дають змогу здійснити руйнацію об'єкта. На лінгвальному рівні аспект способу дії деструктивної ситуації маніфестований, як правило, дієприслівниковими зворотами або віддієслівними іменниками (*давити* – “розплющуючи, нищити (комах та інших дрібних істот)”, *дерти, драсти* – “карати биттям; сікти”). Семи засобу (знаряддя) дії вказують на різноманітні пристосування, механізми, інструменти, інші артефакти чи природні органи, які застосовуються під час руйнівної діяльності (*колотти* – “забивати ударами ножа (про свиней)”, *торпедувати* – “атакувати торпедою, завдавати ударів торпедами”). Елементи змісту способу і засобу (знаряддя) дії взаємопов'язані між собою. Аналіз показує, що зазвичай дієслова, лексикографічні дефініції яких вказують на спосіб дії, не мають семи засобу (знаряддя) дії і – навпаки.

Семи інтенсивності дії вказує на силу, енергію, які прикладає, витрачає суб'єкт для досягнення поставленої мети. Значення високої інтенсивності деструктивного впливу в лексикографічних дефініціях конкретизують прислівники *сильно, вицент, вкрай* і под: *палити* – “вкрай висушувати, знищувати спекою, посухою (рослинність)”, *катувати* – “сильно бити, завдавати тяжких фізичних мук, страждань”.

Практично усі лексеми аналізованого вербативного континууму марковані семою результату дії, яка відіграє важливу роль у смисловій структурі конститuentів макрополя КФД. “Провідне місце серед функціонально-семантичних категорій дієслів займає результатив, який зумовлений онтологічними особливостями дієслів даного розряду: здійснюється яка-небудь дія, людина докладає зусиль, витрачає енергію для досягнення кінцевої мети, результату. Цілеспрямована дія підкорена результату, вона закінчується лише за умови досягнення певного результату” [6, с.90]. Словникові конкретизатори, що репрезентують сему результату дії, вказують на повну руйнацію, знищення об’єкта (*зробити* – “завдавати великого лиха, призводити до загибелі”) або на часткову руйнацію, псування, поділ на частини, деформацію і под. (*смалити* – “пошкоджувати вогнем що-небудь”, *краяти* – “різати що-небудь на шматки, на частини; розрізувати, розгинати”).

Таким чином, конститuentи вербативного поля деструкції корелюють і протиставляються за шістьма диференційними ознаками, на основі кожної з яких можна здійснювати подальшу класифікацію на лексико-семантичні групи. Традиційно вербативи макрополя КФД типологізують на підставі семи способу або засобу (знаряддя) дії, які вважаються ключовими у їх смисловій структурі. “Порівнюючи диференційні семи дієслів, можна помітити, що найбільш вагомими серед них є семи способу і знаряддя здійснення дії” [13, с.35]. Однак думки окремих науковців щодо того, яка з названих сем є провідною і на основі якої з них необхідно класифікувати вербативні лексеми, зокрема на позначення руйнівного впливу, не збігаються. Так, Козельська І.А., яка здійснила компонентний аналіз ЛСГ дієслів механічного пошкодження поверхні предмета, вважає, що важливішим компонентом змісту є знаряддя дії: “встановлення його (знаряддя дії. – *Н.П.*) необхідне і для визначення семи способу дії. [...] Реалізація семи способу впливу [...] ілюструє її залежність у структурі значення досліджуваних дієслів від семи знаряддя” [8, с.59–60]. Потапенко Т.А. вказує, що “найбільш загальною ознакою, що протиставляє усі дієслова руйнування один одному, але також і об’єднує їх у підгрупи, є ознака способу дії. Усі інші ознаки протиставляють дієслова всередині підгруп. [15, с.53–54]. Незважаючи на те, яку із сем – способу чи засобу (знаряддя) дії – вважають у структурі конститuentів поля деструкції домінантною і на основі якої з них здійснена їх таксономія в русистиці, на нашу думку, класифікації за названими диференційними компонентами (хоча вони й витримали перевірку часом), не виявляють усієї специфіки семантичної організації аналізованого континууму, а отже, не є релевантними для дослідження їх дериваційного потенціалу. Зумовлено це наступними причинами. По-перше, мабуть, не є цілком правильним визначати, яка сема, способу чи засобу (знаряддя) дії, є провідною, оскільки вони не лише

співвідносяться, тісно пов'язані між собою, але й взаємно детермінують один одного. “Цілком очевидно, що спосіб дії і знаряддя, що використовується у процесі дії як засіб дії, взаємопов'язані і взаємозумовлені” [13, с.33]. В окремих випадках навіть складно провести чітку межу між ними, розрізнити їх. Так, Потапенко Т.А. один раз стверджує, що в лексемах *бомбити* (“атакуючи з повітря, скидати бомби на кого-, що-небудь”), *бомбардувати* (“обстрілювати з гармат; атакуючи з повітря, скидати бомби на кого-, що-небудь”) превалює ознака засобу (знаряддя) дії, інший – способу дії [15, с.53–54]. Це пов'язане насамперед з тим, що поняття засобу, знаряддя, способу дії взаємно переплетені, латентно включають елементи один одного, на що вказують і їх лексикографічні дефініції, пор.: *засіб* – “1. Прийом, якась спеціальна дія, що дає можливість здійснити що-небудь, досягти чогось; спосіб. 2. Те, що служить знаряддям у якій-небудь дії, справі” [18, III, с.307]; *знаряддя* – “1. Пристосування, прилад, механізм і т.ін., за допомогою якого виконується певна дія” [18, III, с.642], *спосіб* – “1. Певна дія, прийом або система прийомів, яка дає можливість зробити, здійснити що-небудь, досягти чогось. 2. Те, що служить знаряддям, засобом і т.ін у якій-небудь справі, дії” [18, IX, с.579]. У зв'язку з тим, що значення засобу (знаряддя), способу дії у смисловій структурі дієслів взаємно детермінують один одного, то, очевидно, класифікацію вербативів краще здійснювати з урахуванням їх обох, розрізняючи групи лексем з актуалізованими / неактуалізованими названими семами. Однак такий синкретичний підхід нівелює загальноновизнану і закріплену практикою лексикологічних досліджень традицію типології вербативного простору на основі якоїсь однієї ключової диференційної ознаки.

По-друге, таксономія на підставі сем способу чи засобу (знаряддя) дії не відображає усієї специфіки ситуації деструкції, зокрема, не вказує на кількісно/ якісне порушення цілісності об'єкта внаслідок руйнівного впливу. Як відомо, результатом деструктивної діяльності може бути як повна, так і часткова руйнація предмета, що в першу чергу залежить від поставленої мети, характеру об'єкта впливу, інтенсивності дії. Так, наприклад, одне із значень дієслова *рубати* вказує на пошкодження (“розсікати, розділяти на частини, ударяючи чим-небудь гострим з розмаху”: “Замість науки дяк заставляв Тараса носити воду, рубати дрова, топити піч” (Панас Мирний), інше – на знищення об'єкта (“бити, розтінати холодною зброєю (шашкою, шаблею і т.ін.): “Гей, рубали ворогів та по всіх фронтах!” (П.Тичина). У рамках класифікації за способом чи засобом (знаряддя) дії наведені й аналогічні приклади своєрідності деструктивної ситуації (повної чи часткової руйнації предмета впливу) не знаходять репрезентації, тим часом вони є релевантними для виявлення дериваційного потенціалу досліджуваних одиниць.

По-третє, вважаємо, що типологія аналізованого континууму вербативів на основі сем способу чи засобу (знаряддя) дії применшує роль компонентів цілеспрямованості та результату дії, які є визначальними у процесі відбору дієслів руйнування і виділення їх в окрему парадигму в межах макрополя КФД. Елементи змісту мети і передбачуваного наслідку дії є тими сутнісними ознаками, що зазвичай диференціюють значення в одній лексемі конкретного фізичного впливу і тим самим відносять її до тієї чи іншої групи, пор.: *довбати ополонку* – “створювати” і *довбати стіну* – “руйнувати”.

По-четверте. Оскільки “в семантиці дієслова відображається два типи відношень – його суб’єктні і об’єктні зв’язки” [6, с.75], то будь-яка екстралінгвальна ситуація, позначувана вербативом “може бути описана з точки зору суб’єкта або з точки зору об’єкта дії” [6, с.75]. Класифікація за способом чи засобом (знаряддям) дії репрезентує фрагмент руйнівного впливу з погляду суб’єкта, бо “суб’єкт дії і знаряддя дії не лише різні, але й поняттєво пов’язані. Вони обоє здійснюють дію, лише перший безпосередньо, а другий опосередковано. У свідомості людини можуть бути такі видіння, коли уявлення про безпосередній суб’єкт дії і уявлення про засіб дії зливаються і утворюють складне уявлення, що об’єднує і безпосереднього виконавця дії, і знаряддя дії” [Цит. за: 6, с.55]. Як було зазначено, суб’єктом дії при дієсловах КФД повинна виступати жива істота. Проте аналіз сполучувальних властивостей дієслів із семою руйнування показує, що семантичну функцію суб’єкта деструктивного впливу можуть виконувати не лише особи, але й явища природи, технічні засоби, інші різноманітні артефакти. Отже, виникає своєрідний дисонанс. З одного боку, “при позначенні ситуації з точки зору суб’єкта, активного виробника дії, ми маємо конструкції, зорієнтовані на передавання активної дії” [6, с.76]. З іншого, неживий предмет не може здійснювати активну націлену дію. За словами Дж. Лайонза, активні дієслова, які поєднуються з неживими суб’єктами, являють собою “паразитичний наріст на нормальному типі” [11, с.54–55]. Таким чином, класифікація за способом чи засобом (знаряддям) дії, що маніфестує фрагменти дійсності, позначувані дієсловами, з погляду суб’єкта дії, не є прийнятною для типології аналізованого континууму вербативів, адже суб’єктом деструктивної діяльності може бути й нежива істота. Окрім того, таксономія за способом чи засобом дії не відображає специфіки ситуації руйнації і його учасників, зокрема не вказує на кількісно/ якісні зміни цілісності предмета внаслідок деструктивного впливу.

Оскільки екстралінгвальний сегмент можна описати і з погляду об’єкта дії, то, очевидно, більш актуальною буде таксономія досліджуваних лексем на основі тих диференційних сем, які співвідносяться з об’єктом впливу, тим паче, що зміст вербативів КФД зорієнтований саме на об’єкт. У зв’язку з тим, що будь-який деструктивний вплив у напрямку об’єкта дії спрямо-

ваний на досягнення певного руйнівного результату, то вважаємо, що найбільш продуктивною в системі аналізованого континууму вербативів буде класифікація, в якій типологізувальним чинником виступатиме диференційна сема результату дії. Практично усім одиницям поля деструкції властивий компонент значення результату впливу, який займає провідне місце у їх смисловій структурі. Аспект результату співвідноситься з усіма елементами-учасниками ситуації деструкції, які “працюють” на нього, прогнозують, детермінують, забезпечують його досягнення. Результат залежить і від поставленої мети, і від специфіки об'єкта впливу, вибору засобу (знаряддя) чи способу дії, застосування більшої або меншої інтенсивності. Зважаючи на характер передбачуваного результату внаслідок деструктивного впливу на об'єкт, дієслова в межах аналізованого континууму поділяються на дві макропарадигми. У першу групу об'єднуються слова, які актуалізують ситуацію цілковитого руйнування, знищення предмета деструктивного впливу, умовно її номінуємо **“припиняти існування когось, чого-небудь”**. Другу парадигму складають лексеми, які позначають фрагмент часткового руйнування, пошкодження об'єкта дії, його цілісності, частин, елементів структури, яку назвемо **“несувати, пошкоджувати цілісність когось, чого-небудь”**. У межах названих угруповань виокремлюємо ЛСГ, одиниці яких об'єднуються і протиставляються за менш загальною ознакою результату дії, а також за характером об'єкта впливу. Так, макропарадигму **“припиняти існування когось, - чого-небудь”** структурують наступні ЛСГ:

1) **“убивати, умертвляти когось-небудь”** її формують семеми, які відображають ситуацію знищення живих істот: *бити, валити, губити, душити, кінчати, мервтити, різати, рубати, стріляти, трупити, четвертувати і т.под.*²

2) ЛСГ **“розбиваючи, ламаючи, плюндруючи, знищувати; перетворювати на руїну”**, куди входять твірні, що позначають фрагмент знищення матеріальних об'єктів: *бомбардувати, бомбити, валити, громити, давити, крушити, ламати, ломити, мотлошати, нищити, нівечити, палити, плюндрувати, рвати, толочити, тлумити, троцити, чавити, шматувати і т.под.* При цьому під “руїною” ми розуміємо не лише “залишки зруйнованої споруди, населеного пункту”, але й “руйнування, знищення чого-небудь”, тобто результат за дією руйнування. Об'єктом впливу в рамках названої деструктивної ситуації, як правило, виступають великі артефакти або натурфакти, знищення яких потребує застосування значної сили, енергії: будинки, міста, аеродроми, заводи, гори і под. Також у ролі

² Зважаючи на великий обсяг матеріалу, подаємо вибірково лише безпрефіксні твірні одиниці.

об'єкта можуть виступати і менші за розміром предмети, які створені людиною: ваза, вікно, скриня, двері, стакан і под.

3) *ЛСГ “скасовувати, ліквідувати що-небудь”* складають семени *анулювати, касувати, ліквідувати, нівечити, руйнувати і под.*, які вказують на припинення існування якогось абстрактного об'єкта (організації, свобод, законів тощо).

У межах макросистеми диференціюємо такі лексико-семантичні групи:

1) *“бити, завдавати фізичних травм кому-небудь”*, конституенти якої відображають ситуацію пошкодження тіла живих істот: *батожити, бити, гамселити, дубасити, калічити, лупцювати, мучити, періцити, ранити і под.*

2) *“ділити на частини, відокремлювати частину від цілого”*: *батувати, брити, двоїти, ділити, косити, кроїти, ламати, межувати, паювати і под.*

3) *“пошкоджуючи поверхню, утворювати рубці, виїмки, заглибини, дірки”*: *буравити, діривити, длубати, довбати, колупати, решетити, свердлити і под.*

4) *“деформувати об'єкт”*: *бгати, гнітити, гнути, жолобити, м'яти* тощо.

5) *“дробити, дрібнити, змінювати будову, склад, структуру чого-небудь”*: *вальцювати, дрібнити, дробити, кришити, молоти, м'яти, титлювати, терти, товкти, чавити*. Конституенти названої парадигми маніфестують деструктивний вплив, внаслідок якого змінюється мікроструктура, збільшується число складових елементів об'єкта, яким, як правило, виступає натурфакт, якась органічна або схожа до неї речовина: пшениця, каміння, цукор тощо.

Окрім того, виділяємо в окрему парадигму дієслова, які позначають руйнацію предмета природними органами, яку умовно називаємо **“природні деструктивні дієслова”**, виокремлення якої зумовлено тим, що не усі лексеми, що репрезентують ситуацію руйнації природними органами людини чи тварини, вказують на конкретний результат (пор.: *брикати* (“бити задніми ногами”), *буцати* (“бити, колоти рогами (звичайно про барана), а також тим, що вони вказують на цілеспрямовану діяльність живої істоти, що є важливим для семантики дієслів конкретної фізичної дії.

Для осмислення ролі твірних у процесах словотворення “класифікація їх за частиномовною належністю необхідна, але недостатня. Наступний етап – субкатегоризація частин мови як класів твірних слів за лексико-граматичними і лексико-семантичними розрядами до рівня, релевантного з погляду їх дериваційних характеристик” [5, с.9]. Здійснена нами таксономія дієслів на позначення руйнівного впливу на об'єкт забезпечить поетапне й послідовне структурування й опис їх словотвірних парадигм, а проведений аналіз мікрокомпонентів змісту дасть змогу глибше дослідити

способи освоєння “інгредієнтів” значення твірних у семантиці похідних в актах деривації.

1. Апраксимова Н. Семантична типологія дієслів на позначення впливу на суб'єкт (за твором Т. Осъмачки “Ротонда душолюбців”) // Семантика мови і тексту: Збірник статей VIII Міжнар. наук. конф. 22–24 жовтня 2003 року. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – С.7–11.
2. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. – М.: Высшая школа, 1990. – 176 с.
3. Гайсина Р.М. Лексико-семантическое поле глаголов отношения в современном русском языке. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1981. – 196 с.
4. Гак В.Г. Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. – М.: Наука, 1971. – С.78–93.
5. Грещук В.В. Український відрикетметричний словотвір. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – 208 с.
6. Кильдибекова Т.А. Глаголы действия в современном русском языке. Опыт функционально-семантического анализа. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1985. – 157 с.
7. Клеопатрова Л. Ф. Лексико-семантическая группа глаголов разъединения в современном русском языке: Автореф. дисс... канд. филол. наук. – Воронеж, 1981. – 24 с.
8. Козельская И.А. Компонентная структура глаголов одной ЛСГ конкретного физического действия // Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака: Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1983. – С.56–61.
9. Кузнецов А. М. От компонентного анализа к компонентному синтезу. – М.: Наука, 1986. – 126 с.
10. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. – М.: Высшая школа, 1989. – 216 с.
11. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. – М.: Прогресс, 1978. – 544 с.
12. Плотников Б.А. Основы семасиологии. – Минск: Высшая школа, 1984. – 223 с.
13. Полукарова А.Г. Семная структура лексико-семантической группы глаголов соединения // Классы слов и их взаимодействие. – Свердловск: УрГУ, 1979. – С.32–36.
14. Попова З.В., Стернин И.Д. Лексическая система языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1984. – 147 с.
15. Потапенко Т.А. Лексико-семантическая характеристика глаголов с общим значением разрушительного воздействия на объект // Филологические науки. – 1983. – № 2. – С.50–56.
16. Потапенко Т. А. О семантических связях глаголов преобразующего воздействия на объект // Русский язык в школе. – 1978. – № 1. – С.97–100.
17. Русский язык: Энциклопедия / Под ред. Ю. Н. Караулова. – М.: Науч. изд-во “Большая Российская энциклопедия”, 2003. – 704 с.
18. Словник української мови: В 11-ти т. – К.: Наукова думка, 1970–1980.
19. Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. – 172 с.
20. Тулина Т.А. Функциональная типология словосочетаний. – Киев-Одесса: Высшая школа, 1976. – 176 с.

21. Харитончик З.А. О роли лексико-семантической группы в словообразовании (на материале современного английского языка) // Романское и германское языкознание. – Минск: Высшая школа, 1982. – Вып.12. – С.96–104.
22. Шмелев Д.Н. Семантические признаки слов // Избранные труды по русскому языку. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С.17–29.

The article deals with the investigation of the semantic parameters of the verbs with the sense of destruction, that is the pro-condition of the exposure their derivational potential.

Key words: seme, verb, lexical-semantic group, classification.

УДК 811.161.2'37

ББК 81.2 Ук-7

Наталія Веселовська

СЕМАНТИЧНИЙ СПОСІБ ТВОРЕННЯ ВИРОБНИЧО-ПРОФЕСІЙНОЇ ЛЕКСИКИ НАФТОВИКІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У результаті дослідження виявляється, що значна частина професійної лексики нафтовиків аналізованого періоду формувалася шляхом семантичної спеціалізації загальноживаних слів. Найпоширенішим способом вторинного номінування є метафоризація та метонімізація. Простежуються також і такі види спонтанної деривації, як звуження і розширення значень, обумовлених родо-видовими відношеннями, та явище семантичного зрушення.

Ключові слова: вторинна номінація, метафоризація, метонімізація, звуження значення слова, розширення значення слова, семантичне зрушення, професійна лексика нафтовиків.

Формування професійної лексики нафтовиків кінця ХІХ – початку ХХ століття проходило здебільшого шляхом семантичного переосмислення уже існуючих у мові слів. Для мови науки семантичний спосіб словотворення має особливий смисл. З його допомогою задовольняються зростаючі потреби в нових термінах [6, с.98]. Розширення та удосконалення нафтових промислів на зламі століть вели до появи нового професійного класу робітників з його специфічним мовним репертуаром, що ґрунтувався в основному на запозиченнях з народної говіркової мови. Використання семантичної спеціалізації загальноживаної лексики В. Даниленко пояснює тим, що раніше не так чітко була визначена межа між словами загальнолітературної мови і термінами, як сьогодні [4, с.100]. Народна мова ставала джерелом черпання відповідників на нові поняття, пропонуючи при цьому старі слова, наповнені новим змістом, бо, як писав В.Виноградов, "будь-яка наука починає з результатів, здобутих мисленням і мовленням народу і в подальшому своєму розвитку не відривається від народної мови" [4, с.6]. Отже, потреба у термінологічних номінаціях нафтовиків, які відбивали б зміст нових понять, задовольнялась шляхом перетворення загальноживаного слова у спеціальну номінацію. Такий процес супроводжується

навантаженням уже існуючого слова з його первинним значенням ще одним значенням, вторинним. Так, іменник *вежа*, маючи значення “висока вузька споруда, що має висоту значно більшу за ширину і будується окремо або як складова частина фортеці, палацу” [15:1, с.316], шляхом навантаження його новим змістом отримує ще одне значення – *вертична вежа* – “особлива вежа з деревляних стовпів на 20 м заввишки, яка хоронить все приладдя” [1, с.35]. Нова номінативна одиниця, що появилася у результаті подібності двох об’єктів за ознакою, яка є суттєвою в понятті про новий об’єкт, мусить пройти певні етапи формування нового значення з метою отримання лексикографічної самостійної номінативної цінності [3, с.53]. Науково-популярне видання “Богатства землѣ. Нафта и воскъ земный” засвідчило початок процесу закріплення нової номінативної одиниці за новим поняттям: “Скоро де вынайдутъ мѣсце, в котромъ мѣркують, що сѣть нафта, такъ заразъ ставляють тамъ высочезне руштоване, ось такъ, якъ бы нѣкбы якусь високу *вежу* зъ дерева” [2, с.16].

Нове значення є наслідком семантичного розширення чи семантичного звуження вихідного слова або утворилось внаслідок різного роду переносів. Перенесення значень в основі яких лежать явища метафори і метонімії, дають змогу розширювати засоби номінації, “здобувати нові поля невідомих досі понять” [17, с.10].

Суть метафори полягає в перенесенні ознак з одного предмета на інший на підставі подібності [8, с.88]. Для такого перенесення достатньо, щоб будь-яка другорядна, випадкова ознака одного предмета збігалась або мала деяку подібність з ознакою іншого предмета [13, с.47].

Значну частину професійної лексики нафтовиків досліджуваного періоду становлять загальноновживані слова, що зазнали метафоризації. Перенесення здійснювалось на основі подібності різноманітних ознак. Розглянемо деякі.

І. Перенесення за зовнішньою подібністю здійснюється за такими найтиповішими схемами:

1. Назви створених людиною предметів – назви виробничих знарядь праці, машин, механізмів, пристосувань, пристроїв та їх частин:

а) назви оброблених частин деревини – назви частин рухового механізму виробничих машин:

жердка – “усяка підвішена палиця, перекладина” [15: 2, с.520] і “довга вертикальна, спочатку дерев’яна, а пізніше металічна палиця, прикріплена зверху до линви, знизу до свердла з метою забезпечення прямої лінії удару при ударному способі буріння”;

друки – в одн. *друк* – “велика товста дерев’яна палиця” [15: 2, с.427] і в мн. *друки*, діал. *друки* – “частина рухового механізму в машині для помпування води”, – “колееса обертаються, а друки не хотять гоїдатися” [9: 38, с.2];

б) назви одягу, його частин – назви частини виробничих пристосувань, пристроїв:

рукав – “частина одягу, що покриває руку”, і “пристрій у вигляді труби або кишки для відведення або передачі рідин, газів, сипких тіл” [15: 8, с.905], в нашому випадку – “трубоподібна частина млинка, через яку подається свіже повітря в яму”;

капелюх – “жіночий або чоловічий головний убір” [15: 4, с.92] і “пристосування, що використовується для ізоляції однієї поверхні від іншої”;

в) предмети побуту – виробниче пристосування, що використовувалось для укріплення стінок ями, свердловини:

півка – “пелена” [5: 3, с.156] і “металічна півка, якою укріплювали стіни верченої діри” [1, с.37].

2. Назви частин тіла тварин – назви виробничих знарядь праці:

кінський хвіст – “частина тіла коня” і “знаряддя, що використовувалось для примітивного способу нафтовидобутку”. “Береться кінський хвіст, згониться ним поверх води, то тотя ропа набирається на волосінь, а з неї рукою зсувається до коновки” [16, с.392]. Першочергово процес збору нафти з поверхні води здійснювався справжнім кінським хвостом. Пізніше, з появою великої кількості нафтових витоків, кінським хвостом почали називати зв’язані в пучок стебла очерету. Нове знаряддя праці мало аналогічну форму, було значно дешевшим та успішно використовувалось за своїм призначенням.

копитце – зменшено-пестлива форма від *копито* – “рогове утворення в кінці ніг деяких ссавців” [15: 4, с.281] і “частина ударного інструменту, призначена для розбивання твердої породи”.

II. Перенесення за функціональною подібністю здійснюється за схемою: назви предметів побуту, їх частин – назви виробничих інструментів, пристроїв:

ложка – “предмет столового прибору, яким набирають рідку або розсипчасту страву” [15: 4, с.540], і “виробничий інструмент, призначений для піднімання вибурених порід із вибою свердловини”.

ручка – “частина предмета, за яку його держать або беруть рукою” [15: 8, с.917], “ручка від корби, яку крутять для надання обертального руху валові”.

III. Перенесення за функціональною та зовнішньою подібністю здійснюється за такими схемами:

1. Назви частин тіла живої істоти – назви об’єктів неживої природи, рельєфу:

жила – “судина, по якій тече кров у тілі людини чи тварини”, “тріщина земної кори, заповнена якоюсь гірською породою, а також сама гірська порода в тріщині” [15: 2, с.529], у нашому випадку – “жила земного воску – застиглої нафти”.

2. Назви предметів побуту – назви виробничих пристосувань:

праса – “прес” [15: 7, с.518] і “виробниче пристосування, що використовувалось для надання воску певної форми”. “Коли воскъ дальше кипить, то зъ пари, якъ остигне, робить ся заразъ густий олѣй. Коли той олѣй ще трохи больше застигне, то его вливають в вовнянни мѣшки и прасують под дуже сильною прасою. Черезъ мѣшок вытѣкає тогдѣ рѣдкій олѣй, зъ которого роблять нафту, а то, що лишаєсь вѣ мѣшку, єсть тогдѣ парафіна” [2, с.21];

віко – “верхня частина діжки, скрині й т. ін., якою їх закривають” [15: 1, с.671] і пристосування, яким закривали яму; “яму, в якій добулося кипячку, накривали в половині її глибокості віком, аби в ночі “кучиніри” не крали. Коли ж приходилось кипячку тягнути з ями, треба було се віко відкрити” [10, с.102].

3. Назви будівель господарського призначення – назви споруд спеціального призначення:

буда – “невелика будівля для господарських потреб, для захисту від негоди” і “місце для парової машини”. “Коло тои вежѣ ставлять буду, вѣ котрой стоить парова машина” [2, с.16];

кошара – “сарай, загорода для овець” [5: 2, с.296] і “місце проживання робітників”.

4. Назви явини природи – назви допоміжних засобів для роботи під землею:

вітер – “рух потоку повітря в горизонтальному напрямі” [15: 1, с.687] і “кисень, свіже повітря, що подається у шахту”. “Все лиш корбов крути, глину тягай або вітер у яму млинукуй” [16: 14, с.292].

IV. Перенесення за подібністю в розміщенні чи за аналогією розміщення. Простежуються такі найтиповіші схеми:

1. Назви неживої природи, рельєфу – назви наземних частин ями, свердловини:

береги – в одн. *берег* – “край узбіччя, обочина ущелини” [15: 1, с.58] і “край отвору ями, свердловини”;

сирло – “вихідний отвір у чому-небудь” [15, 2: с.62] і “отвір ями, свердловини”.

2. Назви частин будівлі – назви підземних частин ями, свердловини:

діл – “земляна долівка” [15: 2, с.303] і “місце поглиблення свердловини”;

стілки – “вертикальна частина будови” [15: 9, с.715] і “бічні сторони ями, свердловини”.

Проте, як зазначає Лотте, найменування більшості з них обумовлено і схожістю низки інших ознак, створюючи в сукупності якусь формальну схожість одних предметів (понять) з іншими [13, с.49–50]. Це стосується,

зокрема, *горла* – частини ковальського міха чи млинка, за допомогою яких подавалось свіже повітря до ями.

Метонімна номінація полягає в перенесенні на основі зовнішнього чи внутрішнього зв'язку між суміжними поняттями [8, с.89]. У досліджуваній термінології виділяємо такі схеми перенесення за суміжністю:

1. Дія, процес – предмет, явище:

плин – “дія за значенням плинути”, “маса води, потік, що рухається в якому-небудь напрямку”, “рідина” [15: 6, с.582]. “...що се за сила пре на верх той жовтавий острый плин і де є його джерело” [16, с.394];

викид – “дія за значенням викинути” [15: 1, с.405], “ропа випливала самовикидом” [14, с.4].

2. Дія, процес – результат дії, процесу:

облік верчення – “з'ясування кількості чого-небудь” і “система ресстрації процесів якої-небудь діяльності в її кількісному і якісному виявах” [15: 5, с.526];

обчислення ступеня зачещення ропи – “дія за значенням обчислити” і “цифрові рахунки, викладки” [15: 5, с.603].

3. Дія – засіб дії і результат дії:

кріплення стінок свердловини – “дія за значенням кріпити”, “деталі для скріплювання, з'єднування частин машини і конструкцій” “споруда в шахті зі стояків, рам і т. ін., що запобігає обвалам порід” [15: 4, с.357–358].

4. Властивість – предмет:

кит'ячка – праслов.кып'ѣти “витікати” [7: 2, с.434].

Цей вид метонімного перенесення ґрунтується на перенесенні слова з поняття властивості на поняття носія цієї властивості і в суто технічній сфері не є поширеним [13, с.54].

У досліджуваній виробничо-професійній лексиці трапляються й інші види метонімних номінацій, що мають зв'язок зі сферою дій, процесів, станів: *вибирати з терену мільйони* – видобувати корисні копалини, вартістю в мільйони; *збирати гроші з кошар* – збирати гроші з тих, хто живе в кошарах; *верчення копальні* – верчення землі.

У аналізованому матеріалі простежуються й інші види семантичної дери-вації – звуження та розширення значень, обумовлених родо-видовими відношен-нями семантичних одиниць.

Звуження значення характеризується його уточненням, спеціалізацією внаслідок отримання нових семантичних ознак. Номінативно-вихідне значення об'єднує в собі вихідне значення плюс нові семантичні компоненти, що звужують, конкретизують семантику слова [12, с.10].

Лексема *вихід*, означаючи “рух звідки-небудь назовні, за межі чогось”, отримує вужче конкретизоване значення, аніж раніше: “Ропні витіки з надр землі супроводжуються виходом газу” [14, с.3]. Узагальнений семантичний компонент “звідки-небудь” переходить в уточнювальну сему “земля”, “газ”.

Процес звуження значення відбувається при найменуванні особи, коли уточнюється виконувана нею робота. Іменник *копач* із значенням “землекоп”, “могильщик” [5: 2, с.280] утворює новий лексико-семантичний варіант – “робітник, який копас нафтовий колодязь”, іменник *ямар* із значенням “той, що копає яму”, отримує уточнене значення – “робітник, який копає нафтову яму”.

“Чим глибше копали за кипячкою, тим частіше натрапляли на вуглеводневі гази, так звану “замороку”, яка й забирала чимраз більше жертв. Коли *копачі* позаморочувалися в ямі, а той, що його спустили по заморочених також заморочив ся, раджено собі чисто галицьким помислом: кидало ся запалену тріску або віхоть соломи в яму, наступав гучний вибух, гази в мить згоріли і тоді можна було вже безкарно спускати ся по спечених покійників. ...*ямари* кажуть, що се найлекша смерть на світі...” [9:38, с.2]. Розвиток значення відбувається шляхом визначення мети виконуваної роботи “копати землю” – “копати за кип’ячкою”, “копати яму” – “копати яму за нафтою”.

Семантична деривація шляхом звуження значення може відбуватися в поєднанні з означуючим словом. Наприклад: муляр – муляр шибовий [11, с.121]; веретільник – веретільник нафтярський [10, с.105].

З розширенням значення спостерігається процес розширення предметної віднесеності слова. Професійна лексика нафтовиків кінця XIX – початку XX ст. небагата такими новоутвореннями. У процесі розширення значень залучається, як правило, спеціальна лексика [12, с.11], а досліджуваний нами період був якраз початком її формування. Цим, гадаємо, і пояснюється непоширеність процесів деспеціалізації спеціальної лексики при утворенні нових номінативних одиниць нафтового промислу. У досліджуваному матеріалі трапляються такі: *копальняний горизонт, нафтовий басейн*.

Ще одним із видів семантичної деривації є семантичне зрушення, яке, на відміну від звуження та розширення значень шляхом родо-видових переходів і навпаки, формується видо-видовим шляхом зміни значення вихідної номінативної одиниці. Субстантивованій іменник *гарячка* із значенням “підвищена температура тіла, жар” [15:2, с.38], набуває значення “підвищеної діяльності”, в нашому випадку діяльності із метою швидкого збагачення на нафтових промислах: *горячка контракування дучок, нафтова горячка, або нафтова лихоманка*.

Лексику нафтовиків на межі XIX – XX ст. можна кваліфікувати як народну професійну лексику, оскільки за своїм походженням вона є переважно українська (іншомовні елементи складають лише незначний відсоток від загальної кількості слів), діалектне обрамлення надає їй певного колориту, що є визначальною рисою її творення на народному ґрунті.

1. Бажалук М. Нафта. – Львів: – Вид-во т-ва “Просвіта”, 1928. – 55 с.
2. Богатства землѣ. Нафта и воскъ земный. – Вид-во т-ва “Просвіта”, 1888. – 21 с.
3. Буйнова О.Ю. Универсальные и специфические черты процесса метафоризации // Лингвистические исследования. К 75-летию профессора Владимира Григорьевича Гака. – Дубна: Феникс, 2001. – 192 с.
4. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений слов // Вопросы языкознания. – 1953. – № 5.
5. Грінченко Б. Словарь української мови: В 4 т. / Репринтне видання / Відп. за вип. В.Каменська. – К.: Лексикон, 1996.
6. Даниленко В.П. Русская терминология. – М.: Наука, 1977. – С.97–103.
7. Етимологічний словник української мови. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 1985.
8. Єрмоленко С.Я., Бибик С.П., Тодор О.Г. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. – К.: Либідь, 2001. – С.88–89.
9. Ковалів С.М. З грамоти пропаних Образець з Галицької Каліфорнії // Нафтовик Борислава. – 1999. – № 38. – С.2.
10. Ковалів С.М. Продукція нафти (скального олію) в Бориславі // Літературно-науковий вісник. – Т.ХХІІ. – Львів, 1903. – С.100–113.
11. Ковалів С.М. Оповідання. Казки. Листи. – Львів, 2003. – 185 с.
12. Кудрянцева Л.А. Родо-видовая семантическая деривация в русском языке 70–80-х годов // Русское языкознание. – Вып.12. – К., 1986. – С.10–15.
13. Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – С.37–59.
14. Льюенгерз О. Буквар з нафтової промисловості Польщі. – Дрогобич, 1992. – 19 с.
15. Словник української мови: В 11-ти т. – К.: Наукова думка, 1970–1980.
16. Франко І.Я. Воа constrictor // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1983. – Т.14. – С.370–441.
17. Франко І.Я. Говоримо на вовка – скажімо ї за вовка // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – К., 1983. – Т.40. – 557 с.

A large part of professional lexicon of oil industry workers at the end of the XIX and the beginning of the XX centuries was formed by means of semantic derivation with the help of a secondary nomination, narrowing and expansion of the meaning of initial nominative units.

Key words: secondary nomination, metaphor, metonymy, narrowing of the meaning, expanding of the meaning, semantic shift, professional vocabulary.

УДК 811.161.2'373.611

ББК 81.2 Ук–211

Інна Замойська

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА СЛОВОВІРНОЇ ПАРАДИГМИ ІМЕННИКІВ НА ПОЗНАЧЕННЯ РУЧНИХ ЗНАРЯДЬ ПРАЦІ ТА ЗНАРЯДЬ ДЛЯ ОБРОБІТКУ ҐРУНТУ

У статті розглянуто структурно-семантичну характеристику слововірної парадигми іменників, що позначають ручні знаряддя праці та знаряддя для обробітку ґрунту. Встановлено причини, що зумовлюють словотворчу поведінку вказаних творів.

Ключові слова: ручні знаряддя праці, знаряддя для обробітку ґрунту, слововірне значення, словотворча продуктивність.

У сучасній українській дериватології актуальними є дослідження дериваційного потенціалу певних лексико-семантичних груп слів. Комплексною одиницею словотвору, яка використовується для аналізу лексико-семантичних груп, є словотвірна парадигма – набір похідних, мотивованих однією твірною основою, на одному ступені творення [1, с.6].

Об'єктом дослідження у нашій статті стала словотворча спроможність іменників на позначення сільськогосподарських знарядь праці та їх частин, які мають важливе значення для українського селянина.

Ця група лексики становить численну тематичну групу слів в українській мові та є дуже давнього походження. Своїм зародженням вона сягає в глибоку давнину, протягом багатьох століть вона формувалась і збагачувалась. Висока культура обробітку ґрунту давніх слов'ян та важливість його в економічному житті народу відповідали їй багатій лексиці, зокрема словам на позначення знарядь праці.

Сенжко Н.В. у своєму дослідженні [2, с.32] поділяє усі знаряддя праці на 7 лексико-семантичних груп за ознакою конструкції знарядь праці (див. схему).



Схема. Класифікація іменників, що позначають знаряддя праці

У межах визначених лексико-семантичних групах утворюються менші лексико-семантичні мікрогрупи, які виділяються за семантичними ознаками “сфера виробничого використання знарядь” та “функціональне призначення”. Конкретизація семантичної ознаки “функціональне призначення знаряддя” веде до утворення в структурі лексико-семантичної групи багатьох лексико-семантичних мікрогруп типу “сільськогосподарське знаряддя для косіння” (*коса, жатка*); “сільськогосподарське знаряддя для згрібання” (*граблі, валкоутворювач*); “знаряддя для обробітку ґрунту” та ін. [2, с.44].

Для відображення семи “функціональне призначення знаряддя праці” в лексикографії вироблена формула “прийменник для + віддіслівний імен-

ник”. Наприклад: “*Ґрунтонідпушувач. Сільськогосподарське знаряддя для підпушування ґрунту*” [3, с.205].

У своєму дослідженні ми розглядаємо назви ручних знарядь праці та знарядь для обробітку ґрунту. Звернення до вказаних лексико-тематичних груп не випадкове. Адже основною діяльністю в сільському господарстві є висаджування овочів, збирання врожаю та обробіток ґрунту. А виконання усіх цих процесів неможливе без відповідних знарядь праці. Основну увагу ми звертаємо на ту сільськогосподарську лексику, яка не вважається специфічними термінами, а належить до загальноновживаної лексики. Вона відрізняється і давністю походження, й активним вживанням.

До аналізованих іменників належать 63 твірних слова, із них: а) назви ручних знарядь: *лопата, коса, копач, копаниця, конопатка, заступ, грабарка, граблі, гирлига, габлі, вила, серп, сапа (сапачка), стругач, штик, чистик, ціп, мотика, планет*; б) назви знарядь для обробітку ґрунту: *букер, борона, борозник, чизель, соха, сабан, розпушник, розпашиник, риджер, полільник, плуг, плоскоріз, планувальник, підгортач, підгортальник, парочистник, маркер, купшоріз, культиватор, коток, клин-баба, екстирпатор, волокуша, гвоздівка, ґрунтонідпушувач, ґрунтопоглиблювач, дерпоріз, дряпак (дряпач), глибокорозпушувач, лукоутворювач.*

Іменники *плуг, орало, рало, соха* є синонімами.

Крім цих слів, словник подає діалектні: *політник, рискаль, бук.*

Такі мікрооб'єднання поділяються ще на ряд мікрогруп. Так, серед назв сільськогосподарських знарядь для обробітку ґрунту розрізняють:

1) назви орних знарядь: *плуг, косуля, сабан, соха, рало, орало*;

2) назви знарядь для подрібнення та вирівнювання ґрунту: *дерпоріз, купшоріз, волокуша, клин-баба, планувальник*;

3) назви знарядь для розпушування ґрунту: *культиватор, борона, гвоздівка, плоскоріз, розпашиник, розпушник, полільник (політник), дряпак (дряпач), ґрунтонідпушувач, екстирпатор, глибокорозпушувач, букер, чизель, кремер*;

4) назви знарядь для прокладання борозен, утворення лунок та земляних валів: *маркер, борозник; лукоутворювач; риджер*;

5) назви знарядь для ущільнення та поглиблення ґрунту: *ґрунтопоглиблювач, коток.*

Твірне *лопата* належить не лише до групи ручних знарядь праці, але і до групи назв механізмів, бо позначає не лише “знаряддя з довгим держакком і широким плоским кінцем, яке застосовують для згрібання, перекидання або насипання чого-небудь” [3, с.495], але й “механізоване знаряддя різної форми для згрібання, розмішування, набирання і т. ін. чого-небудь” [3, с.495].

Сюди також варто віднести твірне *планет*, яке, як і твірне *лопата*, існує у вигляді ручного та механізованого знаряддя.

В окрему групу виділяються також застарілі слова: *кремер, косуля, орало, рало, сабан, штик, оскитище*, а також слова із загальною семантикою: *правилля та примусія* (діал.).

Субстантивна зона аналізованих твірних представлена великою кількістю похідних. У межах модифікаційних словотвірних значень виділяється СЗ “демінітивність”.

Семантична позиція демінутивності реалізується в СП окремих іменників, які позначають ручні знаряддя праці та знаряддя для обробітку ґрунту. Продуктивнішими є ті, які позначають ручні знаряддя праці. Так, по 2 демінутиви утворюється від слів *серп* (*сертик, серпок – серпочок*), *граблі* (*грабельки, граблики*), *сапа* (*сапка – сапочка*), *лопата* (*лопатка – лопаточка*), *коса* (*кіска – кісочка*). По одному демінутиву утворюється від слів *ціп, вила* (*цінок, вилка*). Від твірних, які позначають знаряддя для обробітку ґрунту (*плуг, борона, рало, коток*), утворюється по одному демінутиву: *плужок, борінка, райце, коточок*, а від твірного *соха* – демінутив *сошка* та його фонетичний варіант *сішка*. 2 останні похідні позначають не лише знаряддя невеликого розміру, але й погану *соху*.

Велика кількість іменників на позначення сільськогосподарських знарядь із СЗ “демінітивність” засвідчена в усній народній творчості. Фольклор найповніше відображав трудове життя народу, пов'язане із працею хлібороба. Назви знарядь і навіть деталей вводяться в усі жанри усної народної творчості. Споконвічно маючи справу із знаряддями праці, трудові маси шанували їх, наділяли рисами живої істоти, осілювали в поезії. Тому нерідко назви знарядь та деталей вживаються із зменшувальними та пестливими суфіксами, а вживання цих слів в усній народній творчості свідчить про поширення їх та важливу роль для українського народу. Наприклад:

*Ой кресали серпики по горі,
Дожинали житечко при зорі.
Ой кресали серпики, кресали,
Доки ми житечко дожили* [4, с.47].

*Пуцай нас, пане, в чистое поле,
В чистое поле, немірянос,
Та най ми його помірясмо,
Вірненьким плужком та й пооремо...* [5, с.270].

Таким чином, модифікаційний словотвір репрезентований дериватами однієї семантичної позиції. При утворенні зменшено-пестливих іменників більш активними є назви ручних знарядь праці (13 похідних), а слова на позначення знарядь для обробітку ґрунту виявляють меншу продуктивність (6 похідних). Це можна пояснити тим фактором, що з давніх-давен люди використовували лише ручні знаряддя, а механізми з'явилися пізніше, з удосконаленням техніки, що й вплинуло на розвиток похідних.

У межах СЗ “носій предметної ознаки” виділяються такі часткові лексико-словотвірні значення:

- 1) частина того, що названо твірним;
- 2) особа, яка користується тим, що названо твірним;
- 3) знаряддя, які пов'язані з твірними;
- 4) місця та відрізки часу, пов'язані з твірними;
- 5) виготовлювач того, що названо твірним.

Як бачимо, семантика похідних на позначення сільськогосподарських знарядь праці неоднорідна, оскільки може вказувати на різні ознаки (місця, відрізки часу, особу та ін.).

Майже всі знаряддя склалися з окремих частин, для яких існували відповідні назви. Тому найбільшою кількістю похідних представлено СЗ “частина того, що названо твірним”. Похідні із цим значенням позначають частини сільськогосподарських знарядь праці, переважно ті, які призначені для того, щоб за них триматись руками при користуванні тим чи іншим знаряддям. Змістова структура цієї семантичної позиції описується за допомогою перефрази “держално...(сапи, лопати...)”. Сюди відноситься 17 похідних, мотивованих 9 твірними на позначення ручних знарядь праці: *заступ* (*заступишно*, *заступень*); *граблі* (*граблiшно*, *граблице*, *граблиця*); *саблі* (*таблице*); *вила* (*навилок*, *навиленьик*); *ціп* (*ціпишно*, *ціпша*, *ціпельно*, *ціпило*); *сапа* (*сапишно*); *лопата* (*лопатишно*); *рискаль* (*рискалина*); *коса* (*кісся*). Похідні *навилок* та *навиленьик* належать до діалектного мовлення. Вони можуть вживатися не тільки із вищевказаним значенням, але і позначати кількість сіна та соломи, яка може бути підібрана на вила за один раз. Похідне *ціпельно* є застарілим, а *граблиця* вживається лише в розмовному мовленні.

Твірні на позначення знарядь для обробітку ґрунту *плуг* та *соха* продукують по одному похідному: *передплужник* та *сошник*. Іменник *сошник* позначає також пристрій у сівалці чи саджальній машині, за допомогою якої висівають насіння чи висаджують рослини. Твірні, які позначають частини плуга *леміш* та *граділь*, є непродуктивними.

Похідні деривати із лексико-словотвірним значенням “особа, яка користується тим, що названо твірним”, не є численними. Зафіксовано 1 дериват, мотивований назвою ручного знаряддя праці, та 3 деривати, мотивовані однією назвою знаряддя для обробітку ґрунту: *лопатишник*; *плугатар*, *плугатир*, *плугар*.

Невелику кількість становлять деривати із СЗ “знаряддя, які пов'язані з твірними”. Від твірних *плуг*, *вила*, *леміш* утворюються похідні, які призначені для виконання тієї ж самої роботи, що й твірні, від яких вони походять. Усі деривати продукують по одному похідному субстантиву. Так, від твірного *плуг* утворюється складний (комполитний) іменник *електроплуг*, який відноситься до механізмів, машин, тобто удосконалених знарядь, які

значно полегшують роботу людини в сільському господарстві. *Вилані* – залізні вила, які призначені для кидання гною. Одне твірне продукує складний субстантив, який позначає частину шлуга – *леміш* – *багато-лемішник*.

Від твірного *цп* походить одне похідне із СЗ “виготовлювач того, що названо твірним”: *цпов’яз*. М.В.Скаб у своїй праці зазначає, що слова цієї групи є лексикографічно однозначними, через що тлумачна частина при них у словнику української мови нерозчленована на рубрики та відтінки значень. “Крім називання “виготовлювача”, ці слова вказують також на результат дії. Найкоротшими формулами тлумачення при них є: “той, хто виготовляє (виробляє) що-небудь”; той, хто займається виготовленням (виробництвом) чого-небудь; фахівець із виготовлення (виробництва) чого-небудь; майстер ... виробів. Перелічені типи формул складаються з трьох частин: перша називає суб’єкт дії, ...; друга характеризує саму дію ...; третя вказує на об’єкт дії, виражений непохідним спільнокореневим іменником, з яким здебільшого співвідноситься ресстрове слово” [6, с.31].

Деривати, мотивовані назвами знарядь праці, можуть означати відрізки часу – назви місяців. Наприклад, дериват *серп* продукує похідне *серпень* – назву літнього місяця. Назва походить від того, що саме в цей період, у місяці серпні, в сільському господарстві селяни для роботи починали використовувати серпи.

Іменники на позначення орних знарядь праці утворюють деривати на позначення місця, яке пов’язане з самим знаряддям. Так, твірне *рало* продукує одне похідне *ралоця*, що позначало в минулому поле, яке було зоране ралом. Зараз це слово вийшло з активного вжитку.

Таким чином, у субстантивній зоні переважають похідні, які утворені від іменників на позначення ручних знарядь праці.

Ад’єктивна зона іменників на позначення ручних знарядь та знарядь для обробітку ґрунту представлена двома словотвірними значеннями:

- 1) відносність;
- 2) подібність за предметною ознакою.

“Щодо прикметників іменникового походження, то предметне значення твірних основ у таких словах є смисловим ядром їхньої семантичної структури: якого роду відношення не виражали б такі прикметники, це завжди будуть відношення стосовно об’єктів, названих їхніми твірними основами. Комплексне дослідження формальної та смислової структури цих прикметників дозволить виявити шляхи поєднання та взаємодії предметної семантики іменникової основи з частиномовним та словотвірним значенням якості (ознаки) словотвірного форманта прикметника в одній лексикограматичній категорії відіменникових прикметників” [7, с.2-3].

Найбільшу кількість похідних продукують деривати із СЗ “відносність”. Таких похідних нараховується 12: 6 прикметників на позначення

ручних знарядь праці та 6 прикметників, які позначають орні знаряддя праці. Так, від іменників на позначення ручних знарядь праці утворюються похідні *грабельний, кісний, лопатний, серповий, мотичний*, а від демінутива *лопатка* походить ад'єктив *лопатковий*.

Твірні, які позначають знаряддя для обробітку ґрунту, продукують похідні *чизельний, плужний, плуговий, маркерний*. Від вже похідного іменника *сошник* утворюється прикметник *сошниковий*, а від частини плуга – *лемеша* – ад'єктив *лемешевий*.

Іменники із СЗ “подібність за предметною ознакою” менш продуктивні. Сюди зараховуємо 6 похідних, які мотивовані 3 твірними. Усі похідні утворюються від твірних на позначення ручних знарядь праці та вказують на ознаки та форми предметів, які подібні до вищевказаних знарядь праці. Дериват *серп* продукує 3 похідні, а дериват *лопата* – 2 похідні: відповідно *серпастий, серпоподібний, серповидний* та *лопатистий, лопатоподібний*, а від твірного *граблі* утворюється один прикметник *граблестий*, який вживається в розмовному мовленні.

З.М.Майданник, досліджуючи відіменникові прикметники в українській, російській та англійській мовах, зазначає, що “прикметники із значенням подібності в досліджуваних мовах не виділяються в окреме семантичне поле, хоча за словотвірними суфіксами ... визнається здатність виражати, зокрема, значення подібності до названого твірною основою предмета (об'єкта), а словотвірні типи складних прикметників з основами (укр. -видний, -подібний) ... трактуються науковцями як словотвірні типи прикметників із значенням подібності” [7, с.9].

Таким чином, у ад'єктивній зоні найбільш продуктивними є похідні, мотивовані твірними на позначення сільськогосподарських ручних знарядь праці.

Вербальна зона представлена дериватами із СЗ “діяти за допомогою того, що названо твірним словом”. Зафіксовано 4 дієслова, мотивованих назвами ручних знарядь праці, та 9 дієслів, мотивованих іменниками на позначення орних знарядь праці.

Твірні на позначення ручних знарядь праці *мотика, лопата, сапа* та *коса* продукують такі похідні: *мотичити, лопатити, сапати* та *косити*.

Вербатив *мотичити* є рідковживаним та в словнику зафіксований із поміткою *с.г.*

Від дериватів *плуг, маркер, культиватор, рало, букер, борона, борозник* утворюються відповідно вербативи *плужити, маркірувати, культивувати, ралити, букерувати, боронувати (боронити), борознити (борознувати)*.

Похідне *ралити* вживається в діалектному мовленні, а дієслово *маркірувати*, як і вищезазначене *мотичити*, в словнику позначене поміткою *с.г.*

У деривата *плаганити*, який вживається в діалектному мовленні, спостерігається розвиток переносно-метонімічного значення: “повільно, мляво пересуватися (йти, їхати)”, так повільно, неначе орати плугом або йти за ним.

Від назв на позначення ручних знарядь праці *копанця*, *конопатка* (спец.), *грабарка*, *стругач*, *тирлига*, *чистик*, *штик* (заст.), *планет*, *бук* (діал.) не засвідчені похідні.

Непродуктивними у словотворенні є такі іменники на позначення знарядь праці для обробітку ґрунту: *сабан* (заст.), *глибокорозпушувач*, *кремер* (заст.), *екстирпатор*, *грунтонідушувач*, *розпашник*, *політійник* (політійник (діал.)), *косуля* (заст.), *клин-баба*, *кушноріз* (с.г.), *гвоздівка*, *дряпак* (*дряпач*), *орало* (заст.), *планет*, *риджер*, *лункоутворювач*, *дерноріз*, *волокуша*, *грунтооглиблювач*, *розпушник*, *плоскоріз* та іменник, що позначає частину плуга *граділь*.

Не утворюються похідні від слів із загальною семантикою *правиля* та *примусія* (діал.), які позначають усі знаряддя праці.

Підведемо підсумки. СП іменників на позначення ручних знарядь праці та знарядь для обробітку ґрунту становить собою тризонну структуру (субстантивну, ад’єктивну та вербальну). У субстантивній зоні найбільш поширеними є СЗ “демінітивність” та “частина того, що названо твірним”. Виявлено, що більшість похідних утворюється від дериватів на позначення ручних знарядь праці. В ад’єктивній зоні, як і в субстантивній, найбільша кількість прикметників утворюється від іменників на позначення ручних знарядь. Вербальна зона, на відміну від субстантивної та ад’єктивної зон, характеризується високим ступенем продуктивності дериватів на позначення дій, які виконуються за допомогою знарядь для обробітку ґрунту. Із групи сільськогосподарських знарядь на позначення ручних знарядь праці найбільш продуктивними є такі: *серп*, *коса*, *лопата*, *сапа*, *граблі*, *вила*, *ціп*, а із знарядь для обробітку ґрунту – *плуг*, *борона*, *соха*, *рало*.

Слова у межах лексико-тематичних груп несуть на собі різне навантаження з погляду їх словотвірної спроможності. Так, одні слова становлять ядро групи, а інші – периферію. Простежується залежність між тим, до якої групи належить лексема: ядерної чи периферійної. У лексем, що становлять ядро, більша продуктивність, ніж у тих, які належать до групи периферійної.

Зв’язок словотвірної активності слова зумовлений і похідністю твірного. Якщо слово непохідне, то воно характеризується вищим словотвірним потенціалом, ніж похідне. Так, від вже похідного іменника *лопатка* утворюється лише два похідних: субстантив *лопаточка* та ад’єктив *лопатковий*, а від непохідного деривата *сапа* – 9 похідних.

Низькою словотвірною продуктивністю, а то й нульовою, відзначаються стилістично марковані твірні. Сюди належать діалектні та застарілі найме-

нування, а також ті, які вживаються в розмовному стилі. У словнику вони позначаються відповідними помітками (*діал., розм., заст., рідко, спец.*).

Серед усіх знарядь продуктивнішими є ті, які найчастіше використовує людина при виконанні сільськогосподарських робіт: садінні овочів, збиранні врожаю, косінні та обмолочуванні збіжжя, злаків та при підготовці ґрунту до польових робіт, що опосередковано засвідчує зумовленість дери-ваційної спроможності твірних їх прагматичними характеристиками.

1. Грещук В.В. Український відприкметниковий словотвір. – Івано-Франківськ: Плай, 1995. – 208 с.
2. Снежко Н.В. Моделювання динаміки системно-структурних відношень українських назв знарядь праці: Дис. ... канд. філол. наук. – К., 1990.
3. Великий тлумачний словник української мови. – К., Іршін, 2003. – 1440 с.
4. Цит. за: Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. – №4. – С.47.
5. Календарно-обрядові пісні. – К.: Дніпро, 1987. – 392 с.
6. Скаб М.В. Взаємозв'язок словотвору і семантики у найменуваннях людини-виготовлювача // Семасіологія і словотвір. Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1989. – С.31–34.
7. Майданник З.М. Структура відіменникових прикметників української, російської та англійської мов (історико-типологічне дослідження): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1996. – 28 с.
8. Словник української мови: В 11-ти т. – К.: Наукова думка, 1970–1980.

In the article is considered the structure-semantic characteristic of the noun's word-building paradigms, which designates different hand's instruments of work and agricultural implements. Reasons, which cause word-building conduct of these creation nouns, have established.

Key words: *hand's instruments of work, agricultural implements, word-building mean, word-building productivity.*

УДК 801.73
ББК 82.000

Зоряна Лановик

ПРОБЛЕМА МІФОЛОГІЗМУ В БІБЛІЙНІЙ ГЕРМЕНЕВТИЦІ

Стаття присвячена домінуючим концептам міфологізму при інтерпретаціях Біблії. Автор робить короткий екскурс в історію "міфологічної школи" біблійної герменевтики, аналізуючи праці давніх і сучасних науковців-міфологів (П.Абеляр, Дж.Фрезер, О.Лоссе, Н.Фрай, К.Леві-Строс та ін.), підкреслюючи значення міфу в сучасних дослідженнях Біблії.

Ключові слова: "міфологічна школа", біблійна герменевтика, міф, інтерпретація.

Поняття міфу надзвичайно складне і має тривалу історію розвитку. Дехто розглядав міф як вигадку чи примітивну свідомість, дехто намагався "деміфологізувати" міфологію, знайти в міфі глибинний внутрішній смисл. У грецькій філософії софістів і стоїків переважає алегоричне трактування міфу. Платон перший перейшов до розуміння міфу як міфологеми чи особливої художньої форми вираження того, що не може бути передане на мові абстрактного мислення. Пізніше алегоричну екзегезу міфів відродив Френсіс Бекон, а ідея міфологеми була розгорнута у численних працях ХІХ–ХХ ст. У сучасній науці поступово змінюється визначення категорії міфу: "Міф – не казка, як привчали нас думати в часи панування марксистського світогляду. Міф може деградувати до рівня казки, якщо порушиться його сакральний зміст, як це добре було показано В.Проппом в його класичному дослідженні" [2, с.149].

Витоками міфологічної школи біблійної герменевтики можна вважати релігійно-історичну екзегезу, що розвинулась внаслідок діяльності Георга Гегеля (1770–1831), який, хоч і проголошував себе лютеранином, утверджував ідеї просвітницького раціоналізму і пантеїзму. Починаючи від праці "Життя Ісуса" (1906), він закликав викреслити з Євангелій усі події, що суперечать раціональному поясненню і прийняти нову "євангелію від Гегеля", у якій Христос був би вчителем "розумної віри" та чистої етики (як запропонував Кагт). У цій праці Гегель заперечував зв'язок між Старим та Новим Заповітами, вважаючи старозавітну історію нікчемною, бо в її результаті не було сформовано сильної державності. У "Філософії історії" він пішов ще далі, проголосивши, що Біблію та особу Ісуса Христа можна трактувати як завгодно, що і почали втілювати на практиці його послідовники. Кульмінацією розвитку ідей гегеліанства у суміші з неокантіанством стала так звана міфологічна школа.

До ХVІІІ ст. у біблійній інтерпретації патристики і схоластики міфологія сприймалася як опозиція до Біблії, оскільки вона представляла ворожий біблійному мисленню язичницький світогляд. У час Відродження,

звертаючись до давніх цінностей античного світу, почали виявляти особливий інтерес до міфології; а внаслідок нових географічних відкриттів і дослідження “малорозвинутих” народів відбулося порівняння міфології з ритуально-релігійною практикою і виявлення їх спільної природи. З-поміж перших міфодослідників варто назвати французького вченого Жозефа Лафіто (1681–1746), який, будучи єзуїтським місіонером в Америці, системно досліджував ритуально-міфологічне мислення індіанських народів, та Бернарда Фонтанеля (1657–1757), який висунув натуралістичну концепцію міфології, згідно з якою міф є результатом наївних спроб первісних людей пояснити явища природи. Закономірності розвитку міфологічного мислення у зв’язку з розвитком мови намагався виявити італійський дослідник Джамбатиста Віко (1668–1744).

Особливий інтерес до міфології, як відомо, починається в епоху Романтизму, хоча в романтиків не було єдиної цілісної концепції інтерпретації міфу (Гердер зупинявся на його естетичній вартості, Шеллінг трактував з точки зору символічного значення та ін.). Гердер першим ввів поняття міфу в біблеїстику, проте в його концепції “міфологічне мислення” використовувалося лише стосовно художньої мови Писання. Слідом за ним Шеллінг, розглядаючи “міфологеми в Біблії”, підкреслював, що вони є продуктом значно вищого духовного порядку, ніж язичницькі міфи. Проте до ХІХ ст. ніхто не залучав цих теорій з метою заперечення достовірності Біблії, хоча такі тенденції, як ми зазначили, намічалися уже в релігійно-історичній філософії Гегеля і гегеліанців (особливо Тюбінгенської школи), які інтерпретували Писання як міфологічне відображення розвитку історичних ідей (на основі теорії історичного еволюціонізму). Такий підхід став можливим лише після виходу праць Макса Мюллера, Едварда Тайлора, Джеймса Фрезера, Емілія Дюркгейма, Люсьєна Леві-Брюля і Клода Леві-Строса, які послідовно розгортали ідеї один одного з незначними модифікаціями, трактуючи міф як “первісну культуру примітивних народів”, “дологічне мислення”, “примітивний досвід на основі одухотворення сил природи та магії жреців” та ін.

Засновником міфологічної школи в християнстві, який використав міфологічну теорію до біблійної герменевтики (в тому числі до інтерпретації Євангелій), став німецький історик Давид Фрідріх Штраус (1808–1874). Послідовник раціоналізму і скептицизму, представник крайнього лівогегеліанства, він проголосив вигадкою усе в Євангеліях, яке виходило за рамки раціонального пояснення, що в результаті призвело до міфологічної теорії походження християнства загалом. Месіанські ідеї Біблії він трактував як стихійно сформовані міфи про Божественну Людину, називаючи їх “міфами про Христа” і повністю нехтуючи уже існуючі на той час археологічні та історичні докази земного життя Ісуса Христа з Назарету).

Кульмінаційною точкою розвитку цієї школи стала діяльність англійського культуролога Джеймса Фрезера (1854–1941), який, займаючись античною культурою, вдався до вивчення магії та релігійного мислення з метою прояснення деяких старовинних обрядів. У результаті його багаторічних досліджень вийшла об'ємна 12-томна праця “Золота галузка” (1911–1915) [7], яка стала новим поштовхом до розвитку ритуально-міфологічної школи в культурології, та три томна праця “Фольклор у Старому Завіті” (1918) [8], де були зібрані всі порівняльно-літературні розвідки автора про вивчення Біблії. На відміну від деяких сучасників, що хотіли в особі Дж.Фрезера знайти підтримку в утвердженні міфологічної концепції походження Ісуса Христа, він повністю відкидав цю концепцію. Зокрема у 9-му томі “Золотої галузки” він детально зупиняється на цій проблемі, де підкреслює, що назвати Христа міфічним героєм все одно, що вважати міфічним героєм Лютера чи Кальвіна.

Не заперечуючи історичності Христа, Дж.Фрезер водночас почав досліджувати Старий Заповіт з точки зору фольклору, проводячи паралелі зі звичаями і традиціями малорозвинутих народів. Тому зроблені ним висновки стали новим поштовхом до утвердження Біблійного міфологізму, хоча теологи не раз вказували на шпучність і деяку некомпетентність його тверджень: “Будучи за поглядами позитивістом-агіостиком, Фрезер не прагнув до узагальнень, а пропонував читачам лиш енциклопедію фактів, ... але цінність матеріалу, зібраного Фрезером, часто знижується його науковою “нерозбірливістю”. Так, наприклад, наводячи приклади подібних до Біблійних сказань “примітивних” народів, Фрезер часто не враховує їх вторинність (нерідко вони ставали фольклорним спотворенням Біблійних оповідей, які туземці чули від місіонерів)” [5, с.340]. Проте в секулярній науці Дж.Фрезер став чи не найбільшим авторитетом ритуально-міфологічної школи.

Основи цієї школи значно похитнулися після ряду археологічних відкриттів, які підтверджували достовірність описаних у Біблії подій і не залишали сумнівів щодо їх історичності; цьому також сприяли розшифрування рукописних пам'яток древніх хетів, єгиптян, сирійців та ін. Усі ці відкриття примусили по-новому оцінити місце Біблії в історії та культурі Близького Сходу, і деякі з послідовників міфологічної школи були вимушені визнати неправомірність своїх поглядів. Нові відкриття в галузі біблійної археології ХХ ст. (особливо радіовуглецевий метод датування предметів, винахідник якого У.Ф.Лоббі у 1960 р. отримав Нобелівську премію) остаточно заперечили історичний скептицизм і створили міцну основу для повернення до більш традиційних поглядів стосовно Біблії.

Другий напрям міфологізації Біблії пов'язаний з іменем німецького орієнталіста Юліуса Велльхауза (1844–1918). Він використав теорію Тайлора, пояснюючи старозавітну релігію як еволюційний шлях від анімізму до політеїзму та монотеїзму, на конкретних етапах якого з'являються “оповіді про патріархів”,

які (в тому числі і про Мойсея) відносяться в розряд міфів, а самі патріархи прирівнюються до богів древніх ізраїльтян. Основна праця Велльхаузена – “Історія Ізраїля” (1878), у першій частині якої автор висвітлює власну концепцію (що пізніше отримала назву “Велльхаузенівська теорія”) стосовно того, що в історичних книгах Біблії нема вказань на існування П’ятикнижжя як законодавчого кодексу, а також і пророки не цитують Тору, звідси, на його думку, випливає висновок, що Закон не передував іншим Біблійним книгам, а був узагальноючою фазою формування юдейської релігії. Він висунув теорію чотирьох джерел – Ягвіста (бл. 850 р. до Р.Х.), Еллогіста (750), Второзаконня (622) та Священницького кодексу (кінець Вавилонського полону) – які начебто і стали джерелами укладання Закону невідомим автором у часи Ездри (бл. 450 р. до Р.Х.). Ця теорія була прийнята ліберальною критикою, але зустріла сильний опір з боку ортодоксії. Ці, на перший погляд, безпідставні гіпотези мали все ж позитивне значення для розвитку герменевтики – вони спонукали до текстологічних досліджень, вивчення датування Біблійних джерел, дослідження усної традиції та фольклорних джерел.

Ця теорія знайшла своє продовження у так званій концепції “історії форм”. Услід за Гердером Велльхаузен висловив думку, що синоптичні Євангелії були створені на основі усного передання, що існувало задовго до епохи Христа. Ця теорія почала розроблятися в лоні романтизму, де, як відомо, пріоритетна роль віддавалась усній традиції. Вона виявляла стійкі жанрові канони, особливо текстів Старого Заповіту, які, на думку її послідовників, визначалися життєвим контекстом старозаповітніх общин. Засновником цієї концепції вважається Мартін Дибеліус (1883–1947), який у праці “Історія Євангельських форм” (1919) перший вжив стосовно Біблійних текстів термін *Formgeschichte*. Вона була підхоплена Шмідтом і Бультманом і упродовж кількох десятиків років залишалася пріоритетною у західній герменевтиці. Аналізуючи “життєві контексти”, дослідники цього методу вдавались до порівняльно-релігійних студій, де Біблійні особи і події порівнювались з образами Східної та Грецької міфології, символами язичницької культури, зокрема землеробськими культами родючості.

Основним позитивним досягненням цієї школи були розробки жанрових досліджень з урахуванням формально-змістових чинників Старозавітніх та Новозавітніх текстів. Ця теорія була спростована у 1949 р. внаслідок значних археологічних відкриттів, однак деякі її висновки були адаптовані в подальших теоріях. Дослідження усної традиції допомогло виявити деякі паралелі Біблії з іншими античними документами Близького Сходу, означити спільні риси з Гільгамешьким епосом та іншими письменами Месопотамії. Ці дослідження спонукали до уважного прочитання текстів, дослідження їх мовних особливостей, образної структури і передували структуральному методу в дослідженні Біблії.

Основоположником сучасної науки про міф вважається італійський мислитель Джамбаттиста Віко (1668–1744). Він розглядає історію як процес

провидіння, в якому міф є необхідним способом вираження, а не вигадкою жерців. Від Віко беруть початок численні теорії новітнього часу, які розглядають міф як особливий спосіб сприйняття реальності. Для Гердера міф мав передусім естетичну цінність, для Шеллінга він сприймався як символ, у якому поєднані релігія, наука і мистецтво. Еміль Дюркгейм утвердив розуміння міфу як проєкцію самосвідомості суспільства, а Ернест Кассіреп ототожнив його з символічною картиною світу, притаманною усім народам. Мірча Еліаде вбачав у міфі закодовані прагнення людини вирватися із тиску неблаганного часу, і з цим він пов'язував поняття позачасового “міфічного часу”, у рамках якого відбуваються цикли міфологічних подій. Необхідно наголосити, що в атеїстичній культурології, фольклористиці та етнографії (Гайлор, Леві-Брюль, Леві-Стросс, Фрезер та ін.) утвердилось розуміння міфу як “історії про богів, у яких відображені культові вірування народів на початковому етапі розвитку”. У сучасній філософії термін “міф” набуває зовсім іншого значення.

О.Лосєв наполягає на думці, що “міф не є вигадка чи фікція, не є фантастичний вимисел. Ця помилка майже всіх наукових методів дослідження міфології повинна бути відкинута... Міф – це найвища за своєю конкретністю, максимально інтенсивна і в найбільшій мірі напружена реальність. Це не вигадка, а – найбільш яскрава і справжня дійсність. Це – абсолютно необхідна категорія думки і життя, далека від всякої випадковості і свавільства” [4, с.35–36]. “Міф – це ідеальне поняття, і також це ідея і це поняття. Це є саме життя... Міф не є поняття ідеальне, але – життя відчутна матеріальна реальність і тілесна дійсність” [4, с.40–41].

Неоднозначне ставлення до міфа, на думку О.Лосєва, породжене скептичним ставленням науки до міфічного мислення: “Міф завжди синтетично життєвий і твориться з живих людей, доля яких внесвітлюється емоційно й інтимно відчутно; наука завжди перетворює життя у формулу, подаючи замість живих людей їх абстрактні схеми і формули” [4, с.42]. Водночас, на його думку, саме наукове мислення теж не відрізняється від міфічного: “Закопи фізики і хімії абсолютно однакові і за умови реальності матерії, і за умови її нереальності і чистої суб’єктивності... Є ряд сфер знання, які, не зважаючи на свою повну емпіричну значимість, виводяться винятково дедуктивно, як, напр., математика чи теоретична механіка... Отже, наука не зацікавлена в реальності свого об’єкту... Міф у цьому відношенні абсолютно протилежний науковій формулі. Міф повністю реальний і об’єктивний; у ньому навіть не ставиться питання, чи реальні певні міфічні явища. Міфічна свідомість оперує тільки з реальними об’єктами, з максимально конкретними і сутнісними явищами...Все це – факти різної напруги буття, факти різного ступеня реальності. Але тут саме не позабуттєвість, а доля самої буттєвості, гра різних ступенів реальності самого буття. Нічого подібного немає в науці. Навіть якщо вона і починає говорити про різні

напруження простору (як, напр., в сучасній теорії відносності), то її все ж цікавить не ця напруга і не саме буття, а *теорія* цього буття, *формули* і *закони* такого неоднорідного простору. Міф же є саме буття, сама реальність, сама конкретність буття” [4, с.51–52].

Таку ж думку утворює Нортроп Фрай у праці “Великий Код”: “У Західній Європі Біблійні історії мають центральне міфічне значення... “Міфічне” у цьому сенсі не означає “те, що не є правдою”: це означає щось, до чого ставляться з особливою серйозністю і важливістю. Священні історії ілюструють особливе соціальне значення; профанні історії мають набагато віддаленіше соціальне значення, а часом не мають його зовсім” [10, с.33].

Ряд чинників свідчить на користь того, що Біблійні сакральні історії не слід прирівнювати до культових міфів. По-перше, здебільшого вони стосуються не походження богів, а життя людей (наприклад, історії про Авраама, Мойсея, Самсона, Гедеона та ін.), які доволі точно співвідносяться з відомими історичними постатями і подіями: “...року царя Кіра... Артаксеркса... Навуходоносора”, переважна більшість описаних у Біблії подій на сьогодні підтверджені археологічними та текстологічними дослідженнями. Отже, якщо і правомірно вживати стосовно Біблії термін “міфи” чи “міфічний”, то лише у такому другорядному сенсі, на який вказує Н.Фрай чи О.Лосев. На цьому наголошує і сучасний дослідник С.Абрамович: “Застосування поняття “легендарний” до Біблії і її сюжетів за суттю своєю принизливе і не-інформативне, так само як і поняття “міф” у значенні “неправда”, “казка”. Це літературознавче просторіччя, якого грамотний дослідник повинен уникати” [2, с.151].

Аналізуючи Біблійні тексти з жанрово-стилістичної точки зору, він доходить висновку: “Жанри Біблійних книг – не художні, а утилітарні... Це вже зовсім не “міфологія” у тому змісті, в якому застосовується категорія міфу до характеристики релігій Стародавнього світу. Це – література, у якій міфу відводиться не більше, ніж у нашій повсякденній духовній діяльності взагалі. У Біблії практично немає прикмет “дологічного мислення”, властивого доісторичній людині, що сприймає світ як “чарівну гру”. Отож і можливості міфологічного методу, який можна вільно вживати при аналізі міфу як такого чи його літературної рецепції, у даному випадку виразно обмежені” [2, с.155].

Водночас дослідник наполягає на тому, що Біблійній свідомості притаманний сакральний міфологізм, який є невід’ємною частиною Священих текстів, і кожна спроба позбавити Біблію цієї риси, як це робили представники біблійного лібералізму, є деструктивною і антинауковою: “Спроба деміфологізації Біблії, яку здійснила протестантська теологія ХХ ст., яка, здається, від початку свого існування найбільш заклопотана тим, аби не відстати від духу “віку цього” (Р.Бультман та ін.), призвела, наприклад, лише до того, що з грандіозної життєподавчої та літературно-сюжетно за-

кінченої історії Христа лишилися самі мертві уламки: безперечним лишилося тільки те, що Ісус колись народився, був туртурований за Понтія Пилата і помер на хресті, а учні вірили, що він воскрес. Міф є іманентна нашій свідомості категорія мислення. Оскільки раціональна картина світу завжди буде подібна до того скелету, який лишив Р.Бультман від історії Христа, то важко визначити, що людина у своєму екзистенційному самоствердженні може успішно керуватися лише тим, що І.Кант визначив як чистий розум. Світ ноуменів уявлявся і завжди буде уявлятися людиною лише у міфологічній формі” [2, с.150].

Використання ідеї міфу стосовно Біблійних текстів не є проблемою Нового часу. Такі тенденції виявилися уже в часи Середньовіччя у процесі засвоєння античного спадку і спробах представити грецьку метафізику і міфологіку у рамках християнської онтології. “В “Теології “Вищого блага” Абельяр звертається до юдейських і грецьких пророцтв і філософії не просто як до свідoctва першопочаткової природної віри, але з метою перетворити ідею міфа в ідею покрову чи завіси, для чого вводиться термін *involutum*. Ідея покрову, що виводить потаємне до відкритості і відводить відкрите в потаємність, повністю відповідає Абельяровим ідеям творення і породження. Слово “творити”, як написано в “Теології”, можна вживати тільки стосовно того, “що було переведено від небуття до буття”, а породження – навпаки – переводить в часі від буття до небуття. “Покров-*involutum*” – це місце зустрічі перехідних вверх-вниз суб’єкт-субстанцій, місце зустрічі Божого і людського слова, тобто місце, де справді здійснюються іно-сказання (тропи) про несказанне. Це місце, де, як говорить Абельяр у “Так і Ні”, де належить змінювати самі слова стосовно одного і того ж предмета і не оголювати все засобом загальнозживаних і звичайних слів, бо, як говорить блаженний Августин, все прикривається, щоби не знецінитися” [6, с.35]. І хоча “*involutum*” став одним із центральних термінів Абельяра, і він вважав, що ритуали християнства (хрещення, причастя, сповідь та ін.) використовують ту ж, що і в міфі, систему аналогій, однак теологія, на його думку, повністю виключає міф [1, с.141–149]. Для доведення приводиться ряд аргументів: міф – це тільки передання, а теологія будується на Писанні; міф одиничне виражає через всезагальне, а теологія – загальне через одиничне; міф перетворює історію у позаісторичне, а теологія навіть у позаісторичному (Бозі) вбачає історію і час у надрах вічності; у християнстві інше, ніж у міфі, розуміння досвіду: у загальних подіях церковного життя (літургії, проповіді) досягається особистий містичний досвід пережиття християнином конкретної події, наприклад, розп’яття чи воскресіння.

Такої ж думки дотримується більшість учених ХХ ст., дослідження яких були дотичними до вивчення Біблійних текстів. Зокрема, Карл Ясперс наголошував: “Постійний зв’язок Біблійної істини з матерією міфів, со-

ціальною реальністю, нецілісними картинами світу, з примітивним донауковим знанням, як наслідок, перетворює саму біблійну істину просто в історію... У Біблії відсутня, за винятком деяких ледве помітних початків, філософська самосвідомість. Звідси сила промовляючої екзистенції, витоки одкровення істини... Біблія – скарбниця тисячолітніх граничних досвідів людства. Вони освітили людину, і вона увірувала в Бога, а разом з тим і в саму себе... Бог говорить до людини устами багатьох людей, в Біблії – через пророків, останнім в ряду яких виступає Ісус; нема людини, яка могла би бути Богом; Бог не говорить устами тільки однієї людини, а багатозначно через кожного” [9, с.469–470]. Свої міркування він підсумовує так: “Найбільш глибокодумний міф залишається міфом і є грою; об’єктивною гарантією він стає лише шляхом посередництва релігійної істини (яку філософствування не здатне розгледіти)” [9, с.471].

Цю думку продовжує Нортроп Фрай: “Міфологія – це не *datum*, а *fatum* людського існування: вона належить до світу культури і цивілізації, які людина створила і успадковує. Якщо бог є метафорою, за допомогою якої ідентифікуються і персоніфікуються елементи природи, наприклад, солярні чи планетарні міфи, вегетативні міфи, – їх можна розглядати як примітивну форму знання. Але справжній інтерес викликає міф, який змальовує обставини людського суспільства і проникає всередину цього суспільства безвідносно до явищ природи... Міфологія – це не прямий відгомін на природне оточення, а швидше частина образної ізоляції, яка відокремлює нас від цього оточення” [10, с.37]. Він неодноразово наголошує, що “Біблія вся побудована на внутрішньому стержні міфічної і метафоричної структури: міфічна – це історія відкуплення людини, що продовжується від початку до кінця часів; метафорична – це є тип образності, що співвідноситься з формою апокаліптичної картини космосу, сконструйованої відповідно до законів людської творчої енергії. Ця поетична єдність присутня завжди, але як вона досягається, безсумнівно, завжди буде таємницею... Ми можемо назвати її містерією канонізації, і так це залишити, зберігаючи центральний принцип: Біблія не є твором літератури, але її літературне значення у міфічному та метафоричному значенні” [11, с.102].

Пікок у свій час намагався ототожнити поезію з міфами, переконуючи, що поезія дуже наближена до первісної реакції людини на природу, використовує ті ж засоби метафоризації та персоніфікації, що й міф, і є такою ж давньою, як міф [12, с.603]. Але ніхто з критиків всерйоз не сприйняв цю тезу Пікока, і ніхто не вважає, що таке ототожнення правомірне. Ідея ототожнення Біблійних текстів з міфічними виникла, на нашу думку, у період фольклорних та антропологічних досліджень (принаймні, до XVIII ст. навряд чи таке ототожнення було можливе), зокрема “Золотої галузки” Дж.Фрезера, який чи не першим почав ставити Біблійні тексти в один ряд з міфічними текстами малорозвинених народів.

Вона одразу викликала супротивну реакцію біблеїстів і теологів, які твердо стояли на позиції необхідності абсолютного відмежування Біблійних текстів від первісних культових міфів.

Аналізуючи природу міфа в праці “Свет невечерний”, С.Булгаков пише: “Можна сказати (використовуючи Кантівський термін), що *міф є синтетичне релігійне судження a priori*, із якого далі вже аналітично виводяться апостеріорні судження... Міфу притаманна своя особлива достовірність, яка спирається не на докази, а на силу і переконливість безпосереднього переживання. У міфі констатується зустріч світу іманентного – людської свідомості – і світу трансцендентного, божественного, причому трансцендентне, зберігаючи свою власну природу, у той же час стає іманентним, а іманентне розкривається, відчуваючи в собі втілене трансцендентне... Він є подією, яка відбувається на межі двох світів, що в ньому дотикаються” [3, с.72].

Гносеологічне значення міфа, за С.Булгаковим, таке: паралельно з дискурсивним мисленням і науковою діяльністю, художньою творчістю стоїть релігійна міфотворчість як особлива самозаконна область людського духу. Суть міфа відноситься до сфери божественного буття на лінії зіткнення з людським буттям. “Можливе прозріння в божественний світ і через оболонку емпіричного зсередини. У такому випадку людська історія, не перестаючи бути історією, у той же час міфологізується, бо досягається не тільки у своєму емпіричному часовому вираженні, але й в науменальній надчасовій сутності, так звана священна історія, тобто історія вибраного народу Божого, і є такою міфологізованою історією: події життя єврейського народу розкриваються тут у своєму релігійному значенні, історія, не перестаючи бути історією, стає міфом. Та єдиним у своєму роді прикладом такого поєднання ноуменального та історичного, міфа та історії, безсумнівно, є євангельські події, центром яких є втілений Бог – Слово, Він же є разом з тим народжений при Тіберії і постраждалий при Понтії Пилаті людина Ісус: історія стає тут безпосередньою і найбільшою містерією зримою очима віри, історія і міф співпадають, зливаються через акт боговтілення” [3, с.76].

1. Абельяр П. Теология “Высшего блага” // Абельяр Пьер. Теологические трактаты. – М., 1995.
2. Абрамович С. Біблія як форманта філологічної культури. – К. – Чернівці, 2002.
3. Булгаков С. Свет невечерний // Булгаков С. Первообраз и образ. – Соч.: В 2-х т. – Т.1. – М. – СПб., 1999.
4. Лосев А. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001.
5. Мень А. Библиологический словарь. – Т.3. – М., 2002.
6. Неретина С.С. Абельяр и особенности средневекового философствования // Абельяр Пьер. Теологические трактаты. – М.: Прогресс – Гносис, 1995.
7. Фрэйзер Дж.Дж. Золотая ветвь. – М.: АСТ, 1998.

8. Фрээр Дж. Дж. Фольклор в Ветхом Завете. – М.: АСТ, 2003.
9. Ясперс К. Философская вера // Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994.
10. Frye N. The Great Code. The Bible and Literature. – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich Publ., 1982.
11. Frye N. Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature. – First Harvest/HBJ edition, 1992.
12. Why the Arts Are Not Progressive. Selected Esseys / Ed. Keynes, 1938.

In the article "The Problem of Mythology in Bible Hermeneutics" the main concepts of mythological thinking are overviewed in the focus of biblical interpretation. The author gives brief outline of historical development of different approaches and "mythological schools" of Bible Hermeneutics, analyzes works of ancient and modern scholars in this field (Abelard, Vico, Fraser, Losev, Fray and others), underlines meaning of myth in contemporary researches of the Bible.

Key words: "mythological schools", Bible Hermeneutics, myth, interpretation.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Ольга Слоньовська

ПРОБЛЕМА БОГА Й БОЖЕСТВЕННОГО В МІФІ ПРО УКРАЇНУ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ

У літературознавстві прийнято вважати письменників деміургами, які на основі художнього домыслу й реальних фактів творять світ своїх героїв. На рівні міфу проблема Бога і Божественного у цьому вторинному видуманому митцем світі не перстає існувати й функціонувати на повну потужність. Прикладом такого явища є міфічний зріз прози Тодося Осьмачки.

Ключові слова: Бог, Божественне, сакральність, храм, трансцендентальність.

У літературознавстві існує думка, що кожен митець є деміургом і міфотворцем, оскільки за допомогою художнього слова відбувається не просте введення читача у світ тіней, а й своєрідне кодування поданими в художньому тексті орієнтирами, поставленими проблемами і питаннями. На жаль, в українській літературі мінор домінує над мажором, перспектива щастя чи самодостатності героїв на майбутнє виявляється мізерною або міражною. Закономірно, що в такому випадку проблема Бога, в тому числі її полюси – від заперечення Творця до постійних апеляцій і своїх, закономірно, наївних, порад автора чи персонажа Богові щось змінити в несправедливому світі, -- стає ведучою, хоч і вирішується у художньому тексті по-іншому.

У той же час для висвітлення проблеми міфу України у діаспорній та власне українській літературі питання Бога і Божественного теж займає особливе місце. І справа не в тому, що в міфології взагалі без аспекту

ієрофанії* не обійтися. Річ у тім, що територія нашої держави упродовж віків предками і навіть далеко не доброзичливими до них сусідами сприймалася як священна земля. Щоб не нагромаджувати десятків зайвих для нашої роботи історичних фактів, вдамось до переліку лише загальновідомих істин. Шлях з “варягів у греки”, яким ішли через Київську Русь з північних держав найманці, купці і звичайні розбійники, для іншої держави став би причиною її фатального кінця. Але, виявляється, войовничі норди свого часу не тільки не окупували майже безборонну багату землю, бо мали її за таку, що осквернити не можна, а лише час від часу сіяли тут своє сім'я, залишаючи у спільних з українками нащадках той генетичний матеріал, яким, незважаючи на насильницькі акти, мандруючі воїни та торгаші таки благотворно доповнили праукраїнську ліричну й надто м'яку через чудове підсоння, в якому розвивалася, етнічну структуру, наділивши її на майбутнє своїми рисами героїзму, безстрашя і дивовижної хоробрості, що давало знати про себе протягом усієї пізнішої української історії. Хіба запрошений русичами на князювання варяг Олег (Хельг) не стає істинним патріотом Київської Русі та зовсім не збирається приєднувати її до держави, з якої вийшов, хоча це було б цілком логічно в його становищі? Або ще один неоднозначний факт: припущення, що Ярослав Мудрий – не хто інший, як Бату-хан: мозаїчне зображення Ярослава у Софії Київській відтворює монгольський тип обличчя руського князя. Якщо таке перевтілення жорстокого керівника нападників-ордиців у одного з найрозумніших і найдалекоглядніших наших державників, володаря тоді найбільшої бібліотеки у світі, будівничого храмів і шкіл, творця найкращих у Європі законів можливе, то що на таку метаморфозу вплинуло, як не сакральність місця, магніт священного простору, який очищає від минулих гріхів і нечестивих помислів, спонукає до високого й благородного? Часи Литовського князівства лише підкреслюють благотворний вплив українських морально-етичних взірців на державу, яка перейняла від Київської Русі юридичні закони, моральні орієнтири, державну мову й демократичний уклад. Для поляків Україна завжди уявлялася земним раєм, настільки багатим і розкішним у своїх щедротах, що для визначення цього поняття вживалася метафора про молочні ріки й кисільні береги. Навіть деякі сучасні тенденції поляків з жалем заявляти світові, що Україна була і хай би була й надалі їхньою територією, свідчать про жаль не просто за втратою колонії, а за втратою певного міфічного священного простору, який не можна перенести на інше місце, як награбовані скарби, вибудований палац, храм чи навіть цілу столицю. Садо-мазохістські тенденції Росії у ставленні до України в усі часи й зараз є також не чим іншим, як підсвідомим здогадом про те, що хто володіє

* священне, що якимось проявляється, дає про себе знати явно (лат.)

цією (українською) територією, той володіє центром світу, а у міфології центр світу – сакральне місце, втрата якого асоціюється з позбавленням Божої опіки й через це неминучої загибелі чи вигасання, обов'язкової втрати могутності. Якщо й звичайна мала батьківщина для будь-якої людини світу має величезне значення (у М.Еліаде читаємо: “Навіть у європейців наших днів ще збереглося невиразне відчуття містичного зв'язку з рідною землею. Це містичний досвід автохтонності: ми відчуваємо, що ми – люди місця, і це відчуття належності до космічної структури набагато сильніше від родинних і батьківських зв'язків” [4, с.75]), то для українців їхній рідний край як священний простір набагато притягальніший і потужніший у своєму сакральному магнетизмі. Митці це відчувають особливо тонко, як інтуїтивно розуміють і те, що ними талановито написано, – акт божественної праці: “... Вибух священного є й вибухом творчої енергії у Світ. Будь-який твір з'являється від повноти буття. Боги творять з надміру могутності, виплескуючи енергію. Творення здійснюється через надлишок онтологічної субстанції. І тому міф, що розповідає про священну онтофанію, переможний вияв повноти буття, стає взірцевою моделлю всіх видів людської діяльності: він єдиний може розкрити реальне, багатство, дієвість” [4, с.52]. Більше того, присутність вищої сили в акті написання геніального чи навіть талановитого полотна обов'язкова. Це не завжди усвідомлене автором становище “раба на будівництві єгипетських пірамід” (метафора наша – *О.С.*) самим митцем не вважається ні принизливим, ні таким, що знищує його, руйнує зсередини, позбавляє багатьох земних утіх заради написання шедевру, ламає долю, бо як винагороду митець отримує найсолідні у світі миті натхнення й неясний здогад, що йому, обраному, дозволено торкнутися до вічності: “Переконаність поета в тому, що він творить абсолютно вільно, може здаватися ілюзією: йому уявляється, що він пливе, але в дійсності його несе вперед невидимим потоком... Вивчення людей мистецтва послідовно демонструє не тільки силу творчого імпульсу, що піднімається з позасвідомого, але також його примхливий і норовистий характер. Біографії великих художників чітко підкреслюють, що потреба творити не тільки буває неймовірно сильною, але й впливає на людські якості, все підпорядковуючи роботі, навіть на шкоду здоров'ю і простому людському щастю. Ненароджений твір у психіці митця – це природна сила, яка знаходить вихід як завдяки тиранічній могутності, так і дивовижній гнучкості самої її природи, абсолютно байдужої до долі людини, котра для неї стає лише засобом” [9, с.368–369].

Проза і поезія Т.Осьмачки якнайкраще вписуються у загалом похмуру палітру нашої літератури. Проте астральна, небесна, сакральна Україна для цього митця все-таки постає у досить світлому образі церкви. Згадаймо, як Осьмачка описує першу ніч у рідному селі Гордія Лундика і його напівсон-

напіввізю, у центрі якої старенький храм, який і нав'яв вчорашньому семінаристу тривогу за завтрашній день і за долю усього людства: “І думка, підкинута зором, зупинилася над церквою між місяцем і хрестом, тим, що на найвищій бані. Зупинилася на мерехтливій зірці, до якої жодна людська сила вовіки вічні не досягне своїм реальним дотиком. І похолоділо в його на душі. Він відчув безодню світову як продовження тієї пустки життєвої, серед якої його маленьке серце билося тривогою, чуючи свою приреченість, мабуть, їй, уже світовій пустелі” [7, с.11]. І далі: “З’явилася дике бажання схопитися і бігти до тітки. І коли там двері заперті, то скажено гнатися через поле, поки не зустрінє якусь людину, може, дівчину, і вхопити її руку, притиснути до серця і крикнути: “Людино, глянь у світ і збагни, де ми. І зрозумій, що ми манюсенькі-манюсенькі... І роковані на поталу комусь страшному і незбагненому... і через те наш розпач нехай буде великим чуттям згоди між теплом твого сства і мого аж до останнього нашого зітхання, бо за ту кривду, що ми з’явилися на світ, ніхто ні перед ким не стане покутувати і ніхто нас не пожаліє, крім нас самих” [7, с.11]. Така паніка головного героя перед лицем Космосу зрозуміла: “Нуміозне виокремлення як зовсім інше, тобто щось радикальне і цілком відмінне: воно не схоже на щось людське чи космічне; перед його лицем людина відчуває власну нікчемність, що вона – “не більше, ніж створіння” і, за словами Авраама, з якими той звертається до Бога, тільки “порох та попіл” [4, с.7]. Священне завжди проявляється як реальність зовсім іншого порядку, аніж реальності природні, саме тому Гордій у стані осяяння осягає церкву як єдиний справжній Світ, а все навколо неї, за її межами, – як хаос. Це не просто прийом гри уяви конкретного героя у творі, а своєрідний світогляд, суть якого вмістився у загальновідомій короткій фразі І.Канта про два найбільш приголомшуючі людини своєю величиною і божественним походженням моменти: зоряне небо над головою і моральний закон у собі. До речі, дослідники сакральності наче майже повторюють і фіксують вслід за Осьмачкиним Лундиком ним пережите, лише використовують для цього не емоційні фрази, а позбавлені експресії сухі наукові висновки: “Будь-який Світ є твором богів, бо він або був заснований безпосередньо богами, або освячений, а отже, “космонізований” людьми, які ритуально реактуалізували взірцевий акт творення. Іншими словами, віруюча людина може жити лише у Священному Світі, бо лише такий світ має буття, існує по-справжньому... Невідомий простір, що лежить за межами її Світу – “некосмонізований”, бо він не освячений, він проста аморфна площина, з якої ще не виокремилася жодна структура, – і цей мирський простір є для віруючої людини абсолютним ніщо. Коли через нещасливу випадковість віруюча людина заблукає в ньому, вона буде відчувати, що позбавлена своєї “реальної” сутності, почне розчинятися в хаосі і врешті-решт помре” [4, с.35]. Контекст повісті “Старший боярин”

виявляється благодатним ґрунтом для студіювання проблеми десакралізації сакрального або принаймні дослідження процесу відчутного удару по священному якихось неназваних автором містичних сил. Гордій постає віруючою молодою людиною, але не має тієї впевненості й однозначного сприймання храму як місця надійного захисту, а тим більше, розуміння ним церкви як своєрідної оболонки, що відокремлює і протиставляє два світи. Проте й для нього “церква належить не вулиці, на якій вона стоїть, а іншому простору... Поріг, що розділяє ці два простори..., є також і межею, кордоном, що відокремлює і протиставляє два світи, і парадоксальним місцем, де ці світи зустрічаються” [4, с.14]. Під впливом опівнічної недоброї дівочої пісні, яка приголомшила Лундика, починають коїтися дивні речі якраз навколо храму і, власне, з самою церквою: “Від пісні, сповненої несусвітнього жалю, небеса нап’ялися до останньої можливості своєї сили, аби тільки не луснути і не пустити до Бога страшних жалів невідомого і самотнього жіночого серця. І посеред ночі від наглого місяця стало світліше і моторошніше, і він, ніби це відчувши, став важко і повільно осідати над церквою. І знизився на найвищий гостряк хреста. Хрест не витримав, тріснув і з місяцем упав в ограду... І цей тріск продзвенів як смертельний постріл по всіх розлогах ночі, і на землі стала глупа ніч” [7, с.12]. Як бачимо, нанесено удар якраз по верхівці церкви, по її центральному хресту. І робить це місяць, який у міфології є однозначним втіленням містичної негативної сутності.

Оскільки події в “Старшому боярині” Т.Осьмачки відбуваються на початку ХХ століття, до жовтневого перевороту, то ні про яке людське атеїстичне посягання на храм не може бути й речі. Йдеться, очевидно, про інфра-посягання Сил Зла, яке передувало конкретним нищенням церков у більшовицькі часи. Таке інфра-посягання відображав не лише Т.Осьмачка. Ще у Шевченка зустрічаємо образ “церкви-домовини”, що стає страшним натяком на майбутній втраті священними спорудами не тільки своєї ролі, а й самої своєї суті. Осквернений храм втрачає трансцендентальність і не може бути місцем спілкування з Богом, а тим часом М.Еліаде, досліджуючи питання святилища у світових релігіях, робить висновок про те, що в кожному випадку храмова споруда “є не просто *imago mundi*” [4, с.32], бо “космологічна структура храму привносить нову релігійну цінність: святе місце в повному розумінні цього слова, дім Богів, храм безупинно освячує Світ, бо він одночасно і втілює, і вміщує його. Врешті-решт завдяки храму Світ цілком освячується заново. Яким би нечистим не був Світ, він постійно очищується через святість храмів” [4, с.33]. Отже, йдеться про те, що кожне земне святилище є копією небесного, а значить, щоб його знищити матеріально, потрібне спочатку не людське, як і для

** образ Всесвіту, Космосу (лат.)

створення, а протилежне Божественному, містичне, інфра-втручання. Сто-совно неземного походження земних храмів, то воно досить докладно пояснюється у Біблії. Наприклад, там ясно сказано про те, що небесний Єрусалим був створений самим Ягве одночасно з Расм, а люди відтворили своїми руками лише копію цієї святині за Божою підказкою. Згадаймо, що у Святому Письмі цар Давид дає своєму синові Соломонові креслення храму, заявляючи при цьому, нібито осягнув красу будови з Божого дозволу, адже був удостоєний бачити небесну модель. Та, виявляється, така вища Божа причетність до будівництва можлива не тільки у біблійні часи. Гончарева ідея виникнення козацької церкви у Зачіплянці (роман “Собор”) фактично повторює біблійну легенду. Отрок (а значить, ще не осквернений інтимними стосунками, за Біблією, від народження грішною жінкою, чоловік-дитина), пообіцявши козакам створити модель церкви, відгороджується від буденного світу тим, що шукає натхнення у плавнях – своєрідній моделі земного раю, де є все, крім ворога і сквернителю краси – людини. Звичайно, Гончар міг би описати творчі муки юного зодчого, який користується шляхом проб і невдач, та натхнення, яке керувало Гончарем при написанні художнього тексту, підказало далеко не матеріалістичну, з точки зору тогочасного марксистсько-ленінського світогляду письменника, колізію: “Три доби його не було, потім повернувся до товариства й на долоні тримав собор готовісінький, весь зроблений із стеблин комишу. Розповідав, нібито зморений, приліг у плавнях, задрімав, і собор сам уві сні йому наснився” [2, с.100]. Важливо, що й інші герої твору, насамперед запорізькі козаки, усвідомлюють вищу волю в будівництві їхнього храму. Про глибоке переконання якраз у Божій волі будувати собор саме тут і саме за таким взірцем свідчить не лише слово “Воздвигнем!”, запозичене з церковнослов'янської мови, але й масовий постріг колишніх січовиків, а згодом будівничих храму у ченці.

У щоденникових записках літнього О.Довженка теж знаходимо усвідомлення цим митцем безпосереднього зв'язку конкретного храму з Богом і посередництва святині у стосунках між Господом і людьми. “Розчищення” території для штучного Каховського моря, очевидцем чого був Довженко, призводило до свідомого нищення козацьких храмів наймоторошнішими варварськими засобами, чого не міг схвалювати естет і високий пошановувач краси, але гнів митця пояснюється не тільки закликком обуреного вандалізму руйнаторів Довженка до Бога покарати нечестивців, прибити їх своїм праведним гнівом за храм в ім'я Божої Матері, а й тим, що підсвідомо Довженко збагнув надзвичайно важливий нюанс, про який відкрито пише М.Еліаде, заявляючи, що святиня “робить можливим перехід від одного способу буття до іншого, від однієї екзистенційної ситуації до іншої. Будь-яке космічне буття призначене для “переходу”: людина переходить з до-життя в життя, а потім – до смерті... Слід уточнити, що всі

ці ритуали і символізми “переходу” виражають особливу концепцію людського буття: людина народжується незавершеною; вона повинна народитися вдруге духовно; вона стає людиною лише коли переходить з недосконалого, ембріонального стану в досконалий стан дорослого. Тобто можна сказати, що людське існування досягає повноти через низку традиційних переходів, через суму послідовних ініціацій” [4, с.95] У Довженка знаходимо подібний і навіть потужніший висновок, хоч, можливо, самим митцем його втаємничений смисл до кінця не був збагнений: “Останній спогад про церкву. Мені шістдесят років. З п’ятнадцяти літ я не вірю в Бога і відтоді не був у церкві. Але в с.Покровському я пошкодував, що Бога нема. Мені страшенно захотілося, щоб він з’явився хоча б на п’ять хвилин і, побачивши зруйнований негідниками пам’ятник давньої архітектури, споруджений на честь його Божої Матері, покарав лютою смертю темних і підлих іуд, що скоїли цю мерзенну справу. Прощай, Покровське. Віри в неіснуючого Бога в тебе не зменшилося. Зменшилося краси” [3, с.391].

Полишимо поза увагою експресію і далеко не вірогідне признание в атеїзмі та невідвідуванні храмів (у Довженка є щоденникові записи, які вказують на зовсім протилежне). Уважно перечитаємо два останні речення. Підтекст їхній промовистий: святиню без руйнаторського впливу на неї на інфра-рівні Сил Зла, виключно людськими засобами, знищити неможливо, а значить, храм зі зруйнованої матеріальної форми переходить у храм в душах. Це теж суто біблійний аспект проблеми. У П.Загребельного знаходимо таке трактування відповідного абзацу Святого Письма: “Коли Соломон, виконуючи заповіт отця свого Давида, спорудив у Єрусалимі Храм, він став перед ним на сходах в оточенні люду і промовив: “Ягве, що благоволити обітати у Мглі! Я збудував Храм для житла Тобі, місце, щоб перебувати Тобі вовіки”... Тисячу років простояв Храм. А в 70-му після Різдва Христового римський імператор Тит сплюндрував Єрусалим, зруйнував і спалив Храм. І коли євреям, що рятувалися від загарбників, довелося йти зі своєї землі в діаспору, їхній першосвященник сказав їм: “Хоч де б ви не були, діти Ізраїлеві, зберігайте Храм у своїх душах”. У першому посланні до коринтян апостол Павло теж наголошує на тому, що людина зобов’язана берегти душу свою, нематеріальний храм у серці своїм: “Хіба ви не знаєте, що ваше тіло – то Храм Духа Святого, що живе Він у вас, якого від Бога ви маєте, і ви не свої?.. Отож прославляйте Бога в тілі своєму та в дусі своєму, що Божі вони!” [6, с.52] Тож хотів чи не хотів того Довженко, мав на увазі чи сказав просто так, без задньої думки, сам не вловлюючи підтексту в написаному, але в глибині змісту його щоденникового запису йдеться про храм у душах як єдину можливість священної ініціації людини в атеїстичному суспільстві. З проблеми інфра-знищення “моделі” і матеріальної руйнації “копії” закономірно впливає інша проблема: чи може вважатися знігельованим повністю, безповоротно, храм,

якщо його знищено лише в матеріальному світі. Впритул до цього питання наближається О.Пахльовська у вірші “Дорійський орден”, зіставляючи священні руїни Стародавньої Греції з власне українськими стертими без знаку на землі святинями: “...Я думаю сумно: як бути тим храмам, / що вже і руїн не лишилось од них?”

Закономірно, що у творах українських письменників часів тоталітарного режиму проблема Бога і божественного не могла проступати явно. Деколи її приходилось подавати методом “від супротивного”, вкладаючи відповідні фрази в уста негативних персонажів чи зображених у творі так званих “куркулів”, “ворогів народу” і т. п. У романі М.Стельмаха “Дума про тебе” навіть моральні критерії, які до божественного мають лише дотичне відношення, належно завуальовані “класовим” підходом. Проте наявність сакрального, поданого вдумливого читачеві через підтекст, незаперечна. Для прикладу візьмемо стосунки в родині Васют. Сім’я “куркулів” живе біля кладовища, поволі розорює стару частину цвинтаря й висаджує там картоплю, а взимку протоплює в печах старими хрестами. Випустимо з уваги притягнуту за вуха й шиту білими нитками ймовірність описаного явища й те, що заможні господарі вдалися б аж до такого нехтування народною мораллю. Скоріше подібним промишляли б сільські парії, п’янички, нікчеми, подібні до Кулішевого Мусія Копистки з драми “97”. Розглядатимемо лише факти, без посилянь на персоналії. Хоча картопля на цвинтарі родить добре, Стельмах робить доречне зауваження: “Правда, нею Васюти навіть свиней не годували – вивозили на продаж” [8, с.17]. І справа тут не в гидуванні й не в побоюванні кари за спожиту потусторонню овоч, а лише в живучому на диво містичному остраху перед священним місцем. Набагато гірша справа, ніж з цвинтарною картоплею, із хрестами, особливо з одним: “*Старий хоч і мотузяні мав перви, але все одно хрести давали знати про тих, що лежали під ними, і часто на вогні йому вибивалися їхні образи. Та найбільше вразив його дубовий, з перетілим рушником хрест, нещодавно принесений Артемоном. Під цим хрестом лежала його далека молодість, його перша і остання любов. Старий спершу отетерів, захлинаючись, пожадливо ковтував морозу, лячно прихопив очима оту далину, на якій давно вишляжили пройдечні роки, а потім гримнув на господаровитого сина:*

– *Чи на тебе вже одур напав – приволік таке свіже дерево?! Старого мало?*

– *Та яке воно свіже, коли вже і лишаєм узялося! – Син копнув чоботом хреста, а батькові здалося, що це його копнули десь біля печінки...”* [8, с.17].

Без коментарів ясно: старий бачить перед собою щось зовсім інше, ніж син, і звичайні дерев’яні струхлявілі хрести для старого є не просто паливом. Як тут не навести трактування сакрального М.Еліаде: “Людина

усвідомлює священне, бо воно проявляється, виказує себе як щось цілком відмінне від мирського” [4, с.8]. Дещо пізніше в романі “Дума про тебе” знайдемо ще одне трепетне ставлення героїв до священного, в цьому випадку – до старовинної вишитої ікони як осягання ними вищої сутності того нумінозного предмета, що як священне насамперед означає силу, а “священна сила – це водночас реальність, вічність і діюча сила” [4, с.9]:

– *Ваша Богоматір у селянській вишитій сорочці – шедевр, гідний Лувру.*

І ці слова підтопили підозрілість пані Пасикевич. Вона поглянула на притемнений образ Богоматері, біля якої, наче зжовклі послушки, плакали чистим воском дві свічі і за якою прадавнім віком золотився килим з майстерні Данила Апостола.

– *Спасибі вам, – щиро подякувала. – Це, може, тепер єдина пам'ятка, яку залишило нам побузьке козацтво.*

Вони підвелися, підійшли до образу Богоматері. Пані Пасикевич, не торкаючись рукою святої вишивки, показала на маленькі отвори в ній. – Тут були перли, виловлені з Дністра.

– *У Дністрі виловлювали перли?! – не повірив Снігурський.*

– *Так, перли, а не ерзаці! – віддячила йому пані Пасикевич” [8, с.331].*

І килим з майстерні Данила Апостола, і старовинна ікона, і перли з Дністра (останнє стає сенсацією не тільки для персонажа твору Снігурського, але й для читачів) набирають ознак сакральних предметів, а тому значення їхнє різко зростає і ланцюжки асоціацій спонукають нас до сприймання відповідних уривків як тексту з подвійним змістом, скеровують до власних асоціативних висновків на основі того, що стало точкою відліку з почерпнутого з контексту.

Читаючи, як розгортаються події навколо принесеного з цвинтаря хреста, маємо нагоду переконатися, що для Артемона, значною мірою продукта соціалістичної доби, вже нічого святого не існує, будь це чужа могила чи власний живий батько. Старий же, вихований на інших ідеалах суттєво відмінною від соціалістичної народною мораллю, через втрату впливу на Артемона не може заставити сина віднести хрест на осквернений гріб своєї колишньої коханої, а тому береться за цю справу сам. Міфічний колорит такої дороги у романі не виглядає святотатським або до краю спрощеним, бо муки старого Давида безмежні, і це не стільки муки фізичні, стільки страждання моральні, духовні, душевні, тим більше, що явна непоправність скоєного Артемоном: навіть принісши на могилу хрест, батько не може повернути сакральну річ на колишнє місце: “Давид вставив у розхитане гніздо хрест, обома руками натиснув на перехрестя, а коли стовбур уперся в землю, почав його обсіпати снігом. Навесні він тут ще поорудує лопатою, а зараз обійдеться і так. Коли можеш, то вибачай, Тетянко: зобидив тебе живу, а мертву не хочу” [8, с.18].

Могила дорогої людини як частинка цвинтаря, а значить, сакрального місця, відіграє роль, співрівну церкві, у повісті Т.Осьмачки “Старший боярин”. Саме біля могили тітки Горпини Корецької Лундик і його наречена вінчаються самовільно, адже обставини склалися так, що молодята не мають можливості виконати церковне таїнство шлюбу, бо поспішають втекти від переслідування поліції, яка переконана, що тітку вбив небіж: “Але я хочу стати вам жінкою не в борг, як кажуть селяни, і не “на віру”, як розповідає Кошобинський. А хочу з вами обвінчатися. Я скину оцей хрест на ланцюжку, – і почала його знімати з шиї, – і ви візьмете його за один кінець, а я за другий, і обійдемо тричі гріб нашої тітки. Правда, я хотіла це зробити біля маминого гробу. Після кожного разу прокажемо клятьбу. Цілуватися не будемо. А тільки поцілуємо наприкінці нашої церемонії оцей хрест. Я його повішу на акацію. Жінкою я вам стану у вашій коморі по нашому давньому звичаю... Кажіть за мною: заклинаюся перед оцим свідком, – і вона показала на гріб рукою, – що я свою жінку, Варку Дмитрівну, любитиму і глядітиму і в горі, і в добрі” [7, с.97–98]. Цей мало не язичеський ритуал вінчання, як і, наприклад, подібне дійство (омивання, перевдягання, шлюбна постіль, що аж ніяк не вписується у тривожну воєнну ніч і відступ військ) між Василем та Олесею В “Україні в огні” О.Довженка, дає змогу твердити про таїнство осягнення обраними закоханими того віхового моменту, про який у народі прийнято говорити дещо туманною фразою, що шлюби укладаються на небесах. А тим часом ця фраза досить прозора й недвозначна. Якщо можлива небесна “модель” храму, то чому не можлива небесна “модель” земного подружжя? Саме про цей небесний шлюб, а не спрощено суто про церковне вінчання йдеться у Біблії, де сказано, що хай людина не сміє розлучати те, що Бог поєднав, іншими словами, в біблійній пересторозі й опіці йдеться про заборону осуджувати й роз’єднувати призначених одне для одного Богом конкретних чоловіка і жінку й оберігається не стільки сім’я (сім’я скоріше майбутня у часі, ніж уже існуюча, хоча, звичайно, і сама сім’я, особливо в такому випадку вищої обраності подружжя), стільки любов тих, хто уже належать одне одному душами навіть до офіційного церковного чи цивільного шлюбу і приналежності тілесної. Та повернемося до міфічного призначення цвинтаря як особливої важливої території, мало не співрівної з територією храму. І в “Думі про тебе” М.Стельмаха, і у “Старшому боярині” Т.Осьмачки кладовище (або окрема могила) відіграють роль теменоса – священного, сакрального місця, під захистом якого відбуваються найважливіші трансформації життя і особистостей головних героїв. Теменос має властивості навіювати там присутнім людям пророчі думки, передбачення майбутньої долі. Наприклад, коли в повісті Г.Квітки-Осноров’яненка “Маруся” закохана пара перед розлукою прощається на цвинтарі, де односельці дівчини згадують своїх рідних, бо подія відбувається якраз під час першої

після Великодня – Провідної неділі, Маруся несподівано каже коханому, що там, де він її покидає (на цвинтарі), після повернення її і знайде (мертвою).

Якщо у “Старшому боярині” замах на церковну споруду лише вгадується, то в “Плані до двору” та “Рогонді душогубців” є конкретні картини занепаду храмів, реальної, не містичної, наруги над святинями, найдикішого більшовицького глуму над тими будівлями, які ще зовсім недавно вважалися такими, що тут навіть останній п’яничка не смів появитися нетверезим, а найзапекліший курець – затягнутися цигаркою на церковному подвір’ї. Замах на астральну Україну як на Божий храм Т.Осьмачка показує, охоплюючи значно ранішу точку відліку в часі, ніж 1917 рік. Один з його літературних героїв – Лукіян Кошелік – прямо заявляє, що й російський царизм винищував ментальність української високоморальної віри на пні, насаджуючи ті орієнтири, які були близькі насамперед нації ординського штибу: “Ось у нас церква є... А хто її збудував? Цар. А чи таку, як ми хотіли? Ні, не таку. Адже, як пригадуєте, Ларивон Гатибур, наші батьки розказували, казав: “Нам церкву треба святого Пантелеймона, бо він глядить жнив, глядить, щоб лиха рука не спалила кіп. Так, це наш святий. А цар у нас йому церкви не поставив, а збудував Марії Магдалині, що охороняє дитячі захисти і прибудних дівок. Подумаєш, то справді совецька свята. А нам треба сторожі, найбільше до жнив, до кіп. Окрім того, Пантелеймон розганяє громом ще й чортів. Ось тепер би він нам і знадобився!” [7, с.129] Як бачимо, не тільки Марія Магдалина асоціюється із всездозволеністю у сексуальній сфері, що простежувалося в російському етносі й до революції, хоч, звичайно, насамперед тільки у сфері “снохашества” і п’яних оргіях, але й чорти і більшовики зведені до спільного знаменника, оскільки українці вважають і перших, і других нечистю з одного кубла.

Нерадькові у “Плані до двору” здається, що сільська церковця прострелена, як і багато хто з його вже мертвих односельців. Проте навіть осквернений храм завжди має можливість очиститися, адже Бог за наругу жорстоко й повчаюче карає винних, їхньою кров’ю і стражданнями змиваючи бруд гріха. Коли комсомолец Дуля (саме прізвисько свідчить про його нікчемність у громаді й певну зневагу до нього земляків) чіпляє на церковний хрест відро, а в цю посудину заради розваги вкладає зв’язаного kota, несподівано (і це в білий день!) прилітає велика сова (символ смерті, а водночас і мудрості) й видзьобує атеїстові очі. Сова ж знищує і kota, але підтекст уривка побудований так, що навіть пересічний читач внутрішньо здригається, збагнувши, що справа не в хижості нічного птаха, а в оскверненні через кров, тим більше, що у християнстві кров уособлює душу людини, а конкретний представник роду людського Дуля вже недостойний душі.

Анти-церква як диявольське капище появляється у “Ротонді душогубців”. Власне, червона ротонда – основний образ-символ конкретного твору – це побудована у візантійському стилі, увінчана куполом споруда, яка зовнішньо нагадує більшість українських церков, але внутрішньо відрізняється інтер’єром і присутністю “ката над катами” – Сталіна. Ротонда зловісна і похмура, її кольористика вражає кривавими та їдкими агресивними кольорами зради й підлості: темно-червоним, чорним у поєднанні із жовтим, червоним у поєднанні з жовтим, а це кольори пекла і самого Люцифера. Суто міській, столичній ротонді протиставлена невеличка сільська церковка, переповнена духовності та світлості. Навіть під час похорону Овсія Бруса сільський храм внутрішньо освітлюється, і особливо це стає зримим при її проекції на водну блакить: “Сонце, засвітивши церкву серед плеса, разом із нею дихнуло там прозорою тишею” [7, с.165]. Така лірична пейзажна картинка у повісті не випадкова. Вона містить суттєвий і дуже глибокий філософський підтекст. У М.Еліаде читасмо: “Вода символізує всесвітню сукупність віртуальностей: вона – *fons et origo****”, резервуар усіх можливостей існування; вона передусє будь-якій формі і підтримує будь-яке творіння... Занурення під воду символізує падіння в доформальне, повернення в непроявлену модальність добуття. Зринання повторює космогонічний акт проявлення форми; занурення рівнозначне розпаду форм. З цієї причини символізм води передбачає як смерть, так і відродження. Контакт з водою завжди дає можливість відродитися: за розпадом іде “нове відродження”, а занурення запліднює і збільшує потенціал життя” [4, с.69].

Для героїв Осьмачки Бог і храми Божі важать дуже багато. Треба сказати, що труднощі й навіть фатальність подій часів колективізації прості люди сприймають як щось минуле і нездатне зруйнувати Божий замисел, на варті якого церква: “І кожний, вгледівши її з лугів, не втримався б і вимовив би: – Слава тобі, Господи, і сьогодні зійшло сонце, хоч і сьогодні катівська влада на Україні” [7, с.127]. А Нерадько робить досить конкретний висновок: “Це не Україна, це чуже лихо на Україні. Справжня Україна у наших серцях” [7, с.103]. Така фраза автоматично викликає асоціацію з уже згаданим нами раніше храмом у душах, отже, у цьому випадку теж, як і про храм у Єрусалимі, йдеться виключно про явище небесного плану – астральну Україну, задуману самим Богом.

Поезію Т.Осьмачки хибно розглядати без його прозового набутку, а прозу – без складних метафоричних віршів, більшість з яких, на відміну від Тодосевого епосу, варто вважати призначеними для елітарного читача, хоч у цих творах і не йдеться про богемне життя чи захмарні мрії, а здебільшого про життя земне в конкретних картинах та візіях майбутнього

*** Джерело і витоки (лат.)

або минулого. Як і Шекспір, Осьмачка “мислив себе поетом незалежно від того, що саме писав” [1, с.182]. Людина і Бог, людина і духовність, людина як соратник і однодумець Бога в боротьбі із сатаною і його земним військом у поезії Т.Осьмачки як проблема займає чільне місце. Ліричний герой стає своєрідним рупором, зливається з автором та з іншими носіями християнської моралі, а отже, робиться реальною збірною дійовою силою протидії більшовизму. І хоча в окремих поезіях герой швидше пасивний, закомплексований, загнаний обставинами у глухий кут, але все-таки він не скорений і не самозапроданий дияволу. Для прикладу досить взяти хоча б поезію “Неминучість”, де автор майже фізично відчуває біль Ісуса. Асоціативно ми теж сприймаємо відповідний епізод вірша як зловісний символ радянської влади, що й підкреслює автор: “Лише єдиний до кінця зіпсутий / не був малюнок в церкві тій, / в якому довбня рвалася з мазути / в катівській жилавій руці”.

Дебют Т.Осьмачки прозвучав у високій оцінці С.Єфремова: “Суворой, дійсно біблійної простоти дух, до якої так пасують оті слов’янські: “глава”, “древо”, “втрати”. Якась нерозгадана глибінь образів і водночас блискуча народна мова та епічний стиль дум з чисто народними образами прозирають із поезії Осьмачки” [5, с.374–375]. І саме ця таємна символіка, її похмура величність досить споріднена з Біблією та її визначенням обителі людини Землі як юдолі плачу. І проза, і поезія цього автора тяжіє до Святого Письма, що важко не відчутти, читаючи “чисту” лірику, складну архітектонічно поему “Поет” або прозові тексти “Старшого боярина”, “Ротонди душолюбців”, “Плану до двору”. Цікаво, що назване явище стосується як “раннього”, так і “пізнього” Осьмачки. Ось візьмемо для прикладу поезію “Хто”, яка подає трагічну панораму людської сутності. Весь світ перекидає тінь хреста з розп’ятою на ньому людиною: “У світ упала тінь Хреста / з півночі на південь. / На хресті – людина”.

Асоціації, які викликають поезія і проза цього письменника, досить глибокі, хоч, безперечно, різні стосовно конкретного реципієнта, адже залежать від моральних орієнтирів, ерудованості, освіченості, внутрішнього потенціалу. Аналізуючи подібне явище впливу на читачів навіть лірики Шекспіра, М.Габлевич підкреслює: “Поетове слово – місток від його уяви до нашої. І якщо картина, що її малює нам наша уява, не збігається з картиною, яку малювала поетові його уява перед втіленням її у слово, то причин цієї розбіжності може бути дві – неточність поетового слова або ж неточність розуміння читачем того слова” [1, с.180]. Міфічне мислення Осьмачки, яке пронизує всю його творчість, доносить виключно закодовану інформацію, але це не гандж творів цього автора, а, навпаки, – їхня потаємна сила: “Світ насичений посланнями. Іноді ці послання зашифровані, але міфи для того й існують, щоб допомогти людині розшифрувати їх” [4, с.78]. Це не означає, що пересічний читач обов’язково відчуває

гостру потребу в тому, щоб хтось із літературознавців “розшифрував” йому художній текст поезії чи поетичного твору. Таке більшою чи меншою мірою розшифрування прочитаного відбувається самостійно, автоматично й підсвідомо кожним реципієнтом, незалежно від його установки й бажання це робити.

1. Габлевич М. Шекспірів Ерос життя і творчості // Шекспірів В. Сонети: Переклад Д.Павличко. – Львів, 1998. – С.171–205.
2. Гончар О. Собор. – К., 1989. – 270 с.
3. Довженко О. Щоденник // Довженко О. Україна в огні. Щоденник. – К., 1990. – С.103–416.
4. Еліаде М. Священне і мирське // Еліаде М. Мефістофель і Андрогін. – К., 2001. – С.7–116.
5. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995. – 686 с.
6. Загребельний П. Храм // Загребельний П. Думки нарозхрист. – К., 1998. – С.52–58.
7. Осьмачка Т. Старший боярин. План до двору. – К., 1998. – 239 с.
8. Стельмах М. Дума про тебе // Стельмах М. Твори в 6-ти томах. – Т. 5. – К., 1973. – 392 с.
9. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К. Избранное. – Минск, 1998. – С.355–379.

In study of literature writers are considered to be demiurges, which on basis of artistic fantasy and real facts create the world of their heroes. The same it is revealed in prose of Todos Osmachka. Here the problem of God and divine is scrutinized of the author of the article up to standard of myth as a chief one in artistic thinking of this prose writer.

Key words: God, Divine, sacrality, temple, transcendence.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Ігор Набитович

ХРИСТІЯНСЬКА ІНІЦІАЦІЯ ЯК СТРУКТУРНИЙ КОМПОНЕНТ РОМАНУ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ “QUID EST VERITAS?”

У статті порушується питання християнської ініціації, яка розглядається крізь призму художніх символів. Особлива увага звернена на кореляцію і взаємозалежність ініціаційних смертей Ієсуса Христа та Понтія Пілата, які автор пояснює присутністю в ініціаційних містерях міту про першопочаток.

Ключові слова: ініціація, містерія, християнський символ, ініціаційне переродження.

Ініціація як процес переходу індивіда від одного статусу до іншого, або як ритуальний обряд такого переходу, при якому неофіта неодмінно посвячують у потаємне (найперш – у сакральне, священне) і відкривають приховані знання, є постійною в усній народній творчості та в українській художній літературі з найдавніших пам’яток. Однак донині ініціація як

надзвичайно активний і важливий компонент художнього тексту в українському літературознавстві не досліджувалася.

Монографія Василя Балушка “Обряди ініціацій українців та давніх слов’ян” [1] присвячена вивченню ініціацій як ритуалів із групи обрядів переходу (rites de passage) на базі етнографії та фольклору українців і давніх слов’ян. Хоча й “об’єктом цієї студії є ритуали, які оформлювали соціальне становлення молоді в українському традиційному, а також у давньослов’янському суспільстві – ініціації” [1, с.8], однак зібраний у книзі фактичний матеріал з усної народної творчості та інших етнографічних джерел може служити орієнтиром для аналізу ініціаційних архетипів, образів і мотивів у сучасній українській літературі.

Надзвичайно великий вклад у дослідження ініціацій вніс Мірча Еліаде [2], [3]. У запропонованій статті зроблено спробу розглянути християнську ініціацію (як один із підвидів ініціації), яка відіграє в історичному романі з євангельських часів Наталени Королевої “Quid est Veritas?” (“Що є Істина?”) роль важливого структурного компонента. Так, ініціаційне посвячення Понтія Пилата не є одномоментним актом. Пізнання нової релігії – християнства – є тривалим і поступовим: через шукання Істини, знайомство і дружбу з Йосипом Ариматейським, через розповіді дружини прокуратора Прокули, через оніричні компоненти сюжету – сни героїв твору. Тут, ідучи за поділом А.Ван-Геннепа, Понтій Пилат перебуває на першому етапі ініціації – у стані сегрегації – поступового відокремлення від свого попереднього оточення.

Ініціаційна містерія прокуратора Юдеї, представлена Наталеною Королевою, повторює основні етапи класичного сюжету ініціації. М.Еліаде констатує, що “всюди містерія починається з того, що юнак прощається з рідними і йде в хашу. Тут уже присутній символізм смерті: ліс, джунглі, темрява символізують потойбічний світ, пекло...”

... В інших місцях неофіта ніби ковтає чудовисько...

... Наголосимо на символізмі темряви: в череві чудовиська панує космічна ніч; це зародковий спосіб існування у космічному плані, так і в плані людського життя” [3, с.275]. Наприкінці життя Пилат знаходить справжню мету: “Схотілося жити! Жити, щоб знайти келех магів, що єдину в світі дорожчінність!” [4, с.401].

Цей період його життя є межовою ситуацією, транзицією, станом поступового переходу від профанного життя до буття сакрального. Вирушаючи у подорож за Святим Граалем, Пилат уже ніби готується до ініціаційних випробувань, які нагадують ініціаційні приготування, характерні для багатьох архаїчних племен: “І летить одно за одним Пилатове розпорядження:

Щоб за годину був готовий до довгої мандрівки великий прогулянковий човен на восьмеро веслярів з доброю каютою.

Щоб негайно понад берегом виїхало десять вершників з десятима вільними кінями...

Щоб погнали ще під ніч восьмеро сильних мулів, навантажених їжею та всім необхідним для таборування в лісах...

Щоб на човен узяли всякого запасу на сорокденну подорож..." [4, с.402]. Відразу ж слід зауважити, що число "сорок" тут має теж особливе містично-ініціативне значення і є аллюзією до сорокаденного перебування Ісуса Христа в пустелі.

Тотожність мандрівки колишнього прокуратора з ініціативним випробуванням передається й іншими важливими деталями: мандрівники вирушають у горобину ніч перед страшним "Днем Зустрічі":

– Чи все готово?

– Так. Але надходить страшна хуртовина...

...

– Як же можна рушати в такий день? Завтра ж бо "День Зустрічі"!

Сьогодні вночі на недоступних усім, тільки самим друїдським жерцям відомих верхах, мають зібратися ті довговікі велетні "Дужі", що в їхніх могилах знаходять шматки "каллаїсу"...

Щороку восени, коли то заходить над вечір остання літня громовиця, на крилах її блискавиць прилітають тасмні, тисячі літ уже неживі, велетні, Дужі...

Прикладають вони шматки "каллаїсу" один до одного, щоб скласти з них ту "Велику Таблицю", на якій написані слова тасмного заповіту "Передвічної Віри", що її розбили та розкидали прадавні люди...

Тож у такий день, власне, вечір, ніхто не наслідуються виходити поза обійстя. А тим більше бути на ріці" [4, с.403–404].

В ініціативних містеріях вода відіграв роль одного із інгредієнтів випробування. "Вода, – каже М.Еліаде, – символізує хаос... Увійти у воду – це повернутися у докосмічний стан, у небуття" [3, с.291].

Горобина ніч, під час якої починається остання мандрівка Понтія Пилата, – своєрідне відкриття (характерне для юнацької ініціації) *sacrum*-у як *tremendum* (страшного – лат.). Це відчуття "священного жаху" передається, зокрема, й постійним нагадуванням про смерть: "Того ж таки вечора виправа рушила – і водою, і суходолом. А хуртовина вже гонить вершинами гір свої гуркотливі буруни....

Корони кількасотлітніх дубів угинаються в поклони тасмним силам. Віти лісових велетнів хльостають повітря та хмари, як хвилі – береговий пісок... Із сичанням та грізним шумом перекочуються зелені хвилі лісів...

...

А блискавиці раз-у-раз прищиплюють чорносиню небесну завісу до стерпшої землі... Мабуть, щоб не звідали смертельники нічого з посвятних тасмниць вічності (виділення мос – І. Н.)

А дощу нема! І це найгірше, бо ж відомо кожному, що “суха громовиця кидає на землю смерть” [4, с.405].

У виділеній фразі (а вона є одним із прикладів мовно-стилістичного рівня ініціаційної символіки) Н.Королева висловлює своєрідну формулу ініціаційних таємниць: блискавиці загрожують мандрівникам смертю, “щоб не звідали смертельники нічого з посвятних таємниць вічності”. Лише після проходження ініціації “смертельники”, переборовши страх і перешкоди осягнуть “посвятні таємниці вічності”.

Під час бурі Пилат, стоячи на кораблі, бачить привида, який допоможе завершити йому цей етап ініціації: “І бачить: просто на нього йде людська постать...”

Буйна радість, нестримна, як буря, що шаліє довкруги, пориває Пилата.

Те чого він шукав, само йде до нього!

Не торкаючись навіть кінчиками ніг до спінених хвиль, осліплююча красою, більш, ніж блискавка світлом, Марія з Магдали!.. Вона!

А в руках її – зелений келих!

...

До дна душі схвильований, ошалілий Пилат виринає з рук лікаря та слуг... Відриває від себе всі руки, що тримали його, підіймає ногу над облявком...

В ту хвилину біля самого човна, саме в той шум, що його ріже передок баркаса, впала велика світло-фіялкова блискавка-куля...

Човен, як схаралуджений кінь, підняв угору свою велику корму, і важке Пилатове тіло з руками, витягненими вперед, сторчголов злетіло з облявка...” [4, с.406]. Слід зауважити, що у багатьох релігіях місце, куди вдарила блискавка, набуває сакрального значення, а люди, вражені нею, є теж позначені печаттю сакрального..

Ще одним важливим етапом ініціації дуже часто є ковтання неофіта чудовиськом. “Існує безліч варіантів цього ритуалу, які можна порівняти з пригодою Йони... Цей ініціаційний мотив дав поштовх до виникнення не лише багатьох ритуалів, а й міфів і легенд... Йдеться про символічні смерть і воскресіння...” [3, с.294].

Символом цього чудовиська (як і одночасно підземного світу) в ініціаціях Королевиного героя є “покинута печера”, загублена “у свіжій тіні лісових хащ”. У неї занесуть тіло втопленого Понтія Пилата християни Лазар (якого свого часу воскресив Христос) і раб Север. У цій печері й відбувається воскресіння Лазаром Пилата. Печера, в якій лежало тіло Пилата-втопленика, одночасно є ще одним символом потойбічного світу. Ініціаційна смерть, як уже підкреслювалося, є вкрай важливим елементом усього обряду ініціації, “це містерія, яка має в собі найстрашніше ініціаційне випробування, випробування смертю; але вона – це також

єдиний можливий шлях до знищення часу (інакше кажучи, історичного буття) і до повернення в первісний стан. Певна річ, це повернення в зародковий стан, у початок, теж рівнозначне смерті: і справді, людина "вбиває" своє мирське, історичне, вже використане буття, щоб віднайти незаплямоване, відкрите, не осквернене часом існування" [3, с.297].

Еліаде підкреслює, що з цього випливає, що "у всіх ініціативних контекстах смерть має не те значення, яке їй загалом схильні давати. Вона означає передусім таке: ліквідують минуле, кладуть край існуванню (марному, як будь-яке мирське існування), щоб почати нове, відроджене. Отже, ініціативна смерть – це початок; вона ніколи не матиме кінця. В жодному ритуалі чи міфі не зустрічаємо ініціативну смерть як кінець, а лише як умову *sine qua non* переходу до нового способу буття, як випробування, необхідне для того, щоб відродитися, тобто почати нове життя" [3, с.297].

У романі "Quid est Veritas?" реалізовано класичний сценарій традиційної ініціації – перехід головного героя твору Понтія Пилата від стану *profanum* (тобто світського, нерелігійного життя) – через ініціативну смерть і містичне воскресіння – до стану *sacrum*, до нового життя як *homo religiosus* (людини релігійної). Смерть і воскресіння Пилата є найважливішою ілюстрацією однієї з ініціативних ідей, яка завжди відігравала засадничу роль у таємних товариствах (у тому ж числі й у християнській спільноті): "Смерть ніколи не є остаточною, оскільки мертві повертаються" [2, с.56].

В ініціативних ритуалах адепт, повертаючись до нового життя через містичне відродження, пройшовши, зокрема, й через утробу чудовиська, отримує *нові знання, мудрість*. Адже "потрапити в утробу чудовиська, – підтверджує М.Еліаде, – це те саме, що спуститися в пекло, у темряву, до мертвих; тобто це регресія в космічну ніч і в п'ятому "безумства", де руйнується будь-яка особистість. Якщо врахувати всі ці порівняння і відповідності (смерть – космічна ніч – хаос – безумство – регресія в зародковий стан), то стає зрозуміло, чому смерть символізує і мудрість, чому мертві всевідаючі і знають майбутнє... Карл Юнг пояснює все це через поновлення контакту з колективним підсвідомим" [3, с.299]. Неофіт не просто повертається до нового життя. "Ініціація рівнозначна духовному дорослішанню, ця тема присутня у всій релігійній історії людства: втаємничений, який пізнав таємниці, – це *той, хто знає*" [3, с.275].

Відродившись до нового життя після метафізичних одкровенень, посвячений, "той, що ще досі звався Понтієм Пилатом", отримає нове ім'я – Маріюс: "... Люди з околиць почали гомоніти, що "Покутницька печера" знову не порожня. З'явився в ній новий пустельник-самітник... Нікому ніколи він не назвав себе. Але люди прозвали його: "Маріюс" або "Марій"...

А втім, ім'я “Маріус” було таке улюблене й так розповсюджене у тих сторонах, що ним кликали майже кожного третього, якщо не другого! – хрещеного чоловіка.

... Маріус знає про все на світі!” [4, с.450–451].

Однак навіть перехід через ініціативну смерть не дає Пилатові знання відповіді на питання, яке він шукав у минулому профанному, й новому сакральному житті: “...Було питання, на яке він нікому ніколи не відповідав:

– Що є Істина? Ні, люди добрі, я цього не знаю! Я знав лише те... що Істиною не є!...” [4, с.451].

Таким чином, на цьому етапі – за поділом А.Ван-Геннепа, – Понтій Пилат входить у постлімінальну фазу свого ініціативного перетворення, реінкорпорується в людське суспільство уже в новому статусі.

Отримання нового імені є однією з вершин ініціативного переродження: “Що стосується символізму містичного відродження, то він має багато форм. Неофіти отримують нові імена, які відтепер стануть їхніми справжніми іменами” [3, с.276–277].

У примітці, яка стосується імені святого Маріюса, Наталена Королева повідомляє, що в Провансі дуже популярною була легенда про те, що втопленого під час бурі колишнього прокуратора воскресив Лазар, та що цей “воскреслий Пилат” був тотожний із Маріюсом, дуже улюбленим на півдні Франції святим. Про нього існує стільки легенд, як і про Пилата” [4, с.451–452].

Аналогії в структурній побудові обряду ініціації та композиції роману Наталени Королевої дають змогу побачити певну відповідність і паралелі в євангельському образі Христа та Королевиного Пилата. Аналогія цієї корелятивної, в даному випадку, пари образів полягає, як видається, у проходженні взаємопов'язаної ініціативної смерті (Ісус помирає через вмивання рук Пилатом; Пилат воскресає до нового життя в ім'я Ісуса: “За хвилину [Лазар] промовив до мертвого:

– In nomine Jesu! Pontie, veni fora!

І вийшов з печери не оглядаючись...” [4, с.448].

Таку кореляцію і взаємозалежність ініціативних смертей Ісуса Христа та Понтія Пилата в романі “Quid est Veritas?” можна пояснити присутнім у ініціативних містеріях мітом про першопочаток, який реферує Мірча Еліаде: “Певна надприродна Істота спробувала “відновити” людей, спричиняючи їм смерть, щоб потім воскресити їх “зміненими”; з якогось приводу люди вбили цю Істоту, але надалі почали здійснювати урочисті богослуження і таємні обряди навколо цієї драми; детальніше: передчасна смерть надприродної Істоти стала головною містерією, реактуалізованою при нагоді кожної нової ініціації. Ініціативна смерть, отже, є повторенням смерті надприродної Істоти, засновника Містерії. З хвилею повторювання

під час ініціації первісної драми відтворюється також доля надприродної Істоти – її насильницька смерть. Завдяки ритуальній антиципації смерть [ініційованого] також стає освяченою, наповненою релігійною цінністю. Смерть оцінюється як засадничий момент екзистенції надприродної Істоти. Через ритуальну смерть той, хто проходить ініціацію, бере участь у надприродному бутті засновника Містерії. Завдяки цій глорифікації смерть та ініціація стають взаємозамінними; це означає, що у підсумку конкретна смерть ототожнюється накінець із обрядом переходу до вищого буття" [2, с.183–184].

Одним із антиципаційних компонентів концентруючого мотиву ініціаційної смерті є образ квітки-пасифльори. *Passiflora* – вісник страти і смерті: "Розглядав з несподіваним почуттям широкий пурпуровий келих, вкладений у білий. Відводив пальцями химерно переплутані стовпчики і пиляки, пізнаючи в цім, ніби штучнім орнаменті зменшені моделі різних приладів, що їх уживають при каранні злочинців хресною смертю: гвіздя, молоток, кліщі..."

У квітках – образ злости й ненависті!.. Прокляття смерті й нещастя!" [4, с.59–60].

Підсумовуючи, можна твердити, що роман Наталени Королевої "Quid est Veritas?" можливо розглядати як своєрідну містерію християнської ініціації, яка твориться з певних ініціаційних мотивів. Мотив ініціаційної смерті відіграє в романі роль концентруючого мотиву, є його важливим структурним компонентом. Смерть колишнього прокуратора і його воскресіння для наступного християнського життя є переломним у сюжетній канві, є її пуантом, особливим, парадоксальним і неочікуваним, але внутрішньо логічним завершенням історії його християнського навернення.

Можна припустити, що дослідження ініціаційних елементів могло б бути досить продуктивним в українському письменстві, оскільки ініціаційна символіка, образи, теми та мотиви, ініціаційні архетипи є постійно присутніми в сучасній українській літературі. При цьому вони виявляються в різножанрових утвореннях і найрізноманітніших художніх трансформаціях. Прикладами функціонування ініціації як структурного компонента, поруч із творчістю Наталени Королевої, можуть бути й романи Василя Барки ("Жовтий князь", "Спокутник і ключі землі") – ще одного яскравого представника релігійного, християнського напряму української літератури. В інших ракурсах і на інших рівнях функціонування в художньому тексті можна шукати ці ініціаційні елементи, наприклад, у майстра детективного жанру Василя Шкляра (автора культових уже романів "Елементал", "Кров кажана"), що є безсумнівним свідченням такої продуктивності.

1. Балуюк Василь. Обряди ініціації українців та давніх слов'ян. – Львів-Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 1998. – 216 с.

2. Eliade Mircea. Inicijacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. – Kraków: Znak, 1997.
3. Еліаде Мірча. Міфи, сновидіння і містерії // Еліаде М. Мефістофель і андрогін. – Київ: Основи, 2001. – С.117–301.
4. Королева Наталена. Quid est Veritas? – Чикаго: Вид-во Миколи Денисюка, 1961.
5. Sawicki Stefan. Sacrum w literaturze // Sacrum w literaturze. – Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1980. – Т. XXVIII, Z. 1. – S. 13–26.

The article is dedicated to the Christian initiation of Pontius Pilatus as a structural component in the novel "Quid est Veritas?" by Natalena Koroleva and analizez main peculiarities of its functioning in the prose of famous Ukrainian authoress.

Key words: initiation, miracle-play, Christian symbol, initiative rebirth.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Лариса Табачин

ПАРАДИГМА ВІРИ Й БІБЛІЙНІ ОБРАЗИ В ОПОВІДАННІ КАТРИ ГРИНЕВИЧЕВОЇ "TURRIS EBURNEA": СЮЖЕТНИЙ ТА СТРУКТУРНИЙ АСПЕКТИ

Автор статті художньо осмислює проблему наукової інтерпретації невідомих новелістичних текстів Катрі Гриневичевої (що не є застарілими навіть сьогодні) з метою заповнення малознаних сторінок історії української літератури.

Ключові слова: біблійна сюжетна канва, образна структура, дихотомія віра і зневіра, філософський контекст, типологічні паралелі.

Сучасне уявлення про складність і багатогранність західноукраїнського літературного процесу першої половини ХХ століття буде неповним без належного осмислення новелістичного доробку Катрі Гриневичевої, що датується 1923–1936 роками*. Є очевидною прагматична потреба дослідження особливостей поетики розшуканих у львівських спецфондах творів письменниці на змістовому та формотворчому рівнях, контекстуального сприйняття її малої прози у світовому чи принаймні у європейському вимірах. Окремі наукові публікації**, що окреслюють, скажімо, жанрово-стильові та проблемно-тематичні параметри новелістики Катрі Гриневичевої, започатковують об'єктивний аналіз концептуальної ідейно-худож-

* Маловідомі оповідання Катрі Гриневичевої розкидані по західноукраїнських літературно-мистецьких часописах виокремленого періоду "Жіноча Доля" ("Оборона"), "Нові Шляхи" ("Turris eburnea"), "Нова Хага" ("Варка") та "Дзвони" ("Зустріч"), які більш ніж півстоліття (до 1993 року) знаходилися у бібліотечних та архівних спецфондах. Згадані художні тексти увійшли в упорядковану нами антологію західноукраїнської малої прози 20-30-х років ХХ століття "Сокровенне".

** Див.: Харлан Ольга. Катря Гриневичева: Літературний портрет. – К.: Знання України, 2000. – 168 с.; Табачин Лариса. Стильові особливості новел антивоєнного циклу Катрі Гриневичевої // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип. IV. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 116–123.

ньої системи прозаїка. Перспективними видаються розгляд образної структури повернених із резервації забуття творів авторки, з'ясування їх проблемного наповнення, а також сюжетно-образна інтерпретація, осмислення процесів взаємозв'язку і взаємовпливів національної та світової літератур.

Збагнути своєрідність художньо-образного мислення Катрі Гриневицевої дозволяє багатопідтекстове оповідання "Turris eburnea", вперше надруковане в літературно-науковому, мистецькому, громадському журналі "Нові Шляхи" у 1929 році. Власне, у Центральному державному історичному архіві м. Львова зберігається первісний начерк твору – одинадцять аркушів великого формату – під іншою назвою – "Сліпці". Дату автографа, 1929 рік, встановлено нами на підставі "Бібліографії творів К.Гриневиц", що знаходиться в архіві письменниці в Інституті літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України [3, с.1].

Уважний аналіз написаного дає підстави для висновку про автобіографічність цього твору, якому передувало чимало важких подій у житті Гриневицевої. Згадаймо її щоденну боротьбу за існування, приниження бідність, що ставала об'єктом глузувань та шіток. Трагічно завершилися стосунки з Гнатом Хоткевичем. Потім чотирирічне добровільне перебування в австрійських концентраційних таборах Гмінд та Нідеральм для виселенців з прифронтової смуги Волині та Східної Галичини в ролі вчительки та сестри милосердя, виснажлива праця, "серед якої перо здавалося зіркою". Постійне апелювання мужньої українки до людської совісті, викриття табірних звірств стало вагомим приводом для її переслідування австрійським урядом. До речі, Роман Горак аргументовано припускає, що така одержимість і самопожертва Гриневицевої були зумовлені почуттям вини за несвідому юність – навчання у краківській Учительській жіночій семінарії та зневажливе (міркуємо, швидше байдуже) ставлення до рідної мови. Недарма прожиті вісімнадцять років вона вважала "моральним злочином супроти свого народу". Власне, тому дослідник вкотре наголошує на якомусь містичному проклятті, що тяжіло над Гриневицевою, і нав'язливому намаганні спокутувати цей злочин [1, с.78].

Це самобичування, зазначимо, характерне для народжених під зодіакальним сузір'ям Скорпіона, але, міркуємо, воно було перебільшеним, якщо згадати демонстративне небажання Катерини Бабах (дівоче прізвище Гриневицевої) спілкуватися польською мовою, що в стінах сполонізованої семінарії вважалося крамолою, зворушливе декламування цією Шевченкових віршів у Кракові (до цього спонукав юнку Василь Стефаник), репресивні заходи дирекції, докори батьків та сміливу відмову від учительської посади. На наше переконання, окреслені життєві колізії навіть така сильна натура, як Гриневицева, не витримала б без повсякчасної Божої опіки. Таким чином, у свідомості Катрі Гриневицевої дихотомія віра і зневіра, закорінена в біблійних текстах – як старозавітних, так і новозавітних, –

стає своєрідним тестом на незламність. У “*Turgis eburnea*” письменниця порушує вічну проблему віри і зневіри, значною мірою інспіровану власним життєвим досвідом.

Симптоматично, що Катря Гриневичева досить промовисту і відверту назву “Сліпці” змінила на латиномовну “*Turgis eburnea*”, що в перекладі означає “Вежа із слонової кістки”, тобто *вежа елітарності, недосяжності, відокремленості*. Художньо переосмисливши цей заголовок, авторка вияскравила образно-символічний стрижень віри, який можна збагнути двопланово: з одного боку, – як віру незрячої юрби у харизму свого проводиря, у свої сили, у непрогнозоване майбутнє, а з іншого, – як віру в духовне прозріння й відродження української нації, в національну самосвідомість. Для з’ясування мотивів, якими при цьому керувалася письменниця, доречно окреслити перипетії захоплюючого та інтригуючого сюжету, в основі якого лежить дивовижний союз проводиря і юрби з її сумнівами.

Оповідання “*Turgis eburnea*” відкривається пейзажною замальовкою, що задає емоційний тон: “Вітер, м’ятний і романцевий від пахоців підгірського зілля, ходив танком над долиною, будьто в супроводі гагілок, усіми веснами розсипаних у повітрі. Був травень, екстаз обнови, безмежне сподівання (підкреслення наше. – *Л.Т.*), хори, зіграні у сонці” [5, с.51]. В наступній фразі чуйно вловлюється натяк на присутність світлих сил: “А може, шум крил проміж алое, мерехтіння легенди з ікон?” Підсилює сюжетно-тематичний ефект твору наявний часовий акцент: “... вечір був, як пригістне (гостинець. – *Л.Т.*) з вирію, як алилуя даліни (тут: оспівування, возвеличування. – *Л.Т.*). Глибокі сутінки, пахучі липами, бігли в зелено-туманну долину, а на передньому плані ярко-червоний свербивус (шипшина. – *Л.Т.*) стояв обвішаний квітям, от-як лісове божество” [С.52]. Цей розкішний краєвид різко контрастує з фасадом шпиталю – напівзруйнованої будівлі “з геральдичним орлом на причолі”. Сумним нагадуванням про колишню славу її шляхетних господарів є докладний опис збитків, спричинених бойовими діями, що точилися, здогадуємося зі змісту твору, на цій території: “Та колись там удар стрільна зіщібнув один угол... І виступові з бильцями, опертому на рівчасто вижолоблених колномнах, бракувало все шиферне плиття та половини високих сходів, які в момент удару рознесли в куски могутню чашу на левиних лапах...” [С.51]. Подібним чином контрастує і жалюгідний вигляд незрячих мешканців притулку, “брихтих, як тюремники, в смугастих халатах”, єдиною втіхою для яких були сонячні промені. Увиразнює драматизм зображеного емоціонально-містка фраза: “Трепет не покидав їх день і ніч, тихий, всесущий” [С.52]. Приречені на безжалісний морок сліпоти, вони, однак, не стали жертвами байдуж-

* Далі, покликаючись на твір Катрі Гриневичевої “*Turgis eburnea*”, вказуватимемо лише сторінку видання.

жості й апатії. Було помітно, "як внутрішнє сонце ходить впадинами облич з їх грозою, бунтом і терпінням та освічує пропасті буття" [С.52]. Парадоксально, але отой "холод, що плив, як із бездни, з їхніх понівечених очей, давав їм право ходити по вічних узгір'ях і держати в долонях думку, найвище світло, обернене на речі, теж вічні" [С.52]. Саме ця екзистенційна амбівалентність допоможе сліпим у фіналі твору зробити правильний вибір.

Серед трагічних постатей вирізняється Лука, наймолодший у гурті та "поневоли зриваний в рухах, як закутий ефеб" [С.52]. Це порівняння не випадкове, бо ефебами у Стародавній Греції називали повнолітніх юнаків-філософів, що навчалися військовому та ораторському мистецтву. Даний штрих доповнює психологічний портрет розсудливого філософа, який ніколи не кляне долю за роки блукання в темряві. Він наділений благородною місією – повернути сліпцям надію завтрашнього дня, віру в силу духу, "яка дає зміст життю і сенс смерті" [11, с.553]. У цьому аспекті запрошується аналогія із апостолом Лукою, якому євангельська традиція приділяє велику увагу [9, с.553]. Він був освіченою людиною – лікарем, філософом, майстерним письменником, тому дослідники називають Євангеліє від Луки найпоетичнішим і високохудожнім Євангелієм Нового Завіту. До речі, воно написане грецьким діалектом, на відміну від Євангелій від Матвія і Марка, створених арамейською мовою, а Катря Гриневичева, що була ворогом порожньої фрази, на початку твору начебто побіжно згадує "окрасць пергаменту, з буквою у виді змія, з лускою на наголосах і розціпленням жалом, де лінія рисунку зливається із синявою повітря" (підкреслення наше. – Л.Т.) [С.51]. Очевидно, йдеться про літеру "ксї" з кирилиці, яка була запозичена з грецької мови, що підтверджує наше припущення про завуальований підтекст образу Луки.

Показово, що авторка не дає незрячим імен, натомість допитливо вихоплює психологічні деталі – індикатори їх внутрішнього стану. Приміром, "цей з поораним чолом і кутом уст, який падав щохвилі", що "тремтів, гей з води", шукає підтримки у такого ж нещасного "в неноборній потребі опертя" [С.52]. Мабуть, його надмірний страх ("А що як ... медвідь? Напав мене такий") і певні танатичні настрої зумовлені глибокою душевною травмою. Градація різновекторних емоцій – від вдаваної інертності через пристрасно-радісний спогад про сімейну ідилію, підсилений слуховими візіями ("Дзвін! Чую, як жінота сходить у долину з серпами. Моя Марія вміла свій загін піджати оперідь усіх...") до депресивно-трагічної розчакнутості свідомості ("Кінчив шепотом, будьто плач свій клав у траву") – свідчить про інфернальне минуле іншого сліпця, який "був молодий, та вже сивий" [С.53]. Окремі оптимістичні вигуки – поради шукати заспокоєння у Біблії ("Є кращі речі для розказок: як Бог призначив смерть, за звірів, божки, книги пророциць, Господні речі") – губляться у шквалі скарг і нарікань. Зокрема, дещо патетично, з мелодраматичними афектаціями

висловлює свій відчай “лисий, великотварий та ростом приземок”: “Ніхто нас не веде, нікуди, падемо на себе, пошпотуємося, що крок – безодня. О каро, не сила тебе винести! О жалю, дівоча хода здалеку!” [С.53]. Власне з цього моменту Катря Гриневичева вводить у художню тканину оповідання концептуально-важливі, інформаційно-насажені діалоги Луки із його незрячими товаришами, які понад усе хотіли знати ціну своєї офіри. Лука блискуче оперує тактикою логічних запитань (“А ти покажи, що вічно веснує на світі? Де жертва, брате, де дари?”), заворожує магічною привабливістю голосу (ця деталь у творі набуватиме все нового освітлення: “заговорив, будьто заспівав, чистим сопілчаним голосом, довгими мелодійними строфами”; “його голос був повний під’єму, як голос першого співака храму” (підкреслення наше. – Л.Т.)), володіє пророчим даром. Адже не випадково Луці з’являється видіння: “Бачу... як блукав раз серед бурі та громів чоловік у чорному лахмітті, зовні і з нутра жажливий, як ніч перед пожегом. Він падав і мучився всім невивпаканим від коліски, всім нерозв’язаним у злочині, сліпий серцем, як ти тепер очима. Для того, щоб він провидів, встав на весь ріст і пішов просто, твоєї сліпоти незабагато” [С.53]. Воно, певна річ, виконує функцію катарсису: жертва заради спасіння грішної душі.

Ображеного на долю сліпця, який твердив, що “коли закон – вага, то її терези зіпсуті навіки” [С.53], Лука переконає у перемозі вічних категорій Добра, Милосердя над Злом та Байдужістю. Цей мученик пожертвував очима заради пташки, що на “крутій лісовій дорозі”, “на непорушній долині каміння” готувалася стати матір’ю. Врятоване життя “рожевоперого пастушка”, на думку Луки, виправдовує каліцтво колишнього воїна: “Але трапився день і година, коли ти серед пекла сам, лютий, як огонь, закусуючи прокльоном хліб з остяками, в’їхав саме на камінь збічний, наріжний. Одна хвилина – і кам’яний сугов (обрив. – Л.Т.) звалився б на пастушкове кубло... Куля, що свиснула рівно на волосинку повз твоїх зіниць, спалила їх, але пастушок міг уже вивести свої молоді” [С.54]. Умиротворення, що відчитується після коментаря Луки на обличчі сліпого, переконливо свідчить про момент “упізнання” себе в притчі, за Л.Мухелішвілі [8, с.19]: “Не знаю, коли це було, – причаровано зітхнув цей, до якого звернене було слово, і лагідний блиск, посвіт вражіння, розтопив пругу, що заторкувала обидва виски” [С.53].

Не завжди офіру сліпців можна зрозуміти, іноді вона доволі абстрактна. Приміром, на фразу “зігнутого лихом мовчуна із страдницькими устами”:

* До речі, у цьому благородному вчинку вбачасмо проєкцію особистої майбутньої драми самої письменниці. Уже в похилому віці Катря Гриневичева, сиплячи пташкам на відчинене вікно крихти хліба, посковзнулася, впала і зламала ногу [1, с.7]. Це погіршило стан уже недужої авторки і призвело до повільного згасання.

"А за мене ж, за мене... що сталося на світі?" [С.55]. Лука промовляє притчею про неспроможність скрипаля розкрити свій хист, про даремний пошук ідеальної мелодії, що й зумовили характерну жертву: "А що колесо міриадів судеб забулюється все об щось на світі, хто б це не був: камінь, мелодія, людина, то ти став сліпий цього ж вечора, щоб сонце добулося з глибин під темною склицею і міг народитися вислів, одинокий на світі" [С.25]. Зауважимо, що виголошені Спасителем проповіді-притчі – закони загальнолюдської моралі в образній формі – теж не всі слухачі могли зрозуміти і правильно витлумачити. У даному контексті йдеться, на наш погляд, про минуле Луки, у якому, зважаючи на його життєпружний оптимізм, теж були не лише злети, а й болісні падіння: "Бувало, що її (скрипки. – Л.Т.) струни розгойдували чиїсь молоді пальці й ворушили в ній мрію, та все щось у ній бракувало чорнокудранові музиці. Ніколи не були там повні у вияві ні мерехтіння ранніх зір, ні сум степового посушшя, ні шепіт лісової гущі, де ще вполудне темно паліє роса. Щось там завжди заломлювалось на самих найвищих щаблях під блакитям. Ні голос тріумфу, ні подзвін сили не давали із себе цього, що в них абсолютно переконуюче й найвище. Скрипка була темна зверху і всередині, як дракон, берегла скарбу гориквіту.

Аж в один вечір музика у пориві безсилля ридав з головою в руках і лихословив свій талант:

– Проклятий будь за твої заздро замкнені двері, останні з черги! За непроломимий огненний багр твоєї печаті, за тайну і загубу!" [С.55].

Чоловік з "*поораним лицем*", що за віддану службу вітчизні був покараний кайданами і в'язницею, з болем запитав Луку: "А за мене яка жертва принесена й кому?" [С.25]. Той знову знаходить слушне пояснення: "... за тебе чиясь рука застромить ніж у серце насильника!" [4, с.25]. Письменниця показала, що світогляд її героя сформований духом Старого Завіту, де мовилося: "А коли буде яка шкода, то даси життя за життя, око за око, зуб за зуба (...)" [9; Вих., 21:23–24]. Але це не завадило йому проповідувати християнські заповіді каяття і любові.

Цей тонкий психолог, який уміло торкається чутливих душевних струн, знаходить потрібні цілющі слова, що гоять роз'ятрені часом рани незрячих людей: "Знявся шум, ляск рвучкої непорадної босої ходи, й усі хотіли знати добру новину про себе. Гомоніли навипередки, чіпалися любовно рамен Луки та його конопляного халата, а він заспокоював їх завтра, кращим вечором, радіснішою оповістю" [С.56].

У символічному образі шукання істини: "За що ми осліпли?" – авторка прозора і сильно представила тернистий шлях пророчого духу. При цьому актуалізується постать пророка в іншій іпостасі – старозавітного Мойсея, якому виявляють недовіру ізраїльтяни під час виснажливої сорокарічної мандрівки пустелею у пошуках землі обітованої. З усіх творів української літератури до порівняння найбільше надається поема І.Франка "Мойсей"

[10]. Як демон відчаю Азазель, спокушаючи Франкового пророка, схилив його до думки, що всі його жертви даремні, так і, скажімо, лисий сліпець засумнівався у доречності будь-якої жертви: “Мій біль для жертви, – а жертва ж нашо?” [С.56]. Певне хитання-спустошеність Луки у цьому випадку лише підсилює етичну привабливість героя. Йому здалося, “що від удару в плече він стрімголов падає, а з ним валиться вежа його віри, поезія милосердя, *turris eburnea...*” [С.56]. Про самобичування і самоідентифікацію з Ісусом пророка свідчить фраза: “І пішов полого, широко розп’ятим (підкреслення наше. – *Л.Т.*) рухом, ніби осліп вдруге” [С.56]. Лука навіть наважився на самогубство, що розшифровується далі: “... тільки млосний і мерзкий тріскіт полотна, яке чиясь рука з рішучістю дерла у довгі стрічки” [С.56]. Але втрутилося Боже провидіння і не допустило трагедії.

Усупереч біблійній сюжетній канві Катря Гриневичева моделює оригінальну ситуацію – зображує драматичний момент повернення сліпців до Луки. Адже незрячі не хотіли втрачати свого духовного провідника, харизматичного лідера, біля якого вони “виділи без очей” [С.57]: “Через хвилю сліпець лежав уже край лігва Луки, обіймав його коліна раменами і кричма ридав, а з усіх сторін гомонів ляск рвучких, босих, непорадних ніг і сліпці навалилися на Луку безладною юрбою. Вони пригортали його до волохатих грудей, цілували руки, гладили волосся й золотий загар щік та лебеділи, як голуби перед бурею:

– Ти ж це, Луко, ти ж це таке задумав?

Він з розпукою розвів руки, як жебрак:

– Нічого більш не маю для вас!” [С.57].

Навіть “рябощокій” лисий сліпець “хлипав схвильовано:

– Всім нам ти сказав, для чого ми сліпі, а собі не вповів...

І будьто виріс у вітхненні (тут: натхненні. – *Л.Т.*):

– Я знаю, – для того, щоб ми біля тебе виділи без очей” [С.57].

Міркування М.Зерова стосовно “Мойсея” І.Франка як “поєми сумніву, але сумніву подоланого, переможеного” [6, с.490], цілком доречні і в цьому контексті. Сліпці приречені на невдачі через внутрішнє сум’яття. Втрата зору ще не означає безпорадності й поразки, але втрата духовного стержня – це дорога в нікуди. Тому після фінальної сцени, в якій Лука “проніс із глибин: “Я знову ваш, брати...” І це було так, ніби небо було глухе, а він, Лука, голосив йому навіки свою любов” [С.27], чітко увиразнюється друга варіантність назви твору – остаточно перемога віри як ментальної складової української нації над духовною незрячістю. Таким фінальним акордом Катря Гриневичева намагалася зронити у душі своїх сучасників і майбутніх генерацій впевненість і віру в себе.

Історією Луки письменника довела, як нелегко людству виборсатися із духовної безпросвітності, як непросто спрямувати його на дорогу щастя, як важко самотнім провидцям, яким пощастило пізнати істину, донести її до

всього народу. Основне смислове навантаження тут несуть глибокі авторські роздуми про сенс людського буття, про призначення людини на землі, про вибір нею справжніх і фальшивих духовних та моральних цінностей. Вкладаючи в уста своїх героїв ці філософські сентенції, Гриневичева спонукає читача до діалогу-шукування.

Згадаймо, коли з'явився "Мойсей" І.Франка, критики наполегливо шукали впливів на епохальну поему як в українській, так і в світовій літературі. Виникає спокуса з'ясувати, чи були подібні впливи на авторку "Сліпців". Зрештою, Катря Гриневичева вільно володіла польською, а також романо-германськими мовами: англійською, німецькою та французькою. У статті "Душа книжки" вона зазначає, що в юності захоплювалася творами Д.Дефо, Г.Розеттера, К.Шпіттелера, І.Еверса, М.Гельрупа, В.Гюго, Р.Роллана [4, с.2]. Син письменниці Ярослав у біографічному нарисі побіжно зауважив, що мати ще у вісімнадцятилітньому віці читала в оригіналі художні твори та філософські трактати, та й сама Гриневичева не приховує своїх читацьких уподобань: "Пориває мене епос Вальтера Скотта, в поті чола роздвобую Спінозу. Боготворю Паскаля. Згодом вироблюється у мене поняття, що найбільше людське щастя має форму високих шаф з томами творів, між якими вибранці долі порушуються на драбинах" [1, с.15]. У її приватній бібліотеці був комплект всесвітньої історії Ф.Шлоссера та двадцять томів ілюстрованої світової історії польською мовою [2, с.15]. Таким чином, Катря Гриневичева мала змогу ознайомитися з творчістю багатьох авторів в оригіналі або доступною їй іноземною мовою. Зокрема, міркуємо, читала і поему "Ангеллі" Ю.Словацького (цьому, безумовно, сприяв краківський період життя), і "Бар Кохбі" Я.Врхліцького, і "Апостола" Ш.Петефі, і "Мойсея" К.Гауптмана, і "Сліпих" М.Метерлінка тощо.

На наше переконання, з-поміж усіх вищезгаданих митців найближче до Катрі Гриневичевої стоїть бельгійський драматург Моріс Метерлінк, який писав французькою мовою. Звичайно, можна провести багато-обіцяючі паралелі з його п'єсами на змістовому рівні (хоча це й також різні стосовно роду і жанру твори). Авторські пророчі візії у драмах "Непрошена" (1891) і "Гам, всередині" (1894) застерігають людство від неминучого духовного апокаліпсису -- гіркої плати за духовну обмеженість, поверховість чи байдужість, що межують із злочинном. Жахливі картини, які змінюються у цьому приголомшливому відеоряді, досягають свого апогею у символістській драмі "Сліпі" (1891). Зрештою, найстрашніше лихо, за Метерлінком, яке може спіткати людину, – це втрата віри [7]. Духовно-оптимістичний вимір цієї проблеми визначає й особистісно-ціннісне ставлення митця. Подібне ставлення знаходимо у "Turris eburnea" Катрі Гриневичевої, одержимої українством патріотки, що, не зважаючи на свою життєву голгофу, зуміла не тільки зберегти віру в людину, а й воскресити її

для читацької аудиторії. Хвилинне зневір'я її героїв переростає у непохитну “вежу віри”.

Отже, ми зупинилися тільки на одному ідейно-художньо та жанрово-композиційно багатому оповіданні, що свідчить про потужний духовний потенціал тієї доби. Катря Гриневичева вирішує вічні проблеми на новому рівні естетичного усвідомлення світу. Зокрема, трактування проблеми віри і зневіри глибше, ніж в попередніх творах, занурено у філософський контекст, позначено рецепцією християнських засад. Твір “Turris eburnea” філософсько-екзистенційного характеру, виконаний у реалістичному ключі, змушує нас задуматись над сенсом земного буття. Усе побудовано на контрастах, одвічному протистоянні: прагматизм, затурканість, приземленість – і жертвність, свята висока ідея. Підкреслимо оригінальність розробленого авторкою сюжетного ходу, вміле використання підтексту і нестандартність образного мислення Катрі Гриневичевої, що стимулює нас до наступних різнопланових досліджень.

1. Горак Р. Покута Катрі Гриневичевої // Дзвін. – 1990. – №2. – С.76–81.
2. Гриневич Я. Катря Гриневичева: Біографічний нарис. – Торонто, Онт., Канада: Накладом вид-ва “Гомін України”, 1968. – 95 с.
3. Гриневичева Катря. Бібліографія творів К.Гриневич // Архів Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАН України, відд. рук., ф. 88, спр. 28, арк. 1.
4. Гриневичева Катря. Душа книжки // Нова Хата. – 1927. – Ч.3. – С.2–3.
5. Гриневичева Катря. Turris eburnea // Нові Шляхи. – 1929. – Т.4. – Ч.3. – С.21–27. Автограф: ЦДІА у Львові, ф.311, оп.1, спр.85, арк.1-11. Цит. за виданням: “Сокровенне”: антологія західноукраїнської малої прози 20-30-х років ХХ століття / Упоряд. Лариси Табачин. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 245 с.
6. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. Історико-літературні та літературознавчі праці. – С.457–491.
7. Метерлінк М. Пьеси. – М.: Искусство, 1958. – 573 с.
8. Мухелишвили Л.П., Шрейдер Ю.А. Притча как средство инициации живого знания // Философские науки. – 1989. – №9. – С.8–14.
9. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Пер. о.Івана Хоменка. – Українське Біблійне Товариство, 1994. – 352 с.
10. Франко І. Мойсей // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т.5. – С.212–264.
11. Шерех Ю. Другий “Заповіт” української літератури // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології / Ред. В.О.Шевчук. – У 3-х т. – Т.2. Харків: Фоліо, 1998. – С.84–105.

The author of the article grasps the idea of artistic decision problem (this problem is not obsolete even today) made by Katrya Hrynevychycheva for a scientific reproduction of certain picture of Ukrainian literature's history, gives a scientific interpretation of most texts written by this author.

Key words: *byble sense forming, characteristic structure, dychotomy, belief and unbelief, phylosophic context, typological comparatives.*

МІФ ЯК СИНТЕЗУЮЧА ОСНОВА ЧАСОПРОСТОРОВОЇ СТРУКТУРИ ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті розглядаються проблеми, що з'ясовують місце і роль Лесі Українки у формуванні модерної української драматургії через призму міфологічних характеристик її творів. Аналізується природна топографічна модель ритуально-міфологічної схеми, сакрально-міфологізованого характеру у модерністичній свідомості авторки. Розглядається принцип просторової опозиційності буття, який детермінує його розподілення на дві сфери, яке програмус подвійність буттєвого сприйняття, так званого чужого простору.

Ключові слова: модернізм, міф, час, простір, архетип, хронотоп.

Модернізм у драматичних творах Лесі Українки, крім використання нових типів художнього мислення, передбачає широке залучення міфологічного дискурсу. Сучасні гуманітарні вчення категорію міфу відносять до актуальних понять науки. Однак лише фольклорно-міфологічний пласт з його поганськими уявленнями не міг задовольнити Лесю Українку-письменника. Лесине художнє мислення спрямовувалось на вираження внутрішніх, міфічних пластів давнини, що відзначаються автентичністю і важче піддаються згодом переосмисленню, набуваючи архетипних характеристик. Посутнім елементом художньої свідомості Лесі Українки є архетип хронотопу (“Кассандра,” “Одержима”, “Вавилонський полон”) і його джерела – в етноміфопоестичній структурі, передусім дохристиянській.

Особливістю так званого циклічного хронотопу у творчості Лесі Українки є наявність вертикальної його площини, що відбиває бінарну опозицію “вверх-вниз”, де, як визначає І.Мойсєєв, “архетип глибини (корінь, криниця, джерела, могила, дно тощо) означає безодню вічності минулого, шлях до предків і конкурує з архетипом висоти (верхівка дерева, гора, небо, сонце, зорі, тощо), безодню вічності майбутнього” [4, с.388–389]. У творах письменниці пророки – будителі людського духу Слезар (“Вавилонський полон”), і Тірца (“На руїнах”), Орфей (“Оргія”), флейтист і гітарист у “Кассандрі” своїми промовама, піснями і музикою вели народ із низин пригніченості забуття до містичних вершин світла вічності.

Міфологічні характеристики багатьох драматичних творів мають у собі потужний часово-просторовий елемент, за яким вгадується місце проведення комплексу ритуальних дійств. Щодо часово-просторових характеристик буття, то одним із семиотично найбагатших елементів є “світове дерево, що контамінується з центром світу. Це – універсальний знаковий комплекс, який структурує Всесвіт, надає йому цілісності й найповніше характеризує на всіх рівнях будови. Все, що відбувається життєво важливого, доленосного, може відбуватися лише в центрі, тобто там, де проходить вісь світу, яка з’єднує в одне ціле небо, землю й підземне

царство” [5, с.58]. Наявність подібного центру спостерігається у багатьох творах Лесі Українки. Так, у її “Лісовій пісні” символом цього центру є “великий престарий дуб”. Всі події, що розвиваються у творі, зв’язані якимось чином з ним. Біля нього оселяються люди, відбуваються феєричні ігрища лісової сили, зав’язується кохання Лукаша і Мавки, безпосередньо відчувається причетність цього об’єкту як до всього комплексу сюжетних перипетій драми.

У наступній драматичній поемі “Вавилонський полон” також можна помітити сакралізовану “центричність” у символі верб із підвішеними арфами. Подібну функцію сакралізованого центру виконують руїни Єрусалиму в драматичній поемі “На руїнах”. Навколо цього символу національної трагедії закручуються всі події твору. Залишки поруйнованих святинь, їхня символіка мають здатність детермінувати характер людських взаємовідносин, ставлення кожного з героїв до реалій, визначати їхні світоглядні позиції. Для більшості люду і найтипівішого їхнього представника – руїни уособлюють прах як фізичного, так і духовного існування. Своєрідно сакралізується земля, “нивка”, яку придбано ціною зради з драматичної поеми “На полі крові”. Лесею Українкою даний простір представлений символом жертвовності, трансформовано через ритуал, пролиту кров. У драматичному етюді “В дому роботи, в країні неволі” осердям сакралізованого простору виступають споруджувані рабами культові будівлі та ансамбль величних фігур богів. У даному разі ми стикаємось із принципом “несакралізованої” в напрямі до звільнення внутрішнього світу героя функції святинь, тут швидше представлений зв’язок часткової, для окремої категорії віруючих можливої їхньої одухотвореності. Як у драматичній поемі “У катакомбах” крипта, а у творі того ж жанру “Три хвилини” в’язниця виступають такою ж своєрідною централізованою метафорою.

Сакральньо-міфологізованого характеру у модерністичній свідомості набирають часові та просторові виміри. Так, з категорією часу безпосередньо зв’язана горизонтальна площина світобудови. У „Лісовій пісні” вона, як зазначає Л.Скупейко, “відбиває не лише конкретні часові величини (день-ніч, весна-літо-осінь-зима і т.д.), а й загальну ідею часу та напрямок і ритм його руху, тобто ідею циклічного відродження часу, заснованого на періодичному відновленні абсолютного початку – стану аморфності й неупорядкованості. Власне, поняття закінчення і початку часового періоду, сформовані на основі спостережень за біокосмічними ритмами та циклічними відродженнями життя, є визначальними для міфомислення” [5, с.58].

Єдність часових моментів, поширена у горизонтальній площині, проявляється у триступеновому, хронологічному вимірі індивідуального, абсолютного та історичного часу, де, за відсутності вертикальної

спрямованості площини, утворюється зіставлення минулого, теперішнього та майбутнього [3, с.98], і з огляду на таке накладання часові виміри передбачають комплекс закономірностей, коли вони “йдуть один за одним, причому ледь-ледь пориваєшся назвати будь-який момент, як виявляється, що він уже зник у шойно минулому “тепер” і переслідується наступним тепер” [3, с.98]. За Ж.-П.Сартром, розуміння темпоральності трьох часових вимірів спостерігається “у стихії чуттєвого буття – для другого Сартр виділяє три різновиди прояву “extasis” – коли самосвідомість набуває здатності виходити по темпоральній шкалі у повному переживанні сьогодення, минулого або прийдешнього” [1, с.125]. Формуючи принципи історичної екзистенції та історичного світосприймання, Карл Ясперс відзначає непросту корелятивність історичного та особистого: “Історичне є насамперед одиничне, неповторне – це не просто реальний індивідуум, який розчиняє у собі, поглинає, перетворює справді історичного індивідуума, це не судина, яка містить у собі загальне; це дійсність, яка одухотворяє це загальне <...> (бо. – М.С.) у перехідному стані людина, котра перебуває в межах свого часу та вже відчуває наближення нової доби, відтворює світ, що зникає, ідею якого, позаяк це вже дещо недійсне, вона задалегідь має стверджувати” [10, с.145].

Так, у драматичному творі Лесі Українки “Три хвилини” зіставлення світоглядних позицій головних героїв Монтаньяра і Жірондиста проходять в умовах не простого хронологічного виміру, спричиненого неоднозначністю характеру перебігу подій переходового періоду історичного процесу. Суперечності у цьому питанні обумовлюються неспівмірністю трактування кожного з них сутності історичної ідеї у контексті розумової творчості. Історичний рух у Жірондисти усвідомлюється як заплата кров’ю [3, с.100]. У драматичному діалозі Лесі Українки “Три хвилини”, як зазначає Н.Малютіна, весь спектр історичних персонажів, які впливали на ті чи інші історичні критерії, представляє на так званій часовій горизонталі, що синтезує давнє, минуле, сучасне і майбутнє як проєкцію теперішнього. Тому з точки зору присутності в історичному часі є фігура вченого Лавуазьє, бо “самий факт страти Лавуазьє на ешафоті фіксує перехрестя історичного часу кінця вісімнадцятого століття та індивідуального часу своєрідної особистості, існування якої було значно коротшим за існування її буття. Розрив між мотивацією страти Лавуазьє (як відомо, він став збирачем податків) та сприйняттям нащадками його наукового внеску оприявлює дистанцію між особистісним і надособистісним” [2, с.102].

У даному разі важливо, що природний міф про циклічне відродження життя відповідає антропологічному: безлад, руйнування, на думку Гайдеггера, є моментом будь-якого будування. У “Лісовій пісні” прихід зими обумовлює так само завмирання з перспективою подальшого весняного

пробудження. Це пробудження уможливорюється із причин циклічності хронологічного процесу, повторювальності у горизонтальній площині.

Вище означені часові виміри тісно з'єднані з просторовими, концепція часу співвідносна із просторовими мірками. Оскільки часовий аспект передбачає горизонтальну площину, то просторовий за основу бере вертикальну проекцію. Так, у "Лісовій пісні" просторовий вимір інколи не передбачає певної рухової спрямованості, означеність будь-якої найвіддаленішої точки в просторі не проявляється, і на "цьому етапі "верх" і "низ" ще не розрізняються, а "далеко" співвідноситься з уявленнями про інший, невідомий світ.

У ряді інших драматичних творів Лесі Українки можливе розкладання на мотиви, співвідносні з рухом по вертикалі. Своєрідним таким інваріантом світового дерева виступає образ кришталевої гори в "Осінній казці", Голгофи ("Одержима", "На полі крові") або просто певної символічної вертикальної площини виміру психологічних, етико-естетичних градацій на кшталт уже згадуваного образу світового дерева. У цій проекції передбачувано характеризувати мотиви свободи, перевтілення, хаосу і світопорядку.

У драматичних творах дії локалізуються у відношенні до вже означених нами "вертикальних" символічних образів. Для Принцеси із "Осінньої казки" символ гори є уособленням дуже важливих для неї звершень. Подібно і Юда із драматичної поеми "На полі крові" був одержимий прагненням духовного вознесіння на висоти божественної гармонії. Образ лицаря із "Осінньої казки", який своїм становим походженням перебуває на нібито й на одному сакральному щаблі із Принцесою, не може через втрату власної шляхетності дорівнятися до неї. Царина його екзистенції не має дотичності до вершин. Лицар із Лесині "Осінньої казки" не зазнає світоглядних перемін, "динаміка його духовності знижується. Цьому сприяє простацьке ставлення до нього служниці, її приземлена практичність і прагматизм, тривале перебування в оточенні худоби. Страх від контакту з реальністю підганяє його повернутись назад, але не переможець, а втікачем. Хаос низового світу знищив лицарське прагнення його змінити" [8, с.119].

Хоча лицарю і притаманні якісь намагання досягнути вершинний простір, але він самотужки не може справитися з цим завданням. Його "випробування не доходять до кульмінаційної точки: він не змагається в турнірі за право нареченого, не вступає в "ритуальний двобій з пастухом" – представником низового простору" [8, с.119]. Дон Жуан, хоча і вступає з Командором у поєдинок, однак, скориставшись моментом, коли суперника відволікла Анна, не дуже по-шляхетськи вбиває Командора, та ще й безславно тікає з місця трагедії через вікно і переховується на кладовищі в одній із гробниць, що якраз і символізує ним посідання низового простору.

У Принцеси (“Осіння казка”) настає якісна переоцінка цінностей, “вона зазнала другого переродження шляхом освоєння “чужого простору”: “майстриця зробилася з пастушки”. Вона пережила випробування себе й під час лицарського турніру з надією, що ніякого нареченого, їй не бажаного, не буде. Але і з другою ініціацією не настає утвердження у власній собі. Тепер її онтологічний простір перевернувся: центр світу більше не там, до якого вона прагнула. Шлюб, ідентичний неволі, для неї втратив вартість” [8, с.119]. Так само і Мавка із “Лісової пісні” зазнає переродження; на заувагу Лісовика про те, що в неї “дух не вільний, лісовий, а хатній рабський” із розумінням сприймає це, усвідомлюючи свої блукання.

Лицаря постійно послаблює душевне сум’яття, йому потрібна допомога, яку пробує надати йому Принцеса, але даремно, бо він, “не досягши вершини “Кришталеві гори”, знову опинився біля її підніжжя, в міфологічному й антропологічному безладді. Його міфологічного переродження не відбувалось: низовий простір так і залишився для нього світом “неволі”, у який йому не вдається вжитись. Він залишається лише коханцем” [8, с.120]. Мавка так само не змогла, попри свої великі намагання, втримати Лукаша від падіння в низинний простір.

Анна із “Камінного господаря”, на її думку, теж намагається піднятися на вершини, які, однак, не тотожні висотам людського духу. Тут радше на себе таку функцію перебирає Долорес, яка жертівністю і згодою віддати за Дон Жуана навіть душу – через самопониження, сама того менше усвідомлюючи, сягає вершини отої “кришталеві гори” свого сумління. Не піднесуть на вершини вищої екзистенції створювані рабом-єгиптянином величні споруди культових храмів та скульптур богів, унеможливило це якраз принцип підневільної праці. І незважаючи на те, що єгиптянин одержимий прагненням дії. Все ж він, як і інші, належить до низового простору рабства і впокороності (це символічно представлено, коли працюючі раби вкладаються під час відпочинку прямо у ногах та на колінах “у колосальних богів”), се раб-єврей, який охоплений деструктивними прагненнями у відношенні до культових споруд.

Із втратою духовної іманентності герої зазнають безпосередньої або ж символічної смерті: поховала свого друга Принцеса, поражений смертельним остовпінням застигає Дон Жуан, падає під градом каміння Міріам, повертаються до роботи обидва раби із драматичного діалогу “В дому роботи, в країні неволі,” в нестямі розпуки продовжує працювати Юда, застигає під сніговим покривом постать Лукаша, і Річард із драматичної поеми “У пущі” відчуває, що “<...> сила в мене гине [7, с.134]. Міф світопорядку, який панує на “вершинах”, не співмірний із законами реального світу, за якими живуть герої-образи, котрі не здатні реалізувати себе на тому рівні, і обидві ці категорії неможливо звести до однолінійності та площинності, до вертикальної висхідної/низхідної проєкції.

1. Головка Б. Філософська антропологія. Навчальний посібник. – К.: ІЗМН, 1997. – 239 с.
2. Малютіна Н. Філософія часу в екзистенційному просторі драматичного діалогу Лесі Українки “Три хвилини” // Український модернізм зі столітньої відстані. Збірник наукових праць. Літературознавство. – Вип. 10, спеціальний. – Рівне, 2001. – С. 97–104.
3. Мелетинский Е. Скандинавская мифология как система // Труды по знаковым системам. – Тарту.: Эдда, 1975. – 308 с.
4. Мойсеїв І. Храм української культури (Філософія семіосфери). – К., 1995.
5. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” // Слово і час. – 2000. – № 8. – С. 55–65.
6. Українка Леся. Осіння казка (Драматична поема) // Леся Українка. – Т. 3. – С. 183–216.
7. Українка Леся. У пуші (Драматична поема) // Леся Українка. – Т. 5. – С. 9–134.
8. Хейзинга Й. Homo Suddens. Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте самосознания европейской культуры в современном обществе. – М., 1991.
9. Хороб С. Фольклорні та міфопоетичні основи драматургії Лесі Українки і Ю. Словацького // С. Хороб. Слово – Образ – Форма: у пошуках художності. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 4–22.
10. Ясперс К. Про сенс історії // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. – К.: ВАКЛЕР, 1996. – 428 с.

The article deals with the time and space, when with category of time connected horizontal area of world, but space – vertical. The unity of time display in threetimes measuring individual, absolute and historical time in accordance with past, present and future.

Key words: modernism, myth, time, space, archetype, chronothope.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4 Укр) 6

Оксана Залевська

АРХЕТИПНІ МОДЕЛІ В ОПОВІДАННЯХ ЗБІРКИ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА “РЕГІТ АРІДНИКА”

На матеріалі невідомої збірки оповідань “Регіт Арідника” Ростислава Єндика досліджуються архетипні моделі в структурі його творів. Авторка доводить правомірність міфологічних засад художнього мислення українського прозаїка.

Ключові слова: міф, міфомислення, архетип, образ-символ.

Досліджуючи феномен сучасної літератури, не можна залишити поза увагою фольклорно-міфологічний пласт, що, без перебільшення, став основою не тільки художнього письменства, а й усього мистецтва. Саме він відкриває літературознавцям не лише механізми зародження творчості певного автора, не тільки найглибші джерела його образності та семантики текстів, а й механізми естетичної реакції, впливу твору на читача, проникнення авторської свідомості у ті найнедоступніші площини людської

психіки, які К.Г.Юнгом були означені як "архетипи" [14], що досі зберігаються в народі як різноманітні фольклорно-міфологічні легенди, перекази, оповідки тощо.

Зауважимо, що поняття "міф", "міфомислення", "міфотворчість" багатозначні. Міфологія потрактовувалась то як примітивна, невміла спроба пояснити світ, відгалуження або проекція ритуалу, що супроводжує ритуал або йде після нього (Дж. Фрезер); то як продукт поетичної фантазії доісторичних часів, не зрозумілий для наступних епох (М. Мюллер); то як колективне сновидіння, симптоматичний вияв архетипних порухів, що виходять із людської душі (К.-Г.Юнг); то як відображення деяких фундаментальних життєвих інстинктів (З.Фройд), то як "синкретична основа національної духовності" (В. та Я.Грімми); то як свосередна "матриця" художньої творчості (Д.Наливайко); то як "універсальний культурний код буття, який екзистенційно конститує нашу свідомість та гармонізує суперечність між марнотою й сенсом буття" (Я.Поліщук).

Однак чи не найбільш слушною й синтезованою нам видається заувага Дж.Кемпбела, що "міфологія – це всі аспекти, узяті разом" [5, с.19]. Міф у сучасній антропології трактується як універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожен епоху інсталюється у духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичасним у науці терміном, архетипів. Під архетипом розуміємо певну модель героя, сюжету чи мотиву, яка в літературній традиції набула статусу константної моделі. Досить слушною є й дефініція Норберта Фрая стосовно архетипу як символу у широкому сенсі цього слова, повторюваного образу, який отожднюється із чимось літературним досвідом взагалі [11, с.119]. Досліджуючи специфіку "міфологічного мислення" Р.Єндіка, акцентуємо насамперед на розумінні цієї категорії в аспекті романтиків, однак не залишатимемо осторонь і підходи, запропоновані Н.Фраєм і Дж.Кемпбелом. Вихідною тезою для нашого вивчення є теорія архетипів румунського літературознавця Мірчі Еліаде, який називав їх сакральними моделями, зразковими моделями, надлюдськими прототипами, які складають т.зв. сасіт світотвору і прокладають шлях до досягнення т. зв. "реальної реальності" [3, с.243]. Зрештою, такий підхід до протомоделей сприяє пізнанню безпосередньої причетності людини до Всесвіту.

Неабияким відкриттям з огляду на порушену проблематику (не застарілу й донині) та художні здобутки (жанрово-стильові й образні) є досі не

перевидана мала проза Ростислава Єндика*, надзвичайно перспективна для наукових інтерпретацій. Скажімо, уважне прочитання його окремих творів, народжених у таємничій, суто карпатській, гуцульській стихії, що свого часу надихнула і М.Коцюбинського (“Тіні забутих предків”), і Ольгу Кобилянську (“У неділю рано зілля копала”), і Г.Хоткевича (“Камінна душа”), і Ю.Шкрумеляка (“Огни з полонини”), і С.Вінченза (“На високій полонині”) на романтично-експресивне бачення світу, дозволило нам збагнути витоки авторської свідомості Р.Єндика, досягнути його фольклорно-міфологічні парадигми, виділити архетипні категорії. З огляду на сказане, варто відзначити концептуальне дослідження літературознавця Марти Хороб, що є першою спробою наукового підходу до проблеми фольклорно-міфологічного мислення письменника на рівні окремих вічних мотивів, міфічно-фольклорних персонажів, їх мовних особливостей (на матеріалі збірок оповідань “Регіт Аридника” та “Зов землі”), спогади Володимира Лєника (Мюнхен, Німеччина). Актуальним видається виокремлення у творчій самосвідомості митця наскрізних міфологем, архетипно-символічне тлумачення світу, зокрема у збірці “Регіт Аридника”.

Гуцульський світ можна розглядати як природне довкілля – правдані карпатські ліси, води (річки, потічки, джерела) і вогонь – своєрідні складові ритуально-міфологічної схеми. З іншого боку, архетипи Р.Єндика відбивають і ментально-антропоцентричне бачення світу. На наш погляд, Гуцульщину як метасистему творять категоріальні архетипи – як анімоанімістичні, так і антропоцентричні. Гуцульський світ у художній трансформації Р.Єндика – самодостатній, екзистенційно безконечний, хоча й географічно означений та топонімічно конкретизований – Красноілля, Широке, Сокольське, Писаний Камінь, Голови, Жаб’є, Великий і Малий Погар, Чорногора, Піп Іван, Черемош. Всі події, мотиви й образи збірки органічно закорінені у місцевому фольклорі і міфології.

Власне у гуцульському світі простежується чітка аксіологічна опозиція “добро – зло”, що має архетипне підґрунтя. У Р.Єндика ця антитетична модель образно втілюється у яскравих міфологемах, що несуть вагоме

* Відрадним явищем є повернення в літературний обіг різножанрового доробку Ростислава Єндика, всебічно обдарованого і майже незнамого в Україні письменника – самобутнього прозаїка (“Проклія крові” (1934), “Білі ночі” (1936), “Регіт Аридника” (1937), “В кайданах роси” (1939), “Зов землі” (1940), “В зударі з життям” (1940), “Жага” (1957), проникливого лірика (поема “Титан” (1948), збірка поезій “Тріолети” (1953), драматурга (“Черник” (1938), публіциста (“Адольф Гітлер”, “Дмитро Донцов, ідеолог українського націоналізму”, “Слово до братів” (1955), блискучого афориста (“Бенкет” (1951), вченого (“Антропологічні прикмети українського народу”(1934), “Вступ до расової будови України” (1949).

смиислове навантаження, приміром, сонця як джерела життєствердності, вітаїзму, яке символізує першотворення світу ("З Широкого викочується сонячне ядро і ласкаво гладить Магурки"* [4, с.9]) і тьми як породження демонічних сил, уособлення зла ("В останніх судорогах задрожало сонце, побіліло, душене чорнотою, і згасло" [с.9]). Міфологічна свідомість різко протиставляє світлу сферу і пійтму, світ "свого" і світ "чужого", що детерміноване самою природою міфа. Оскільки, за народними уявленнями, ніч – мати смерті та сну, то важливого значення при цьому набуває метафорична фраза: "Насувалася ніч з кривавим ковніром на заході" [с.10]. Згідно з українською міфологією, захід вважався місцем вічної темряви; з ним пов'язували танатично-пекельну ідею.

Подібний паралізуючий тривожний стан, спричинений зловісною темрявою, характерний і для природи: "З переляком розглядалися навколо себе розміряні смереки, глухли дзвіночки, розсіпані по барвистих полонинах, насторожилися гуки потоків і річок" [с.11]. Захід у міфологічній свідомості Р.Єндика асоціюється і з місцем народження хмар та граду, що підкорялися лише сильним особистостям, наділеним нелюдською містичною силою – мольфарам. Ось промовистий приклад: "З простягнутими руками на захід стояв дід. Вдивлені очі в чорну стіну, здавалося, вискакують з очедолів (тут: орбіт. – О.3.) у нелюдській напрузі, руки здеревіли від помахів палицею" [с.102]. Прамодель вітру, за невеликим винятком, ніколи не буває темною, а найчастіше виступає у світлій іпостасі, здатна миттєво змінюватися: "І той вітрець, що перед хвилиною, скрившися за Груником, легенько віддихав, нараз завертївся в дикому аркані на місці, зірвався з землі, відбився від верхів і вдарив у темінь неба та клубовище потвор розбив, розтер, розігнав і відслоневому небові післяв жагучий привіт" [с.12]. Дикий аркан, зауважимо, найчастіше виконують, найкремезніші і найвитриваліші чоловіки, а, за міфологією, це витвір диявольських сил.

Посланцями темряви в Єндикових оповіданнях найчастіше виступають чорти і шезники, очолювані дияволом Арідником, градіві володарі (лицарі на чорних конях), Мавки, відьми – образне вираження надприродної сили. Кожен з них, за сюжетом, має певну місію: чорти і шезники повинні знищити українські звичаї і обряди, національну самобутність, християнську традицію (тут виразно проступає підтекст стосовно червонозоряної орди), Мавки чи Лісні – виснажити закоханого юнака і довести його до самогубства, відьми – підступно доїти корів і т.д. Посланцями Світла натомість є звичайні гуцули, мольфари,

* Далі, посилаючись на це видання, вказуватимемо лише сторінку тексту творів Р.Єндика.

Певних специфічних рис у Єндиковому міфологічному світі набуває і архетип Води. В осмисленні образу Білої Річки нашу увагу привертають несподівані інтерпретації цього символу, що символізує у фольклорі багатьох народів, на думку Н.Фрая, саме межу між світом живих і мертвих: "... вода (...) належить до світу існування, який стоїть нижче від людського життя, тобто до стану розчинення, що відбувається після звичайної смерті" [с.121]. В аналізованих оповіданнях водна стихія виконує водночас і функцію катарсису: "Розпінені ріки з лоскотом прориваються в щораз більші глибини, несучи з собою всіх огидних ворогів світу" [с.13]. Цей архетип формує і міфологему шляху – сполучення із самим Пресподом – пекельною столицею. Суть ставлення людини до природи можна зрозуміти тільки сягнувши в часи міфологічного мислення, в природу фольклорних образів-символів. Відомо, що у казках вода наділена живими, цілющими й отруйними, мертвотними властивостями. У творі "Горонке мольфарування" – вода, джерело життя та енергії, є зціленням від недуг: "Примовлена вода скупала ядерне тіло і до трьох днів стала (Параска. – О.З.) знову чиста, свіжа й здорова, як риба" [с.66].

Доцільно розглянути у контексті міфологем та архетипних конструкцій символи вогню і хреста. Саме він утворює основний глибинний семантичний ряд образів збірки. У Ростислава Єндика – це Вічна Вітра чи Свята Ватра, ще й запалена Божими руками, "святий Вогонь, що його сам сонячний Бог дав у старину нашому родові, що ватажував над гуцулами, щоб хоронити (оберігати. – О.З.) ним перед лихою долею наше плем'я" [с.31]. Зрештою, це – серце Гуцульщини, символ життя і духовної енергії, навіть пристрасть, що "розколює гуцульське серце дивними любощами", символ єднання, примирення, що повсякчас бентежить людські серця. Це, зрештою, вогняна стихія, що допомагає долати сили зла. Сакральними властивостями наділені і зламаний хрест – символ згоди і примирення, і трембіта як впливовий інструмент у житті та побуті гуцулів. Власне, це своєрідні складові ритуально-міфологічної схеми. Ця триєдиність – вода, вогонь і дерево – є, по суті, домінуючою у художньому мисленні Р.Єндика.

Вічна тема боротьби світлого й темного, ангельського й диявольського художньо реалізується не лише на рівні фольклорно-міфологічної свідомості, а й має проєкцію на сучасні для автора події. У передмові до збірки "Регіт Аридника" Р.Єндик пророче передбачав наближення апокаліптичної радянської доби і страждання тих, хто "не зуміє відрізнити янгола від диявола" [с.8]. Письменник вважав своїм громадянським обов'язком застерегти сучасників від більшовицького терору, чужинецької сатанинської сили, що неминуче наближалася і до західноукраїнських земель. У цьому контексті символічним видається епізод із "Реготу Аридника", коли нечиста сила катує старого Івана, вимагаючи зізнання, де захована Свята Ватра. Ці красноїльські тортури, в описі яких вгадуються методи

вибивання зізнань вишколеними більшовицькими катами, надто вже нагадують аналогічні сцени із прозових полотен сучасних художників слова Р.Федоріва ("Єрусалим на горах") та Р.Іваничука ("Вогненні стовпи"). А некрофільський ритуал жадібного поглинання людської крові проектується ще у дев'яте століття, коли печенізький каган з'їв серце свого хороброго ворога князя Святослава (щоб стати таким же сміливцем), а з його черепа зробив чашу, окуту золотом, і пив вино. Зрештою, як нам видається, цей жорстокий ритуал був характерний для багатьох канібальських тубільних племен з пантеїстичним світобаченням. Окрім того, варто згадати про тваринну символіку, приміром, про образ "розлогорогого Оленя", який у Єндикових міфологемах несе вагоме змістове навантаження: передусім як знак неба, що застерігає від біди й небезпеки мольфара Юру, що, очікуючи доленосного цвітіння папороті, несподівано задрімав: "Нараз із далини перелякав тишу ночі горластий крик розлогорогого оленя, що, розломлюючи корчі, продирався до водопою. Шум корчів розбудив Юру і він із здивуванням розглянувся довкола себе, стріпуючи сон із повік" [с.27]. Напрошується порівняння з образом оленя із Романичукової трилогії про УПА, невинно пролита кров якого кличе за собою ланцюг смертей, предвіщає горе.

Таким чином, твори збірки "Регіт Арідника" "Звідки беруться мольфарі" та "Торонке мольфарування" насичені багатоплановими персонажами, образами, ситуаціями, сутність яких випрозорується при розгляді їх на тлі архетипної панорами.

Про унікальність і неперобутність гуцульського епосу, призначення якого – "відкрити світові барви та історію гуцульської Верховини" [8, с.13], писав однодумець Ростислава Єндика Станіслав Вінценз. І прикладів таких захоплених відгуків, звісно, можна навести більше. Зрештою, все зводиться до одного: міфопоетика Гуцульщини – багатовимірна й багатопланова. І у кожного митця вона висвічується новими, напрочуд несподіваними гранями. Уродженець Прикарпаття Р.Єндик збагатив українське красне письменство цікавими мотивами, образами, стильовими експериментами своєї прози. У збірці оповідань "Регіт Арідника" простежується тяжіння до трансцендентності, апробація нової манери письма. Практично неосяжним є його мистецько-образний світ, світ міфопоетичних уявлень і візій, що потребує ґрунтовного осмислення і на рівні типологічних зіставлень із прозою окремих авторів. Питання ж, які залишились поза межами означеної статті, дають інтерпретаційний простір для подальших спостережень, міркувань та наукових узагальнень.

1. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.

2. Гнатюк Вол. Нарис української міфології. – Львів: Інститут пародознавства НАН України, 2000. – 263 с.

3. Элиаде Мирче. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Пер. с фр. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
4. Єндик Р. Регіт Аридника: Збірка оповідань. – Львів: Винне гроно, 1937. – 264 с.
5. Кемпбел Д. Герой із тисячею облич. – К.: Альтернатива, 1999. – 392 с..
6. Наливайко Д. Європейський контекст для українського романтика. – К.: Критика, 1999. – С.19–21.
7. Словник символів / За ред. О.Потапенка. – К.: Народнознавство, 1997. – 416 с.
8. Полек В. Калевала гуцулів // Вінценз Ст. На високій полонині. – Львів: Червона Калина, 1997. – С.5–17.
9. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
10. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс. Культура, 1995. – 624 с.
11. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 1996. – С.109–136.
12. Фрезер Дж. Золотая ветвь. – М., 1986. – 784 с.
13. Хороб М. Фольклорно-міфологічні засади прози Ростислава Єндика (На матеріалі книги “Регіт Аридника”) // Вісник Прикарпатського національного університету. Філологія. – Вип.ІV. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С.37–63.
14. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

In the article “Aridnyk's laughter” basing on the materials from the story collection by Rostyslav Jendyk there have been examining archetypical models in the structure of his stories and proving the co-existence of mythological grounds in the abstract way of thinking of the Ukrainian prose maker.

Key words: *myth, mythical thinking, archetype, image-symbol.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Ярослав Ободянський

НЕОРОМАНТИЗМ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЮРІЯ ЛИПИ

(на матеріалі збірки малої прози "Нотатник")

На матеріалі збірки новел та оповідань Юрія Липи "Нотатник" досліджується неоромантичний дискурс у художньому мисленні письменника. Вказано на основні домінанти, які зумовили превалювання неоромантичного стилю над іншими практиками. Визначено особливості неоромантики письменників-емігрантів, що ґрунтувалася на питаннях самоусвідомлення громадянської позиції. Аналіз збірки засвідчив і домінування ряду тем та мотивів, які виокремлюють Юрія Липу з когорти сучасників глибиною та правдивістю зображення.

Ключові слова: неоромантизм, мотив, індивідуальний стиль, поетика.

Межа XIX–XX століть характеризується черговою зміною соціальних та культурних стереотипів; критикуючи світоглядні орієнтири позитивізму, митці, у потоці буденності, шукають виняткові людські натури, незвичайні чи навіть екстремальні обставини. Феномен культурної тенденції – модернізму, перетворюючи по-новому картину світу, ґрунтується на першоосновах романтичного мислення, і тому його можна кваліфікувати як другу хвилю романтичного типу творчості. Він пробуджує до життя потужну філософію з її активним пошуком духу як спасіння від засилля матеріалізму та сциєнтизму; нове мистецтво, яке в умовах кровопролитних воєн і революцій першої половини XX століття життєстверджує пошук нових форм, націлює митця на дослідження внутрішнього світу героя, надає перевагу творчій інтуїції, містиці та підсвідомому. Все це оновлювало стару реалістичну парадигму.

Опозиція реалізм – романтизм через нові тенденції підтвердила правдивість того, що вся література розвивається за принципом маятника, демонструючи коливання між двома важливими типами художнього мислення – реалізмом та романтизмом. Б.О.О'Догерті визначає добу модернізму саме як "постромантику", де "пост-" слід розуміти як оновлення попереднього дискурсу, а не радикальне новаторство [6, с.24]. Російський філософ С.Аверінцев, відповідно, пропонує розглядати феномен модернізму як "пізній романтизм" [1, с.159]. І все-таки стара формула романтики "винятковий характер у типових обставинах" для нових умов – початку XX ст. не підходить у силу історичних обставин: Перша світова війна, революція в Росії, національно-визвольна боротьба на Україні. Така ситуація актуалізує появу нової естетики, ґрунтованої на ідеалізації та героїзації людини, її духовних прагнень і морально-етичних потреб. Звідси і формула – "Винятковий характер у виняткових обставинах", а з нею і префікс **н е о** –.

Неоромантизм, як і символізм та експресіонізм, є дитям раннього модерну, того руху, що брав свій початок ще в добу раціоналізму та позитивізму, а основною рисою на пряму стало шукання нових ідей та образів, хоча активно використовувалися класичні здобутки. До представників українського неоромантизму можна зарахувати О.Кобилянську, М.Вороного, Г.Чупринку, Г.Хоткевича, М.Йогансена, Ю.Яновського, поетів “Празької школи”. На думку Т.Гундорової, відповідно, саме характер “власне модернізму” слід визначати як “неоромантизм” [4, с.32]. Його суть “...ґрунтувалася на духовному, “визвольному” пориві, прагненні до повноти виявлення родового, власне людського потенціалу буття, ідеалу “повної людини”, “цілого чоловіка” тощо... Неоромантичний порив до ідеального, “повного” вираження особистості – через злиття з ідеалом, в перспективі майбутнього, в універсумі всесвіту...” [5, с.7].

Ще на початку ХХ ст. Г.Плеханов, С. Венгеров та А.Кліментов запропонували об’єднати всі тенденції заперечення декадентства та натуралізму поняттям “неоромантизм”, “відродження романтизму” [8, с.145–146]. Український літературознавець Т.Салига погоджується, що термін “неоромантизм” може використовуватися як “... збірна назва модерних художньо-естетичних течій, які з’явилися як протистояння натуралізові” [10, с.283].

Співіснування різних поглядів на неоромантизм як тип художнього мислення засвідчує складність дискурсивно-типологічної класифікації творчості Юрія Липи, яскравого представника “празької школи”, цим самим зумовлює актуальність дослідження художньої спадщини письменника та виявлення стильової домінанти його творів. Для новелістичної практики Юрія Липи характерний стильовий синкретизм неоромантизму, імпресіонізму та символізму з домінуванням неоромантичної практики. Подібної думки дотримується і М.Ільницький, який бачить у Юрія Липи неоромантизм у прозі, схожий до Ю.Яновського, а необароко в поезії – до М.Бажана [7, с.39]. Адже, виводячи у малій прозі на перше місце виключно сильні людські натури, незвичайні життєві обставини, в яких герої діють активно, часто, в обставинах “трагічного оптимізму”, розв’язуючи питання морального вибору, Юрій Липа в основному виявляє себе як неоромантик.

Відсутність чіткого розмежування між стильовими практиками модернізму зумовлює часте їх взаємопроникнення. Враховуючи той факт, що неоромантизм – це течія, “яка засвоїла в собі елементи і символізму, й імажинізму, й експресіонізму, і водночас була генетично пов’язана з прозою ХІХ століття” [7, с.36], то такі вкраплення не є чимось дивним. На думку С.Хороба, “... нема ані якоїсь демаркаційної лінії, ні тим паче протистояння. А відтак нема, звісно, й чіткості у визначеннях, притаманних цим течіям відмінних особливостей” [11, с.95]. Пошук ключа до визначення домінантної естетичної тенденції творчості письменника зумовлює розгляд його світоглядних характеристик та тематики і мотивів його творів.

Вибравши за об'єкт дослідження збірник оповідань і новел "Нотатник", який вийшов друком у львівському видавництві "Народний стяг" у 1936–1937 роках, зауважимо, що саме в царині малої прози неоромантичні тенденції домінують. "Нотатник" – це своєрідна суміш експериментаторських зусиль Юрія Липи у жанрі і стилі. За словами Л.Череватенка, "Ю.Липа тут перепробував чи не всі жанри і способи подачі прозового матеріалу: психологічний, авантюрний, ліричний, химерний" [12, с.62].

Відкриває збірку оповідання "Рубан" (авторська жанрова номінація – новела), яке є своєрідним заспівом до решти шістнадцяти творів. Воно декларує основні світоглядні характеристики письменника, утверджує неоромантичне прагнення до свободи як провідної духовної цінності. У центрі уваги автора події визвольних змагань 1917–1920 рр., безпосереднім учасником яких був і сам автор. На тлі буремних подій Юрій Липа демонструє народження нової людини, яка пройнята могутнім духом нескореності, вірою в моральну та фізичну силу народу. Тема української революції в "Нотатнику" — провідна, а її героям віддані всі авторські симпатії. Неоромантичним максималізмом позначені усі твори мілітарної теми, а їх у збірці – більшість (чотирнадцять). Інші тематичні зрізи "Нотатника": морально-етичний, мистецький, суспільно-політичний, авантюрний, емігрантський є своєрідними доповненнями до головної теми. Перемога української революції, хай поки що ідеологічна, створила умови для відродження романтизму: небачений за розмахом рух багатомільйонних мас, які піднялися на захист державності, їхній самовідданий героїзм у боях визвольної війни — усе це перекривало знайомі й мислимі масштаби і, здавалося, перевершувало можливості реалістичної образності художнього відображення дійсності.

Імпресіоністичні впливи відчутні в описах природи й зачинах творів, що мають думно-фольклорний характер:

*"В дев'ятнадцятім, напровесні –
зелений подих.*

– Ану, брате...

*В дев'ятнадцятім напровесні –
голоси:*

– Ану, брате, ходімо...

В дев'ятнадцятім, напровесні – півнеба залопотіли прапори, прапори зелені, прапори жовто-блакитні, прапори армій селянських. Всі тес почули – і міста, і містечка, і хутори... Ідуть ліси Переяславські, ліси Свининські" [9, с.235].

Обстоюючи неоромантичний принцип активної дієвості особистості в усіх сферах людського буття, Юрій Липа в "Нотатнику" демонструє якісно нового героя, акцентує на елементах героїчного та трагічного в його житті, питаннях самоусвідомлення та громадянської позиції, у зв'язку з пробле-

мами етичного вибору та морального обов'язку. Особистість його сповнена складних пристрастей. Внутрішній світ її незвичайно глибокий, це цілий космос, повний протиріч. Липу-неоромантика цікавили перш за все поведінкові нюанси – як високі, так і низькі, які протиставляються один одному. Така посилена увага до внутрішнього світу персонажів психологізує твори, герої немовби просвічуються наскрізь, автор ловить їх “на гарячому”, показує гострі моменти життя. У новелі “Закон” бунчужний Безкровний вбиває малого хлопця за те, що він видає батька, видає через дурницю: той побив малого за пустощі. З морально-етичного боку кара нібито справедлива, але ж убито людину. Через діалог письменник подає характер свого героя і водночас співвідносить його позицію із своєю, яка ґрунтується на законі родинної ієрархії, який було порушено:

“Обертає Безкровний коня, аж бачить – стоїть хорунжий, такий дивний.

Соромно йому стало.

– Я, пане хорунжий, – каже, – звиніть: одлучився. Бо мерекую я, мерекую: не може ж так бути, щоб син та на батька йшов. У нас кажуть: отець, мати – єдин закон. Єдин закон, – каже, – остався ище, пане хорунжий, на світі.

Дивиться на нього Завойко. Чує, що в ньому все мліє. Пропастиця його бере.

– Ех, – каже, – брате, може, й так” [9, с.254].

Попри відверту захопленість Юрія Липи пошуком героя у різних прошарках суспільства від селянських отаманів і до кримінальних “фраєрів” на рівні аксіологічному автор навіть попри власне бажання деміурга піддається впливам зі сторони своєї публіцистики, зафіксованої як у збірці літературознавчих есеїв “Бій за українську літературу”, так і в історіософській праці “Призначення України”. Характеризуючи своїх героїв, письменник, проте, не виводить синтетичного образу провідника, того, хто б поєднав у собі українську традицію селянина із “залізною суворістю” лицаря-аристократа. Цю справу він залишає на перспективу, для вирішення читачеві, якому, в свою чергу, дає широкий матеріал для роздумів, адже Ю.Липа залучає вагому оцінку як моральних, так і ідейних рис героїв. Устремління до “будучності” є специфічною рисою неоромантизму. Особливо показовим з цього погляду є роздвоєність життєвої позиції героїв. Реальність, буденщина, побут, сучасність ніби не стосуються їх безпосередньо, оскільки всі події зосереджені на чуттєвому рівні, у внутрішньому світі. Модерний суб'єкт свідомо обирає парадигму, в якій теперішнє нівелюється і сприймається лише як тло, на якому проектується майбутнє. Неоромантичне трактування відрізняється від романтичної рецепції, у яких суб'єкт віднаходив себе у минулому. Саме боротьба між реальністю і неоромантичною перспективою лягла в основу новели “Кам'янець Столич-

ний”. Конфлікт відбувається на стику ідейних та власне людських протистоянь:

“Я проклинаю ту кожену секунду, коли хоч секунду я слухав вмовлянь, що треба йти із своїм військом. Я хочу жити, розумієте? – їсти, пити, кохати, і ... (він ужив негарного слова), розумієте? [9, с.311–312]

І як резюме проєкції на майбутнє:

Три автоплатформи, повні трунів, їхали поволі вузькою вулицею... було видно темні обводи шапок з білими шнурками юнацької школиЮ і безпомічні майже дитячі, худі ноги в обмотках, що стирчали з-під накривала... Шофер першого авта, побачивши уважні голови в вікні, крикнув їм знизу бадьоро:

– Відбили Кам'янець!.. [9, с.314]

Звідси особливого значення в новелах Юрія Липи набуває кожна деталь, портретна характеристика, поведінкові нюанси природи, що виступає своєрідним тлом для подій, а на рівні символіки особливо показовою є кольористика. Все це сприяє реалізації неоромантичного пориву до ідеалу, прірва між реальним та ідеальним вирішується за рахунок волі (чину), а результати проєктуються на перспективу. В оповіданні “Бляшанки” командирів військового загону, який пробивається через оточення, легше вбити добродушну маркітанку, яка піклується харчами для поранених, ніж відібрати в неї прив'язані до воза бляшанки, які своїм дзенькотом видають військовиків. Волею розрубано “гордітв вузол”, наслідки у перспективі, головне досягнення мети, ідеалу.

Помітну суспільну заангажованість українського модернізму можна віднести до суто національних рис даної літературно-мистецької тенденції. Адже для письменників періоду 20–30-х рр. ХХ ст., особливо емігрантів, важливим чинником, який обумовлював доречність суспільної ангажованості мистецтва, було сповідування неоромантичних ідей духовного провідництва, культ сильної особистості, здатної запалювати інших. Показовою у цьому плані є новела “Зустріч літераторів”, де Юрій Липа шукає письменника нового часу. Початкова редакція твору, жанр якого сам прозаїк визначив як новелу, з'явилася в одинадцятому номері “ЛНВ” за 1928 рік під назвою “Література”. Перша його назва вказує на проблему пошуку, а друга – через ключове слово “зустріч” демонструє характер пошуку, який відбувається у формі діалогу між двома літераторами “старої” і “нової” генерації, що нагадає платонівський, у якому старший передає свій досвід і свої переконання молодшому:

“Отож тому болісно мені сказати: ви пишете, як я. Тобто ви є не потрібні, бо ж я своє вже виконав. Не вітряки інтелігентської буденщини, не сморід мужицького пригнічення, та є не Афонська гора аскетів – а щось інше тепер буде на часі, тим іншим живіть, з тим іншим ідіть, треба бути консеквентним. Старе минуло – ідіть з тим іншим” [9, с.235].

“Зустріч літераторів” демонструє і характерну для митців-неоромантиків рису щодо синтезу жанрів, їх взаємопроникність. Попри зовнішню схожість до новели-акції – наявність моменту, в якому щось відбувається, та двох героїв, учасників словесного поєдинку, тут не спостерігається класична схема герой – антигерой – конфлікт, бо старий письменник Гавріїл Приступко не змагається з молодшим колегою, а радше учить. Звідси схема новели набирає іншого плану: теза – антитеза – синтез, що дає підставу зарахувати твір до психологічної новели. Теза про пошук нового героя, яка в оповіданні “Рубан” реалізується в героїчній натурі в новелі “Зустріч літераторів”, сконденсована у відповіді Гавріїла Приступка на питання молодого колеги, “де його шукати”:

– Ніч довга, стрілянина рясна та й тільки, шукайте того іншого; може, воно в героях, може, воно в відважних, може, просто в бандитах, а завжди в людях” [9, с.235].

Естетику українського неоромантизму визначають відчутні впливи романтичної історіософії, що її автори переносять із минулого на сучасний ґрунт. Новий герой, який у сучасників Юрія Липи постає з найглибших основ української героїчної традиції – княжих та козацьких часів, у нього відчуває дух вільного селянського життя. У “Нотатнику” мотив степу, коліски козацької вольності, передано через емоційну пейзажну характеристику, де природа персоніфікована і через пантеїстичне неоромантичне світобачення функціонує не тільки як тло, а безпосередній учасник подій у всіх без винятку творах збірки.

Саме ця світоглядна риса Юрія Липи-письменника стала базою для домінування у “Нотатнику” мотив отаманства. Провідний він з кількох причин: виведений у першому оповіданні “Рубан”, яке є своєрідним мотто як для першого тому, так і для всієї збірки в цілому, продовжений у наступному – “Чародій” та в першому оповіданні другого тому – “Коваль Супрун”, активно розроблявся і в публіцистичних працях Юрія Липи уже як вирішення морального конфлікту міста й села. Цей мотив у письменника тісно пов’язаний з питанням особистості й загалу.

Не тільки Юрій Липа в українській літературі міжвоєнних десятиліть торкався згаданої теми. Досліджували її й інші – і не тільки в прозі, а й у поезії. Працював над нею Олесь Бабій у поемі “Гуцульський курінь”, пробував знайти відповідь на причини виникнення даного феномену Клим Поліщук у повістях “Отаман Зелений”, “Гуляйпільський батько” та “Легенди”. Не оминув увагою цієї теми і Віталій Юрченко у своєму “Червоному Чаді”. Загалом у критичних заувагах тогочасних літературознавців дана тематика піддавалась активному обговоренню, та оцінки часто кардинально відрізнялися одна від одної. Зокрема, про оповідання “Рубан” писали, що воно “овіяне романтикою воєнного часу, але через свою “отаманщину”, навіть проти волі автора, сумнівне щодо історико-виховної

вартості” [13, с.213]. Або: “Особливо прикро вражає майже релігійна набожність Липи до таких анархічних типів, набожність зрештою не оригінальна, бо ще в 20-х роках нашої доби виявив був її Клим Поліщук в “Отамані Зеленим” і “Гуляйпільському батьку” й “Легендах” [2, с.6]. Прихильнішої рецензії у висвітлені даної проблеми заслужив тільки Віталій Юрченко, і то радше через відвертішу опозицію своїх героїв до більшовиків: “вперше в “Червоному чаді” читач стріне добре схоплену легенду українського визволення, те несхоплене досі невідоме Х, що дає моральну рацію існування творови й рівночасно з тим вінчає його автора безперечним вінцем таланту белетриста” [3, с.6]. Хоча Юрій Липа, який своєю прозою засвідчив любов до всього виразного, “входячи” в душі своїх героїв, щоб зрозуміти їх та їхні вчинки і дії, щоб знайти те невідоме Х, на нашу думку, – значно тонший психолог та мораліст. В.Юрченко у своїй прозі мінімізує внутрішню боротьбу для своїх героїв, віддаючи перевагу тому, що знайдемо на поверхні.

Варто зазначити, що герої “Нотатника” витримані цілком у романтичному дусі: завше є самотніми, але цей стан ускладнюється усвідомленням власної обраності та іншості. Сильна індивідуальність протиставляється натовпу, але лише з метою перетворити, реформувати його.

Цікавим нюансом у “Нотатнику” є аналіз Юрієм Липою суспільних верств українського соціуму. Простежити, наскільки різняться між собою ці прошарки населення, насамперед на рівні біполярних екзистенційних просторів та ставлення до життя, – завдання номер один у плані пошуку нового героя. Інтелігенція у Липи живе у постійних конфліктах як зі своїм внутрішнім “Я”, так і з оточуючими; герої нехтують сьогоднішнім днем, намагаючись віднайти себе у минулому, кожен творить власне життя. Водночас селяни співіснують у гармонії і з природою, і з внутрішнім світом. Зауважимо, що ідеалізація письменником селянських мас зустріла нищівну критику з боку Д.Донцова та О.Теліги.

Загалом “Нотатник” продемонстрував класичний неоромантичний конфлікт між реальністю і поривом до ідеалу, який відбувається на стику ідейних та власне людських протистоянь. Підсумувати всі вищенаведені думки можна словами самого Юрія Липи, висловлені ним у статті “Нагороджений “Нотатник” у газеті “Новий час” за лютий 1937 року. У ній він пише, що “Нотатник” – “це не тільки відмальовання, це бажання відповісти на питання: чому так сталося? – образом: як то сталося? Ми не є слабкий нарід (радше раса) і тоді, в хвилі пробудження, підвелось багато сил, і багато зросло конфліктів: як ми їх розв’язали досі? Як їх розв’язати на будуче? – такі питання поставлено читачеві. Як використати енергію людей з передмістя (“Петька Клиш”), злагодити протиріччя моралі міста й села (“Коваль Супрун”), не допустити до помилок з часів гетьманських і директорії (“Гаркавий”), яка була властиво ідеологія ідейних повстанців

(“Рубан”), в чому сила повстанських рейдів (“Бляшанки”) чи галичан у формуванні держави (“Гринів”) і т. д. Це ж питання, що й досі є актуальні для 90% населення України (т. зв. Великої України)”. Провідна думка “Нотатника”, пише автор далі, – це “в болю, радості й муках здобудеш, націє, свою індивідуальність – характер” [2, с.6]. Саме так визначив письменник етичну та ідеологічну суть своєї збірки новел, одночасно давши зрозуміти роль у тексті формальних засобів, в основному стилістичних.

1. Аверинцев С. Судьба // Философская энциклопедия / Гл. ред. Ф.В.Константинов. – М.: Сов. энциклопедия, 1970. – Т. 5. – С.158–159.
2. Арамис. Поганський расизм // Нова Зоря. – 1937. – 27 червня. – С.6.
3. Арамис. Червоний чад // Нова Зоря. – 1934. – 3 червня. – С.6–7.
4. Гундорова Т. Неоромантичні тенденції творчості О. Кобилянської (До 125-річчя з дня народження) // Радянське літературознавство. – 1988. – №11. – С.32–42.
5. Гундорова Т. Ранній український модернізм: До проблеми естетичної свідомості // Радянське літературознавство. – 1989. – №12. – С.3–7.
6. Гуцуляк О. Неоромантизм сутність явища // Новое Евразийское Обозрение: Хроники культуры. – М., 2001. – № 3. – С.24–26.
7. Ільницький М. Література українського відродження: напрями і течії в українській літературі 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст. – Львів, 1994. – 72 с.
8. Казин А.Л. Неоромантическая философия художественной культуры (К характеристике мировоззрения русского символизма) // Вопросы философии. – 1980. – №7. – С.143–154.
9. Липа Ю. Козаки в Московії. – Львів: Червона Калина, 1995. – 456 с.
10. Салига Т. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). – Львів: Світ, 1997. – 352 с.
11. Хороб С. Українська драматургія: Кризь вимір часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми): Збірник статей. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – 200 с.
12. Череватенко Л. “Україно, рівнино жорстокого бою і слави” // Дніпро. – 1997. – № 7–8. – С.90–92.
13. Юрій Липа: Нотатник. Новелі. – Т.1. – 1936. – С.144. [Рецензія. – м. г.] // Дзвони. – 1936. – № 5. – С.213–214.

The elements of neoromantic poetry based on the material of the collection of stories and novels by Yury Lupa “Notatnik”, is investigated in this article. The main attention is paid to the pre-conditions of the rise and functioning of the stream in the Ukrainian Literature.

The leading themes and motives which point out the predominance of neo-romanticism in the writer’s prose as observed here.

The peculiarities of individual style of Yury Lupa as showed also.

Key words: neoromantic, motives, individual style, poetry.

ВНУТРІШНІЙ АДРЕСАТ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У статті розглядається проблема актуалізації внутрішнього адресата у художньому тексті.

Ключові слова: внутрішній адресат, діалог, комунікація.

Ґрунтовне вивчення адресата у художньому тексті – одне із важливих завдань сучасного мовознавства. Зацікавлення лінгвістів проблемою того, до кого спрямоване мовлення, зумовлено кількома причинами, а саме: потребою глибше дослідити категорію антропоцентричності, усіх засобів, що її репрезентують, а також необхідністю вивчення комунікативних процесів, фреймово-когнітивних передумов спілкування, спроектованих на художньо-образну площину. Зазначимо, що превалювання адресантоцентричних тенденцій у мовознавстві звузило певним чином науковий інтерес до адресата. Однак зміщення фокусування уваги із кодувальника повідомлення на декодувальника дозволило поглянути на художній текст під “свіжим” кутом зору, по-новому розкрити образотворчий потенціал художнього слова, а також Ґрунтовніше дослідити одну із важливих текстово-дискурсивних категорій — антропоцентричність.

Ретроспекційний аналіз поглядів мовознавців на розуміння адресата художнього тексту дозволяє виділити кілька дискусійних моментів, пов'язаних насамперед із з'ясуванням типології, функцій, прагматичного навантаження та механізмів актуалізації того, кому адресується повідомлення. Розглянемо ці питання детальніше.

Незважаючи на те, що адресат у художньому тексті неодноразово був предметом наукових досліджень, сьогодні достатньо не вивчені його різнотипні репрезентації. Окремі дослідники пропонують розрізняти зовнішнього і внутрішнього адресата, беручи за критерій їх розмежування інтра- чи екстразорієнтовану маніфестацію.

Так, у проекції на поетичний текст зовнішній адресат – це читач, внутрішній – той, до кого апелює автор (природна стихія, друг тощо). Однак чіткої межі між їх функціональним простором немає, що аргументується можливістю екзистенції зовнішнього адресата (читача) у структурі повідомлення [9].

Вважаємо, що поділ на внутрішнього та зовнішнього адресата є умовним. Так, читач, наприклад, існує не лише як реальна особа, а і як вписана автором адресат-функція [13], “модель” реального реципієнта [10, с.12], якого проектує письменник. Вказаний антропоцентр, з одного боку, екстрапольований зовні, з іншого – входить у структуру і семантику художнього тексту [5, с.15].

Одночасна інтра- та екстразорієнтована репрезентація кінцевого споживача інформації у тексті ще раз підкреслює складність онтологічної бази

поняття “адресат” та задає множинний фон для різнорідних його інтерпретацій. Зупинимось на окремих із них.

Так, С.О.Васильєв вважає, що автор і адресат (читач) належать до показників межі тексту [4]. І.В.Кондаков вбачає у них два полюси будь-якої культури [11]. С.Т.Золян вказує на креативний потенціал адресата-читача, здатного не тільки сприймати текст, але й створювати його семантику [8]. Н.С.Болотнова акцентує на асоціативно-образному характері пізнавальної діяльності адресата, яка стимулюється насамперед лексичною структурою тексту [2]. Облігаторність читача, його одночасна зовнішня і внутрішня маніфестація стосовно художньо-образної площини дозволила О.П.Воробйовій виділити *адресованість* як окрему категорію, яка “відображає опредметнену у семантиці і структурі тексту ... спрямованість на передбачуваного адресата комунікації, що задає певну модель інтерпретації тексту та є семантичною базою текстової рецепції” [5, с.15].

Однак поряд із екстрапольованим адресатом слід виділяти й *адресата* безпосередньо *внутрішнього*. У найтипівішому варіанті – це персонаж, на якого спрямовані комунікативні інтенції іншого персонажа у прозовому чи драматургічному текстах. У поетичній системі (у тексті поезії) внутрішню адресацію інколи складно експлікувати, але дослідники засобом її актуалізації називають парадигму “автор – ліричний герой” [1, с.9].

Поділ на внутрішнього і зовнішнього адресата може дещо ускладнитись, якщо взяти до уваги концепцію існування різних рівнів комунікації у художньому тексті [6]. Наприклад, Грішина О.Н. виділяє три основних типи адресата: безпосереднього, опосередкованого, випадкового. Безпосередній адресат, на її думку, – це той (ті), до кого і формально, і за змістом звертається відправник повідомлення. Випадковий адресат не враховується адресантом, опосередкований – входить у комунікативні наміри адресанта, але формально мовлення звернене до іншої особи. У своїй основі запропонована типологія ґрунтується на здатності висловлювання зміщувати модус фокусування й оприявлюватись на різних комунікативних рівнях у щоразу змістово оновленій іпостасі.

Так, читач може бути прикладом опосередкованого адресата, коли йдеться про рух повідомлення від одного персонажа до іншого (безпосереднього адресата). При цьому одне і те ж висловлювання передає різну інформацію залежно від комунікативного рівня, на якому вона актуалізується (“персонаж – персонаж”, “персонаж – читач”, “автор – читач”).

Як бачимо, адресат у кожній із своїх конкретнотекстових маніфестацій – це не ізольована монада: різні типи його буття перебувають у діалектичній єдності.

Однак за окремими диференційними показниками внутрішнього та зовнішнього адресатів можна все ж таки розрізнити. Так, перший у найтипівішому варіанті входить у структуру діалогів чи полілогів художнього

тексту і є таким чином антропоцентром представлених у ньому мовленнєвих акцій. Такий адресат, як і в реально-референтній комунікації, включений у прагматичну ситуацію. Вказаний антропоцентр бере участь у мовленнєвих інтеракціях, а тому на нього безпосередньо спрямовані наміри мовця. Натомість, на думку Г.В.Степанова, у художньому тексті немає “жорсткої” адресованості до зовнішнього адресата, бо він зазвичай не приймає комунікативних намірів автора на свій рахунок [15]. Хоча письменник кодує читача як певного параметризованого індивіда, створює його модель, однак реальний реципієнт може суттєво відрізнитися від прогностично-авторського бачення.

По-друге, зовнішній адресат безпосередньо включений у текстову подію, у її просторово-часову протяжність. Домінантою його акціональності є спостереження за розвитком сюжету, теми, актуалізації хронотопу. У проекції на художньо-образну площину внутрішній адресат “діє” в певних (типово інтеракційних) сегментах тексту.

По-третє, внутрішній адресат є проміжною ланкою передачі інформації у ланцюгу *адресант – адресат (персонаж) – адресат (читач)*, зовнішній – кінцевий споживач повідомлення.

По-четверте, залежно від ідейно-тематичної, жанрової специфіки художнього тексту вказаний внутрішній антропоцентр може набувати персональної модифікації (персоніфікації). Зовнішній адресат – не завжди людина.

Проблема розрізнення екстра- та інтрапрезентованих адресатів пов’язана ще й із облігаторністю/необлігаторністю їх маніфестації у художньо-образній площині, тобто конститутивністю. Сьогодні існує багато аргументів, які доводять, що зовнішній адресат – невід’ємний елемент, що входить у структуру і семантику художнього тексту. Конститутивність читача не є явищем абстрактним, позбавленим будь-яких конкретних лінгвістичних індикаторів. Сучасна мовознавча наука у галузі дослідження адресації дозволила виділити засоби, які експлікують “присутність” читача, “вихід” на нього, запрограмований автором. Показовою у цьому плані є праця О.П.Воробйової [5] і О.В.Джанджакової [7]. Так, розглядаючи “сигнали адресації”, О.П.Воробйова вказує на їх різнорівневість і множиннобуттєвість, стилістичну багатоманітність: повтор ключових слів, синтаксичний паралелізм у сильних позиціях тексту, прийом градації, метафора, алюзія, парентеза, анафоричний повтор тощо, які скоординовані на експлікацію читача, його оприявлення у структурі і семантиці тексту.

Однак якщо зовнішній адресат є облігаторним, конститутивним антропоцентром, то безпосередньо внутрішній – необлігаторним. Специфічною сферою побутування останнього є діалог чи полілог (між персонажами у драмі чи прозі), який не в усіх випадках представлений у художньому

тексті. Проте навіть відсутність інтракомунікативних процесів у проекції на художньо-образну площину є значущим явищем, що дозволяє говорити про нівелювання проміжних центрів передачі інформації до кінцевого “споживача”, про розвиток тексту в перспективі від наратора, про перетин часо-просторових перспектив навколо оповідача, що створюють, з одного боку, ефект монологічності розповіді, а з іншого, – безпосереднього “виходу” на читача.

Однак *внутрішній адресат*, включений у діалоги чи полілоги художнього тексту, які характеризуються здатністю представляти модель мовленнєвих акцій, прототип реально-референтних комунікативних дій, *володіє, на нашу думку, потужним текстотвірним і текстоорганізаційним потенціалом*. Функціональні можливості адресата зумовлені насамперед його активною природою, суб’єктивним началом. Висловлюємо припущення: у художньому тексті вказаний рецептивний антропоцентр “працює” на прогресію діалогу, актуалізацію змістових координат висловлювання, його оцінної рамки, конденсацію імпліцитного смислу, експлікацію фрейму, впливає на рух, динаміку сюжету, є одним із чинників, що формує текстову семантику. У цьому ракурсі внутрішній адресат – важлива *функціональна одиниця тексту*, яка виявляє свою значущість насамперед в умовах комунікації, у зіткненні з іншим антропоцентром – адресантом.

Проте проблема актуалізації вказаного рецептивного антропоцентра передбачає врахування ще одного важливого аспекту.

Так, безпосередньо внутрішній адресат у художньому тексті – це насамперед образ, який “існує об’єктивно, як втілена у відповідному матеріалі авторська конструкція” [14, с.219]. Йому притаманні цілісність, багатоплановість, експресивність, оригінальність, самодостатність, відображення загального в індивідуальному, що й відрізняє вказаного антропоцентра від тих, до кого спрямоване мовлення, у реально-референтній комунікації.

Крім того, образ адресата у художньому тексті – це один із засобів, що “працює” на розкритті ідіостилу письменника, на експлікацію індивідуально-авторського осягнення дійсності.

Незважаючи на важливість проблеми, образотворчий потенціал аналізованого внутрішнього реципієнта є малодослідженим у мовознавстві. Окремі підходи до її розв’язку запропоновані у працях І.І.Ковтунової, І.О.Безкровної (на матеріалі аналізу поетичної площини) та Л.О.Бутакової (на прикладі поезії та прози) [1; 3; 9].

Так, у роботі І.І.Ковтунової образ адресата (дистанційований – недистанційований, безпосередній – опосередкований, той, хто знає відповідь і не знає її тощо) викристалізовується насамперед крізь призму досліджуваних автором функцій адресованого мовлення і детального аналізу мовних засобів репрезентації внутрішнього рецептивного антропоцентра [9].

І.О.Безкровна пов'язує актуалізацію образу адресата зі специфікою художнього тексту, зокрема поетичного, у якому “моделюється автокомунікативний егоцентричний процес у всій його складності” [1, с.68]. Дослідниця виділяє такі репрезентації того, до кого спрямоване мовлення: адресат, тотожний адресантові; безпосередній адресат; метонімічний адресат; зовнішній адресат на позиції внутрішнього; зовнішній об'єкт на позиції внутрішнього адресата. Різноманітні маніфестації аналізованого антропоцентра, на думку І.О.Безкровної, є то “результатом ... розмикання автокомунікативного контексту” [1, с.70], то наслідком “діалогізації автокомунікативної моделі я¹ – я²” [1, с.69], то “тяжінням до моделювання уявного діалогу з будь-яким об'єктом думки” [1, с.71].

Л.О.Бутакова, акцентуючи на типах когнітивних моделей тексту, вказує на функціональну багатоплановість кореляцій між адресантом і адресатом у художньому тексті [3]. Дослідниця зазначає, що в образній площині залежно від інтенцій автора репрезентуються різноманітні взаємозв'язки між комунікантами, які проєктують:

- моделі з невираженим мовцем і адресатом, метою яких є “репрезентація найбільш узагальнених структур” [3, с.204];
- моделі з експліцитним автором і непозначеним адресатом, що передбачають акцентно-особистісне зосередження на авторському “я”;
- моделі з експліцитним мовцем і експліцитним адресатом, керовані на особистісну, інтимну комунікацію;
- моделі з узагальненим мовцем і невизначеним імпліцитним адресатом, спрямовані на передання і поєднання загальнозначущого та інтимного.

Однак дослідники, акцентуючи на тих чи інших аспектах образу адресата, *не вказують, що аналізований антропоцентр може бути ключовим елементом, який “рухає” текстом, “будує” його семантику, об'єднує мікросегменти, “працює” на перспективу художньо-образної площини, виступаючи домінантою текстотворення і текстоорганізації.*

Важливість вказаного реципієнта, його креативно-конструктивний потенціал дозволяє нам висунути тезу про **адресатну прогресію художнього тексту**, яку можна розглядати на мікро- і макрорівні.

Мікрорівень охоплює розвиток діалогу чи полілогу – специфічної сфери “побутування” безпосередньо внутрішнього адресата у прозі. Оскільки вказаний антропоцентр – визначальна сторона, із проєкцією на яку будуються висловлювання мовця, то відповідно побудова мовленнєвих ходів, розгортання мікротем, реалізація комунікативних інтенцій адресанта в інтеракційних сегментах художнього тексту детермінується адресатозорієнтованим характером комунікативної взаємодії. Іншими словами, *адресат “рухає” діалогом чи полілогом, зумовлюючи таким чином його прогресію.*

Натомість на макрорівні, гіпотетично, адресат у прозі – *ключовий образ*, який є домінантою текстотворення і текстоорганізації. Він – стрижневий елемент художньо-образної площини, точка перетину її семантичних вузлів, змістових координат, проекція авторських інтенцій. Припускаємо, що напрям адресатній прогресії на макрорівні задає актуалізація адресата у сильних позиціях тексту: у назві, в інтродуктивному діалозі, у кульмінаційних точках тощо.

Таким чином, у художньому тексті різноаспектність репрезентації того, до кого спрямоване мовлення, відбиває складність актуалізації категорії антропоцентричності, закодованої в образній площині. Виділення як окремої проблеми безпосередньо внутрішнього адресата – важливий крок у дослідженні людського фактора, який представлений не лише на рівні взаємодії *автор – читач*. Аналізований антропоцентр – домінантна ланка інтракомунікативних процесів, відсутність чи присутність якої у проекції на образну площину є значущим фактором. Володіючи потужним тексто- і образотворчим потенціалом, адресат – важлива функціональна одиниця тексту, що уможливує його прогресію, впливає на рух, динаміку сюжету, когезію мікросегментів, актуалізацію їх змістових координат, імпліцитність.

1. Безкровна І.О. Поетичний текст як комунікативний акт: типи адресатів // Мовознавство. – № 4–5. – 1998. – С.67–72.
2. Болотнова Н.С. Ассоциативное поле текста и слова // Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте: Научные труды кафедры совр. русс. яз. и стилистики Томского гос. ун-та. – Томск: ЦНТИ, 2000. – С.9–23.
3. Бутакова Л.О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование. – Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2001. – 283 с.
4. Васильев С.А. Синтез смысла при создании и понимании текста. – К.: Наук. думка, 1988. – 237 с.
5. Воробьева О.П. Текстовые категории и фактор адресата: Монография. – К.: Вища школа, 1993. – 200 с.
6. Гришина О.Н. Уровни коммуникации и информационная структура высказывания // Коммуникативные единицы языка и принципы их описания: Сб. статей МГПИИЯ им. М.Тореза. – М., 1988. – Вып. 312. – С.39–49.
7. Джанджакова Е.В. Реализация контакта “автор – читатель” в художественном тексте // Функционирование языковых единиц в коммуникативных актах: Сб. науч. трудов МГПИИЯ им. М.Тореза. – М., 1986. – Вып. 272. – С.124–134.
8. Золян С.Т. Семантические аспекты поэтики адресата // Res Philologica: Сб. статей. – М.: Л.: Наука, 1990. – С.353–356.
9. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. – М., 1986. – С.61–145.
10. Колегаева И.М. Текст как единица научной и художественной коммуникации. – Одесса: Редакционно-издательский отдел обл. управления по печати, 1991. – 121 с.
11. Кондаков И.В. К поэтике адресата (в контексте идей академика Г.В.Степанова) // Res Philologica: Сб. статей. – Москва–Ленинград: Наука, 1990. – С.18–29.
12. Радзівська Т.В. Текст як засіб комунікації. – К.: Вид-во АН України, 1993. – 194 с.

13. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К.: Фитосоцицентр, 2002. – 336 с.
14. Скиба В.А., Чернец Л.В. Образ художественный // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 1991. – С.209–219.
15. Степанов Г.В. К проблеме единства выражения и убеждения (автор и адресат) // Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика: Сб. работ. – М.: Наука, 1988. – С.106–124.

The article deals with the problem of the internal addressee in the literature text. The addressee holds the polyfunctional potential and can be the main imagine in the literature text. The problem of the addressee is connected with the explication of the author's style, implicit information in the communication.

Key words: *internal addressee, dialogue, communication.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)1

Ліна Харченко

ПРОБЛЕМА УКРАЇНОЦЕНТРИЗМУ КРИЗЬ ПРИЗМУ АНТИНОМІЇ “НАЦІОНАЛІЗМ – КОСМОПОЛІТИЗМ” (на матеріалі щоденників Юрія Луцького)

У статті порушується проблема українського літературознавства у діаспорі – проблема “космополітизму націоналізму”. Специфіка дослідження полягає в тому, що аналіз здійснюється на матеріалі мемуарної спадщини – щоденника, який вважається найбільш суб’єктивним жанром літератури. Літературознавчі сентенції автора у статті іменуються “архетипною критикою”, що в першу чергу обумовнена українською традицією.

Ключові слова: *україноцентризм, національна ідея, національна парадигма, “літературний космополітизм”, деміфологізація.*

У ХХ ст. темп руйнування життєвих устроїв був настільки високим, що ця епоха проходила під знаком перехідності, внаслідок чого літературна система як частина сфери культури знаходилась у стані нестабільності і щоразу шукала нової опори. В такі моменти загострюються відношення між поняттями, що лежать в основі літературної системи, і на перший погляд виступають антитези “природність – умовність”, “художнє – нехудожнє”, “правда – вимисел”, “літературне – документальне”. На стику цих критеріїв піднімається на поверхню літератури жанр письменницького щоденника, який бере активну участь у культурній рефлексії. Це – “жанр-хамелеон, що дозволяє зіставляти його із становником культури ХХ ст., яка теж функціонує на розщепленні, поляризації контр’яниць: масового мистецтва і елітарного, граничної умовності в літературі і голої фактичності” [1, с.10].

Метою дослідження є висвітлення однієї з найгостріших проблем українського літературознавства в діаспорі – проблеми синтезу націо-

налізму і космополітизму в галузі українки. Оскільки найяскравішим втіленням цього синтезу стала літературознавча творчість Ю.Луцького, то дослідження здійснюється на матеріалі його щоденників як найвідвертішого і найсуб'єктивнішого жанру літератури.

Щоденник Ю.Луцького записувався на межі двох епох і був завершений у 2001 році. Але його публікація відбулася після смерті автора, і це стало однією із причин експериментування з формою. Упорядник щоденникових записів Роман Корогодський постав перед дилемою: чи переповідати події, описані в щоденнику, дещо цитуючи його, чи обрати іншу форму, яка б дозволила йому за допомогою власних спогадів і щоденникових записів Ю.Луцького створити його “Автопортрет”. Перевага була надана формі уявного діалогу, коли роль Ю.Луцького взята із цитат “Щоденника” (як правило, це монологи на окремі теми, мотиви), а роль Романа Корогодського – із його коментарів, дискусійних з'ясування окремих авторських оцінок, суперечностей навколо його неординарної постаті в інтелігентських колах діаспори. Але цей експеримент з формою не можна вважати вдалим, бо “Щоденник” насамперед втратив цілісність і послідовність, зв'язність, оскільки уривки зі “Щоденника” підбирались відповідно до заголовків-одмін, як-от: “Людина”, “Творець”. Зрештою, такий поділ особистості будь-якого письменника чи літературознавця на людину і творця абсурдний, бо справжня іпостась творчої особистості – у єдності і боротьбі протиріч.

2004 року щоденники Ю.Луцького вийшли окремою книгою під назвою “Роки сподівань і втрат”, що репрезентує синкретизмом спогадів і власне щоденника.

В українському літературознавстві Юрій Луцький відомий як автор цікавих і темпераментних статей у часописах “Сучасність”, “Критика”, етюдами й репліками в газетах “День”, “Література-плюс”, як автор понад тридцяти книжок про українську літературу, енциклопедист і, за словами Юрія Шевельова, “впроваджувач українки в чужі світи”.

Особливість щоденників Ю.Луцького – його сповідальний характер. Тому Р.Корогодський ставив перед собою чітку мету: “переформувати “Щоденник” як суб'єктивістський потік свідомості героя Автора,... не загубити жодних ниточок емоційно-інтелектуального сенсу життя й творчості Юрія Остаповича й “виткати” тло доби становлення України, на якому яскраво прочитається напрочуд складна й дивовижна постать Юрія Луцького” [2, с. 12].

Коло проблем, мотивів, образну систему щоденників об'єднує наскрізний україноцентризм. Навіть твори, які він рецензує (американських, англійських, канадських, французьких авторів), Ю.Луцький препарує в контекст української реальності. Україноцентрична концепція щоденників літературознавця української діаспори зближує його із щоденником

А.Любченка. Проте образ України у Ю.Луцького багатовимірний, а проблема україноцентризму доволі складна, оскільки реалізується через антиномію “націоналізм – космополітизм”. Тому цей образ доречно розглядати крізь призму таких національних парадигм, як:

- 1) парадигма ідей;
- 2) парадигма націонал-патріота (сюди входить і національний космополітизм);
- 3) парадигма національного в психології (національні комплекси);
- 4) парадигма національних інтелектуальних понять (національний “думаючий всесвіт”, національний внутрішній конфлікт, національний “механізм мислі”);
- 5) парадигма національної духовної діяльності (національні релігійні традиції, національна структура).

Основою парадигми ідей у Ю.Луцького стала національна самоідентифікація та національна ідентичність. Тому він категорично відкидає сліпе наслідування Європи: “Україні кажуть у всьому мавпувати Захід. Ні – ми мусимо віднайти свою мудрість. Нам треба жити із Заходом, але не без критично, а самостійно” [3, с.325]. Аналогічну позицію займає автор у питанні глобалізації, бо для нього втрата національного обличчя неприпустима: “Спроба марксистів поділити все на класи і спроби Інтернету зібрати все в одну купу – не будуть успішні. Народи стануть собою, і їхні ментальності і мови збережуть свій характер. Чи це комусь подобається, чи ні” [3, с.327].

Парадигма націонал-патріота у щоденниках Юрія Луцького головним чином оснований на антиномії “націоналізм – космополітизм”. Щоправда, ставлення автора до космополітизму суперечливе. Іноді він дорікає в космополітизмі Юрію Шевельову, іноді вважає його одним з “бальзамів” для української нації. Але Ю.Луцький підтримує таким чином лише поміркований, “людяний” космополітизм, спроектований на національний ґрунт. На його погляд, це уникнення крайнощів націоналізму і страхування від фанатизму (“Мені здається, що людяний космополітизм міг би промовляти і до людей на Україні. Адже вони втомлені вічними національними фестивалями і парадами” [6, с.327]). Тому першочерговим завданням для літературознавця є “перестати думати як українець, а тільки як людина” [5, с.69]. Літературознавчу концепцію Ю.Луцького можна назвати “космополітизмом літературним”, зважаючи на пріоритет екстралітературним впливам у порівнянні з інтерлітературними. У цьому контексті доречно говорити про “архетипну критику” як одну з основних ознак його методології. Стрижневим тут є питання деміфологізації, що верифікується проблемами національної культури. Досить гостро літературознавець висловлюється щодо культу Т.Шевченка: “Мав рацію Хвильовий, коли писав, що Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Без нього ні кроку далі,

ні кроку вперед. Усе захарашено його культом... вічні згадки про Кобзаря – це пусті слова, які не ведуть до конкретних справ. Це тільки перемелювання слів людьми, які не спромоглися виконати його заповіт. Сором нам усім!” [5, с.68]. Проте суть “літературного космополітизму” Юрія Луцького в першу чергу пов’язана із дистанціюванням, а не відходом від українського як запорукою об’єктивізму (“Треба будь-що зберегти віддаль від всього українського. Це конче не тільки для строгої об’єктивності, а для особистого щастя. Тут, на еміграції, більшість людей з України є передусім українцями, а вже потім людьми. Це вже така хвороба еміграції” [5, с.55]). Тому, щоб позбутися “рожевих окулярів”, літературознавець стає на позицію “літературного космополітизму”, залишаючись переконливим націоналістом у питаннях держави і суспільства. Така роздвоєність світогляду призвела до неминучих конфліктів із українською діаспорою, яка з метою пошуку свого коріння “неодмінно залазила у культурщину і сентиментальність” [5, с.50].

Парадигму національного в психології у щоденниках Ю.Луцького репрезентують національні комплекси. Звичайно, його погляд більш об’єктивний, ніж, скажімо, психоаналіз української ментальності тими митцями, що постійно проживають у межах України, адже це погляд, дистанційований його приналежністю до української діаспори. Ю.Луцький найперше замислюється над корінною рисою українців, яка проявляється у заниженій самооцінці, комплексі хуторянства, провінційності, меншовартості. “Коріння нашої глупоти в нашій під’яремності. Століттями ми мусіли боротися, щоб зберегти своє “я”, і тому не вистачило сил на інші, не менш важні справи” [3, с.326]. Дуже влучно автор щоденників виявив рису українців, яка порівняно недавно з’явилася у нашому менталітеті, – скандалізм. Більше того, він бачить витoki цього феномену – демократію: “Люди полюбили скандали, і все скандалізується. Навіть у науці. Всюди дошукуються злих, самолюбних мотивів, підозрівають підступність і забріханість” [3 с.324]. Ю.Луцькому відкрилося не лише нове розуміння україніки в “чужому” світі. Він стереоскопічно побачив розмаїті недуги українського способу мислення, неадекватну реакцію, нерозуміння і несприйняття чужого, невміння адаптуватися в нових умовах і залишатися самим собою.

Ю.Луцький вводить нове оригінальне поняття – “словесна Україна”. Українську балакучість, надмірну відвертість і відкритість він теж відносить до українських комплексів. Як і А. Любченко, він протиставляє нашій “балакучості” німецьку холоднокривність, раціоналізм та практицизм (“Нам треба розуму і холоднокривності, особливо тепер на Україні. А не слів і гучних фраз. Ця вічна словесна Україна не доведе нас до модерної держави” [3, с.278]).

Ідеалізація власної історії – ще один із наших “мінусів”. Це влучно підкреслює одна із афористичних фраз щоденника: “Українці живуть мітами “. Нинішній час, на думку Ю.Луцького, – “найвищий час перейти до демітологізації нашої історії” [3, с.302].

Парадигма національних інтелектуальних понять у щоденниках багатовимірна. Одним із феноменів, сутність якого хоче з’ясувати для себе Ю.Луцький, є феномен українського постмодернізму. Проте до постмодернізму він ставиться неоднозначно. З одного боку, автор називає постмодернізм занепадницькою теорією, грою і забавою, іронією, пародією і сміхом. Але з іншого боку, він захоплюється творчістю Бу-Ба-Бу (“Я не літературний критик, але я відчуваю шалену енергію і вітальність у творах Бу-Ба-Бу. Яка у них небуденна мова – яка особливо промовляє до мене” [3, с.327]) поетичним словом Ю.Андруховича (“Мас найкраще перо на Україні. Невже воно вийшло із Станіслава?” [3, с.314]) та О.Забужко. Ю.Луцький розуміє спробу О.Забужко гучним заголовком “Польові дослідження українського сексу “привернути читача до сучасної літератури, хоча до самого твору він ставиться неоднозначно: “Прочитав сто сторінок – де ж є секс? Це така собі дуже добре написана розповідь про саму себе. “Прекрасна мова, але що це все каже? Може нічого – так як весь постмодернізм” [3, с.293].

Кризь парадигму національних інтелектуальних понять Ю.Луцький намагається зрозуміти глибинний розрив між так званою “старою “і “ноюю” українською діаспорою. Причина цієї прірви полягає у принципово різних поглядах на Україну, шляхи та орієнтири її розвитку. Про життя “старої” української еміграції яскраво свідчить опис української еміграційної преси: “Там все то само – нічого не змінилось. Свята, ювілей, промови, виступи і “досягнення”. Все це не має глибшого сенсу і є лише певного роду онанізмом” [3, с.287]. Ю.Луцький стоїть на позиціях активних дій інтелігенції в галузі релігії та культури. Тому він відчував себе подвійно чужим у англomовному світі, вважаючи себе антиемігрантом, дисидентом у діаспорі. Це постійне протистояння консерватизму і новаторства в колі літературознавчої української діаспори, розв’язання протиріч у стосунку подальшого розвитку української літератури не могло не відбитися на літературознавчій творчості Ю.Луцького. Адже, відшукуючи своє власне обличчя літературознавця, він зіткнувся із проблемою “подвійної душі”, відчув холод у стосунках з українськими інтелігентами-емігрантами. Проте він не шкодує, що “через свою поведінку отримав опінію “відлюдька”. Адже П.Куліш так само ним був” [5, с.41].

Крім площини національних парадигм, у щоденниках Юрія Луцького антиномія “націоналізм – космополітизм” виходить ще на площину глибоко інтимну, особистісну. Роздуми автора “Щоденника” концентруються навколо таких ключових проблем онтологічного характеру:

- 1) самоусвідомлення власного “я”, пошук причини свого дуалізму;
- 2) взаємозв'язок “я”– “Бог”, пізнання вищої форми знання;
- 3) взаємовідношення “я”– “мій щоденник” (“я”– “друге я”).

Ю.Луцький у першу чергу намагається виокремити певні сфери власної душі і приходиться до висновку, що його душа існує у трьох вимірах, верствах: напіверотичній, емоційній та інтелектуальній. Верства інтелекту, на його думку, завжди перемагає. Це досить вагомий штрих до портрету постаті автора. Але з градацією часу запал пошуків інших сфер душі зникає, бо він приходиться до висновку агностика: “Насправді ми нічого не знаємо про людину! І жодний Фройд, Юнг і з десяток рівновеликих і проникливих психологів, філософів, психіатрів не здатні збагнути глибочинь усіх мотивацій людських учинків, усіх потаємних скрупули душі” [3, с.244].

Часто Ю.Луцький сам зізнається, що його “я” тепер майже завжди роздвоєне. Немалу роль у цьому роздвоєнні відіграло англomовне середовище літературознавця. Він гостро зіткнувся із проблемою мови, власне мислення він часто детермінує мовленням (“я втратив рідну мову і англійську мову знаю недосконало” [3, с.293]). Його співжиття у двох світах (американському й українському) обумовили дуалістичне мислення, подвійні оцінки, що дуже нагадує життя “на межі” Аркадія Любченка.

Взаємозв'язок “я”– “Бог” у “Щоденнику” статичний. Автор різко за-суджує обрядовість, карнавальні дійства як залишки “проклятого візантійства”. Бог для нього не вміщається у звичайному слові, тому він тільки констатує факт цього двобічного зв'язку, але не може його охарактеризувати на лексичному рівні: “Є поза і понад нами якась Всемогутня Істота (не хочу називати її Богом, бо це оклепане), яка створила світ і людину. Я свідомий її – тієї Істоти. Часом, за звичкою, я навіть кажу “Отче наш”, звертаючись до неї” [3, с.254].

Як кожен мемуарист, Ю.Луцький вдається до аналізу щоденникового жанру, головна особливість якого – гомоцентризм. “Щоденник” – автобіографія і мемуари. Знову-таки людина, людина на повний зріст” [3, с.251]. Часто автор називає свій щоденник дзеркалом душі, дзеркалом обсервування, але іноді приходиться до самозаперечення і самокритицизму: (“Щоденник невдалий. Просто занадто сухий – а тому, що я не письменник. Половина мене не висловлена в щоденнику” [3, с. 363]). Ця думка розходиться із поглядом Р.Корогодського: “Щоденник” Юрія Остаповича – вражаючий документ доби. І душі автора. Це калейдоскоп обсервацій і розважань мудрого історіософа, естета, мораліста, літературознавця, людини великого досвіду... і, водночас, це – документ агонізуючої душі, отже, пронизливо людський документ” [3, с.251].

Отже, дослідження щоденників Ю.Луцького дає підстави говорити про наявність у його текстовій структурі двох площин: площини національних парадигм та інтимної, особистісної площини. Це ще одна із причин

розщеплення його внутрішнього “я”. Можна припустити, що саме тут знаходиться генеза проблеми україноцентризму, що визріла як конструкт антиномії “націоналізм – космополітизм” і детермінована соціо- та лінгвооточенням літературознавця. Декодування деяких місць щоденників Ю.Луцького дало підстави Р.Корогодському назвати його позицію у літературознавстві оксюмороном “національний космополітизм”, хоча, як ми прагнули аргументувати, його статус можна йменувати “космополітизмом літературним”, оскільки автор наголошує на зламі стереотипних кодів, виході на світову стезю саме в галузі української літератури і літературознавства. Крім того, щоденники Ю.Луцького засвідчують позицію автора – популяризатора української наукової тематики в англомовному світі. Для української історіографії цей “документ доби” дає суб’єктивне бачення і оцінку нового покоління української діаспори, репрезентантом якої і був Ю.Луцький.

1. Борщаговский А. Возраст мемуаров // Вопросы литературы. – 1999. – №1. – С.10–12.
2. Корогодський Р. Горній. Погляд полеміста // Луцький Ю. З двох світів. Публіцистика. Естетика. Історіософія. – К., 2002. – С.13–47.
3. Луцький Ю. Автопортрет незнайомого Юрія Луцького // Луцький Ю. З двох світів. Публіцистика. Естетика. Історіософія. – К., 2002. – С.241–380.
4. Луцький Ю. Замість автобіографії. Віль еміграції // Луцький Ю. З двох світів. Публіцистика. Естетика. Історіософія. – К., 2002. – С.47–50.
5. Луцький Ю. Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1986–1999 років. – Львів, 2004. – 515 с.

This article deals with one of the most pointed problem of the Ukrainian literary studies in Diaspora – the problem of nationalism and cosmopolitanism in the branch of Ukrainian culture on the basis of the diaries of Yuriy Lutskyi. His literary conception could name “the literary cosmopolitanism”. The author lays stress on the break of stereotyped codes, on the appearance on the world arena just sn the branch of Ukrainian literature and literary studies. Moreover the diaries of Yuriy Lutskyi testifies the position of the author – popularizer of the Ukrainian scientific theme in the English speaking world.

Key words: *Ukrainian centrism, national idea, national paradigm, “literary cosmopolitanism”, demythologization.*

УДК 82.091

ББК 83.002.1

Тарас Заяць

ГУЦУЛЬСЬКИЙ СВІТ ГНАТА ХОТКЕВИЧА І СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА: ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗНОСТІ

У статті здійснено порівняльний аналіз тетралогії польського письменника С.Вінценза “На високій полонині та історичної повісті “Довбуш” Г. Хоткевича, в яких порушується гуцульська тематика, широко використовується фольклор. Досліджуються поетикальні особливості двох творів.

Ключові слова: гуцульський фольклор, стиль, композиція, авторська оповідь, порівняльно-типологічний аналіз.

Ідея порівняти тетралогію “На високій полонині” С.Вінценза з історичною повістю “Довбуш” Г.Хоткевича, з одного боку, здається очевидною, однак з іншого – може викликати багато запитань. Очевидною вона є через те, що дія обох творів відбувається на Гуцульщині, якою захоплювалися як український, так і польський письменники.

Дещо дивним може здатися той факт, що до цього часу не існує комплексного порівняльного аналізу згаданих творів, тоді як творчість і С.Вінценза, і Г.Хоткевича неодноразово була предметом досліджень компаративістів. Твори цих письменників порівнювали з творами багатьох інших майстрів слова, у тому числі й тих, які належать до інших культурних середовищ та писали іншими мовами. Щоправда, існує розвідка австрійського дослідника Алоїса Вольдана “Добош і Довбуш – дві версії легенди про Довбуша у С.Вінценза і Г.Хоткевича” [17], однак тут порівнюється лише образ ватажка опришків, як він показаний цими двома письменниками у художніх творах і як виступає у народних переказах. Окрім цього, порівняльно-типологічне дослідження творчості Г.Хоткевича і С.Вінценза було надто фрагментарним і зосереджувалось головним чином на згадках про широке використання українським і польським письменниками гуцульського фольклору. Бачимо це у працях Ф.Погребенника [2], В.Погребенника [11], А.Мадиди [8], М.Олдаковської-Куфльової [10] та інших.

У свою чергу відсутність ґрунтовного порівняльного дослідження пояснюється цілою низкою чинників. Хоча і Г.Хоткевич, і С.Вінценз писали аналізовані твори приблизно в один і той самий час, друком вийшов перед Другою світовою війною (у 1936 р.) тільки перший том (під назвою “Правда старовіку”) тетралогії польського автора. Тим часом решта томів “На високій полонині”, як і “Довбуш”, з’явилися значно пізніше. А це була вже інша епоха – не тільки історична, а й літературна.

“Довбуш”, що нараховує близько 400 сторінок, приблизно у п’ять разів менший за тетралогію “На високій полонині”. У повісті Г. Хоткевича майже уся дія відбувається у межах гуцульського культурного простору. Виняток становлять лише події, що відбувалися на варшавському королів-

ському дворі. Натомість Гуцульщина С.Вінченца сповнена образами різних національностей, представниками різних віросповідань та релігій, а деякі події відбуваються за межами цієї гірської країни, наприклад, у Румунії.

У творі українського письменника є один головний герой, навколо життя якого зосереджується уся фабула. Цикл “На високій полонині” має іншу структуру. Серед численних персонажів у ньому не вдається виділити головного героя. Перший том тетралогії починається запрошенням Фоки Шумея на весілля доньки діди́ча з Криворівні, а четвертий том закінчується днем весілля. Ці події відокремлені у часі на якихось кілька тижнів, однак ретроспекція сягає на багато століть раніше, і складно було б перелічити усі тематичні мотиви, що їх С.Вінценз вписав у ці рамки.

Гнат Хоткевич дуже старанно скомпонував роман. Він написаний однорідним стилем і має суцільну будову. Натомість тетралогія С.Вінченца внаслідок довгої і копіткої праці над нею має значні стильові розбіжності не тільки між окремими томами, а подекуди й між фрагментами тієї самої частини. Зрештою, тетралогія так і не була завершена. І хоча можна вказати рамки, якими охоплені весь “полонинський цикл”, аж два томи з чотирьох мають серйозні прогалини з точки зору композиційної цілісності.

З огляду на такі суттєві відмінності аналізовані нами твори можуть бути порівняні тільки у деяких аспектах і з певними застереженнями. Обґрунтованим видається насамперед аналогія у ставленні обох письменників до гуцульської народної культури. З цієї точки зору можна порівнювати твір Г.Хоткевича та значні фрагменти циклу “На високій полонині” С.Вінченца. Читач не може не звернути уваги на те, що зображуваний світ обидва автори будують з тих самих елементів. Не потребує коментарів той факт, що як у першому, так і в другому випадках тлом усіх сюжетних подій та авторських коментарів виступають гори, особливо Чорногірський масив.

Гори у творі Г.Хоткевича показані як грізна стихія, що вражає суворою дикою красою. Залежно від описуваних подій чи настрою персонажів вони то постають синім маревом на горизонті, до якого лижуть мрії героїв, то вороже чорніють, віщуючи небезпеку. Проте у будь-якому разі гори залишаються для гуцулів-персонажів “Довбуша” священним місцем, домом: “Чорногора... Всякий гуцул знає її бодай з назвиська. До неї тоскує кожне гуцульське серце, і побувати далекому гуцулові на Чорногорі – це однаково як правовірному в Мецці. До неї звертаються гуцульські очі, коли її видно на обрії, й контури її знає кожний хлопець, хоч би він жив і коло бойків” [5, с.131].

Подібним чином змальовано гори у С.Вінченца, на що неодноразово звертали увагу дослідники його творчості [9]. Гори – то центр всесвіту, синонім волі. Безперечно, вони також можуть таїти у собі небезпеку, деякі місця можуть бути особливо вороже налаштовані щодо людини або ховати

у собі таємниці, які вимагають пошани. Проте загалом гори становлять особливу цінність для персонажів тетралогії. Не можна не погодитися з думкою, що гори у світорозумінні персонажів мають глибокий філософський зміст, є життєдайною силою, координатами життя персонажа [1, с.110].

Аналогічне ставлення гуцулів до рік, особливо Черемоша, що спостерігаємо і в Г.Хоткевича, і у С.Вінченза. Порівняймо: "...став Олекса і захоплено дивився. Скільки наслухався про цю ріку, скільки начувся. В кожнім оповіданні про опришків доконче десь виринав Черемош, доконче відводилася йому десь роль. А скільки людей він годує, оцей Черемош. Того з рибальства, того з лісоплавства, того так, того інак. І любить гуцул свою ріку. Так і не називає по імені – Черемош, а просто – ріка. Бо то все потоки, а це вже – ріка" [5, с.120] і "Замовкли фляри. Скінчилася пісня. Спінений Черемош далі грав свою стару думу" [13, с.558]*.

Загалом обидва письменники відобразили таке ставлення до води. "Водичко, свята йорданичко" [15, с.239], – неодноразово повторюють персонажі "На високій полонині". З водою пов'язано багато обрядів. Наприклад, описаний у С. Вінченза дохристиянський звичай святкувати Новий рік у день святого Юрія (6 травня). Один із лісорубів, представлених у "Сварці" на прізвисько Кочерган, здійснює стародавній обряд. Занурюючи у воду скоринку хліба, промовляє: "Не хліб купається у воді, а я, а ми вдвох у здоров'ї і силі". Потім, зачерпнувши горням воду з потоку, каже: "Не воду черпаю, а молоко і мед" [14, с.355]. Змочений хліб і воду він подає усім присутнім гостям, немов святе причастя, зі словами "діється переміна". Територією злого може виступати болото, але ніколи не чисті води потоків. Хоча й вони можуть бути грізними, особливо тоді, коли людина зухвало ставиться до природи чи порушує її рівновагу.

Тому зрозуміло, що при описі гір та рік як у Г.Хоткевича, так і у С.Вінченза загалом домінує позитивний елемент, оскільки ці стихії є часткою гуцульської природи.

Основним заняттям персонажів обох творів є тваринництво, причому і Г.Хоткевич, і С.Вінченз підкреслюють, що далеко не тільки економічні мотиви схиляють гуцулів до цього заняття. Хоча саме худоба "утримує" переважну частину населення Східних Карпат. С. Вінченз наголошує, що, наприклад, коней вирощували на цій території значно більше, ніж того вимагали господарські потреби. Це пояснюється простою любов'ю гуцулів до цих тварин.

Обидва письменники захоплювалися архаїчною культурою гуцулів. Для описуваного у їхніх творах середовища притаманними були анімізм, віра у найрізноманітніших духів, що населяють гірські ліси та полонини і навіть людські домівки. Тому персонажі аналізованих творів вірять у нявок, шезників, арідника, який, як і Бог, існує споконвіку. Вони остері-

* Тут і надалі переклад з польської наш. – Т.З.

гаються зустрічі із блукаючими душами тих, хто загинув рантовою смертю, та підміни дітей дияволицею. Загалом як український, так і польський письменники, відображаючи гуцульський світ, застосовують принцип двоїстого начала, споконвічної боротьби добра і зла. Г.Хоткевич так пояснює особливості світогляду гуцулів: “Є дві сили, які рядять світом: Божа сила і дідьча сила. Однаково могутні, однаково заздрі на людське благополучіє, і не часто так одразу визнаш, де діється Божа воля, а де дідьча. Можливо, що і в данім випадку: Божа воля якось проворонила, і воля арідника, осинавця того, ади, взяла верх” [5, с.67].

С.Вінценз просувається ще далі, затираючи межі між звичайними людськими постатями та персонажами гуцульських вірувань. У “Правді старовіку” опришок Дмитро та його товариші бачили блукаючі світлом душі померлих. Характерно, що це були душі тих людей, які, живучи у достатку, нікому нічим не допомагали, не врятували нікого від голодної смерті. Опришки бачили щезників і розмовляли з ними. Більш того, надприродні істоти допомогли їм переправитись через засніжені гори. Зрештою, як згадує С.Вінценз, не одна гуцульська родина мала щезника-наймита. У “Правді старовіку” про такий факт оповідає персонаж Андрійко, відомий своєю схильністю переказувати різні придебенції. Тому його розповідь про щезника викликає сумніви у деяких інших персонажів, а відповідно й у читача. Проте у “Листах з неба” С.Вінценз знову наводить приклад контакту людей зі щезником, якого навіть наділяє іменем Семенко. Ця істота потоваришувала із Максимом Шумесем і замешкала у його хаті-гражді. Допомогою Семенка користувався старий вірний наймит Шумея – Трофимко, коли сам-один випасав на полонині численні отари свого господаря. Після деякого часу співіснування з надприродною істотою Трофимко міг не тільки спостерігати результати господарської допомоги щезника, а й бачити його і розмовляти з ним. Переконавшись у доброзичливості людини, Семенко замешкав у хаті пастуха. Весь цикл “На високій полонині” має на меті показати можливість мирного співіснування не тільки всередині людської спільноти, не тільки між людиною і природою, а й між людьми та іншими істотами. Це є спробою показати гармонійний всесвіт, що зберігся на території Гуцульщини.

Через численні розповіді персонажів та авторські оповіді С.Вінценз “доводить” необхідність навчитися людям співіснувати в одному світі із надприродними істотами. Тому і щезник у творі позбавлений дияволичних рис. Щоправда, у “Правді старовіку” автор мимохіть згадує про рогаті й бородаті козячі голови щезників, але у детальному описі щезника Семенка ці риси відсутні. Зрештою, сам факт, що Семенко служить Фоці Шумею – людині, знайш з праведності та побожності, – та здатний на безкорисливу дружбу і допомогу, доводить, що він не може бути ворогом ані тваринам, ні людям. “Якщо Бог терпить його, святий Ілля не б’є у нього гро-

мом, якщо він не шкодить нікому, тільки допомагає, то що з нього за щезник?! Але так чи інакше – якщо він худобу любить як справжній пастух – не може це бути злий дух” [13, с.111], – каже про щезника Фока Шумей.

Фантастичні істоти як персонажі (всупереч традиції художніх творів на гуцульську тематику) відсутні у повісті “Довбуш” Г.Хоткевича. Тут, як і “На високій полонині” С. Вінценза, з’являються герої, наділені надприродними властивостями – ворожити. Їх поважають гуцули, їхньою допомогою користуються мешканці гір у скрутних ситуаціях, але ворожитів і бояться, вважаючи за краще не мати з ними справи без особливої на те потреби. І у С.Вінценза, і в Г.Хоткевича знаходимо згадки про різноманітні ворожіння, примовляння, зашіптування.

Проте якщо перший цілком безсторонньо описує обряди стародавніх ворожінь, часом навіть надаючи їм особливої значимості у контексті художнього твору, то другий у таких випадках використовує легку іронію, що призводить до втрати ознак сакральності, таємничості.

Таким чином, персонажі “Довбуша” дозволяють собі сумніватися у можливостях посередників-ворожитів, що цілком недопустимо для персонажів циклу “На високій полонині”. У цьому певною мірою проявляється й відмінність ставлення письменників до надприродних явищ. Виглядає цілком закономірним той факт, що Г.Хоткевич, будучи тільки вимушеним гостем на Гуцульщині (нехай навіть і дуже бажаним), більш критично сприймав народну міфологію і вірування, ніж С.Вінценз, котрий виріс у цих горах. Г.Хоткевич, хоч і ввищує ватажка опришків (“Він був сильний, він був дуже сильний, оцей Олекса Довбуш. Ніхто з опришків, а були серед них таки міцні люди, – не міг і здалеку рівнятися з Олексою” [5, с.343]), тільки натякає на притаманні йому надприродні можливості. Наприклад, у розмові опришка з дружиною Єленою:

“ – ... А тебе не раз, а сто раз на днину можуть убити. Твої ж хлопці можуть убити зрадов. Можут сомного.

– Но... Треба хіба дуже фугкого. Мене не так легко підійти” [5, с.332].

Натомість Г.Хоткевич чітко відмежовує легенду від реальності. Власне у легендах, вплетених у канву художнього твору, Довбуш постає фантастичним героєм, здатним на неймовірні вчинки. Тому справедливими видаються думки І.Сірака у рецензії на перше видання “Довбуша” у 1968 році: “Повість Гната Хоткевича якимось особливо вирізняється з-поміж згаданих творів. Вона – суто реалістична, справді історична, хоч і щедро помережана народнопоетичним матеріалом. Цей фольклорний елемент у повісті Г. Хоткевича якраз підсилює реалістичну стихію твору” [4, с.146].

Обидва письменники вплітають у канву своїх творів народні оповідання, легенди, а також фрагменти народних пісень. Значна роль у “Довбуші” та “На високій полонині” відведена співам і грі на музичних інструментах трембіті та флюярі. Більше того, навіть композиційні рамки, у

які вкладено аналізовані твори, також мають спільні риси, однією з яких є музичні мотиви. У багатьох ключових сюжетних моментах досліджуваних творів чується звучання трембіти – цього найбільш характерного для мешканців Карпат інструмента. Хоткевичів Олекса Довбуш це кількарічною дитиною чув голос трембіти. Ставши пастухом, слухав її щоденно.

С.Вінценз увесь цикл “На високій полонині” розпочинає книгою під назвою “За голосом трембіти”, у якій першими словами (не враховуючи епіграфа) є: “З правіку, у ніч вироку. Грім, ліс і водоспад, три шумні посланці, радять радочку, як зробити трембіту” [13, с.15]. Ціла сторінка присвячена опису трембіти та її ролі у житті верховинців. Далі у творі неодноразово йде мова про звучання трембіти та його особливості у різних важливих ситуаціях.

Описуючи гірську природу та життя пастухів, і Г.Хоткевич, і С.Вінценз намагалися передати відповідні звуки, що характеризують шум вітру, дощу, дерев, гірських потоків тощо. Цікавим видається порівняння описів весняної мандрівки овець на полонину в обох письменників. Цей хід – найважливішу весняну подію гуцулів – Г.Хоткевич змальовує, переплітаючи розповідь вигуками: “Гісь... Гісь...”, “Пррет... Пррет...”, “Ці! Ці! Ці!... А най бес...”, “Крьо-не!.. Крьо-не!..”, “Кцьо-кць-кцьо!..”, “Вскня! Вскня!”, “Шшкне-е!.. Шшкне-е!..”, “Ігне!.. Ігне!..”, “Пршо!.. Пршо!..” [5, с.137–138]. З подібними звуконаслідуваннями зустрічаємось у другому томі Вінцензової тетралогії “Сварка”. Тут опис мандрівки Трофимка з вівцями супроводжується такими словами: “Члап-члап”, “коп-коп”, “дреп-дреп”, “пирш-пирш”, “бам-балам”, “дзинь-дзинь – гей” [14, с.275–277].

Відображення природи, людей чи надприродних істот ніколи не зводиться до поверховості. Кожен образ, кожна деталь є відображенням глибшої, важливішої дійсності, яка наведена у спосіб, характерний для поетичного тексту. С.Вінценз чинить так, як один з його персонажів – Максим Білий з Явора, – який, показуючи іншим зорі, говорить, що вони є тільки знаком позаземної дійсності – “небесних церков”.

Порівняльно-методологічні ознаки характерні й щодо подібності тематичних мотивів, якщо зважити на те, що одним із основним завдань письменників було відображення у творах реалій того самого географічного простору, тієї самої спільноти та культурного середовища. Схожими також є певні стильові та композиційні особливості, часом більш загального характеру, а деколи навіть дуже детальні. Могло б постати логічне припущення, що С.Вінценз, оскільки його цикл постав пізніше, ніж повість “Довбуш”, у створенні образу Гуцульщини брав за зразок не тільки “Тіні забутих предків” Михайла Коцюбинського [9, с.208], а й творчість Г.Хоткевича. Однак, на жаль, у багатотомному архіві С.Вінченца немає жодної згадки про твори Г.Хоткевича. Зрештою, історична повість “Довбуш”, хоч і

написана у 20-х роках ХХ століття, на кілька десятиліть відійшла у забуття. Тож навряд чи С. Вінценз міг ознайомитися з цим твором.

Зрозуміло, що автор “На високій полонині”, зважаючи на обсяг циклу, міг дозволити собі ввести у твір численні мотиви, чого не знайдемо у “Довбуші” Г.Хоткевича. Але не тільки кількість використаних елементів фольклору відрізняє аналізовані твори. Стиль твору С.Вінценза не відзначається однорідністю, яку спостерігаємо у “Довбуші” Г.Хоткевича. Так відбувається тому, що автор роману “На високій полонині” часто “дає слово” різним персонажам, які, в свою чергу, передають оповідь наступним. Проте і сам оповідач змінює стиль. Постає автора то з’являється, то виходить поза описувані події, змінює перспективу зображення, у різний спосіб показує своє ставлення до порушуваних проблем, часом повністю отожднюючись з мисленням і оцінкою створених ним персонажів. При цьому кожен із томів циклу (а деколи й кожен розділ) має свою специфіку. Подібні та відмінні риси повісті “Довбуш” Гната Хоткевича та роману-тетралогії “На високій полонині” Станіслава Вінценза далеко не вичерпуються переліченими у цій розвідці. Тому потребують окремого літературознавчого дослідження.

1. Горболіс Л. Роль гір у формуванні народно-релігійної моралі героїв прози українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття // Традиція і сучасне в українській культурі. – К., 2002. – С.110–111.
2. Погребенник Ф. Гнат Хоткевич і його історична проза // Хоткевич Г.М. Авірон; Довбуш: Повісті. Оповідання – К.: Дніпро, 1990. – С. 539–553.
3. Семенюк М. Риси модерну у творчості Гната Хоткевича // Тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конференції, присв. 125-річчю з дня народження Гната Хоткевича. – Харків: НТУ “ХПІ”, 2002. – С.18–21.
4. Сірак І. Знову про Довбуша. – Жовтень. – 1968. – № 4. – С.146.
5. Хоткевич Г.М. Авірон; Довбуш: Повісті. Оповідання / Упоряд., авт. післямови Ф.П. Погребенник. – К.: Дніпро, 1990. – 559 с.
6. Choroszy J.A. Huculszczyzna w literaturze polskiej. – Wrocław, 1991. – 447 s.
7. Jakowska K. Jak opowiedziano prawdę starowieku? Uwagi o narracji Stanisława Vincenza // Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza. – Wrocław, 1992. – S.189–199.
8. Madyda A. W poszukiwaniu jedności człowieka i świata. Folklor w twórczości Stanisława Vincenza. – Toruń, 1992. – 145 s.
9. Oldakowska-Kuflowa M. Na wysokiej poloninie Stanisława Vincenza wobec *Cieni zapomnianych przodków* Mychajły Kociubyńskiego // Stanisław Vincenz – humanista ХХ wieku. – Lublin, 2002. – S.201–217.
10. Oldakowska-Kuflowa M. Funkcje folkloru ukraińskiego w twórczości Stanisława Vincenza // Warszawskie zeszyty ukrajinoznawcze. – Warszawa, 1999. – S.218–231.
11. Pohrebennyk W. Epopeja Stanisława Vincenza w kontekście ukraińskiej literatury “folklorystycznej” przelomu ХІХ i ХХ wieku (Zwada, Listy z nieba, Barwinkowy wianek) // Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza. – Wrocław, 1992. – S.89–99.

12. Sikora I. Tetralogia huculska Stanisława Vincenza // Odra. – 1985. – № 2. – S.24–33.
13. Vincenz S. Na wysokiej poloninie. Pasma I: Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowiny Huculskiej. Przedmowa A. Kuśniewicz. – Warszawa, 1980. – 580 s.
14. Vincenz S. Na wysokiej poloninie. Pasma II. Nowe czasy: Księga 1. Zwada. – Warszawa, 1981. – 608 s.
15. Vincenz S. Na wysokiej poloninie. Pasma II. Nowe czasy: Księga 2. Listy z nieba. – Warszawa, 1982. – 576 s.
16. Vincenz S. Na wysokiej poloninie. Pasma III: Barwinkowy wianek. Epilog. – Warszawa, 1983. – 588 s.
17. Woldan A. Dobosz i Dowbusz – dwie wersje legendy o Doboszu u Stanisława Vincenza i Gnata Chotkewycza // Stanisław Vincenz – humanista XX wieku. – Lublin, 2002. – S.187–199.

Both Gnat Chotkevich's "Dovbush" and Stanisław Vincenz's "In the Upper Highlands" draw on the Hutsul cultural space. They make use of it in same literary epochs but in the works that differ in volume, style and structure. The principal similarity of the two works stems from the function of the Hutsul folklore in them rather than from the fact that both writers employ the same elements of this folklore. In creating symbols and images imbued with the lyricism both authors use the elements of Hutsul folklore in order to present their own vision of the world.

Key words: *Hutsul folklore, style, composition, author's narrative, comparative-typological analysis.*

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4Укр)6

Лілія Сілевич

КНИГОВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Є.-Ю. ПЕЛЕНСЬКОГО ДО ПОЧАТКУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

У статті досліджується книговидавнича діяльність Є.Ю.Пеленського довоєнного періоду (1939), аналізуються новаційні видавничі проекти, які представляли українському читачеві нові книговидання.

Ключові слова: *книговидавництво, спадщина, наукові розвідки, публіцистика, художній твір.*

Осмислення творчої спадщини видатних діячів української науки й культури донині залишається актуальною темою наукових розвідок. Принцип історичної справедливості передбачає повернення забутих імен та пошанування їхньої самовідданої праці на благо рідного народу, вимагає послідовного й ретельного вивчення кожного етапу їхньої діяльності. До таких малодосліджених, належно не оцінених постатей національної культури до сьогодні залишається неординарна особистість першої половини ХХ ст. Євгена-Юлія Пеленського. Однією із ланок його багатогранного творчого доробку є книговидавнича діяльність і, зокрема, її львівський період, коли відбувалося становлення Пеленського-науковця, видавця, журналіста, формувалися його погляди, смаки, переконання.

Книговидавничій діяльності, рівно ж, як і науковій, публіцистичній та педагогічній роботі, редагуванню й видаванню часописів Євген-Юлій Пеленський присвятив усе життя. Незважаючи на різні соціально-політичні негаразди, він при першій нагоді повертався до справи продукування й популяризації української книги. Сучасники Пеленського згадують, що вже у гімназійні роки він виявив “замилування до друкарства і з допомогою примітивної ручної друкарні виготовляв невеличкі книжечки” [1], у яких друкував свої вірші, присвячені майбутній дружині Ірині Винницькій [2]. Перші його “виданнячка” призначалися здебільшого потребам молодіжної організації, активістом якої він був з 10 років до кінця життя, пройшовши шлях до члена проводу Уладу старших пластунів [3]. Тому цілком зрозуміло, що всі творчі починання Євгена Пеленського так чи інакше були дотичні до пластуництва. Чи не першим його великим редакторсько-видавничим досвідом стала співпраця 1922 р. з “Руханково-спортивним вісником” товариства “Скала” у Стрию, в якому він вів рубрику “Хроніка “Скали” [4]. Першим же публіцистичним виступом була стаття (підписана псевдонімом Буй-Тур) до офіціозу “Пласту” “Молоде життя” під назвою “Селопласт: Замітки до дискусії” (1925. – Ч.7. – 10, 1926. – Ч.1), у якій проявилася вміння автора точно підмічати найбільш актуальні питання у суспільному житті (у цьому випадку – проблеми розвитку молодіжної організації), а також уміння віднаходити найвдаліші шляхи їхнього вирішення. З цього часу Є.-Ю. Пеленський неодноразово звертався до тем: завдання Село-Пласту, патріотичне виховання, просвітня праця й популяризація пластунських ідей на селі тощо, до вирішення інших проблем організації на сторінках часопису “В дорогу” (Львів, 1927) й уже згаданого офіційного пресового органу “Пласту”. Тому, аналізуючи діяльність Є.-Ю.Пеленського у юнацькі роки, Анатоль Курдидик, один із найближчих його товаришів, твердив, що він був “першим ініціатором “Пласту” для села, т. зв. “Село-Пласту” [5].

Наступним серйозним, хоча й не самостійним (у співпраці з А. Стефанишиним і В. Лопушанським) видавничим проектом Євгена-Юлія Пеленського став збірник “Літаври”, який вийшов натомість невдалої спроби видання журналу (Львівське міське староство не дало дозволу, мотивуючи відмову недотриманням редакцією вимог урядового розпорядження про пресу від 10 травня 1927 р. [6]) молодіжної літературної групи “Листопад”, яку він разом з Б.Кравцівим, В.Янівим та ін. створив 1928 р. [7]. До збірника увійшли твори Є.Маланюка, Є.-Ю.Пеленського (під псевдонімом Євген Іренко), І.Винницької та ін.

У вересні 1930 р. після заборони польською владою “Пласту” й пластового журналу “Молоде життя” виникла необхідність створення видавництва, яке б змогло й надалі забезпечувати українську молодь “виховавчою” літературою та, що найголовніше, видавати спеціальний часопис

для українського юнацтва, який би зумів заповнити утворену прогалину у системі української преси Галичини міжвоєнних років. Євген Пеленський розробив проект пластової друкарні, за який був відзначений найвищою медаллю “Пласту”, а згодом став одним із засновників і членом першої директорської колегії видавничої кооперативи “Вогні” [8, с.9]. З “Енциклопедії Українознавства” дізнаємося, що “Вогні” – вид[авнича] кооператива у Львові (1929–39) для публікацій творів пластових авторів [10]. “Кооператива з об[меженою] пор[укою] у Львові” – саме так підписано звертання “Ваша Достойносте!” до читачів однойменного часопису, який, як знаємо, також очолював С.-Ю.Пеленський.

Необхідність підтримки української молоді, її згуртування спонукало групу ініціаторів із кола палких прихильників українського скаутингу – професорів гімназій, учителів народних шкіл, лікарів, редакторів, інженерів, студентів вищих шкіл та ін., а також членів пластового уладу – заснувати видавництво “Вогні”, як “кооперативу з обмеженою порукою у Львові” (розміщувалася за адресою: вул. Гродзиських, 4), основною метою якої декларувалося наступне: “дати широким кругам української молоді здорову виховну книжку і часопис” [11]. Як свідчать наступні рядки цитованого звернення, на перших етапах діяльності кооператива стикалася з численними труднощами й, у першу чергу матеріальними як наслідку нечисленності учасників. Тому вряди-годи на сторінках журналу “Вогні” друкувалися заклики про фінансову підтримку кооперативи, про вступ у її члени, що трактувалося як “велике громадянське діло”, а також звіти про діяльність тощо [12]. “Однак для проведення цілого пляну в життя нам треба ще широкої піддержки Громадянства. Тому, знаючи Вашу щирю прихильність та уважливість до молоді, просимо вступити в члени коперативи “Вогні” – “з правдивою пошаною” звертався С.-Ю.Пеленський до читачів журналу “Вогні” [13]. До речі, вступні внески становили 10 зл., а щомісячні членські сплати на потреби кооперативи – 2 зл., які дозволялося виплачувати частинами [14]. Крім того, при купівлі друкованої продукції видавництва “Вогні” для членів інституції передбачалася 25-відсоткова знижка [15].

Наголосимо, що широке коло співзасновників видавничої кооперативи “Вогні” було зумовлене переконанням її ініціаторів у тому, що така кооператива не могла “замикатися на життя одної організації, а повинна обіймати ціле життя всієї української молоді” [16]. В огляді “З життя кооп. “Вогні” повідомлялося, що “першими, дуже діяльними директорами кооперативи стали: 1. Дир. Константина Малицька, 2. Інж. Сербин Андрій, 3. Маг-р Е.Ю.Пеленський. Головою Надзір. Ради став Др. Степан Дмоховський...” [17]. К.Малицька була начальним редактором кооперативи, А.Сербин – економічним референтом, С.Рудкевич – адміністратором, С.-Ю.Пеленський – головним редактором журналу “Вогні”. Незважаючи на такий розпо-

діл обов'язків, значний обсяг керівництва видавничою роботою кооперативи у перші найскладніші роки її функціонування перебрав на себе молодий науковець-видавець. Дирекція кооперативи працювала безкорисно. Лише завдяки самовідданості засновників, інституція, яка переживала складні матеріальні негаразди, продовжувала функціонувати. У червні 1932 р. відбулися Загальні Збори кооперативи, на яких було обрано новий склад дирекції – входили: проф. С.Левицький, інж. А.Сербин, лікар В.Кархут, заступники: К.Малицька і (вже на той час професор) Є.-Ю.Пеленський. Збори дійшли висновку, що, незважаючи на усі мужні, самовіддані й жертвні зусилля попередньої дирекції, подолати фінансові труднощі не вдалося: “Вони дуже великі, – писав автор згаданого огляду. – Та нова Дирекція сподівається, що справу дасться врятувати, коли старше укр. громадянство й студентство буде записуватися в члени кооперативи ..., а молодь, коли масово стане передплатниками “Вогні”. Велику шкоду нанесли кооперативі ті, що побрали журнал і книжки, а досі рахунку не вирівняли” [18].

Усе ж, незважаючи на ці прикросці, видавнича кооператива “Вогні” отримувала від читачів однойменного журналу та інших друкованих органів добровільні пожертви на її підтримку. Тому дирекція кооперативи вважала за необхідне вести прозору фінансову діяльність. Так, наприкінці грудня 1932 р. під заголовком “Білянс кооп. “Вогні” було вміщено звіт, який складався із двох частин: “Р[ахуно]к майна” (в “активі” читаємо, що, поміж інших видатків, на видання часопису “Вогні” було витрачено 540.55 злотих, а на видання книг – 423.15 злотих) та “Р[ахуно]к вислідів” (у колонці “страги” зазначається, що лише через боржників видавництво понесло витрат на 3 571.78 злотих, а підрахунки колонки “зиски” дають підстави твердити, що найбільші доходи кооперативі приносив журнал “Вогні” – за звітний період 4 756.73 злоті) (Вогні. – 1932. – Ч.23).

Одним із шляхів поширення друкованої продукції був продаж її у регіонах Галичини через добровільних розповсюджувачів, для яких передбачалися грошові винагороди за домовленістю. Наприклад, редактор коломийського часопису “Нове життя” Д.Корбутяк з цього приводу в одному із листів до Є.-Ю.Пеленського писав: “Кольпортажею Ваших видань займаюся радо. Умова: 25% опусту. Прошу висилати твори Мазепи, покищо 10 книжок. Постараюсь поширити Ваші видання в Коломийщині” [19].

З перших років функціонування перед видавництвом “Вогні” ставилися завдання, які, на думку дирекції, у тогочасних соціально-політичних умовах життя галицького українства вимагали першочергового виконання. В одній із редакційних статей вони формулювалися таким чином:

“1. Поширення видавництва через видавання газеток для дітей і сільської молоді, видавання книжечок, окремих додатків до журналів тощо.

2. Поглиблення змісту видавництв.

3. Загально виховні справи. Журба за молодь та її виховання. Виховна праця членів кооперативи, на терені інших організацій і товариств” (Вогні. – 1937. – Ч.5).

Напрямок виховної роботи видавництва й часопису “Вогні” доволі широко розкритий у резолюції Загальних зборів кооперативи, які відбулися весною 1937 р. У ній йшлося про моральні зобов’язання “вогністів”, що працювали у “виховній ділянці в інших товариствах і організаціях твердо стояти на ідеології “Вогнів”, що її основу творять: вірність Богові та вірна служба Нації – найвище добро, та в глибокій переконанні про її правильність дбати, щоб саме вона була основою виховання української молоді. Їх працю мусить пронизувати глибоке розуміння приналежності до одної сильно сполученої групи та почуття їх моральної правоти” (Вогні. – 1937. – Ч.5).

Праця Є.-Ю.Пеленського “Пластовий гурток” (1930 р.) стала першою друкованою продукцією видавничої кооперативи “Вогні”. Книжка була двічі перевидана українською діаспорою в Австралії і США: 1951 р. як додаток за назвою “В дорогу з юнацтвом” до 4-го числа сіднейських “Вістей Булави”, а 1960 р. як окреме (друге) число нью-йоркського часопису для пластових провідників “В дорогу з юнацтвом”, доповнене пластовим життєписом автора [20]. Відзначимо, що й донині (як керівництво до виховання пластунської молоді) видання не втратило своєї гострої актуальності. Згодом у видавництві було видано низку інших довідково-навчальних книжок для популяризації основних засад “Пласту” й організації пластунського дозвілля. Серед них: В.Кархута “Друга і третя спроба пластуна”, Д.Козицького “Як таборуватися”, Л.Бачинського “Основи пласту” і “Порадник впорядчика” (під. псевд. Л.Прижмуренко), Е.Жарського “Основи спортивного тренінгу”.

1931 р. видавничою кооперативою “Вогні” було засновано ідеологічний місячник за однойменною назвою та як літературний додаток до нього – книжкову серію “Бібліотека “Вогнів”, у якій уміщувалися прозові та поетичні твори українських письменників. Автором передмов і коментарів до текстів цих книжок був Євген-Юлій Пеленський. Структура видання (1 – передмова редактора й упорядника; 2 – текст того чи іншого літератора; 3 – коментарі й примітки редактора й упорядника) сприяла вміщенню у досить невеликому обсязі (16–24 с.) максимально необхідної інформації про письменника і його творчість, сприяла кращому розумінню друкованих текстів тощо. Адже популяризація української літератури, особливо творчості молодих і малознаних або невідомих письменників серед широкого загалу українського громадянства Галичини – це основна мета заснованої кооперативою книжкової серії.

Як ч. 1 додатку (до ч. 3/4 журналу) у липні цього ж року вийшло оповідання Бориса Тенети “Ненависть”. У вступному слові видавець подав літературно-критичний аналіз пропонованого читачам твору молодого наддніпрян-

ського літератора. “Прегарне оповідання Бориса Тенети, – твердив він, – дуже сильно відрізняється від багатьох інших літературних творів, особливо тутешніх [галицьких. – Л. С.] авторів. Передовсім не знайдете там плаксивої лірики, ані патріотичних фраз, що не викликають ніяких естетичних переживань, ні не мають жадного виховно-національного значіння... Друге, що знайдете в цьому творі, – це акція. Її в маленькій книжочці більше, чим у неодній товстій книжці іншого нашого письменника. Це незвичайно підносить літературну вартість епічного твору, дає йому виховні цінності та ставить на рівні з західно-європейськими творами. Тим більше, що в представленій акції бачимо велику плястику, заокругленість форм, викінчення описів” [21]. Окрім того, Є.-Ю.Пеленський подав короткий огляд змісту оповідання, спробував з’ясувати його актуальність та визначити міру реалістичності.

Ще одним напрямом роботи кооперативи “Вогні” наприкінці першого року її функціонування стало розпочате у другій половині 1931 р. видавництво “Календаря “Вогнів”. Його ініціатором, упорядником і редактором був Євген Пеленський. Перший випуск “Календаря” побачив світ у грудні того ж року. Він мав “вигідний кишеньвий формат” та обсяг 160 с. Як твердила редакція видавництва, це була своєрідна “мала енциклопедія для молоді”, яка вмшувала матеріали широкого спектру проблемно-тематичних напрямів, як-от: “з ділянки культури”, “з українознавства”, “з природи”, “з техніки”, “прогульки”, “порадність”, “змаг”, “щоденне життя”, “розривки”. Ціна одного примірника “Календаря” становила 1 зол. [22].

Незважаючи на припинення 1932 р. офіційного керування видавничими справами кооперативи, Євген-Юлій Пеленський все ж продовжував цікавитися її роботою, рекомендувати ті чи інші твори до видавництва, редагувати – словом, тісно співпрацювати, незважаючи на надзвичайну зайнятість науковою роботою та педагогічною і громадською діяльністю. Як літературознавець і палкий прихильник українського красного письменства, він вважав за необхідне широко популяризувати українську літературу, сприяти ознайомленню з нею якомога ширших кіл українського громадянства Галичини й еміграції. Саме з його ініціативи (як самостійні видання) світ побачила низка белетристичних книг, серед яких великою популярністю користувалися “Сонети” Ростислава Кедро й твори Андрія Річицького, опубліковані під заголовком “До щастя і свободи”. Поміж книжкових видань такого типу Пеленський видав “Малий кишеньвий словник українських слів і вказівки як писати й говорити”. Актуальність цього видання укладач пояснював таким чином: “кожний з нас [українців. – Л.С.] повинен говорити і писати чистою українською мовою, без ніяких чужих домішок і засмічень” (Вогні. – 1937. – Ч.1).

Як твердять біографи й бібліографи Євгена-Юлія Пеленського, дослідники української преси, у листопаді 1932 р. видавничя кооператива “Вогні”

з його ініціативи розпочала новий серйозний пресовий проєкт – молодіжний літературно-мистецький журнал “Дажбог” [23, 24, 25]. Тому можна говорити про офіційний, але, безперечно, формальний відхід Євгена Осиповича від керівництва видавничими справами “Вогнів”. Водночас хотілося б зауважити, що у річному фінансовому звіті (ані у колонці доходів, ані у колонці витрат) кооперативи “Вогні” за 1932 р. новий місячник не згадується [26]. Це ставить нові запитання – зокрема, про фінансування видавництва принаймні перших чисел “Дажбога”. Ймовірно, Є.-Ю.Пеленський видав їх своїм коштом. Документальних підтверджень чи заперечень цієї версії, на жаль, не виявлено. З другого півріччя 1934 р. видання “Дажбога” перебрало на себе видавництво “Українська рекляма” [27].

Як бачимо, видавнича діяльність Є.-Ю. Пеленського періоду 1930–1939 рр. вимагає ретельного вивчення й надалі, а також засвідчує його організаційний талант і, як твердить І. Рибчин, яскраво демонструє вміння “визбирувати все, що свідчить про вищі цінності нашого культурного життя” [28]. Черговим підтвердженням цього є літературна “Бібліотека “Дажбога”, яку видавець-новатор розпочав видавати водночас із часописом. Незважаючи на те, що архівні джерела Галичини 20–30-х рр., які стосуються видавничої діяльності Є.-Ю.Пеленського, доступніші для дослідників, аніж, скажімо, ті, які відтворюють основні кроки на цьому ґрунті в австралійський період його життя, доволі складно віднайти відомості про цю видавничу програму. Відомо лишень, що у серії “Бібліотека “Дажбога” світ побачили десять видань [29, 30]. З них дві книги самого видавця: “Богдан Лепкий. Нарис” (Львів, 1933), присвячена 60-літтю визначного українського письменника [31] та розвідка “Забутий жанр. Нарис розвитку української літературної пародії”, яка наприкінці 1933 р. вийшла як сьоме число “Бібліотеки”. Критик літературно-наукового журналу “Дзвони” (підписався криптонімом В. М. Л.), високо оцінюючи цю літературознавчу працю, зазначив: “Нарис Є.Ю.Пеленського повинен згодом вийти з-під його пера монографією” [32].

До квітня 1932 р. у серії вийшло три упорядкованих видавцем книги: збірка перекладів на українську мову Є.Пеленським оповідань улюбленого німецького письменника Р.М.Рільке під назвою “Українські оповідання”, збірка поезій Б.-І.Антонича “Привітання життя” та книжка творів Івана Мазепи зі вступною статтею видавця, у якій подавалася історія, “розбір і пояснення творів, які приписують Мазепі” [33]. Слід зазначити, що остання робота Є.-Ю.Пеленського була зауважена українськими критиками-літературознавцями. Зокрема, збірка творів визначного гетьмана була гостро критикована Л.Граничкою (псевдонім відомого в Галичині літературознавця Л.Луціва) у рецензії, вміщеній у рубриці “Бібліографія” на сторінках донцовського “Вісника” [34]. Рецензент писав: “Подив викликає молодеча буйність видавця: бо ці “твори” великого гетьмана, мабуть, побили рекорд

свою ліліпутною величиною: “Всі покою шире прагнуть”, “Ой біда, біда чайці небозі”, гетьманове листування з Мотрею, – все це вміщено на дванадцятьох сторінках шіснацятки” [35]. Висловив рецензент зауваження Пеленському і як видавцю та редактору, зокрема, у тому, що він поправив тексти Мазепи: “Видавець знає, що треба з пошаною відноситися до текстів, це обов’язує тим більше, коли видається “архитвори”. А проте робить “конечні зміни й доповнення” і то не тільки мовні; та ті свої “редакторські праці” зазначає у вступній статті” [36]. Цього ж року, як черговий випуск “Бібліотеки Дажбогу”, Є.-Ю.Пеленський видав збірку поезій молодого поета-початківця Ярослава Ярого-Дригинича під назвою “Відчиняю вікно”.

На початку 1933 р. Товариство “Плай” видало його туристичний путівник “Долиною Опору й Стрия”, який, на думку дажбожівського рецензента, “своїми короткими синтетичними відомостями про Бойківщину може бути цікавий й для широкого загалу. Зокрема, подано замітки про бойківську літературу, побут, мистецтво тощо” [37]. У цей же час при сприянні й за редагування Є.-Ю.Пеленського видавництво “Вогні” випустило у світ добірку поетичних творів Богдана Кабарівського під назвою “Стрічками в життя”. Під час роботи над збіркою автор і видавець активно листувалися. Так, в одному з листів Б. Кабарівський повідомляв, що вступне слово до неї пообіцяв написати Богдан Лепкий [38]. У грудні цього ж року було видано “Альбом портретів українських письменників, дереворити Петра Обаля” із поясненнями до них Є.-Ю.Пеленського. З приводу появи на українському книжковому ринку “Альбому” рецензент писав: “Тов. “Дажбог” додумалося до гарного діла: видало 12 портретів найкращих наших письменників на окремих листках... В альбомі є такі портрети: Котляревського, Квітки, Шевченка, Куліша, Марка Вовчка, Федьковича, Нечуя-Левицького, Франка, Коцюбинського, Лесі Українки, Стефаніка та Тичини... До портретів додані пояснення магістра Є.-Ю.Пеленського, короткі, з найважливішими роками з життя письменника та з характеристикою найважливіших його творів. Добре було б, щоб цей альбом придбали собі школи та читальні. Надруковано всього 525 примірників, і треба поспішати з замовлюваннями” [39].

Два останні випуски “Бібліотеки “Дажбогу””: збірка оповідань “Розбита богиня” У.Самчука і психологічна комедія В.Павлушевича “Добродій людства” – побачили світ 1934 р. У цей час Євген Пеленський передав редагування журналу “Дажбог” Богдану-І. Антоничу, але, як повідомляла нова редакція часопису, “видавництво запевнило собі Його цінне співробітництво” [40].

1935 р. накладом Є.-Ю.Пеленського з друкарні “Слово” вийшла його науково-популярна розвідка (доповнена “Покажчиком прізвищ”) про жанрові особливості галицької української літератури 30-х рр. ХХ ст. під заголовком “Сучасне західньо-українське письменство. Огляд 1930–1935 рр.”

У вихідних даних книжки під інформацією про місце видання (Львів, 1935), ймовірно, як назва видавництва зазначалося: “Літературна бібліотека”. Праця молодого науковця й видавця, зважаючи на її новачітність, стала помітною подією у тогочасному українському літературознавстві. Українська галицька преса зустріла її численними відгуками й рецензіями, автори яких оцінювали як наукову та педагогічну вартісність пропонованої читачам праці, так і оригінальність видавничої роботи Пеленського. Відзначимо, що попри зауважені недоліки, дослідження зустріло підтримку серед тогочасних галицьких літературно-мистецьких кіл. Окрім того, деякі з них вважали, що книжка Пеленського спонукатиме українське письменство до, так би мовити, шліфування стилів. Зокрема, І.Коровицький на сторінках “Нашої культури” писав: “...принагідними заввагами не хочу обезцінити наявних заслуг С.Пеленського. Як на свою маленьку книжечку, автор дав багато, його праця повинна стати корисним довідником нашого читальницького загалу. Бо замало ми знаємо свою літературу, замало читаємо, замало купуємо книжок. Наші автори, не чуючи за собою глибокої бази читачів, часто знеохочуються й хирляють, не виявивши всіх своїх можливостей” [41]. Зазначена літературознавча розвідка Євгена-Юлія Пеленського – перше і єдине, станом на 1935 р., видання “Літературної бібліотеки”.

1935 р. у серії науково-популярних книжок “Українська бібліотека” (ч.29) вийшла упорядкована С.-Ю.Пеленським збірка вибраних українських гуморесок за 1924–1934 рр. До книжки, яку В.Качкан назвав “своєрідною антологією української гуморески” [42], увійшла 21 гумореска як відомих, так і малознаних українських фейлетоністів і гумористів ХХ ст.: О.Вишні, О.Котка, П.Капельгородського, П.Ванченка, М.Бондаренка, М.Йогансена, Ч.Чмельова, Тиберія Горобця (псевд. С.Чарнецького), Осія Гольтіпаки (псевд. А.Курдидика), Едварда Козака, Галактіона Чіпки (псевд. Р.Купчинського), О.Застирця та ін. Цікавою є структура книжки: “усмішки” упорядковано за тематикою у три розділи. На сторінках “Дажбогу”, який, за ідеєю Пеленського, стежив за новинками українського книжкового ринку, цього ж року було надруковано повідомлення, автор якого, окреслюючи досить узагальнено структуру і зміст книжки, зазначив: “Мабуть, за недостатчею місця, чи з якихось інших причин впорядник не включив до вибору політичних (не завжди злободневних!) гуморесок. Протеж видання корисне й дуже на часі” [43]. Характерною ознакою особливості стилю Пеленського науковця й видавця, притаманного усім його виданням, слід вважати доповнення цієї книжки довідковим апаратом: під заголовком “Пояснення” подаються відомості про авторів гуморесок.

Черговим видавничим проектом С.-Ю.Пеленського була заснована 1936 р. завдяки його ініціативі й невтомній праці Радою Українського товариства бібліофілів серія “Книгознавчі записки”. Під її логотипом до Другої

світової війни світ побачило лише два випуски (до речі, автором-укладачем обох був сам видавець): “Матеріяли до краєзнавчої бібліографії Галичини, Волині й Закарпаття [за період від 1900 до 1935]” (Львів, 1936) і “Русалка Дністрова”: Матеріяли до бібліографії [до 100-річчя виходу книжки]” (Львів, 1937). Наступним випуском серії Товариство планувало видати “Бібліографію В.Стефаніка”, укладену Б.Романенчуком (доповнена й виправлена відбитка з “Української книги”). Через відсутність необхідних на видавництво коштів випуск не вийшов [44].

“Українська книгознавча бібліотека” – наступна, заснована Євгеном-Юлієм Пеленським книжкова серія, яка з 1937 р. до 1939 р. виходила у Львові. З початком Другої світової війни припинилася на третьому числі й була відновлена Пеленським лише через три роки у краківському “Українському видавництві”. До початку воєнних лихоліть у цій серії побачили світ наступні, редаговані Є.-Ю.Пеленським видання. 1937 р. вийшла перша книга серії – “До історії видань Квітчиної Марусі” Михайла Возняка (16 сторінок). З історією приватних бібліотек в Україні, їхніми фондами, позицією власників щодо комплектування ознайомила читачів друга книга серії (вийшла 1939 р.) – “Приватні бібліотеки на Україні. Історичний нарис” Петра Зленка. Окремі розділи цього дослідження українського публіциста, редактора, книгознавця й бібліографа були опубліковані в “Українській книзі”. Однак Є.-Ю.Пеленський вважав за потрібне видати книгою це вельми ґрунтовне дослідження про бібліотеки Ярослава Мудрого, Мелетія Смотрицького, Єпифанія Славинецького, Петра Могили, мотивуючи своє рішення тим, що збільшені в тиражі і зібрані під однією обкладинкою частини розвідки отримають значно ширше коло читачів, збагативши їх знаннями про колосальну працю власників бібліотек та їхні унікальні колекції. Такою ж оригінальною і цікавою щодо змісту була ще одна книга серії (також побачила світ 1939 р.) – “Журнал “Основа” (1861–1862)” Аркадія Животка, яка не втратила своєї актуальності для дослідників українського пресознавства й донині.

У 30-х рр. ХХ ст. Є.-Ю.Пеленський у львівському видавництві “Ізмаград”, власником якого був М.Матчак [45], надрукував низку книжок, якими і сьогодні користуються, як цінними джерелами, історики української літератури, теоретики й практики українського красного письменства. Перший результат співпраці видавництва й авторитетного видавця – упорядкована й видана Пеленським 1936 р. “Антологія сучасної української поезії. І. Поети 1920-их років”, яка, знайомлячи зі стильовим багатством української поезії 20-х рр. у Галичині, Радянській Україні, в діаспорі, є яскравою ілюстрацією інтенсивного розвитку української літератури початку ХХ ст. Її частина була перевидана під назвою “Сонячні клярнети: Антологія української символістичної поезії 1920-х рр.” краківським “Українським видавництвом” через чотири роки, як зазначав Ярослав

Падох, “у час особливого голоду на українську книжку” [46]. Попри відзначені прорахунки антологія Євгена Пеленського зустріла позитивні відгуки серед тогочасного українського літературно-мистецького середовища [47]. Петро Ісаїв у листі від 27 червня 1936 р., вітаючи Пеленського з отриманням докторату, висловлюється про зазначене видання таким чином: “дуже вдатна і корисна річ” [48].

Водночас на початку 1936 р., відгукнувшись на пропозицію керівництва видавництва “Ізмарagd” [49], доктор філології взявся до загальної редакції повного зібрання творів Марка Черемшини. Про науково-бібліографічний підхід видавця до справи свідчить його листування з дружиною письменника Наталею Семанюк, яка підготувала для нього низку неопублікованих на той час рукописів чоловіка, рекомендувала включити їх до зібрання творів, а також пропонувала видати упорядковану письменником збірку гуцульського пісенного фольклору [50]. Як результат цієї співпраці 1937 р. видавництво “Ізмарagd” випустило у світ три томи творів М. Черемшини, що доповнювали праці редактора – наукове дослідження “Проблеми в творах Марка Черемшини”, біо- бібліографічна розвідка “До життєпису і творів Черемшини” і коментарі до текстів.

Під час співпраці з видавництвом “Ізмарagd” С.-Ю. Пеленський започаткував нову книжкову серію під назвою “Літературна бібліотека”. 1938 р. її відкрили такі упорядковані й відредаговані ним видання, як ч.1 серії – Байрон Дж. “Мазена” (зі вступною статтею видавця “Байрон і його поема про Мазепу”); ч.2 серії – Зеров М. “Іван Котляревський”. Примітки й уточнення до надрукованих текстів у цих виданнях належать Євгенові Осиповичу.

На жаль, донині нерезалізованим залишився новаційний цікавий видавничий проект С.-Ю. Пеленського. З 1933 р. він збирав матеріали й планував видати “Словник західноукраїнських письменників”. У тогочасних західноукраїнських часописах упорядник надрукував повідомлення, у якому пояснював причини актуальності його задуму, окреслював структуру проекту й вказував на його читачьке призначення. На заваді реалізації запланованого стали спершу суспільно-політичні обставини, зокрема складні українопольські стосунки, а потім Друга світова війна. З приводу цієї роботи Євген Осипович активно листувався з численними західноукраїнськими й еміграційними письменниками, серед них: І.Зубенко [51], Л.Бурачинська [52], У.Кравченко [53], В.Породко [54], І.Филипчак [55], І.Чолган [56], Б.Завлишин [57], С.Лакуста [58] та ін. 1939 р., вимушено покидаючи Львів, Пеленський увесь свій архів, у тому числі й частково зібрані матеріали до “Словника” передав НТШ. 1935 р. вийшла у світ згадана раніше науково-популярна розвідка “Сучасне західно-українське письменство. Огляд 1930–1935 рр.”, яку літератори, дослідники творчої спадщини С.-Ю. Пеленського вважають частковим втіленням його задуму.

Завдяки плідній праці на видавничій ниві вже у 30-х рр. ХХ ст. Євген-Юлій Пеленський завоював репутацію талановитого видавця серед української галицької інтелігенції й далеко за межами краю.

Як бачимо, Євген-Юлій Пеленський упродовж досить короткого часу (неповних 10 років) був ініціатором та організатором численних певною мірою новаційних видавничих проєктів, поставивши справу так, що вони, незважаючи на численні перепони як матеріального, так і соціально-політичного характеру, все-таки були реалізовані. Найвагомішим із них, безумовно, є видавнича кооператива “Вогні” та її продукція, зокрема часописи “Вогні” й “Дажбог” та книжкові серії (уміщували як науково-популярну, так і белетристичну літературу) “Бібліотека “Вогнів”, “Бібліотека “Дажбога”, “Українська бібліотека”, “Книгознавчі записки”, “Українська книгознавча бібліотека”, “Літературна бібліотека”. Відзначимо, що заслуга Є.-Ю.Пеленського як видавця полягає у тому, що, плануючи видавати літературні, літературознавчі, книгознавчі, педагогічні твори, він перш за все намагався добирати такі праці, які б виконували основне завдання – несли українському читачеві нове, знайомили з цінними доробками національної літератури й науки минулого і сучасного, пробуджували патріотичні почуття й прагнення просвіти.

1. Пеленський Євген-Юлій. Життєписно-бібліографічний нарис. – Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка, 1994. – С. 49.
2. Падох Я. Євген Юлій Пеленський // Квітучі береги. – Нью-Йорк: Комітет Стрийщини, 1977. – Ч.17.
3. Там само.
4. Львівська наукова бібліотека ім. В.Стефаника НАН України. Відділ рукописів (далі ЛНБ. Відд. рукоп.), ф.232, од. зб.62, п.2, 15 арк.
5. Пеленський Євген-Юлій. Життєписно-бібліографічний нарис. – Львів, 1994. – С. 6.
6. ЛНБ. Відд. рукоп., ф.232, од. зб.150, п.3, 2 арк.
7. Ільницький М. Автор “ненаписаної історії літератури” (Євген-Юлій Пеленський) // Критики і критерії (Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст.) – Львів: ВНТЛ, 1998. – С.132.
8. Новий доцент Українського Вільного Університету в Празі // Краківські вісті. – 1943. – Ч.212.
9. Книш І. Пам’яті Євгена Юлія Пеленського // Книш І. Відгуки часу. Вибрані нариси, статті, спогади, матеріали. – Вінніпег, 1972. – С.141.
10. “Вогні” // Енциклопедія Українознавства: Словникова частина: Перевидання в Україні. – Львів, 1993. – Т.1. – С.297.
11. Ваша достоїнство! // Вогні. – 1931. – Ч.1.
12. Там само.
13. Там само.
14. Там само.
15. Там само.
16. С. З життя кооп. “Вогні” // Вогні. – 1932. – Ч.1 (вересень). – С.22.
17. Там само.

18. Там само.
19. ЛНБ. Відд. рукоп, ф.232, од. зб.57, п.2, 1 арк.
20. Падох Я. Євген Юлій Пеленський // Квітучі береги. – Нью Йорк: Комітет Стрийщини, 1977. – Ч.7.
21. Тенета Б. Ненависть. – Львів: Вид-во “Вогні”, 1931.
22. Календар “Вогнів” на 1932 р. // Вогні. – 1931. – Ч.5/6.
23. Новий доцент Українського Вільного Університету в Празі // Краківські вісті. – 1943. – Ч.212.
24. Книш І. Пам’яті Євгена Юлія Пеленського // Книш І. Відгуки часу. Вибрані нариси, статті, спогади, матеріали. – Вінніпег, 1972. – С.141.
25. Дажбог // Періодика Західної України 20–30-х рр. XX ст.: Матеріали до бібліографії / За ред. М. М. Романюка. – Львів, 1998. – Т.1. – С.48.
26. Біляніс кооп. “Вогні” // Вогні. – 1932. – Ч.23.
27. Дажбог // Періодика Західної України 20–30-х рр. XX ст.: Матеріали до бібліографії / За ред. М. М. Романюка. – Львів, 1998. – Т. 1. – С.48.
28. Євген-Юлій Пеленський: Життєписно-бібліографічний нарис. – Львів, 1994. – С.53.
29. Літературна бібліотека журналу “Дажбог” [список] // Дажбог. – 1934. – Ч.1/2.
30. Комарія М. Журнал “Дзвони” (1931–1939): Систематичний покажчик змісту. – Львів, 1997. – С.163.
31. Ювілей Богдана Лепкого // Дажбог. – 1932. – Ч.2. – С.37.
32. В. М. Л. С. Ю. Пеленський: Забутий жанр, нарис розвитку української літературної пародії // Дзвони. – 1934. – Ч.3. – С.4.
33. Нові видання // Дзвони. – 1932. – Ч.4. – С.319.
34. В. В. Альбом портретів українських письменників // Життя і знання. – 1934. – Ч.1. – С.28.
35. Граничка Л. [Луців Л.] Гетьман Іван Мазепа. Твори // Вісник. – 1933. – Кн. 6. – С.474.
36. Там само.
37. Б. Нові книжки // Дажбог. – 1933. – Ч.7. – С.20.
38. ЛНБ. Відд. рукоп. – Ф. 232. – Од. зб. 45. – П. 1. – Арк. 5.
39. В. В. Альбом портретів українських письменників // Життя і знання. – 1934. – Ч.1. – С.28.
40. Pro domo sua // Дажбог. 1934. – Ч. 6. – С. 88.
41. Коровицький І. Сучасне західноукраїнське письменство // Наша культура. – 1935. – С.76–77.
42. Качкан В. Євген Пеленський – учений і громадський діяч // Київська старовина. – 1994. – № 6. – С.77.
43. “Усмішки” // Дажбог. – 1935. – Ч.8. – С.13.
44. Головата Л.В. Українські книгознавчі дослідження періоду Другої світової війни // Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – Львів, 2000. – Вип. 7/8. – С.205.
45. “Ізмарagd” // Енциклопедія Українознавства: Словникова частина: Перевидання в Україні. – Львів, 1994. – Т.3. – С.858.
46. Падох Я. Євген Юлій Пеленський // Квітучі береги. – Нью Йорк: Комітет Стрийщини, 1977. – Ч.17.
47. Е. М. Антологія сучасної української поезії // Вісник. – 1936. – Кн.10. – С.771–773.
48. ЛНБ. Відд. рукоп, ф.232, од. зб.44, п.1, арк. 2.
49. ЛНБ. Відд. рукоп, ф.232, од. зб.119, п.3, арк. 1.

50. Качкан В. Євген Пеленський – учений і громадський діяч // Київська старовина. – 1994. – № 6. – С.76.
51. Словник сучасних зах. укр. письменників // Дзвони. – 1932. – Ч.12. – С.799.
52. Там само, спр. 17, п.1, арк. 1.
53. Там само, спр. 63, п.2, 1 арк.
54. Там само, спр. 93, п.2, 3 арк.
55. Там само, од. зб.108, п.2, арк. 1.
56. Там само, од. зб.114, п.3, арк. 3.
57. Там само, од. зб.33, п.3, 1 арк.
58. Там само, од. зб.67, п.2, 2 арк.
59. Там само, од. зб.105, п.2, 3 арк.

The book-publishing activity of Pelenskiy of prewar period (1939) is studied, innovational publishing projects, which presented new books to the Ukrainian reader, are analysed in this article.

Key-words: *book-publishing, inheritance, scientific investigations, publicistic writing, work of art.*

ЗМІСТ

З ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ ФІЛОЛОГІЇ

<i>Степан Хороб.</i> Просторово-часова організація структури драматичного твору.....	3
<i>Валерій Корнійчук.</i> Гармонія ритму у збірці “Із днів журби” Івана Франка....	8
<i>Ігор Козлик.</i> Категорія “відображення” і проблема вихідного постулату в методології сучасного літературознавства.....	19
<i>Наталія Телегіна, Оксана Воробель.</i> Жанрова своєрідність роману Грема Гріна “Тихий американець”.....	28
<i>Світлана Луцук.</i> Композиційна рамка паралельно-зовнішнього і внутрішнього розвитку дії в текстах із “прагматично мотивованим” наратором (на матеріалі малої прози Івана Франка).....	35
<i>Оксана Карбаїшевська.</i> Художня своєрідність циклу балад про Робіна Гуда....	45

ПРОБЛЕМИ ДІАЛЕКТОЛОГІЇ

<i>Василь Ірещук, Валентина Корягіна.</i> Гуцульський діалект у творчості Онуфрія Манчука.....	54
<i>Марія Голянич.</i> Внутрішня форма слова у текстах гуцульських вірувань.....	61
<i>Микола Лесюк.</i> Народномовна орієнтація граматики Йосифа Лозинського....	68
<i>Ольга Стрижаківська.</i> Фонетичні, морфологічні та словотвірні варіанти назв хвороб у буковинських говірках.....	77

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС: ПОСТАТІ, ТЕНДЕНЦІЇ

<i>Марта Хороб.</i> “День мій суботній”: художньо-філософське осмислення буття Григором Тютюнником.....	86
<i>Вікторія Чобанюк.</i> Звукосмислові особливості поезії Тараса Мельничука (на матеріалі збірки “Князь роси”).....	94
<i>Ірина Дмитрів.</i> Художня рецепція образу ченця та черничої спільноти в українській поезії міжвоєнтя.....	101
<i>Тетяна Качак.</i> Жанрово-стильові аспекти “експериментальної прози” Галини Пагутяк.....	110
<i>Соломія Ушневич-Штанько.</i> Модерністські парадигми в романах Віктора Домонтовича.....	119
<i>Інна Кісіль.</i> “Другий видний талант старшої генерації”: Антін Могильницький в оцінці Івана Франка.....	128

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО: РЕЦЕПЦІЯ І ПЕРЦЕПЦІЯ

<i>Мар'яна Лановик.</i> Сучасне осмислення проблеми національного у розвитку українського перекладознавства.....	139
<i>Андрій Білас.</i> Арготичні деномінації концептів “чоловік” і “жінка” в українському перекладі роману М.Уельбека “Платформа”.....	147
<i>Оксана Боднар.</i> “Пісня про Гайавату” Генрі Лонгфелло в трансформації Панаса Мирного.....	157

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

<i>Роман Голод.</i> Дискурс романтизму в поезії Івана Франка.....	166
<i>Наталія Мафтин.</i> “Оцінний” рівень поетики композиції новелістики	
<i>Григорія Косинки.</i>	172
<i>Наталія Мех, Людмила Свежова.</i> “Вродлива пісня розсипає бризки...”: мовно-стильова палітра поезії Андрія Малишка.....	179
<i>Наталія Плетенчук.</i> Онтологія “переживання” як наратив у збірці малої прози “Віднайдений рай” Уласа Самчука.....	184
<i>Роксолана Стефурак.</i> Внутрішня форма слова як лінгвістичний феномен поетичного тексту (на матеріалі сучасних українських авторів).....	195
<i>Леся Петренко.</i> Поетика експресіонізму в творах Григорія Косинки.....	203
<i>Ірина Бабій.</i> “Очі кольору мрії”: функції описових сполук у процесах текстотворення.....	210

ГРАМАТИЧНА БУДОВА МОВИ

<i>Віктор Кравченко.</i> Структурні, функціональні та інтонаційні особливості одного з типів англійських інверсійних речень.....	216
<i>Ірина Джочка.</i> Семантико-прагматичні передумови реалізації дериваційного потенціалу відсубстантивними дієсловами (на матеріалі дієслів творення).....	222
<i>Орест Гургула.</i> Локативна синтаксема в семантичній структурі речення.	230
<i>Зоряна Коржак.</i> Логіко-семантична інтерпретація емоційно-оцінних номінативів	234
<i>Михайло Ковальчук.</i> Складні речення з недиференційованим типом зв’язку із еднально-означальною семантикою у мові козацьких літописів XVII століття..	240
<i>Любомира Гнатюк.</i> Іронічні висловлювання в структурі прагматики ввічливості.....	246
<i>Наталія Іванишин.</i> Комунікативно-прагматичне навантаження займенника у формуванні імпліцитності в драматургічному тексті.....	255

КОМПАРАТИВІСТСЬКІ СТУДІЇ

<i>Володимир Матвійшин.</i> Філософсько-естетичні концепції Жан-Жака Руссо у творчому сприйнятті українських духовних діячів.....	263
<i>Наталія Яцків.</i> Новелістика Василя Стефаника у франкомовній критиці XX століття.....	272
<i>Аліна Дубас.</i> “Легенда віків” Віктора Гюго та Лесі Українки: спроба типологічного зіставлення.....	281
<i>Мирослава Медицька.</i> Літературознавчі концепції українських дослідників творчості Станіслава Виспянського.....	288
<i>Світлана Гоч.</i> Генеза однойменних романів “Земля” Ольги Кобилянської та Еміля Золя: порівняльно-типологічний аспект.....	299
<i>Наталія Косилю.</i> Концепт натуралізму в творчості Івана Франка та Джорджа Гіссінга: генеза і типологія.....	308
<i>Анна Мурейко.</i> Етнічна екзотика як засіб естетичного ефекту в новелах Проспера Меріме та Михайла Коцюбинського.....	317

Ірина Думчак. Концепт української ідентичності в романі Аскольда Мельничука “Посланець мертвих” та повісті Клер Месуд “Проста історія”... 325

ПИТАННЯ ДЕРИВАТОЛОГІЇ

Любов Коржик. Типологія словотвірних сем..... 335
Роман Бачкур. Демінутивно-аугментативний словотвір іменників на позначення тварин і рослин та проблема словотвірної синонімії..... 344
Наталія Пославська. Лексико-семантичні параметри дієслів із семою руйнування об’єкта як передумова виявлення їх дериваційного потенціалу..... 353
Наталія Веселовська. Семантичний спосіб творення виробничо-професійної лексики нафтовиків кінця ХІХ – початку ХХ століття..... 364
Інна Замойська. Структурно-семантична характеристика словотвірної парадигми іменників на позначення ручних знарядь праці та знарядь для обробітку ґрунту..... 370

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

Зоряна Лановик. Проблема міфологізму в Біблійній герменевтиці..... 379
Ольга Слоньовська. Проблема Бога й Божественного в міфі про Україну Тодося Осьмачки..... 388
Ігор Набитович. Християнська ініціація як структурний компонент роману Наталени Королевої “Quid est Veritas”..... 401
Лариса Табачин. Парадигма віри й біблійні образи в оповіданні Катрі Гриневичевої “Turris eburnea”: сюжетний та структурний аспекти..... 408
Микола Сулятицький. Міф як синтезуюча основа часопросторової структури драматургії Лесі Українки..... 417
Оксана Залевська. Архетипні моделі в оповіданнях збірки Ростислава Єндика “Регіт Арідника”..... 422

ТРИБУНА МОЛОДИХ

Ярослав Ободяньський. Неоромантизм художнього мислення Юрія Липи (на матеріалі збірки малої прози “Нотатник”)..... 429
Мирослава Григораш. Внутрішній адресат у художньому тексті..... 437
Анна Харченко. Проблема україноцентризму крізь призму антиномії “націоналізм–космополітизм” (на матеріалі щоденників Юрія Луцького)..... 443
Тарас Заяць. Гуцульський світ Гната Хоткевича і Станіслава Вінченза: типологічна характеристика образності..... 450
Лілія Сілевич. Книговидавнича діяльність Є.-Ю.Пеленського до початку Другої світової війни..... 457

CONTENTS

FROM THEORY AND HISTORY OF PHILOLOGY

<i>Stepan Horob.</i> Space and time organization of the structure of the drama work....	3
<i>Valerii Korniiuchuk.</i> Harmony of the rhythm in the collection "From Days of Sadness" by Ivan Franko.....	8
<i>Ihor Kozlyk.</i> Category of "reflection" and the problem of original postulate in Methodology of Modern study of literature.....	19
<i>Natalia Telegina, Oksana Vorobel.</i> Genre peculiarity of the novel "The Quiet American" by Graham Greene.....	28
<i>Svitlana Lutsak.</i> Composition frame of parallel-external and internal development of action in the texts with "pragmatic-motivated" narrator (based on the material of prose by Ivan Franko).....	35
<i>Oksana Karbashevs'ka.</i> Fiction peculiarity of the ballad cycle about Robin Hood.....	45

PROBLEMS OF DIALECTOLOGY

<i>Vasyi' Greshchuk, Valentyna Koriahina.</i> Hutsul dialects in works by Onufrii Manchuk.....	54
<i>Maria Holianych.</i> Inner form of the word in the texts of Hutsul beliefs.....	61
<i>Mykola Lesiuk.</i> Folk language orientation of Yosyf Lozyns'kyi's grammar.....	68
<i>OI'ha Stryzhakovs'ka.</i> Phonetic, morphological and word-formative variants of the disease names in Bukovyn' vernaculars.....	77

LITERARY PROCESS: PERSONALITIES, TENDENCIES

<i>Maria Horob.</i> "My Saturday Day": fiction-philosophical comprehension of existence by Hryhir Tiutiunnyk.....	86
<i>Victiria Chobaniuk.</i> Sound-meaning peculiarities of the poetry by Taras Melnychuk (based on the material of the collection "Prince of dew").....	94
<i>Iryna Dmytriv.</i> Fiction reception of the image of monk and monks' in Ukrainian poetry of the period between Wars.....	101
<i>Tetiana Kochak.</i> Genre and stylistic aspects of "experimental prose" by Halyna Pahutyak.....	110
<i>Solomia Ushnevych.</i> Stan'ko Modernist paradigms in the novels by Victor Domantovych.....	119
<i>Inna Kisil'.</i> "The Second Prominent Talent of the Elder Generation": Antin Mohyl'nyts'kii by Ivan Franko's estimation.....	128

TRANSLATION STUDIES: RECEPTION AND PERCEPTION

<i>Mariana Lanovik.</i> Modern comprehension of the problem of the national in the development of Ukrainian Study of Translation.....	139
<i>Andrii Bilas.</i> Slang denominations of the concepts "man" and "woman" in Ukrainian translation of the novel "Platform" by M.Ul'bek.....	147
<i>Oksana Bodnar.</i> "The Song of Hiawatha" by Henry Longfellow in transformation by Panas Mymy.....	157

POETICS OF A LITERARY WORK

<i>Roman Holod</i> . Discourse of romanticism in the poetry by Ivan Franko.....	166
<i>Natalia Maftyn</i> . "Estimation" level of poetics of the composition of short stories by Hryhorii Kosynka.....	172
<i>Natalia Meh, Liudmyla Svielova</i> . "Beautiful Song Splashes Sprays...": lexical-stylistic palette of the poetry by Andrii Malyshka.....	179
<i>Natalia Pletenchuk</i> . Ontology of the "worry" as a narration in the small prose collection "Refound Paradise" by Ulas Samchuk.....	184
<i>Roksolana Stefurak</i> . Inner form of the word as a linguistic phenomenon of the poetic text (based on the material of works by modern Ukrainian authors).....	195
<i>Lesia Petrenko</i> . Poetic manner of expressionism in the prose by Hryhorii.....	203
<i>Kosynka Iryna Babii</i> . "Eyes of the colour of the dream": the function of descriptive combinations in the process of text formation.....	210

THE LANGUAGE GRAMMAR STRUCTURE

<i>Victor Kravchenko</i> . Structural, functional and intonation peculiarities of one of the types of inversion sentences in English.....	216
<i>Iryna Dzhochka</i> . Semantic-pragmatical preconditions realization of derivational potential of the substantivized verbs (based on the material of the verbs of creation)...	222
<i>Orest Hurchula</i> . Locative syntaxsema in the semantic structure of the sentence...	230
<i>Zoriana Korzhak</i> . Logical-semantic interpretation ofemational-evaluative nominatives.....	234
<i>Myhailo Koval'chuk</i> . Compound sentences with non-differentiated type of connection with unitive-attributive semantics in the language ofKossak manuscripts of the XVIIth century.....	240
<i>Liubomyra Hnatiuk</i> . Ironic expressions in the structure of pragmatics of politeness.....	246
<i>Natalia Ivanyshyn</i> . Communicative-pragmatical load of the noun in the formation of implicitness in a drama text.....	255
<i>Iryna Dumchak</i> . Concept of the Ukrainian Identity in the Askold Melnyczuk's Novel "Ambassador of the Dead" and in the Claire Messud's Novella "A Simple Tale".....	263

COMPARATIVE STUDIES

<i>Volodymyr Matviishyn</i> . Philosophically-aesthetic conceptions of Jean-Jacques Rousseau in creative perception of Ukrainian spirit figures.....	272
<i>Natalia Yatskiv</i> . Vasyly Stefanyk's art in Francophone criticism of the XXth c.....	281
<i>Alina Dubas</i> . "Legend of Ages" by Victor Hugo and Lesia Ukrainka: an attempt of typological comparison.....	288
<i>Myroslava Medys'ka</i> . Literary studies conceptions of Ukrainian investigators of Stanislav Vyspians'kyi's creative work.....	299
<i>Svitlana Goch</i> . Genesis of the same-titled novels "The Earth" by Ol'ha Kobylians'ka and Emile Zola: a comparison-typology aspect.....	308
<i>Anna Mureiko</i> . Ethnic exotica as a means of aesthetic effect in novelettes by Prosper Merimee and Mykhailo Kotsiubyn's'kyi.....	317

PROBLEMS OF DERIVATIVE STUDIES

<i>Liubov Korchuk</i> . Typology of word-forming semas.....	325
<i>Roman Bachkur</i> . Demynytive- augmentative noun word formation for denoting animals and plants and a word-formation synonymy problem.....	335
<i>Natalia Poslavs'ka</i> . Lexical-semantic verb parameters with the sema of destruction of.....	344
an object as a precondition of their derivative potential revealing.....	353
<i>Natalia Veselovs'ka</i> . A semantic way of production-professional vocabulary formation of oil industry workers of the late XIXth – early XXth c.....	364
<i>Inna Zamois'ka</i> . Structural-semantic characteristics of word-formation paradigm of nouns denoting manual tools of labour and tools for ground working.....	370

FOLKLORE-MYTHOLOGY FOUNDATIONS OF ARTISTIC THINKING

<i>Zoriana Lanovyk</i> . Mythologism problem in the Bible hermeneutics.....	379
<i>Ol'ga Slon'ovs'ka</i> . Problem of God and the Divine in the myth about Ukraine by Todos' Os'machka.....	388
<i>Ihor Nabytovych</i> . Christian initiation as a structural component of Natalena Koroleva's novel "Quid est Veritas".....	401
<i>Larysa Tabachyn</i> . Belief paradigm and Bible images in the short story "Turris eburnea": plot and structure aspects.....	408
<i>Mykola Suliatys'kyi</i> . Myth as a synthesizing ground of time-space structure of Lesia Ukrainka's dramatic art.....	417
<i>Oksana Zaiivs'ka</i> . Archetype models in short stories of Rostyslav Yendyk's collection "Hearty Laughter of Aridnyk".....	422

TRIBUNE FOR YOUNG RESEARCHERS

<i>Yaroslav Obodians'kyi</i> . Neoromanticism of Yurii Lypa's artistic thinking (on the basis of the small prose collection "The Notepad").....	429
<i>Myroslava Hryhorash</i> . An inner addressee in a fiction text.....	437
<i>Anna Kharchenko</i> . Ukrainian centrism problem in the light of antinomy of "nationalism-cosmopolitism" (on the basis of Yurii Luts'kyi's diaries).....	443
<i>Taras Zaiats'</i> . Hutsul world of Hnat Khotkevych and Stanislav Vintsenza: typological characteristics of imagery.....	450
<i>Liliia Silevych</i> . Book publishing activities of Ye. Yu. Pelens'kyi before the beginning of the Second World War.....	457

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск ІХ–Х
Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57.
Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника,
тел. 59-60-74.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian National University named after V. Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University

PHILOLOGY
issue IX–X
Published since 1995

Publishers' adress:
Precarpathian National University named after V. Stefanyk
57, Shevchenko Str., 76000, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-74.

Старший редактор: Олена БОЙЧУК
Літературний редактор: Уляна РИС
Комп'ютерна правка: Василь ВАНЬЧУК, Іван МЕРЕНА
Комп'ютерна верстка: Лідія КУРІВЧАК, Віра ЯРЕМКО
Коректор: Марія СПЛАВНИК

Друкується українською мовою
Ресстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 16.06.2005 р. Підписано до друку 20.09.2005 р.
Формат 60x84/16. Папір ксерокопійний. Гарнітура "Times Neu Roman".
Ум. друк. арк. 28.25. Вид. арк. 29. Тираж 300 прим. Зам. 661.

Друкарня видавництва "Плай"
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-51.