

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Філологія

Випуск 27–28

**Івано-Франківськ
2010**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 27–28

Видається з 1995 р.

76 68 81 23.



НБ ПНУС



766881

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2010

УДК 82.161
ББК 83.3 (4 Укр) 6
В34

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 11 від 30 листопада 2010 р.)

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. С.С. КІРАЛЬ (Київ); д-р філол. наук, проф. Л.Т. СЕНИК (Львів); д-р філол. наук, проф. М.С. СКАБ (Чернівці).

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 хім. наук, проф. І.Ф. МИРОНЮК; чл.-кор. НАН України, 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. С.І. ХОРОБ (голова редколегії); д-р філол. наук, проф. Р.Б. ГОЛОД; д-р філол. наук, проф. М.І. ГОЛЯНИЧ; д-р філол. наук, проф. В.В. ГРЕЩУК; д-р філол. наук, проф. І.В. КОЗЛИК; д-р філол. наук, проф. В.І. КОНОНЕНКО; д-р філол. наук, проф. В.І. МАТВІЙШИН; д-р філол. наук, проф. Н.В. МАФТИН; д-р філол. наук, проф. М.В. ТЕПЛІНСЬКИЙ.

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2010. Вип. 27–28. 405 с.

Черговий випуск збірника праць з філології присвячений актуальним проблемам сучасного мовознавства і літературознавства. Вміщені у ньому статті розкривають різні аспекти теоретичних, методологічних та історико-літературних досліджень науки про слово. Крім того, у рубриці “Порівняльно-типологічні студії” подано праці з типології лінгвістичних та компаративістських явищ української і зарубіжної словесності, а в рубриці “Трибуна молодих” вперше публікуються розвідки з сучасного мовознавства та літературознавства. Традиційною є рубрика “критика, бібліографія”, де представлено рецензії праць з філологічної науки.

Newsletter Precarpathian University. Philology. 2010. Issue 27–28. 405 p.

The next in turn issue of the philological bulletin includes researches, articles, reviews and bibliographic materials, where topical problems of theory, history and literary criticism are examined. phenomena and processes of Ukrainian and foreign literature. scientific comparative studies and hermeneutics are studied.

It is designed for teachers, postgraduates, students, everybody, who is interested in literary criticism and belles-lettres works.

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ІНВ. № 76 68 81

- © Інститут філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010
- © Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010

ІНСТИТУТУ ФІЛОЛОГІЇ – 70

Любов Кіліченко

Серед професорсько-викладацького складу Інституту філології (філологічного факультету), 70-річчя з дня заснування якого відзначаємо нинішнього року, помітною постаттю була довготривалий завідувач кафедри української літератури, професор Любов Миколаївна Кіліченко (1935–1994). Прекрасний педагог, глибокий вчений-літератор, щирої і щедрої душі людина, вона залишила помітний слід в історії розвитку філологічної науки на Прикарпатті, загалом в українському літературознавстві.

Цьогоріч Любові Миколаївні виповнилося б 75 літ. Колеги по роботі, її колишні студенти й учні, шановуючи світлу пам'ять про свого Вчителя, готують з цієї нагоди збірник матеріалів. Серед них є такі, котрі збереглися в родинному архіві професора Кіліченко, зокрема її праця про Івана Франка. З любов'язної згоди її дочки – доцента О.І.Кіліченко публікуємо це дослідження, а також спогад про неї доцента кафедри української літератури, письменника Степана Процюка.

“ІВАН ФРАНКО, ЯКОГО ЗНАЄМО МАЛО”

“Велика доба для нашої нації почнеться з хвилиною, коли в Росії упаде абсолютизм”, – писав свого часу Іван Франко. Відчуваючи її наближення, він звертався не лише до сучасної йому молоді, але й до грядущих поколінь: “Та поки що вона не надійшла... Здобуйте знання, теоретичне і практичне, гартуйте свою волю, виробляйте себе на серйозних, свідомих і статечних мужів, повних любові до свого народу і здібних виявляти ту любов не потоками шумних справ, а невтомною, тихою працею. Таких мужів потребує кожна нація і кожна історична доба, а вдвоє сильніше буде їх потребувати велика історична доба, коли всій нашій Україні перший раз у її історичній житті всміхнеться хоч трохи повна горожанська і політична свобода”.

Мало вчилися, ще менше працювали. По діагоналі читали Франкові твори, тільки на слух сприймали його девіз життя: “Яко син селянина, вигодуваний твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові. Вихований у твердій школі, я відмалку засвоїв собі дві заповіді. Перша, то було власне почуття того обов'язку, а друга, то потреба нестатної праці”. Ще юнаком, випросивши у матері – землі “Силу рукам”, “щоб пута ламати”, “Ясність думкам – в серце кривди влучать”, благословення “працювать, працювать, працювати. В праці сконать!”, він не розтратив нічого з цих дарів: коли боліли очі, писав у темній кімнаті, орав цілину літератури і науки й тоді, коли паралізовані руки відмовлялись тримати перо.

Не можемо тому оправдатися чи відкупитися за свою вину: ні тим, що його твори (пройшовши ідеологічне сито) видавалися мільйонними тиражами (держава мала добрі прибутки), побачило світ навіть п'ятдесятитомне академічне видання (чому б не стотомне? чи не тому, що немає у нас аналога?), ні тим, що сотні франкознавців вивчали його життя і творчість, на жаль, не раз тільки припасовуючи їх до ідеологічних догм і постулатів. Якщо Франко як майстер поетичного слова все ж має цікаву літературу, то як науковець, історик і філософ передовсім, громадський діяч, нарешті як совість нації потребує пильного осмислення. Крім надмогильного пам'ятника, монументу

* “Одвертий лист до галицької української молоді”, 1905.

тальне мистецтво не дало нічого гідного цього Велетня духу. Ні, не часто йшли ми по житті, як сподівався він, з його “духа печаттю”.

У безмежному Космосі (повідують і поважні вчені, і письменники-фантасти) живуть мислячі істоти набагато вищого інтелекту, ніж земляни. Дивляться вони з високості і дивуються примітивності нашого життя. Хотіла б знати, що рухає їхніми внутрішніми світами, в чому бачать смисл свого існування, чи мучаться, мабуть, вічними для людської суспільності питаннями: “Хто винен?”, “Що робити?”. Чи здатні вони піднятися до висот духовності і віддати все, що мають найціннішого, заради щастя інших, чи можуть, як суші на Землі жити і творити поза межами можливого? Хотіла б знати. Бо наш людський (а чи ж бо примітивний?) критерій великості виходить саме з того.

Сучасники Івана Франка, організуючи комітет для “ювілейного дару” письменникові, у своєму заклику до громадськості 1 січня 1913 р. писали: “Нам, синам нинішнього дня, нелегко уявити собі всю велич заслуг Івана Франка в національній житті нашого народу; лише в історичній перспективі можемо доглянути і зрозуміти, яка величезна частина теперішнього нашого національного світогляду, нашої національної культури і сили прийшли до нас від Івана Франка”.

Сьогодні бачимо його як Велета духу, Титана праці, митця світового, а може, і космічного масштабу. Верстаючи тяжкі дороги, обіч яких його чекали тюрми, зустрічали презирство, а чи байдужість саме тої частини еліти галицької інтелігенції, що завдяки освіченості могла бути значно кориснішою своєму народові, затятість “патентованих патріотів”, він приносив “з вершин і низин” життя висоти духовності і засівав нею поля Вітчизни (Франко любив це слово). Був великим дбайливцем: сорок років трудився на ниві рідної культури, написав біля шести тисяч художніх і публіцистичних творів, наукових досліджень. Мав повне право дати одній із своїх збірок красномовну назву – “В поті чола”.

Оповідання про селян і робітників, дітей-малят і школярів, молодь; прозові і віршовані казки, повісті (романи), що зображали побут і мораль усіх верств суспільства; поезії з широкою амплітудою думок і почуттів – від таких, що трони хиталися під царями, народ прозрівав: хто ми? – до найглибшого інтиму: поеми, драми, переклади з багатьох мов, починаючи з польської, російської, німецької і закінчуючи гінді, іспанською. Чи це не титанічна праця?

Маючи універсальні знання з філософії, історії, літератури, політекономії, соціології, фольклористики, етнографії, вчений не міг відсторонитися від них, сідаючи за роботу над художнім твором. Синтез мистецтва і науки, як на мене, – одна із питомих рис Франка-письменника. Але, щоб професійно оцінити цю особливість творчості, треба принаймні знати не менше, ніж знав він. Прочитати не лише його твори, але й хоча б проглянути все те різними мовами, що читав він, над чим задумувався. Дуже не просто осягнути глибину і висоту, панорамність, передбачливість і передсторогу, які до сьогоднішнього дня живуть у його творах. Приспані не так роками, як запопадливими чиновниками від ідеології, рядки Франкових книжок стоять на чатах, готові прислужитися спадкоємцям його ідей. Тільки не перекручених, а істинних ідей. Бо хоча франкознавство стало окремою галуззю науки, має свої досягнення, подвижників у цій галузі не багато, більше поденників, які навчилися вправно виривати з контексту живі Франкові думки.

Наші науковці на протигагу дослідникам з діаспори переважно обходили Франка як національного генія України, створюючи думку, що про справи українські він менше всього думав: найголовніше для нього було вселюдське братерство нове. Так, Франко завжди стояв на інтернаціональних позиціях, чужою йому була національна обмеженість, але він ніколи не дозволив би собі почуватися господарем у хаті сусіда. У передмові до збірки “Із літ моєї молодості” (1914) читаємо: “...скрізь і завжди у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським

поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям, здається, не споневірівся до сі ніколи і не споневірюся, доки мого життя”.

Україні Франко присв’ятив низку віршів у першій своїй збірці “З вершин і низин” (1887). Лякаючись обвинувачення в націоналізмі, про них, за винятком поезії “Моя любов”, не згадували ні упорядники Франкових видань в радянський час, ні інтерпретатори його спадщини. А поезію “Не пора, не пора...” навіть приписували фальсифікаторам творчості письменника. Якщо ж хтось у період відлиги і насмілювався її назвати, то навздогін мусив посилати об’ємні пояснення стосовно лексики, щоб ніхто, не дай Боже, не подумав, що рядками “Не пора... в рідну хату вносити роздор” він закликав до національного примирення. Поезія “Розвивайся ти, високий дубе...” сама про себе каже:

*Встане слава мати України,
Щаслива і вільна,
Від Кубані аж до Сяна-річки
Одна не роздільна.
Щезнуть межі, що помежували
Чужі між собою,
Згорне мати до себе всі діти
Теплою рукою.*

Франкові виступи під кінець XIX – на початку XX ст. про необхідність боротьби за національні ідеали, свободу і незалежність України вважалися дослідниками його творчості глибоко помилковими. Обминалися хоч недовгі (бо життя зупинилося), але тривкі зв’язки письменника з січовим стрільцтвом. Коли в 1906 р. організатор січового руху Кирило Трильовський видав “Збірник пісень патріотичних і січових”, Франко відгукнувся прихильною рецензією (“Збірки патріотичних пісень... підбадьорюють людей, піддержують у них надію на кращу будучину...”). Він був почесним членом “Січі”. Саме у “Приюті для хворих і виздоровців УСС”, що був на той час і своєрідним центром інтелектуального життя у Львові, Франко знайшов в останні місяці життя захисток і порятунок від голодної смерті. Страшно подумати, сини пішли на фронт, тяжко хвора дружина в психіатричній лікарні.

Весняні подуви революційних вітрів з Росії, визвольні змагання Сербії, Чорногорії, Болгарії супроти турецького поневолення, катаклізми Першої світової війни, вселяли в письменника сподівання на національне відродження України. Хоча можна тільки здогадуватися, як важко було вже немічному Франкові дивитися на зламаний цвіт народу – 18–20-річних юнаків-стрільців. А пройде небагато часу, і надовго буде опалюжена їхня честь і могилки осквернені заліззям бульдозерів.

Франко, виразник найкращих людських ідеалів, був завжди проти кровопролиття, терору, визнання пріоритетного становища якогось класу суспільства. Він як мислитель-гуманіст вважав, що справедливого ладу можна досягти “правдою, трудом і наукою”, а не “зброєю, не силою вогню, заліза і війни”.

Ще вважалося, що у 80-х рр. XIX ст. на нього надто вплинули ідеї європейської соціал-демократії, яка переоцінювала значення реформ. Ох, як ми ще в недалекому минулому боялися цього слова “реформа”, було воно за страхопуда. Але часи міняються, воно стає шанованим словом, бо передбачає перехід до кращих форм життя мирним шляхом. Офіційна радянська історична “наука” хотіла переробити Франка на свій кшталт, а де не вдалося, милостиво пробачала йому “помилки”, бе “не доріс”, “не зрозумів”, “не осягнув до кінця”.

Якби багатьом з нас хоч трохи Франкового історизму! Його допитливий розум весь час знаходився в далеких і близьких мандрівках, заглядав у часи Спартака, французької революції, осягав учення соціалістів-утопістів, Чернишевського і Герцена, Маркса і Енгельса. Захоплювався соціалістичними теоріями, брав участь у складанні “Програми польських і українських соціалістів Східної Галичини”, був заарештований

за пропаганду соціалістичних ідей. Але одна справа ідеї, інша – їхнє практичне здійснення. Сьогодні ми дозволяємо собі говорити навіть про шведську модель соціалізму (о жах, капіталістична країна!). У написаній 1903 року праці “Що таке поступ?” Франко робить спробу проаналізувати всі суспільні рухи, політичні течії, спрямовані на пошуки справедливого ладу. Ставиться він до них лояльно і компетентно висвітлює як сутність їхню, так і перспективи розвитку. “Вони бентежать людей, ворущать їх думки і змушують їх шукати нових доріг, і в тім їх велика вартість, їх історична заслуга”. Якби нам хоч трохи Франкової компетентності і цивілізованості...

Досить ґрунтовним є нарис Франка про комуністичні ідеї, які “не були нічим новим у ХІХ віці”. Їх висловлювано не раз... Ще в старину, за 400 літ перед Христом, їх виголошував грецький мудрець Платон. Сліди комунізму бачимо і в нашім Святім Письмі Нового завіту. Аналізуючи спроби Маркса і Енгельса поставити їх на науковий ґрунт. Франко навіть роздумує під впливом прочитаних праць, “як заводити комунізм”. І приходиться до висновку про неможливість практичного здійснення комуністичних ідей в тих формах, що досі пропонувалися. Логіці Франка можна позаздрити. Він не був антикомуністом, вважав, що комуністичні ідеї були плодючим зерном, “із якого вирости пізніші парості – різні напрями соціалізму”.

У праці “Що таке поступ?” Франко дає глибоку характеристику майбутній державі, побудованій на принципах комунізму: “...будуша народна держава – мала статися всевладною панею над життям усіх горожан. Держава опікується чоловіком від коліски до гробової дошки. Вона виховує його на такого горожанина, якого їй потрібно, забезпечує йому заробіток і удержання, відповідно до його праці і заслуги. Вона, знаючи потреби всіх своїх горожан, регулює кілька і чого треба робити в фабриках, кілька вся суспільність потребує хліба і живності, кілька кождий чоловік має працювати, кілька спочивати...”

Життя в Енгельсовій народній державі було би правильне, рівне, як добре заведений годинник. Але є у тім погляді деякі гачки, що будять поважні сумніви.

Поперед усього та всеможна сила держави налягла би страшним тягарем на життя кожного поодинокого чоловіка. Власна воля і власна думка кождого чоловіка мусила би щезнути, занідіти, бо ану ж держава признає її шкідливою, непотрібною. Виховання, маючи на меті виховувати не свобідних людей, але лише позиточних членів держави, зробилась би мертвою духовною муштрою, казенною. Люди виростили б і жили в такій залежності, під таким доглядом держави, про який тепер у найабсолютніших поліційних державах нема й мови. Народна держава сталась би величезною народною тюрмою”. Прошу вибачення за надто об’ємну цитату, але хто не читав праці Франка, то не повірить, що він міг бути таким передбачливим. Після того як широка публіка дістала можливість прочитати романи “Ми” Замятіна і “1984” Оруелла, Франкові пророчтва звучать особливо переконано. Ось чому хотілося б, щоб праця “Що таке поступ?” якомога швидше була перекладена і російською мовою. Щоб її могли прочитати і високі діячі, економісти, політики, які на жаль, ще й сьогодні більше думають, як перебудувати старе суспільство, ніж над тим, як побудувати нове. У Франковій праці є все, до чого ми дійшли.

Франка ми справді не знаємо, а його гострий розум, залізна логіка, побудована на глибоких знаннях і аналізі всевітньої історії суспільних рухів, нам сьогодні вкрай потрібні. Його передбачення небезпечних прикмет, які перебере наступник російського самодержавства, зокрема доктринерства (“Доктрина – се формула, супроти якої уступають на задній план живі люди і живі інтереси... Доктрина – се зроду централіст...”), що задля абстрактних понять “не пощадить конкретних людей і конкретного добробуту”, на жаль, збулося. У революційний 1905 рік Франко марно сподівався, що трісне крига російського абсолютизму, озброєна трьома доктринами – православієм, самодержавієм і обрусенієм, трісне самодержавна ідея “нероздільності і єдності Росії”, “ви-

зискування та оглуплювання окраїн для “добра центра”, автократизму, який систематично плекала і підготувала вся дотеперішня чиновницько-автократична школа...”. Багато з того, без чого Вічний революціонер не бачив майбутнього не тільки свого, але й інших народів, ми почали розуміти тільки сьогодні, в дні відродження. Відкидаючи все, що дістали в спадок від російського самодержавства, ми, українці, і сьогодні повторюємо за Франком: “Ми любимо великоруський народ і бажаємо йому всякого добра, любимо і виучуємо його мову, і російських письменників, великих св. отців у духовнім царстві, ми знаємо і любимо”. І сподіваємось на повну взаємність, як годиться цивілізованим націям. Хотілося б, щоб нікого не вражали Франкові, сказані в буремний 1905-й, слова: “Ми мусимо навчитися чути себе українцями – не галицькими, не буковинськими...” Почуття національної гідності властиве не тільки росіянам: вільна Росія – вільна Україна!

Франко якось признався, що його любов до України, може, дивна, що не любить він її “з надмірної любові”. Любив. Дуже любив, але не пробачав тим, хто претендував на проводирів народу, навіть дрібних хиб, бо, обростаючими подібними до себе, вони ставали доленосними, зокрема такі, як “неточність, балакучість та пустомельство, брак характерності, індеферентність та моральна грубошкірність, байдужість до важних загальних справ, а завзятість – у дрібницях, пуста амбітність та брак самокритики, парадкування європейськими формами при основній малоосвітності та некультурності”. Правда, як мало знаємо Франка, який думає про нас, пристрасно бажає нам, нарешті, стати “зрілими мужами!”

Сьогодні можна почути не раз, як люди невисокого польоту (а ерудитії “дасть Бог”) повчають письменників: пишіть кращі книги, то й мова українська буде розвиватися, а то зайнялися політикою, до якої професійно неготові. На щастя, є у нас видатні митці слова, що, перейнявши естафету від свого Учителя – Франка, самовіддано сприяють поступу. Адже ми знаходимося саме на такому повороті, коли слово письменника мусить звучати через гучномовці, коли він мусить бути трибуном.

26 серпня 1990 р.

Степан Процюк

ІСТОРІЯ ОДНОГО ДОН-КІХОТСТВА

1

Все починалося із людської симпатії. Я був студентом першого курсу філологічного факультету, вкрай неперестижного тоді українського відділення. Вона була доцентом (здається, професорське звання отримала пізніше) кафедри української літератури. Я був слухачем, вона – лектором однієї із обов'язкових дисциплін для першокурсників-філологів – “Усна народна творчість”. Або фольклор. Її звали Любов Миколаївна Кіліченко.

Одразу прошу вибачення за те, що зможу створити лише мозаїчний портрет цієї непересічної жінки. Лише суб'єктивний синопсис. Тільки розрізнені і хаотичні уламки її життя, що залишилися гостювати в моїй пам'яті. Заспокоюю себе тим, що кожен наш портрет, живих чи мертвих, для різних людей є завжди різним, але однаково суб'єктивним.

Мені були цікавими ці лекції. Особливо незвичним, навіть кумедним, було те, як докладно та емоційно Любов Миколаївна зупинялася на деяких епізодах із казок, відшукуючи там цілі шари алегорій і прошарки символіки. Мені тоді здавалося, що це хтось, подібен до матері, колихає і заколісує мене, сімнадцятирічного урвителя... Пані Кіліченко, до речі, якось одразу звернула увагу на мої занадто експресивні асоціації, всіяко заохочуючи до глибших наукових студій. Але я тоді не надто переймався такими аспектами свого подальшого життя. Зрештою, саме ця викладачка, із нахилом до дон-кіхотства, відіграла вирішальну роль у моїй успішній спробі вступу до аспірантури. Але я дещо забігаю вперед...

Вже не пам'ятаю, чи була вона завкафедрою під час моїх спудейських літ. Але те, що керувала моєю педпрактикою і навіть захищала мене від окремих, занадто безапеляційних, звинувачень деяких педагогів, тямлю добре. Любов Миколаївна, окрім науково-есеїстичного хисту, мала ще і тонку педагогічну інтуїцію. Окрім того, вона володіла даром... пророчиці. Вдруге зроблю “забіг” за десятки років уперед.

Коли я писав вірш за віршем, і навіть вже назривала ідея літургу “Нова дегенерація”, (одного разу я вже підпрацьовував асистентом кафедри) Любов Миколаївна сказала:

– Степане, а ви колись перестанете писати вірші...

– Не може бути! Цього ніколи не трапиться! – заперечував я із пристрасним комсомольським пафосом.

– Трапиться, Степане, трапиться...

– А ви звідки знаєте?

– Знаю... Ви будете писати прозу.

– Я? Прозу?

– Саме так...

Шкода, що Любов Миколаївна не дочекалася виходу моєї першої прозової збірки. Через якийсь час я повністю перестав віршувати. Хоч, як полюбає казати тепер вже нью-йоркський поет Василь Махно, “Господь стихи простить”... Але вона єдина педбачила це із стовідсотковою точністю. Як? Не знаю донині...

І знову ретро. Я навчався у важкий час початку 80-их. Зміни радянських генсеків-геронтократів, нестерпна атмосфера партійного підлабузництва, доносів і моторошного фальшу. Пізніше Любов Миколаївна признавалася мені, що її не раз пропонували писати розгромні рецензії про різні твори, які компетентні органи признавали націоналістичними. Вона, звісно, не була героїнею національного опору. Та й я не задумав змалювати її агіографію або елегантний панегірик. Але доцент Кіліченко дипломатично віднікувалась, роблячи так, щоб і кози були ситі, і сіно ціле. І її облишили в спокої. Адже завжди знайдуться більш хвацькі “рецензенти”. Протистояти системі, навіть “тихою сапою” було не так легко. Потрібно було мати хоч дрібку особистої мужності. А пані

Любов мала приватної мужності більш, ніж дрібку. Вона протистояла Монстру вже своєю людською порядністю та моральною охайністю.

2

Коли я закінчував інститут, почало поставати питання аспірантури. Я нікому не дорікаю, але з усіх моїх педагогів – подумаєш, якийсь там хлопчисько-ексцентрик, ще невідомо, чи з нього щось вийде, а у вузі таких талантів, хоч греблю гати; закінчить навчання і кудись піде, а інститут вічний: так злегка розмикає і одразу змикає свої води море, коли кинути у нього каменем – моєю науковою долею переймалася лише Любов Миколаївна.

Так склалося, що я поїхав учителювати на Черкащину. Любов Миколаївна дала мені “пробну” (а може лапки тут недоречні) роботу. У співавторстві з нею я мав написати велику статтю про викладання поезії Івана Франка у школі. Я старався, адже ця робота видавалася мені тоді єдиним шансом якось перервати свою черкаську провінційну безнадію. Мене любили дітлахи, але цього було замало...

Тепер я розумію, що Л.М.Кіліченко, не очікуючи жодної віддяки, по суті, подарувала мені перший реальний шанс якось “засвітитися” цією статтею, котра мала увійти у монографію про викладання творчості Франка у школі під загальною редакцією знову ж таки професора М.Кіліченко. Бо інакше, розумію тепер, ніхто би навіть не розглядав мою кандидатуру на співавторство, якби не воля провідного “диригента”!.. До речі, коли за деякий час монографія таки вийшла друком (розпочалися перебудовчі часи), то я помітив, скільки зусиль доклала Любов Миколаївна, щоб припудрити і причепурити мій, тоді ще школярсько-вчительський, стиль...

Коли я приїжджав до батьків із свого черкаського “заслання”, то завжди зв'язувався із нею. Любов Миколаївна кілька разів запрошувала мене додому. Вона багато розповідала про своє життя: наукове, екзистенційне, педагогічне, навіть материнське. Словом, про будь-яке, окрім особистого. А тоді вже помер її чоловік. І вона мешкала із старшою дочкою Оксаною. Молодша жила у Львові.

Одного разу, коли Любов Миколаївна щось довго і натхненно оповідала і її обличчя осяювало, як завше у таких випадках, якесь особливе світло, я, каюся, подумав: “Добре вам говорити, маєте гроші і дах над головою. А в мене у кишнях переважно свище вітер, не маю власного житла, вчительської роботи не люблю, але ви поговоріть собі, поговоріть...”. Зрештою, я не витримав – “звйзdochка” та й годі! – і натякнув на те, як важко писати, коли тебе ще і друкувати не дуже хочуть, а про гонорари переважно ніхто і не заїкнеться...

І тут із Любов'ю Миколаївною відбулася миттєва метаморфоза. Її лице то червоніло, то блідло. І я почув монолог про те, що кожен істинний український інтелігент (вона вже, не сумніваючись, зарахувала мене до цієї когорти) не повинен тужити за великими гонорарами, а бути готовим працювати навіть задурно в ім'я любові до Вітчизни. Я почув про бідність Сковороди і Шевченка, Нечуя-Левицького і Свидницького, про зречення і незриму світську схиму, про непомітних сільських учителів-героїв (як я тепер розумію, це був натяк на зв'язкових УПА) та юнаків-смертників, що загинули під Крутами; як писав Шевченко про героїв-козаків, *нас тут триста, як скло, товариства лягло, і земля не приймає*, про харизму і зраду, просвітницьку лямку і холодок невдячності, не треба, мовляв, чекати, Степане, троянд і gloria, якщо ви вже обізвалися грибом, то лізьте у борщ. Я міг уже навіть тоді сперечатися із такою жертвенно-мазохістською точкою зору, але... Я почув у голосі наставниці стільки дівочого запалу, скільки ідеалістичної віри і побутової пасіонарності, що лише кивав головою. У якусь мить мені навіть стало соромно за свій практицизм, також здебільшого наївний...

Я згадав, як Любов Миколаївна клопотала, щоб мене, тодішнього сільського вчителя на Черкащині, вислухали і взяли хоча б спочатку пошукувачем в Інститут літера-

тури ім. Т.Шевченка. Мене вислухали. Потім я вступив в аспірантуру при цій офіційно-академічній установі. Інша справа, що я не став *солідним* науковцем, але, Любов Миколаївно, звертаюся до вашої пам'яті, інакше не міг. Не хотів ніколи бути професором, лише письменником. Але ви не чекали від мене жодної віддяки, хоча ваше клопотання зіграло суттєву роль при початку – дали я “пішов” самостійно. А я ще вам скаржився на відсутність грошей. Зараз гонорарів маю більше, але вас – моєї наукової матері – немає на цім світі...

Коли я вже викладав у своїй alma mater, хтось почав говорити, мовляв. Процюк повернувся із київської аспірантури і займається літературним піжонством, порпається у брудній “білизні” класиків, ая-яй, ая-яй. Любов Миколаївна, що була тоді завідувачкою кафедри, одного разу навіть пішла на котрусь із моїх лекцій (мені вже дозволили їх читати). Я хвилювався, але був природнім. Після пари вона, глянувши так уважно, мовби передбачаючи, що я ще не раз зіткнуся із оббріхуванням і неприязню, сказала: “Степане, не звертайте уваги. Ви ж знаєте, що собака гавкає, а караван іде”. Життя не раз підтвердило сенс слів моєї Вчительки...

У травні 1994-ого року я захистив кандидатську дисертацію. Любов Миколаївна раділа. Хоч була вже важкохворою. Зловився на тому, що буду дуже лаконічним у розповіді про її останні дні життя і смерть – це не белетристика...

У неї був рак. Коли я відвідав її, то спочатку похитнувся: таким вихудлим і віскозним було її лице. Але Любов Миколаївна пробувала... жартувати. Чи знала вона свій діагноз? Здогадувалася? Вірила у видужання?

У кінці серпня її поховали. Замість словесної патоки процитую рядок із поезії *народника* Грабовського “Трудівниця” про смерть вчительки: “Сумно походились дітки обік німої труни // втратили нььку сирітки, втратили промінь вони”.

Коли похорон закінчився, я, зіщулившись, відчув, що моя золота доба у вузі на-завше відійшла у минуле. Після цієї смерті я залишився без опікуна і вчителя.

3

Я не можу і нині достеменно прокласифікувати її людські та професійні якості. Найперше: чого було у ній більше – людини чи фахівця? Людини? Але я бачив її літературну одержимість у найкращому сенсі цього слова. Фахівця? Чому ж тоді вона так переймалася окремими долями талановитих студентів?

Її переслідував суб'єктивізм і нахил до симпатій певному психотипу людей, у яких вона бачила своє, більш-менш вдале, дзеркальне відображення? Настільки були помітними у її поведінці краплі жіночої вередливості? Можливо, її переслідував власний жаль і порожнеча, від яких вона намагалася сховатися за кафедральною мутушною? Може, її наукова і педагогічна діяльність не розкрила до кінця потенціал пані Кіліченко? І те, що для інших значило би вершинні здобутки, для неї було лишень оплакуванням невідбулого?

Настільки шкодили її елементи внутрішнього дон-кіхотського інфантілізму? Може, ідеалізму? Але вони були помітні навіть “неозброєним” оком. Скільки треба було мати внутрішньої чистоти, відчуття святощів, щоб зберегти ці риси в час викручування інтелігенції рук по-радянськи?

Особистість і пам'ять про мою, вдруге повторю, наукову матір є для мене певним фетишем. А навколо фетишу не заводять психоаналітичних танців... Більше не ставитиму запитань. Я вже не знайду на них точних відповідей. Можливо, тому, що таких відповідей не існує. Тобто, вони існують тільки у інкунабулах чи старовинних рукописах Господа...

Але якщо вже пролинуло більше півтора десятка літ після смерті цієї по-лагідному магічної Особистості, а ці питання і донині проростають з мене, то, перефразую афоризм, мертві залишаються живими – у пам'яті живих.

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Роман Голод

СВІТОГЛЯДНО-ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДГРУНТЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ІМПРЕСІОНІЗМУ

У статті проаналізовано особливості методології мислення та способу світосприйняття представників імпресіоністичного мистецтва. З'ясовується роль і значення суб'єктивізму й об'єктивізму, аналізу й синтезу, позитивізму й ідеалізму в основі ідейно-естетичної системи імпресіонізму.

Ключові слова: імпресіонізм, позитивізм, ідеалізм, аналіз, синтез.

У вітчизняному літературознавстві усе ще відчувається брак комплексних історико-теоретичних досліджень феномена імпресіонізму, як і брак єдиного бачення іманентних особливостей напрямку. Тож в умовах відсутності чіткого кодексу теорії імпресіонізму, науковці резонно пропонують скористатися численними потрактуваннями цього напрямку (до об'єктивного через *інтерсуб'єктивне*), а також можливістю з'ясувати його ідейно-естетичну значущість шляхом порівняння його положень із доктринами інших напрямів.

Передовсім спробуємо проаналізувати духовне середовище, яке стало сприятливим для зародження ідейно-естетичної системи імпресіонізму, виявити світоглядно-філософське підґрунтя напрямку.

Отже, на зламі століть відбувалося величезне зрушення у колективній свідомості людства. Зараз важко сказати: чи буття, позначене на початку ХХ століття численними гуманітарними катастрофами – війнами та революціями – спричинило зневіру людей у раціоналістичних принципах філософії позитивізму, чи, навпаки, ірраціоналістичний “бунт проти розуму” призвів до цих самих катастроф, до руйнування гармонії та порядку, до проекції хаосу й абсурду зі світоглядної сфери в реальну дійсність. Мабуть, це одне з тих філософських питань, на які самі філософи ніколи не знайдуть відповіді, як і на питання про первинність/вторинність матерії/ідеї, буття/свідомості. Але факт залишається фактом: утвердження “філософії життя” у духовній сфері ознаменувалося не тільки смертю міфічних богів, але й мільйонами смертей цілком реальних людей із плоті та крові.

Безвідносно до проблеми буття, світоглядно-філософські орієнтири людства на зламі століть змінюються. Відбувається чер-

говий перехід від раціоналістичних принципів, презентованих філософією позитивізму (О.Конт, Г.Спенсер, І.Тен, Ч.Дарвін), до цілої низки ірраціональних у своїй основі філософських течій, таких як “філософія життя” (Ф.Ніцше, В.Дільтей), “філософія страждання” (А.Шопенгауер), “філософія інтуїтивізму” (А.Бергсон). Однак зазначені зміни відбувалися не одномоментно, не за принципом заперечення заперечення, коли відкидаються духовні здобутки попередньої доби, а мали характер еволюційного переходу кількісних змін у якісні, коли на основі нових інтелектуальних досягнень і відкриттів поступово формується новий “main stream” у філософії. Тому не дивно, що й на початку ХХ століття філософія позитивізму все ще зберігала свій вплив на духовне життя людства, а окремі положення її доктрини навіть адаптувалися й розвинулися в нових філософських системах.

Визначаючи світоглядно-філософську основу імпресіоністичного мистецтва, не можна не звернути увагу на ці складні й неоднозначні обставини духовного розвитку людства на зламі віку, оскільки, на наше переконання, поетикальна перехідність, як одна з визначальних категорій для розуміння феномену імпресіонізму, базується саме на перехідності світоглядно-філософській. Як зазначає В.Агеева, “ця порубіжність імпресіонізму пов'язана з рішучим філософським переломом, переходом від панування позитивістського світогляду до суб'єктивно-ідеалістичних, інтуїтивістських течій початку століття” [1, 7–8].

Однак, яким би рішучим не був цей перелом, вплив позитивізму на формування ідейно-естетичної системи імпресіонізму визнають і сама В.Агеева, і більшість дослідників імпресіоністичного мистецтва. Л.Гурова, наприклад, пише: “Імпресіонізм – дитя мате-

ріалістичного світогляду. Його світ, безсумнівно, позитивний. Але світ цей не був таким, яким його бачив О.Конт, він не був світом замкнутого буття, але – становлення, руху” [4, 67]. О.Черненко стверджує, що “позитивістичний емпіризм був основною базою світогляду імпресіонізму” і що “психологізм в літературній творчості імпресіоністів є якраз наслідком цієї типово емпіричної настанови” [14, 24]. Беручи до уваги те, що імпресіоністи перебувають у ситуації вибору щодо бінарної опозиції матеріального та ідеального, можемо припустити, що хитання між цими двома категоріями безпосередньо пов’язане з хитанням між філософськими системами позитивізму й інтуїтивізму. Щоправда, в імпресіонізмі немає вже типових для класичного позитивізму культу науки, беззастережної віри в прогрес, всезагального детермінізму тощо. Однак з філософії позитивізму, репрезентованої зокрема і вченням О.Конта, імпресіоністи успадкували й розвинули розуміння терміну “позитивний” як “відносний” – на противагу до “абсолютного”.

Безперечно, важливий вплив на ідейно-естетичну систему імпресіонізму мали психоаналітичні вчення З.Фрейда та К.Юнга. Головно це стосується проникнення психологічного імпресіонізму в царину індивідуального та колективного підсвідомого. Зокрема культивованій в імпресіонізмі прийом “потoku свідомості” посутньо базується на уважному ставленні саме до підсвідомої сфери людської життєдіяльності. Деякі літературознавці, за О.Черненко, “схиляються до думки, що філософія Анрі Бергсона, яка проголошувала, що сутністю дійсності є тяглість вічної змінливості, мала також вплив на формування світогляду імпресіоністів”. До них, на переконання дослідниці, належить, зокрема, А.Гаузер, який вважає, що “імпресіоністичне мислення знаходить своє найчистіше вираження головно в Бергсоновій інтерпретації часу” [14, 26]. Один із чільних теоретиків імпресіоністичного мистецтва – Герман Бар – “філософією імпресіонізму” вважав вчення Ернста Маха (махізм). З ним солідаризуються О.Черненко та В.Агеєва. Дослідниці вбачають зв’язок між махізмом та імпресіонізмом у спільному для обох систем тяжінні до “гносеологічного релятивізму” [14, 24], згідно з яким “у чуттєвих вираженнях нам дається все знання про навколишній світ” [1, 25]. Ю.Кузнецов підкреслює, що бажання зазирнути “по той бік” свідомості (Фрейд) або душі (Ніцше), яке, на думку науковця, було

реакцією на раціоналізм XIX століття, “охоплює не тільки філософію, воно проймає всю духовну культуру початку XX ст.”, і, “може, найхарактерніше це бажання виявилось у релятивізмі Ейнштейна” [5, 5].

І все ж, попри толеранцію до всіх учень, більшість дослідників відзначають саме позитивізм як невіддільний складник світоглядно-філософського підґрунтя імпресіонізму. Причому, як не парадоксально, однією з найпродуктивніших у побудові ідейно-естетичної системи імпресіонізму констант позитивізму стала його релятивістська спрямованість. Парадоксальність полягає в тому, що ця риса вступає у суперечність і, сказати б, витісняється на доктринальний маргінес деякими іншими константами філософської системи позитивізму, зокрема положеннями про світоглядний монізм, усезагальний детермінізм, тезою про зумовленість людської поведінки детермінантами “раси”, “середовища” та “моменту” тощо. Проте такі скрупульозні науковці, як польська дослідниця філософії позитивізму Барбара Скарга, цілком справедливо стверджують, що одне із шести значень терміну “позитивний”, який, власне, і дав назву всьому філософському вченню, – це “відносний, на противагу до абсолютного” [16, 12]. Про позитивістський релятивізм пише у своєму дослідженні й О.Черненко: “Своїм практичним спрямуванням позитивізм, безперечно, схиляється радше в бік матеріялізму, бо він акцентує той матеріяльний світ у всіх його виявах і розгалуженнях (включно з психологічним і соціальним), що його вивчають т. зв. позитивні науки. Але в площині пізнання позитивізм слід розглядати як різновид ідеалізму, бо він релятивізує й суб’єктивізує це пізнання, відкидаючи його об’єктивний або, щонайменше, абсолютний характер” [14, 23–24].

У чому ж полягає значущість цього позитивістського, чи махістського, чи ейнштейнівського релятивізму для “надбудови” імпресіоністичної естетичної системи?

Як нам видається, відчуття відносності нашого знання про зовнішній об’єктивний світ та й, зрештою, відносності самого цього світу якраз і підштовхувало імпресіоністів до соліпсизму, а також до відкидання будь-якої метафізики, надлишкового теоретизування, “замкнутого буття” у рамках певної доктрини. Для реалістів і натуралістів принцип відносності не мав такого великого значення, і саме це зберегло їхній світоглядний монізм, концепцію всезагального детермінізму від роз-

щеплення, на відміну від ідейно-естетичної системи імпресіонізму. За В.Агеєвою, “відхід від детермінізму, інтуїтивістська філософія початку століття зумовили увагу до підсвідомості, до глибинних шарів людської психіки, які досі лишалися поза увагою мистецтва” [1, 30]. Тобто відчуття відносності нашого знання про реалії навколишньої дійсності породжувало бажання не нанизувати розрізнені фрагменти часу та простору на лінійну лину раціональних законів і закономірностей, а досліджувати людину і світ, сутність і буття в глибину, “тут і тепер”.

Ще однією рисою поетики імпресіонізму, запозиченою безпосередньо з позитивістського емпіризму, був спосіб фіксації мислення героя, його внутрішніх душевних переживань і конфліктів, настрою та емоцій за допомогою прийому “потoku свідомості”. “У Коцюбинського найкращим зразком психологізму, з нахилом до зображення психічних переживань як “потoku свідомості”, є ряд його етюдів: “Цвіт яблуні”, “В дорозі”, “Persona grata”, “Сон” та інші”, – зазначає О.Черненко. Популярність цього прийому в М.Коцюбинського зокрема і в імпресіоністів загалом дослідниця пояснює тим, що “у вивченні дійсності, ми не знаємо ані матеріяльного, ані трансцендентного світу, а тільки на підставі нашої зустрічі з ними, здобуваємо досвід. Тому для типового емпірика душа може бути збагнена тільки як переживання “потoku свідомості” [14, 24].

Збереглася в імпресіонізмі й інерція позитивістської методології мислення з її опорою на факт. Однак сам факт на початку XX століття втрачає колишнє типово матеріалістичне, об’єктивістське тлумачення, а усвідомлюється радше як явище ідеальне, існування якого підтверджується тільки з огляду на його здатність справити певний психо-емоційний вплив на суб’єкта пізнавальної діяльності.

Що ж стосується інших основних положень доктрини позитивізму, то їм не вдається зберегти свою значущість і впливовість як світоглядно-філософське підґрунтя імпресіонізму. Поступово відходять у небуття позитивістський світоглядний монізм, сцієнтизм, детермінізм. Звичайно, поряд із деструктивними тенденціями в імпресіоністичному світосприйнятті, науковці відзначають і “позитивну” світоглядну програму напрому: “Імпресіонізм – це, можливо, останній настальгійний спалах мрії про гармонію – мрії,

яка народилася в добу Відродження і згасає в наш час. Не виключено, що єдине, чим XX ст. увійде в історію, – це руйнування гармонії. – вважає Ю.Кузнецов. – Мистецтво кінця XIX – початку XX ст. живилося передчуттям... епохальних змін – чи то як декаданс, розчаровуючись плодами цивілізації, чи то як імпресіонізм у новому урбаністичному світі. сподіваючись зберегти мрію про гармонію. Невипадково оптимізм імпресіоністичного світобачення попервах захоплює всі сфери духовної культури різних країн. Тому, мабуть, він стає останнім із універсальних стилів, що охопив багато видів мистецтва. Сповнені почуття краси, схильні до поетизації природи й урбаністичного світу, імпресіоністи прагнули перенести в майбутнє сподівання гармонії з тієї величної епохи Відродження, що безповоротно відійшла в минуле. Втім імпресіонізм лише наполовину належав минулому. Він прагнув зовсім іншої гармонії – гармонії не природного світу, а людської душі. Пленерність у живопису, поетизація природи в літературі – ніщо інше, як враження живої душі. Саме вона стає мірилом усіх начал у духовній культурі початку XX ст., зокрема ж – в імпресіоністичному мистецтві” [5, 5]. І хоч людина і світ, якому вона належить, розглядаються представниками напрому все ще як “одне ціле, вони створені з одної матерії й існують, підпорядковуючись єдиним, простим і незмінним законам буття” [8, 41], все ж це відчуття єдності крихке й непевне. Воно з’являється внаслідок незримої присутності в кожному окремо взятому епізоді імпресіоністичного твору одного й того самого первня – індивідуального авторського сприйняття. Ілюзія єдності зникає, як тільки ми намагаємося пильніше дослідити причинно-наслідкові зв’язки між окремими деталями в імпресіоністичному творі, так само, як в образотворчому мистецтві цілісність імпресіоністичної картини розпадається на хаотичне нагромадження дрібних мазків при наближенні до неї. Дійсність в імпресіоністів, як і в натуралістів, складається з окремих атомів-фактів або монад. Та якщо натуралісти визнають існування об’єктивних раціональних законів світобудови, то в імпресіоністів розщеплення дійсності на монади більшою мірою уможливорює випадкові зв’язки між ними, а отже, є одним із перших кроків до модерністського тлумачення світу як абсурдного та хаотичного.

Схоже міркування висловлює і М.Наєнко: “Одна з особливостей переходу від реаліз-

му до модернізму полягала в тому, що крайніми формами своїми він, з одного боку, намагався відійти від предметної образності (зображення дії «тут-тепер») і від того, що у творах представлено як «типові характери в типових обставинах», а з іншого – став помічати в житті деструктивний хаос, який не піддавався раціональному осмисленню, практикувати з огляду на це ірраціональні образні форми, проймаючи духом національного нігілізму та ін.» [9, 5]. В.Агеєва підкреслює, що «імпресіоністичний погляд на світ подрібнював, атомізував дійсність, найменше часткове враження набувало самодостатньої цінності. Увагу до точної фіксації зовнішніх реалій імпресіонізм переніс і на дослідження психічних процесів, збагативши прийоми й засоби психологічного аналізу. Зростає увага до фіксації нюансів настрою, психічних реакцій героя» [1, 30]. Цю світоглядну особливість представників напряму пояснює О.Черненко: «Імпресіоністи вірили, що тільки в такому моментальному досвіді атомізованої дійсності вони можуть знайти сенс і сутність цілості» [13, 206].

Д.Наливайко висловив думку, що перехідний характер імпресіонізму, його «двоїстість» полягає в хитанні між об'єктивним світом і його суб'єктивним образом, що може привести художника до крайнього суб'єктивізму і навіть до соліпсизму [10, 170]. Розвиваючи цю ідею, можна зробити висновок, що є всі підстави говорити не тільки про двоїстість, а й про множинність імпресіонізму, адже на зміну монізмуві приходить плюралізм, який передбачає толерантне ставлення до кожної автономної монади з огляду на її самоцінність і самодостатність, а оскільки зовнішня взаємодія між монадами носить не лише закономірний, але й випадковий характер, то це дає підстави припустити існування внутрішньої детермінації її буття, ставитися до неї не як до *об'єкта*, а як до *суб'єкта*, ставитися до світу, складеного з безлічі таких монад, не як до *об'єктивного*, а як до *інтерсуб'єктивного*.

Справді, відчуття хиткості й вразливості цієї інтерсуб'єктивної гармонії, її часопросторової незахищеності й одномоментної життєствердності, – ось, мабуть, квінтесенція імпресіоністичного мистецтва. Душа в контексті імпресіоністичного твору – це вже не матеріально зумовлена, не фатально детермінована чинниками «раси», «середовища» та «моменту», як у натуралістів і реалістів, і ще не деформована мотивами болю та страж-

данья, як у експресіоністів, субстанція. Імпресіоністична душа – це тихий смуток за втраченою гармонією, це ліричний, навіть меланхолійний настрій, це медитативна спроба відновити рівновагу внутрішнього та зовнішнього світів.

На рівні гносеологічних підходів натуралістів та імпресіоністів об'єднує притаманний їм агностицизм. Представники двох напрямів однаково мірою відмовлялися вникати в суть речей і шукати першопричини явищ. Парадоксально, але *під впливом філософії позитивізму* у них виробилося *скептичне ставлення до філософії* як такої. Єдине прагматичне функціональне призначення останньої вони вбачали у своєрідній «інтелектуальній гімнастиці». Тому основним своїм завданням і ті, й інші бачили спостереження, точний опис, фіксацію фактів. Інша справа, що, як уже зазначалося, розуміння «фактів» у них було різним – матеріальним, предметно-речовим у натуралістів та ідеальним, «змісловим» у імпресіоністів.

В.Агеєва, зауважуючи, що «на різних рівнях творчості багатьох імпресіоністів відчутний вплив художнього досвіду натуралізму», зазначає: «Імпресіоністи вірили, що світ являється нам у відчуттях, а відтак передача конкретних вражень від того чи іншого конкретного явища, образу, сприйнятого зором художника, дозволить досягти нічим не спотвореної правди дійсності» [1, 8]. У цьому аспекті, на думку дослідниці, «на різних рівнях творчості багатьох імпресіоністів відчутний вплив художнього досвіду натуралізму». Зокрема, «сліди навчання у школі натуралізму» й позитивізму дослідниця виявляє у братів Гонкурів, Гюїсманса, Пруста [1, 8]. Однак додамо, що саме бачення «правди», якої однаково прагнули досягнути у мистецтві представники і реалізму, і натуралізму, й імпресіонізму, – різне: узагальнено-типологічне у реалістів; сумарно-атомістичне, раціоналістично-контівське в натуралістів та ідеалістичне, близьке до гегелівського бачення правди як руху (при одночасному сприйнятті духу як активності) в імпресіоністів.

Ідеалізм у світогляді останніх проявляється зокрема у сприйнятті прихованої сутності, темного боку людей, речей і явищ як еманції божественного начала в природі. Пантеїзм імпресіоністів лише позірно суперечить позитивістському емпіризму. «Емпіричний підхід до дійсності, що базується на досвіді зміслових вражень, пояснює, чому в деяких

критичних розвідках про імпресіонізм знаходимо твердження, що він є також пантеїстичний, – зауважує О.Черненко. – Особливо таке твердження можна пристосувати до творчості Кнута Гамсуна та останніх творів Коцюбинського... Зміслові враження, які сприймає Гамсун моментально, відкривають йому епіфанію, себто несподівано-спонтанне пізнання глибшої суті життя даних явищ, що пронизані Божеською одуховленістю. Тому різниця між пантеїстичним імпресіонізмом, і тим, що схиляється до агностицизму, тільки позірна» [14, 29–30]. Про пантеїстичне світосприйняття імпресіоністів писали й інші дослідники напряму, зокрема Н.Шумило, яка стверджує, що «пантеїстична філософія у поєднанні з символізмом якраз і визначала особливість українського неоромантизму, у складі якого розвивався імпресіонізм» [15, 284]. Зв'язок між пантеїстичним світосприйняттям імпресіоністів і деякими особливостями поезитики напряму очевидний. Митець в імпресіонізмі – посередник між зовнішнім матеріальним та внутрішнім душевним світом людського буття. Однак і в матеріальних формах зовнішнього світу прихована еманція духу, ідеї, ідеалу, краси. Завдання митця – розкрити перед іншими людьми цю красу, тому витонченість, вишуканість, естетизм – неодмінні ознаки імпресіоністичного твору.

Оскільки істина в розумінні імпресіоністів – поняття ірраціональне, то й не дивно, що розкривати її за допомогою раціональних підходів видавалося неможливим. Звичайно, представники напряму усе ще вдаються до аналітичних методів, продовжуючи традиції натуралістів, але сегменти, на які розщеплюється дійсність, не належать до матеріально-предметного світу. Радше можна вести мову про «розтин» людської душі на окремі атоми почуттів, думок і дій, пов'язаний з поглибленням деталізації художнього письма». Але й поглиблення деталізації письма – це не продовження традиції натуралістичного дрібнопису, а увага до значущої, характерної, символічної деталі, яка лаконічними засобами дозволяє передати реципієнтові максимально значущу інформацію, образ, ідею. Такого роду аналітизм і лаконізм, увагу до художньої деталі Ю.Кузнецов означає як «одні з найважливіших спільних рис творчої манери», «чи не найпродуктивніші художні засоби» в художній спадщині М.Коцюбинського, В.Стефаника, О.Кобилянської, Марка Черемшини [6, 51].

Шукаючи різницю між творчими методами представників двох типологічно близьких напрямів літератури, В.Агеєва пише: «Натуралісти, не відходячи від матеріалістичної філософії, ще стверджували, що відтворюють реальність як вона є, прагнучи достовірності через нагромадження найдрібніших деталей, доступних вивченню фіксації. Імпресіоністи ж, власне, не прагнули до зображення, відтворення предметів, реалій навколишнього світу. Вони перш за все намагалися викликати у глядача або читача ті ж самі враження, відчуття, що виникли у них при спостереженні з певної точки зору. І при цьому бузкова пляма неправильної форми ближча до реальності, ніж філігранно виписані контури окремої квітки чи пелюстки. Імпресіоністи відмовлялися абстрактному поняттю в істинності, вбачали в ньому лише засіб, прийом, за допомогою якого закріплюються, класифікуються враження. Вони не абстрагувалися від миттєвого враження, щоб передати узагальнено-типові обриси предмета чи явища, вони фіксували сприйняте в даний момент. Тому імпресіоністичний живопис часто був мистецтвом кольорових плям, розмитих контурів, мерехтіння, а не чітких ліній і тонів. А в літературі переважала увага до мінливих нюансів настрою, до невпинного перебігу почуттів, вражень як потоку свідомості» [1, 25].

Справді, на відміну від реалістів і натуралістів, імпресіоністи прагнуть відобразити не саму природу, а враження від її сприйняття. В імпресіонізмі зростає вага ірраціонального, хоч цей процес не доходить ще до таких гіпертрофованих форм, як пізніше в експресіонізмі, де дійсність постає у деформованому вигляді. В імпресіонізмі дійсність не спотворена, а розщеплена на безліч монад-фрагментів, які мають не тільки часо-просторові виміри, як у традиційному мистецтві, а й психологічні. Останні залежать від здатності справляти враження на митця чи реципієнта, а в художній практиці передаються за допомогою створення асоціативного образу, використання символіки, тропів, емоційно забарвленої лексики. Дрібні деталі зовнішнього світу цікавлять імпресіоністів лише з точки зору здатності підсилити або послабити відповідний настрій.

Науковці схиляються до думки, що зовнішній світ в імпресіоністів не деталізується, а передається максимально лаконічним і водночас точним штрихом; описи часто нагадують етюди, нариси, шкіци. Заглиблення ж у психологічний світ і генетичний зв'язок з

образотворчим та іншими видами мистецтв призвели до активного використання в літературному імпресіонізмі словесних засобів відтворення кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, що передають зміну внутрішніх почуттєвих станів автора. Письменники часто вдаються до форми ліричного монологу, використання незакінчених фраз, думок, які допомагають відобразити плин настроїв і вражень героя [3, 21]. Н.Шумило про “манеру нового художнього письма” імпресіоністів зауважує, що їй притаманна “підвищена імпульсивність, метафорична асоціативність, символічність, кольористичність і музичність” [15, 295].

Щодо взаємодії різних видів мистецтв у імпресіонізмі, то з образотворчого мистецтва в літературу перейшов плернерний, акварельний, ліризований тип імпресіоністичного пейзажу. До речі, український імпресіоністичний живопис, за Н.Шумило, творили М.Бурачек, А.Жук, І.Северин, І.Труш. Останній навіть спробував дати теоретичне обґрунтування художньої системи імпресіонізму в розвідці “Нові напрями в малярстві”. Характеризуючи мистецтвознавчу проблематику кінця XIX – початку XX століття, дослідники відзначають, що у цей час “стало звичним простежувати паралелі між мистецтвом кольору і мистецтвом звуку, про що згадується майже у всіх теоріях малярства XIX ст. Колір, твердили, може звучати” [12, 430–431].

Безперечно, імпресіонізм малярський і музичний збагатили художню систему літературного імпресіонізму на рівнях ідейно-тематичному (демократизація тематики художніх творів), жанровому (культування типу так званої “мистецької новели” з її різновидами: малярської (Malernovelle) і музичної (Musiknovelle), популяризація в літературі жанрів шкіци, етюда, акварелі, фрески тощо), поетикальному (увага до ритміки та мелодики, евфонії, синестезії, так званого “auditis colorata” (кольорового слуху), трансформація в літературу мозаїчної, фрескової структури художнього твору, гри світла й тіні, широкої кольористичної палітри, плернерної манери), образному (наділення окремих кольорів і відтінків особливим символічним значенням, суб’єктивне, аж до соліпсизму, сприйняття та тлумачення зорових і слухових вражень). Причому, хоч імпресіоністи й позбулися характерного для натуралістів сциєнтизму у творчості, все ж до проблеми вибору кольору чи відтінку вони практикували посутньо науковий підхід. І це зовсім не дивно, з огляду

на ті наукові відкриття у царині кольорознавства, яких було досягнуто в попередню та сучасну імпресіоністам історичну добу. У ґрунтовній розвідці з промовистою назвою “Кольороназви у прозі Івана Франка” О.Сербенська перелічує найважливіші з цих наукових досягнень: “Визнання здобули досліди Ньютона, який перший на основі наукового експерименту показав складний зв’язок між світлом і барвою, розчепивши біле світло на окремі кольорові складники; його поділ на сім барв веселки (червоний, оранжевий, жовтий, зелений, синій, індиго, фіолет), а також пізнана енергетична природа кольору і сьогодні є підвалиною кольорознавства”, – стверджує дослідниця. Саме вчення Ньютона “стало своєрідним імпульсом для Гете”, який перший визначив, що “колір, діючи на зір, доходить через нього до душі” [12, 430]. Важливо також, що “у XIX ст. розроблені й основні сучасні уявлення про колірний зір та кольоросприймання, про здатність ока людини і багатьох видів тварин сприймати барви (праці англійського фізика Т.Юнга, німецького дослідника Г.Гельмгольца). Розвивається фізика і фізіологія барви. Усе це дає надійні підвалини для розгортання дальших поглиблених студій над барвою” [12, 430–431].

Імпресіоністичний суб’єктивізм у сприйнятті й тлумаченні зорових, слухових, тактильних, смакових вражень породжується тим загальним суб’єктивізмом, який приходить на зміну позитивістсько-натуралістичному прагненню до абсолютного об’єктивізму і який поступово утверджується як основоположний стрижень імпресіоністичного мистецтва. Загалом на зламі віку суб’єктивізм домінує в імпресіоністичному мистецтві, доходячи в окремих авторів і в окремих творах навіть до соліпсизму (явища, більш характерного для пізнішого експресіонізму), коли існування зовнішнього світу, окремих предметів, явищ і їхніх властивостей ставиться у залежність від пізнавальної діяльності людини (її відчуттів, емоційних переживань, асоціативного мислення).

С.Пригодій вважає, що саме “суб’єктивізація в імпресіонізмі закономірно призвела до заперечення “всезнаючого автора”, “автора-деміурга”, об’єктивної нарації, породила натомість феномен “точки зору”, за яким кожний індивід сприймає світ про-своєму, генерує власне бачення його. Відповідно, художній текст формувався або як лірична оповідь автора, або як індивідуалізоване саморозкриття персонажа...” [11, 20]. За В.Агеєвою, “руй-

нується класична форма старого реалістичного роману з розлогим, цілісним сюжетом. Натомість і в романі посилюється ліричне, суб’єктивне начало, фрагментарність оповіді” [1, 30]. Митці зламу століть, “виходячи з плюралізму суб’єктивних істин і поглядів на світ, почали розкривати певний художній зміст через “точку зору” персонажа”; “у письменників-імпресіоністів “точка зору” переростає в жанрову домінанту, що втілює філософію імпресіонізму” [11, 222].

Фахівці з наратології позицію, коли “розповідь буде вести один із персонажів”, називають гомодієгетичною [2, 253–254]. Наративну концепцію, яка передбачає перехід від “всезнаючого” наратора до “непомітного” суб’єкта викладу, коли “точка зору спостерігача (оповідача) переміщується з навколишнього середовища у внутрішній світ людини, точніше кажучи, в її чуттєву сферу”, дослідники схильні розглядати як один із головних постулатів поетики імпресіонізму [7, 202]. Причому дистанціювання автора від описів соліпстичних вражень, суб’єктивних переживань наратора-персонажа створює ілюзію втілення в художній творчості представників імпресіоністичного напрямку заповітної мрії натуралістів про досягнення об’єктивного, безпосереднього, правдивого відтворення “шматків життя”, адже “розповідь від першої особи справляє враження “необробленості” почерпнутого з життя, цілковитого авторського невтручання в зображуване” [1, 33].

Виводячи різницю в номінативних, зображальних, виражальних і сугестивних якостях реалістичного та імпресіоністичного способів образотворення, Ю.Кузнецов резюмує: “Реалістичний образ у плані номінації вказує на реальний предмет, в зображенні насамперед переважають інформативність, вираження складних взаємовідношень людини і світу, сугестія здійснюється через раціональну сферу на інші. Імпресіоністичний образ у плані номінації свідчить про певний суб’єктивний стан; в зображенні превалюють емоції, почуття, враження людини, вираження душевного багатства внутрішнього світу; сугестія активно впливає на почуттєву, ірраціональну сферу людини” [5, 58–59].

Загалом поетика імпресіонізму має цілу низку типологічних збігів із художньою системою модернізму. Це, зокрема, відчутний вплив ірраціональних філософських учень на формування світоглядного підґрунтя напрямку, який, на відміну від натуралістичного, не вимагає від автора об’єктивності, елітаризм, естетизм, ліричність

як стрижневі домінанти авторського підходу до процесу творчості; тяжіння до синкретизму різних видів мистецтв і, як результат, увага до ритмомелодики, кольористики, синестезії; запозиціонування з інших видів мистецтв у літературі жанрів етюда, образка, фрески, акварелі, культивування фрагментарних жанрових форм, безсюжетної прози, гомодієгетичної нарації, прийомів “потoku свідомості”, “внутрішнього монологу”; революційні експерименти з формою художніх творів, поглиблення їхнього психологізму тощо.

Зрозуміло, що кожен національний варіант літературного імпресіонізму додавав якісь свої особливі риси до міжнародного інваріанта напрямку. На типово українську традицію – з повагою ставитися до традиції, притаманну не тільки імпресіонізові, але й усьому національному варіантові модернізму, вказує М.Наєнко: “Отже, модернізм в українській літературі не заперечував народницький реалізм та його натуралістичне відгалуження; він виростав із нього, протестуючи тільки проти побутописання як зужитої форми письма” [9, 73]. Справді, те, що українським модерністам загалом й імпресіоністам зокрема вдалося зберегти й розвинути, а не заперечити морально-етичні, ідеологічні, культурні, поетикальні здобутки попередників, те, що навіть найполум’яніші вітчизняні прихильники культу “чистої краси” та “мистецтва для мистецтва” не цуралися постановки у творах гострих національних і соціальних питань, – усе це становить основу значущості, оригінальності й самобутності української літератури кінця XIX – початку XX століть, яка відповідала на тогочасні духовні, культурні, естетичні потреби власного народу, а не на вимоги тимчасової літературної моди.

Щодо інших специфічно українських рис національного варіанта імпресіонізму, то, як слушно зауважує Н.Шумило, рівновага між об’єктивним і суб’єктивним в українському імпресіонізмі “явно порушується в бік суб’єктивізму, і не в останню чергу завдяки ліризмові, що проникає у психологічну прозу (крім ознак власне лірики, за рахунок натяків на стан і настрої героя, відтінків та нюансів його психіки, емоційно забарвлених відчуттів). Ось чому в українській прозі розвивалася така потужна лірико-імпресіоністична течія – аж до проникнення в експресіонізм” [15, 289]. Дослідниця солідаризується з С.Пригодієм стосовно того, що імпресіонізм в Україні “органічно виростає із “філософії серця”, з її куль-

ту “чуттєво-духовного, антитетичного, індивідуалізму та плюралістичної етики” [11, 21].

Отже, зводячи в єдине ціле наукові висновки дослідників, які намагалися сконструювати *теоретичну модель імпресіонізму – напряму, який категорично відкидав будь-які теоретичні моделі*, підсумуємо, що визначальною категорією стосовно його характеристики для більшості науковців є категорія “перехідності”. На рівні світоглядно-філософського підґрунтя напряму ця перехідність проявляється у поєднанні окремих положень позитивістського вчення, чільними представниками якого були, зокрема, О.Конт, І.Тен, Г.Спенсер, Ч.Дарвін з очевидними впливами новітніх філософських концепцій, як-от “філософії життя” Ф.Ніше, В.Дільтея, “філософії страждання” А.Шопенгауера, інтуїтивізму А.Бергсона, психоаналітики З.Фрейда та К.Юнга тощо. І хоч зазначена перехідність ускладнює визначення конституючих домінант поетики імпресіонізму, все ж ми спробували довести, що стійкість комплексу генетико-типологічних ознак, яка й дозволяє говорити про феномен імпресіонізму як про окремий самостійний напрям літератури, значною мірою забезпечується органічною єдністю цих, часом протилежних за своїми постулатами, філософських течій як сталого підґрунтя відповідної художньої системи.

1. Агеева В. П. Українська імпресіоністична проза / Віра Агеева. – К. : [б. в.] ; 1994. – 160 с.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт ; пер. с фр. Н. Перцова // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 60–280.
3. Зарубіжна література / за ред. О. М. Ніколенко, Н. В. Хоменко, Т. М. Консвої. – К., 1998. – 320 с.
4. Импрессионисты, их современники, их соратники : сборник. – Москва, 1976. – 319 с.
5. Кузнецов Ю. Б. Импресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. : проблеми

естетики і поетики / Юрій Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.

6. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Юрій Кузнецов. – К. : Наукова думка, 1989. – 271 с.
7. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка / М. Легкий // Українська філологія: школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць Міжнар. наук. конфер., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Л., 1999. – Ч. 1. – 740 с.
8. Музей д'Орсе: Париж : альбом / авт.-упоряд. Л. Торшина. – К., 1991. – 48 с.
9. Насенко М. К. Іван Франко : тяжіння до модернізму / М. К. Насенко. – К. : Академвидав, 2006. – 96 с.
10. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К., 1985. – 365 с.
11. Пригодій С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США (Типологія та національні особливості) / Степан Пригодій. – К. : Нора-прінт, 1998. – 312 с.
12. Сербенська О. Кольороназви у прозі Івана Франка / О. Сербенська // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССL : Праці філологічної секції. – С. 430–448.
13. Черненко О. Импресіонізм та експресіонізм / Олександра Черненко // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. : у 4 кн. / упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко. – К. : Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 204–214.
14. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника / О. Черненко. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – 143 с.
15. Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза та літературна критика кінця XIX – початку XX століття) : монографія / Н. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
16. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831–1864) / B. Skarga. – Warszawa, 1964. – 411 s.

В статті проаналізовані особливості методології мислення і способу мировосприяття представителів мистецтва імпресіоністів. Определяются роль и значение субъективизма и объективизма, анализа и синтеза, позитивизма и идеализма в основе идейно-эстетической системы импрессионизма.

Ключевые слова: импрессионизм, позитивизм, идеализм, анализ, синтез.

The peculiarities of thinking methodology and ways of the world conception of the impressionism representatives are analyzed in the article. The role and meaning of subjectivism and objectivism, analysis and synthesis, positivism and idealism in the basis of ideological and aesthetic system of the impressionism is explicated.

Key words: impressionism, positivism, idealism, analysis, synthesis.

УДК 82:801.73

ББК 83.0

Ігор Козлик

МЕТОДОЛОГІЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ЯК ГУМАНІТАРНОЇ НАУКИ У ПЛОЩИНІ ФІЛОСОФСЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ Г.-Г. ГАДАМЕРА

Світлій пам'яті
Мирослави Хороб-Медицької
присвячую

У статті подана системна характеристика базових рис літературознавства на основі провідних категорій філософської герменевтики Г.-Г. Гадамера.

Ключові слова: літературознавство, гуманітарні науки, дієво-історична свідомість, освіта, мова, діалог, метод, об'єктивність, істина.

Визнання приналежності науки про літературу до гуманітарних наук означає те, що її власні внутрішні методологічні засади повинні формуватися відповідно до основних параметрів сучасної гуманітарної сфери як такої і відповідно до категорій, які дозволяють ці параметри найкраще описати. У центрі такого категоріального ряду, згідно із Г.-Г. Гадамером, знаходиться поняття “дієво-історична свідомість”. Усі решта понять (освіта, досвід, мова, розуміння, естетичне переживання й ін.) відбивають ієрархію і структурні рівні дієво-історичної свідомості. Тому, орієнтуючись на інтегруючу роль останньої, можна належним чином диференційовано описати генеральну специфіку гуманітарних наук у тих рисах, які присутні в будь-якому конкретному різновиді такого роду пізнавальної роботи.

Цей опис включає у себе такі проблемно-тематичні площини розгляду:

1. Площина базових чинників специфіки гуманітарної пізнавальної діяльності, які інтегрує та сконцентровує категорія дієво-історичної свідомості. Сюди належать:

– історична рухливість людського буття, яке через неприв'язаність тільки до якогось одного місця унеможливило існування справді замкненого горизонту; всі історичні горизонти, включаючи сучасний світ, “разом узяті складають один великий, внутрішньо рухомий горизонт”, “розуміння завжди є процесом злиття цих ніби для себе суших горизонтів”; здійснення такого злиття власного горизонту історичної свідомості з горизонтом передання формулюється Гадамером як “завдання дієво-історичної свідомості” [2, 283, 284, 285, 348];

– крім злиття двох горизонтів, спосіб реалізації дієво-історичної свідомості може бути адекватно описаний через категорію “освіти” (Bildung), яка, позначаючи тип свідомості, утворює базу для з'ясування специфіки гуманітарних наук [2, 317, 270, 18, 20]; як поняття освіта є «справжнім історичним поняттям, й саме про цей історичний характер “зберігання” треба вести мову, аби збагнути саму суть гуманітарних наук» [2, 20]; Гадамер стверджує, що “умови існування гуманітарних наук приховані в освіті”; саме в розумінні ідеї освіти як стану зрілості гуманітарні науки “й припускають, що наукова свідомість стає вже освіченою і саме завдяки цьому вона володіє незрівняним тактом, ... який підтримує формування судження в гуманітарних науках та їхній спосіб пізнання”; усе це виявляється “не питанням досвіду, а питанням буття, яке пройшло становлення”, коли сприйнятливості уже підготовлена до інакшості твору мистецтва або минулого [див.: 2, 23, 20, 21, 25]; звідси освіта має глибинно діалогічну і буттєву сутність, маючи своєю прикметною ознакою “відкритість усьому інакшому, іншим, узагальненим точкам зору... В освіті закладено загальне відчуття міри й відстані відносно неї самої, й через неї – піднесення над собою до всезагального” [2, 25–26, 26–27; пор.: 1, 264–265, 262, 263];

– “дієво-історична свідомість... є свідомістю самого твору й тому сама утворює певну дію”; будучи закладеною в самій дії, дієво-історична свідомість “сама як свідомість набула, по суті, можливості піднятися над тим, свідомістю чого вона є”; властива будь-якій свідомості структура рефлексійності у випадку з дієво-історичною свідомістю характери-

зується обмеженням рефлексії, що дозволяє належним чином враховувати “безпосередність і високу гідність твору” [2, 317, 318, 319];

– дієво-історична свідомість має структуру досвіду і саме поняття досвіду, за Гадамером, характеризує дієво-історичну свідомість; більше того, “відкритість назустріч переданню”, якої набуває дієво-історична свідомість, робить її як таку, що має свою відповідність у досвіді “Ти”, репрезентантом чи носієм вишого типу герменевтичного досвіду; дієво-історична свідомість дозволяє “переданню перетворитися на досвід для себе й залишитися відкритим назустріч тим претензіям на істину, з якими вона стикається в ньому” [2, 336]; історичність розуміння заснована на неможливості такої свідомості, де “передана нам «справа» явила б себе у світлі вічності. Кожне засвоєне передання буде історично іншим”, і це означає, що кожне засвоєння постає як “досвід одного з «різновидів», у яких являє себе сама справа” [2, 436, 437];

– “злиття горизонтів, яке відбувається в розумінні, здійснюється саме через мову” [2, 351]; інакше кажучи, спосіб здійснення дієво-історичної свідомості має мовну природу [див.: 2, 433]; у всіх випадках – бесіда, поезія, глумачення – знаходить своє вираження “дія самої справи, що виявляється через мислення” і постає “рухом, що охоплює собою всіх, хто говорить”; дія самої справи, здобування-намову смислом указує “на основоположну побудову (Grundverfassung) всього того, на що взагалі може бути спрямоване розуміння. Буття, яке може бути зрозумілим, є мовою”; те, що здобувається-намову, є “чимось іншим, ніж саме вимовлене слово”, яке надає мови чомусь і “знімає” себе у сказаному, хоча одночасно набуває в слові свою визначеність; звідси буття твору мистецтва “не є буттям-усобі, від якого відрізняється його від-творення чи випадковість його з’яви”, достоту так само й “те, що йде назустріч нашому пізнанню від передання чи як передання – історично- чи фі-

лософічно, – значення будь-якої події чи смисл будь-якого тексту не є усталеним у-собі-сущим предметом, що його треба лише виявити в якості такого” [2, 438, 439];

– присутня в структурі герменевтичного досвіду діалектика запитання і відповіді, яка відкриває “стосунки між розумінням і тим, що розуміється, як співвідношення, подібні до тих, що виникають під час бесіди” [2, 350–351]; ті, що розуміють, повинні самі змусити текст говорити; однак заклик-до-відповіді “як запитання співвіднесений з тією відповіддю, очікування якої міститься в самому тексті”, і це очікування на відповідь “уже передбачає, що того, хто питає, зачепило передання, і він почув його заклик”, в чому і виражається “істина дієво-історичної свідомості” як історично досвідченої свідомості, яка завдяки відкиненню примари завершеної освіти “розкрилася назустріч досвідів історії” [2, 351]; у понятті дієво-історичної свідомості підсумовується не тільки належність інтерпретатора до його тексту, але й тісний зв’язок між традицією та історією [2, 423].

2. Площина проблеми методу в гуманітарних науках та особливості гуманітарного знання. Гуманітарні науки не вимірюються “за масштабом поступального пізнання закономірностей”, тому що гуманітарне пізнання “не ставить собі за мету подавати конкретне явище у вигляді випадку, що ілюструє загальне правило” [2, 14]. Ідеалом у гуманітарних науках “має бути розуміння самого явища в його одномоментній та історичній конкретності. При цьому задіяним може бути який завгодно обсяг загальних знань – мета ж бо полягає... в осягненні того, якими є ось ця людина, ось цей народ, ось ця держава та яке в них було становлення... як могло статися, що вони зробилися ось такими” [2, 14].

Водночас, виходячи з Гадамерового аналізу “Нікомахової етики” Арістотеля, можна стверджувати, що гуманітарні науки тісно пов’язані передовсім з моральним знанням і є своєрідними “моральними науками”. Моральне знання, в розумінні Арістотеля, “не є знанням предметним, тобто знаючий не стоїть перед фактами, які він лише визначає, але його безпосередньо стосується те, що він пізнає” [2, 292]. Таке знання не є науковим у тій парадигмі, яка, як греки, вважає прообразом науки математику, тому що воно не є нейтральним щодо людини та її діяльності [див. про це докл.: 3, 121–124].

3. Площина співвідношення в гуманітарному (моральному) знанні мети і засобу. Саме в сфері морального знання відбулася, на думку Гадамера, принципова модифікація поняттєвих відношень засобу й мети. Моральне знання “набуває не просто часткової мети, воно належить до правильного життя взагалі...” і “потрібне там, де технічне знання відсутнє” [2, 298]. Тут своє співвідношення засобів і цілей вибудовується по-своєму: “знання правильних засобів не може бути наперед наданим у розпорядження, ...тому що й справжні цілі не є у цьому випадку простим предметом знання. Не існує попередньої виправданості того, на що спрямоване правильне життя загалом”. Моральне знання, зорієнтоване на подібні взірці, є знанням, що “покликане відповісти на вимоги конкретної ситуації” [2, 299].

4. Площина питань про об’єкт і предмет, особливості цілепокладання та опозицію “об’єкт/суб’єкт” в гуманітарних науках. У сфері гуманітарних наук позбавленими будь-якого сенсу є всі розмови про якийсь “об’єкт у собі” на зразок об’єкта в природознавчих науках (idealiter як пізнане в рамках завершеного пізнання природи), і відповідно “неможливо говорити про чітко визначені цілі дослідження у тому самому розумінні, в якому цілком слушно говорити про них стосовно наук про природу, ...де дослідження все глибше й глибше прозирає природу” [2, 264–265]. Дослідницький інтерес у гуманітарних науках, у яких пізнання (як історичне пізнання) в принципі не може бути завершеним, “звертаючись до передання, щоразу особливим чином мотивується сучасністю та її інтересом. Лише завдяки подібній мотивації самої постановки питання конститується тема і предмет дослідження”, в основі якого так чи інакше перебуває “історичний рух, якому підлягає саме життя; тому воно не може бути зрозумілим телеологічно, з точки зору його об’єкта. Сам по собі такий об’єкт узагалі не існує. Саме це і відрізняє гуманітарні науки від наук про природу” [2, 265].

Об’єкт гуманітарних наук, з точки зору філософської герменевтики Г.-Г.Гадамера, є історично рухомим, що має для цих наук позитивне значення і не може розцінюватися як перешкода до їх об’єктивності [див.: 2, 265]: “Дійсно історичне мислення має осмислювати і свою власну історичність. Тільки в цьому випадку воно припинить гонитву за привидом історичного об’єкта як предмета поступаль-

ного дослідження і навчиться пізнавати у цьому об’єкті своє інше, пізнаючи тим самим своє, неначе інше. Справді, історичний предмет постає зовсім не предметом, а спільністю свого й іншого – те відношення, де корениться дійсність самої історії та історичного розуміння... Розуміння за суттю своєю буде активно-історичним звершенням” [2, 278–279].

Головним моментом постійно нами актуалізованого ставлення до минулого Гадамер вважає те, що ми завжди перебуваємо всередині передання, яке “завжди й одразу є для нас чимось своїм, прикладом чи пересторогою, самовпізнанням, де для наших майбутніх суджень важливе не так пізнання, як неупереджене злиття з переданням” [2, 262].

Про об’єкти гуманітарних досліджень можна сказати те ж саме, що говориться про головну передумову, яка є спільною для розуміння в гуманітарних науках і традиції, яку продовжує життя: в обох випадках “оповідь звертається до нас” [2, 262–263]. Звідси справжнє завершення завдання гуманітарного дослідження “полягає в тому, щоб заново визначити значення досліджуваного. Причому це значення присутнє і на початку, і в кінці дослідження: в ролі вибору його теми, пробудження інтересу до нього, розробки нових підходів до питання” [2, 263]. Таким чином, історичну свідомість краще осмислювати “не як щось радикально нове, чим вона постає на перший погляд, а як новий момент у рамках людського ставлення здавен до минулого” [2, 263].

Сутність герменевтичної ситуації стосовно гуманітарних наук полягає, за логікою міркувань Г.-Г.Гадамера, в тому, що відносно будь-якого тексту реципієнт знаходиться, поперше, в, так би мовити, *презумптивному* становищі, тобто живе в безпосередньому смислоочікуванні (що, до речі, певним чином нагадує ідею презумпції сприйняття поезії у Ю.М.Лотмана [див.: 5, 63]), а по-друге, у відношеннях неминучої і “тотальної” опосередкованості. “Неможливе безпосереднє наближення до історичного об’єкта <тексту>, що визначало б його історичне значення” [2, 304]. Тут гуманітарій повинен здійснювати рефлексію, тобто проводити різницю між первісним “сміслозмістом” свого об’єкта і тим змістом, у передрозумінні якого він живе як людина своєї епохи. Завдяки цьому «фактичний зміст того, що розуміється тим же способом, <коли “у кожному випадку минуле роз-

* Герменевтичний досвід, пише Г.-Г.Гадамер, “має справу з переданням”, яке “і має бути випробуване через такий досвід”. При цьому те, що випробується в переданні, постає як «ніби смислозміст, вільний від усякого зв’язку з носіями думок <оповідь є мовою, яка сама говорить з нами>, з “Я” або “Ти”». Але оскільки «передання також є дійсним партнером у комунікації, ...що з’єднаний з нами подібно до того, як “Я” поєднується з “Ти”», остільки «ставлення до “Ти” й зміст досвіду, що має тут місце, можуть прийти на допомогу аналізу герменевтичного досвіду» [2, 332].

глядається в безперервному зв'язку з сучасним”, яке як актуальна ситуація надає гуманітарію ті питання, з котрими він звертається до історичної оповіді, виявляється однаковим» [2, 304, 305].

Оскільки гуманітарна діяльність має справу з феноменами історичними за своєю сутністю, то визначення її предмета збіжиться з визначенням предмета історичного розуміння, яким є «не події, а їх “значення”», яке не можна описати, виходячи з сушого-в-собі предмета та підходу до нього суб'єкта розуміння. Адже “спрямоване до нас передання звертається до сучасного й має бути зрозумілим у його опосередкуванні через сучасність, ... навіть як це опосередкування” [2, 305].

Не існує не тільки розуміння чогось, але й жодного саморозуміння, “не опосередкованого знаками, символами і текстами”, через що «у кінцевому рахунку розуміння збігається з інтерпретацією, даною цим опосередковуючим терміном. ... Розуміти себе, – підкреслює П. Рікбор, – означає розуміти себе як такого, хто стикається з текстом і сприймає з нього умови якогось “Я”, інакше ніж те, яке щойно започаткувало читання. Жодна з двох суб'єктивностей, ані суб'єктивність автора, ані суб'єктивність читача не є... первісною у сенсі якоїсь вихідної присутності “Я” для самого себе» [6, 328, 330]. Тому продуктивне звільнення від суб'єктивності в гуманітарних науках полягає «у відшукуванні у самому тексті, з одного боку, тієї внутрішньої динаміки, котра скеровує структурування твору, а з іншого, тієї сили, котра властива твору для проектування себе поза собою і породжує світ, котрий справді був би “річчю”, на яку посилається текст» [6, 330].

Отже, тут перед нами виникає нелінійна ситуація належності (Zugehörigkeit). Якщо ж виходити із середовища мови, коли між переданням і його інтерпретатором присутня ситуація розмови, то поняття належності визначатиметься через те герменевтичне *звершення*, яке у цій розмові (і відповідно у герменевтичному досвіді, що має мовний характер) відбувається [див. про це докл.: 2, 426].

З боку “предмета” герменевтичне звершення “означає входження-до-гри, само-розгрукання змісту передання у його все нових, завдяки новим адресатам, смислових можливостях і можливостях сприйняття. Тоді передання знов набуває мови, а назовні виходить і перетворюється на віднині присутнє, щось таке, чого не було раніше. ... Чи є передання

поетичним твором, а чи воно доносить до нас відомості про певну велику історичну подію – ... те, що тут повідомляється, знов приходить у буття в тому вигляді, у якому воно являє себе” [2, 426]. Причому це не означає, “ніби тут іще більше розкривається якість у-собі-буття, – ... тут просто відбувається те саме, що й у справжній розмові, де назовні виходить ще й дещо таке, чого не мав раніше жоден із співрозмовників” [2, 427].

5. Площина проблеми об'єктивності та питання про істину в гуманітарних науках. Врахування Гайдеггерових напрацювань [див. про це: 3, 133–135] дозволило Гадамеру стверджувати, що необхідно “відмовитися від поділу герменевтичної постановки питання на суб'єктивність інтерпретатора та об'єктивність смислу, що підлягає розумінню” [2, 289]. Справа в тому, що об'єктивність “насправді залежить від легітимності її постановки питання”, яка визначається розробкою герменевтичної ситуації, тобто знаходженням “правильного горизонту запитування для тих питань, що їх ставить перед нами історичне передання” [2, 281]. І в такій постановці герменевтичного питання, в центрі якого міститься історична рухомість розуміння, саме розуміння “є не стільки методом, за допомогою якого пізнаючи свідомість підходить до обраного нею предмета й підводить його до об'єктивного пізнання”, а перш за все “перетворюється на звершення”, коли пізнаючи свідомість “має за власну передумову перебування всередині передання, яке здійснюється” [2, 287].

З усім цим пов'язане питання про істину в гуманітарних науках. “Розмірковування про те, що є істина в гуманітарних науках... – формулює Гадамер вихідну цільову настанову розгляду цього питання. – має поставити перед собою вимогу: домогтися від себе якнайможливішої історичної ясності своїх власних засновків”. Воно має усвідомлювати, що його власне розуміння й витлумачення є “продовженням і розвитком звершення, яке йде до нас здала. Тож воно не може просто й неусвідомлено користуватися своїми поняттями, а має перейняти те, що дійшло до нього з їхнього первісного значеннєвого змісту” [2, 9–10].

У векторі такої цільової настанови характеристика істинності в гуманітарних науках може характеризуватися у наступних генетично-змістових сферах:

– у сфері “первісно-мовного характеру людського буття-у-світі” [2, 409]: бесіда не залежить від волі того чи іншого співбесідника, які виступають в ній тими, хто “вплуталися до розмови, а також виступають «швидше веденими, ніж ведучими». Що «з'ясується» під час бесіди, того заздалегідь ніхто не скаже. ... у розмови своя воля й... мова, якою ми говоримо, несе в собі свою власну істину, тобто «відкриває» й виводить до світла щось таке, що відтепер стане реальністю” [2, 355];

– у сфері проблеми істинності мистецтва, де поняття істини виступає, як і спосіб буття краси, знаком загального буттєвого устрою [див. про це: 3, 136–137]. Крім власної участі у звершенні гри, реципієнт насправді не має “жодної «віри» чи «невір'я» в істину того, що представляється у гри” [2, 450]. Гадамер доводить, що “розуміння текстів не повинно заздалегідь вирішувати питання про їх істину з точки зору якого-небудь знання, що височіє над текстами”; адже вся вартість герменевтичного досвіду полягає “у тому, що ми тут не просто робимо лад серед уже нам відомого, але й те, що зустрічається нам у переданні, дійсно говорить щось”; зустріччю (= дійсним досвідом) з цим “щось”, яке заявляє про себе як про істину, і є власне розуміння; завдяки ж тому, що така зустріч з істинністю передання завершується у мовному здійсненні тлумачення (чому феномен мови та розуміння виявляються універсальною моделлю буття й пізнання), істина слів як певного мовного звершення (надання вираження певній справі) “лежить у сказаному ними”; звідси не до душевного життя того, хто говорить, а на саме висловлювання припадає та визначеність ситуації і загального контексту, яка набувається завдяки оказіональним доповненням його смислу [див.: 2, 451, 452]; опора на досвід мистецтва зумовлює необхідність і водночас уможливорює “таке поняття пізнання й істини, яке б відповідало цілісності нашого герменевтичного досвіду. Подібно до того, як ми у досвіді мистецтва маємо справу з істинами, що рішуче виходять за межі методичного пізнання, те саме можна стверджувати й стосовно гуманітарних наук загалом, де наше історичне передання у всіх його формах хоч і стає предметом дослідження, однак водночас саме підносить голос про свою власну істину. Досвід історичної традиції принципово перевершує те, що в ній може бути досліджено. Він є не тільки істинним чи неістинним у тому розумінні, що підвладне історичній крити-

ці, – він завжди звіщає таку істину, до якої слід прилучитися” [2, 8];

– у сфері проблеми “правильності слова”, згідно з якою в умовах наявності «спільності певного світу... неможливо, звертаючись до самих предметів, критикувати мову в тому розумінні, що слова, мовляв, “неправильно” передають ці предмети»: у відомому діалозі Платона Кратіл, на думку Гадамера, цілком слушно говорить, що будь-яке слово завжди “правильне” і безглуздо говорити про помилкове слово (“Кратіл”, 429вс, 430а), бо у випадку відсутності значення воно є просто порожнім звуком, а у разі помилкового вживання перед нами “неправильне не слово, а його вживання”; і коли “Сократ визнає, що слова – на відміну від творів живопису (zōa) не тільки правильні, але й істинні (alēthē)”, це означає, що “істина” слова полягає не в його правильності (цілковитій відповідності речі), а в тому, що його звучання повністю розкриває його смисл; таємна перевага Сократа базується на усвідомленні того, що “логос, мовлення, й здійснюване в ньому розкриття речей є чимось іншим порівняно з простим розумінням значень, що містяться в словах, і саме на цьому засновується дійсна спроможність мови передавати правильне, істинне” [2, 381]; при цьому варто усвідомлювати, що “істина речей полягає в мовленні, тобто... в цілісній думці про речі, а не в окремих словах, і навіть не у всіх словах мови, разом узятих. ... Саме тому, що закладена в логосі істина не є істиною простого сприйняття (noein), не є простим виявленням (Erscheinenlassen) буття, але завжди ставить буття у певну перспективу, завжди *щось* визнає за ним та присуджує йому, – саме тому не слово (opoma), а логос є носієм істини (... не-істини теж)” [2, 381];

– у сфері питання про “авторитетність написаного” і проблеми “індивідуального передсуду”: “письмова фіксація саме завдяки тому, що вона цілком відокремлює смисл вислову від того, хто цей вислів робить, перетворює читача, який розуміє, на адвоката своєї претензії на істину”, і саме в такий спосіб читач пізнає “у всій значущості те, що до нього звертається, й те, що він розуміє”, яке знову ж таки завдяки відокремленню сказаного від мовця і писемній фіксації постає “завжди чимось більшим за просту чужу думку”; смисловий горизонт розуміння не обмежений (навіть з точки зору внутрішніх вимог самого тексту) “ні тим, що мав на увазі автор, ні об'єктом того адресата, кому первісно був при-

значений текст”, чому його смисл і не визначається з точки зору подібної суб’єктивності; зафіксоване письмово “є незалежним від випадковостей свого походження й відкритим назустріч новим позитивним стосункам”; в такій ситуації нормативні поняття “на кшталт точки зору автора чи розуміння первісного читача, являють собою насправді порожнє місце, але його щоразу наповнюють знову” [2, 365, 366]; при цьому носієм передання “є не ось цей, скажімо, рукописний текст, уламок минулого, а неперервність пам’яті <+ ідеальність слова>”; саме завдяки пам’яті “передання стає часткою власного світу, й те, що воно нам каже, само вже безпосередньо здобувається на мову”; принципова важливість пов’язаності культури з письмовим переданням пояснюється тим, що “тексти завжди надають вираження певному цілому”; література – це вільна форма передання, яка здобула собі “певну сучасність стосовно всякої сучасності”, розуміти яку означає не робити “висновки про зникле життя, а самим по собі бути причетним до сказаного”; у розумінні цей смисл “завжди присутній цілковито незалежно від того, чи можемо ми з цього тексту скласти собі уявлення про його автора, чи ні, й незалежно від того, чи прагнемо ми взагалі використати цей текст як джерело інформації про минуле” [2, 361, 362, 363];

– у сфері проблеми істинності досвіду, який не може бути наукою: “Діалектика досвіду набуває свого справжнього вивершення не в якомусь підсумковому знанні, а в тій відкритості досвіду, що виникає завдяки самому досвідові”; поняття досвіду означає дещо таке, що саме “належить до історичної сутності людини” і тому постійно “має перебувати в процесі набуття” [2, 330];

– у сфері справжнього виміру герменевтичного досвіду, який надається тісним взаємозв’язком між запитуванням і розумінням: “Той, хто хоче зрозуміти, може покинути невирішеним питання істинності того, про що йдеться в тексті” і “звернутися власне до смисло-розуміння (Sinnnehmung), розглядаючи його не як істинне, а тільки як осмислене; отже, питання можливої істинності виявляється у стані непевності”, доведення до якого “вже є запитуванням у його дійсній і первісній сутності” [2, 348].

Таким чином, те, що застосування наукових методів у гуманітарній гносеологічній діяльності зовсім не гарантує істини, означає не обмеження науковості гуманітарних наук,

а «легітимізацію їхньої, висунутої з давніх-давен претензії на особливе значення для людини. Той факт, що у здійснюваному ними пізнанні бере участь ще й власне буття того, хто пізнає, справді окреслює межу “методові”, але не науці. Те, чого не спроможний досягти інструмент методу, має й може бути досягнутим через *дисципліну запитування й дослідження, яка й забезпечує істину*» [2, 453].

6. Площина логіки гуманітарних наук. Згідно з міркуваннями Гадамера, “логіка гуманітарних наук є логікою запитування” [2, 343]. Перетворення переданого нам тексту на предмет витлумачення “означає, що текст ставить запитування до інтерпретатора... Зрозуміти текст – означає зрозуміти задане запитування” шляхом знаходження “горизонту запитування, в рамках якого визначається смислова спрямованість тексту” і який “необхідним чином охоплює й інші можливі відповіді” [2, 343]. Твір мистецтва може бути зрозумілим лише за прийняття реципієнтом передумови щодо його адекватності, розуміння ж твору пов’язане із завданням виявити те запитування, відповіддю на яке він є. При цьому завдання розуміння спрямоване перш за все на сам твір (“на смисл власне тексту”). Тому запитування до нього, яке потрібно реконструювати, “належить насамперед не до думок і переживань автора, а тільки до смислу самого тексту” [2, 346].

У сфері гуманітарних наук ідеал пізнання природи, “згідно з яким ми розуміємо певний процес лише тоді, коли ми спроможні його штучно відтворити”, нелегітимний, не спрацьовує і не має чинності, як не спрацьовує і таке сприйняття розуміння тексту, під яким вбачають “реконструкцію, що ніби відтворює виникнення тексту”. Адже кожен гуманітарій (філолог чи історик) повинен зважувати на “принципову незавершеність того смислового горизонту, в якому він рухається, розуміючи що-небудь”, тому що “саме подальший розвиток історичного звершення відкриває у змісті передання нові аспекти значень. Завдяки новій актуальності тексти залучаються до дійсного звершення... <яке визначається як> дієво-історичний момент у рамках герменевтичного досвіду” [2, 346, 347].

7. Площина питання “історії проблеми” та специфіки понять і категорій у гуманітарних дослідженнях. “...Постановки питання змінюються з плином часу. Поза-історичної точки зору, що дозволила б мислити тотожність тієї чи іншої проблеми,

...насправді не існує. ...Проблема, яку ми ідентифікуємо, насправді вже не буде тією ж самою, коли ми розуміємо її в дійсному акті запитування. ...Критика поняття проблеми, здійснювана через логіку питання й відповіді, має зруйнувати ту ілюзію, нібито проблеми існують одвіку, неначе зірки на небі. Роздуми про герменевтичний досвід знову перетворюють проблеми на питання, які дійсно постають і зміст яких визначається їхньою мотивацією” [2, 349, 350]. А ця остання динаміка, у свою чергу, неминуче породжує термінологічну динаміку, активне творення нових понять для забезпечення висловлення (формулювання) нового *виникнення* нетотожних проблем у іншому питальному складі і змісті. Ось чому, до речі, не можна вважати активне продукування в гуманітарних, зокрема літературознавчих, студіях нових термінів і понять однозначним у всіх випадках тільки негативним, зводячи справу лише до славнозвісної у сфері гуманітарних наук термінологічної “недисциплінованості” як, безперечно, не можна виправдовувати будь-яке продукування понять виправданим і необхідним: усе залежить від конкретної ситуації.

З точки зору Гадамера, витлумачення у поняттях є способом здійснення самого герменевтичного досвіду. Проте проблема “метамови”, з якою традиційно пов’язане питання розробки наукової термінології, “може виявитися й нерозв’язаною” через те, що містить у собі певний ітеративний (тобто повторюваний) процес, що водночас не виключає “принципового визнання того ідеалу, до якого він прагне”. Водночас застосування термінології, попри всю “закам’янілість” терміну, все ж переплітається з живою мовою”, через що “й інтерпретатор наукових текстів мусить постійно рахуватися із взаємодією термінологічного й вільного використання слова” [2, 384]. При цьому варто пам’ятати, що зрозумілі для нас самі собою визначальні гуманітарні поняття й мовні звороти (“мистецтво”, “історія”, “творчість”, “світогляд”, “переживання”, “геній”, “зовнішній світ”, “внутрішній світ”, “внутрішня суть”, “вираження”, “стиль”, “символ”, “образ”, “поезія” й ін.) набули свого нинішнього вигляду саме в процесі глибокої духовної еволюції і тому “хова-

ють у собі безодні історичних конотацій” [2, 18, 19].

Здійснюючи герменевтичний досвід у поняттях, тлумач “навіть гадки не має про те, що він вносить до витлумачення себе самого й свої власні поняття. Мовна формула до того тісно переплетена з самою думкою інтерпретатора, що вона ніколи не перетворюється для нього на окремий предмет розгляду”. У процесі мовлення і діалогу між переданням та гуманітарними науками “весь час іде утворення понять”, але не в сенсі уживання інтерпретатором нових або незвичних слів, а в тому сенсі, що “розуміння завжди містить у собі момент аплікації [див. про це: 2, 309–316, 355] й остільки весь час здійснює подальший розвиток понятійності”, яка наскрізь пронизує базоване на єдності слова й справи саме розуміння [див.: 2, 373, 374].

Але, будучи завдяки такому пронизуванню вживаними тлумачем не зовсім так, як ремісник застосовує свій інструмент, задіяні при інтерпретації поняття виявляються такими, що “взагалі не тематизовані у розумінні. Їх призначення – шезнути, розчинитися в тому, чому вони, витлумачуючи, дозволили заговорити. Парадоксальним чином витлумачення правильне тоді, коли воно спроможне до подібного зникнення” [2, 368]. Таке зникнення означає, що поняття, які здійснюють витлумачення, “не є довільним допоміжним засобом, який ми залуцаємо до справи і після використання відкидаємо набік”. Навпаки, ці поняття “входять до внутрішнього членування самої справи (яка є смислом). Слво́ва, що витлумачує, стосується те ж саме, що й до всякого слова, коли у ньому завершується мислення: воно позбавлене самого характеру предметності. Як виконання розуміння воно є актуальністю дієво-історичної свідомості, а відтак – дійсно спекулятивним: воно невловне у своєму власному бутті, і все ж воно відкидає той образ, що постає перед ним” [2, 437]. Правда, призначене для зникнення поняття “має бути все ж таки представленим. Можливість розуміння залежить від можливості подібного наступного тлумачення” [2, 368].

8. Площина специфіки гносеологічного процесу в гуманітарних науках, ролі традиції та розуміння прогресу в них. На відміну від притаманного сфері природничих наук цілковитого заснування самоусвідомлюваних висновків дослідника на користуванні його власною свідомістю, “процес, що передуює вис-

* Так, на одному з Інтернет-сайтів з цього приводу читасмо цілком симптоматичне твердження: “Те, що сучасна літературознавча термінологія у популярному виконанні є суцільна загадка й двозначність, — це вам будь-який першокурсник філфаку пояснить” [4].

новкові в гуманітарних науках, – це неусвідомлюваний умовисновок”, що пов’язує практику гуманітарної індукції “з особливими психологічними умовами. Вона <ця практика> вимагає своєрідного чуття такту, й для неї необхідні різноманітні духовні якості, наприклад, багата пам’ять і визнання авторитетів” [2, 15].

Відповідно цілком органічною природі гуманітарних наук виступає присутність у них *дієвого моменту традиції*, який, за словами Гадамера, “становить їх істинне ество й характерну особливість...” [2, 263]. Цінність і значення гуманітарного дослідження, з урахуванням того, що великі досягнення гуманітарних наукових практик практично не старіють, вимірюються “не просто масштабом самих фактів. Навпаки, факти видаються нам посправжньому значущими лише завдяки тому, хто спромігся їх зобразити... тій точці зору, з якої нам їх показують. Ми приймаємо те, що існують різні аспекти, що одні й ті самі історичні факти по-різному зображуються за різних часів або з різних позицій. Ми знаємо, що такі точки зору... є неначе взаємовиключними умовами, що існують кожна сама по собі, а об’єднуються лише в нас самих. ...Минуле існує лише в різноманітності таких голосів, що й утворює ество історичної оповіді, і ми причетні до нього й прагнемо брати в ньому участь. Власне сучасне історичне <і загалом гуманітарне> дослідження – це не тільки дослідження, воно ще й опосередкування передання”. Таке історичне і загалом гуманітарне дослідження “саме робиться немов предметом нашого історичного досвіду, оскільки в ньому лунають щоразу все нові голоси, відлуння минулого”. Ось чому гуманітарне дослідження не може розглядатися виключно тільки “з точки зору прогресу та надійності здобутих результатів” [2, 264]. “Прогрес дослідження, – читаємо у Гадамера, – не всюди розуміється як його розширення, як проникнення до нових галузей чи відкриття нових матеріалів, навпаки, він розуміється як досягнення вищого ступеня рефлексії при постановці питання”. А це, у свою чергу, дозволяє прокласти собі шлях герменевтичній свідомості, що “примушує дослідника замислитися щодо самого себе” [2, 265].

У галузі гуманітарних наук, які вже мають найдавніші традиції, це призводить до реабілітації значущості поняття *класичного*, а вивчення власної класичної давнини повертає собі належну об’єктну перевагу. При цьому

поняття класичного, зберігаючи в собі попри все певну присутність елементу нормативності, вже не сприймається як надісторична цінність, а “означає тепер певний часовий відтінок, фазу історичного розвитку”. Як і історична свідомість, яка “завжди містить у собі ще й дешицу понад те, що вона сама схильна визнати”, класичне теж “є чимось більшим за поняття визначеної епохи чи стилю, і водночас не претендує на надісторичну цінність. Воно означає... винятковий спосіб самого історичного буття, ствердження історичної цілісності, яке... утворює множинність буття для чогось істинного”. Класичне є те, що “здатне устояти перед історичною критикою, оскільки його історична перевага, сила та обов’язковість його значущості, котра стверджує сама себе, йдуть попереду будь-якої історичної рефлексії та зберігаються в ній” [2, 267]. Будучи історичною реальністю, до якої належить і якій підпорядкована історична свідомість, класичне “вихоплюється із безперервної зміни часів, у всій мінливості їхніх смаків, – воно досягне безпосередньо”, володіє тривалістю і надійністю, невідчужуваним і незалежним від часових обставин значенням, сучасністю будь-якій добі, хоча і втілює у собі норму, ретроспективно співвідносну “певній одномоментно-неповторній величині у минулому” [2, 267; більш розгорнуте висвітлення питання про методологічні характеристики літературознавства як гуманітарної науки див.: 3, 113–151].

Загалом розгляд питання про методологічні характеристики науки про літературу в умовах актуальної постсцієнтичної доби не є факультативним чи інерційно-традиційним. Належачи до одного з трьох базових проблемно-тематичних полюсів сучасної методології літературознавства [див. про це: 3, 113], це питання безпосередньо пов’язане з новітньою самоідентифікацією науки про літературу та її виходом на нові гносеологічні горизонти.

1. *Барт Р.* Две критики / Р. Барт // Избр. работы : Семиотика; Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 262–269.
2. *Гадамер Г.-Г.* Истина і метод. Т. 1: Герменевтика 1: Основи філософської герменевтики / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. з нім]. – К. : Юніверс, 2000. – 464 с.
3. *Козлик І. В.* Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. – 591 с.

4. *Куталов-Постоль К.* Приятные новости и одна странная / К. Куталов-Постоль // Русский журнал. – Режим доступа до журн. : <http://old.russ.ru/krug/readonline/20001120.html>.
5. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман // О поэтах и

6. *Рикьор П.* Про інтерпретацію / П. Рикьор // Після філософії: кінець чи трансформація? : [пер. з англ. ; упоряд. : К. Байнес та ін.] – К. : Четверта хвиля, 2000. – С. 312–333.

В статтє содержится системная характеристика базисных черт литературоведения на основе ведущих категорий философской герменевтики Х.-Г. Гадамера.

Ключевые слова: литературоведение, гуманитарные науки, действенно-историческое сознание, образование, язык, диалог, метод, объективность, истина.

The article deals with the system description of base line of literary criticism on the basis of leading categories of Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics.

Key words: literary criticism, the humanities, efficiently-historical consciousness, education, language, dialogue, method, objectivity, truth.

УДК 82.0:821.161.2

ББК 83.03 (4 Укр)

Світлана Луцак

ЗВОРОТНО-ПОСТУПАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР СПРИЙМАННЯ ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ ПРИНЦИП ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ (на матеріалі новел із мистецтвознавчим міні-сюжетом Г. Хоткевича)

У статті розглянуто естетико-літературознавчу проблему взаємодії суб'єктів творчого процесу, причому основний наголос зроблено на феноменології сприймання / сприйняття. Теоретичний ракурс аналізу спрямовано на встановлення точок перетину між відомими рецептивними теоріями В.Блудової, Р.Гром'яка, О.Іліаді, Б.Мейлаха. Практичний вектор дослідження стосується спроб художнього моделювання процесу сприймання, зокрема в новелістиці Г.Хоткевича.

Ключові слова: сприймання, моделювання художньо-естетичної взаємодії, зворотно-поступальний характер.

За висловом М.Бахтіна, художнє слово “хоче бути почутим, зрозумілим, воно прагне відповідати і саме ставати відповіддю, і так ad infinitum. Воно вступає в діалог, який не має смислового кінця” [2, 324]. Осмислюючи філософсько-антропологічні підстави такого постійно оновлюваного процесу рецептивно-комунікативної взаємодії суб'єктів творчості, В.Біблер зазначає: “Внутрішні антиномії розуму, спрямованого на пізнання, <...> сьогодні забезпечують переорієнтацію гносеологічно зорієнтованого мислення на мислення діалогічне, тобто на розуміння, конгеніальне розуму культури” [4, 13–14]. Я.Мукаржовський, беручи за основу семіотичний критерій, пов’язує процесуальність цих діалектичних взаємоперетворень смислу (загальнокультурного, індивідуально-авторського, власне читацького) з емоційним відчуттям усіма учасниками художнього діалогу хиткої “миттєвої рівноваги між одиничністю і всезагальністю,

випадковістю та законом”. Таке щоразу відновлюване переживання художньої цілісності, – вважає чеський літературознавець, – “повертає людині усвідомлення багатогранності та розмаїття реальності”, завдяки чому конкретне художнє висловлювання стає виразом загального сенсу, тобто індуктивно переводить одиничне у “психічний еквівалент естетичної цінності” [17, 36].

Актуальність теми і стан її наукової розробки. Культурологічна зумовленість, емоційно-енергетична наснаженість і зворотно-поступальний перебіг процесу досягнення суб'єктами креативності ефективного контакту віддавна обговорюються естетиками та літературознавцями. Скажімо, В.Блудова, Р.Гром'як, О.Іліаді, Б.Мейлах і т. д. чимало сторінок своїх праць присвятили обґрунтуванню феноменології та процесуальності сприймання. Однак системного дослідження цієї проблеми, особливо в ракурсі взаємодії та вза-

ємовпливу обох головних суб'єктів творчого процесу (автора й читача), наразі ще немає. Цим, власне, й зумовлена актуальність пропонуваної статті.

Мета розробки – здійснити теоретико-практичне моделювання процесу художньо-естетичної взаємодії. Нею зумовлені наступні завдання:

- узагальнити напрацювання дослідників феноменології сприймання, екстраполювати їх судження в царину проблематики творчого контакту;

- довести можливість аналізу художньо-естетичної взаємодії на прикладі тих творів, де самі письменники розгортають своєрідний мистецтвознавчий дискурс (зокрема, здійснюють певне словесне моделювання важли-

вості авторського намагання вплинути на реципієнта, а також – самої процесуальності їх творчого контакту).

У праці “Художнє сприймання як наукова проблема” відомий естетик Б.Мейлах, виходячи, очевидно, з філософсько-естетичних засад, наголошує передовсім на діалектиці сприймання. Водночас він не залишає поза увагою і його досвідно-гносеологічний характер, який потребує від дослідника використання ще й комплексного міждисциплінарного підходу – для найбільш адекватного пояснення феноменології сприймання. Щоб краще розкрити суть указаних проблем, пропонуємо тезовий виклад ідей Б.Мейлаха у формі таблиці.

Естетичне сприймання як теоретична проблема (за Б.Мейлахом)

Вектори проблеми	Концептуальне пояснення їх суті
Досвідний характер	“Анатоль Франс розглядав читання як рівноправний діалог письменника і читача, а Віктор Гюго зіставив цей діалог із поєдинком, кінець якого важко передбачити. Однак художнє сприймання – це ж не тільки спілкування з автором твору, мисленнева суперечка чи незгода з ним, але це й відкриття нового в житті, і пізнання самого себе, і самовиховання” [16, 10].
Діалектика процесу	Сприймання – надзвичайно складний імовірнісний процес, у якому поєднуються варіативні й інваріантні елементи [16, 16].
Фази реценції	У сприйманні можна виділити декілька фаз: 1) “упізнання твору, його жанру, автора й т. д., усього того, що за своєю структурою стосується до розпізнавання людиною будь-якого явища”; 2) “проникнення в задум, у систему образів, поступова кристалізація ідей”; 3) концептуальне, або системне сприймання [16, 17].
Параметри системного сприймання	Високий рівень сприймання читачем художнього твору передбачає: 1) “розвинуту здатність долати складений стереотип сприйняття”; 2) “можливість переключення чи включення в різні художні системи” (інших видів мистецтва, стилів, напрямів, епох і под.); 3) осягнення “процесу творення” – особливо коли автор ніби сам демонструє його; 4) здатність “випереджувати моменти розвитку теми” [16, 17–19].
Методологічний вимір	“Комплексність підходу до сприймання (залучення досягнень філософії, психології, фізіології, естетики, соціології, кібернетики. – С.Л.) зумовлена тим, що воно є складовою більш широкої проблеми людини як предмета пізнання” [16, 23]. Необхідність залучення кібернетики пов'язана з потребою характеризувати закономірності динамічних процесів структурування інформації, з'ясувати функцію художніх явищ [16, 27].

Як бачимо, Б.Мейлах, вибудовуючи загальну концепцію естетичного сприймання, не тільки характеризує його специфіку та динаміку, а й звертає увагу на вибір дослідником методологічних орієнтирів для якомога адекватнішого розгляду процесуальності художньо-естетичної співдії автора й реципієнта. Найбільш істотною з таких передумов,

як засвідчує контекст суджень ученого, є комплексне трансдисциплінарне й міжмистецьке моделювання ментальної динаміки ймовірнісного розгортання художнього сенсу читачем – із одночасним залученням різних граней свого й письменницького досвіду.

Акцентуючи на гетерогенності соціально-психологічної структури мистецтва,

Р.Гром'як і О.Ліаді теж говорять про необхідність системного й міждисциплінарного дослідження процесу художньо-естетичної взаємодії. Згадані вчені пропонують навіть користуватися при цьому похідним від фізичних уявлень поняттям т.зв. естетичного поля, дія полюсів якого стосується і досвідно-креа-

тивної діяльності автора та читача в цілому, і самого перебігу ритміко-діалектичних взаємоперетворень смислу в конкретній художній цілісності. З метою кращого увиразнення літературознавчого спрямування вказаних ідей Р.Гром'яка й О.Ліаді пропонуємо власну екстраполяцію їх думок у формі такої таблиці.

Складники естетичного поля художнього твору, енергія яких спорадично актуалізується при сприйманні

Вектор досвіду суб'єктів креативного процесу	• знання рідної культури і літератури різних часових періодів;
	• вивчення інших культур і літератур у синхронії та діахронії;
Власне художні маркери ритмічної актуалізації естетичної енергії	• залучення художньо-естетичних можливостей різних видів мистецтва;
	• здатність зіставляти висновки різних наук;
	• володіння попередніми критичними оцінками художніх явищ;
	• розмаїта система образів, мотивів, сюжетних ліній, конфліктних ситуацій і под.;
	• композиційна організація різних складових частин твору, в тому числі –
	* чергування просторових площин і часових параметрів;
	* мерехтіння т. зв. “гарячих міток” / “лакун”, значущих / десемантизованих місць і т. д.

Комплексно-міждисциплінарне методологічне наставлення проглядає і в судженнях Р.Гром'яка та О.Ліаді, які стосуються характеристики енергетичної сили літературного зразка. Зокрема, вчені називають різні форми духовної творчості людини універсальним феноменом, який виникає завдяки подвійно випереджуючому відображенню дійсності, – тобто мовою культури, соціальною пам'яттю, фантазією і дією одночасно. “Переживаючи в уяві та фантазії” процес здійснення того чи іншого акту, – зазначають вони, – суб'єкт креативності отримує “потужний емоційний розряд”, який породжує “енергетичний імпульс” для людського духу [15, 53]. Відбувається це, на думку дослідників, із безпосереднім залученням енергії естетичного поля: активуючи психологічне наставлення індивіда способом “емоційного збудження-підкріплення”, воно “створює можливість виникнення в особи емоційного вибуху, пов'язаного з особистісним переживанням смислу і значення предмета діяльності” [15, 23].

Безпосередня причетність автора й читача до народження / сприймання художнього світу (=глибоке емоційно-інтимне переживання процесу творчості) як головний критерій оригінальності й ефективності їх діяльності – одна з центральних проблем у на-

уковій концепції Р.Гром'яка, що подана численними статтями й монографіями. Мистецтво, – зауважує вчений, – не просто відображає “життя у формі життя” [12, 26]. “Естетичне освоєння світу неможливе поза світовідчуттям, світоглядом людини, які становлять душу, осереддя художньої творчості” [8, 9]. Як можна зрозуміти з загального контексту суджень професора, зазначена якість художньо-словесної візуалізації зумовлює: 1) загальну динаміку креативного процесу в ментальній сфері письменника та реципієнта (“пізнавально-оцінні акти, злившись з естетичним освоєнням світу”, – після стадії внутрішнього мовлення – “виявляються як художня діяльність” [8, 9]); 2) специфіку художніх засобів як “каналів передачі досвіду суспільства” [10, 92], а також 3) природу самої естетичної дійсності, що є за своєю суттю функціональною [12, 30] (“завдяки конкретно-чуттєвому, достовірному, пластичному змалюванню подій”, мистецтво робить “художню правду” особливо зримою, актуальною і впливовою [10, 93]), тобто спрямованою на від-

* До слова, пригадаємо суголосну ідею С.Адельгейма: царина “поетичної пластики” є втіленням “естетичної динаміки творчого процесу” автора й реципієнта [1, 39]. – С.Л.

повідне динамічне моделювання читацького сприймання.

В одній із найновіших книг Р.Гром'як, апробовуючи, так би мовити, “на собі”, власні теоретичні висновки щодо енергетичної сили літературного зразка, створеного способом глибокого занурення в художньо-естетичний простір, зазначає: “Призма дитинства і призма історії мусять колись зійтися, щоб потім віддалятися одна від одної, як протилежні лінзи бінокля: глянеш в одну – наближає, подивишся в другу – віддаляє подію. І так пізнаєш подію глибше. Тільки такий погляд на світ спонукує людину здивуватися і взяти до рук перо чи пензель або просто в'язанку слів, яка чомусь стає для тебе піснею” [7, 186]. У цьому метафоричному судженні літературознавця ми вбачаємо багато істотних рецептивно-комунікативних ідей, суголосних із тими, про які йшлося раніше: 1) художньо-естетичне осягнення світу суб'єктами креативності – це безконечний процес “наближення ↔ віддалення” (тобто довготривалої, кажучи словами О.Лосева, “антиномійної адекватності”), підсумком якого є “потужний емоційний розряд”, здатний породити “енергетичний імпульс” натхнення митця, а також миттєвого відгуку реципієнта (першого він спонукає писати, а другого – перетворювати прочитане); 2) процеси моделювання автором художнього світу й сприймання його професійним дослідником – не просто дві сторони однієї “медалі”, а динаміка майже дзеркального взаємоперетворення складників естетичного поля, яка, очевидно, 3) має зворотно-поступальний характер.

Загалом проблему процесуальності естетичного осягнення читачем художньої цілісності можна, напевно, вважати своєрідним ментальним осердям наукових зацікавлень Р.Гром'яка. Здійснюючи концептуальне розрізнення лексем “сприймання” і “сприйняття”, – ймовірно, на підставі різновидової належності твірних щодо них дієслів*, учений

* Іменники “сприйняття” і “сприймання” відповідно утворені від дієслів “сприйняти” (доконаний вид) і “сприймати” (недоконаний вид). Мовознавча категорія виду є складовою більш широкої категорії аспектуальності, яка базується на протиставленні дієслівних форм за значенням обмеженості / необмеженості дії [3, 191]. Крім розрізнення видових форм, категорія аспектуальності передбачає можливість диференціації дієслівної семантики в залежності від фазовості дії [3, 201–203]. Сказане дозволяє припускати, що лексеми “сприйняття” і “сприймання” справді можна розрізнити за ступенями обмеженості та фазовості дії: “сприймання”, умовно кажучи, – це процес (твірне дієслово цього

у багатьох працях послідовно дотримується виробленої класифікації, доводячи її практичну доцільність. Особливо функціональною така диференціація постає в статті “Цілісне сприймання художнього твору” [14], де вчений розглядає 1) роль літературного зразка в процесі його осягання читачем (твір “не сліпо навіває цілком сторонні, не автоматично збуджує давно вже сформовані думки й почуття, певні емоційно-інтелектуальні стани, а піддає, підказує, тобто постачає зовнішні впливи, не виключаючи активності, творчої ролі сприймаючого” [14, 29]); 2) саму специфіку й процесуальність акту сприймання**; 3) функцію читача і роль його досвіду для формування адекватного сприйняття (“людина стає суб'єктом пізнання лише тоді, коли оволодіває тим світом культури, який виробило людство і виразило, закріпило в предметах середовища” [14, 30]).

Залежність сприймання від досвіду реципієнта увиразнена Р.Гром'яком у статті “Проблеми естетичного сприймання в літературній критиці І.Я.Франка” [11]. Зокрема, він наголошує на таких об'єктивно-суб'єктивних чинниках, які впливають і на динаміку осягання художнього світу читачем, і на її результат: 1) розуміння природи твору дослідником, 2) особливості читачів (рівень загального розвитку, рухливість психічних процесів), 3) час і умови читання, 4) світоглядні міркування, 5) оформлення [11, 13], 6) власний емоційний досвід, яскравість переживання [11, 15]; 7) рівень значимості для читача окремих структурних елементів твору [6, 17].

Саме ж питання зворотно-поступального характеру сприймання Р.Гром'як обґрунтовує у багатьох працях. Намагаючись якомога чіткіше узагальнити ідеї, висловлені

іменника передбачає наступність фаз необмеженої дії), а “сприйняття” – результат (тобто дія, що відбулася до останньої фази – як свого логічного завершення). Аналогічна суфіксальна диференціація виду властива невеликій кількості дієслів української мови (викривання / викриття, обмивання / обмиття і под.). Оскільки утворення таких видових пар часто супроводжується частковою зміною значення – на більш конкретне в іменниках на -ття (обшивання / обшиття, вибивання / вибиття), то, ймовірно, варто говорити й про певну семантико-граматичну тенденцію: віддієслівні іменники недоконаного виду вказують на можливість довготривалої та абстрагованої необмеженої процесуальності. Це ще раз підтверджує доречність розрізнення аналізованих лексем зі значенням рецепції, бо, з урахуванням акцентованого аспекту значення, слово “сприймання” легко пояснює художньо-естетичний феномен “прироцування смислу”. – С.Л.

** Докладніше про це говоритимемо окремо. – С.Л.

науковцем із цього приводу, ми структурували головні проблемно-семантичні складники цієї його рецептивно-комунікативної теорії у цій таблиці.

Зворотно-поступальний характер естетичного сприймання (за Р.Гром'яком)

Особливості сприймання	Концептуальне пояснення їх суті
Енергетична природа	Силкові поля формують структуру сприймання. Ними на етапі першої зустрічі читача з твором виступають такі сигнали й безпосередньо художні фактори, як прізвище письменника (відоме воно чи ні?), художнє оформлення і назва книги, анотація, авторське жанрове визначення, епіграф. У головній фазі осягання цілісності твору “безпосереднім імпульсом, що включає (і переключає) різні механізми сприймання, є досвід, навіть залежність досвіду від шляху його набуття” [14, 30–33].
Асоціативне й емоційне підґрунтя	У процесі сприймання “кожен елемент вступає у все багатші зв'язки, від чого “обростає” все новими значеннями. Це відбувається в суперечливій формі: від словесного знака через уявну ситуацію до його сенсу миттю йде зворотний рух” [6, 22]. Поглиблює сприймання особисте забарвлення смислу слова, сильний емоційний тон. Ш.Монтеск'є для визначення характеру читацької реакції вжив термін “наростаюче здивування” [13, 38].
Процесуальність	“Повноцінне сприймання художньої фрази починається з очікування провідного слова, через призму якого вона потім схоплюється остаточно. До цього моменту відбувається своєрідне настроювання, виникає <...> розпливчасте уявлення” [13, 36]. “Сприймання закінчується продумуванням (із поверненням до першого враження. – С.Л.)” [11, 14], конструюванням уявлення “з елементів досвіду, набутого різними шляхами” [13, 37]. Численні факти динамічного пізнання ядра образу-сприйняття показують “постійний зворотно-поступальний, спіралеподібний характер формування сприйняття” [14, 32].

Таким чином, зрозуміло: 1) зворотно-поступальний характер сприймання є безпосереднім наслідком дії полюсів енергії естетичного поля, в якому структуруються різні грані актуального досвіду читача й, очевидно, автора, оскільки саме від задуму останнього залежать головні параметри рецептивно-комунікативної партитури твору; 2) матеріалізований письменником у ключових знаках художньої цілісності його проект буття впливає на дослідника за принципом резонансу, тобто викликає у нього потік власних асоціативних уявлень, відкриває канали пам'яті, знання, тілесних відчуттів, емоційних вражень і под.; 3) унаслідок процесу постійного емоційно-асоціативного підкріплення (уточнення) одних граней досвіду автора та читача іншими стрижневими стратегіями їхнього світомислення отримують можливість певного підсумкового узгодження; 4) царинною здійснення цієї діалогічної згоди є сам простір літературного твору з наявними у ньому різними сигналами письменницького задуму, у тому числі й власне художніми (провідними словами, ключовими

образами, назвою, епіграфом і т. д.); 5) конструювання остаточно рецептивного відгуку забезпечують елементи досвіду дослідника, набутого різними шляхами, тобто адекватне сприйняття є результатом довготривалої конкретизації читачем свого першого враження тими художніми фактами, з якими він зустрічався раніше, а збагнув їх функцію лише тепер – у невпинному процесі декодування.

Подібну феноменологічну характеристику конструктивних складових динаміки сприймання художнього світу дослідником дає В.Блудова: “Характер і побудова моделей, які відповідають синтетичній природі мистецтва, визначають особливості художніх знакових предметів, а відповідно і їх сприймання. Останнє можна уявити у вигляді драбинки, нижні шаблі якої розміщені в безпосередньо-відображуваній, а верхні – в інтелектуальній площині психіки. У залежності від рівня підготовки, перцепієнт може пройти всю цю драбину й набути на її вершині всю повноту задуманої автором моделі, але може зупинитися посередині, а то й не піднятися

вище перших її сходинок. Зрештою, як і кожна аналогія, наше порівняння неточне. Як ми побачимо далі, художнє сприймання, подібно до перцепції першого типу, рухається і в прямому, й у зворотному напрямках. Досягнувши вершини, найбільш підготовлений глядач, читач, слухач (якщо перед ним значущий твір мистецтва) відчуває необхідність повернутися до перцептивного контакту з твором, щоби знову піднятися вгору. Звичайно, це рух не по колу, а по спіралі: кожний новий виток дозволяє глибше осягнути життєве багатство твору” [5, 150].

Акцентуючи на зворотно-поступальній процесуальності сприймання, згадана дослідниця говорить також і про функціональну ієрархію механізмів перцептивного й інтелектуального рівнів у художньо-естетичному процесі, яка полягає в перевазі чуттєвого й уявного: “психіка ніби проектує сформований нею образ на його об’єкт, коректує цей образ, щоби знову “звірити” його з об’єктом, доки не утвориться адекватний результат” [5, 149]. Виходячи з такого наставлення, В.Блудова характеризує сприймання семіосфери поетичного твору як зворотно-поступальну динаміку, конструктивним чинником у якій виступає концепт “центральної емоції”: на першій сходинці сприймання читач занурюється у метроритм лірики, на другій – “перцептивні механізми “вибирають” образи знаків і зв’язки між ними, а інтелектуальні – розкривають їх значення” [5, 151].

Підсумовуючи сказане, теоретик актуалізує ще й ідею асоціативності та з її допомогою метафорично увиразнює двоєдиність рецептивно-комунікативного підходу до розуміння природи різних духовних форм креативної діяльності людини: “Перцепція знаків і осягнення їх значень – це, по суті, єдиний процес. Його головна особливість у мистецтві полягає у тому, що він здійснюється за посередництвом асоціативного механізму психіки. Образи знаків і всього знакового предмета – перші кільця, а уявлення про предмети дійсності й емоції перцепієнта – кінцеві кільця тих асоціативних ланцюжків, які урухомлюють художнє сприймання” [5, 152].

Цей висновок В.Блудової певною мірою суголосний із твердженням Р.Гром’яка, зробленим на підставі розгляду концепції І.Франка щодо ролі асоціацій у креативному процесі: їх потік – це “психологічний механізм включення досвіду реципієнта в осягнення художнього твору”, а способи “зчеплення” – “засіб

розрізнення критиком справжніх і посередніх талантів”. Із метою кращого обґрунтування вказаної думки вчений послуговується ідеями В.Ангелова й К.Маркса. Так, болгарський естетик, спеціально вивчаючи роль асоціацій у комунікативному процесі (“Мистецтво і комунікативність”), доводив: 1) асоціації можна розглядати як складову частину твору, який їх викликає; а тому 2) необхідно поділяти всі враження реципієнта на естетично цінні (функціональні, зумовлені самим мистецьким зразком) і вільні (підкреслено суб’єктивні, не пов’язані з художнім твором) [див. 9, 226]. К.Маркс підкреслював: “смысл якогось предмета для мене (він має смысл лише для відповідного йому почуття) простягається рівно настільки, наскільки простягається моє почуття” [див. 9, 227]. Таким способом стає очевидною не просто перевага “центральної емоції” над інтелектом у процесі сприймання, а й її стрижнева функція в структуруванні досвіду суб’єктів креативності, яка полягає в 1) енергетичній актуалізації полюсів естетичного поля, 2) відкритті всіх каналів досвіду, 3) наданні його ключовим образам-знакам особливо актуального статусу, здатного стати підставою глибокого емоційно-інтимного переживання.

Увиразнюючи важливе значення емоційно-енергетичної актуалізації досвіду в процесі сприймання, Р.Гром’як говорить про “чотири типи інтерпретації класичних творів: 1) інтерпретацію без актуалізації; 2) інтерпретацію з акцентом на історичну дистанцію; 3) вибірккову актуалізацію і 4) повну актуалізацію”, уточнюючи, що, безперечно, далеко не всі вони “є рівноцінними” [9, 227]. Достатньо суголосними зі сформульованими шойно висновками є й судження П.Якобсона. Скажімо, згаданий російський психолог наголошував: “У динаміці художнього сприймання відбувається осмислення всього змісту твору, яке ґрунтується на системі очікувань читача, їх сформулювати неможливо, однак вони обов’язково активно діють”; це очікування емоційного впливу, нового пізнання, відкриття авторського ставлення до світу і под.; “цілісний процес сприймання твору мистецтва виступає в свідомості то в злитому, то у розчленованому вигляді; він передбачає звернення то до цілого, то до його частин і деталей” [21, 76].

Узагальнюючи суть розглянутих вище наукових пояснень процесу сприймання, в яких, безперечно, діалектичне наставлення

було ключовим, наголосимо: зворотно-поступальний характер сприймання – це справді одна з найголовніших закономірностей рецептивно-комунікативної взаємодії суб’єктів творчого процесу, яку з повним правом можна вважати конструктивним принципом (=домінантою) останнього. Спіралеподібна траєкторія і “антиномійно-адекватний” механізм процесу дослідницького асоціативного занурення у діалогічні глибини смислу дає право говорити і про його певні синергетичні маркери. Вони виступають тим естетичним корелятом інтенційної множинності й синтезно-конвергентного потенціалу домінанти, завдяки яким читач приймає естетичну точку зору автора й отримує насолоду від містерії несподіваного й органічного для самої природи Тексту “прирошування смислу”. Інтелектуальні й емоційні механізми взаємодіють у цьому процесі не на паритетних засадах, а за ритмічним законом складної рівноваги: мало детерміновані, яскраво десемантизовані й неупорядковані компоненти художньо-естетичної цілісності створюють ґрунт для рецептивного відчуття нетиповості та небуденності поетичної пластики, ідентичної до структури природних організмів.

Надзвичайно цікаві спроби текстуального представлення аналізованої нами феноменології сприймання знаходимо в деяких зразках малої прози Г.Хоткевича. Як професійний бандурист, згаданий український прозаїк блискуче художньо моделює – за допомогою музикознавчих аналогій – параметри ефективної рецептивно-комунікативної взаємодії*.

Скажімо, в новелі “Саргісе Шуберта” герой-оповідач, слухаючи гру віолончеліста, професійно аналізує зміну тонів і відповідних душевних станів виконавця, принагідно характеризуючи їх із погляду впливовості на реципієнта. Зважаючи на те, що деякі уривки згаданого твору проникливо й безпосередньо представляють феномен художньо-естетичної взаємодії, ми зачитуємо їх без купюр, даючи системі образів змогу самій “промовляти” до вдумливого читача – теоретика мистецтва: “Я розкрив наполовину очі й дивився на N. Він сидів на ліжку ще в кальсонах і грав зовсім ненатягнутим смичком, вироблюючи staccato біля самої колодочки. Звуки були тихі (грав під сурдину), з характеристичним сипінням, але – щось мене вдарило, коли я вслу-

хався в них. Я зачув у тих коротких, наче беззмістовних нотах якийсь біль, якесь укрите страждання. Початкові такти – то був неначе початок якогось сумного оповідання: хтось розповідав при заході сонця, в тінях, що впали від високих дерев, розповідав про розбите життя, про гіркі, бо не виплакані, сльози, про гибель найкращих надій; розповідав – і старався зробити це в жартівливих формах, надаючи вигляду пустяковині... Але того не вкриєш: сльози виривалися з-під кожного слова. Хоч у тих декількох шістнадцятих, які йшли вниз, і чувся здавлений смішок, але він був силований, вимушений. Так сміються тільки старі одставні чиновники, коли їм купецька компанія маже пику горчицею, дає пити горілку з оцтом, сіллю й карболовою кислотою... а він сміється, і його дрібненький із сльозами смішок непевно тремтить проміж масних октав купецького реготу.

Я лежав і вслуховувався в оті шістнадцяті. Очевидно, й сам N надавав їм якогось особливого значіння, бо старанно відтіняв і вироблював; у нього навіть губи якоесь кривилися, коли срісцато легко й скоро, але все ж ніби захлипаючись, збігало вниз.

Я не ворушився на своєму дивані. Якоесь навіть аж неловко було: немов підслухуєш чийось самотну скаргу. Вікно було одчине. Воно виходило у маленький садочок. <...>

N скінчив ледве чутним pizzicato. Підняв голову й подивився просто на мене” [20, 48–49].

“Він заломив руки. Потім ухопив нараз віолончель і заграв.

І в цю малу, навіть, я сказав би, маловартісну річ вливав він стільки змісту, що я не пізнав речі. Слухав, мов зачарований. Це була справжня мова богів, їх дивні слова, що нараз від чогось розшифровуються, стають зрозумілими й наповняють людську душу нез’ясним блаженством.

З тих пір і я не можу рівнодушно слухати Саргісе Шуберта. Вже багато літ пройшло, а все хвилюють і непокоять мене ці звуки: нагадують наболілу душу” [20, 70].

Наведений кульмінаційний і фінальний фрагменти новели, як можна зауважити, художнім способом розкривають 1) домінування емоційно-асоціативного й досвідно-енергетичного чинників у процесі рецепції, його

* Див. ще раз про теоретично сформульовані Б.Мейлахом параметри системного сприймання у наведеній вище таблиці. – С.Л.

2) еруптивний, нестереотипний*, передбачувальний і випереджувальний характер**, а також 3) зворотно-поступальну динаміку***. Отож, ми припускаємо: 1) саме шойно означеними параметрами системного сприймання й зумовлений той особливий катарсисний, гедоністичний і аксіологічний ефект, що його проартикулював слухач у підсумку рецепції; 2) міра емоційно-досвідного занурення суб'єктів змодельованої в новелі художньо-естетичної взаємодії в процес виконання / слухання музичного твору стала для них одним із найважливіших критеріїв адекватного, об'єктивно-інтимного осягнення сенсу краси.

Іншою художньою спробою розкривати за допомогою засобів різних мистецьких систем динаміку “входження” слухача в естетичний простір можна вважати новелу “Блудний син” Г. Хоткевича. Її головний герой – студент Микола Річенко, шалено закоханий у багату “професійну” хвойду Віру Павлівну. Вкотре залишивши вдома вірну йому до самозречення дівчину, він знову прийшов до хоромих любаски, щоб поговорити й послухати, як вона грає на фортепіано. Цього разу Річенко втратив глузд остаточно. Однак музика зробила несподіваний ні для кого переворот у любовній пригоді: “Ось перший сумний мінорний акорд. Якийсь мороз пробіг по всій істоті Миколи, він здригнувся навіть... Ось другий, третій... Що це? Старасться пригадати, де чув

* Зрозуміти феноменологію зміни рецептивної оцінки героєм-оповідачем гри віолончеліста можна лише способом повернення до зав'язки новели. Вперше Саргісе Шуберта N виконав вимушено – на вимогу товариства. А тепер уже ніхто, як сам він говорить, не змушував його “насилувати” музику, беручи в руки “обридлий інструмент”, щоб “рівнодушно виводити пошлі мотиви, глупі акорди, ідіотські звуки” [20, 50]. Очевидно, міра особистісно-інтимного, синергетичного занурення виконавця у твір і зумовила отой кардинальний переворот у сприйманні: завдяки їй колишня “маловартісна річ” стала “мовою богів” [20, 70].

** Щоб не перекривати текст статті великими за обсягом цитатами, ми опустили ті рядки новели, де розповідається, що після першої гри N несподівано почав розповідати про своє нещасливе кохання, завдяки чому гість відразу збагнув: між надривною грою віолончеліста й інтимними невдачами існує безпосередня паралель:

“– І це зв'язане з Саргісе? – не втерпів я.

– І це зв'язане з Саргісе, – сказав він і низько попустив голову. Видимо, це було найболучіше місце” [20, 63].

*** Масмо передовсім на увазі постійне переведення ментальних операцій слухача від сумних, розпачливих нот до веселих, однак надричних (тих “шістнадцятих”, які N відігравав особливо ретельно, але так, що складалося враження “здавленого смішка” поміж “масними октавами купецького реготу”). – С.Л.

мельодію раніше. <...> Хотів подивитись на ноти, але бачив, що Віра Павлівна грала без нот: це була її фантазія. <...> Ах!.. Стій!.. Він пригадав, пригадав, пригадав... Тиха малесенька річка. <...> А на тім боці річки десь далеко за вербами розлягається пісня; стогне, плаче вона звуками, але маленький Микола ще не розуміє цього: рибка он сіпає... І от тепер, коли душа його розкрита назустріч усьому прекрасному; коли серце, повне кохання (до Люби. – С.Л.), готове все віддати, всіх зробити щасливими; коли хочеться жертвувати собою, жити для другого, – кого він кохає?.. Її (“рибку”. – С.Л.)... Віру Павлівну...

Глухі ридання розляглись у кімнаті... Нараз Віра Павлівна перестала грати і обернулася до Річенка; він стояв навколішках, уткнувши обличчя в подушку крісла, і ридав, ридав, як дитина...

Вона не сказала йому нічого. Та й що вона, вона могла сказати йому? І сама вона не знає, чого треба їй. Хотілось би кохання і щастя “хоч у куріні”, але і хотілось би розкошей і багатства...” [18, 161–162].

Як можна помітити, невпинне зворотно-поступальне повернення Миколи до попередніх життєвих вражень та емоцій стало головним перцептивним механізмом “відбору” істотних образів-знаків, із яких пізніше утворилися ті асоціативні ланцюжки, що розкрили слухачеві музичної імпровізації глибшу істину. Тобто тривале ментальне занурення Річенка в емоційно-енергетичне поле звуків підготувало його в підсумку до болючого осягнення ядра образу-сприйняття (усвідомлення своєї ницості або ж вини “блудного сина” перед Любою), навколо якого сконцентрувалися до цього часу всі інші регіональні ознаки художнього цілого.

Аналогічно проартикулював цю ключову рецептивно-комунікативну закономірність ще один герой Г. Хоткевича – божевільний поціновувач портрета дівчини незвичайної краси з новели-фантазії “Портрет”: “Хіба коли ми слухаємо увір музичний, ми дивуємося тому, що патлатий суб'єкт якийсь ловко водить кінським волосом по баранячих кишках? Хіба перед дивною картиною ми роздивляємося, як то зручно поклав чоловік кольорову землю на тканину? Ні, ні, тисячу разів ні! Ми ловимо душею за посередністю очей, слуху відгомін тієї Вічної Краси, котра й є альфою й омегою світу. То – вісь, біля якої вертиться вселенна. І вона, моя безчасна Іда, була єдиним з проявлень тієї Краси, і прояв-

ленням, може, найвищим з усіх, бо то дух живий, безсмертне сотворіння, а не плід робочих рук...” [19, 89–90].

Отже, хоча в художньо-естетичному процесі ірраціональні чинники й домінують над раціональними, все ж лише їх безконечну взаємозаміну (почергову й поступальну ритміко-енергетичну актуалізацію різних граней досвіду, емоційно-інтуїтивних станів, власне художніх маркерів і под.) можна вважати конструктивним принципом матеріалізації краси у відповідному формозмісті та її високої естетичної оцінки. У термінах рецептивно-комунікативної методології цю думку слід ословлювати терміносполукою “зворотно-поступальний характер сприймання”, уточнюючи, що саме він становить домінуючу синергетичну динаміку творчості-співтворчості, зумовленої дуально-єдиним феноменом буття як такого.

1. Адельгейм Є. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості: [передмова] Євген Адельгейм / Франко І. Я. [з секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К.: Радянський письменник, 1969. – С. 3–62.

2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва: Искусство, 1986. – 423 с.

3. Безпояско О. К. Граматика української мови. Морфологія: підручник / О. К. Безпояско, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К.: Либідь, 1993. – 336 с.

4. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век / Владимир Библер. – Москва: Политиздат, 1991. – 412 с.

5. Блудова В. В. Два типа перцепции и особенности восприятия искусства / В. В. Блудова // Проблемы этики и эстетики. – Ленинград: Изд-во ЛУ, 1975. – Вып. 2: Природа искусства и механизмы художественной деятельности: сб. статей / [под ред. А. Н. Иллади]. – С. 147–154.

6. Гром'як Р. Т. До проблеми сприймання літературного твору / Р. Т. Гром'як // Давнє і сучасне: вибрані статті з літературознавства / Роман Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 17–32.

7. Гром'як Р. Т. Кризь призму дитинства й історії / Р. Т. Гром'як // Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2009. – С. 184–187.

8. Гром'як Р. Т. Література і критика у взаєминах з добою / Р. Т. Гром'як // Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2009. – С. 6–21.

9. Гром'як Р. Т. Общественное назначение литературно-художественной критики / Роман Гром'як // Действенность художественного слова: о воспитательном потенциале литературы: сб. статей: [отв. ред. Е. В. Шпилевая]. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 212–246.

10. Гром'як Р. Т. Повернення (гартування пам'яті): [вступне слово до другого розділу літературно-критичних нарисів] / Р. Т. Гром'як // Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2009. – С. 90–94.

11. Гром'як Р. Т. Проблеми естетичного сприймання в літературній критиці І. Я. Франка / Р. Т. Гром'як // Давнє і сучасне: вибрані статті з літературознавства / Роман Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 9–16.

12. Гром'як Р. Т. Про єдність моральних та естетичних критеріїв в оцінці явищ життя та літератури / Р. Т. Гром'як // Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2009. – С. 22–43.

13. Гром'як Р. Т. Цілісне сприймання художнього твору / Р. Т. Гром'як // Давнє і сучасне: вибрані статті з літературознавства / Роман Гром'як. – Тернопіль: ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 33–41.

14. Гром'як Р. Т. Цілісне сприймання художнього твору / Роман Гром'як // Українська мова і література в школі: [методичний журнал МО УРСР]. – 1967. – № 6. – С. 29–35.

15. Іліаді О. М. Спосіб життя і культура соціалістичного суспільства / Олександр Іліаді, Роман Гром'як. – К.: Мистецтво, 1982. – 112 с.

16. Мейлах Б. С. Художественное восприятие как научная проблема / Борис Мейлах // Художественное восприятие: сб. науч. трудов / [под ред. Б. С. Мейлаха]. – Л.: Наука, 1971. – С. 10–29.

17. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика / Ян Мукаржовский. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 480 с.

18. Хоткевич Г. М. Блудний син / Гнат Хоткевич // Твори: у 8 т. / Г. М. Хоткевич. – Харків: Кооперативне вид-во РУХ, Харківська школа друкарського діла ім. А. Вагинського, 1929. – Т. 5 – С. 140–169.

19. Хоткевич Г. М. Портрет: фантазія / Гнат Хоткевич // Твори: у 8 т. / Г. М. Хоткевич. – Харків: Кооперативне вид-во РУХ, Харківська школа друкарського діла ім. А. Вагинського, 1929. – Т. 4. – С. 84–105.

20. Хоткевич Г. М. Саргісе Шуберта / Гнат Хоткевич // Твори: у 8 т. / Г. М. Хоткевич. – Харків: Кооперативне вид-во РУХ, Харківська школа друкарського діла ім. А. Вагинського, 1929. – Т. 4. – С. 45–70.

21. Якобсон П. М. Психология и художественное восприятие / Павел Якобсон // Художественное восприятие: сб. науч. трудов / [под ред. Б. С. Мейлаха]. – Л.: Наука, 1971. – С. 67–79.

В статті розглянуто естетико-літературознавчу проблему взаємодії суб'єктів творчого процесу, причому основне ударення зроблено на феноменологію сприйняття. Теоретичний ракурс аналізу направлено на встановлення точок пересічення між відомими рецептивними теоріями В.Блудової, Р.Громяка, О.Іліади, Б.Мейлаха. Практичний вектор дослідження стосується спроб художественного моделювання процесу сприйняття, зокрема в новелістиці Г.Хоткевича.

Ключевые слова: *восприятие, моделирование художественно-эстетического взаимодействия, возвратно-поступательный характер.*

The article observes esthetic and literal problem of interaction of subjects of creative process, moreover the main stress is done on the phenomenology perceiving/perception. Theoretical foreshortening is made on the establishment of points of intersection between famous receptive theories of V.Bludova, R.Hrom'iak, O.Iliadi, B.Meilakh. Practical vector of the investigation concerns to the attempts of artistic modeling in the process of perception, in particular in the novelettes of H.Khotkevych.

Key words: *perception, modeling of artistic and esthetic interaction, reverse-forward character.*

УДК 82.11.852:7.072.3
ББК 83.3 (0) 32

Олег Пилип'юк

ЛІТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧНА ТЕОРІЯ АРІСТОТЕЛЯ

У пропонованій статті розглядається трактат Арістотеля "Поетика" як наукова праця нормативного скерування, що стала своєрідним підсумком філософських, культурологічних, естетичних і поетологічних поглядів античного мислителя.

Ключові слова: *поетика, універсалії, техне, мімезис, катарсис.*

Досить промовисто, що в центрі відомої фрески Рафаеля "Афінська школа", яка зберігається в Станца делла Сеньятура у Ватикані, зображені Платон, котрий підносить руку до неба, і Арістотель, котрий розпростерту долоню скеровує до землі. Це переконливе візуальне виявлення радикальних розбіжностей поглядів двох філософів. Орієнтуючись на земну субстанцію, Арістотель начебто промовляє, що трансцендентний світ, світ Форм, обстоюваний його вчителем, позбавлений реальності, а форми (ідеї) не існують поза буттям, вони іманентні йому. Очевидно, що цей контраст далеко не віддзеркалює непростих відношень між мисленневими парадигмами двох античних інтелектуалів, проте тут увиразнюються їх суттєві аспекти.

Тому мета нашої розвідки – не рефлексія довкола питань, які окреслені в трактатах Арістотеля "Поетика" і "Риторика" і які всебічно розглянуті у працях М.Новосадського, Ф.Петровського, О.Лосева, М.Гаспарова, В.Ветловської, В.Татаркевича та інших дослідників. Натомість ми простежимо алгоритм формування літературно-естетичних

ідей античного вченого на тлі інтелектуальних запитів тогочасної доби.

Творче життя Арістотеля (384–322) можна хронологічно поділити на два періоди: 1) двадцять років слухачем у платонівській Академії і чотири роки вихователем майбутнього царя Олександра Македонського (367–334); 2) період, коли він очолював Лікей в Афінах (334–322). Звичайно, впродовж тривалого творчого життя погляди вченого зазнали суттєвої еволюції. Спочатку він розвивався у площині платонівської традиції, пишучи здебільшого тексти у формі діалогів, орієнтованих на широкий загал. Із них збереглися тільки фрагменти, які у статусі цитат та ілюстрацій зустрічаємо у творах наступників Арістотеля. А вперше корпус його праць, що вразив публіку глибиною мислення, категоріальним апаратом і незвичним стилем викладу думок, опублікував Андронік Родоський. "Як плідний винахідник філософських термінів, – констатує Ф.Коплстон, – Арістотель не звертав особливої уваги на стиль і красу складу, бо вважав філософію вкрай серйозною справою, яка не допускає викори-

стання метафор чи міфів там, де потрібні точні наукові докази" [6, 11].

У Арістотеля літературознавчі ідеї отримують чіткі філософські детермінанти, а сама філософія виступає у нього не тільки як синонім знання взагалі, а як синтезований компендіум трьох наукових розгалужень. По-перше, це *теоретична філософія*, її метою є набуття знання заради самого знання, а домінантна роль відведена т. зв. "першій" (або теологічній) філософії, завданням якої є дослідження першовитоків і субстанційних основ буття. До теоретичної філософії належать також математика і фізика (дослідження природи).

По-друге, *практична філософія*, метою якої є знання заради діяльності. Її основними складовими є етика (вчення про моральність і добродесність), економіка (ведення господарства), політика (влаштування суспільства, держави). Третьою частиною філософії є *поетична*, в якій знання служить творчості. Тут виділяються риторика (мистецтво мовлення) і поетика (реалізація прекрасного). Не будемо перечислювати назви праць мислителя, бо не тільки кількістю трактатів прикметна його спадщина, а й обсягом і різноманіттям проблем, які у них розглядаються. Цікавою видається думка доктора філософії Чиказького університету Роберта Брамбо, яку він висловив у книзі "Філософи Давньої Греції". "Хоч праці Арістотеля з філософії природи цікаві і збуджують думку завдяки тому місцю, яке займають в історії грецької і середньовічної філософії, – пише вчений, – сьогодні не його натурфілософія, а його тлумачення етики, політики і поезії найбільшою мірою ставить перед нами питання, які потребують відповіді" [2, 248]. Крізь призму подібних суджень доцільно поставити питання і про формування Арістотелем дослідницьких підходів, принципів, інструментарію і прийомів у процесі аналізу літературних явищ. Стосовно афінського Філософа, то ця проблема особливо увиразнюється тим фактом, що він є зачинателем науки *логіки*, яка випрацьовувала пропедевтику і методіку наукових досліджень. Її мета – дисциплінувати мислення, дати йому надійні засоби для доказових суджень і достовірних знань.

Як уже зазначалося, Арістотель мав тверде переконання, що ідеї та чуттєві речі не можуть існувати нарізно, бо світ єдиний і не розпадається на дві основи – чуттєву та ідеальну. У цій площині вчений розробив кон-

цепцію про два типи буття – матерію і форму, вважаючи, що матерія як така є аморфним, хаотичним і пасивним первнем. Для того, щоб стати конкретною річчю, матерія повинна набрати форми, тобто поєднатися з певною ідеальною, конструктивною, моделюючою основою, яка і надасть матерії визначеності і конкретності. Нова онтологія закономірно зумовила і нові гносеологічні підвалини, і тому мислитель процес пізнання трактував як єдність чуттєвої і раціональної сфер.

У царині логіки Арістотель найбільш повно виявив свою інтелектуальну телеологію та індивідуальність. Він в основному цікавився способами доведення гіпотез, ґрунтуючись на тому передбаченні, що наукові висновки і аргументи дають певне знання про реальність, і ці знання сприймаються розумом у формі Універсалії. Замінивши платонівські ідеї універсаліями – загальними властивостями, які людський розум здатен виокремити в емпіричному світі, але які існують у цьому світі назалежно, – Арістотель, на думку Р.Тарнаса, повністю перевернув усю Платонову онтологію [13, 52].

Якщо дослідницьким методом у Платона є інтерпретація, то в Арістотеля – аналітика, тобто всебічний аналіз предмета. Основою Арістотелевої аналітики є теорія аподиктичного (доказового) силіогізму: способу умовиводу, що ґрунтується на необхідних і достовірних засновках і приводить до істинного знання. При цьому водночас зростає значимість інтелектуальної інтуїції як дієвого механізму наукового мислення, фундаментованого принципами категоризації світу. З погляду логіки категорії – це способи нашого мислення про речі і в той самий час – це способи існування речей, оскільки у речах закладена першооснова і їх якісна характеристика. Таким чином, категорії зумовлюють потребу в структурній організації предмета аналізу. Такий підхід актуалізується і під час рефлексій над художніми творами. На цьому досить влучно зацентрував увагу О.Лосев, декларуючи, що "для Арістотеля в художньому творі важливо не «що», а «як», точніше, повна стягненість того й іншого в одну виразну і тим самим переконливу формально-структурну образність" [8, 415]. Не випадково інший видатний мислитель нашого часу Умберто Еко назвав грецького філософа "батьком структуралістського мислення". У своєму фундаментальному дослідженні "Відсутня структура. Вступ у семіологію" він помістив

параграф під промовистою назвою “Уроки Арістотеля: теорія структури як конкретної форми і як формальної моделі”, у якому погляди грецького вченого потрактовані як предтеча сучасної семіотики [17, 335–338].

Така сконцентрованість на структуруванні речей і мислення привела Арістотеля до пошуків категоріально-понятійних парадигм в аналітичній діяльності, яскравим виявом чого стало відкриття силогізму як універсальної конструкції людського мислення. Філософ-логік так тлумачить грецьке слово “sullogismos”: “Силогізм є мовлення, в якому якщо щось передбачено, то з необхідністю випливає щось відмінне від устанавленого в силу того, що устанавлене є” (Первая аналитика I, 2, 24 b 18–20). Інакше кажучи, будь-яке твердження складається з кількох тверджень, що мають свій алгоритм доказовості, а будь-яка аргументованість розпочинається зі з’ясування, що являє собою дана річ як предмет дослідження, тобто її номінативність. Подібні одкровення Арістотеля виявились досить продуктивними у процесі еволюції західної інтелектуальної думки. “Епоха побудови формально-логічних процесів, – зазначає О.Фрейденберг, – доходить до цілковитого виявлення в Арістотеля, теоретика силогізму. Каузальність, дискурсивність, логізація арістотелівської думки не даремно знаходить таке співчуття у середньовічній схоластиці: їх пов’язує аналітика і та завершеність мисленневої математики, яка була історично неминуча в Арістотеля, нежиттєва (і тим потрібна) у схоластів” [16, 343]. Очевидно, що це міркування дослідниці стосується розуміння стилю написання візантійських і латинських поетик європейського середньовіччя.

Власне, в особі Арістотеля формальна логіка виробляє свої принципи і закони, що зумовлює появу понять і дефініцій, а зрештою – і термінів для універсалізації умовиводів. Цікаво, що О. Фрейденберг генезу понятійної системи виводить із міфів, зміст яких, здавалося б, позбавлений когнітивно-раціоналістичних лервнів. Вона пише так: “Античне поняття виникло навіть структурно в міфологічному образі; воно росло з образу. Його історія – це історія його звільнення від міфологічного образу, від тих законів мислення і від тієї семантики, які воно мало подолати і розірвати. Але такий розрив відбувся вже після класичної епохи, розпочавшись при еллінізмі; Арістотель знаменує час абстрактного

поняття, емансипованого від конкретності міфологічного образу” [17, 576].

Таким чином, Арістотель сформував логіко-філософські підвалини для конструювання пізнання світу крізь призму рефлексії над мистецькими формами. Його думки, що стосуються природи мистецтва і поезії, і сьогодні не втратили актуальності. Він – один із родоначальників естетики, науки про сутність творчої діяльності, її закономірності. Найбільш повно і виразно погляди Арістотеля на ці питання сформульовані у його класичних працях “Поетика” і “Риторика”. М.Гаспаров, міркуючи про тенденції розвитку давньогрецької культури IV ст. до Р.Х., виявляє тут цікаві корелятивні співвідношення. Доцільно процитувати ще раз, але в іншому змістовому контексті, вже згадувану думку відомого вченого: “Це і був час становлення античної теорії словесності: поетики і риторики. Відповідно до історичного моменту, поетика зароджувалася з погляду назад, на пройдений етап розвитку словесності, а риторика – з погляду вперед, на сферу подальшої творчості. Поетика будувалася як наука описова, як посібник для розуміння; риторика – як наука нормативна, як посібник для творення. Звичайно, чистота цього поділу не могла бути точно витримана: епізоди їх взаємовпливів і створюють історію античної теорії словесності післякласичного часу” [4, 383]. Можливо, цей факт і зумовив неабияку популярність поетології Арістотеля в естетиці Середньовіччя.

Трактат “Поетика” як безцінний внесок у аннали західного (чи світового) літературознавства дійшов до нас у неповному вигляді. Як засвідчують античні каталоги, він складався з двох книг; збереглася лише перша, що містить аналітичні роздуми про трагедію і епос. Друга ж частина мала включати аналогічний аналіз комедії, а також ямбу, тобто сатиричної лірики. Проте важко не погодитися з Гаспаровим, що “це найбільш глибоке проникнення в проблематику мистецтва за всю історію античності, – так видається з нашого часу, який, починаючи з XVIII ст., зосередив увагу на тих самих проблемах поетики, які поставив Арістотель” [4, 383–384].

За своїм жанром “Поетика” – це вірець наукового трактату нормативного скерування, проте орієнтація на досягнення чітких раціональних умовиводів щодо джерел, функції, типу і предмета словесної діяльності поглиблюється ілюстративно-аналітичними прикладами і аргументами. Для цього він відштовху-

ється від традиційного для Давньої Греції розуміння мистецтва як виду ремесла (техне), проте у нього технізований сегмент поступається креативному і медитативному. У “Нікомаховій Етиці” зустрічаємо цікаві міркування-концепції: “Будь-яке техне стосується генези, творчості і теорії того, як що-небудь створюється із того, що може бути чи не бути. Принцип твореного висновується в особі, котра творить, а не в предметі, що твориться, бо техне стосується не того, що існує чи виникає за необхідності, а також не того, що існує від природи...” (кн. VI, 4, 1140, A 10–15). Перше, що нас цікавить у цьому судженні, то це вказівка на корелятивні зв’язки техне і теорії, що передбачає визнання і того, що мистецтво може бути і предметом наукової рефлексії. Друге спостереження Арістотеля стосується значимості проблеми походження (а отже й причини) творчості і її функціональної ролі. Третє – то це увага до постаті автора як активної творчої особистості. Уже тут закладені ті ідеї, що хвилюватимуть Арістотеля в процесі осмислення законів поетики і риторики. При цьому він не лише звертався до власної лектури щодо грецької словесності і досвіду попередників, а й актуалізував власні набутки у царині логіко-методологічних пошуків.

У першій частині “Поетики” ґрунтовно тлумачиться докорінне положення естетики Арістотеля, його теорія наслідування (“мімезису”), що визначає сутнісні характеристики будь-якого виду мистецтва [14, 250–260]. “Твори епосу, трагедій, а також комедій і дифірамбів, як і більша частина авлетики з кіфаристикою, – все це в цілому не що інше, як наслідування (mimesis); розрізняються ж вони між собою трояко: або різними засобами наслідування, або різними його предметами, або різними, нетотожними способами” (1447a13), – писав Арістотель у перших абзацах своєї праці. Наслідування як родова прикмета поезії стає надалі об’єктом пильного аналізу.

Автор трактату визначає такі різні засоби наслідування як ритм, слово і гармонію, різні предмети наслідування – характери, пристрасті, дії (дійові особи), різні способи – наслідування від власної особи чи у формі повідомлення, чи у формі дії (I–III, 1447a18–1448b4). Уже тут відчутна теоретична сконцентрованість думки Арістотеля на виявленні сутнісних характеристик поетичного наслідування, прагненні подати словесну творчість як багатогранну і неповторну іпостась людської

свідомості. Має рацію О.Лосев, коли бачить у Арістотеля “проповідь нічого іншого, як автономності мистецтва, автономності його внутрішніх законів, автономності естетичного і художнього переживання і повної свободи всієї цієї художньої сфери і від логіки, і від етики, і від науки про природу. Наслідування, якому вчить Арістотель, є не тільки сутність мистецтва, але й така його сутність, яка робить його цілком автономною сферою людської творчості. Це і є те, що можна назвати новизною і специфікою арістотелівського вчення про наслідування” [8, 461].

Таким чином, процес наслідування – це вагома гностична дія. Він має творчу інтенцію і скерований на відтворництво чогось нового і незвіданого. У цьому основна відмінність мистецтва від практичної діяльності. Поет не може творити копії, самоповторюватися. І саме логіка художньої реалізації авторського задуму є запорукою таких новацій. “Арістотель одним із перших помітив, – пише сучасний дослідник античної естетики, – що переміщені у сферу мистецтва знайомі предмети, явища виявляють у собі новий смисл. Цим, зокрема, він пояснює інтерес людей до художньо відтворених страшних тварин, кривавих сутичок, трупів тощо, від чого у реальному житті людина прагне дистанціюватися. Ці спостереження Арістотеля виявились справедливими стосовно інших видів мистецтв різних епох. Згадаємо, для прикладу, як змінюється смисл кадрів документальної кінохроніки, коли вона вводиться в образну тканину художнього кінофільму” [7, 30].

Визначивши об’єкт свого дослідження як самодостатній за своєю суттю предмет, а також наділений індивідуальними якостями, Арістотель, відповідно до потреб універсалізації знання і пізнання, не міг не замислитися над питанням: а що може об’єднати в одну цілість самобутні феномени і де є витoki такого поєднання? Звичайно, пошук відповіді спонукав, здавалося б, до проникнення у внутрішній світ художніх творів і виявлення іманентних елементів, які можна підвести до спільного знаменника. Можна було б апелювати до досвіду досократиків і Платона, які походження мистецтва виводили з імперативу божественної інспірації чи впливу Муз. Проте афінський учений знайшов власний шлях, змінивши ракурс погляду на наслідування, водночас збагативши функціональні можливості цього явища.

“Породили поетичне мистецтво явно дві причини, і обидві природні. По-перше, наслідування притаманне людям з дитинства, і люди тим відрізняються від інших живих істот, що найбільш здатні до наслідування і навіть перші знання набувають шляхом наслідування, і результати наслідування всім приносять задоволення... Оскільки наслідування нам властиве природно, не менше як гармонія і ритм (а що метри – особливі види ритмів, це очевидно), то ще з давнини обдаровані люди, поступово розвиваючи свої здібності, породили зі своїх імпровізацій поезію” (IV, 4864 – 48620). Фактично Арістотель тут окреслив два алгоритми: наслідування – задоволення (здивування) – поезія; гармонія і ритм – імпровізація – поезія. Ключовими є слова “задоволення” та “імпровізація”, що мотивують естетику словесної творчості, яка ґрунтується на античному раціоналізмі. “Єднаючи поезію як вид наслідування із сферою розуму, а не емоцій, – міркує Т.Міллер, – Арістотель вносив в інтерпретацію наслідувального мистецтва нове трактування того враження, яке мистецтво справляє на людину. Якщо до Арістотеля це враження розумілося як відповідна реакція чуттів, то Арістотель розгледів у ньому роботу думки” [9, 71].

Власне естетична концепція мімізису включає в себе і адекватне відображення дійсності (зображення речей такими, “як вони були чи є”), і механізм творчої уяви (зображення їх такими, “як про них говорять чи думають”), й ідеалізацію дійсності (зображення їх такими, “якими вони мають бути”). За Арістотелем, мета мімізису в мистецтві – набуття знань і пробудження почуття задоволення від споглядання, відтворення і пізнання предмета.

Специфіка мистецтва також розглядається Арістотелем при з'ясуванні відмінностей між поетом та істориком. Ця проблема поставлена і вирішується у логіко-філософському зрізі. Справа зовсім не в тому, що поет користується віршами, а історик – прозою. Твори Геродота теж можна викласти через віршову форму. Арістотель стверджує, що мистецтво (поезія) “філософічніше” за історію. Воно відкриває якісь глибинні закономірності життя. Поет пише про загальне, а історик – про конкретне, одиничне. Автор трактату переконаний, що для поета значно краще подати неможливе як вірогідне, ніж можливе вірогідним. Це просто прийом акцентації на універсальному характері поезії. Тим самим Арістотель створив інтелектуальне поле для ста-

новлення філософського літературознавства, на просторах якого чільне місце відведено проблемі літературного твору і його структури.

Серед сонмища думок грецького аналітика не втратили актуальності і свіжості такі положення: по-перше, про те, що будь-який індивідуальний художній текст являє собою системну єдність, всі елементи якої перебувають у корелятивних співвідношеннях; по-друге, ця цілісність твориться авторською інтенцією як у змісті, так і в стилі. “Тому, яка вона (єдність) і яка вона (ціль), питання, яке підлягає дослідженню, а не завчасу відомому теоретичному положенню, аксіома, що кермує ходом аналізу”, – пише В.Ветловська [3, 62]. Арістотель послідовно дотримується власної концепції про взаємозв'язок художньої творчості та раціональної епістемі. У VIII розділі “Поетики” зазначено, що фабула художнього твору “повинна бути зображенням однієї, до того ж цільної дії”, становити таку системну єдність, щоб “з перестановкою або вилученням однієї з частин мінялося або розпадалося ціле” (8, 1451 а 30).

На думку Г.Грабовича, Арістотель подав продуктивний пошуково-дослідницький імпульс чільному адептові феноменологічної теорії Р.Інгардену, адже Інгарден “убачає в “Поетиці” Арістотеля такі видатні провісницькі риси: його зосередження на літературному творі як такому, що дає Арістотелеві можливість спочатку сформулювати загальну теорію твору, а лише тоді звернутися до його мистецької функції та впливу на реципієнта; його визнання (попри відсутність у нього чіткого уявлення про багатшарову структуру чи про результатну поліфонію літературного твору) таких важливих структурних ознак, як “поздовжній”, послідовний вимір твору (пролог, парод, виступи хору, епізоди, ексод) і розрізнення протошарових понять, як-от *mythos*, *ethos* і *dianoia* (всі вони відповідають “представленим” об'єктам твору), *lekxis* (водночас і звук, і значення сказаного) та *orpeos kosmos* (очевидно не обмежений до візуальних аспектів, він може відповідати цілому шару аспектів), що трапляється лише в трагедії, а не в епосі” [5, 36–37].

Стрижнем “Поетики”, навколо якого обертаються літературознавчі ідеї Арістотеля, є вчення про трагедію. В історію науки про літературу він і ввійшов як теоретик цього жанру. Арістотель ґрунтовно осмислює природу трагедії, дає їй хрестоматійне визна-

чення: “Трагедія є наслідування дії серйозної і завершеної, що має певний розмір, здійснюване мовленням, осолоджене по-різному в різних її частинах, здійснюване в дії, а не в оповіді, і проведене через співчуття і страх очищення подібних пристрастей” (VI, 49в24–28). І далі він розтлумачує основні положення цього визначення. Зокрема, робить акцент на тому, що трагедія – це наслідування не людей, а “дії і життя, щастя і неолі”, і при цьому – подібної дії, а не її опису. Це наслідування дією закладено у фабулі трагедії, одним із композиційних прийомів якої є перипетія – несподівана “переміна подій до протилежного. причому, як ми говоримо, за законами вірогідності чи необхідності” (XI, 52–22). До інших присутніх структурних частин трагедії Арістотель відносить “пізнання” і “страждання”, що відбуваються в процесі трагічної дії. Важлива роль при цьому відводиться і “оздобленню” трагічної дії ритмом, гармонією, співом, що передбачає посилення трагічного ефекту.

Як результат, у глядача трагедії з'являються “страх” і “співчуття”, що і ведуть до катарсису [15, 430]. При цьому глядач усвідомлює, що трагедія – це форма театральна, умовна, і він отримує естетичну насолоду, що і визначає протікання катарсису. За свідченнями О.Фрейденберг, “в самій естетичній практиці V століття, у трагедії, глядач “очищувався” в переносному сенсі, тобто вивільнявся від усього дріб'язкового, долучаючись до потужної “сутності” мистецтва, яке узагальнювало вузьке, “особисте”. Страх і жалість говорять про те, що об'єктивно запроваджувалося трагедією через суб'єктивне; але саме в суб'єкті мистецтво відтворювало через ілюзію велич об'єкта” [16, 607].

Погляди Арістотеля на трагедію і драматичне мистецтво ґрунтовно висвітлені у літературно-естетичних і театрознавчих дослідженнях, тому не бачимо сенсу знову повертатися до цих питань. Доречно звернути увагу на наполегливу роботу мислителя щодо теоретичного обґрунтування пропонуємих положень та ідей, зокрема розробки термінів і дефініцій. С.Аверінцев переконаний, що “дефініція – це ніби прикордонний знак, що позначає перехід від позанаукового знання до наукового, вступ на територію науки” [1, 10]. Як творець силогізмів, Арістотель не тільки умів розгортати дискурс своїх ідей та концепцій, а намагався, спираючись на власний досвід ученого-логіка, оволодіти мистецтвом

верифікації речей і явищ, які стали предметом його дослідницької рефлексії. До цієї особливості наукового стилю мислителя, але вже крізь призму літературної теорії, привертає увагу С.Аверінцев: “У “Поетиці” дефініції – це панівна форма викладу. Мало того, що їх щільність у загальному об'ємі тексту виключно висока: все те, що залишається, якщо вилучити дефініції, з більшим чи меншим правом сприймається то як вступ до наступної дефініції чи як пояснюючий перехід між двома дефініціями, то ще в якійсь службовій стосовно дефініцій ролі; воно, так би мовити, композиційно підлаштовується до дефініцій, прилипає до них, а інтонаційно їх продовжує” [1, 8–9].

Через систему дефініцій Арістотель створив термінологічний ресурс, який не тільки не втратив актуальності, а й окреслив нові підходи до вивчення літературних феноменів. “У цьому контексті, – справедливо зауважує сучасний польський дослідник Р.Нич, – не можна також не звернути уваги на симптоматичне повернення категорії мімізису до дослідницької термінології. Вона помітна не тільки у численних теоретичних висловлюваннях, а й у не менш численних працях зі сфери історії понять чи літературних форм та філософських коментарях і нових прочитаннях класичних текстів, передовсім *Поетики*. Зацікавлення новими перекладами *Поетики* Арістотеля зосередилося на кількох питаннях. Найбільше звернуло на себе увагу рішення французьких перекладачів перекладати поняття мімізису не як імітацію (чи наслідування), як це робилося досі, а як репрезентацію (яка передбачає процеси заміщення / вказування та схематизації). У критичних прочитаннях, викликаних цим рішенням, воно набуло семіотичного (тобто репрезентації інтерпретанта) або герменевтичного тлумачення [10, 161].

У річці сказаного Р.Ничем звернемося до знакового дослідження французького філософа-герменевта Поля Рікера “Час і розповідь”, у якому простежується глибинне прочитання текстів (епохи античності – “Поетики” Арістотеля, середньовіччя – “Сповідь” Аврелія Августина), які на тисячоліття визначили статус і рівень західної інтелектуальної культури. У цих авторів він знайшов витоки парадигм, що уможливили модерне розуміння не лише класичної літератури, а й сучасних текстів. П.Рікер концентрує свій погляд на питанні, яке Арістотель розглядав побіжно і фрагментарно, що стосується теоретичного обґрунтування епосу. У “Поетиці” недвознач-

но заманіфестовано, що до епопеї можна застосувати ті закони, які мають значення для трагедії (XXIII, 1459 а 17–30), проте французький філософ не у всьому “повірив” Арістотелю, а знайшов серед його постулатів те “золоте зерно”, з якого зріс дорідний колос сучасної наратології.

Це “золоте зерно” – поняття інтриги, завдяки якому Рікер переосмислив явище наслідування: “Далі я буду розрізняти три значення терміна *мімезис*: це відсилання до буденного передрозуміння, яке ми маємо про сферу дії, входження в царство поетичного домислу і, насамкінець, нова конфігурація сфери дії передрозуміння за допомогою домислу” [11, 9]. Поставивши питання про нарративність у часових параметрах, історичну інтенціональність оповідних структур, конфігурацію часу в оповідях, де домінує домисел, а далі простежуючи текстуальні взаємовпливи факту і домислу, автор “дає можливість осмислити *світ тексту* в очікуванні його доповнення, *життєвого світу читача*, без якого не може бути повним значення літературного твору” [12, 165].

Взоруючись на Арістотелеве визначення, згідно з яким метафора – це приховане порівняння (Риторика, III), П.Рікер створює оригінальне дослідження “Жива метафора”. Він переміщує аналіз метафори із сфери слова у сферу фрази і формулює концепцію семантичної інновації. Рікер на предметному літературному матеріалі простежує процеси руйнування дистанції між, здавалося б, несумісними за смыслом словами. Текстуальні інтерпретації вченого позначені проникливими філософськими одкровеннями і вивіреними філологічними узагальненнями, що засвідчує про глибинне засвоєння уроків Арістотеля. Праці П.Рікера “Час і розповідь” і “Жива метафора” – це, без перебільшення, своєрідний еталон розвитку арістотелевської традиції – творення філософського літературознавства.

1. Аверинцев С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры / С. Аверинцев // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье – М. : Наука, 1986. – С. 3–19.
2. Брамбо Р. С. Философы Древней Греции / Р. С. Брамбо : пер. с англ. Л. Игоревского. – М. : ЗАО Изд-во “Центрополиграф”, 2002. – 347 с.

В статтє рассматривается трактат Аристотеля “Поэтика” как научный труд нормативного типа, что стал своеобразным итогом философских, культурологических, эстетических и поэтологических взглядов античного мыслителя.

Ключевые слова: поэтика, универсалии, техне, мимезис, катарсис.

3. Ветловская В. Анализ эпического произведения : проблемы поэтики / В. Ветловская. – С. Пб. : Наука, 2002. – 213 с.
4. Гаспаров М. Поэзия и проза – поэтика и риторика // Гаспаров М. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. – С. Пб. : Азбука, 2000. – С. 374–423.
5. Грабович Г. Тексты і маски / Г. Грабович. – К. : Критика, 2005. – 312 с.
6. Коплстон Ф. История философии. Древняя Греция и Древний Рим / Ф. Коплстон ; пер. с англ. Ю. Алакина. – М. : ЗАО Центр-полиграф, 2003. – Т. 2. – 319 с.
7. Кривцун О. Эстетика : учебник / О. Кривцун. – М. : Аспект Пресс, 1998. – 430 с.
8. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Лосев. – Харьков : Фолио ; М. : ООО Издательство “АСТ”, 2000. – 880 с.
9. Миллер Т. Аристотель и античная литературная теория / Т. Миллер // Аристотель и античная литература / М. Гаспаров. – М. : Наука, 1978. – 106 с.
10. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич ; пер. з польськ. О. Галети. – Л. : Літопис, 2007. – 316 с.
11. Рікер П. Время и рассказ / П. Рікер. – М. : С. Пб. : Университетская книга, 1998. – Т. 1. Интрига и исторический рассказ. – 313 с.
12. Рікер П. Время и рассказ / П. Рікер. – М. : С. Пб. : Университетская книга, 2000. – Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе. – 224 с.
13. Тарнас Р. История западного мышления / Р. Тарнас ; пер. с англ. Т. Азаркович. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 448 с.
14. Татаркевич В. История шести понятий : Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / В. Татаркевич. – К. : Юніверс, 2001. – 368 с.
15. Українська літературна енциклопедія : у 5-ти т. – К. : “Українська радянська енциклопедія” імені М. П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 566 с.
16. Фрейденберг О. Миф и литература древности / О. Фрейденберг. – М. : Изд. фирма “Восточная литература” РАН, 1998. – 800 с.
17. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко ; пер. с итал. В. Резник и А. Погоняйло. – С. Пб. : Симпозиум, 2004. – 544 с.

* Про історію поняття *мімезис* у культурологічному і естетичному зрізах див. 10.

** “Катарсис – термін давньогрец. філософії, естетики й медицини, яким позначали суть естетичного співпереживання глядача зі стражданнями персонажів драми (16): “...співчуття виникає до безневинно нещасливого, а страх – перед нещастям до нас подібного” (XIII, 53a1–7).

The offered article proposes the treatise of Aristotle’ “Poetics” as the scientific work of normative leading, which becomes original sum of philosophic, culturological, esthetical and poetological views of antic thinker.

Key words: poetic, general notions, techne, mimesis, catharsis.

УДК 811.161.2’367

ББК 81.2 Укр

Оксана Семенюк

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ Й ЕТИЧНІ ОЦІНКИ В СЕМАНТИЦІ РЕЧЕНЬ ІЗ ПРЕДИКАТИВОМ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ТА ІНФІНІТИВОМ

Стаття присвячена дослідженню аксіологічної семантики речень із предикативом емоційного стану та інфінітивом. У ній розглянуто речення, які репрезентують інтелектуальну й етичну оцінку. Проаналізовано взаємодію дескриптивного та оцінного компонентів у їхній семантиці, виявлено їх формальні особливості.

Ключові слова: предикатив емоційного стану, інфінітив, оцінка.

Речення, що містять предикатив та інфінітив, неодноразово ставали предметом різноаспектних синтаксичних студій: учені досліджували їхню формальну організацію [2; 3; 8; 13], семантичну структуру [3; 4; 5; 11], актуальне членування [12]. Ці конструкції вважають “одним із найбільш дискусійних і складних явищ граматики” [2, 70], оскільки їх вивчення пов’язане з питанням про семантичну і синтаксичну природу інфінітива – “загадкової за своїм сучасним значенням категорії дієслова” [13, 128], а також із визначенням частини мовної належності предикативів.

У синтаксисі представлені різні варіанти класифікації речень з предикативом та інфінітивом, які базуються на врахуванні найрізноманітніших ознак і, насамперед, – на врахуванні значення предикатива. Так, традиційною є класифікація, за основу якої взято поділ предикативів на оцінні (*гріх, корисно, абсурдно*) і предикативи з семантикою стану (серед них – емоційно-статальні: *сумно, тривожно, радісно*). Речення з аксіологічними предикативами (*Гуляти корисно*) кваліфікують як оцінні, а речення з предикативами емоційного стану (*Кататися весело*) – як такі, що мають семантику синхронізованого з дією емоційного стану, тобто як дескриптивні [9; 10; 11].

Крім традиційного підходу до визначення семантики речень з предикативом емоційного стану та інфінітивом, існує ще й інший підхід, представники якого вважають, що значення таких речень включає в себе аксіологічний компонент [1; 3; 8]. Так, Н.Д.Арутюнова відзначає, що в конструкціях із предика-

тивом емоційного стану та інфінітивом одночасно оцінюється стан учасника події і дія чи процес, які викликали цей стан [1, 70 і 192]. Є.М.Галкіна-Федорук, чи не єдина з учених-синтаксистів, висловлює думку, що такі речення виражають стан, якісно оцінений суб’єктом: “...у реченнях *«весело гуляти»*, *«холодно їхати»*, *«сумно дивитися»* та ін. у словах *«весело»*, *«сумно»*, *«холодно»* виражена оцінка стану, що виникає при дії, названій в інфінітиві. Ці поєднання двох слів позначають і стан і як цей стан оцінюється” [8, 83].

Відмінний від попередніх підхід належить О.М.Вольф, яка вважає, що у конструкціях з емоційно-статальним предикативом та інфінітивом “«категорія стану» вказує не на стан суб’єкта, а слугує оцінним модусом придиктумі, вираженому... інфінітивним зворотом; пор.: *мені було страшенно боляче* (стан) і *мені страшенно боляче було бачити* (оцінний модус)” [7, 337]. На думку вченої, у таких випадках вирази, які звичайно позначають стани, одержують переносний смисл і “не зовсім ясно, чи можна тут узагалі говорити про стан... чи такі структури слід розглядати як власне оцінні” [7, 338].

Вважаємо, що аксіологічний компонент є невід’ємним складником семантики речень з інфінітивом та предикативом емоційного стану. Існування оцінного значення витікає зі значення самого предикатива, що містить у своїй семній структурі сему оцінки і виконує функцію аксіологічного предиката [14, 7]. Тому речення з емоційно-статальними предикативами, незалежно від того, включають во-

ни інфінітив чи ні, мають оцінне значення, що взаємодіє зі значенням емоційного стану.

У конструкціях із предикативом емоційного стану й інфінітивом представлені емоційні, етичні та інтелектуальні оцінки. Мета нашої розвідки – дослідження речень з емоційно-статальним предикативом та інфінітивом, які репрезентують інтелектуальні й етичні оцінки. Завдання статті – відмежувати ці конструкції від речень, у яких значення емоційного стану взаємодіє зі значенням емоційної оцінки; проаналізувати співвідношення дескриптивного й оцінного компонентів у їхній семантиці; визначити особливості речень етичної та інтелектуальної оцінки, що виявляються на формальному рівні.

Інтелектуальні оцінки разом з емоційними становлять психологічний різновид сенсорних оцінок, однак, на відміну від емоційних оцінок, для них характерний вищий рівень раціональності та осмислення мотивів оцінки [1, 75].

Значення інтелектуальної оцінки виражають речення, що містять інфінітив та предикатив *смішно*, наприклад: *Можже, воно й смішно згадувати про такі дрібниці, та ще в таких великих часах, як теперішні* (Б.Лепкий). У наведеному прикладі предикатив *смішно* реалізує аксіологічне значення, яке включає його в синонімічний ряд із предикативами інтелектуальної оцінки *нерозумно, безглуздо, наївно, недоречно* тощо: *Нерозумно (недоречно, безглуздо) згадувати про такі дрібниці, та ще в таких великих часах, як теперішні*. На відміну від речень з інфінітивом та предикативом *смішно*, у семантиці яких домінує значення емоційного стану (напр.: *Цапів було смішно споглядати цього перевертня* (В.Земляк)), реченням, у яких цей предикатив має значення інтелектуальної оцінки, властиві певні особливості.

Насамперед це відсутність причиново-наслідкового зв'язку між елементарними предикативними одиницями, організованими предикативом і інфінітивом, пор. речення з семантикою емоційного стану: *Йому смішно чути її докази* (В.Симоненко) = *Йому смішно, коли (і тому що) він чує її докази (Йому смішно з її доказів; Її докази розсмішили його)* – і речення з семантикою інтелектуальної оцінки: *Смішно вірити її неправдивим доказам* ≠ *Мені*

смішно, коли (і тому що) я вірю її неправдивим доказам.

У реченнях на позначення каузованого емоційного стану суб'єкта існує відповідність між причиною та її наслідком – станом, який воно викликає. Щоб викликати емоційну реакцію, маніфестовану предикативом *смішно*, ситуація повинна бути справді смішною для суб'єкта стану. У реченнях із семантикою інтелектуальної оцінки до репрезентованої інфінітивом ситуації таких умов не ставиться, оскільки ця ситуація виступає в іншій ролі. Звідси впливає ще одна особливість аналізованих речень: представлена інфінітивом ситуація є лише об'єктом оцінки, а її оцінювання не пов'язане з причиново-наслідковими відношеннями, тоді як у реченнях з емоційно-статальною семантикою головною функцією інфінітива є позначення причини стану, а вторинною – репрезентація об'єкта оцінки, що безпосередньо пов'язано з першою функцією (детальніше див. про це [15, 141–142]).

Для речень з емоційно-статальною семантикою характерна одночасність внутрішнього стану і його причини (*Йому смішно чути її докази* (В.Симоненко) = *Йому смішно, коли він чує її докази*), у реченнях зі значенням інтелектуальної оцінки така синхронізованість відсутня (*Та це ж смішно – так марно себе занести* (В.Підмогильний) ≠ **Смішно, коли так марно себе занести*), оскільки “будь-яка оцінка дається з відстані, з іншого часу” [9, 307]. Наведене твердження особливо актуальне для інтелектуальної оцінки, яка передбачає момент раціоналізації, осмислення мотивів оцінки [1, 75].

Предикатив *смішно* в реченнях з аксіологічною семантикою має значення негативної інтелектуальної оцінки (*смішно* = *нерозумно, безглуздо*), тоді як у реченнях з домінуючою емоційно-статальною семантикою його можна характеризувати або як такий, що не містить постійної оцінної ознаки, або як предикатив зі слабкорозвинутим компонентом позитивної оцінки.

Перелічені особливості виявляються при структурних перетвореннях аналізованих речень. Пор.:

I.

А 1. *Смішно думати, що він з тобою одружиться.*

2. *Це смішно – думати, що він з тобою одружиться.*

3. *Це смішно.*

4. *Смішно, що ти думаєш, ніби він з тобою одружиться.*

Б 1. *Смішно.*

2. *Мені смішно думати, що він з тобою одружиться.*

II.

А 1. *Мені було смішно спостерігати за їхньою грою.*

2. *Мені (було) смішно.*

3. *Мені було смішно, коли я спостерігала за їхньою грою.*

Б 1. *Мені було смішно, що я спостерігаю за їхньою грою.*

2. **Мені було це смішно – спостерігати за їхньою грою.*

Речення першої групи виражають інтелектуальну оцінку результату ментальної діяльності суб'єкта. Необхідною умовою реалізації аксіологічного значення таких речень є вказівка на об'єкт оцінки, тому предикативна одиниця, організована інфінітивом, для них є облігаторним компонентом. Представляючи у наведених прикладах аксіологічний об'єкт як невід'ємний елемент оцінної структури, дієслово у формі інфінітива може прономіналізуватися (див. приклад А 3: *Це смішно*), але його не можна вилучити з речення, оскільки без нього предикатив втрачає значення інтелектуальної оцінки (пор. приклад Б 1: *Смішно*). Займенник *це* має здатність виступати посередником у предикативному зв'язку між експліцитно вираженим об'єктом оцінки та оцінним предикатом (приклад А 2: *Це смішно – думати, що він з тобою одружиться*). Аксіологічний об'єкт може бути оформлений не лише інфінітивом, але й у вигляді підрядного речення (приклад А 4: *Смішно, що ти думаєш, ніби він з тобою одружиться*). У таких випадках “оцінний предикатив виконує роль предиката, ніби винесеного за дужки, у модусну рамку” [9, 156]. Уведення давального суб'єкта (приклад Б 2) призводить до втрати семантики інтелектуальної оцінки. Утворене речення з давальним суб'єктом (*Мені смішно думати, що він з тобою одружиться*) можна вважати коректним лише за умови, що для суб'єкта емоційного стану ситуація можливого одруження з якихось причин є справді смішною.

Приклади другої групи містять інформацію про емоційний стан особи, що виник унаслідок сприймання нею певної ситуації. Як предикат емоційного стану, предикатив *смішно* може організовувати самостійне речення без участі інфінітива (див. речення А 2: *Мені*

було смішно), бо, хоча повідомлення про емоційний стан передбачає вказівку на його причину, воно є інформативно достатнім і без розкриття механізмів каузації стану. На відміну від речень із семантикою інтелектуальної оцінки, у даному випадку інфінітив може замішатися підрядним часу (приклад А 3: *Мені було смішно, коли я спостерігала за їхньою грою*). Це свідчить про одночасність стану і ситуації, що його стимулює. Заміщення інфінітива підрядною частиною з каузативним значенням (речення Б 1) руйнує первинну семантику речення: унаслідок такої заміни причиною емоційної реакції суб'єкта виступає не ситуація, що сприймається, а сам факт сприймання, пор.: А 1. *Мені було смішно спостерігати за їхньою грою* = *Гра, за якою я спостерігав, була смішною, і тому мені було смішно* – Б. 1. *Мені було смішно, що я спостерігаю за їхньою грою* = *Той факт, що я спостерігаю за дитячою грою (що дитяча гра мене зацікавила: що я спостерігаю за дитячою грою замість того, щоб займатися серйозними справами), видався мені смішним*. Займенник *це*, уведений у речення другої групи, є для них чужорідним елементом (див. Б 2: **Мені було це смішно – спостерігати за їхньою грою*), оскільки для зв'язку між суб'єктом емоційного стану та емоційним станом як предикативною ознакою “посередництво” займенника зайве.

Етичні оцінки як різновид сублімованих оцінок [1, 76] реалізуються у реченнях, що містять предикативи *соромно, сором, совісно* та їх розмовні і діалектні відповідники. Оскільки зазначені лексеми належать до класу предикатних знаків, зміна їх семантики з емоційно-статальної на аксіологічну змінює значення всього речення та відношення між предикативними частинами, що його організують. Як і в реченнях, що виражають інтелектуальну оцінку, втрачається причиново-наслідковий зв'язок між предикативними частинами, інфінітив разом зі своїми актантами стає репрезентантом аксіологічного об'єкта, а предикатив виконує роль аксіологічного предиката. Пор. приклади: 1. *Він мужчина. Йому не личать пестощі. Обнімати, хоч і батька, – сором* (У.Самчук); 2. *Мовчи! – суворо насварилася на нього дівчинка, – стидно прохати: як похвалюсь мамі, то будеш знати!* (С.Васильченко). У наведених реченнях предикативи *сором* і *стидно* є носіями аксіологічної семантики. Реалізуючи оцінне значення, вони входять в один синонімічний ряд зі словами

Про емоційні оцінки у семантиці речень із предикативом емоційного стану та інфінітивом див. [15].

не годиться, недостойно, негідно, негоже, негарно тощо (пор. приклад, у якому предикативи *соромно* і *негідно* вжиті поряд: *І здавалося тоді козакам, що все їм підвладно, все дозволено, а тому соромно копірситися у собі, – соромно і не гідно козацького імені* (З.Тулуб)). Крім того, з огляду на характерний для етичної оцінки зв'язок з дебітивною модальністю [7, 123–124] названі лексеми можуть бути замінені предикативами *не можна, не слід: Обнімати, прохати* (у зн. *жебрати*) – *стидно, сором*, тобто негарно з погляду морально-етичних норм, а тому *не можна*.

У першій з аналізованих конструкцій (*Обнімати, хоч і батька, – сором*) оцінку семантику речення *Обнімати – сором* засвідчує передтекст. У ньому наведена загальноприйнята думка з приводу того, яка поведінка гідна чоловіка, а яка – ні: *Мужчині не личать пестощі. Дії, що не відповідають еталону, розцінюються як негідні, недостойні справжнього чоловіка, такі, що викликають сумніви щодо його мужності*.

У другому випадку інтерпретація речення *Стидно прохати* також не викликає сумнівів завдяки його найближчому словесному оточенню – реченням, що містять інформацію про реакцію інших суб'єктів на ненормативну дію: заборону на її повторну реалізацію (*Мовчи!*), словесно виражений осуд (*суворо насварилась на нього дівчинка*), а також про ймовірне покарання (*як похвалюсь мамі, то будеш знати*).

Об'єктом оцінки в аналізованих реченнях виступають дії, позначені інфінітивом: *соромно обнімати (когось)* (виявляти, демонструвати почуття), *прохати* (тобто *жебрати*). Оскільки вони не включені у причиново-наслідкові відношення (*Сором обнімати, Стидно прохати* у наведеному контексті не рівнозначні *Мені соромно, бо я обнімаю; Мені стыдно, бо я жебраю*), мотиви оцінки є іншими, ніж у конструкціях із семантикою каузованого емоційного стану. Якщо у реченнях на зразок *Ну й сором же було поміж того панського натовпу йти!* (Б.Грінченко); ... і соромно стало Горпині сидіти в оздобленій саклі, серед чепурних і веселих гостей, слухати співу і ласувати (З.Тулуб) каузувальні ситуації, позначені інфінітивом, є негативними у тому числі й через те, що вони викликають (чи можуть викликати) дискомфортне, неприємне для суб'єктів почуття сорому, то в реченнях етичної оцінки оцінка здійснюється з позицій

соціуму і пов'язана з існуючим у ньому розумінням архетипу – норми, зразка, прикладу, потенційних вимог, поставлених перед об'єктом [1, 76]. Мотивами для позитивної етичної оцінки є "орієнтація на етичну норму, дотримання морального кодексу, тобто більшого чи меншого числа правил і заповідей" [там само], підставою для негативної оцінки – їх порушення.

Речення з предикативом та інфінітивом, що виражають судження етичної оцінки, можуть містити імена осіб у формі давального відмінка, наприклад: *А вам стыдно з старої жінки сміятися!* (А.Головко); *Сором тобі, дівко, так робити, – говорила Онися* (І.Нечуй-Левицький); *А вам, пані майстрова, соромно переховувати в себе партача* (З.Тулуб); ... вона просто в вічі баяністові відрізує, що соромно йому тут байди бити поміж дітьми (О.Гончар). На відміну від речень із семантикою емоційного стану, у яких домінує перша особа, у наведених прикладах займенники мають форму другої або третьої особи. При цьому відсутні показники модальності припущення, невпевненості, які характерні для висловлень про емоційні стани інших людей. Це свідчить, що займенники у формі давального відмінка не є репрезентантами суб'єктів емоційних станів. Їхня роль у наведених реченнях полягає у тому, що вони позначають конкретних осіб – суб'єктів ситуацій, які оцінюються, пор.: *А вам, пані майстрова, соромно переховувати в себе партача!* (З.Тулуб) – аксіологічним об'єктом є ситуація *Пані майстрова переховує у себе партача*, суб'єкт цієї ситуації – пані майстрова – виражений займенником *вам*.

Отже, наявність назв осіб у формі давального відмінка в аналізованих реченнях зумовлена валентністю інфінітива і не пов'язана з предикативом, який, виражаючи етичну оцінку, на відміну від випадків, коли він виражає емоційний стан, не потребує для реалізації свого значення давального суб'єкта стану.

Крім вираження негативної оцінки, наведені речення мають ще одну комунікативну мету: викликати відповідні емоції у суб'єкта дії, вчинки чи поведінка якого виступають аксіологічними об'єктами. З огляду на таку комунікативну спрямованість вони входять в один ряд з питальними за формою реченнями, для яких, крім питальної, характерна ще й оцінна модальність, тобто вони є непрямими мовленнєвими актами оцінки (2), а також із

реченнями, що виражають осуд шляхом спонукання суб'єкта до осмислення власних дій і, як наслідок, до відповідного емоційного стану (3): 1. *Сором тобі, дівко, так робити: А вам, пані майстрова, соромно переховувати в себе партача; Стидно вам з старої жінки сміятися. 2. Як тобі не сором так робити? Як вам не соромно переховувати в себе партача? Як вам не стыдно сміятися зі старої жінки? 3. Так чинити погано, нечесно, недостойно, не годиться. Соромся! (Соромтеся!).*

Отже, речення із предикативом емоційного стану та інфінітивом можуть передавати цілий спектр оцінок – від емоційної до етичної. Якщо значення емоційної оцінки накладається на статальне і є, здебільшого, додатковим компонентом у семантиці речення, то значення інтелектуальної та етичної оцінок витісняє значення емоційного стану. Зміни в семантиці аналізованих конструкцій супроводжуються змінами, що виявляються на формальному рівні речення.

1. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 338 с.
2. Бабайцева В. В. Односоставные предложения в современном русском языке / В. В. Бабайцева – М.: Просвещение, 1968. – 298 с.
3. Берляева Т. Н. Грамматическая структура и семантика предложений с инфинитивом и предикативом: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: спец. 10.02.01 "Русский язык" / Т. Н. Берляева. – М., 1982. – 17 с.
4. Болюх О. В. Семантико-синтаксична структура безособового речення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.02 "Українська мова" / О. В. Болюх. – К., 1992. – 16 с.
5. Брицын В. М. Синтаксис и семантика инфинитива в современном русском языке / В. М. Брицын. – К.: Наук. думка, 1990. – 320 с.

Статья посвящена исследованию аксиологической семантики предложений с предикативом эмоционального состояния и инфинитивом. В ней рассматриваются предложения, которые репрезентируют интеллектуальную и этическую оценки. Проанализировано взаимодействие дескриптивного и оценочного компонентов в их семантике, выявлены их формальные особенности.

Ключевые слова: предикатив эмоционального состояния, инфинитив, оценка.

The emotional evaluations in the semantics of the sentences with the predicatives of emotional state and infinitive. The article is dedicated to the investigation of the evaluative semantics of the sentences with the predicatives of emotional state and infinitive. It deals with the sentences with intellectual and ethical evaluation. Author gives the classification of analyzed sentences. The descriptive and evaluative components interaction is analyzed.

Key words: predicative of emotional state, infinitive, evaluation.

6. Вольф Е. М. Состояния и признаки. Оценки состояний / Е. М. Вольф // Семантические типы предикатов / [Т. В. Булыгина, О. Н. Селиверстова, Н. А. Ишевская и др.]; отв. ред. О. Н. Селиверстова. – М.: Наука, 1982. – С. 320–339.
7. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – М.: Наука, 1985. – 228 с.
8. Галкина-Федорук Е. М. Безличные предложения с безлично-предикативными словами на – о / Е. М. Галкина-Федорук // Ученые зап. Моск. ун-та. – М.: Изд-во МГУ, 1948. – Вып. 128. – С. 70–85.
9. Золотова Г. А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 528 с.
10. Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса / Г. А. Золотова. – М.: Наука, 1982. – 368 с.
11. Золотова Г. А. О синтаксической природе современного русского инфинитива / Г. А. Золотова // Науч. докл. высш. шк. филол. науки. – 1979. – № 5. – С. 43–51.
12. Павлина Л. Д. Актуальное членение предложения с предикативами и инфинитивом: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук: спец. 10.02.01 "Русский язык" / Л. Д. Павлина. – К., 1979. – 24 с.
13. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М.: Учпедгиз, 1956. – 511 с.
14. Рыскаль Н. Н. Системные отношения слов категории состояния в современном русском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Рыскаль Наталия Николаевна. – Черкассы, 1993. – 162 с.
15. Семенюк О. А. Емоційні оцінки у семантиці речень із предикативом емоційного стану та інфінітивом / Оксана Семенюк // Лінгвістичні студії. – 2008. – Вип. 16. – С. 141–144.

"ПАМ'ЯТЬ ТЕКСТУ" В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ КОНЦЕПЦІЯХ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті узагальнено положення літературознавчих концепцій ХХ століття, присвячених проблемі "пам'яті тексту". Визначено функціональність та багатоваріантність термінологічних презентувань пам'яті тексту в різних філологічних методиках.

Ключові слова: текст, архетип, першообраз, внутрішня форма, жанр, інтертекстуальність, код.

Іван Франко, осмислюючи естетичні основи творчого процесу, виділяє кілька головних функцій, що впливають на його організацію. Серед них: "пам'ять, тобто можливість переховування і репродукування давніх вражень або взагалі давніх імпульсів" [20, 77–78] і "фантазію, тобто можливість комбінування і перетворювання образів, достарчуваних пам'яттю" [20, 78]. У літературознавчих концепціях ХХ століття категорія пам'яті розглядається в іншій проекції: з особи автора акцент переноситься на текст, який, незалежно від волі письменника, здатен вступати в "діалогічні" контакти з текстами попередніх епох, з культурою та історією. Його рецепція конвенціоналізується з репертуаром кодів, системою відношень, що стабілізують та конкретизують процес його розуміння.

"Сконцентровані у тексті соціальні норми і несвідомі літературні запозичення, – на думку Вольфганга Ізера, – утворюють горизонт тексту, який забезпечує визначений спрямований зв'язок між окремими репертуарними елементами і створює систему еквівалентності тексту" [8, 120]. Репертуар тексту – це селективний матеріал, що пов'язує його з соціальним життєвим світом та літературною традицією. Вона ж експліцитно та імпліцитно пов'язує конкретний текст з іншими у формі цитат, алюзій, ремінісценцій, формальних елементів тощо, що конститує його функціоналізацію. Така багаторівнева конгруентність дозволяє метафорично порівнювати текст з "візерунком килима" (Дж. Міллер, Р. Барт, Ж. Дерріда).

Однією з функцій тексту, за Юрієм Лотманом, є функція пам'яті, оскільки текст не тільки генератор нових смислів, але й конденсатор культурної пам'яті, що має здатність зберігати пам'ять про свої попередні тексти [13, 21]. "Багатошаровий і семіотично неоднорідний текст, що здатен вступати в складні відношення як з оточуючим куль-

турним контекстом, так і з читацькою аудиторією, перестає бути простим повідомленням, спрямованим від адресанта до адресата. Виявляючи здатність конденсувати інформацію, він отримує пам'ять" [15, 130].

Функціональність пам'яті тексту стає підґрунтям багатьох філологічних методик. Окреслення парадигми її варіативних презентацій становить мету пропонованої статті, що передбачає вирішення таких завдань:

- визначити ті літературознавчі концепції ХХ століття, що в різний спосіб торкалися проблеми "пам'яті тексту";

- вказати термінологічні варіанти її номінаційних позначень;

- обґрунтувати подібності та відмінності літературознавчих тлумачень, їх актуальність.

Одним із загальнотеоретичних понять історичної поетики є архетип чи першообраз, що має тривалу історію формування – від Платона до К.-Г. Юнга, Н. Фрая. В аналітичній психології К.-Г. Юнга цей термін, синонімічний Платонівській ідеї ("архетип" – це пояснюючий опис Платонового поняття ідеї" [22, 77]), тлумачиться як певна схема, універсальний символ, індивідуальне підсвідоме, що формує уявлення людини і виходить зі сфери "колективного-несвідомого". Надалі архетип, що набув в літературознавстві великої популярності, використовувався для означення найбільш загальних мотивів, первинних схем та уявлень, що струменять в основі будь-яких художніх структур [12, 16]. Усі модифіковані відтінки терміна об'єднує силогізм: архетип – це образи, теми, мотиви, їхні структури, що існують в літературі з часу їх виникнення: "Звертаючись до мудрості усіх часів і всіх народів, виявляємо, що все справді цінне вже давно було висловлене найпрекраснішою мовою" [22, 88]. Актуалізація культурного архетипу переносить досвід минулого в новий історичний контекст.

Синонімічним до архетипу є поняття першообразу, яке запровадив Олександр Веселовський. Проблема першообразу чи архетипу в його працях парадоксально загострена в авторському відомому запитанні: "Кожна нова поетична епоха чи не працює над здавна заповіданими зразками, обов'язково обертаючись в їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих, і наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і є її прогресом над минулим?" [6, 28]. Центральною проблемою його досліджень є встановлення взаємодії форми та змісту. Поняття форми Веселовський трактує доволі широко – "у вигляді незмінних елементів, що живуть вічно, переходять як спадок з покоління в покоління, мандрують народами, презентують собою, кінець кінцем, загальноживану і невідомо ким складену мову (койне). Зміст, навпаки, рухомий і вічно змінюється, виливаючись в старі форми, він оновлює їх і наближує до культурно-історичних потреб відповідної епохи" [21, 16]. Розглядаючи природу першообразів, Веселовський приходить до ідеї об'єктивної "пам'яті" художньої форми, що бере активну участь у процесі літературного розвитку [12, 18]. На основі досліджень історії епітета та психологічного паралелізму, поетики сюжетних схем та окремих мотивів [6, 51], дослідник визначає жанр як дериват традиційних, етикетних для певних ситуацій мовленнєвих зворотів (стилістичних кліше), реінкарнацією тропа.

Походження жанрів з конкретних тропів осмислював і Олександр Потебня, "який розглядав синекдоху і метафору як аналогії до того типу іномовлення, що втілюється в структурі жанру" [12, 18–19]. Паралелі між властивостями художнього твору та властивостями слова дають підстави констатувати первинність слова як вихідного символу і першої поетичної одиниці. "Вся наступна поезія з усіма її формами подається, як в прототипі, в мові, де образність зберігається живою до цього часу; далі ця образність з'являється в епітетах, а потім вироджується в риторичні фігури, і великі літературні жанри відрізняються від окремого поетичного слова лише своїм розміром [21, 24]. Розрізняючи у слові зовнішню форму, "членороздільний звук, зміст, що об'єктивується через звук", внутрішню форму, найближче "етимологічне значення слова, спосіб яким виражається зміст" [17, 22], Олександр Потебня наголошує на здатності слова "пам'ятати" своє первинне етимологічне зна-

чення, яке допомагає формувати відповідні уявлення, вказує на його зміст, водночас внутрішня форма образу "пам'ятає" про свій первинний контекст, виявлення якої – необхідна умова адекватного розуміння. "Оповідання живуть цілими століттями не заради свого буквального смислу, а заради того, який у них може бути вкладений. Цим пояснюється, чому творіння темних людей і віків можуть зберігати своє художнє значення в часи високого розвитку і разом з тим чому, незважаючи на уявну вічність мистецтва, настає пора, коли зі збільшенням труднощів при розумінні, із забуттям внутрішньої форми твори мистецтва втрачають свою цілісність" [18, 30]. Окремі дослідники помічають тісну спорідненість між поняттям "внутрішньої форми" у Потебні та "архетипу" у Юнга, які "описують одне явище, користуючись різними системами понять [16, 54]".

Історично обґрунтовану концепцію жанрового генезису висунули представники "палеонтологічної школи". У працях О. Фрейденаберга першоелементом жанрової форми вважається "первісна метафора". Світоглядні "первісні метафори" їжі, народження, смерті, "перекомбінуються та варіюючись, оформлюють літературні жанри та сюжети і стають їх морфологічною частиною [21, 110]". Отже, первісна метафора є джерелом оформлення жанрів, "структура яких представляє собою архаїчне осмислення світу, виражене шляхом ритму, слова чи дії в речі або сюжетному мотиві" [21, 111]. Спроба тлумачення структури жанру як репрезентатора давнього типу філософсько-естетичного світосприймання пов'язана з виявленням подібностей між конкретними жанрами та семантикою обрядів.

Проблеми архетипної взаємопов'язаності літературних творів були предметом досліджень канадського літературознавця Нортропа Фрая. Опираючись на культурну антропологію Дж. Фрейзера та психоаналіз К.-Г. Юнга, він вивчає особливості трансформації структурних принципів мітів в новітніх жанрах (драмі, епосі, прозі та ліриці), в різних способах відображення певних уявлень (малюванні, музиці, літературі). Одне з питань, на яке він намагається дати відповідь: "Чи розповідні категорії є ширшими або логічно давнішими, ніж звичайні літературні жанри?" [19, 132]. Виділяючи чотири розповідні категорії літератури: романтичну, трагічну, комічну та іронічну (сатиричну), які він називає мітоями або первинними (генеричними) фабу-

лами, зазначає, що їхні головні структурні принципи походять з мітів і саме це забезпечує літературі комунікаційну силу впродовж століть, незважаючи на усі ідеологічні зміни.

Центральною в концепції архетипного аналізу Н.Фрая є категорія подібності. “Оригінальний митець знає, що коли глядачі вимагають подібності до предмета, то, звичайно, вони хочуть саме навпаки, тобто бажають мати подібність до художнього способу вираження, з яким вони знайомі” [19, 111]. Західна література, на думку Н.Фрая, постійно використовувала одні і ті ж структурні принципи нарації. Це дозволяє сформулювати концепцію “тотальної історії літератури” як “єдиного процесу зростання літератури на міфологічному фундаменті і єдності літератури в її “архетипній рамі” [12, 24]. Найбільш переконливою та оригінальною у Н.Фрая є концепція системного перенесення міфологічної семантичної моделі на художню свідомість літературних епох, концепцію, в якій “передавання архаїчної жанрової семантики безпосередньо пов’язане з типологічною спорідненістю функцій, що зближує конкретний міт в міфологічній картині світу з конкретним жанром в структурі художньої свідомості загалом, конкретною історико-літературною епохою зокрема” [12, 27].

Науково-обґрунтовану теорію пам’яті мовленнєвих жанрів сформував М.Бахтін, яка до цього часу є об’єктом різноманітних тлумачень та коментарів, доповнень, заперечень, що лише підтверджує її актуальність та валідність. Концепцію “пам’яті жанру” він уперше задекларував у книзі “Проблеми поетики Достоевського”. “Літературний жанр у своїй природі відображає найбільш стійкі, «одвічні» тенденції розвитку літератури. У жанрі завжди зберігаються немирущі елементи архаїки. Правда, ця архаїка зберігається у ньому лише завдяки постійному її оновленню, так би мовити, осучасненню [...] Жанр живе сучасним, але він завжди пам’ятає своє минуле, свій початок. Жанр – представник творчої пам’яті в процесі літературного розвитку” [5, 178–179].

Уся багатогранність людської діяльності, на думку вченого, пов’язана з використанням мови, і кожна сфера використання мови виробляє свої “відносно стійкі” типи висловлювань, які називають жанрами. Попри цілком вмотивовану диференціальну відмінність різних типів жанрів, їх споріднює загальна мовленнєва природа. Досліджуючи за-

гальнолінгвістичну основу висловлювання та його типів, Бахтін розрізняє первинні (прості) та вторинні (складні) мовленнєві жанри. На його думку, вторинні (складні) мовленнєві жанри – романи, драми, наукові дослідження всілякого роду виникають в умовах більш складного і відносно високорозвиненого та організованого культурного спілкування. “У процесі свого формування вони (вторинні мовленнєві жанри – О.С.) вбирають в себе і переробляють різні первинні (прості) жанри, створені в умовах безпосереднього мовленнєвого спілкування. Ці первинні жанри, що входять до складу складних, трансформуються в них і набувають особливого характеру” [4, 244].

Водночас, конкретний жанр конвенціоналізує спектр можливостей реалізації індивідуальних та загальносформованих (клішованих) типів мовлення, оскільки “в різних жанрах можуть розкриватись різні шари і сторони індивідуальної особистості, індивідуальний стиль може перебувати в різних взаємовідносинах з загальнонародною мовою” [4, 241]. Відома теза М.Бахтіна “де стиль, там жанр” [4, 244], обґрунтовується мовленнєвими відмінностями, оскільки в процесі переходу стилю з одного жанру до іншого не тільки змінюється звучання стилю в умовах нехарактерного для нього жанру, але руйнується чи оновлюється цей жанр.

Категорія пам’яті тексту в Бахтіна реалізує себе насамперед в жанрі, бо саме в ньому зберігаються “немирущі елементи архаїчної” семантики. Хоча його погляди в цій царині не сформувались в єдину теорію жанру, проте їхня наукова цінність очевидна, оскільки жанр розглядається в сукупності перетинів та “діалогів” зі стилем, сюжетом, мотивом, реальністю, життям та літературою.

Проблеми міжтекстових контактів, збігів, взаємозв’язків концептуально висвітлені й у працях Цв.Тодорова, Ю.Крістєвої, Р.Барта, Ж.Деріди, Ж.Женетта, Ю.Лотмана та багатьох інших, що знову ж таки ілюструє інваріантний інтерес до “пам’яті” тексту, акумульованої в категоріях “інтертекстуальність”, “метатекст”. Канонічне тлумачення понять “інтертекстуальність”, “інтертекст” дав Ролан Барт: “Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожен текст представляє нову тканину, зіткану з старих цитат. Шматки культурних ко-

дів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки до тексту і навколо нього існує мова” [цит. за: 9, 207].

Інтертекстуальність – термін, що ввела Юлія Кристева, переосмисливши окремі ідеї М.Бахтіна щодо “діалогічності” художніх форм, значень, тем тощо. “Минулі, тобто народжені в діалозі минулих віків, сенси ніколи не можуть бути сталими (раз і назавжди завершеними, остаточними) – вони завжди будуть змінюватись (оновлюватись) у процесі подальшого, майбутнього розвитку діалогу” [4, 373]. Текст має унікальну здатність прочитувати історію та вписуватись у неї. Водночас, для тексту властива множинність, тобто не лише концентрування кількох сенсів, а особлива “просторова багатолінійність” (Р.Барт) означуваних, з яких текст зітканий, бо “етимологічно “текст” і означає “тканина” [1, 417].

Інтертекстуальний підхід – це вивчення не лише запозичень та алюзій, а й порівняння типологічно споріднених явищ (жанрів, мотивів, напрямів) як варіантів певних спільних тем та структур. Оскільки текст відлунює багатством контекстів, то його впорядкованість розглядається як комплекс акцій. Французький дослідник Ж.Женетт в книзі “Палімпсести: література в другому ступені” пропонує п’ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність [цит. за: 9, 208]. Інтертекстуальність в цьому випадку розглядається як процес комунікації та автокомунікації між текстами на різних рівнях: ідеологічному, естетичному, формальному, змістовому, свого роду діалогізування в межах ієрархічної системи текстів. Конкретний текст – перехрестя різних типів взаємовідносин, що виникають завдяки мнемонічним властивостям асоціативного мислення.

Інтертекстуальний підхід безперечно відкриває нові можливості вивчення текстів, зокрема, зіставлення типологічно подібних явищ в межах мотиву, теми, сюжету, жанру, напряму, виявлення міфологічного, психологічного, ідеологічного підґрунтя тексту, водночас передбачає осмислення постаті автора в процесі діалогу з самим собою, культурним контекстом тощо. Російський дослідник А.Жолковський класифікує типові контексти,

що є предметом розгляду різних рівнів інтертекстуального аналізу:

- той конкретний підтекст, з яким грає твір;
- той жанр, в якому він написаний і який, мабуть, прагне оновити;
- вся система інваріантних для автора мотивів, також, скоріш за все, піддається модифікації;
- той вагомий сучасний контекст, часто соціокультурний, в товаришуванні-вороженні з яким формується даний текст;
- той глибинний (міфологічний чи психологічний) архетип, який реалізований у творі, можливо з новаторськими варіаціями;
- і увесь (авто)біографічний текст життя і творчості автора, особливою редакцією якого можна вважати розглянутий літературний текст [7, 18].

Таким чином, інтертекстуальність як метод опирається на уявлення про “письмо як «діяльності» пам’яті” (Р.Лахман), оскільки простежує зв’язки, що з’являються у процесі становлення образу, теми, мотиву з топосом попереднього використання, в міжтекстуальній мережі подібних застосувань в інших текстах. Теза про те, що простір пам’яті актуалізується не в середині тексту, а поміж текстами, в системі сигніфікацій, – фундаментальна для багатьох представників інтертекстуальної школи. Пам’ять тексту – це і є його інтертекстуальність.

Інтертекстуальність інтегрується в різні моделі пам’яті, в різні культурні епохи, стилі тощо, оскільки відображає загальну сутність типологічних спорідненостей мовних презентацій екзистенційних переживань. Проголошена Роланом Бартом “смерть автора” [2, 384–391] у тексті і життя у творі декларувала особливу вагомість практики письма та читання, того письменницького та читацького вибору, що підпорядкований історії та мові, які завжди заселені іншими “голосами”. “Письмо – це простір невизначеності, неоднорідності та змінності, в якому губляться сліди нашої суб’єктивності” [2, 384]. Для того, щоб впорядкувати текстову багатозначність та множинність Барт вводить поняття коду, що є “простором цитат”, діапазоном, в якому розташовані різноманітні культурні “голоси”, що сплітаються в текст [10, 291]. “Код – це перспектива цитат, міраж, зітканий зі структур; він звідкись виникає і кудись зникає – ось усе, що про нього відомо; породжувані

ним одиниці [...] це уламки чогось, що вже було читане, бачено, здійснено, пережито: код і є слід цього уже, відсилаючи до написаного раніше, інакше кажучи, до Книги (до книги культури, життя, життя як культури), він перетворює текст в каталог цієї Книги” [3, 32–33].

Розмежування тексту і твору дозволяє впорядкувати Ролану Барту функціонально-семіотичні відмінності, що існують між ними. “Неважко зрозуміти, – пише Г. Косіков, – що в концепції Барта твір виконує денотативну функцію, тоді як текст належить рівню конотацій. Якщо твір можна визначити як те, що «сказав» автор, то Текст – це те, що «сказалося» у творі незалежно від авторської свідомості” [10, 293]. Твір існує як стабілізований мовленнєвий означник, утворений внаслідок спроби впорядкувати комунікативну взаємодію свідомості автора та досвіду людства засобами мови, текст – все те, що передусім мовленнєвому стабілізуванню, та ті свідомі та несвідомі асоціації, що виникають в процесі рецепції, шлейф соціокультурних смислів, нашарувань тощо. Твір, таким чином, є “подразником”, детонатором навіювання смислів, що робить можливим проникнення у безмежжя культурної пам’яті.

Категорія пам’яті – предмет різносторонніх досліджень одного з представників семіотичної школи Юрія Лотмана. Її осмислення окреслюється трьома рівнями: пам’яті знаку (символу), пам’яті тексту, пам’яті культури, які об’єднуються навколо поняття текст, що дозволяє О. Леуті наукову позицію Лотмана назвати “текстоцентричною” [11, 165–144]. Водночас ця позиція тісно пов’язана з подібними інтерпретаціями у О. Потебні, М. Бахтіна, Р. Барта. Подібно до Ролана Барта, Лотман виділяє поняття коду, яке сприяє впорядкуванню різного роду спільностей в межах знаків, текстів, культури. Код – історичне утворення, більш динамічне в своєму розвитку, ніж сама мова. Він надає елементам тексту і тексту загалом певні значення. Кожна культура, таким чином, характеризується деякою системою кодів. Кожен код конденсує в собі певну типову подібність, що входить до ряду інших, які й можна загалом означити як пам’ять.

Здатність тексту конденсувати інформацію перетворює його в інтелектуальний механізм, який функціонує на різних рівнях соціально-комунікативного процесу: спілкування між адресантом та адресатом (функція пові-

домлення); між аудиторією і культурною традицією (текст виконує функцію колективної пам’яті); спілкування читача з самим собою (текст як “медіатор” самоорієнтації особистості); спілкування читача з текстом (текст як співрозмовник); між текстом і культурним контекстом (текст презентує контекст як деяка частина – ціле) [14, 130–131].

Таким чином, текст у Ю. Лотмана – складна конструкція, що зберігає багатобразні коди, свого роду інформаційний генератор, який, вступаючи в різні контакти з адресатом, контекстом, культурною традицією, породжує різноманітні варіанти свого розкодування, виникнення яких опирається на пам’ять суб’єкта зокрема та культури загалом.

Виділяючи три функції тексту: передавання константної інформації, вироблення нових сенсів, пам’яті, Ю. Лотман фактично розглядає різні прояви останньої. Функція передавання константної інформації перетворює текст у фіксатор та акумулятор моноструктурної, незмінної інформації. Вироблення нових сенсів опирається на здатність тексту генерувати певну інформацію у процесі взаємодії з суб’єктом її сприйняття, який перекодує її відповідно до своєї світоглядної еквівалентності, текст, таким чином, є подразником пам’яті суб’єкта. Третя функція пам’яті, що тісно прив’язана до двох попередніх, розкриває паралелі між текстом і контекстом. “Сума контекстів, в яких конкретний текст знаходить осмисленість і які певним чином закладені в його смислового потенціалі, може бути названа пам’яттю тексту” [11, 173].

Загалом, погляд на проблему текстової пам’яті у Ю. Лотмана має культурологічний характер, оскільки, балансує на межі тексту та досвіду людства, вона є простором загальної пам’яті культури. Тенденція до індивідуалізації пам’яті – другий полюс її динамічної структури. “Наявність культурних субкультур з різним складом і об’ємом пам’яті приводить до різного ступеня еліптичності тексту, що циркулюють в культурних субколективах, і до виникнення «локальних семантик». В процесі переходу за межі даного субколективу еліптичні тексти, щоб бути зрозумілими, заповнюються” [14, 200].

Концепцію Ю. Лотмана можна умовно означити як спробу універсального узагальнення різних способів комунікативного процесу в просторах пам’яті (суб’єкт-текст-культура), яка є не лише сховищем досвіду люд-

ства, а складовою частиною “текстоутворюючого механізму” [14, 202].

Поданий вище огляд лише частково і доволі фрагментарно відтворює основні етапи осмислення “пам’яті” в контексті літературознавчих студій. Ураховуючи складність тлумачення сутності самої пам’яті, її розуміння розгортається на перехресті історії, психології, культурології, лінгвістики тощо. Кожен з методів презентує дослідження її окремого вияву чи їх сукупностей. Узагальнено категорія “пам’яті тексту” може тлумачитись як процес різноманітних контактів, скерований на виявлення та фіксацію певних подібностей, той зв’язуючий мотив, завдяки якому з окремого досвіду виникає знання про загальне. Безперечно, навіть найдетальніші спроби універсального тлумачення цієї категорії будуть поверховими та недосконалими, адже вона є частиною загального інтелекту людства та окремої особистості, архіватором соціальної екзистенції, пов’язуючим центром одиничного й множинного, індивідуального та загального, об’єктивного та суб’єктивного, конкретного та абстрактного тощо.

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика ; пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Барт Р. Смерть автора / Ролан Барт // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва, 1994. – С. 384–391.
3. Барт Р. S/Z / Р. Барт; перевод Г. К. Косикова и В. П. Мурат; общая ред., вступит. статья Г. К. Косикова. – М. : Ad Marginem, 1994. – 303 с.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
6. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 406 с.
7. Жолковский А. К. Блуждающие сны. Слово и культура : сб. ст. / А. К. Жолковский. – М. : Сов. писатель, 1992. – 220 с.
8. Изер В. Историко-функциональная текстовая модель литературы / В. Изер // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология, 1997. – № 3. – С. 118–142.

В статье обобщены положения литературоведческих концепций ХХ века, посвященных проблеме “памяти текста”. Определены функциональность и многовариантность терминологических презентаций памяти текста в разных филологических методиках.

Ключевые слова: текст, архетип, первообраз, внутренняя форма, жанр, интертекстуальность, код.

9. Ильин И. П. Интертекстуальность / И. П. Ильин // Современное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. – Москва, 1999. – С. 204–216
10. Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст (по поводу книги Р. Барта “S/Z”) / Г. К. Косиков // Барт Р. S/Z. – М. : Ad Marginem, 1994. – С. 277–302.
11. Леута О. Н. Ю. М. Лотман о трех функциях текста / О. Н. Леута // Вопросы философии. – 2002. – № 11. – С. 165–174.
12. Липовецкий М. Н. “Память жанра” как теоретическая проблема / М. Н. Липовецкий // Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки на материале русской литературы 1920–1980-х. – Свердловск, 1992. – С. 11–28.
13. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 447 с.
14. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 200–2002.
15. Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 46–57.
16. Плахтій Т. Специфіка вияву архетипу в літературному тексті / Тетяна Плахтій // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – Т. 7. – С. 53–59.
17. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 343 с.
18. Потебня О. Думка й мова / Олександр Потебня // Слово Знак Дискурс Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 23–40.
19. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Н. Фрай ; пер. Л. Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – С. 111–135.
20. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–120.
21. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
22. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Матрица безумия / К. Г. Юнг, М. Фуко. – М. : Алгоритм, Эксмо, 2007. – С. 75–110.

The article summarizes the provisions of literary concepts of the twentieth century on the issue of "text memory". It was defined the multi functionality of terminological presentation of text memory in various philological conceptions.

Key words: text, archetype, authentic image, inner form, genre, intertextuality, code.

УДК 81'42:070.449.7

ББК 81.03

Віра Великорода

ФУНКЦІОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЕВФЕМІСТИЧНИХ СУБСТИТУТІВ У МЕДІА ДИСКУРСІ

У статті досліджено функціонально-прагматичні характеристики евфемізмів у медіа дискурсі на основі мотиваційних чинників їх вживання. Основна увага приділяється детальному опису кожної з виділених функцій та ілюстрації теоретичного матеріалу прикладами з американських засобів масової інформації.

Ключові слова: евфемізм, вуалітивна, кооперуюча, превентивна, риторична, елевативна, конспіративна, дистортивна функції.

Склад евфемічної лексики англійської мови постійно варіюється та поповнюється; суть евфемії змінюється залежно від періоду, мовців та тем, які вважаються настільки неприйнятними, що потребують заміни прямих номінацій вторинними. Тому функціонально-прагматичний аспект евфемістичних субститутів становить особливий інтерес лінгвістів, що й спонукало до вивчення даної проблематики у цій статті. Завданнями дослідження є визначення основних функцій евфемізмів у медіа дискурсі та ілюстрація реалізації цих функцій у засобах масової інформації. Метою статті є аналіз функціонально-прагматичних особливостей евфемізмів як одиниць вторинної номінації, зокрема їх функцій, на основі мотивації вживання. Наукові результати дослідження сприятимуть кращому уявленню про евфемізми як заміники прямих номінацій з небажаною конотацією та полегшенню декодування адресатом евфемічних субститутів у медіа дискурсі.

Як вважають мовознавці, потреба в евфемізмах є соціолінгвальною та психологічною: соціальне напруження, що виникає при вживанні неприйнятних слів, може призвести до розриву мовленнєвого контакту, оскільки викликає емоційний шок в адресата, а евфемізми усувають таке напруження [2, 8]. Вони використовуються з метою "покращення" денотата, приховування його неприємних аспектів, щоб виразити належність до певної групи (in-group identity) задля кодування інформації перед людьми, що не належать до групи, тощо [4, 222]. Відповідно до мотивації

вживання, Г. Антрушина ділить евфемізми на два типи: евфемізми, вживання яких зумовлене соціальними умовностями, та евфемізми, вживання яких зумовлене глибоко вкоріненим страхом [1, 162–166]. Категоризація С. Улмана [6, 195] частково збігається з поділом Г. Антрушиної: вживання евфемізмів, викликане соціальними умовностями, мотивується в класифікації вченого почуттям делікатності чи порядності. В. Заботкіна вважає, що евфемізми виникають через декілька прагматичних причин (приклади наші. – В.В.): 1) внаслідок бажання бути ввічливим: *abode of love (brothel)*; 2) через принцип табування: *the Creator (God)*; 3) внаслідок прагнення регулятивно впливати на аудиторію: *program (invasion)*; 4) через прагматичну установку засекретити певний вид діяльності: *defensive action (bombing)* [3, 94].

У контексті вживання мовцями евфемізмів виявляється один або декілька з цих мотиваційних чинників, які безпосередньо пов'язані з функціями евфемізмів. Функціональні особливості евфемізмів досліджувала Н. Босчаєва, однак увага дослідниці була зосереджена лише на оказіональних евфемізмах (слова та вирази, "які несуть евфемістичний зміст лише в певній ситуації спілкування"), у використанні яких дослідниця виділяла кооперуючу, превентивну та риторичну функції [2, 8]. У зв'язку з тим, що наше дослідження не обмежується лише оказіональними евфемізмами, вважаємо за доцільне виділити такі сім функцій евфемізмів у медіа дискурсі.

В у а л і т и в н а – виявляє прагнення адресанта приховати аспекти дійсності, про які він не бажає говорити відверто. Вуалітивна функція притаманна усім без винятку евфемізмам; інші функції діють поряд з вуалітивною та можуть бути більш або менш виражені. Особливо чітко ця функція евфемізмів простежується в мовленні політиків та громадських діячів. Щоб приховати політичні реалії, які можуть викликати негативну реакцію публіки, мовці використовують одиниці на зразок *game (war), rectification of frontiers, transfer of population (deportation), to stretch the truth, to embroider the truth (to lie)*:

"The real predictor of who will stretch the truth, however, is not underlying work circumstances but underlying personality".

(Time, 06/10/2002);

"Tobias Wolff's characters are compulsive storytellers and liars; they are constantly spinning their own lives into melodramas, inventing or embellishing personas, daydreaming themselves into fantasy worlds, or turning their pasts into confessional anecdotes. Some embroider the truth to try to make themselves seem more interesting. Some lie out of self-delusion".

(New York Times, 03/28/2008).

К о о п е р у ю ч а – відображає прагнення комунікантів до збереження мовленнєвого співробітництва для вирішення завдань спілкування (притаманна більшості евфемізмів, але особливо чітко виражається в евфемізмах, які вживаються з метою уникнення дискримінації): *vertically challenged (short), physically handicapped (crippled), developmentally disabled (retarded), hearing-impaired (deaf)*:

"The administration of Brazilian President Luiz Inácio Lula da Silva would prefer his fellow citizens to describe him as a vertically challenged, well-nourished supporter of liberal causes – and not as a short, fat communist. In an 87-page document drawn up by the Special Ministry for Human Rights and distributed to members of Congress, police chiefs, newspaper editors and other opinion leaders, the Lula administration lists 96 terms it wants to hear less of. Many are obvious: Don't call the physically handicapped cripples..."

(Time, 05/09/2005);

"And more important, you're the idiot who believes so much in cultural relativism that you'll nod politely when a guy tells you that in his

country they keep developmentally disabled people in cages".

(Time, 10/29/2006);

"Although amplification systems have long been used to help hearing-impaired students, recent research has shown that enhanced audio benefits all students by helping a teacher's voice get through loud and clear, even at the back of the classroom".

(Time, 10/16/2006).

П р е в е н т и в н а – передбачає використання евфемістичних слів та виразів як альтернативи номінацій давніх табу, які ще збережені у свідомості людини (виконують евфемізми на позначення денотатів фізіології людини, смерті, релігійної тематики тощо): *Cape of Good Hope, Temple of Venus (female genitals), Father of Lies, old boy, Prince of evil (devil), Creator, Almighty, Savior (God), to sleep (to be dead), to answer the final summons, to pass away (to die)*:

"One of Britain's most beloved entertainers passes away at the age of 95".

(Time, 10/05/2010).

Р и т о р и ч н а – полягає у намаганні мовця певним чином впливати на ціннісні установки адресата [2, 8], змінити його ставлення до повідомлюваного, спонукати його до певних дій (придбати певний продукт, обрати певну організацію для отримання послуг, тощо): *to re-engineer (to fire), de-luxe (expensive), economy (cheap), message (commercial)*:

"In the early part of 1995 I found myself reengineered and out of work".

(Fortune, 12/25/1995).

Е л е в а т и в н а – адресант представляє аспекти реальності у позитивнішому світлі, гіперболізує низькі чи середні стандарти. Реалізація елевативної функції спрямована на ціннісні установки адресата (подібно до риторичної функції). Мовець прагне подати аспекти реальності так, щоби реципієнт трактував їх як більш прийнятні. Така позитивізація денотата призводить до того, що адресат ігнорує негативну сторону предмета, а адресант досягає вигідного для себе прагматичного впливу, що є особливо характерним для евфемізмів сфери реклами. Адресант прагне певним чином підняти важливість або престиж денотата, спонукаючи реципієнта до певних дій, вибору, купівлі певного товару. Дуже часто елевативна функція супроводжує риторичну та характеризується ефектом експресивності, коли мовці прагнуть не лише підняти статус

денотата, а й справити враження на адресата, по-новому назвати вже відомий предмет. Здебільшого елевативними евфемічними одиницями номінуються непрестижні професії, товари, організації чи установи, що за інших обставин не привернули б уваги адресата: *large (medium-sized), average-looking (ugly), embalming surgeon (undertaker), access controller (doorman), sanitation engineer (dustman), podiatrist, chiropodist (corn-cutter)*:

"Academy Award-winning actor immortalized in the role of Ed Norton, the lean, dim-witted "subterranean sanitation engineer" ... on the 1950s television show *The Honeymooners*; in Chester, Connecticut".

(Time, 11/17/2003);

"I went on Monday for another foot check-up; and my podiatrist administered another wart-treatment (they seem to have gotten even worse) that felt fine when it happened, but has subsequently created three large, gruesome-looking burn-blisters on the ball of my right foot, making it impossible for me to walk".

(Time, 03/30/2006).

Конспіративна – виявляється у навмисній евфемізації неприйнятних аспектів реальності членами певної соціальної, професійної чи вікової групи задля ускладнення сприймання інформації особами, які до групи не належать: *magpie (machine-gun), company, customer (CIA, FBI), to hemorrhage (to bleed), D & C (abortion)*. Конспіративна функція евфемізмів тісно пов'язана з функціями аргота та сприяє можливості ідентифікації мовцями членів своєї групи, дозволяє їм спілкуватися та розуміти один одного, ізолюючи себе від інших мовців, які не здатні адекватно інтерпретувати інформацію, котрою обмінюються члени групи. Особливістю таких евфемізмів є те, що група людей, яка їх використовує, розуміє ці вислови та ідентифікує того, хто їх вживає як "одного зі своїх". Особливо часто евфемізми з конспіративною метою використовуються політичними діячами, оскільки прямі номінації привертати би надто багато уваги громадськості. Справжнє значення таких одиниць відоме здебільшого обмеженому колу комунікантів, пересічні ж мовці не завжди можуть зрозуміти їх семантичне навантаження: *it, thing, device (atomic bomb), samizdat (illegal circulation of uncensored writings)*:

"Decades ago, when Czechs wanted to read their country's most famous author, Milan Kundera, they often had to resort to *samizdat* — the clandestine copying and distribution of

government-suppressed literature or other media in Soviet-bloc countries".

(Time, 07/09/2006).

Дистортивна – вживання евфемізмів спричинює спотворене відображення інформації у свідомості адресата; ця функція може бути результатом вуалітивної чи конспіративної і притаманна політичним, медичним евфемізмам, евфемізмам реклами. В.Ноубл у своїй праці "Speak Softly. Euphemisms and Such" детально розглядає евфемізми, метою вживання яких є "...приховати неприємні факти за допомогою м'яких слів чи завуалювати неприємне значення звісою багатослів'я", і вважає, що використання певних евфемізмів може призводити до спотвореної інформації у свідомості реципієнта [5, 44]. Дистортивна функція евфемізмів найбільш негативно впливає на ефективність комунікації та заважає досягненню мовленевого співробітництва, тобто виключає реалізацію кооперуючої функції: *democracy (dictatorship), rescue mission, brotherly help (invasion)*:

"In this country for many years words have been deprived of their true meanings. The word '*democracy*', for example, meant the lack of democracy. '*Brotherly help*' meant armed intervention. '*Security*' was the scariest word I ever heard".

(New Yorker, 11/13/1989).

Деякі з виділених функцій супроводжуються маніпулятивним ефектом, що є результатом апеляції до свідомості адресата та заохочування його до певних дій. Перлокуція евфемізмів у таких випадках є настільки значною, що можна говорити про мовну маніпуляцію свідомістю – нав'язування реципієнту певного уявлення про дійсність, ставлення до неї, емоційної реакції чи наміру, які відрізняються від тих, які адресат міг би сформулювати самостійно. Маніпулятивний ефект евфемізмів особливо часто реалізується у сфері реклами та політики. У політиці маніпуляція виявляється у застосуванні евфемізмів з яскраво вираженим вербально-психологічним впливом: *commission, contribution (bribe), rescue mission (invasion), legally accurate (containing false information)*:

"Bush has waved off a bipartisan *rescue mission* out of pride, stubbornness or ideology, or some combination of the three. Rather than reversing course, as all the wise elders of the Iraq Study Group advised, the Commander in Chief is

betting that more troops will lead the way to what one White House official calls "victory".

(Time, 01/04/2007);

"Eager to get the impeachment process over with. Democrats on Capitol Hill have little appetite for adopting the President's defense that he was "*legally accurate*" when he insisted under oath that he'd never had sexual relations with Monica Lewinsky".

(Time, 10/26/1998).

Отже, мотиваційні чинники вживання евфемізмів мовцями визначають функції евфемістичних субститутів як засобів вторинної номінації: залежно від контексту, денотата, особливостей комунікативної ситуації, прагматичних намірів мовця та інших чинників вони можуть виконувати одну, а здебільшого декілька з проаналізованих функцій одночасно. Оскільки матеріалом для написання статті послужили тексти засобів масової інформації, у перспективі подальших досліджень цієї проблематики вважаємо за доцільне вивчення особливостей досягнення бажаного прагматичного впливу на реципієнта

В статті досліджуються функціонально-прагматичні характеристики евфемізмів в медіа дискурсі на основі мотивів їх використання. Основне уваження приділяється детальній опису кожної з виділених функцій і ілюстрації теоретичного матеріалу прикладами з американських засобів масової інформації.

Ключові слова: евфемізм, вуалітуюча, кооперуюча, превентивна, риторична, елевативна, конспіративна, дистортивна функції.

The article deals with researching into the functional and pragmatic characteristics of euphemisms in media discourse on the basis of causes of euphemisms' use. The author's major attention is devoted to the detailed description of each of the analyzed functions and providing the theoretical material with examples from American mass media.

Key words: euphemism, veiling, cooperative, preventive, rhetorical, elevating, conspiratorial, distorting functions.

УДК 821.161.2: 7.046.1

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Наталія Ткачик

ОНІРИЧНИЙ МОДУС МІФОПОЕТИКИ В ТЕОРЕТИЧНОМУ РАКУРСІ

Статтю присвячено дослідженню теоретичних аспектів взаємоперетікання і "самособоюнаповнення" міфу, сновидіння та художнього тексту; простежено змістовий та композиційний вимір функціонування сну у літературному творі; розкрито поняття сон-як-текст і текст-як-сон, сон-як-мотив і сон-як-психопроєкція персонажа; окреслено сон як засіб творення підміненої реальності в сучасному прозовисі.

Ключові слова: онірика, сон, міф, текст, мотив, мікрообраз, композиція, психоаналітика.

Сон і міф виконують функцію трансляції символів (універсально-культурні чи приватно-особистісні) вони "видають" закодовані

послання, які свідомість відчитує на рівні мікрообразів, паттернів поведінки чи знакових ситуацій. Загалом квазіміметичне моделювання дійсності у сні та міфі має ті ж закони, що й творення міфопоетичної художньо-літературної реальності: підвищена умовність, посилена асоціативність, параболічність хронотопу, насиченість символами. Тому й триланкова структура *міф-сон-текст* видається напролюд цікавою з пункту бачення психоаналітики, семіотики, культурології, міфокритики та ін. галузей на тлі сучасної глобалізаційної дифузії наукових дисциплін.

Особливого значення оніриці надавалося в усіх світових культурах переважно через ототожнення сну і смерті (до прикладу, мотив двійництва Гіпноса і Танатоса у грецькій міфології), відповідно пробудження зі сну мало сотеріологічне (спасенницьке) значення (грецька, індійська культури, вчення гностиків). Скажімо, в маніхейській космогонії на початку часів Ісус пробуджує Адама до життя після сну-смерті. Ініціації теж супроводжувалися неспанням, боротьбою зі сном задля збереження духовної сили та прояву володіння власною свідомістю. Таким чином у міфологіях різних народів простежується розуміння того, що саме через сні витікають фантазії і фобії, відкриваються шляхи до незвіданої і небезпечної підсвідомої сфери особистості.

Питаннями онейрики цікавилися Гесіод (“Теогонія”), Платон (“Республіка”) і Арістотель (“Про сновидіння”), Тертулліан (трактат “Про душу”), Артемідор з Далдіса (“Онейрокритика”), частково св. Августин у “Сповіді”, Рене Декарт та ін.

Представники т. зв. ритуалістичної міфокритики поч. ХХ ст. досліджували сон як один із провідних мотивів світової міфології, переважно не виходячи за рамки формально-генетичного підходу (Фрезер, Грейвс). Найвність тісного зв'язку між сном і міфом у змістовому та формальному плані відзначав Отто Ранк у праці “Міф про народження героя” і відповідно трактував міф як “сновидіння безлічі людей” [18, 28]. Леві-Брюль вважав, що первісне мислення не вбачало різниці між сном і станом бадьорості. Проте нового витка наука про сновидіння у їх зв'язку із психікою людини набула у студіях Зигмунда Фрейда та Карла-Гюстава Юнга. Якщо для Фрейда сон – викид назовні спресованих і нереалізованих бажань, закорінених у особистісній підсвідомості (ІД), то для Юнга сон – прояв більшою мірою колективного підсвідомого.

Відповідно і література у студіях обох психоаналітиків трактується як приватний “сон наяву” або ж як поле оприявлення архетипу людства. І хоча Фрейд вважав, що у снах спливають антисоціальні бажання і тваринно-інстинкти, а Юнг чи не опозиційно трактував онірику як зону колективного досвіду-мудрості, обидва доходили до спільного знаменника у тому, що сон, міф та література безальтернативно поєднані та схожі за своєю внутрі-логікою.

Подібно і Еріх Фромм у праці “Забута мова” трактує акт сновидіння як “нічну міфотворчість”, підкреслюючи, що сон і міф мають багато спільного “як за формою, так і за змістом” [23, 182]. Символічну природу сновидінь в смислі “міфічно-модифікованого оформлення звичайних явищ життя” відзначав також і О.Лосев [12, 89]. Мірча Еліаде зауважує, що між сном та міфом головна відмінність полягає в тому, що сновидіння позбавлене “взірцевості і всезагальності”, які для міфу є визначальними [6, 121].

У сучасних українських психоаналітичних студіях питання онірики розглядалося такими дослідниками, як О.Бідюк, Г.Грабович, О.Забужко, Н.Зборовська, М.Ласло-Куцюк, М.Моклиця, С.Павличко, Л.Плющ, С.Хороб та ін., однак попри всю наукову привабливість теми взаємопереливання *сну-міфу-літератури* вона залишається ще не достатньо дослідженою (зокрема, в товщі новочасного українського прозопису), чим і зумовлюється **актуальність** нашої розвідки.

Мета даної статті полягає у відстеженні шляхів проникнення сну у художню канву тексту на змістовому та формальному рівні, а також окресленні оніричного модусу міфопоетики (на матеріалі сучасної прози).

На **змістовому рівні** онірика оприявнюється у художньому тексті у вигляді *мікросну-як-проекції психіки персонажа* (домінує мікрообразність, уламки міфу, приватні символи) та *сну-як цілісного мотиву* (сон ілюструє невитіснені бажання персонажа або ж процес індивідуалізації на шляху до Самості). У **формальному вимірі** сон “розтікається” художньою дійсністю твору, провокуючи підвищену умовність хронотопу та урухомлюючи психоделічний дискурс розмиванням кордонів між свідомістю/підсвідомістю персонажа.

Сон у творі з міфопоетичною картиною світу виступає художньо-онірично оформленим універсальним мотивом (його мікроуламком) або ж одним із засобів творення міфопоетичної дійсності. Хоча варто залишатися свідомими умовності та невдячності будь-яких класифікацій, надто ж таких, де окремі елементи, сплітаючись, постійно переконуються у нові форми, як у випадку із міфопоетично-оніричною літературою, а надто “постновочасною”.

Сон, безперечно, виступає одним із засобів міфологізації, про що свідчать хоча б частозустрівані оніричні мотиви у міфологізмі Старого Завіту (сні Іова, Якова, Йосифа та ін.) та їх порівняно значно менша кількість у деміфологізованому Євангелії.

У класично-хрестоматійному творі Кальдерона “Життя – це сон” розгорнуто концепцію відносності межі поміж реальністю та сном, умовності земних цінностей та недостовірності емпіричного досвіду. Онірика у творі ХVII ст. виступає маскою реальності, подібно до того, як онірика в літературі межі ХХ–ХХІ століть ретранслює тотальне відчуття підміни сучасної дійсності на тлі теорій “втрати легітимності” періоду “постсучасності” (Ж.-Ф.Ліотар), “кінця історії” (Ф.Фукіяма), тотального “епістеміологічного і онтологічного сумніву” (Х.Бертенс). Тому кальдеронівська художня концепція життя-як-сну є як ніколи актуальною в постмодерній ситуації з тією відмінністю, що новочасність не протиставляє реальність і сон, а радше накладає ці поняття одне на одне і проживає їхню гібридизовану форму.

У праці “Геть від реальності” російський семіотик Вадим Руднев, зіставляючи поняття сну, реальності та художнього тексту, розрізняє у процесі їхнього сприйняття нейтралізацію за реальністю (текст/сон проживаються як реальність) і нейтралізацію за сном (реальність проживається як текст/сон) [19, 205], друга з яких і є домінантою у художній дійсності літератури кінця ХХ ст., доказом чого виступає оніричний дискурс сучасної світової прози: сербської (Сава Дам'янов, Данило Кіш, Милорад Павич), польської (Ольга Токарчук, Марек Краєвський), російської (Людмила Уліцька, Віктор Пелевін), італійської (Діно Буццатті, Пауло Коельйо), латиноамериканської (Хорхе Луї Борхес, Габріель-Гарсія Маркес, Варгас Льюса, Мігель Анхель Астуріас) та ін.

Підвищена увага до онірики в сучасному українському літпроцесі вивершується у цьогоріч виданій антології “СНОВИДИ: сні українських письменників”, на сторінках якої автори діляться не тільки приватними снами, а й власним ставленням до онірики у творчості. Так, рефлексії Т.Прохаська стосовно феномену снів розкривають не тільки його приватний творчий метод множинної реальності, а й певне “психоделічне” трактування дійсності сучасною літературою та культурою загалом, позаяк “сні є бездоганим доказом того, що не існує реального і нереального, лише різні форми реальності” [20, 312].

Сновидіння можуть набувати цілісної образної оболонки в певному вивершеному мотиві або ж виринати на рівні мікроуламків міфу та приватних символів. Подібно до цього сні оприявнюються і в художньому тексті. Автор вдається до роздроблення сну і його спорадичного вкраплення у текст для трансляції внутрішнього стану персонажа (відповідно їх і слід тлумачити, за З.Фрейдом, “*on detail*, а не *en masse*”), при якій ніби через кінопроектор читачеві передаються окремі образи, уривки “внутрішніх” подій. Це дає змогу продіагностувати внутрішню дійсність героя (“текстуально сконструйована квазі-особа, наділена свідомістю”), чия підсвідомість має здатність проявлятися “аналогічно, як у реальних осіб: через сні, помилкові дії – або цілі сукупності дій, які не можна пояснити на рівні раціональної свідомості” [16, 310].

У таких формах функціонування сну у художньому творі переважають т. зв. приватні символи (за Е.Фромом), які декодуються тільки через контекст світу героя, художню канву окремого твору, і є свого роду “рупорами”, в які промовляють невитіснені прагнення та пригнічені фантазії. Так у творчості Галини Пагутяк сні набувають ознаки свободи, безмежнорозімкнутого простору, в якому герой відчуває вивільнення від екзистенції (оніричні образи Острова, ірію, Антисвіту, польоти над морською безоднею).

Іншим виміром снів є реалізація фобій і страхів. Як зазначає А.Менегетті, чия концепція сну у праці “Світ образів” визріла на ґрунті фрейдівської та юнгіанської, сон виступає не проявом тваринних інстинктів чи колективної істинності, а лакмусовим папірцем стану психіки, відповідно погані сні – віддзеркалення внутрішніх негараздів та конфліктів [див. 13]. Подібними сно-уламками насичена повість Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”: саме уві сні героїня “мусить пильнувати, аби дощ не завалив неба” [14, 356], у сні вона викопає джерело, яке починає

Українських письменників”, на сторінках якої автори діляться не тільки приватними снами, а й власним ставленням до онірики у творчості. Так, рефлексії Т.Прохаська стосовно феномену снів розкривають не тільки його приватний творчий метод множинної реальності, а й певне “психоделічне” трактування дійсності сучасною літературою та культурою загалом, позаяк “сні є бездоганим доказом того, що не існує реального і нереального, лише різні форми реальності” [20, 312].

Сновидіння можуть набувати цілісної образної оболонки в певному вивершеному мотиві або ж виринати на рівні мікроуламків міфу та приватних символів. Подібно до цього сні оприявнюються і в художньому тексті. Автор вдається до роздроблення сну і його спорадичного вкраплення у текст для трансляції внутрішнього стану персонажа (відповідно їх і слід тлумачити, за З.Фрейдом, “*on detail*, а не *en masse*”), при якій ніби через кінопроектор читачеві передаються окремі образи, уривки “внутрішніх” подій. Це дає змогу продіагностувати внутрішню дійсність героя (“текстуально сконструйована квазі-особа, наділена свідомістю”), чия підсвідомість має здатність проявлятися “аналогічно, як у реальних осіб: через сні, помилкові дії – або цілі сукупності дій, які не можна пояснити на рівні раціональної свідомості” [16, 310].

У таких формах функціонування сну у художньому творі переважають т. зв. приватні символи (за Е.Фромом), які декодуються тільки через контекст світу героя, художню канву окремого твору, і є свого роду “рупорами”, в які промовляють невитіснені прагнення та пригнічені фантазії. Так у творчості Галини Пагутяк сні набувають ознаки свободи, безмежнорозімкнутого простору, в якому герой відчуває вивільнення від екзистенції (оніричні образи Острова, ірію, Антисвіту, польоти над морською безоднею).

Іншим виміром снів є реалізація фобій і страхів. Як зазначає А.Менегетті, чия концепція сну у праці “Світ образів” визріла на ґрунті фрейдівської та юнгіанської, сон виступає не проявом тваринних інстинктів чи колективної істинності, а лакмусовим папірцем стану психіки, відповідно погані сні – віддзеркалення внутрішніх негараздів та конфліктів [див. 13]. Подібними сно-уламками насичена повість Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”: саме уві сні героїня “мусить пильнувати, аби дощ не завалив неба” [14, 356], у сні вона викопає джерело, яке починає

залити її ж хату [14, 45], вночі на неї нападає щось “колюче” і душить. Поруч із цими страхами оприявнюється і фобія смерті, яка в оніричному просторі Галини Пагутяк набуває ознак священнодійства, ритуалу: “Я беру в руки гребінь і проводжу ним по волоссі. Пасмо за пасмом падає мені на коліна [...]. Ось уже нічого нема на голові. Зуби легко виймаються з рота. Я їх кладу на коліна, не викидаю, наче вони мені ще знадобляться. Шкіра злазить клаптями. Я здираю її наосліп” [14, 65].

Це оніричність через спорадичні сновкраплення сигналізує про екзистенційні переживання, натомість міфологічна образність (відьми, упирі, живі мерці) створює зовнішній шар дійсності героїні, топос Урожа, який вже на іншому рівні віддзеркалює розщеплену свідомість.

В одному з інтерв'ю авторка зізнається, що її книги “народжені снами, чи напівсонними видіннями”, то ж і не дивно, що вся творчість Галини Пагутяк позначена оніричним дискурсом. Хоча він і підвищує загально-символічний рівень творів, але не є визначальним при творенні міфопоетичної картини світу, адже такі сні героїв не ретранслюють універсальних моделей поведінки, народних вірувань, метафізичних переживань, зв'язку з потойбіччям тощо. Це радше психоаналітичний зріз тексту втілений інтравертно-інтуїтивним типом автора, чий персонажі – переважно рефлексуючі екзистенти, що серед іншого поводить і герметизм та не до кінця відчитуваність твору.

Натомість сон-як-цілісний-мотив виконує функцію композиційного прийому (ретардації, ретроспекції, відступи, вставні епізоди), демонструючи певні універсальні за значенням ситуації (як-от мандрівка у потойбіччя чи марення під час клінічного сну), які уже є одними із засобів моделювання міфопоетичного топосу. Часто подібні сні-мотиви є заломленими через психіку персонажа народними уявленнями та віруваннями про іносвіття, життя після смерті, проявом колективного підсвідомого, у якому корениться багатівіковий архедосвід, та й К.Юнг підкреслював, що сновидіння “у вигляді міфологічного мотиву віддавна представляють трансформації душі” [26, 110].

Феноменологія сну про потрапляння у потойбіччя виражає процес індивідуації на шляху до Самості, що на художньому рівні

часто передається семіозисними образами лісу, води, темряви (художні інваріанти підсвідомого). Переважно схема подібної мандрівки однакова: герой покидає власний простір, здійснює акт переходу (через воду, вогонь, ліс), виконуючи певні завдання, набуває важливого досвіду у ворожому незвіданому просторі і просвітленим повертається назад. Те, що така схема мономіфу мандрівки Дж.Кемпбелла [див. 10] втілена саме у сні персонажа і є композиційним прийомом (а не проявляється у “реальності” героя і не становить основу самої композиції твору), підсилює умовність художньої дійсності, розмикання хронотопу, зумовлює його параболічність, витворює множинність світів твору і становить собою текст-у-тексті.

Аналізуючи міфи про небезпеку, що загрожує душі, Фрезер у “Золотій галузці” також зауважує, що “душа зануреної у сон людини насправді вилітає із тіла і відвідує ті місця, бачить тих людей і здійснює ті дії, які бачить сплячий [21, розділ 18]. Подібні вірування не чужі й українській традиції (дослідження В.Гнатюка, М.Поповича, Івана Нечуя-Левицького). Втілення такої додосвідної свідомості в оніричному просторі художнього тексту дає змогу говорити про явище реміфологізації.

Так у романі “Книга плачів” Миколи Закусила сні про потрапляння у потойбіччя виступають одним із засобів творення міфопоетичної картини світу (разом із мотивом метаморфози, есхатології, пам'яті роду-фратрії, протиставленням хтонічного й орнітального як язичницького та християнського і т. д.). Данило Сахрань переживає клінічну смерть, яка вплітається у художню канву через панорамний сон про прихід у царство мертвих, спілкування із тіннями, моління до каменя і покидання іносвіття у образі буслика [див. 8], а за К.Юнгом, “міфи та сновидіння, пов'язані із подіями після смерті, ніщо інше, як компенсуючі фантазії, закладені в самій природі: кожне життя прагне продовжуватися вічно” [26, 125].

По-особливому розмикається у сферу сну і простір роману “НепрОсті” Тараса Прохаська. Себастьяну сниться, як він іде тунелем, “він знав, що буде цим тунелем іти завжди, поступово трапляючи себе через тертя об світло, аж поки не зайде у вічність, остаточно ставши світлом” [17, 174]. Ініціація героя відбувається в оніричному просторі, коли Себастьян зависає над водяною прірвою, бачачи

там “все...”, а повернувшись застає Анну постарілою на сорок років.

Оформлений в окремий сюжет сон може артикулювати і текстуально розгорнуте невитіснене бажання персонажа, адже “багато сновидінь, – зауважує З.Фрейд, – становлять собою явне здійснення бажань. Там, де це здійснення приховане, замасковане, там проявляється протилежна бажанню тенденція” [22, 133]. Явні сно-бажання характерні для оніричного дискурсу романістики Юрія Андруховича: сні персонажів є одночасно ілюстраціями актів індивідуації та переживання незреалізованих фантазій. Стах Перфецький, який переживає дійсність галюциногенно, як фантазм, тільки уві сні і бачить своє справжнє життя, залишене у минулому, йому “подібні мотиви не можуть не снитися, бо це були хвилини ... найвищої найніжнішої любові до Неї” [2, 203], за серйозністю настільки потужні, що аж надто контрастують із балаганно-карнавальною дійсністю Венеції (“Перверзія”). Єдине, що може засмутити вічновеселого блазня Перфецького, це відсутність снів про Неї: “сьогодні мені снилася не Вона. І цей жаль, цей смуток, ця обірваність усередині геть нічим не пояснимі” [2, 209].

Заблуканий в інформаційних та просторових лабіринтах Москви Отто фон Ф. тільки у снах може відвідати міфологізовану до іділності Галичину і розмовляти із королем Оленьком Другим про свою таку бажану стипендію і таку ненависну російську колоніальну систему (“вертикаль”) (“Московіада”).

У “Рекреаціях” онірика подана через проміжні між снами-мареннями-галюцинаціями стани героїв, чия підсвідомість надміру інфікована алкоголем: смертельнохворий Юрко Немирич втікає із балу мерців на Віллі з грифонами акурат перед актом чорної мессі, де він має бути принесений у жертву; Грицько Кундера в однострої упівця втікає від візійних переслідувачів; Марта переживає еротичні фантазії, в яких фігурує Хомський (у реальному житті її над-Я і Персона зразкової матері табуують приховані бажання). І тільки один Мартофляк спить без сновидінь, будучи байдужим до всього, окрім алкоголю і любовних втіх, втілюючи собою обмежену особистість, яка, за Фрейдом, позбавлена комплексів, а, отже, впритул наближена до психічних розладів.

Оніричний простір твору не обов'язково вимірюється снами персонажів, а може

мати і “позаперсональне” втілення, коли йдеться про переживання дійсності-як-сну. Онірика таким чином, будучи простором протікання дії, провокує відносність, квазіреальність художньої дійсності, неісторичність часу, відсутність аксіологічної характеристики персонажів, проживання тексту/реальності-як-сну (нейтралізація за сном – теорія Руднева), тобто втілюючи ознаки міфологічного світострийняття.

“Розтікання” онірики художньою дійсністю, відсутність межі між сном і реальністю у творі визначає підвищено-умовну, а часто і міфопоетичну систему координат, в якій, “міфологічним є не сама річ, а спосіб її зображення” [12, 116]. З іншого ж боку, оніричний ефект “підміненої реальності” у творі дає змогу автору вільно жонґлювати нереалістичними образами, реалізувати метаморфози, безперешкодно просторово “переміщати” героя на великі відстані, тобто створює атмосферу очуднення, в якій все сприймається як даність і нічому ніхто не дивується, тобто збувається “міф як ідеальне буття” [12, 159].

Уже на першій сторінці роману “Московіада” Юрія Андруховича читача “поміщають” у напівреальний “сонливий” простір Москви, де Останківська вежа “випромінює щось дуже сновидінне, віруси млявості та апатії, тому вранці ніяк не можеш прокинутися, переходиш з одного сновидіння в інше, ніби з країни в країну” [1, 1]. Ця “загальна сонливість” і визначає художній простір твору, деформуючи реальні події у “сні наяву” (мулатка у душі – просвітлена жриця; Галя – цариця змії, ворожка; підвал Дитячого світу – лабіринт; підземелля Кремля – пекло і т. д.).

Асоціативний ланцюг між сном і темрявою використовує Галина Пагутяк для творення “сонливості” простору Урожа (“Пан у чорному костюмі...”), в якому вимкнено електрику і, як і в сні, за народними віруваннями, повертаються мерці, починаючи проживати із колись покинутими живими реальне життя.

Отже, сон, попри змістову архетипну насиченість, виконує функцію ретранслятора внутрішнього стану автора та персонажа “як текстуально сконструйованої особи” або ж становить собою композиційний прийом. У такому сні виокремлюється свій сюжет, міфо-мотив, власна просторова семіозисна характеристика. “Розтікання” онірики художньою дійсністю твору урухомлює підвищену умовність та квазіміметичність. Загалом вну-

* Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень / Г. Пагутяк // Сучасність. – 1995. – № 10. – С. 21.

трішні закони побудови, протікання та сприймання сну людською психікою співмірні із міфічною свідомістю, якою міф схоплюється цілісно і проживається як окреме буття, що не піддається сумніву з точки зору логіки міфу. Взаємоперетікання сну, міфу та тексту є беззаперечним та вивершується у повсюдно присутніх у сучасній літературі можливих, онірично маркованих художніх світів, тяжіння до яких пояснюється тим, що постмодерна свідомість трактує текст як реальність, а не як її відображення.

1. Андрухович Ю. І. Московіада : [роман жахів] / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 256 с.
2. Андрухович Ю. І. Перверзія : [роман] / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 480 с.
3. Андрухович Ю. І. Рекреації : [роман] / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 160 с.
4. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [підгот. текстів, прим., упорядкув. Марії Зубрицької]. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
5. Гофф Жак Ле. Сновидіння // Середньовічна уява [есеї]; пер. з франц. Я. Кравця / Жак Ле Гофф. – Л. : Літопис, 2007. – С. 243–303.
6. Еліаде М. Міфи, сновидіння і містерії // Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окултизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде; пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – С. 117–301.
7. Жовновська Т. Б. Онірико-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / Жовновська Тетяна Борисівна. – Одеса, 2000. – 21 с.
8. Закусило М. І. Книга плачів : роман-міф / Микола Закусило. – К. : Укр. письменник, 1999. – 159 с. – (Сер. "Сучасна укр. л-ра").
9. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник / Н. В. Зборовська. – К. : "Академвидав", 2003. – 392 с. (Альма-матер).
10. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Джозеф Кемпбел; пер. О. Мокровольський. – К. : Видавничий дім "Альтернативи", 1999. – 392 с.
11. Копалинський В. Сон (сновидення) // Словарь символов; пер. с пол. В. Н. Зорина / Владислав Копалинський. – Калининград : ФГУИПП "Янтар. сказ", 2002. – С. 208–212.

Стаття посвячена дослідженню теоретических аспектів взаємоперетікання і "самообойнаполнение" міфа, сновидення і художественного текста; просліджено содержательное і композиційне измерение функціонування сна в літературному произведении; раскрыто поняття сон-как-текст і текст-как-сон, сон-как-мотив і сон-как-психопроекция персонажа; изложено сон как средство создания подмененной реальности в современной прозе.

12. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 524 с.
13. Менегетти А. Мир образов : краткое пособие по интерпретации образов и сновидений / А. Менегетти. – Екатеринбург : Cricket, 1997. – 192 с.
14. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі : романи. повісті, оповідання та новели / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА "Піраміда", 2007. – 368 с.
15. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка : два романи та повість / Галина Пагутяк. – К. : Укр. письменник, 1999. – 151 с. – (Сер. "Сучасна укр. л-ра").
16. Потканський Я. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях / Я. Потканський // Література. Теорія. Методологія; пер. з польськ. С. Яковенка / упор. і наук. ред. Д. Уліської. – К., 2006. – С. 292–311.
17. Прохасько Т. НепрОсті : [роман] / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 140 с.
18. Ранк О. Миф о рождении героя (Психологическая интерпретация мифологии) / Отто Ранк // Режим доступа : http://www.klex.ru/books/mif_o_rozidenii_geroia.rar.
19. Руднев В. П. Морфология сновидения // Руднев В. П. Прочь от реальности : исследование по философии текста. II. / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – С. 204–225 ("XX век +").
20. СНОВИДИ : сні українських письменників / упоряд. Трас Малкович. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – 416 с. – (Доросла серія).
21. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Джеймс Джордж Фрезер; пер. М. К. Рыклина. – М. : Политиздат, 1980 // http://www.klex.ru/books/zolotaya_vetv.rar.
22. Фрейд З. Толкование сновидений; [Вступ статья, примечания, словарь Б. Г. Херсонский] / Зигмунд Фрейд. – К. : Здоров'я, 1998. – 496 с.
23. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм; пер. Эрих Фромм. – М. : Республика, 1992. – 430 с. – (Мыслители ХХ века).
24. Хороб С. Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга / Степан Хороб // Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика). – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – С. 25–33.
25. Хюбнер К. Истина мифа / Курт Хюбнер; пер. с герм. И. Касавина. – М. : Республика, 1996. – 448 с. – (Мыслители ХХ века).
26. Юнг К. Г. Матрица безумия / Карл Гюстав Юнг, Мишель Фуко. – М. : Алгоритм; Эксмо, 2007. – 384 с. – (Философский бестселлер).

Ключевые слова: онірика, сон, міф, текст, мотив, мікрообраз, композиція, психоаналітика.

The article is dedicated to the theoretical aspects of myth interlacing and "filling itself", dreams and fiction; the contents and composition dimension of dream functioning in the fiction is investigated; the concepts the dream-as-text and the text-as-dream, the dream-as-motif and the dream-as-psychoprojection of the character are discovered; the dream as a means of making the substituted reality in the modern prose is traced.

Key words: onirika, dream, myth, text, motif, microimage, composition, psychoanalytics.

УДК 82.0:821.161.2
ББК 83.03 (4 Укр)

Світлана Прокіпчин

ЧАСОПРОСТІР ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ ЧИННИК МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ ДІЙНОСТІ (на матеріалі діалогії "Людолови" З.Тулуб)

У пропонованому дослідженні аналізуються закономірності моделювання художнього світу в романі "Людолови" З.Тулуб. Увагу зосереджено на часопросторових образах, за допомогою яких уява реципієнта вибудовує нову дійсність. Простежено особливості зображення художнього часу та простору, їх роль в композиційній організації твору.

Ключові слова: роман, часопростір, художній світ, композиція, образ.

У одній із своїх статей К.Роснер писала, що із семиотичного погляду художній світ є презентаційною мовою, а тому не можна виключати, що він є інтерпретацією нехудожньої дійсності [5, 176]. На думку дослідниці, "аби те художнє було "світом", тобто становило певну цілість, не достатньо, щоб воно складалось із певної кількості фіктивних осіб, предметів і подій. Художні елементи мусять бути певним чином упорядковані, схематизовані відповідно до одного принципу й мусять становити складну структуру; лише схоплення цієї структури дає реципієнтові відчуття, що він спілкується не з хаосом художніх предметів і подій, а саме з твореним світом" [5, 179]. Аналогічно і з реальністю – ми маємо образ закономірностей, які панують у дійсності, тому і розуміємо процеси, які у ній відбуваються. Діалог автора та читача відбувається у царині дії цих образних законів, і модель художньої дійсності безпосередньо залежить від авторських акцентів та читачьких зацікавлень.

На розуміння суті подій, що змальовуються в історичній белетристиці, з одного боку впливає знання історичної правди, а з іншого – інтерпретація часопросторових явищ автором, читачем і персонажем. Цим зумовлена міцно вкорінена в літературознавстві традиція аналізувати історичні романи крізь призму хронотопу та співвідношення історичної правди й вимислу. Підкреслимо, що не лише автор домислює історію, але й читач під

час спілкування з текстом. Тому при аналізі історичної прози слід враховувати не винятково об'єктивні факти, а й аспект їх трансформації суб'єктами творчої взаємодії. Адже автор моделює художній часопростір історичного роману відповідно до особистих переконань, спонукаючи цим сприймати й оцінювати його з урахуванням певного суб'єктивного чинника. Таким чином діяльність реципієнта ще більшою мірою урізноманітнює горизонти художньої правди. Саме тому слід, очевидно, говорити, що осердям художньо-естетичної взаємодії автора й читача історичного роману є його часопростір.

Актуальність теми і стан її наукової розробки. Містотвірні елементи у діалогії "Людолови" З.Тулуб досліджувала О.Харлан [8], проте художня дійсність та часопростір залишилися поза увагою дослідниці. В.Пустовіт не оминає цей твір при аналізі роману Данила Мордовця "Сагайдачний" [4], та він не є у дисертації об'єктом детального аналізу. Загальну характеристику діалогії знаходимо у статті І.Дзюби [1]. Хоч насправді ця діалогія рідко аналізувалася науковцями, адже довгий час була заборонена радянською цензурою. Цим зумовлена актуальність пропонованого дослідження. У нашій роботі вперше аналізуються хронотопні чинники моделювання художньої дійсності в історичному романі "Людолови" З.Тулуб, характеризуються основні показники часу і простору та способи його

зображення в залежності від авторського задуму. Хронотоп розглядається як центральний компонент у структурі комунікативного акту автора та читача. У цьому полягає новизна статті.

Метою роботи є аналіз часопростору в історичному романі як основного засобу моделювання художньої дійсності на матеріалі діалогії З.Тулуб. Оскільки хронотоп – важлива складова поетики роману, то для досягнення мети потрібно виконати такі завдання: 1) уявити лінії зв'язку ключових жанрових рис історичного роману з властивою для нього поетикою хронотопу; 2) проаналізувати трансформацію реальності в художню дійсність на матеріалі роману “Людолови”; 3) конкретизувати специфіку художньої майстерності З.Тулуб у передачі історичної правди; 4) з'ясувати особливості перетину різних часових і просторових площин у сюжетно-композиційній структурі діалогії; 5) розкрити рецептивну функцію тих образів, які сприяють становленню цілісної картини світу в свідомості читача.

Діалогія З.Тулуб “Людолови” має чітку композиційну побудову. У романі визначено межі та час подій, що допомагає максимально точно відтворити хід історії. Авторкою охоплено простір усієї України. Дія починається навесні, про що свідчить перше речення: “Весна була рання, дружна” [6, 3]. З опису Святоянського собору [6, 5], зі згадки про Зигмунда III [6, 5] та з коментарів, поданих у примітках, можемо зробити висновок, що часовий відлік починається у першому десятилітті сімнадцятого століття. “Святоянський собор – головна кафедральна церква Варшави... За кілька років до описуваних подій дзвіниця завалилася під час урагану (1606 р.), і тоді на місці старої дзвіниці було збудовано нову, в стилі італійського Відродження” [6, 457]. Відсутність точної вказівки на рік спонукає до думки, що акцентуватиметься увага на змалюванні цілої епохи. Її окремі епізоди – ті елементи, які допоможуть вибудувати максимально повне уявлення про минулу дійсність. Як зазначає С.Луцак, “процес творчого осягання світу синергетично структурують суспільно-культурні, расово-національні, фізіолого-біологічні та психіко-емоційні чинники. Останні – як найбільш сугестивні – центрують, подібно до аттрактора, процес антиномійно-адекватної когнітивної діяльності письменника, внаслідок чого виникає сумарно-динамічний мистецький синтез, тобто внутрішньо цілісний і впорядкований у своїй

зовнішній фрагментарності та хаотичності художній світ” [3, 113]. Модифікація художнього простору пов'язана з авторським задумом і тією ідеєю, яку письменник намагався передати реципієнтам.

Докладно в романі змальовані український, татарсько-турецький та польський простори. Сюжетна побудова нагадує кадри кінофільму, коли одні епізоди чергуються з іншими, паралельно показуються життєві лінії різних персонажів, долі яких у комплексі дають повну картину тогочасної дійсності. У першому томі характерною є лінійність часу, кожен розділ містить вказівку на пору року чи місяць, коли відбуваються події. У другому – втрачається ця ретельність у зображенні темпоральності, але все ж неможливо передати хід історичних подій поза чотиривимірним простором; переважають вказівки на те, що дія відбувається восени. Цікавий момент, коли в турецькому просторі козаки згадували хутір Горленка. Відбувається повернення в минуле з одного боку, перенесення у рідний простір з другого, та перехід на іншу сюжетну лінію з третього.

Однією з визначальних рис історичного роману є наявність центрального персонажа, який має свого прототипа в реальній історії. З.Тулуб різносторонньо зобразила Петра Сагайдачного. Вперше перед нами український гетьман постає не з розмов інших персонажів, а особисто. Багато ми дізнаємось про Сагайдачного з його бесід із коханою Настею: “Закінчив я Острозьку школу. Князь Костянтин надумав вирядити мене за кордон, як найкращого учня. А для цього потрібні були папери про те ж саме кляте шляхетство, а їх у мене й не було... На Січі пристав я спочатку до голоти, бо, крім штанів та сорочки, не мав нічого, навіть шаблі. Зробив я собі лука та сагайдака, звідки й пішло моє прізвище” [6, 64–65]. У А.Чайковського майбутній гетьман отримав своє прізвище під час навчання в Острозі за те, що спритно стріляв із лука.

Козацький джура у романі “Людолови” викриває справжнього Сагайдачного, який зображується авторкою далеко не ідеалізованим: “Нема де правди діти: в поході він хороший ватажок. І підготує все як слід, і харч хорошу, і військовий припас здобуде. Ну, і в бою ніколи не розгубиться: другий ще потилицю чухає, а він уже запобіг лихові і побив ворога... Але після походу... Лисячий він хвіст, а не людина. Сам за старшину тягне, а про людське око з голотою приятелює... Колись він, справді, в

лахмітті ходив, а тепер більш із панами крутиться. Вчений він, собака, кожного вмє обдурити. Торік ми мало його не скинули: хотіли, щоб Барабаш гетьманував, та пронюхала старшина, всіх понапувала горілкою, і знов посадили того ж Сагайдака” [6, 77–78]. З репліки самого Петра бачимо, що джурин опис правдивий: “Одружимося взимку, а на провесні почнемо будувати свій замок. Я навіть місце обрав над річкою. Тоді вже ніхто не дуритиме Сагайдачного і на дурничку не житиме на його землі. Військо собі заведу, челядь, музик, все як годиться магнатові. Але влітку все ж ходитиму в походи, щоб не забував король та королев'ята, що не жити їм спокійно без Петра Конашевича. Всі будуть у мене в жмені: і король, і хлопи, і пани...” [6, 82]. Наведемо ще один промовистий приклад, у якому авторка вдало характеризує українського гетьмана: “Я, навпаки, гадав, що в братстві мусять панувати пани радці та шляхта, бо яка в нас – широкі кажучи – мета? Нам треба домогтися шляхетських прав, тобто права володіти землею та хлопами, права безмитно торгувати й брати участь у державних справах, доходлячи до найвищих гідностей республіки”, – з цих слів головного героя Сагайдачного бачимо, що і він є тим самим людоловом [6, 281]. Як сказав у творі Созон Балика до Сагайдачного: “Тхір – курку, а курчин хазяїн – тхора” [6, 282]. Гетьман у творі не є всемогутнім міфічним полководцем, як у Д.Мордовця, для прикладу. Він – звичайна людина. І саме таке зображення головного персонажа надає вигаданій дійсності реалістичності.

Ретельно у романі “Людолови” змальовано простір Січі та острів Базавлук. І не було там волі такої, як здавалося. Гаслами про вигадану повну свободу прикривалася старшина, щоб привабити більше людей. Та й у просторі Січі не було одностайності – хтось хотів визволити невільників від панів, хтось – від татар. А старшина в будь-якому випадку отримувала найбільше матеріальної винагороди. Багато вигаданих відступів у минуле спостерігаємо в розділі “Втікачі” [6, 88]. Спершу читачеві дається вказівка, що дія відбувається після вечері на хуторі Повчанських. Пахолок пана Бжеського Стах згадує своє село, свою кохану Ядзю, коли її викрав пан і знущався. Далі дізнаємось про спогади волінця, який розповів про тяжке життя у панів Острозьких. Подолянин розказав ще страшнішу історію зі свого життя, коли йому наказували бити батогами батька, а він натомість

вдарив пана, тому змушений був покинути рідний край. Тимко повідав, як сито живуть монахи, як вони людей дурять та хлопів пращувати змушують. Як бачимо, на прикладі різних життєвих історій складається враження, що всюди біда на Україні, а рятунку шукати можна лише на Січі. Та джура Сагайдачного мовив до всіх, що “на Січі справді трохи вільніше, але не такий вже там мед, як вам здається: курить нами старшина, як ляльками” [6, 76]. Такі невеликі, але влучні слова вигаданих другорядних персонажів вимальовують нам те, що було в ті роки насправді. Таким чином досягається велика міра відчуття об'єктивності описаного.

Основною загрозою для козаків були турки та пани. Як зазначає Ю.Лотман, просторова структура тексту організовується за допомогою опозицій “верх-низ”, “замкнений-розімкнений” [2, 220]. В описі панського бенкету, до якого готувались “два дні й дві ночі”, можемо побачити панський простір. Потрапити у нього можуть не всі. Для прикладу, Горленко, опинившись у Потоцького, був ошуканий під час гри в карти. Відомий інтриган і картяр Фалієро, управитель Доліва Ясенський – безжалісні людолови, а Горленко у цьому випадку – бранець і зрадник водночас. Патер Юстовський характеризує Горленка так: “Три місяці тому, замість унії, він увійшов до лона католицької церкви, але, зв'язаний складними справами з козацтвом, не міг грубо урвати свої зв'язки й одверто висловити свої прагнення” [6, 98]. Як бачимо, персонаж порушив закони свого простору, а чужий його не прийме. Ситуація у нього критична, а її вирішення він бачить лише в самогубстві.

З таненням снігу про багато цікавих подій ми дізнаємось, переносячись у татарський простір. Детально описала авторка культуру і традиції цього народу, зокрема на прикладі весілля Медже, ревану – вступу до цеху, та комаку – так званого мусульманського хрещення. Українцям у цьому світі важко, тому вони завжди шукали можливості втекти. Саме так влітку Данилові Коржу вдалося із своїм татарським товаришем потрапити на терени України. Але Абдулові в чужому просторі вижити не вдалося, бо він мав міцне коріння, що проросло на його рідній землі. Коли Данило повернувся у свій хутір, його зустрів вірний собака Мурза (імена своїм персонажам авторка дає не випадково), але у просторі дому поселились нові люди, сім'я з Правобережжя. Нам показується один і той же простір в

осінню пору року, але з роком різниці. За цей час багато що змінилось, навіть старі речі набули нового дихання, особливо коли почалося нове життя після одруження Данила з дочкою нових господарів. Увійти знов у свій дім герой міг, ставши членом нової сім'ї.

В епізодах, коли татари вели бранців у Крим, важливо відтворити тяглість часу. Тому авторка подає нам невільницькі страждання у різні частини доби. Аналогічна ситуація і при зображенні цехових зборів, коли персонажі довго обговорюють якусь проблему і не можуть прийняти певне рішення. Тоді змалювано буквально кожну годину. Цех – такий мікропростір у романі, який також має свої закони і рамки, як і дійсність взагалі. Різниця в тому, що законів менше і ступінь обов'язковості їх дотримання вищий. Тому в цеховий простір майстрам набагато важче потрапити, ніж козакам у турецький.

Наведемо ще один приклад “замикання і розмикання простору”. Детально змалювано інтер'єр, у якому перебувала Настя, коли її захопили татари. Тут важливу роль зіграв контраст: “Клітка. Чепурна, барвиста клітка, звідки не судилось видертись їй на волю” [6, 239]. Ніяке багатство і розкіш свободи не замінить. Повторюване вживання слова “клітка” привертає увагу читача. Якщо не судилось вирватись на волю, то, очевидно, до кінця роману реципієнт налаштований на те, що героїню не врятують. Доля Насті Повчанської нагадує долю Насті Лісовської. Не випадково авторка проводить такі паралелі. Як людолови різні, так і знедолених “Насть” багато. У турецькому просторі навіть імена чужинців змінювалися: Горпина стала Горпіне, Настя – Гюль-Хуррем, або Троянда Щастя, Сагайдачного називали Сагайдак-беєм. У казках Кайтази хронотоп роздвоювався на художньо-реальний та художньо-ірреальний. Зіставлення сміливого ватажка з казки та Сагайдачного не випадкове. Фактично вигадка циганки є фавбулою другого тому роману. При змалюванні весілля Медже авторка показує нам дійство з різних ракурсів. Це цікавий прийом, адже насправді простір та час свята один і той самий, але ми можемо спостерігати дії багатьох людей у різних частинах основного простору.

Багатогранним у творі є образ часу та простору. Данило Корж справедливо сказав: “Це не по закону: хіба можна двічі давати грамоти на одну і ту саму землю?” [6, 60]. Персонаж убив дитину своєї дружини Горпини і Нур'ялі так само жорстоко, як людолов Сафар

колись знищив його власного сина Івасика [7, 105]. Показово у цьому плані є історія Лейзера та його сина Нахама, якого знищили люди за порядність і чесність: “І лежав він три дні на битому шляху, поки поховали його “ослячим похороном”, стягнувши його тіло арканом на смітник... І це зробили люди! Люди!” [7, 81]. Часи змінюються, а стосунки між людьми все одно будуються за ієрархією. Це саме спостерігаємо, зіставляючи простори козацький і татарський. Татари такі самі люди, їх також гноблять, у них ті ж проблеми. Культури різні, але однаковими є закони між людьми.

У розділі “Віч-на-віч” дія починається у кінці квітня у просторі Полтавщини, чи так званого Дикого Поля. Хронотоп ідилічного життя Данила і Горпини порушує пан Бжеський. Його вторгнення у чужорідний простір викликає козацький спротив. Порушують спокій місцевості й татари, які “за останні десять років були тут тричі” [6, 24]. Як бачимо, з кожним епізодом читач все глибше занурюється у художню дійсність, вникає у її закони. Взагалі всі розділи вплітаються в одне часове полотно за допомогою вказівок на пору року і місяць (“Соймик Брацлавського воєводства” починається реченням: “Задушливий пекучий день наприкінці травня” [6, 26]; травневі спекотні дні перетікають у розділ “Різними шляхами”; “два тижні минуло” до подій у наступному розділі “Пан управитель Янек Свенціцький” [6, 40]; “На хуторі Повчанських” читач опиняється вже у “липневу спеку” [6, 56]; “Рік і три місяці” пройшло від останньої зустрічі Петра з Настею до нападу на Каффу [7, 86] і т. д.). “В блідій спеці липневого дня...” “Ширинський бей пішов у напад на Україну” [6, 128]. Далі ми дізнаємось, що Ширинський бей є нащадком Чингісхана. Згадка цього імені повертає нас у криваве минуле, яке нічим не страшніше художнього сучасного. Як бачимо, засобами зображення хронотопу можуть бути не лише топоніми та часові вказівки. Людина здатна подорожувати у художньому просторі лише завдяки своїм загальним знанням. У залежності від того, скільки читачеві відомо про реальний світ, буде зростати багатство світу, який захований у тексті.

Стрибокподібність часу в творі можемо побачити на прикладі розповіді про Галшку Гулевичівну та її сина Михайлика. Спершу ми дізнаємося, що святкується його тринадцятий день народження. Потім, що минулої осені мати шукала для нього вчителя. У діалозі Ми-

хайлика з отцем Алоїзієм говориться про вік хлопчика – дванадцять років. А вже з розмови Галшки, Сагайдачного та Плетенецького нам стає відомо, що ж сталося з дитиною за цей рік [6, 135–148]. Восени Галшка Гулевичівна звернулася до судді Яна Аксака з метою передати один із своїх будинків для школи. У дарчому листі навіть вказано точний день: “Року від божого народження, жовтня 15 дня” [6, 292]. А через два тижні уже й урочисто школу відкривали. З одного боку – це засіб підтримання інтриги, з іншого – можливість працювати уяві читача. Образно кажучи, світ у тексті стає не лінійним, а об'ємним, багатовимірним. По нитці з кожного епізоду ми “намотуємо” інформацію про персонажів, дійсність та історію. Ось як сказано про Сагайдачного: “Потрапивши на Січ років із п'ятнадцять тому, він молодичував у Хоми Причепи, тоді запорозького козака” [6, 159]. Персонаж Хома перш за все демонструє нам лад у київському цеху, даючи змогу його порівняння з львівським. Цей образ, завдяки пов'язаності з центральним персонажем, допомагає формувати цілісну і багатогранну дійсність, у якій немає нічого випадкового, а все підпорядковане провідній художній меті – переосмислити і показати історію.

Не часто у тексті можна зустріти експліцитні вказівки на три хронотопні площини – персонажів, автора та читача: “Знаючи хижачий звичай татар, козаки пильно стерегли степ. І до наших часів збереглися в степу високі могили...” [6, 129]. Присутність автора очевидна. Згадка про Юва Борецького, Памва Беринду, Тараса Земку, Лаврентія Зизанія вносить свою частку в зображення давноминулої історичної епохи [6, 289]. За обсягом роман “Людолови” великий. Часто зустрічаються моменти, які уже були описані швидше, тобто вони є своєрідним художнім минулим. Це допомагає читачеві не втрачати причинно-наслідкового ланцюга подій. Із кожним розділом збільшується кількість сюжетних ліній. Такі постаті, як Балика і Горленко, відіграють ключову роль у зображенні зради та вірності у тогочасній епосі. Бунтар Данило Корж внаслідок конфлікту з панством повинен рятувати сім'ю і йти з рідного хутора. Цікавим є образ кобзаря, “який ніс радість і надію на краще майбутнє” [6, 58]. Поважний вік, мандрування різними просторами робили цих людей вільними, мудрими інформаторами. Саме з їхніх уст персонажі дізнаються про невідомі землі, про набіги татар. Як і А.Чайковський, З.Тулуб

вводить у світ героїв пана Аксака, який навіть є сватом однієї з ключових постатей у творі – Галшки Гулевичівни [6, 63]. Але роль цього пана у романах зовсім різна. Зі слів Петра Конашевича дізнаємось: “Та незабаром кинув я Конєцпольських і подався до Києва, до Аксака. Але й там не знайшов я талану...” [6, 65]. В А.Чайковського до дрібниць описане перебування Сагайдачного в домі Аксака, навчання панських дітей. Цей пан у З.Тулуб зовсім інший, його не цікавить майбутнє України, та й загалом образ вимальовується лише зі спорадичних згадок інших персонажів.

Як уже було з'ясовано, в історичному романі перш за все увага реципієнта зосереджується на тому, де і коли відбуваються події. У першому розділі “Людоловів” “Королівська грамота” пан Бжеський прибуває до Варшави. Він ще здалека бачить її “зубчастий силует”. “Праворуч занурювалася в небо гостроверха вежа ратуші і похмура чотиригранчаста дзвіниця костюлу Святої діви з двосхилою покрівлею, а ліворуч – палали і мінилися перламутром під першим промінням сонця кольорові вікна магнатських палаців, пишно розкиданих по краківському передмістю. І перед ними безсило горбився і вrostав у землю грибом старовинний замок князів Мазовецьких” [6, 5]. Далі вказано, що “сімнадцять років тому король Зигмунд III переніс сюди з Кракова і свою резиденцію, і з того часу Варшаву не можна було впізнати” [6, 5]. Топоніми “Варшава”, “Вісла” допомагають уявити місце подій на реальній карті світу, а пейзажі створюють художню дійсність, у якій читач перебуватиме разом із персонажами. Мальовничим показано Київ у розділі “На цеховій учті” [6, 157–158]. Читач опиняється у просторі Львова разом із шевцем Омельком, у Києві разом із Сагайдачним та Плетенецьким. О.Харлан дослідила роль зображення міста у творі на матеріалі роману З.Тулуб “Людолови”, у якому при змалюванні Києва наявні основні містотвірні елементи: храм, фортеця, замок, ринок, бібліотека. Дослідниця намагалася показати, яким чином ідея твору втілюється завдяки символічному наповненню простору Києва [8]. У людській свідомості повинен сформуватися своєрідний віртуальний світ. Якщо цього не відбудеться, то твір не буде цікавим, не буде прочитаним.

Часто після кількох сторінок читач закриває книгу і більше її не відкриває. З цього приводу існує багато пояснень. Імовірно, що художній світ у свідомості реципієнта не може

вибудуватися відразу, на це потрібен певний час. Умовно кажучи, швидкість актуалізації вигаданої реальності у свідомості читача залежить від багатьох факторів. З одного боку – це майстерність автора. Тільки вдало підібраними художніми засобами можна моментально ввести реципієнта у новостворений простір. Яскравим прикладом є жанр фентезі у кінематографії. І в “Зоряних війнах” Джорджа Лукаса, і у “Володарі кілець” Пітера Джексона, і в “Аватарі” Джеймса Камерона перш за все глядача вводять у художню дійсність, в якій відбуватиметься дія. Текст має набагато вищий рівень багатозначності, ніж фільм. Часто образи, які виникають у свідомості, важко описати, намалювати чи будь-як матеріалізувати. І навпаки, уявити те, що описала одна людина, є неможливим для іншої тому, що немає однакових світоглядів, у кожного свій досвід. А якщо відсутнє розуміння, то і конструктивний діалог автора та читача зводиться нанівець. Важливо, щоб простір сприймався читачем відповідно до авторського задуму. Опис певної місцевості реципієнт уявлятиме по-своєму. В історичному романі повинні якомога чіткіше спостерігатися певні географічні об’єкти для розуміння, яка саме історична подія стала предметом зображення. Для цього автор використовує прийом деталізації топографічного опису. Наведемо такий приклад із роману “Людолови”. Коли пан Бжеський питає, де знаходяться призначені йому володіння, отримав таку відповідь: “На Лівобережжі. По Ворсклу, трохи нижче Лубенщини Вишневецького. Пустир безмежний. Там і ліси, і степ, і рибні озера, і луки...” [6, 8]. Читачеві, який коли-небудь бував на Полтавщині, ці три речення скажуть багато, адже йому доводилось бачити реальні краєвиди. Але потрібно врахувати, що не кожен знає, що Лубни і Ворскла у Полтавській області, відповідно такий реципієнт намалює в уяві зовсім іншу дійсність. Це не означає, що для тих, хто не знайомий з історією, історична проза буде незрозумілою і нецікавою. Справа в тому, що в залежності від досвіду, сприйняття буде різним. Важливо те, що реципієнт може опанувати історичну прозу без знань з історії, а ось автору нереально написати такий твір без звернення до фактів минулого.

Ідейний задум реалізується головним чином завдяки колоритному змалюванню хронотопу. Промовистим є уривок з останнього розділу роману “Людолови” З.Тулуб, коли художній простір розширюється, охоплюючи

всю людську планету. Є тільки одна вказівка на час – ніч. І це не випадково. Адже авторка дає можливість читачеві глибше усвідомити, хто ж такі людолови, якщо вони є у всьому світі й не лише сучасному. Протягом твору легко зрозуміти, що людоловами є не тільки татари, а й поляки, цехові майстри, духовенство та інші. Людоловом виглядає навіть Сагайдачний. Вихід за межі основного простору подій є підсумком усього сказаного у творі. Реципієнтові показуються картини, охоплені пільмою. Минуле і сучасне зливаються, осмислюються закони, які споконвіку були між людьми [7, 537–545]. Образно кажучи, у цьому епізоді відбувається вихід у відкритий простір. До цього кожний герой змалювався у своєму часопросторі, який вносив додаткову характеристику в зображення романного хронотопу. Менші часопростори постійно перетиналися, фрагментуючи художнє полотно. Цим досягалася динамічність подій, різносторонність зображення дійсності та, безумовно, інтрига.

Проаналізувавши трансформацію реальності в художню дійсність роману “Людолови” З.Тулуб, можемо відзначити значний відхід авторки від історичних першоджерел. Простір у романі багатогранний і рухомий, часто не співпадає з плином часу, проте простір і час зливаються в одне ціле. Логічна впорядкованість хронотопу зумовлена історизмом. Вигадана дійсність існує тільки в рамках художнього простору. Її можна вважати незалежною, автономною, оскільки вона має свій хронотоп і підкоряється власним законам. У художньому творі завжди перетинаються часопросторові площини автора, реципієнта та персонажів. Історичний роман будується на основі реальних фактів, але вони настільки трансформуються, що утворюється нова, інша дійсність, у якій лише прочитується відома читачеві історія. Поданий матеріал є підґрунтям для теоретичного аналізу закономірностей моделювання світу в історичній прозі.

1. Дзюба І. М. Славетна епопея Зінаїди Тулуб [“Людолови”] / І. М. Дзюба // Слово і час. – 1990. – № 11. – С. 43–46.
2. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства / Ю. М. Лотман // Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_14.php (04.11.2010).
3. Луцак С. М. “Дійсність ↔ домінанта ↔ мистецько-образний простір” : закономірності моделювання цілісності художнього світу / Світлана Луцак // Луцак С. М. Домінанта як ментальне осереддя художньо-естетичного про-

цесу (на матеріалі української літератури межі XIX – XX століть) : [монографія] / Світлана Луцак ; [наук. ред. Р. Т. Гром’як]. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – С. 79–162.

4. Пустовіт В. Ю. Національно-культурний компонент у структурі художнього тексту (на матеріалі роману Д. Л. Мордовця “Сагайдачний”) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / В. Ю. Пустовіт : Запоріж. держ. ун-т. – Запоріжжя, 2001. – 20 с. – укр. // Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/inode/4714.html> (08.11.2010).
5. Роснер К. Художній світ і пізнавальна функція художнього твору / Катажина Роснер // Теорія

літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI століття / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польської С. Яковенка. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 172–197.

6. Тулуб З. П. Людолови : історичний роман / Зінаїда Тулуб. – К. : Дніпро, 1988. – Т. 1. – 470 с.
7. Тулуб З. П. Людолови : історичний роман / Зінаїда Тулуб. – К. : Дніпро, 1988. – Т. 2. – 571 с.
8. Харлан О. Д. Міський текст в історичній ретроспективі (Зінаїда Тулуб “Людолови”) / О. Д. Харлан // Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2009_20/Harlan.pdf (08.11.2010).

В пропонуваному дослідженні аналізуються закони моделювання художественного миру в романі “Людолови” З.Тулуб. Увага зосереджена на часопросторових образах, за допомогою яких уява реципієнта вистраиває нову дійсність. Показані особливості зображення художественного часу і простору, їх роль в композиційній організації твору.

Ключевые слова: роман, хронотоп, художественный мир, композиция, образ.

The laws of simulation of the art world in the novel “Ludolovy” by Z. Tylyb is examined in the proposed research. Attention is focused on time and space images by which the recipient imagination builds a new reality. The features of representation of artistic time and space and their role in the compositional organization of the novel is demonstrated in the article.

Key words: novel, timespace, artistic world, composition, image.

УДК 811.161.2:81'42

ББК 81.2 Укр-71

Ярослав Голодюк

ЕМОТІКОН: ДЕФІНІЦІЯ, СТРУКТУРА ТА ЗАКОНОМІРНОСТІ ВЖИВАННЯ В УКРАЇНСЬКОМОВНОМУ ДИСКУРСІ ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ

У статті проаналізовано передумови виникнення емотікона як мовного знака, подана його лінгвістична дефініція, досліджено семантичний зміст його графічних компонентів та визначено основні закономірності вживання в українськомовному дискурсі Інтернет-комунікації.

Ключові слова: емотікон, Інтернет-комунікація, інтенціонал емотікона, екстенціонал емотікона, редукована деекстенціоналізація, гіперінтенціоналізація, зсув інтенціонала емотікона.

Мовлення, будучи динамічним, самодостатнім та економним медіумом, постійно “винаходить” нові засоби для полегшення комунікації. Залежно від плану її реалізації – усного чи писемного – та інтенсивності вияву, мовлення чи, правильніше кажучи, *language* [16; 52] – мовна діяльність – винаходить способи вербалізації нових концептів або зручніші форми писемного втілення усних засобів комунікації. На нашу думку, у писемному мовленні велику роль грає ще й зміна інтенсивності вияву комунікації між мовцями. Яскравим прикладом цього є введення знаків пунктуації, які використовуються для того,

щоб адресат зрозумів повідомлення саме так (або найбільш наближено до того), як цього хоче адресант.

Лінгвіст М.Андерсон, стверджуючи, що сучасні медіа-засоби спричинили до появи багатьох інновацій у невербальній комунікації, зауважує: мова e-mail повідомлень репрезентує невербальні комунікативні вирази на письмі, зокрема і в емотіконах [24; 690].

Погоджуємося з дослідником: на нашу думку, саме III комунікативна революція – впровадження Інтернету – стала першопричиною появи якісно нових (у плані вираження) знаків, якими трансмісори під час Інтернет-

комунікації послуговуються здебільшого для передачі на письмі таких невербальних компонентів, як жести та міміка, – **емотіконів**.

Емотікони, як і Інтернет, є явищем мало дослідженим із лінгвістичного боку. Багато вчених, зокрема мовознавці, не вважають науковий підхід до інтерпретації поняття емотікона ефективним (чи радше перспективним). Проте аналіз досліджуваного матеріалу дає підстави стверджувати: емотікони – значущі елементи в Інтернет-комунікації, вони використовуються у висловленнях під час інтерперсональної комунікації на рівні окремих мовних знакових одиниць. Враховуючи глобальність Інтернету як комуникативного медіуму та невизначеність статусу емотіконів, недослідженість їх структури, семантики, вважаємо тему статті **актуальною**.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні причин виникнення емотікона, розкритті його особливостей, а також його призначення для релевантної дефініції поняття; в комплексному лінгвістичному підході до аналізу структури цього знака; виявленні основних закономірностей його вживання в українськомовній Інтернет-комунікації.

Інтернет-комунікацію розглядали в різних аспектах:

– як новітнє культурне явище (Г.Гусейнов [8], Д.Крістал [26]);

– аналіз мовленнєвих засобів комунікації в Інтернеті (Н.Мечковська [11]);

– лінгвостилістичний аналіз мовлення Інтернету; типологія мовленнєвих жанрів, характерних лише для мережі (С.Чемеркін [20], О.Горошко, [6], Г.Трофімова [17]).

Емотікон як елемент Інтернет-комунікації, його семантичний, семіотичний, синтагматичний та культурний аспекти також є об'єктами дослідження багатьох науковців. Так, М.Андерсон розглянув емотікон як невербальний засіб комунікації, втілений на письмі [24]. Д.Сандерсон уклав (наразі єдиний офіційний) словник емотіконів [31] (хоча, за Ч.Пірсом, значення знака не міститься в ньому самому, а визріває у процесі інтерпретації [25]). Ф.Рожанський розглянув емотікони як живу семіотичну систему та стратифікував їх за показником частоти вживання [14]. М.Макаров та М.Школова дослідили вживання емотікона у світлі дослідження лінгвістичних та семіотичних аспектів конструювання ідентичності в електронній комунікації [10]. К.Савицька дослідила смайлик як символ сучасної культури [15].

Однак жоден зі згаданих дослідників не намагався дати лінгвістичне визначення поняття “емотікон”, комплексно проаналізувати його структуру та мовні закономірності вживання під час інтерперсональної комунікації. Цим теж підтверджується актуальність вибраної теми нашого дослідження.

Зупинимось докладніше на характеристиці окресленого поняття. Назва “емотікон” деривує від основокладання англійських слів *emotion* (“емоція”) та *icon* (“невелике зображення”). У слов'янському Інтернет-дискурсі побутує назва “смайлик” (← *англ. to smile* (“посміхатися”) + *укр. dimin. -ик*), яка є калькою з англійськомовного еквівалента на позначення цього ж поняття – “smiley”.

Матеріал нашого дослідження показує, що за типом зображення емотікони доречно поділяти на *власне іконічного типу* та *графічного типу*. Емотікони графічного типу класифікуємо за топологічним показником (географічним джерелом виникнення) як емотікони *західної традиції* (виникли в США) та *східної традиції* (виникли в Японії, Південній Кореї). У статті розглядаємо емотікони графічного типу західної традиції, оскільки вони виникли найшвидше та є найбільш розповсюдженими в Інтернет-комунікації.

Емотікон у різних джерелах детермінують по-різному. Найбільш релевантні визначення емотікона, на нашу думку, зроблені зарубіжними лінгвістами. Так, Д.Крістал описує емотікон як комбінацію символів, поєднаних певним чином для репрезентації емоційного виразу обличчя [26: 39]. За “Oxford English Dictionary”, емотікон – це репрезентація виразу обличчя, що формується короткою послідовністю символів та використовується в електронній пошті чи т. п. для передачі потрібного тону чи почуттів адресанта [30]. У цьому ж словнику наведені перші визначення емотікона й зарубіжними публіцистичними виданнями: “(...) типографічний засіб, що використовується для позначення тону чи емоції під час обміну електронними повідомленнями” (New York Times, 1990): “(...) невеликі текстові ідеограми, що використовуються для позначення почуттів” (Observer, 1994).

У слов'янському науковому дискурсі немає єдиного визначення емотікона як мовної одиниці. Для прикладу, “Словарь иностранных слов” подає таке визначення емотікона: “Эмотикон [англ. emoticon < emotion – емоция + icon – образ] – инф. система сокра-

щений и значков (чаще шуточных), используемых в электронной почте (e-mail) из-за невозможности передать нюансы своего настроения с помощью жестов, мимики или даже почерка [напр., 4U = for you – «для вас»; F2F = face to face – «наедине»; T42 = tee for two – «чай для двоих»; (-:) – «левша»; (:>) – «заявка» и т. п.]” [9; 145]. Як бачимо, автор чомусь розглядає емотікон як **систему знаків** (можливо, через фонетичну омонімічність англійського кореня “icon” до послідовності суфіксів *-ик-* + *-он-*, *-ік-* + *-он-*, що морфемно маркують словоформи на позначення певних лінгвістичних систем, наприклад: *лексикон*, *акронімікон*), крім того, він проводить, на нашу думку, не зовсім обгрунтовану кон'юнкцію понять “емотікон” (за текстом – “значков”) та “колоквіальний акронім” (за текстом – “сокращений”). У “Толковом словаре обществоведческих терминов” емотікон – це “графический эквивалент отдельных слов и выражений” [22; 83]. Вважаємо, що таке визначення є більш прийнятним, хоча, можливо, і занадто узагальненим. Таким чином, проблема лінгвістичної дефініції емотікона у слов'янському науковому, зокрема лінгвістичному, дискурсі є актуальною.

Для розкриття поняття “емотікон”, гадаємо, доцільно буде з'ясувати джерела виникнення його як мовного знака. У своїх працях американський філософ мови Чарльз Пірс вводить поняття “семіозису”, яке згодом запозичив у нього Умберто Еко для позначення процесу продукції культурою знаків та/чи атрибутів їх значення [25]. Доречно згадати й те, що І.Гофман, вводячи поняття фреймінгу, описує комуникативну ситуацію, яку мовці обрамлюють деяким чином, щоб упевнитися, що реципієнт зможе правильно її реінтерпретувати та зрозуміти так, як і мовець-адресант [7]. Емотікон, на нашу думку, є результатом як фреймінгу, так і семіозису.

Варто наголосити ще на одному аспекті розгляду емотікона. Так, Д.Крістал у книзі “Language and the Internet” торкається проблеми появи емотікона як лінгвістичного засобу для позначення емоцій. Дослідник протиставляє використання експресивів під час ординарного писемного способу передачі мовлення та емотіконів у Інтернет-комунікації. У цьому протиставленні лінгвіст виводить на перше місце темпоральний показник. Під час “традиційного записування”, як доводить Крістал, адресат має час обдумати текст, організувати репрезентацію емоцій у ньому за допо-

могою лексичного матеріалу. Написане на швидкуруч Інтернет-повідомлення, за нестачею звичних емотивно повних висловлень, може здатися обірваним і грубим. Емотікон у такому випадку запобігає комуникативній девіації [26; 41–42].

С.Парфеньєва у своїх дослідженнях оперує поняттям “емоном” на позначення слів-назв емоцій. Дослідниця вказує на те, що емономи, будучи частиною лексики, утворюють емотивікон. Як нам видається, поява емотіконів, які, очевидно, не є частиною лексики, дозволить розширити поняття емотивікону, трансформувати його статус у проміжний лінгвістичний рівень номінації. Важливу роль в опрацюванні слів на позначення емоцій відіграє визначення інтенції вербалізації станів та відчуттів. Так, В.Шаховський у своїх дослідженнях послуговується терміном “ендоцепт” [21; 5], під яким розуміє абстракцію (її не можна назвати поняттям), яку трансмісор закладає в експлікацію емоцій. Таким чином, враховуючи наведені вище міркування, можемо розширити трактування Крісталом умов виникнення емотіконів: ці знаки виникли з метою номінальної редуплікації ендоцептів, оскільки лексичні емономи, що денотували ці ендоцепти виявились мовленнєво невідповідними для динамічної комунікації в медіумі Інтернету.

Отже, можемо визначити **емотікон** як неографему, що виникла в процесі семіозису для миттєвої передачі на письмі невербальних компонентів усної комунікації – міміки та жестів мовця. Вважаємо, що дослідження емотікона є актуальним з лінгвістичного, семіотичного, психологічного поглядів.

Гадаємо, під час інтерпретації емотікона його графічні компоненти, з одного боку, сприймаються комплексно, з іншого – розглядаються аналітично – як ядерні (значущі) та периферійні. Перші репрезентують ті елементи референта, що безпосередньо вказують на емоцію, периферійні ж лише доповнюють зовнішню форму емотікона, не несучи особливого експресивного навантаження. Значущі компоненти емотікона в статті називатимемо *інтенціоналом*, периферійні – *екстенціоналом*.

За нашими спостереженнями, трансмісори під час Інтернет-комунікації вдаються до редукації екстенціональних компонентів емотікона. Вважаємо, це явище зумовлене законами динаміки комунікації Інтернет-дискурсу.

Наприклад:

• На мою думку, достатньо мати житло, на сім'ю, на те щоб вивести дітей в люди, (на інет:-)). Більше не потрібно, з собою туди нічого не візьмемо. (повна форма емотікона) [з форуму *hurtom.com*];

• Я не був там, але цікаво де порядок?:) Судячи з показників рівня життя то порядок не дуже. (редукція одного екстенціонала) [з форуму *hurtom.com*];

• Кохання не треба шукати десь, воно саме вас знайде))) (редукція обох екстенціоналів) [з форуму *hurtom.com*].

Для глибшого дослідження специфіки вживання трансмісорами емотіконів під час комунікації, зокрема для кількісного підрахунку форм із редукцією екстенціоналів та без неї, нами було проведено автоматизований аналіз 8431 повідомлень форуму *hurtom.com*. Одне із його завдань – з'ясувати, у скількох повідомленнях використано найбільш поширені емотікони графічного типу:

- :-) з алографами :),)
- :- (з алографами : (та (

Результати аналізу довели, що емотікон :-) (зі своїми алографами) вживається набагато частіше, ніж емотікон :-(. Очевидно, така тенденція викликана імпліцитним усвідомленням трансмісорами закону дзеркального розвитку спілкування [4; 43], а також потребою людини в тих позитивних емоціях, які вона вербалізує (чи декодує). Як зазначає С.Перфільєва, "Називаючи (тим більше записуючи) позитивні емоції, її (? – Я.Г.) не лише вказує на деякі психологічні стани, але, усвідомлюючи їх (моделюючи їх в свідомості?), автоіндуціює їх переживання (в латентній формі)" [12; 126].

Аналіз повідомлень дав змогу з'ясувати співвідношення використання форм з редукцією та без редукції екстенціональних частин для кожного із зазначених вище емотіконів. Дані наведені в таблиці 1.

Таблиця 1

Кількісні підрахунки використання емотіконів :-) і :- (та їх алографів користувачами форуму *hurtom.com*

	повна форма	редукція одного екстенціонала	редукція обох екстенціоналів
:-)	13	245	363
:-(1	33	43

Як бачимо, частота використання того чи іншого емотікона під час комунікації збільшується залежно від ступеня редукції його екстенціональних частин. Очевидною є закономірність: у зв'язку з динамікою мовлення та з метою економії мовних засобів під час комунікації, трансмісори вдаються до редукції периферійних компонентів емотікона.

Доцільно було з'ясувати послідовність реалізації такої закономірності. Для цього нами підраховано, скільки раз у 2007 та 2009 рр. було вжито емотікон :-), а скільки – його алографи :) та).

Таблиця 2

Квантитативно-діахронічна характеристика вживання форм :-), :) та)

	:-)	:))
2007	2 (4%)	23 (47%)	24 (49%)
2009	8 (3%)	125 (40%)	181 (57%)

Дані таблиці 2 доказують діахронічно зумовлене зростання використання форми “)” на противагу “:)” та “:-)”. Це підтверджується визначенням відсоткової частки кількості використання тієї чи іншої форми від загальної кількості повідомлень за рік, у яких було вжито емотікон :-) та його алографи.

Таким чином, можемо виокремити одну із закономірностей вживання емотіконів, яку умовно назовемо *редуктивна деекстенціоналізація*. Ця закономірність зумовлена динамікою мовлення та економією мовленнєвих засобів під час комунікації.

Матеріал нашого дослідження показує, що інтенціонал емотікона може редулюватися необмежену кількість раз. Це явище будемо називати *гіперінтенціоналізацією*. Наприклад:

• І ще цікавлюсь політикою, але сперечатися про неї не люблю, бо аргументів не вистачає, хочеться пояснити на пальцях))) точніше кулаках [з форуму *tereveni.org.ua*];

• І от довгоочікувана зустріч... Фільм жахів просто відпочиває)))))) [з форуму *hurtom.com*].

О.Вольф слушно зауважує: “Об’єктивно виміряти ЕС (емоційний стан. – Я.Г.) неможливо, але уявлення про сильніші та слабші ЕС нерозривно пов’язане з їх існуванням” [5; 237]. Лінгвістка досліджує поняття

інтенсифікації (підсилення) та *деінтенсифікації* (розрядки) емоційного стану за допомогою мовних засобів. О.Вольф розглядає інтенсифікацію емоційного стану в континуумі внутрішньолінгвістичних, а не зовнішньолінгвістичних (яким є емотікон) знаків, проте проведене дослідження дає підстави зробити висновок, що мовці редулюють графічний інтенціонал емотікона для інтенсифікації позитивного чи негативного емоційного стану, який вони намагаються передати. У цьому плані слушними є міркування О.Вольф, яка підкреслює: “(...) слова виявляються інтенсифікаторами, лише якщо означуване (слово, ознака якого інтенсифікується – Я.Г.) саме по собі означає якість, тобто відноситься до понять, які можна інтенсифікувати” [5; 241]. Таку ж закономірність бачимо в уживанні емотіконів: замість використання формальних інтенсифікаторів для експресивізації висловлення трансмісори вдаються до гіперінтенціоналізації (переважно щодо емотіконів, вербальні референти яких можна інтенсифікувати). Наприклад: “(...) Останнім часом з New Balance дружу, просто супер... не ходжу, а літаю!!!:))” [з форуму *tereveni.org.ua*]; (: = “я радію”; :)) = “я дуже радію” (поняття піддається інтенсифікації); “Мій дідусь, хоч і москаль в душі :(((але визнав, що наш гімн наймилозвучніший” [з форуму *hurtom.com*]; (: (= “я шкодую”; :(((= “я дуже шкодую”); “P.S. Ану жодних жартів щодо землекопів :-P” [з форуму *hurtom.com*]; (:-P = “показую язика»; *дуже показую язика”, *надзвичайно показую язика” (поняття в цьому випадку не інтенсифікується). Емотікони в яких може відбуватися гіперінтенціоналізація, тобто референти яких можна інтенсифікувати, називатимемо *градабельними*.

Повернімося до окремих тез О.Вольф: “Якщо якісних сем означуване не має, відповідне визначення (тобто інтенсифікатор. – Я.Г.) маркує оцінку” [там само]. Подібні до цього та зазначених вище тверджень знаходимо у “Comprehensive Grammar of the English Language” Р.Квірка та ін. Автори розглядають інтенсифікатори як прислівникові сполуки і поділяють їх на ампліфікатори (ті, що підсилюють ступінь вияву ознаки) та даунтонери (ті, що применшують ступінь вияву ознаки). Лінгвісти зауважують, що ампліфікатори вживаються лише з тими словами, які можна градіювати; у тому випадку, коли вони прилягають до дієслів, які не можна градіювати, ці

прислівникові сполуки виступають уже не як ампліфікатори, а як квантитативи (кількісні показники дії), дуративи (показники тривалості дії), фріквентативи (показники частотності дії) [23; 594–595]. Гіперінтенціоналізація, як вияв інтенсифікації, може подібним чином впливати на семантику неградабельних (поняття яких не можна інтенсифікувати) емотіконів. Матеріал дослідження Інтернет-текстів дає підстави стверджувати, що якщо в структурі неградабельного емотікона наявний графічний компонент, який є інтенціоналом іншого градабельного емотікона, то цей компонент може редулюватися необмежену кількість раз, “перетягуючи” на себе інтегральну сему емотікона. Звернемо увагу на висловлення:

• “А ти, аАа (...) (ім’я користувача форуму. – Я.Г.), не сприймай все так прямо і однозначно. ;) Та ж не малося на увазі очі просто з фізіологічної точки зору – метафору відчувай, але плюса тобі поставлю” [з форуму *tereveni.org.ua*];

• “Тим більше він (Бандера – Я.Г.) (інформаційно) грав проти СРСР, що було вигідно всім ворогам “совітів” ;))” [з форуму *hurtom.com*].

Емотікон ;) зі значенням “підморгну” є неградабельним (*дуже підморгну”). Семасіологічний аналіз емотікона ;) у першому реченні дає підстави стверджувати, що інтегральною семою його є “натяк”, а диференційною – “сміх”. В емотіконі ;)) (у другому реченні), із семасіологічної точки зору, відбулася редистрибуція сем: архісемою цього емотікона стає “сміх”, “задоволення”, а гіпосемою (можливо, й імпліцитною потенційною семою) – “натяк”. Така редистрибуція сем, очевидно, забезпечена редулюцією компонента “)”, який у градабельному емотіконі :) є інтенціоналом. Цей процес зміни основного значення емотікона можемо назвати *зсувом інтенціонала*.

Таким чином, емотікон – це неографема, що виникла в процесі семіозису для миттєвої передачі на письмі невербальних компонентів усної комунікації – міміки та жестів мовця. Компоненти його структури (з погляду конотаційного навантаження у висловленні) умовно можна поділити на ті, що безпосередньо вказують на емоцію й ті, які не несуть особливого експресивного навантаження. Основними закономірностями у вживанні емотіконів є редуктивна деекстенціоналізація, гіперінтенціоналізація, зсув інтенціонала.

* Тут і далі орфографію та пунктуацію прикладів збережено.

** Більшу частину 2008-го року форум був у стадії рконструкції, тому продуктивних результатів щодо вживання емотікона :-) цей рік не дав.

1. *Апресян Ю.* Значение и оттенок значения / Ю. Д. Апресян // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXXII, Вып. 4. – М., 1974. – С. 320–330.
2. *Ахманова О.* Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 606 с.
3. *Бацевич Ф.* Нариси з лінгвістичної прагматики: монографія / Ф. Бацевич. – Л.: ПАІС. 2010. – 336 с.
4. *Бацевич Ф.* Основи комунікативної лінгвістики: підруч. [для студ. виш. навч. закл.] / Ф. С. Бацевич. – К.: Академія, 2009. – 376 с.
5. *Вольф Е.* Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.
6. *Горошко Е.* Электронная коммуникация (гендерный анализ) / Горошко Е. И. // Общение, языковое сознание и межкультурная коммуникация. – М.: Инст-т языкознания, 2005. – С. 112–118.
7. *Гофман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта: пер. с англ. / И. Гофман; под ред. Г. С. Батыгина и Л. А. Козловой; вступ. статья Г. С. Батыгина. – М.: Институт социологии РАН, 2004. – 752 с.
8. *Гусейнов Г. Ч.* Другие языки: заметки к антропологии русского интернета: особенности языка и литературы сетевых людей / Г. Ч. Гусейнов // НЛО. – 2000. – № 43. – С. 35–38.
9. *Комлев Н. Г.* Словарь иностранных слов / Н. Г. Комлев. – ЭКСМО, 2006. – 672 с.
10. *Макаров М.* Лингвистические и семиотические аспекты конструирования идентичности в электронной коммуникации [Электронный ресурс] / М. Л. Макаров, М. С. Школовая. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/dialog2006/materials/html/Makarov.htm>.
11. *Мечковская Н. Б.* История языка и история коммуникации: от клинописи до Интернета / Н. Б. Мечковская. – М.: Флинта, 2009. – С. 400–549.
12. *Перфильева С.* Эмономы в контекстуальном употреблении: анализ экспериментальных материалов / С. Ю. Перфильева // Язык. Сознание. Коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2001. – Вып. 17. – С. 125–127.
13. *Почепцов Г. Г.* Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – К.: Ваклер, 2001. – 656 с.
14. *Рожанский Ф.* Точка, точка, запятая... (эмотиконы как живая семиотическая система) [Электронный ресурс] / Ф. И. Рожанский. – Режим доступа: www.belb.net/obmen_Rozhanski.htm.
15. *Савицкая Е.* Смайлик как символ современной культуры [Электронный ресурс] / Е. В. Савицкая. – Режим доступа: http://www.tmborags.ru/index.php?option=com_k2&view=item&id=207:smiley-as-symbol-of-modern-culture&tmpl=component&print=1&lang=ru.
16. *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию / Ф. Соссюр. – М.: Прогресс, 1977. – 696 с.
17. *Трофимова Г.* Языковой вкус интернет-эпохи в России: функционирование русского языка в Интернете: концептуально-сущностные доминанты / Г. Н. Трофимова. – М.: Изд. "РУДН", 2004. – 235 с.
18. *Трунов Д.* Вербальная и невербальная метакommunikация / Дмитрий Трунов // Мат-лы II Международной конф. "Коммуникация: концептуальные и прикладные аспекты (Коммуникация-2004)". – 24–28 мая 2004 г. – Р.Д.: Изд-во ИУБиП, 2004. – С. 80–81.
19. *Успенский Б.* Проблема универсалий в языкознании / Б. А. Успенский // Новое в лингвистике / перев. с англ. под ред. и с предисл. В. А. Успенского. – М.: Прогресс, 1970. – Вып. V (Языковые универсалии). – С. 5–31.
20. *Чемеркин С.* Стилистика гипертексту / С. Чемеркин // Мовознавство. – 2009. – № 5. – С. 79–87.
21. *Шаховский В.* Лингвистика эмоций / В. Шаховский // Филологические науки. – 2007. – № 5. – С. 3–13.
22. *Яценко Н.* Толковый словарь обществоведческих терминов / Н. Е. Яценко. – Лань, 1999. – 528 с.
23. *A Comprehensive Grammar of the English Language* / [Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartik J.]. – Longman, 1985. – 1777 p.
24. *Anderson M.* Nonverbal communication / M. Anderson // Encyclopedia of Language and Linguistics: 2nd edition. – Elsevier, 2005. – P. 690–692.
25. *Chandler D.* Semiotics for Beginners [Электронный ресурс] / Daniel Chandler. – Режим доступа: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotic.html>.
26. *Crystal D.* Language and the Internet / David Crystal. – Cambridge University Press, 2006. – 316 p.
27. Чат "Лолит" // Режим доступа: <http://www.loliteleks.lviv.ua>.
28. Форум "Гуртом" // Режим доступа: <http://www.hurtom.com>.
29. Форум "Тереveni" // Режим доступа: <http://www.tereveni.org.ua>.
30. Oxford English Dictionary Second Edition on CD-ROM (v. 4.0) [Электронный ресурс]. – Oxford University Press, 2009. – Назва з титульного екрану.
31. *Sanderson D.* Smileys / David W. Sanderson, Dale Dougherty. – O'Reilly & Associates, Inc, 1993. – 94 p.

В статье анализируются предпосылки появления эмотикона как языкового знака, представлена его лингвистическая дефиниция, исследовано семантический смысл его графических компонентов.

определены основные закономерности употребления в украинскоязычном дискурсе Интернет-коммуникации.

Ключевые слова: эмотикон, Интернет-коммуникация, интенционал эмотикона, экстенционал эмотикона, редуктивная дезинтенционализация, гиперинтенционализация, смещение интенционала эмотикона.

The article deals with the sources of occurrence of emoticon as a language sign, its linguistic definition, semantic sense of its graphical elements and basic regularities of application of emoticon in the Ukrainian-language discourse of Internet communication.

Key words: emoticon, Internet communication, intentional of emoticon, extentional of emoticon, reductive deextentionalisation, hyperintentionalisation, emoticon intentional shift.

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ: ІДЕЙНО-ОБРАЗНІ ВИМІРИ

УДК 81'0:82:801.8

ББК 81.001.9

Віталій Кононенко

ХУДОЖНІ ТЕКСТИ В СУЧАСНИХ ПРОЦЕСАХ МОВОТВОРЕННЯ

У статті проаналізовано місце й роль художньо-стильової парадигми у сучасних процесах мовотворення. Показано, що традиційні засади українського художнього мовомислення залишаються доволі потужними. Водночас відстежені тенденції розвитку нового, передусім поетичного, мовостилю. Звернута увага на засоби оновлення художнього лексику, зміни в системі метафоричного слововживання.

Ключові слова: літературна мова, текст, дискурс, смисл, лексикон, мовостиль, метафора, асоціація, етнографізм.

Сучасні процеси мовотворення, що знаходять відбиток в українських художніх текстах, позначені впливом тих змін, що виявили себе в різних сферах мовленнєвої практики, але водночас – і власне художньо-мистецькими пошуками стильового розмаїття. Декларації на кшталт “Художнику – немає скутих норм. / Він – норма сам, він сам в своєму стилі” (І.Драч) відтворюють образ поета, але не засвідчують його незалежності від нормативного слововживання, загально визнаної художньо-стильової парадигми. Українська проза й поезія останнього періоду з різним рівнем інтенсивності у творчому доробку письменників старшої й молодшої генерації може набувати ознак модерних “ізмів”, проте традиційні засади українського художнього мовомислення залишаються доволі потужними.

Визначальною для історії літературної мови є ідея тяглості сучасного словесного мистецтва із глибинною орієнтацією на апробовані зразки української класичної літератури (здебільшого без власне народницького присмаку). Помітне послаблення народнопоетичної лінії стає однією із помітних тенденцій, але не свідчить про втрату внутрішнього зв'язку з творчістю попередників і фольклорними мотивами. У текстах передовсім сучасних поетів елементами образного мовосвіту нерідко виступають народні символи, концептні поняття, передані в дусі традиційної тропіки; пор., скажімо, засоби створення образу матері: “Ти від лютої зими / Затуляла нас крильми, / Прихилилася / Теплим леготом, / Задивлялася білим лебедем, / Дивом-казкою / За віконечком, – / Сива ластівка, / Сиве сонечко” (Б.Олійник); метафоричне осмислення

символу хліба: “Пахне хлібом трава, / Що купала мене з дитяти, / Пахнуть хлібом слова, / Що мене їх навчала мати” (Д.Павличко) і под.

Водночас окреслились обрії зовні не завжди помітного, але дотичного прагнення використати традиційні образи у текстах “модерного” художнього стилю з притаманною йому розкутістю слововживання, але не без заданої “українськості”. Звернімося, зокрема, до тексту відомого роману О.Забужко “Польові дослідження з українського сексу”: “Перед тим вони з годину кружляли довкола свого, ще необжитого пристановиська (він казав – *наша хатка*, і її заповняло при тому теплом внутрішнього усміху) – раз у раз вертаючись і наново розкручуючи маршрут в іншому напрямі, – і зненацька ціла околиця зробилась однаково нерозпізнаваною, і неясно було, в який бік додому”, де *пристановисько, дім* уподібнюється *нашій хатці*, що викликає позитивну реакцію (*тепло внутрішнього усміху*) як згадка про далеке “своє” в оточенні “чужого”.

Як вияв менш помітної, однак пов'язаної зі збереженням традиційної в творчому доробку лінії сприймається глузування з приводу невиправданих словесних запозичень, різного роду утворень, що не відповідають закономірностям українського слововживання. Подібні виступи з боку сучасних письменників не завжди виправдані, але принаймні відбивають тенденцію повернення до власних витоків. Порівняймо в мові Л.Костенко: “і буде форма, буде навіть зміст, / шасі, таксі, готелі і мотелі”, де йдеться, зрештою, про збереження високого мистецтва слова: “благо-

словен останній альпініст, / що буде вгору дертися по скелі”. Ставлення письменників до сучасного лексику як до явища змінюваного, але зануреного в історію мови, збагаченого новотворами, що відповідають закономірностям внутрішнього розвитку мови, доволі прикметне.

“Нова хвиля” поетичного мовостилю відповідає прагненню до вільного слововживання, але здебільшого не досягає рівня “розхитування основ”. Її підпорядкованість прийнятому нині художньому узусу порушується нечасто; опубліковані твори “молодих” зазвичай справляють враження оригінальності скоріше в сфері змісту, зміщення й згущення узвичасних асоціацій, аніж у доборі бодай зниженого словесного матеріалу; пор., скажімо, рядки представника групи Бу-Ба-Бу (Бурлеск-Балаган-Буфонада, назва, вочевидь, не без впливу Семенкового “Осте сте / бі бо / бу / візники-люди / трамваї-люди ...”): “Тож зіжмакай гординю свою і всміхнися народу цьому / Чи й самому собі чи й нікому а все ж усміхнися / Усміхнися і йди і усмішку з губ не згуби / Хай ніхто не збагне – ти сякаєшся в небо чи каєшся ...” (О.Ірванець).

Оновлення лексику, що відбувається передусім у публіцистичних текстах [див.: 6, 6–9], часом опосередковано, а часом і відверто підкреслено відбивається в художніх текстах. Щоправда, поетична мова інколи нагадує “гру в слова”, де молоді автори демонструють свою винахідливість, але цей процес не можна вважати безплідним, оскільки він загалом відповідає нинішньому етапу змін у розвитку мови. Поширене явище, зокрема, – утворення прозорих за внутрішньою формою інновацій, що складається в систему сучасної поетичної неології [див.: 2, 25–29], що включає у свою орбіту семантично трансформовані слова; пор., скажімо: “Учися бути сильним у нетрях *нерволамів* ... / Тоді ти сам відчуєш, як тіло кришить камінь, / а дух твій кришить душі невдатних горопах” (В.Олейко). Н.Ф.Клименко наводить, зокрема, цікавий приклад продукування письменниками “слів-гібридів”, утворених шляхом свідомого поєднання різностильових основ та словотвірних формантів, позначених посиленою негативною оцінністю; пор. новотвори з художньою прози, зафіксовані в словнику Л.Ставицької: *дискогопанці, крисодром, гапкентрасе* [6, 98–99].

Включення до сучасного слововживання, причому в авторському мовленні, а не лише для індивідуалізації мови персонажів, ненормативної, жаргонної, табуованої й іншої лексики, що донедавна вважалася неприпустимою в художніх текстах, нині здебільшого сприймається як узвичайне явище, хоч нерідко й викликає обурливі застереження на кшталт: “І сьогодні, складається враження, такі літератори, в унісон деяким «просунутим молодим», на догоду облудливій моді, аж надто стараються, аби вжити слово ненормативне, а то й нецензурне” [9, 46] (звернімо увагу на визначення такого слововживання як “моди”). Однак навряд чи можна вважати подібне хизування своєю розкутістю занадто загрозливим. Ідеться скоріше про прагнення (нехай воно багатьом і не до вподоби) подолати набридлі приписи – що можна, а чого не можна, які мають помітний відбиток заборон радянських часів.

Загалом можна погодитися з думкою Л.Ставицької: “Українське суспільство ... перебуває в стані лінгвоонтологічної напруги, з культурним «екзистенційним» статусом зниженої мови”; і далі: “Такий стан перебування уможливує існування стилістичного ефекту від зіткнення високого і низького у різнотипних дискурсах, перелицьованні класичних культурних цінностей тощо” [16, 168]. Отож, стилістично виправдане “перелицьовання”, а не ігнорування “класичних культурних цінностей”, бо, зазначимо, самою українською ментальністю навряд чи передбачені грубе порушення дозволеного в мові, нецензурщина; лише на загальному тлі установлених зразків, якщо це виправдано, можливим стає “профанний дискурс”.

Паралельно з оновленням лексику йде процес розширення меж слововживання за рахунок застарілої, часом архаїчної лексики, різного роду історизмів, сакральних термінів (частина таких слів і зворотів, за словниками часів тоталітаризму, були віднесені до застарілих, бо вважалася, що вони зникли з мови як ідеологічно неприйнятні). Включення великого масиву периферійного мовного матеріалу в активний обіг характерне не лише для сучасних текстів, звернутих за змістом у минуле, а й для незрівнянно ширшого дискурсу. Скажімо, застаріле *берло* – символ влади перетворилося в поезії І.Драча в ознаку української державності: “Україна ще не

вмерла / Хоч не було берла / Хоч її епоха клята / В глухий кут заперла” (книга поезій “Берла”). Традицією стає використання застарілої лексики, історизмів на позначення урочистої тональності, підвищеної експресії оповіді; пор. “Яса” Ю.Мушкетика тощо.

Окремий шар оновленого художнього лексикону – асоціативно й метафорично осмислені, нерідко піднесені до рівня високих слова конфесійного вжитку, що можуть розглядатися як похідне від власне “богословського стилю” [див. про нього: 1, 24-31]. Ідеться не стільки про безпосереднє звернення до богословських текстів, скільки про використання біблійних образів, переосмислення слів-понять конфесійного призначення, різного роду семантичні трансформації, алюзії тощо (пор. збірку поетичних текстів, що відтворюють біблійну тематику: Слово благовісту : антологія української релігійної поезії / упоряд. Т.Салига. – Львів : Світ, 1999; див. у ній, зокрема, “Покаяльні псалми” Д.Павличка та ін.).

Прикметні в цьому плані семантичні трансформації слова *стигма*, зафіксованого в СУМі в основному значенні як історичне, вжите у стародавній Греції – “клеймо на тілі раба або злочинця” [СУМ, 9, 693]; у повернутому в обіг значенні воно характеризує страждання Ісуса Христа або болісті, що асоціюються із його муками; пор.: “Ти не знаєш, хоч і пізня година: / зліва у грудях пече Україна / – *стигма* твоя” (І.Римарук). Як пише М.Рябчук, “доля слова «стигми» (як і багатьох інших слів) у тоталітарному суспільстві – це, у певному розумінні, доля самої культури, приреченої виконувати функції утилітарні (їх могло бути і чотири, і сто сорок чотири), але ніяк не одну-єдину, найголовнішу функцію – духовну” [14, 329].

Переосмислені біблійні образи, метафорика, побудована на залученні євангельського лексикону, нерідко стають ключовими елементами текстотворення. Скажімо, *чорнобильська мадонна* І.Драча походить, з одного боку, з традиційного для українського фольклору зображення Богородиці, з другого, – з притаманної українській художній літературі християнської образності [12, 501–504]; пор. у П.Тичини: “*Мадонно* моя, мати пречиста, / мій цвіте голубокий!” Осмислений через Чорнобильську катастрофу образ *мадонни* набуває рис “символу національної трагедії,

всеукраїнського терпіння, покори життєвим тортурам, горя матері-України” [7, 74]. Помітне явище – свідоме осучаснення біблійної метафорики, спроектованої на відтворення подій в Україні (практика перенесення подій часів Ісуса Христа на український ґрунт здавна була характерна для західноукраїнської мистецької традиції); пор. : “Дев’ять днів, а потому сорок, / а на рік з верхів, як з небес. / ізійшов *божжівільний отрок* / і *крисаню* поклав на *хрест*” (В.Герасим’юк); “І, може б, інше нам збулось, / Коли б невинний / Якийсь *Івасик*, наш *Христос*, / Там не загинув” (В.Терен).

Розуміння художньої мови як “явища емоційно-естетичного освоєння світу” [4, 324] загалом вимагає оцінювання словомислення у його здатності відтворювати національну картину світу з опертям на образне світобачення в його осучасненому вираженні. Прагнення подолати стандартну, “зашкарублу” художню метафоричку як веління часу стає наріжним каменем пошуків красного письменства, що помітно позначилось на образній системі. стало ознакою сучасного художнього мово-стилю. Порівняймо, скажімо, оригінальну, незвичну поетичну метафоричку: “Які *щасливі очі у казок!*”; “Гуде *вогонь – веселий сатана*”; “*Вітер – мисливець підстрелене сонце / несе у сірому ягдташі*” (Л.Костенко) [див.: 8, 114]; “Там північне *сйво гріє матіольно / Шарфом* мерехтливим *небове плече*” (І.Драч); “У квітні *по білому небу вишневого молока / літають золоті птиці / Золоті птиці дахів*” (В.Голобородько) і под.: розгорнуте метафоричне порівняння у прозовому тексті: “Десь далеко *викохувала* свою одноманітну пісню *електричка*, *наче чудна квочка*, яка давно вже висиділа курчат і не знає, куди вони поділися” (В.Шевчук).

Ускладнення метафоричного мовлення, пов’язане з перенасиченням асоціативно далекими поняттями, ще в 60-х роках викликало з боку критики звинувачення “у непростоті й штучності”. Посилаючись на думку І.Світличного, І.Качуровський, однак, розглядає подібні незвичні метафори поетичного мово-стилю як помітну прикмету сучасного слововживання й посилається, зокрема, на “непрості” Шевченкові вислови на кшталт “небо невмите”, “заспані хвилі”, “море нікчемне” й под., що еднають творчі засоби класики та сучасних поетів [5, 684–685]. Водночас не

можна обминути й умисне нагромадження образів, що мають підґрунтям “підсвідоме”, але затьмарене багатослів’ям, позначене відсутністю смаку: “цей *несподіваний запах* / *пріла тінь бочок з-під оселедців* / *з дворища гастроному* / *знанацька охопив мене в нічному таксі* / *в день смерті Роберта Лоуела*” (В.Цибулько).

Т.Салига висловив припущення щодо змін у системі метафоротворення як типологічне явище останнього часу: “Якщо вдається до бодай невеликих екскурсів, скажімо, у 60-ті роки, то тут чи не кожному молодому авторові критика робила небезпідставні зауваження за ускладнення образного мислення, хачі метафор тощо. Нині поезія, знову ж таки за одностайною думкою критиків, “*просвітліла*” [15, 169]. Однак тенденція зниження “розжеврених” метафор, як видається, не може зупинити пошуки неповторного образу, непередбачуваних переосмислень: “*Любов, як немовлятко, плаче, / Але не скаже, що болить*” (Д.Павличко); “*Рву молоду кропиву – / Юну свою сестру*” (І.Драч) і под. Побудовані на складних асоціативно-оцінних конотаціях, подібні звороти вимагають від читача напруження думки, встановлення зв’язку між висловленим і закодованим, що нагадує з’ясування внутрішньої форми, первинного образу як засобу посилення експресії, оновлення словника. Як зазначає В.М.Телія, “в цьому переосмисленні образ, покладений в основу метафори, грає роль внутрішньої форми з характерними саме для цього образу асоціаціями, які надають суб’єкту мовлення широкий діапазон для інтерпретації позначуваного та для відображення доволі тонких «відтінків смислу»” [17, 179]; пор.: “*Сон-трава* каже: / «Я – щоб дитині добре спалося». / *Ранник* каже: / «Я – щоб рани скоро гоїлися». / *Розрив-трава* каже: / «Я – відкриваю темниші»” (В.Голобородько).

Художня, передовсім поетична, мова останнього періоду набуває виразних рис публіцистичності; насичення її громадянськими мотивами, з одного боку, послабило власне ліричну тональність віршового слова, з другого, – “освіжило” його за рахунок підвищеної експресії, внутрішньої напруги. З-під пера багатьох українських авторів (Д.Павличка, Б.Олійника, І.Драча, Р.Лубківського, П.Мовчана та ін.) з’явилися поетичні цикли й збірники, присвячені нинішнім подіям, нерід-

ко гостро критичного спрямування. Поряд із високими зразками подібних творів з’являються вірші, що нагадують зримовану газетну статтю з властивою їй публіцистичною риторикою. Вочевидь, самі автори розуміють вторинність такої поезії, її прив’язаність лише до сьогодення, але, усвідомлена як громадянська позиція, така поезія має право на існування. Порівняймо наповнені “праведним гнівом” інвективи Д.Павличка: “*Хачли* зникають, *наче ті пігмеї, / Але ознака їхня родова, / Защеплена в глибину землі моєї, / Вилязуть з неї* *вперто, як трава; / Виходять в патріоти фари-сеї, / Втрачають силу праведні слова ...*” У поле зору таких творів нерідко потрапляють конкретні особи, навіть їхні оніми – зашифровані чи названі – всіляко обігруються: “*Ти за кого? / Я за Ю. / Ти за Ю / І я за Ю! / Двоє були на краю ... / Та було це / При Кучмі*” (І.Драч); пор. введення в мову поезії похідних від прізвищ політиків: “*Кравчучка* стала *кучмовозом*” (І.Драч).

Інтелектуалізація художнього мислення в глобалізованому світі має наслідком насичення текстів не стільки словесною “технізацією”, скільки асоціативно сприйнятими найменуваннями з різних сфер наукового та культурного життя, “філософічністю”. Усвідомлення мови “як дому буття”, “світу світів” спонукає поета чи прозаїка побачити за буденним щось вічне, звернутися до екзистенційного, трансцендентного, пройнятого поглибленим смислом: “*Залишилося тільки просити / безмовно, / без слів, / щоб зійшла благодать на медову / краплинку поминального колива, / щоб покрила усіх на весь світ, / на весь світ і на все позачася*” (В.Кордун); “*В голові в нього [Івана. – В.К.] закрутилися обручі. Один, другий, третій – посміхалися між собою й крутилися, наче спіралі. Дивні звірі обходили його звідусіль. У них були людські тіла і звірячі голови. Всі вони нявчали, кричали й галакали, неначе показилися ...*” (В.Шевчук) і под.

Як ознаку, з одного боку, неперервності традиції, з другого, інтелектуалізації мовлення сприймається включенням в художні тексти т. зв. прецедентних висловлень, розрахованих здебільшого на освіченого читача. Такі вкраплення, здебільшого не прямі, а переосмислені цитати з відомих творів розраховані на виявлення зв’язків між текстами, ідеями та образами; пор. образ вишні (“садок

вишневий коло хати”) в симфонії І.Драча “Смерть Шевченка”; або, скажімо, паралель між Шевченковим “Хто се, хто се по сім боці / Чеше косу? хто се?” та “Щось у білім ... Хто се в білім? Хтось у білім ...” (Б.Олійник) і под.

Поетичний текст нашого часу стає більш розлогим, асоціативно зумовленим, часом алогічним з позицій “здорового глузду”, побудованим на зміщеннях смислу. Здебільшого годі шукати в ньому класичної періодичності, зовнішньої послідовності й аргументації викладу; така зашифрованість за стильовими ознаками нерідко нагадує гру в слова (згадаймо засади “Гри в бісер” Г.Гессе). Порівняймо, наприклад, текст: “... за брамою міською я схилився / і в поросі шукав твоїх слідів, / що з порохом здіймались на тополі, / як сиві горлиці, що в листі воркотіли / і з квітами зів’ялими летіли / у дзеркало твого овалного вікна, / з якого ти дивилась на світи ...” (І.Маленький) (свідомо ускладнена конструкція не завадила авторові ввести українські символи *тополі* та *сиві горлиці*). Навряд чи можна звинувачувати в “штукарстві”, позуванні чи інших гріхах численних прихильників “чистого” верлібру; пор. перегуки сучасних поетичних текстів із футуристичними експериментами 20-х років ХХ ст.: “Потрібна няня / для догляду / за хворобливою уявою” (В.Борисполець) і “Хто? / Я жду. / Приходь сильний” (М.Семенко) і под.

У сучасній прозі навряд чи доцільно беззастережно зазначати ускладненість синтаксичної структури тексту. Якщо, скажімо, для романів П.Загребельного нагромадження пояснень, відхилень, уточнень, багатослів’я оповіді стає ознакою мовостилу, то вже новітні тексти В.Шевчука відзначаються підкресленою стриманістю, простотою побудови, навіть лапідарністю викладу, насиченого глибоким філософським змістом [див.: 10 : 493].

Розкутість слововживання мала наслідком зняття обмежень щодо введення в художні тексти численних регіоналізмів, етнографізмів, діалектизмів. У Галичині, наприклад, у роки незалежності різко поширилась практика художнього мовлення, орієнтованого на місцеве койне. Західноукраїнські письменники не обмежуються включенням етнографізмів для створення місцевого колориту, вони проймають авторське мовлення, навіть поетичні тексти. Переміщення центрів ви-

дання творів місцевих письменників зі столиці в області визначило як основного читача передовсім краян, тексти, видані західноукраїнськими письменниками в Києві, зарясніли посторінковими поясненнями незрозумілих всеукраїнському читачеві слів і висловів.

У подібних публікаціях знайшла відбиток практика західноукраїнського літературного мовлення часів І.Франка та В.Стефаника; зазвичай це не повернення до тодішнього варіанта літературної мови, але прагнення в той чи інший спосіб наслідувати його. У художнє мовлення повсякчас входять не лише окремі діалектизми, що було б виправдано, а й новітні запозичення з польської мови, синтаксичні особливості, інтонаційні структури, характерні для місцевого койне (скажімо, ледве не правилом стало введення в розмовне мовлення нетипового для літературної мови дієслова-зв’язки *є* та под.).

Водночас включення в тексти галичанізмів як складових метафоричних засобів здебільшого сприймається як їхнє “освіжіння”, ознака нової асоціативної образності. Скажімо, назва збірки лірико-інтимних поезій Д.Павличка “Золоте ябко” створює паралель із образом біблійного яблука – символу любовної принади. Прикметне в цій низці засобів використання добірних галичанізмів як поетизмів, що переходять із твору в твір, на кшталт *ватра*, *віно*, *плай*, *полонина*, *смерека*, *трембіта* та под. (такі “прикраси” часом сприймаються як штамп). Частина діалектних утворень потрапляє у позицію незвичних рим, що створює враження нового милозвуччя: “Ти станеш збоку – й наче в *мевах*, / вздрив, як вони – десь там, в долині, / зі слів, немов із вух коневих, виходять юні і вродливі” (І.Малкович); “Я до мами поїду в відпустку / за йорданські морози і сніг. / Привезу незбагненого *тиску* / і дешевих гостинців міських” (Г.Турелик) тощо.

Менш поширене, але симптоматичне явище – включення в тексти західноукраїнських письменників книжних елементів, зазвичай полонізмів, що відтворюють колорит переважно львівського мовлення: “Цей *маєстат* для мене – найдорожче, / То знак століть / Усіх до себе зве” (Р.Лубківський); “Хай виброджує на городі бузиновий *атрамент*” (І.Калинець); пор. стилізацію польської мови: “... немов глузливий реквієм над святотатцем, долинає з теміні сповнена

резигнації улюблена Шпатьякова фраза: *Nad každum wisi katastofa!*” (Р.Іванчук). Вочевидь, частина галичанізмів залишається в узусі, частина стане позначкою власне авторського мовостилу, проте в історії літературної мови таке слововживання має одержати свій відбиток.

Художнє слово, народжене в діаспорі, все частіше стає об’єктом спеціальних досліджень, однак, як видається, його розгляд має вестися передовсім із позицій загального процесу подальшого творення української літературної мови. Внесок письменників діаспори в сучасні мовостильові пошуки, вочевидь, можуть бути оцінені через взаємодію з сучасною літературною практикою в материковій Україні. Йдеться, зрештою, не про часткові відмінності слововживання або морфологічних чи інших форм [див.: 13 : 407–408], а про опосередкований часом і простором шлях поступового зближення двох літературних гілок. “Чи могла еміграційна література передати, так би мовити, естафету відроджуваній і вільній літературі на Україні?” – із присмаком сумніву запитує І.Качуровський [5, 775].

Не можна не враховувати, що творчість прозаїків і поетів діаспори минулого й сучасного періоду вже включені в літературний обшир України, їхні тексти послуговуються нинішньому читачеві, проте доволі повний їхній внесок у новітню історію української літератури та мови не відслідковано. Визначити вплив письменників старшого покоління, скажімо, Є.Маланюка, В.Вовк, Н.Лівицької-Холодної, Ю.Тарнавського та ін. на сучасну українську поезію можна лише на тлі загальноєвропейського літературного контексту, з урахування й зворотного процесу – від творчого руху в Європі до діаспори.

Згідно з концепцією В.М.Русанівського, розвиток української художньої творчості останнього часу, що знаходить віддзеркалення в літературній мові, можна визначити як перехідний: “відкочується” третя хвиля стильової течії, започаткована письменниками-шістдесятниками, “накочується” хвиля четверта [13, 405] (за А.Погрібним, ця нова хвиля – третя [11, 650–660]). Але представники “третьої хвилі”, такі, як Л.Костенко, І.Драч, Д.Павличко, Б.Олійник, В.Шевчук та ін., не залишились у колі колишніх художніх пошуків, а теж оновлюють свій мовостиль (скажімо, меншою мірою – “органічна”

Л.Костенко, більшою – “імпульсивний” І.Драч; у творчості останнього суттєво змінилася тональність, посилилась різкість вислову: “Посестриньмося, побратаймося, / В демократії обертаймося / Світовій громаді в тон – / Український обертон, / Український обертає ... / Обертайтеся до нас ...” і под.).

Зрештою, варто визначитися й щодо правомірності уживання стосовно періодизації української художньої літератури починаючи з 20-х рр. ХХ ст. і до 10-х рр. ХХІ ст. поняття “хвилі”; виникає й питання щодо відповідності чи невідповідності такого поділу і щодо розвитку української літературної мови. Якщо принаймні для описового викладу в стилі нарисів чи критичної статті термін “хвиля” і виправданий, то в сенсі наукової періодизації етапів розвитку сучасної літературної мови навряд чи доволі репрезентативний. Прикметні в цьому плані спостереження І.Дзюби, котрий обмежує часові рамки шістдесятництва, позначені появою епігонів: “Поезія перших «шістдесятників» у її початковій якості якись свої функції вичерпала, а перед якимись мусила спасувати, не встигнувши їх по-справжньому розвинути” [3, 18].

У визначенні місця сучасних художніх текстів у подальшому розвої української літературної мови має бути врахований не тільки й не стільки внесок окремих бодай провідних митців у її збагачення, як це зазвичай спостерігаємо в характеристиці інших періодів розвитку літературної мови, скільки сукупний письменницький доробок, тенденції, хід і оберти на цьому шляху, що відбивають різнобарв’я напрямів, шкіл, уподобань, зрештою, сам факт кількісного зростання загалу письменників. Серед цих тенденцій і наслідків їх дії мають викристалізуватися визначальні за спрямуванням і вагомістю в сенсі їхньої відповідності загальним процесам сучасного мовного розвитку й такі, що є лише “миттєвостями” текстового уживання; проте й доконечно невизрілі спроби новаторства зрештою так чи інакше впливають на загальний модерний дискурс.

Водночас сучасне художнє мовлення як “сукупний продукт” діяльності українського красного письменства має розглядатися, вочевидь, як вершинний рівень розвитку літературної мови, оскільки, з одного боку, увібрало в себе кращі надбання української класичної літератури, -словесні пошуки поетів і

прозаїків ХХ ст., тенденції світового літературного процесу, з другого, – збагатилася оновленим лексиконом, що його опрацювала й продовжує опрацьовувати українська спільнота за роки незалежності. Зрештою, визначились шляхи, окреслились обрії подальшого руху, виявились огріхи й недоречності, і якщо важно означити, на які саме наслідки сучасного літературного процесу можна сподіватися, то принаймні його тенденції, протягнуті в недалеке майбутнє, вже можна відслідковувати.

1. Бабич Н. Д. Богословський стиль української мови у контексті стилістичної науки / Н. Д. Бабич. – Чернівці : Букрек, 2009. – 359 с.
2. Вокальчук Г. М. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект) / Г. М. Вокальчук. – Рівне : Перспектива, 2004. – 523 с.
3. Дзюба І. М. Народжуйте себе допоки світу ... / І. М. Дзюба // Іван Драч. Берло : кн. поезій. – К. : Грамота, 2007. – С. 5–26.
4. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності / С. Я. Єрмоленко. – К. : Довіра, 1999. – 350 с.
5. Качуровський І. Променисті силуети : лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / І. Качуровський. – Мюнхен ; München : Ukrainische Freie Universität, 2002. – 797 с.
6. Клименко Н. Ф. Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі / Н. Ф. Клименко, Є. А. Карпіловська, Л. П. Кислюк. – К. : Вид. Дім Дмитра Бурого, 2008. – 336 с.
7. Кононенко В. Символи української мови / Віталій Кононенко. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 270 с.

В статті проаналізовані місце і роль художественно-стилевої парадигми в сучасних процесах мовотворчості. Показано, що традиційні принципи українського художественного мовлення залишаються достатньо стійкими. В той же час прослідковані тенденції розвитку, зокрема, поетичного стилю. Звернуто увагу на засоби оновлення художественного лексикону, зміни в системі метафоричного слововжиття.

Ключові слова: літературний мовлення, текст, дискурс, значення, лексику, стиль, метафора, асоціація, етнографізм.

The article analyzes the place and role of artistic and stylistic paradigm in modern language creation processes. The Ukrainian language traditional principles of artistic thinking are still quite powerful. Trends in new, primarily poetic, language style are tracked. The artistic lexicon, updates means, changes to the metaphorical word usage are considered.

Key words: literary language, text, discourse, meaning, vocabulary, language style, metaphor, association, social anthropologism.

8. Кононенко В. І. Українська лінгвокультурологія : навч. посіб. / В. І. Кононенко. – К. : Вища школа, 2008. – 327 с.
9. Мойсієнко А. К. Мова як світ світів. Поетика текстових структур / А. К. Мойсієнко. – Умань : ПП Жовтий О.О., 2008. – 280 с.
10. Павлишин М. “Дім на горі” Валерія Шевчука / М. Павлишин // Українське слово. – 1994. – Ч. 3. – 493 с.
11. Погрібний А. Орієнтири третьої хвилі / А. Погрібний // Українське слово. – 1994. – Ч. 1. – С. 650–660.
12. Розумний Я. Від символізму до екзистенціалізму: християнські елементи в українській поезії двадцятого століття / Я. Розумний // Науковий конгрес у 1000-ліття Хрищення Русі-України : зб. праць Ювілейного Конгресу. – Мюнхен : E. Mülhthaler's Buch-und Kunstdruckerei GmbH, 1988/1989. – С. 491–515.
13. Русанівський В. М. Історія української літературної мови : підручник. – 2-е вид., доп. і перероб. / В. М. Русанівський. – К. : АртЕк, 2002. – 423 с.
14. Рябчук М. Стогми крил / М. Рябчук // Золотий гомін : українська поезія світу / ред., упор. А. Мойсієнко. – К. : Молодь, 1991. – Вип. 1. – С. 328–338.
15. Салига Т. Ю. Відлитий у строфи час : літ.-крит. статті / Т. Ю. Салига. – Л. : ЛНУ, 2001. – 327 с.
16. Савицька Л. Арго, жаргон, сленг: соціальна диференція української мови / Л. Савицька. – К. : Критика, 2005. – 464 с.
17. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке : язык и картина мира / отв. ред. Б. А. Серебренников. – М. : Наука, 1988. – С. 173–204.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр) 5

Петро Іванишин

СТВОРЕННЯ СВІТУ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ШЕВЧЕНКІВСЬКИХ МЕГАОБРАЗІВ У ПОЕЗІЇ ВІСНИКІВЦІВ

У статті автор досліджує трансформацію структур художнього світу Тараса Шевченка у поезії вісниківців. Герменевтично осмислюється також поняття художнього світу як літературознавчої категорії.

Ключові слова: художній світ, Шевченко, вісниківство, національне буття, національна екзистенція, герменевтика, сенс.

Повновартісне вивчення літературної традиції та герменевтичних ідей вісниківства важко провадити без урахування концептуального діалогу письменників-націоналістів міжвоєнної доби із творчістю Тараса Шевченка. Достатньо лише пригадати собі глибокі інтерпретації художнього досвіду генія у філософських та культурологічних роботах Д.Донцова, Ю.Вассяна, Є.Маланюка, О.Ольжича та ін. У цій студії спробуємо, розвиваючи попередні напрацювання [див.: 10], увиразнити лише деякі теоретичні та практичні аспекти цього діалогу на рівні літературної герменевтики в межах двох моментів. По-перше, здійснимо онтологічно-екзистенціальну типологізацію художнього світу Кобзаря. По-друге, накреслимо деякі аспекти рецепції та інтерпретації цього світу в поезії вісниківців.

Тлумачити поезію, як і будь-яку іншу мистецьку творчість, неможливо не звертаючись до одного з фундаментальних літературознавчих понять – художнього світу чи світу літературного твору. Однак поняття це, перейшовши до апріорної сфери само-собою-зрозумілого, часто позбувається можливостей термінологічного розвитку, інколи втрачає категорійну чіткість та дефінітивну конкретність. Не завжди присутнє воно і в довідкових джерелах, хоча не бракує його окремих досліджень (Р.Інгардена, М.Бахтіна, Е.Ауербах, Д.Ліхачова, У.Еко, Г.Гачева, Р.Нича та ін.). А це, очевидно, дещо звужує евристичний потенціал ефективного застосування та своїм чином актуалізує “процес онауковлення” цього і споріднених понять, як про це нещодавно слушно зауважив Григорій Ключек [12, 3].

Найчастіше поняття художнього світу ототожнюється із внутрішньою формою літературного твору – образною дійсністю. “Світ твору, – зазначає Валентин Халізов, – це ху-

дожно освоєна і перетворена реальність” [25, 158]. Сучасні українські дослідники поглиблюють це розуміння. Особливою продуктивністю відзначається згадувана вище студія Григорія Ключека, написана з позицій рецептивної поетики та системного підходу. У ній вчений говорить про художній світ (чи внутрішній світ літературного твору) як про “естетичний об’єкт”, “інтенціональну субстанцію”, “складову поетики твору”. При цьому важливою постає роль читача, оскільки художній світ утворюється подвійною інтенціональністю – він “витворений інтенцією митця” і “скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта” [12, 14]. Інші українські дослідники, узагальнюючи, говорять про художній універсум як “створену уявою письменника і втілену в художньому тексті образну картину”, як “іншу реальність”, “співвідносну з предметною, соціальною і психологічною реальністю”, як “образне духовно-інтенціональне утворення з власною логікою” [9, 181].

Подібно, хоча й по-своєму, визначають структуру літературного світу. Анатолій Ткаченко, наприклад, до основних складових світу художнього твору зараховує час, простір та людину (з планами, за М.Бахтіним, автора і героя) [19, 51]. Адам Кулавик виокремлює постаті, мотиви та події як складові “представленого світу” [28, 248]. В.Халізов вважає найбільш крупними одиницями цього світу систему персонажів та події, а до компонентів, натомість, зараховує акти поведінки персонажів, їх портрети, явища психіки та факти оточуючого буття [25, 158]. У концепції Г.Ключека основними елементами художнього світу постають хронотоп, візуальність, предметність, кольористика та озвучення [12, 5–14].

Варто відзначити також цікаві і вдалі спроби окреслити типи літературних світів. Наприклад, Еріх Ауербах (Авербах) виявляв у

західноєвропейській літературі піднесено-героїчний і повсякденний світи, відповідно до “двох різних традицій зображати життя” – античної та біблійної [1, 17]. За формою співвіднесення із емпіричною дійсністю, виділяють реалістичний та фантастичний світи (А.Ткаченко), за генологічним критерієм – епічний, драматичний та ліричний (Н.Тамарченко [18, 466–467]). З іншого боку, важливим видається врахування положення, яке утвердилось завдяки діалогу літературознавства із націософією та націологією, і за яким, наукова та художня (передовсім літературна) картини світу є елементами більш масштабного цілого – національної картини світу [6, 9–30].

Зазначені міркування, на наш погляд, доречно дещо розвинути та конкретизувати, звернувшись до герменевтичних розмислів німецького філософа Мартіна Гайдеггера. Водночас вони можуть допомогти глибше пізнати парадигмальні для нової української літератури риси поетичного універсуму Тараса Шевченка, доповнюючи ґрунтовні шевченкознавчі студії останніх років (І.Дзюби, В.Пахаренка, Г.Клочка, Н.Зборовської, Вал.Шевчука, Н.Чамати, Д.Наливайка, Л.Генералюк, А.Дахнія, М.Шкандрія та ін.), а також розширити епістемологічну парадигму вісниківствознавства.

У поезії, яку М.Гайдеггер вважав суттю мистецтва, відбувається становлення світу і складання землі. Звісно, йдеться не лише про суто художні, а й загальні, онтологічні процеси. Земля постає як фундамент, “опора” екзистенції [4, 318], як місце, на котрому “засновує людина в її історичному здійсненні своє проживання і свій прихисток у цьому світі” [22, 286]. Землю допомагає побачити “суше в цілому” – природа (“фізис”) [23, 18], котра стає історичною “як ландшафт, область розселення й експлуатації, як поле бою і культовий простір” [20, 434]. Саме природа просвітлює землю як основу людського проживання [22, 283]. Натомість світ розглядається герменевтом як щось набагато ширше – “відкритість буття” [24, 213], “обличчя буття” [21, 324]. Як напише згодом учень М.Гайдеггера Ганс-Георг Гадамер, йдеться про “ціле”, з яким співвідноситься схематизований мовою людський досвід [3, 413].

Важливий акцент в онтологічно-екзистенціальній концепції філософа робиться на тому, що й земля, і світ не мають абстракт-

ного характеру – це сутнісно національні феномени: “земля народу” і “світ народу”. Бо земля – це той споконвічний “ґрунт-основа... на котрому засновується і лежить... народ” у своєму “історичному здійсненні” [22, 307]. Тобто йдеться місце не лише приватного проживання, а й колективної, національної екзистенції, де народи можуть “практично встановитись і творити, щоб діяти і мати авторитет” [5, 118]. Натомість “світ народу в його історичному здійсненні”, утворений “владною просторінню... розкритих зв’язків”, “на котрих і в котрих народження й смерть, прокляття і благословення, перемога і поразка, стійкість і падіння”. Тобто світ є “розкриваюча розкритість широких шляхів простих і сутнісних рішень в долі народу”. Земля (як те, що закривається) і світ (як те, що відкривається) поєднані діалектично: “світ засновує себе на землі, а земля пронизує світ своїм підійманням у ньому” [22, 282, 287–288].

Якщо для довоєнного періоду найбільш важливе значення щодо окреслення світу мав трактат “Джерело художнього творіння” (1935), то у післявоєнний період уточнена концепція світу, мабуть, найбільш ґрунтовно викладена в роботі М.Гайдеггера “Будувати, проживати, мислити” (1951). Тут світ постає “чотирикутником” (ще – “четвіркою”) – схрещенням (чи співбуттям) чотирьох елементів: Землі (природи), Неба (часу), Божественних сутностей та Смертних. Саме в межах цієї єдності проживає людина, оберігаючи “чотирикутник”, – “тобто даючи вільне поле для здійснення його сутності” – чотирима способами: через рятування Землі, згоду з Небом, очікування Божественних сутностей та згоду із сутністю Смертних (“долаючи смерть як смерть”). При цьому важливу роль в оберіганні світу, а значить в екзистуванні, відіграють речі (“підручні”): “Проживання оберігає чотирикутник, коли вводить його сутність у речі. Однак речі несуть у собі чотирикутник лише тоді, коли вони самі, як речі, зберігають свою власну сутність. Коли ж усе це є саме так? Та тоді, коли Смертні огортають опікою речі, що зростають самі по собі, і коли обдуманно зводять ті речі, що не зростають самі по собі” [4, 318–320], – зазначає німецький філософ. Таким чином, людина оберігає речі, а речі оберігають екзистенцію людини. Саме речі допомагають збагнути сенс – як істину,

неприхованість – людського проживання та цілого буття.

Одним із характерних прикладів речі, що містить сутність німецького світу (“чотирикутника”), постає у розмислах М.Гайдеггера селянська хата у горах Шварцвальду: “Гляньмо на хвилину на якусь садибу у Шварцвальді, котру двісті років тому будувало проживання селян. Дім тут влаштувала вперта сила відкриття речей для простоти Землі та Неба, Божественних Сутностей і Смертних. Вона поставила садибу на захищеному від вітру, південному схилі гори, серед лук, неподалік від джерела. Дала їй крилатий та приземистий гонтовий дах, з скосами, щоб вона могла і витримати вагу снігу, і захистити хату від завірюх у довгі зимові ночі. Не забула вона і про куток із святими іконами над спільним столом, відвела освячене місце пологам та “дереву мертвих” – так у тих краях називають домовину – і таким чином під одним дахом визначила різним порам життя шлях для їхньої подорожі крізь час” [4, 329].

Так витлумачені речі набувають виразного національного сенсу, стають оберегами національного буття і протиставляються виробам із сенсом космополітичним, котрі спустошують світ того чи іншого народу. Добре про відмінність між справжніми “живими” речами й онтологічно порожніми, “мертвими” “підробками” писав свого часу Райнер-Марія Рільке в листі до Вітольда фон Гуревича: “Ми з великим азартом збираємо мед видимого, щоб накопичити його у золотому вулику невидимого. І ця діяльність водночас підтримується і стимулюється тим фактом, що дуже велика частина видимого швидко зникає і ніколи не знаходить собі заміну. Ще для наших дідів будинок, фонтан, знайома вежа аж до їхнього одягу, їхнього пальта безконечно більше належали до сфери інтимного; кожна річ була ніби вмістилищем, де вони нагромаджували і звідки черпали людяність. А сьогодні, доставлені з Америки, в наше життя вторгаються речі порожні й байдужі, видимості речей, підробки... Дім, у американському розумінні, яблука або виноград із Америки не мають нічого спільного з домом, плодами, виноградними гронами, які вбирали в себе надії та думки наших предків... Речі одухотворені, живі, речі, що їх ми добре знаємо, хияються до занепаду, і їх уже ніколи не вдасться нічим замінити. Можливо, ми останні люди, які з ними зналися. На нас лягає

відповідальність не тільки зберегти про них пам’ять (це було б надто мало і надто непевно), а й стати охоронцями їхньої людськості та священної для відчуття дому вартості... “ [цит. за: 15, 274–275].

Справжні речі, напевно, “загальнолюдськими” чи універсальними не бувають. Попри подібні функції – забезпечення проживання – вони буттєво різні, бо стосуються екзистування різних національних типів присутності. Тому так гостро відчуває чужість і навіть ворожість Петербургу (ширше – Московщини) ліричний герой Т.Шевченка хоча б у сатиричній поемі “Сон (Комедія)” (1845) (не кажучи вже про Щоденник та листи): “...На багнищі город мріє... (...) / ...То город безкрайї. / Чи то турецький, / Чи то німецький, / А може, те, що й московський. / Церкви, та палати / Та пани пузати, / І ні однісінької хати (жирний курсив наш. – П.І.)” [27, 271]. Тому такими порожніми здаються речі модерної західної цивілізації протагоністові Є.Маланюка: “Що мені телефони, версалі, експреси? / Нащо грім Аргентин? Чудеса Ніагар? – / Сниться синя Синюха і верби над плесом, / Вільний вітер Херсонщини, вітер-дудар (жирний курсив наш. – П.І.)” (“Кожен день тут проходить пустельний і легкий...” [14, 101]).

Не важко помітити, що промовисто важливим для збагнення сутності українського буття-у-світі в поезії Т.Шевченка постає якраз наскрізний образ *хати* (передусім селянської) та весь окіл близьких до неї сущих – садка, подвір’я, криниці, городу, ставка, гори, церкви, степу, могили та ін. Саме хата, і промовисто про це свідчать такі елегантні шедеври, як “Садок вишневий коло хати...” (1847) та “І досі сниться: під горою...” (1850), становить найголовніше суше, найвагомішу річ, котру оберігає українська людина, і котра, своїм чином, оберігає її екзистенцію. У цих творах зображено самодостатнє й незагрожене експліцитно *повсякденне* буття присутності. Йдеться про проживання українця (-ів) у межах окресленого Гайдеггером “чотирикутника”. За допомогою образів-речей (“саду”, “хати”, “хрущів” тощо) у цих творах ми можемо побачити, як оберігально проживають люди в межах світової цілісності, у власному прихистку-домі: рятуючи Землю, погоджуючись із Небом, очікуючи Божественних Сутностей, ідучи за своєю власною сутністю. Абсолютно усі типи речей – і виро-

би, і рослини, і тварини, й артефакти – присутні в ейдологічному дискурсі Т.Шевченка. І кожне з них настільки з дитинства рідне, ненав'язливо, але явно українське, “найближче і стихійно” вимальовує до деталі національний світ: “біленька хаточка”, “гора”, “верби”, “вода”. Вони так чи інакше розмикають ліричному героєві українську сутність власного тут-буття, а також допомагають вдумливому реципієнтові зрозуміти/висвітлити національну екзистенцію української людини взагалі (бо ж світ – це відкритість буття, його алеґейя). Але тут потрібне одне уточнення. *Таке співбуття Землі, Неба, Божественного і Смертних витворює художній світ саме мирного, спокійного, незагроженого національного буття.* Це, використовуючи мову шевченківських образів, *світ саду, земного раю* (чи світ буття-в-околі-хати, буття-в-саду).

За спрощеним підходом, у літературі “трагічного оптимізму” (Д.Донцов), покликаній культивувати героїчний тип особистості, людини-воїна, провідника національної революції, здавалося б, мирний світ (як і позитивні образи повсякденної людини) повинен бути відсутнім. Однак це далеко не так. І в цьому легко переконатись, якщо пригадати собі низку характерних творів, переважно елеґій, ідилій та медитацій інтимного, пейзажного чи філософського типу: “В Карпатах”, “Кавказьке”, “Рожево-біле”, “Проміняють перла мутно...” Ю.Дарагана, “Спогад” (1930 і 1964 роки), “Вічне” (1934), “Високий правий берег. Голоси...”, “Простору! Сонця! Більш душа не стерпить” Є.Маланюка, “Садів аркади тріпотливі...”, “Як злотий дзвін монастиря...”, “Чи ти так само чуєш солов'їв...” Ю.Липи, “Енгармонійне”, “Осінь”, “Зимові дні” Ю.Клена, “В росах”, “Хати біліше сорочок дівочих...”, “Осінь” О.Стефановича, “Весняне”, “Літо”, “Соняшний спогад” О.Теліги та ін. Однак найбільш концептуальним вісниківським еквівалентом шевченківського світу саду можна вважати *світ підзамча* з однойменного твору Олега Ольжича:

*Притулене тут під горою –
Спокійне Підзамча усе.
Лиш вітер стрімкою рікою
І хмари, і зорі несе.*

*В хатках порушуються люди,
Ткачі, кушнірі, ковалі,
Шукаючи щастя чи злуди,
І чується запах землі.*

*Ні хмарам, ні зорям не вузько,
Сповняючи вічний закон.*

І вишні набрякли галузки

Вночі стукотять до вікон [16, 64].

Це типовий світ звичайної, повсякденної людини (присутності), “спокійний” світ “ткачів, кушнірів, ковалів”, світ, що через образ “вишні набряклих галузок” прямо співвідноситься із світом “садка вишневого коло хати” Т.Шевченка. Однак існувати цей світ може лише “під горою”, в захищеному просторі замку. І таке тлумачення закономірне для всієї поезії вісниківців, оскільки домінує в ній – і кількісно, і якісно – все ж інший світовий мегаобраз. Важливо відзначити, що цей інший мегаобраз також потужно закорінений у шевченківську художню традицію.

Саме в поезії Т.Шевченка віднаходимо контрастні поезії, в котрих екзистенційні піклувальні зв'язки зруйновано, в яких змінюється світ. Це, для прикладу, спостерігаємо в розмислі “Не кидай матері”, – казали...” [26, 13–14] з того самого циклу (“В казематі”), що й “Садок вишневий коло хати...”. Ліричний герой твору стурбований зникненням з рідного краю молоді дівчини, котра, покинувши, всупереч порадам людей матір (після чого та швидко з туги гине – “умерла, плачучи”), “радує” тепер когось “у палатах” на чужині. Герой по-християнськи доброзичливо не бажає зла дівчині (“Благаю Бога, щоб печаль / Тебе довіку не збудила...”), не бажає їй, очевидно і передусім, покритської долі, але наповнює своє послання-докір образами буттєпокинутого світу, в котрому вона жила, в котрому оберігала найближчі рукотворні і нерукотворні речі, і котрі тепер без неї, без персоніфікованої української присутності, гинуть, бо не мають кого, своїм чином, оберігати: “...Давно / Не чуть нікого, де ти гралась, / Собака десь помандрувала, / І в хаті вибито вікно. / В садочку темному ягнята / Удень пасуться. А вночі / Віщують сови та сичі / І не дають сусідам спати. / І твій барвіночок хрещатий / Заріс богилою, ждучи / Тебе не квітчану. І в гаї / Ставочок чистий висихає, / Де ти купалася колись. / І гаї сумує, похилився. / У гаї пташка не співає – / Й її з собою занесла. / В яру криниця завалилась, / Верба усохла, похилилась, / І стежечка, де ти ходила, / Колючим терном поросла”. Так драматично розпадається правічний український світ “садка вишневого коло хати”, а значить, по частинці зникає й українське буття. Усі

зображені речі – хата, собака, ягнята, садочок, гаї, ставок, пташка, криниця, верба, стежка та ін. – розтлумачують спустошення світу.

Основний смисл твору, на нашу думку, подвійний. По-перше, на чужині немає рідних речей, немає, отже, повноцінної екзистенції (як проживання в “чотирикутнику”, котре зберігають речі); існування на чужині зрадливе, неповнокровне, підступне, враз може обернутися для людини трагедією (що призводить до “осудження” Бога і “прокляття” матері). А по-друге, дівчина імпліцитно уособлює всіх тих українців, що добровільно шукали в часи Кобзаря, шукають і тепер, щастя поза рідним краєм; особисте щастя (у власному розумінні), можливо, вони й знайдуть, але при цьому, ненав'язливо навчає поет, повинні пам'ятати: від їхнього вчинку гине українське буття, “матір” і “хата” (тут образи буттєвої основи людського існування), і всі з дитинства рідні, найближчі, національні суцї, природні і неприродні. Всім підручним, щоб існувати, щоб пробував багатоманітний і складний український світ, потрібен українець. Саме це по-шевченківськи глибоко усвідомлює і гостро переживає також ліричний герой Євгена Маланюка, котрий не з власної волі, щоправда, опиняється на чужині. Прикладом цього може бути один із віршів з циклу “Під чужим небом” – “Несу отут страшний свій іспит...” [14, 98–99]. Із українського світу вирвано молодого хлопця, сина, – якого вже не “вичікують” мати, і “поминає / За упокій старенький піп”, – і ця вирваність призводить до процесу занепадання зустрічного сушого, рідних речей: “Все далі висиха Синюха, / Й лinya її весела синь, / А вітер заголосить глухо / І пролітає в далечинь. // Сиріє стріха під дощами, / Вже хата стала нетривка. / І мати слухають ночами / Бронхитне гавкання Бровка”. Йдеться авторові, напевно, не про пряме наслідування Т.Шевченка, а про суголосне витлумачення, на прикладі власного емігрантського буття, модусу покинутості та спустошеного світу.

В інших творах знищене буття-в-саду ще виразніше переісточується в контрастну онтологічно-екзистенційну світову форму – світ зруйнований імперським злом. Спустошення/буттєпокинутість тут проявляє себе як “перетворення всього – світу, людини, землі – у пустелю” [5, 107, 109]. Прикладом може бути Шевченковий експліцитний образ “сплюндрованої” і “катованої” окупантами

та їх підручними (“москалем”, “жидом”, “німотою”, “перевертнями”) України-матері (в інших творах ще – “світу Божого”) як сутнісно й початково “світу тихого, краю милого” [27, 252–253] у “Розритій могилі”, повторений майже дослівно наприкінці творчого шляху, але імпліцитно, в образі “окованого, омураного” лжехристиянськими фарисеями “світу ясного! світу тихого!” [26, 350] (в тематично близькому однойменному вірші 1860 року). А також “світ зав'язаний, закритий” молодого українця-“москаля” у “Ну що б, здавалося, слова...”.

Тому в поезії Т.Шевченка можемо віднайти чимало творів, де йдеться не про спокійне самодостатнє буття національної присутності, а про буття *бездержавне*, пов'язане із драматичним протистоянням різноманітним типам імперського спустошення. Наприклад, у “Гайдамаках”, “Кавказі” чи “Сні” (1844). У таких творах, які з огляду на культурно-історичні обставини колоніального існування нації переважають у поета, світова основа-структура посутньо змінюється, оскільки образи речей (“святий ніж”, “байдаки”, “спис”, “булава”, “шабля” тощо, але найбільше – знову “хата” як символ держави) переходять іншу онтологічно-екзистенціальну “простоту”.

Для літературного буттєвого мислення протагоніста Т.Шевченка вітчизна, з одного боку – це “рай”, “край прекрасний, розкошний, багатий”, це світ “садка вишневого коло хати”, “світ тихий, край милий”, це “земля козака” і Божа, густо полита кров'ю оборонців України (передусім козаків), а з іншого – це “пекло” (антирай), “окрадена земля”, “гори окрадені”, це “наша – не своя земля”, це гинучий світ “безверхої хати”, “розритої могили” і позбавлених власної історії “перевертнів” – “свинопасів”: “Такії, Боже наш, діла / Ми творимо у наших раї / На праведній Твоїй землі! / Ми в раї пекло розвели, / А в Тебе другого благаєм...” [26, 223] (“Якби ви знали паничі...”). Це світ спустошення, світ неволі, пекло.

Для літературно-герменевтичного мислення вісниківців створення мегаобразів спустошеного українського світу, світу-пекла, є важливою складовою естетики та поетики. Інколи символом загальнонаціональної руїни стає один характерний топос. Так, наприклад, у поемі “Мазепа” Юрія Дарагана зображається сплюндровання росіянами гетьманської столиці Батурина: “...Тамний вхід вказали

москалям, / Вони ввірвались диким стадом, /
Вдираються у Божий храм... / Всю площу
москалі залляли, / Мов гайвороння з висоти, / І
на списи дітей встромляли, / Жінкам пороли
животи. (...) / Горить Батурич... Все живе /
Потяте, вирізане, вбите...” [7, 131–169].
Схожий макабричний характер має образ
найбільшого в українській історії організова-
ного окупаційною більшовицькою владою
Голодомору 1932–1933 років у візії Є.Ма-
ланюка “А.Д. МСМXXXIII” [14, 196]: “Вже
нема хуторів і держав, / Тільки трупи в
житих, тільки трупи / Та від хрипу крива
іржа, / Що замкнула посинілі губи”. Проте,
мабуть, найбільш вражаючі, монументальні
картини тотального спустошення органічного
національного світу все ж можна спостерегти
у поемах Юрія Клена “Прокляті роки” та
“Попіл імперій”. Ось як, для прикладу, у
“Проклятих роках” змальовано новітню вави-
лонську вежу – СРСР – криваве імперське
пекло комуністів:

Там дмухачі всесвітньої пожежі
вбивають день по дню, немов кілок,
в шляхетний мозок, що розсунув межі.
З людських, цементом зліплених кісток
там добудовують гігантську вежу.
Отак, усіх втягаючи в танок,
копичачи на купу спини, груди,
змуровують палац для щастя люду [11,
176].

Висловлюючись ейдологемами Є.Мала-
нюка, у вісниківстві український універсум
“Степової Еллади” витлумачується в шев-
ченківському дусі: або як мирний світ “ше-
вичничної ниви”, “саду... в хуртовині цвіту” або
як пекельний континуум “чорного раю”,
“руїни”, “пекельної країни”. Але цей інший
світ і в Шевченка, й у вісниківців не застигає
в образах пасивного проживання/страждання-
у-пеклі, а стає буттєвою підставою для про-
живання у **світі боротьби**, який зберіга-
ють/витлумачують уже інші речі, передусім –
зброя. У шевченківському світі – “шабля”
(домаха, свячений ніж, булава, списи, сокира
та ін.), у, наприклад, маланюківському кос-
мосі – “поле бою” (стилеть, хрещатий меч, ніж,
шабля, кулемет, кріс, криця та ін.). Так уви-
разнюються присутні відмінності між двома
онтологічно-екзистенціальними типами ху-
дожного світу.

На базі поезії Т.Шевченка та вісниківців
не важко помітити, що коли **світ “чоти-
рикутника”** (миру, саду) утворює співбуття

(схрещення) чотирьох елементів (Землі, Неба,
Божественних Сутностей і Смертних), то світ
боротьби (шаблі) – це **світ “трикутника”**,
утворений схрещенням трьох елементів –
Бога, Батьківщини (України), Свободи. З цих
трьох фундаментальних способів буття (екзи-
стенціалів) і водночас основоположних світо-
вих структур, Бог відповідає загалом Божест-
венним Сутностям, а Україна (Батьківщина)
поєднує в собі національну Землю (простір),
Небо (часовість), Смертних (національну при-
сутність – людину і народ). При цьому Сво-
бода (не як свавілля, а як “звільнювальне
допущення буття сущого” (М.Гайдеггер)) вио-
кремлюється в окремий елемент, на противагу
“чотирикутнику”, в якому вже імпліцитно
наявний вільний, захищувальний, державний
простір. Виокремлюється, оскільки йдеться не
просто про важливе, а про найголовніше для
будь-якого поневоленого народу – про націо-
нальне звільнення. Без нього ні Бог, ні Бать-
ківщина не можуть отримати повноцінного
екзистенціального значення, не можуть обе-
рігати присутність, а часто й стають ще й зна-
ками імперського кумира (як імперський
“бог”-Саваоф в московській православній
Церкві) чи всього лишень простором колиш-
нього повнокровного життя (звідси численні
образи мертвої, зруйнованої, спустошеної
країни). У “чотирикутнику” (світі миру) при-
сутність мешкає поетично, вільно оберігаючи
істину буття і знаходячи у ній свій прихисток.
У поетичному “трикутнику” (світі боротьби)
національна людина і цілий народ ще тільки
повинні вибороти собі право мешкати пое-
тично (біля онтичного джерела) – бути мир-
ними “пастирями”, вільними охоронцями
власного національного буття у власній
державі-“хаті”, право захищено проживати у
власному “чотирикутнику” (світі миру, світі
садка).

Як варто наголосити, у світі боротьби
“чотирикутник” не відкидається і не перекрес-
люється, він просто дещо перебудовується,
актуалізуючи нові основоструктури – Батьків-
щину і Свободу. Тут-буття у “чотирикутнику”
передбачає взаємопов’язані процеси, що
перформатовують єдність Землі, Неба, Бога і
Смертних в аспекті боротьби за власну
“хату”-захисток: активне утвердження Божої
правди (в дусі Шевченкового “*моліться Бого-
ві одному*”) та власної національної істини-
алетейі, жертвну охорону власної Батьків-
щини як “*матері*”, безкомпромісну боротьбу

за національну свободу, за “*волю України*”.
Саме тому український художній світ у цих
творах відмінний від того, який ми могли
спостерегти у попередньому випадку. Це пе-
редовсім – **світ шаблі** (зброї взагалі), світ
буття-із-шаблею, світ боротьби.

Воїнський, героїчний шлях буття-із-
шаблею описано в багатьох творах Т.Шев-
ченка, і завжди він закорінений у козацькій
долі, бо українець для поета історично завжди
козак: “*Ще як були ми козаками...*” [26, 48]
 (“Полякам”). Важливим для звільнення від
чужоземного панування стає долетворча риса
відновлення як усвідомлення сутності мину-
лого козацького екзистування. Саме модус
відновлення формує основну проблему твору
“*Буває в неволі іноді згадаю...*” [26, 224–227]
 як пошуку-спогаду “*свого стародавнього*”
(згідно із власними настановами у “*Посла-
нні*”), закодоване у висловлюванні старого
козака про “*крик слави*”, котра допомагає піз-
нати сенс проминулого козацького буття: “*А
як ми бились, умирали, / За що ми голови
складали / В оці могили?*”. Спогад-сон заво-
дить героя у дитячі пастирські роки, коли
хлопчик зустрічається зі старим козаком. Ко-
зак заводить його у могилу і розповідає про
причини війн із поляками та драматичну істо-
рію життя та смерті – своєї та синів і доньки
Прісі. Однак при цьому він дає окреслення
сутності козацького історичного буття, допо-
магаючи героєві відновити “спадок” мину-
лого, усвідомити специфіку українського істо-
ричного шляху як козацького шляху бороть-
би-за-національну-свободу (козаки з могили
при цьому символізують долю цілої україн-
ської як козацької нації, а не власні окремі
долі): “*...на всій Україні / Високі могили,
дивися, дитино, / Усі ті могили усі отакі. /
Начинені нашим благородним трупом, / Начи-
нені туго. Оце воля спить! / Лягла вона сла-
вно. лягла вона вкупі / З нами козаками! (...)
/ ...Усі ми однако на волі жили! / Усі ми однако
за волю лягли. / Усі ми і встанем...*”. Сутність
героїчного козацького буття, козацької долі,
котру слід відновити у своєму тут-бутті сучас-
никам автора, щоб стати на український істо-
ричний шлях і відновити український світ
“садка” – це боротьба за волю України. При
цьому, як слушно зауважує С.Смаль-Стоць-
кий, про “процес критичного розчарування в
націоналістичній історичній романтиці” у
пізні періоди творчості поета “мови бути не
може” [17, 49].

Для естетики вісниківців, що органічно
впливала із шевченківської ідеології націо-
налізму (передусім у міжвоєнній інтерпретації
Д.Донцова), характерним стало пробудження
“національного активізму”, героїки, вихо-
вання “справжніх бійців нації, людей, перей-
нятих духом величності й національної гід-
ності” [2, 28]. Тому не дивно, що зображення
героїчного світу, світу зброї, активістичного
світу національно-визвольної боротьби, з усі-
ма його так масштабно виписаними Шевчен-
ком основоструктурами, – виявилось домі-
нантним для вісниківської літературної твор-
чості. Саме таке світотворення було найбільш
адекватною літературною відповіддю на
найважливіші філософсько-політичні й ху-
дожні запити покоління в культурно-історич-
них обставинах новітніх окупацій, що сфор-
мувалися після програшу, з вини космополі-
тизованого соціал-демократичного й лібераль-
ного провладу, визвольної війни 1917–20 років.

Практично в усіх поетів-вісниківців не-
від’ємною складовою світу боротьби потужно
зображено Божу присутність. Протагоністи
тлумачать себе, свій чин зняряддям Господ-
ньої волі: “*каменем з Божої праці*”
 (“Пророк”), людьми, яким “*на чолах спочила*”
 “*Божя огненна рука*” (“Глухо храми упа-
ли...”) в О.Ольжича чи Господнім “*бичем...
Ударом, вистрілом, набосм*” (“Молитва”) у
Є.Маланюка. Причому Господь часто набуває
виразних національних-екзистенціальних,
буттєво-історичних рис. Йдеться не про
абстрактний Абсолют метафізиків чи байду-
же, позасвітне Божество дійств, а про творця
й опікуна передусім українського світу. Саме
Шевченкове витлумачення “*Бога нашого*”,
“*милого Бога України*” (“Гамалія”) знаходить
продовження у вісниківській традиції. На-
приклад, герої Ю.Липи – це лицарі Христа
 (“*Лицарі Вічної Життя*”), що моляться
 “*єдиному Богу, / Королеві всього світа*”
 (“Суворість”). Але в той самий час – вони
представники “*нації, народженої з огня*”, ве-
деної у бій власним святом – “*своїм Юрієм*”
 (“Св. Юрій”), благословенні на визвольну
війну “*Господом України*” (“Війна”) [13, 84,
114, 115]. Так Господня онтично-трансцен-
дентна, там-буттєва універсальність отримує
світову, екзистенційну, тут-буттєву конкрети-
зованість саме в аспекті національно-визволь-
ної боротьби: спасіння не власної душі, а долі
цілої нації.

Світова основоструктура Батьківщини в поезії вісниківців виражає себе героїчно: передусім як драматичні український час та український простір й антропологізоване бойове українство (окремі лицарі-борці та героїчний народ, що піднявся на боротьбу за свою свободу та свого Бога). Саме такими є хронотоп “жорстоких днів із криці й люти”, “спалених просторів” та образ героїв Ю.Клена у “Жорстоких днях”, які налаштовані переможно – “загравою засвітити у віках” [11, 119]. Інколи перед нами постать макрообрази фольклорних українських героїв, як, для прикладу, “три старших лицарі” – Ілля Муромець, Вольга, Святогор – в “Луні мінувшини” Ю.Дарагана. Однак частіше йдеться про історичних козаків чи воїнів УНР (“П’ята симфонія” Є.Маланюка, “Сімнадцятий” Ю.Липи) або сучасників – відважних націоналістів-підпільників УВО та ОУН: “Грудень”, “Незнаному воякові” О.Ольжича, “Засудженим” О.Теліги, “О.Ольжичеві”, “Молитва” О.Стефановича та ін. Усе це героїчні типи присутностей, що є зразками для національно-духовної ідентифікації читачів.

Але герої вісниківців живуть не лише в глибинному співбутті з Богом чи Батьківщиною. Водночас вони живуть Свободою, яка й становить третій фундаментальний екзистенціаль (модус існування) і водночас третю основоструктуру “трикутника” – поетичного світу боротьби. Особливо чітко увиразнюється таке свobodотворче проживання через образ найважливішої політичної речі, котра забезпечує захищене існування кожної окремої людини, і цілого народу – **національної держави**. “Незнані вояки” національної революції О.Ольжича вільні й могутні якраз у своєму державотворчому чині: “Державу не твориться в будучині, / Державу будується нині. / Це люди – на сталь перекуті в огні, / Це люди – як брили камінні” [16, 54]. Виразно, експліцитно можна простежити схрещення всіх трьох основних елементів світу шаблі в мегаобразі “Поліття” Є.Маланюка, де образи зброї – “криця”, “кріс”, “меч”, “спис” – збирають воедино й витлумачують Божественне в образі Лаври, Батьківщину в антитетичних образах беззахисної Еллади й могутнього “власного” Риму, Свободу (“сонце волі”) в образах визвольної боротьби й національно-державницького Капітолію:

Не хліб і мед слов’янства: Криця! Кріс!
Не лагода Еллади й миломовність:

Міцним металом наллята безмовність.
Короткий меч і смертоносний спис.

.....
Бо вороги не згинуть, як роса,

Раби не можуть вздріти сонця волі, –

Хай зникне ж скито-еллінська краса

На припонтійським тучнім суходолі,

Щоб валасний Рим кордоном вперезав

І поруч Лаври станув Капітолій [14, 161].

Усе це дозволяє окреслити поезію вісниківства, за мегаобразною домінантою, поезією боротьби, ширше – літературою національно-визвольної боротьби.

Окремо, враховуючи досвід збагнення поетично змодельованих онтологічно-екзистенціальних всесвітів, варто дослідити твори, де маємо справу із іншими модифікаціями художнього універсуму. Наприклад, де показано імперські світи чи зображено інокультурні космоси. Або дослідити амбівалентні ейдологічні системи: де або поєднано обидва світи в одній художній структурі, або відбувається процес трансформації світу садка, раю у світ пекла і боротьби чи навпаки. Як це спостерігаємо в поемах “Сліпий” (1845) і “Невольник” (1858) Т.Шевченка, у “Сватах” Ю.Дарагана, “Варягах”, “Карпатському триптисі”, “Батьківщині”, “Києві” Є.Маланюка, “Не знаю, не знаю, не знаю...”, “Ми”, “Символі”, “Столиці” Ю.Клена, “Відповіді” О.Теліги чи в архітектоніці збірки “Підзамча” О.Ольжича. А також вартує окремого студювання питання моделювання світу миру та боротьби в інших жанрових формах вісниківців та у творчості наступних літературних генерацій; чи проблема діалектики двох світів. Оскільки очевидно, що у “чотирикутнику” імпліцитно наявна можливість проживання у “трикутнику”, а в “трикутнику” – у “чотирикутнику”: мир і боротьба перебувають у діалектичному взаємозв’язку.

Отож, наведені міркування уможливають окреслення художнього витлумачення обличчя українського буття у Т.Шевченка та поетів-вісниківців як двох типів світу: миру (“чотирикутника”, раю, саду) та боротьби (“трикутника”, пекла, спустошення). Мирне, захищене, поетичне проживання національної присутності у “чотирикутнику” (відносно незначна кількість творів у межах досліджуваних літературних досвідів) уможливується лише попереднім проживанням у “трикутнику” боротьби (переважна більшість поезій), проживанням, скерованим на національне ви-

зволення – здобуття, охорону й побудову власного буттєвого прихистку (найголовніше – держави). Добре це співвіднесення і взаємозв’язок помітив протагоніст Є.Маланюка, який у сонетоді “Шевченко” [14, 151] витлумачує у трьох катренах творчість поета як співбуття у “трикутнику” – “бунт”, “полум’я”, “вибух”, “кару”, “лютий зір прозрілого раба”, як чин Гонти, як “досвітні заграви” степів, – а в підсумковому дистиху маємо вихід на співбуття у “чотирикутнику”:

А ось поруч – усміх, ласка, мати

І садок вишневий коло хати.

Не випадково й Дмитро Донцов, спостерігши наявність “філософії життя” у Т.Шевченка, говорить про її трагічно-оптимістичну сутність у плані “свобідного вибору” між боротьбою і спокоєм [8, 33, 42].

З’являється також можливість виявити основні відмінності проживання у захищеному “чотирикутнику”, світі садка, та незахищеному “трикутнику”, світі шаблі, що окреслює не лише параметри світу літературного твору, а й уможливує збагнення основоструктури національного сенсу української екзистенції та. через це, буття взагалі.

У “чотирикутнику” смертні “мешкають остільки, скільки рятують Землю”, даючи їй можливість бути землею, “опорою” [4, 318–319], як “син”, “мати”, плугатарі у “Садку вишневому коло хати” чи мешканці Ольжичевого “Підзамча”, то у “трикутнику”, люди перше повинні вибороти собі право рятувати землю, вибороти право бути господарем-рятівником “на нашій – не своїй землі” (Т.Шевченко). Якщо в “чотирикутнику” смертні “існують, оскільки погоджуються з Небом”, залишають сонцю і місяцю їх біг, зіркам їх шлях, “не роблять з ночі дня, а з дня ночі” [4, 319], як, скажімо, сім’я в “І досі сниться: під горою...” Т.Шевченка, то людина в “трикутнику” не раз мусить порушити цю “погодженість”, як герої “Гайдамаків” чи численних ноктюрнів Є.Маланюка. Якщо в “чотирикутнику” смертні “мешкають, оскільки очікують Божественних сутностей як Божественних” [4, 319], і тому не випадково в інтер’єрі української хати в поетів належне місце відводиться образам на покутті чи підкреслюється божественна краса рідної природи, то у “трикутнику” сфера священного – це передусім простір здійснення свobodотворчого козацького або воїнського чину, ідолоборчої і часто кривавої, але справедливої “правди-

мсти” Т.Шевченка чи “Диви-Обиди” Є.Маланюка. Якщо в “чотирикутнику” смертні “йдуть за своєю власною сутністю – тобто долають смерть як смерть – і помирають доброю смертю” [4, 319], то у “трикутнику” ведеться боротьба за те, щоб земляки могли йти за власною сутністю, а тому доброю смертю вважається лише “козацька смерть” у боротьбі з поневолювачем: як Гонти і Залізняка у Т.Шевченка чи Біласа й Данилишина в О.Ольжича й О.Теліги, – і при цьому навіть звичайна смерть українця стає трагедією, оскільки разом з ним відходить у ніщо часточка національного буття (як у “Пам’яті Т.Осьмачки” Є.Маланюка).

Загалом основоположні онтологічно-екзистенціальні структури – передусім створений у поезії художній світ боротьби – вартують подальшого дослідження, оскільки дозволяють вийти на поглиблене осмислення національної істини, смислу чи ідеї екзистенції (проживання) літературних людини та народу в поезії Т.Шевченка та вісниківців. Тобто з’являється можливість у сутнісних рисах збагнути важливі змістові та смислові проблеми, що поєднують ці творчі досвіди, особливо ж – вийти на осмислення герменевтичної мети поезії як показування шляху до вільного, спокійного, незагроженого співбуття у “чотирикутнику” миру (саду), але із врахуванням проживання у національно-екзистенціальному “трикутнику” боротьби (шаблі).

1. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – Т. 1. – 312 с.
2. Баган О. “Бард неспокою раси” (Євген Маланюк) / Баган О., Гузар З., Червак Б. // Лицарі духу. (Українські письменники-націоналісти – “вісниківці”). – 2-ге вид., доп. – Дрогобич : ВФ “Відродження”, 1996. – С. 9–38.
3. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Г.-Г. Гадамер : пер. з нім. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1. Герменевтика I : Основи філософської герменевтики. – 464 с.
4. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити / М. Гайдеггер // Возняк Т. С. Тексти та переклади ; худож. оформлення автора. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 313–332.
5. Гайдеггер М. Вечірня розмова в таборі для військовополонених / М. Гайдеггер // Українські проблеми. – 1998. – № 1. – С. 106–121.

6. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: национальные образы мира / Г. Д. Гачев. – М. : Академический Проект, 2007. – 511 с.
7. Дараган Ю. Сагайдак. Поезії / Ю. Дараган // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу. (Українські письменники-націоналісти – “вісниківці”). – 2-ге вид., доп. – Дрогобич : ВФ “Відродження”, – С. 131–169.
8. Донцов Д. Незримі скрижалі Кобзаря (Містика лицарства запорозького) / Д. Донцов. – Торонто : Гомін України, 1961. – 231с.
9. Іванишин П. В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / П. В. Іванишин ; [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. – К. : ВЦ “Академія”, 2010. – 256 с.
10. Іванишин П. В. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко : монографія / П. В. Іванишин. – К. : Академвидав, 2008. – 392 с.
11. Клен Ю. Освальд Бурггардт : вибрані твори. Поезія, спогади, статті / Ю. Клен. – Дрогобич : НВЦ “Каменяр” Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2003. – 616 с.
12. Ключок Г. “Художній світ” як категоріальне поняття / Г. Ключок // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.
13. Липа Ю. І. Твори : в 10 т. / Ю. І. Липа. – Л. : Каменяр, 2005. – Том I : Поезія / худож. оформл. І. Б. Штурми. – 2005. – 543 с.
14. Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк ; упорядк. та передмова Т. Саліги, примітки М. Старовойта ; мистецьке оформлення О. Тишука. – Л. : УПІ ім. Івана Федорова; “Фенікс Лтд”, 1992. – 686 с.
15. Марсель Г. Homo viator / Г. Марсель ; пер. укр. В. Й. Шовкуна. – К. : Видавничий дім “КМ Academia”, Університетське вид-во “Пульсари”, 1999. – С. 274–275.
16. Ольжич О. Поезія, проза / О. Ольжич ; перед. М. Жулинського, упор. Н. Лисенко. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2007. – 544 с.
17. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації / С. Смаль-Стоцький. – Черкаси : Брама. Видавець Вовчок О. Ю., 2003. – 376 с.
18. Теоретическая поэтика : понятия и определения : хрестоматия для студентов / авт.-сост. Н. Д. Тмарченко. – М. : РГГУ, 2001. – 467 с.
19. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв / А. О. Ткаченко. – К. : Прадва Ярославичів, 1998. – 448 с.
20. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер : пер. с нем. В. В. Библихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
21. Хайдеггер М. Вещь / М. Хайдеггер // Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления ; пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – С. 316–327.
22. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 264–312.
23. Хайдеггер М. О сущности истины / М. Хайдеггер // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге : сборник ; пер. с нем. / под ред. А. Л. Доброхотова. – М. : Высш. шк., 1991. – С. 8–28.
24. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / М. Хайдеггер // Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления ; пер. с нем. – М. : Республика, 1993. – С. 192–221.
25. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – 2-е изд учеб. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с.
26. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко ; редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 2 : Поезія 1847–1861. – 784 с.
27. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / Т. Г. Шевченко ; редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 1 : Поезія 1837–1847 / перед. слово І. М. Дзюбин, М. Г. Жулинського. – 784 с.
28. Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego / A. Kulawik. – Kraków, 1997. – 400 s.

В статті автор досліджує трансформацію структур художественного мира Тараса Шевченка в поезії вестниковцев. Герменевтичеськи осмысливається також поняття художественного мира як літературоведчеської категорії

Ключевые слова: художественный мир, Шевченко, вестниковство, национальное бытие, национальная экзистенция, герменевтика, сенс.

In this article an author studies the transformation of Taras Shevchenko's artistic world structures in the poetry of visnykivtsi. There have been also comprehended the concept of artistic world as literary studies category in hermeneutic way.

Key words: artistic world, Shevchenko, visnykivstvo, national being, national existence, hermeneutic sense.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр) 1

Роман Піхманець

СТРУКТУРОТВОРЧІ ЧИННИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

У статті йдеться про художні компоненти, які структурували текст Леся Мартовича. Увагу акцентовано на таких формах комічного, як дотеп і карикатура, а також на ролі жанрів видінь і казки в формуванні сюжетно-композиційної структури.

Ключові слова: комічне, дотеп, карикатура, структура казок, сюжетно-композиційна своєрідність, гротесковий стиль.

Очевидців захоплювала, а водночас вражала та дивовижна легкість, природність і невимушеність (“наче граючись”), з якою Лесь Мартович компонував свої художні замальовки. Можливо тому на позір вони, як і їх окремі структурні компоненти, справляють враження простеньких і не вишуканих. “Легкість асоціювання”, за Іваном Франком, властива нашим сонним фантазіям, і вона ж є прикметною рисою геніально обдарованих творчих особистостей [17, 32, 74]. Здається, саме на цій підставі Василь Стефаник, котрий писав “важко”, вимучуючи, в прямому розумінні цього слова, кожну фразу, речення, картину, відчув ще в шкільні роки в товаришеві “присмак генія”. Але звичайна простота не буває високохудожньою і не здатна викликати вагомий враження. “Майстерна простота вислову, від якої віс мало не гомерівським примітивізмом”, – таким перифразом дефініював сутність Мартовичевого художнього голосу Юрій Клиновий [8, 186].

Так само легко й невимушено давав творчий лад розмаїтим враженням та суб’єктивним рефлексам на реальні явища, події, ситуації. Він не терпів одноманітності й банальності не лише в житті, а й у творчій сфері, бо вони формували модус нудьги”. Тому поняття “творчий неспокій” мало для нього ширший від традиційного сенс. Був у постійному й ненастанному пошуку нових пригод, забав, бувальщин, мистецьких форм. Для Мартовича важливіший не так кінцевий результат, як сам процес, творення у внутрішній суб’єктивності, живі й безпосередні художні реакції. Цим зумовлене поєднання в його текстурі абсолютно несподіваних і наче й непоєднаних реалій (Ладо і Жирафа, грішники й рай, чорт і патріот), ідентифікація вражень різного походження, чергування бурлеску й трагедії, фантастичних образів і “сирого матеріалу”, міфу й анекдоту, драматичних і комедійних епізо-

дів. Здавалося б, таке поєднання абсолютно різноманітних елементів несумісне з мистецькою досконалістю. Та естетична реальність не знає принципово непоєднуваного, а для гротеску художнє розмаїття має позитивний сенс. Фахівці виділяють, власне, його різновид, “заснований на багаторазовому переході з однієї сфери в іншу; використання протиріч, об’єднання різних стилів і творчих методів” [6, 76]. Яскраво видно це на прикладі новели “Пророцтво грішника”.

Цей твір характеристичний для Леся Мартовича, а водночас особливий. Насамперед тому, що підсумовує – з різних поглядів – досвід багатолітніх творчих шукань у напрямку комічних можливостей художнього слова, засвідчує досконале оволодіння його секретами і віддзеркалює головні прикмети художнього хисту автора. Увесь він – вишукано-дотепна забава з лексико-стилістичними засобами, з різноманітними художніми формами й інтертекстуальними чинниками, із культурою, з реальністю, з “усім Світом”, врешті-решт. Зигмунд Фройд класифікував дотепи на тенденційні (недоброзичливі й непристойні) та “необразливі”, безневинні. Перші діалектично усувають, обходячи їх, зовнішні або внутрішні перешкоди на шляху до задоволення. Зрозуміло, що на це потрібні енергетичні витрати. Дотепи економлять на них, зберігають необхідні на гальмування чи “знищення” психологічні видатки, і в цьому полягає, якщо казати узагальнено, їх секрет викликати радість.

Некривдні дотепи теж полегшують психічну діяльність, скорочуючи душевні витрати, але джерелом насолоди в них є передусім форма вираження, тобто технічні прийоми. Їх учений умовно поділяв на три групи. До першої належать ті, які засновані на грі слів. Їхня “техніка полягає в тому, щоби спрямувати нашу психічну установку на співзвучність слів, а не на їх смисл, що дозволяє звучанню слова

зайняти місце його значення, заданого ставленням до уявлень про предмети” [18, 72]. Причому за допомогою одного чи подібного за звучанням слова легко поєднати різні галузі знань, сфери життєдіяльності чи, приміром, культурні поняття. І “чим віддаленіші дві об’єднані одним словом площини уявлень, чим далі вони стоять одне від одного”, тим більшою буде радість від влучної словесної формули гумористичного гатунку, яка встановлює зв’язок між ними. Скорочуючи “шлях думки”, людина, крім усього іншого, економить на енергетичних видатках, а попереднє джерело задоволення – у самій вишуканій словесній конструкції, в дотепній грі зі словом чи його фонічними компонентами.

Друга група заснована на новому відкритті вже відомого, або “повторному впізнанні” (уніфікація, співзвуччя, неодноразове вживання певної одиниці, видозміна крилатих виразів, натяк на цитату і т. ін.). Вони нагадують гру, потішають і тим викликають почуття задоволення, посилюють радість від створення зумисних перешкод та їх успішного долання шляхом пізнання. Із “повторним відкриттям відомого” зв’язана така ознака дотепів, як актуальність. Багато з них містить натяк на відомих персон чи реальні факти і опирається на злободенні події. Та їхню сутність визначає, резонно зауважує Фройд, нове бачення знаних уже предметів чи явищ, “особлива кваліфікація відомого, якому повинна належати властивість свіжості, сучасності, незаторкнутості забуттям” [18, 74]. Третя група – смислові дотепи: основою вони мають логічні помилки, зміщення акцентів, нісенітницю, зображення через протилежне і т. ін. Крім суто літературного, безглуздя й дурниці мають психологічний сенс. Давно помічено, що помилки призводять до скорочення енергетичних витрат: легше порушувати логічні чи граматичні норми, не дбаючи про них, ніж їх дотримуватися. Але такі порушення й алогізми ще здатні викликати задоволення – “задоволення від нісенітниці”. Дитині, приміром, приносить насолоду забавлятися в період навчання позбавленим смислової узгодженості й граматичних правил сполученням слів, морфем і синтагм. Надалі це буде заборонено робити, вживаючи лише “розумне” поєднання слів і зворотів, хоча “згодом з’являється прагнення вийти за ці завчені рамки у вживанні слів, спотворюючи їх всілякими надбавками, змінюючи їх форму різними перетвореннями (редублікація, вібруоче мовлення) або навіть

формуючи власну мову” [18, 75]. Подібно освіченість і культурні норми не дозволяють вживати логічні недоречності, висловлювати вголос дурниці, хоча зовсім уникнути їх неможливо. Парадокс, але усвідомлюючи безглуздість і помилковість своїх слів чи дій, людина все ж іде на них і отримує задоволення “в цій принаді забороненого для розуму плоду”. Це своєрідний протест проти “гніту критичного розуму”, “спротив насилля відносно мислення і реальності” (там само).

Помітно, що в основі всіх трьох груп “підручних засобів” дотепу лежить гра: зі словом, звуком, думкою, граматичними правилами чи категоріями логіки. І це природно, адже в психогенезі дотепів їй належить “вихідна” роль. Зигмунд Фройд називав гру попередньою стадією дотепів. Вона “з’являється в дитини тоді, коли та вчиться вживати слова й поєднувати думки”, “при цьому вона наштоснується на почуття задоволення, що впливає з повторення схожого, з повторного відкриття відомого, із співзвуччя і т. ін.” [18, 76]. А коли з часом культура й розум заперечать гру як щось безглузде й незугарне, позбавивши втіхи, людині важко буде з цим змиритися, і вона шукатиме окольних шляхів до первісної насолоди, домагатиметься ментального знищення зовнішніх і внутрішніх бар’єрів, зокрема через жарти, скандальні витівки, дотепи й кепкування.

У “Пророцтві грішника” сак чи так вербалізовано всі три зазначені категорії дотепів, причому кожна з них претендує на якнайширше значення. Одні (гра зі словом і “задоволення від дурниць”) безпосередньо зв’язані з текстом, а інші – опосередковано, як внутрішній момент творчого процесу, що визначає сутність і характер естетичних структур і парадигм. Але дотепи, продовжував учений-психолог, тим відрізняються від жарту, що їхні тексти, окрім насолоди від сміху, мають ще певну ідейну скерованість (“користь”). Навіть ті, які він називав безневинними. На відміну від тенденційних, мети (“повне” і справжнє задоволення) вони досягають через посередника, а формою вираження ідейного бажання є не теоретичний дискурс, а симпатія. Та поєднання змісту й форми – обов’язкове (“умисне”). Іншими словами, в основі утво-

* Жарт покликаний насамперед розвеселити. І його змістова підоснова виражена відчуттями, а не розумом; він, сказати б, у передчутті сміху. “Його текст не здається безглуздим чи зовсім без змісту” – артикулює цю прикмету Зигмунд Фройд (18, 77–78).

рення дотепу завжди є певний умисел. Щоправда з’ясувати його не завжди вдається через специфічне вираження: неясне переживання, а не логічне означення. Тому й важко збагнути, що визначальне: сама думка чи форма її втілення. І “ця реально існуюча невизначеність нашої думки” – об’єктивна й законмірна, оскільки вона “фіксує мотив утворення дотепу”. А його “потайна” логіка і глибинний внутрішній нерв такі: “Думка шукає дотепного втілення, тому що з його допомогою вона притягує до себе нашу увагу, має можливість видатися нам більш значимою, більш корисною, але перш за все тому, що цей наряд підкупує і вводить в оману нашу критику. Ми схильні приписати думці те, що сподобалося нам у дотепній формі, і вже не схильні знаходити помилку в тому, що розважило нас, інакше тим самим перекриємо джерело задоволення” [18, 78]. Таким чином, “первісна” все-таки ідея. Саме вона напружено шукає найбільш адекватної й дієвої форми втілення. То ж будь-який дотеп, “нехай навіть притаманна йому думка й нетенденційна, тобто слугує суто теоретичному інтересу мислення, власне, не позбавлений тенденції”. Починаючись як гра, він неминуче вступає в зв’язок із важливими тенденціями і нахилами психічного життя й так чи так обслуговує їх. Тенденційний же дотеп безпосередньо поставлений на службу душевним інтенціям, залучаючи “байдужого початково слухача в спільника по ненависті чи по презирству і формує проти ворога цілу армію противників там, де раніше жартівник був один-одніський” (там само). Надалі діє через нього і передусім завдяки ньому. А на самого творця ідейність дотепів впливає не прямо і не безпосередньо, а являє собою, умовно кажучи, двоступінчасту систему. Згадуваний принцип рикошету, отримання задоволення через враження третього учасника психічної діяльності, зараження його сміхом – лише один її бік. Інший, більш суттєвий, коли мова про тенденційність безневинних дотепів, зв’язаний із принципом попереднього задоволення. Зигмунд Фройд називав це фігурально премією-приманкою і так пояснював його внутрішній механізм. Є, скажімо, “бажання вилаяти певну особу”, але постійно нагадує про себе “почуття гречності, естетична культура”, причому настільки сильні, що заважають реалізації наміру. “Зате існує можливість із сукупності слів і думок, які служать для лихослів’я, добути вдалий дотеп, тобто вивільнити задоволення з

інших джерел, яким не грозить придушення” [18, 80]. Однак на те потрібний внутрішній дозвіл, нейтралізація цензора в собі, щоб мати санкцію на отримання насолоди, без якої ніяке вивільнення душевної енергії неможливе. Ба більше – він активно стимулює подальший процес. Бо “як тільки свар собі дозволяють, до неї приєднується ще нове задоволення від звільнення”. Дозволяють, зрозуміло, не в прямій формі, а уникаючи за допомогою вишуканої техніки внутрішніх перешкод, обходячи їх чи діалектично заперечуючи. Щойно це станеться, пригнічувані досі психічним тенденціям вдається майже без втрат звільнитися й вербалізувати себе. Іншими словами, одне задоволення (від дозволу на дотеп як “замасковану” форму лайки) служить своєрідним відправним пунктом чи пусковим механізмом, “премією-приманкою” для отримання безмірно більшої втіхи. Таким чином, влучний вислів жартівливого характеру “ставить себе на службу тенденціям, щоб через задоволення від дотепу як попередньої зрадості викликати нове задоволення шляхом знищення пригнічень і витіснень” (там само). Це його, сказати б, іманентна властивість. У такий спосіб діє не лише недоброчинний дотеп, а й некривдний. Цей останній лише зовні й, по суті, на першому етапі сприйняття виглядає нетенденційним, а “пізніше сприяє думкам і посилює їх, всупереч запереченням з боку критичної установки, при цьому йому корисний принцип зміщення джерел задоволення, а надалі він стає на бік важливих тенденцій, котрі борються з подавленням, для ліквідації внутрішнього гальмування відповідно до принципу попереднього задоволення” [18, 81]. Однак аби бути здатним виконати свою місію, тобто могли викликати веселість, дотеп має ще іншу, не менш важливу ціль: “вивести думку назовні шляхом її посилення й убезпечити від критики” [18, 78].

Мартовичеве бажання “лятися” було постійним і наскільки могутнім, що не визнавало ніяких стримувань. Художня структура “Пророцтва грішника” теж підпорядкована реалізації цього бажання. Новела справляє враження фейсверку дотепних художньо-творчих витівок, злісних, ущипливих чи добродушно-іронічних, захоплива гра з деспотичною дійсністю, з суспільними та релігійними постулатами і з художніми формами. Відтак дотеп став могутнім психологічним фактором,

здатним подужати заборона критичного розуму, вікових традицій і державних законів.

Смислово-концептуальні підвалини його зв'язані з “циганським правом”, яке поширене не просто на галицько-українські порядки, а й на позаземні сфери і має метафізичний вимір. У “Смертельній справі” цей концепт подано в притчевій формі й “віднесено” на далекий і конкретно невизначений острів: надто очевидними були перешкоди, які заважали прямо виразити психологічну і суспільно-політичну тенденцію. Та навіть при цьому твір зазнав цензурних утисків, скорочень і всіляких митарств за явні натяки на конституційні порядки Австро-Угорської імперії (про цензурні переслідування оповідань Мартовича “Війт” і “Смертельна справа” див.: 15, 134–139). Розгорнутий у низку історій художній дотеп, таким чином, не виконав до кінця свою функцію, бо, нагадаю, смисл його “визначається лише тим, чи захищене це задоволення від знищення критикою”. Тому тепер необхідно було подбати більше про захисні редути, тобто про форми вираження, а власне про художність. Отож у “Пророцтві грішника” Лесь Мартович не просто дає тези про злочинне право всебічне обґрунтування, а й захищає її мистецьки. Цим зумовлено багатство технічних прийомів, синтез художніх форм, опертих на поетику дотепу, вишукану гру зі словом, культурними істинями, з дійсністю й космосом загалом.

Суспільні й політичні тенденції автор витіснює “маскує” під дивоглядні видива пекельного життя. Герой-харцизяка (справжнісінький трикстер міфологічних сказань) своїми небилицями з “силогічним фасадом” переконав навіть чортів ревню не вислужуватися, адже їм надалі разом із грішниками вік коротати, і хтозна, як завтра розпорядиться доля – може, ще доведеться пекельникам прислуговувати не лише над казанами. Завдяки цьому він отримав змогу вештатися пекельними закутками і навіть відвідати берег (рай), приглядаючись до тамтешніх мешканців, порядків і т. ін. Першим в обителі праведних доглядів знайомого касієра: той “у блаженстві походить понад берегом та радується, що другі в огні, а він на прохолоді” [11, 254]. Він урядовав аж у трьох касах і всі обібрав до нитки, але був “завзятуший клерикал” (“а клерикали, видно, не люблять спеки”, – іронізує оповідач над тими, хто за релігійною ревністю й фанатизмом намагається приховати свої злочини), тому уникнув покарання. Зоба-

чивши в огненних падодках давнього ворога, він став тріумфально надиматися, своїм звичаєм докоряти й шпетити за колишні провини. За життя грішник заподіяв йому велику прикрість, бо називав злодієм і погрожував тюрмою, за що клерикал готовий зараз відповідно віддячити. Не допомогли ні оправдання (“Це сталося через те, що я нетямущий та не вмів гаразд оцінити його прикмет. Не міг я розчовпати в своїм безбожнім нерозумінні, що крадіж для клерикала – діло спасення”), ні просьби “хоч крапельки водички”: касієр вхопив “велику вогненну головню” й пожбував кривдникові в рот, аж той опинився знову посеред пекла.

Через якийсь час випала нагода зустріти свого головного супротивника – священика. Той сидітиме в комишах, насолоджуючись райською прохолодою. “Благодать його буде розпирати, а побожність по всіх жилах грати” [11, 257]. Основою його життєвої філософії була гедонічна заповідь “спанья в смак, а їда на пожиток”. Коротав із нею дні й роки, тому мав душевну рівновагу й чисту совість. “Хоч нижчий духом, лінивий тілом, отже-таки вживаю прохолоди досхочу”, – лестив собі на кожному кроці. “Аж підскачить, аж поглядиться по животику з великої радості”, як побачить у полум’ї запеклого ідейного опонента. Здійме руки в молитві й довго дякуватиме Богу за сатисфакцію бачити покараннями своїх ворогів. А далі плавно перейде до проповіді-оскарження, яка нагадуватиме більше патетично-пафосну інвективу, сповнену риторичних фігур і заклиналих рецитаций, ніж звичайну промову. Смирненне поведження грішника, коли йому “священик поставить так різно правду перед очі”, і спроби запобігти “хоч трошки ласки” лише розлютьять оратора, доведуть до нестями, і він захлинатиметься “в святім обуренні”:

– Пекельнику! Чого пхаєшся до берега? Хочеш, може, нахлипатися трохи небесного холоду? Геть відси!

Тоді промовить до ангела, що буде йому доданий до асистенції, бо, як звісно, ангел нижчий чином від священиків:

– Подай мені камінь, нехай морсню цього проклятого пекельника в голову, як жабу!” [11, 258].

Наступним у цьому сакральному ряду трапиться на очі розбійник. Він убив і пограбував людину, осиротивши діти, але суд звільнив його від кари, бо не було свідків. Крім того, підсудною, згідно церковного пра-

ва, вважалася лише та дія, яка була зумисною й спланованою. “Адже сам про себе ніякий учинок не є грішний”, а “до вбийства самого вчинку замало, треба ще й намір мати” [11, 259]. Звільнив розбійника від покарання й суд небесний, бо він “потім покався, висповідався, дістав прощення гріхів та й тепер на березі”. Виходило, отож, що бандюга начебто доконав дві необхідні для засуду умови, “бо думкою наважив чоловіка вбити, а руками вбив. Коли ж бо відтак стратив одно діло. А саме: пішов до сповіді, висповідався й покався. Ніби мав намір, та-бо віднамірив, ніби мав думку, та-бо віддумав. Отак лишився йому сам голіський учинок, а за самий учинок без усякого наміру гріх не буде писаний” (11, 259). На “віщуна” він був лютий за те, що оскаржував його на суді. Ще тоді пообіцяв десь на безлюдді полічити йому кості. То ж коли випала нагода, він “схоче приступити зараз до пообіцяного ліку. Про це довідаюся я докладно з його мови й з його вчинку. Бо як він лиш мене назирить, то доразу крикне:

– А бий же! – та й ухопить ув обидві руки по каменеві” (там само).

А коли відбудеться переселення пекельників на благодатні райські простори, герой-оповідач відразу потрапить під опіку цієї священної трійці: “Кожний з них буде навчати мене іншої штуки: що касієр – сприту, то священик – правд віри, а розбійник – чесноти” [11, 268]. Зрозуміло, що, вся та “правовірна” наука зводилася до тотального глуму й наруги. Оскільки ж неофіт не виявляв належного хисту, то “всі одностайне признають, що я великий тупиця”, і “доклад їх про мої поступки в науці буде для мене вельми некорисний. А що не буде ніяких виглядів на поліпшення, то признають мене до аудієнції”. Не важко здогадатися, що мова про звинувачення перед “вищим” судом. Вихід із такої екзистенційно-комічної ситуації парадоксально-алогічний, але передбачуваний і суголосний жанровій природі гротескової новели-дотепу: “Тут я договорюся відразу до свого.

– Віддайте мене, – скажу, – назад до пекла! Я не хочу жити з такими праведниками” [11, 268].

Злодійсько-розбишацьке право, як видно, торжествує на землі й на небесах, саме на ньому засновано існуючий світ. Ця істина

* Натомість убитий потрапив у пекло, бо вмер несповіданим. “Ніколи було розбійникові кликати до нього попа. А може, й не хотів”, – гротесково-ідкою заувагою коментує фарсову ситуацію наратор.

логічно випливає з повістувальних витівок, і її намагається донести читачам оповідач-хитрюга, обходячи заборони суспільних і релігійних установок. Але будь-яка культурна істина – це плід “колективних” уявлень. І такі художні переживання сформовані не просто авторською свідомістю, а мають почасті коріння в народному світогляді, у суспільній психології, та насамперед вони постали внаслідок модифікованих естетичною думкою й психічними тенденціями церковних догм і релігійної моральності. Тому автор услід за Франком міг повторити: “Певна річ, моя моральність значно відмінна від тої кахетичної, догматичної моралі, що у нас видається за самото християнську. Та я певний, що в основі своїй вона далеко більше зближена до моральності всіх тих великих учителів людськості, «ищущих царствія божія и правди его», ніж колінопреклонна, поклонобийна та черствосердна моральність багатьох стовпів церкви, покликаних та непокликаних оборонців релігії” [17, 2, 180].

Двозначність і гра слів належать до головних технічних прийомів дотепу. На них заснована, зокрема, художня семантика образу дівчини-береговички в новелі. Вона була праведницею і потрапила, звісно, в рай. Але монотонно “правильне”, однаково обмежене релігійними нормами, заборонами на землі й на небі життя перетворилося на сіру нудоту і, врешті-решт, остогидло, – душа її прагнула товариства, веселих забав і, зрештою, тілесної втіхи. Доходило до розпачу, як задумувалась, що “так нудьгуватиме без ніякої переміни на віки вічні” [11, 260]. Тому не вагаючись піддалася на “грішну” намову оглянути пекельні закутки й спробувати знайти там душевну розраду. Мотив пошуку райської насолоди в пеклі сам собою експлікує двозначну ситуацію, натякаючи на гріховні наміри й розпусту. Та автор не зупиняється на цьому рецептивному конститутиві втілення еротичного концепту, а обіграє на всі лади попередньо заданий евфемічно-образний “малюнок”, дошукуючи все нових і нових витієватих форм вираження пікантної парадигматики. У пеклі дівчину цікавитиме насамперед особа чорта (згадаймо архетипну природу цього персонажа та його міфосемантику, потайні смисли), і вона крадьки зиркатиме весь час одним оком за ним: незважаючи на всі зусилля оповідача-гультіпаки перешкодити їх ближчому знайомству, який відразу бачив у чортові “ліпшого від себе” (читай: спритнішого і вправнішого спокусника), поки не “вздрить те, що їй буде

треба” [11, 262]. Вдовільнивши хіть, дівчина стала нестримною в пошуку нових джерел задоволення. Першим вона причастила життєдайною водицею тілесної насолоди вченого-фізика, який не встиг напитися її на землі через постійні досліди й експериментування. Він і в пеклі не полишає наукових спостережень, обмірюючи температуру в різних його сферах. Лише записувати було ніде результати “своїх pomірів”, бо папір не витримував пекельної спеки. “Але проворне дівча знає спосіб на все. Вона порадить ученому писати свої наукові добутки на її спині. Або понижче спини, на найширшій частині тіла. Вона радо наставить нам обом цю частину, щоби чимтим причинитися до збагнення тайн пекельних...” [11, 264]. Фраземи зі стрижневим словом *таблиця* стають, таким чином, доміантним евфемічним найменуванням жіночої принади; навколо нього автор вибудовує цілі каскади вишуканих словесних і смислових каламбурів. Коли в пеклі стало нудно і його мешканці знічев’я почали займатися абичим, дівчина “буде міркувати, чи би не видавати газету? Вона дозволила би на це діло своєї таблиці, аби на ній писати. А отак пописана ходила би від пекельника до пекельника та наставляла таблицю до читання” [11, 265]. Так “завоювала” чи не весь живий пекельний простір. А фізик-зануда так унадився до хтєвого письма, що життя вже не уявляв без цього приемного і корисного заняття. То ж коли надійде команда переселитися на берег, він “не схоче таки виходити ніяким світом. Він іще всього не домірив. Бігатиме з кутка в куток та труситиметься з поспіху, наче лист на трепеті. А все буде просити дівчину, щоби не тікала з таблицею, але щоби радше йому наставляла. Ще хоч один нумер, іще хоч один нехай напише” [11, 267].

Іншим авторським знаком художньої умовності на позначення любовної пристрасності є образний субститут високої температури, постійної й відносно сталої не лише в різних частинах пекла, а й у всіх кутках земної кулі, яка охопила грішників після загостин “праведниць”. А втім фізик, який звик до точних pomірів і ненастанного творчого пошуку, знайшов і тут спосіб, як її диференціювати в різних індивідуумів: брав до уваги не лише показник термометра, а й частоту охання за хвилину. Та послухаймо шельму-наратора:

“Слово честі, що мої відомості правничі стануть фізикові в пригоді. Бо він дивуватиметься, що надібав таку одну постійну темпе-

ратуру, яка не хоче обнижуватися в ніяких верствах пекельних. А я йому поясню, що та постійна температура це – висота спеки, присудженої йому вироком. Він поніс би її з собою й на Сибір. Мабуть, треба придумати новий спосіб задля pomіру, бо як ні, то не змірить спеки в тих верствах, де менше гаряче. Але фізик дасть собі раду: мірятиме температуру кожного грішника зокремішне. Щоби ж її не помішати з своєю, то він мірятиме її не лиш термометром, але й годинником. До цього послужить рахунок, кілька разів охне пекельник за одну хвилину. Отакі буде фізик робити обчислення. Круті вони та довжелезні. Але місця не забракне: таблиця широка” [11, 264–265]. Таким чином, смислообрази “береговички” і, загалом, дівочої цноти з їх евфемічними заміниками прямих номінацій (символами таблиці для писання, термометра й високої температури), з побудованими на дво-значностях дотепними словесними іграми й іронічними інтонаціями хитрюги-оповідача підпорядковані художньому задуму й ідейно-концептуальній спрямованості твору: ця краля така ж праведниця, як касієр, священник і розбійник.

Для втілення художньої ідеї й забезпечення комічного задоволення від критичного розуму й каральних органів автор пародіює жанр середньовічних видінь, візій. Його започаткували наприкінці VI віку “Діалоги” папи Григорія Великого. Апофеозом же стала “Божественна комедія” Данте Аліг’єрі, котрий був “найвищим виразом, поетичним вінцем та увінченням того, що називаємо середніми віками” [17, 12, 10]. Поряд із видіннями існували споріднені з ними жанри, зокрема пророчтва (“бачення того, що має статись”), як, наприклад, дохристиянське “Віщування Вольви” та християнізований “Муспіллі” [7, 30–38]. Видіння не вийшли поза межі середньовіччя, проте їх елементи, прийоми візійного бачення застосовано в “Фаусті” Йоганна-Вольфганга Гете, “Енеїді” Івана Котляревського, “Вечорах на хуторі біля Диканьки” Миколи Гоголя, “Сні” й “Великому льохові” Тараса Шевченка, “Попелі імперії” Юрія Клена, “Смерті Шевченка” Івана Драча та ін. Українська шкільна драма XVIII ст. знає “Слово про збурення пекла”. Воно постало на основі апокрифічного Никодимового “Євангелія” й оповідає про вхід Ісуса в потойбіччя відразу після його розп’яття на хресті. З погляду мистецької досконалості воно перевершує аналогічні зразки Великодньої драми і, на переко-

нання фахівців, створено “на просторі Галицької землі, на що вказує мова драми й виведення Христа у власній особі, чого нема у відомих київських драмах, де Христос завжди виступає в образі алегоричної постаті” [2, 180, 181]. У середовищі мандрівних дяків-піворізів народжувались пародії й травестії на біблійні оповідання про Різдво й Великдень, зокрема про перемоги Христа над чортячим поріддям, про виведення праведників із пекла та їх бенкет на небесах. До творів такого гатунку тісно примикають віршові переробки легенди про пекельного Марка. Творчою синтезою цього персонажа стала приказка “товчеться, як Марко по пеклу” й повість Олекси Стороженка “Марко Проклятий”.

Низове бароко – емблематичне явище українського письменства. Воно стало логічним наслідком розвитку естетичної свідомості й шкільної справи “на руїнах українського національного життя” (Михайло Возняк). Походили мандрівні дяки здебільшого з недовчених спудеїв Київської академії. Ще в студентські роки ходили вони “зі звіздами, вертепом або райком на Різдво Христове по домах, опісля полишили маріонеткові вистави цеховим майстрам, а самі давали діалоги й драми. Під час літніх канікул творили артілі, ходили по різних губерніях і слобідських полках, співали по домах різні канти, виставляли діалогі, комедії та трагедії. Співоча й інструментальна музика на різних, у першій мірі на дутих інструментах, була улюбленим заняттям студентів. У часі трьох травневих рекреацій виходили всі учні й учителі та всякі прихильники наук на гору Скавику в байраки при урочищі Глубочиця. Там забавлялися всі різними невинними іграми, а студенти співали канти. Учителі поезії мав обов’язок писати щороку для таких прогулянок комедії або трагедії, а інші вчителі – діалоги. З філософії й богослов’я були замість іспитів річні публічні диспути, а поміж іспитами співали канти з інструментальною музикою” [2, 21–22]. У такому, сказати б, бродячо-поетичному (“богемному”) побуті був і матеріальний зиск. Адже жили школярі в нужді, злигоднях, голоді й холоді і здебільшого самі мусили дбати про свій прожиток. Тому доводилося в обідню пору чи будь-яку вільну хвилину церковними кантами на вулицях, коло брам і культових споруд, по дворах міщан випрошувати милостиню: харчі, дрова, гроші. Особливий прибуток давали релігійні свята, тому всіляко намагалися догодити, вдаючись до вишуканих

театральних забав і дотепних літературних ігор, споживачам своєї мистецької продукції. А під час літніх канікул ті, що не мали сталого притулку в братстві, їхніми ж словами кажучи, “прив’язували” “латину ... під тинном” і розходилися українськими весями в пошуку пригод і заробітку: “дехто йшов на Запоріжжя, але найбільша частина займала місця дяків у школах, вибираючи сільське життя та його

капусту, горох, ріпу, біб, в салі варені.

О вечори щасливі! О вечори блаженні!

Та частина школярів мандрувала з місця на місце, доки не знаходила собі місця, що давало б їм задоволення. Від цього й пішла їх назва – мандрівні школярі і дяки. А що волокитне життя вироджувалося в них у пристрасність до вживання пива, дістали ще назву піворізів” [2, 26]. У певному сенсі творчість цих наших бродячих бардів можна розглядати як своєрідну призму національно-естетичного переживання і як ретроспективне дзеркало-провидіння художньої істоти Леся Мартовича. Важко сказати, чи знав він щось ближче про життєві митарства й творчі симпатії дяків-піворізів, але його “бурсацький” спосіб буття, “повні злоби і насмішки” “поезії проти учителів і проти Бога”, які творив ще в гімназійні роки, дотепні витівки й бурлескно-пародійний дієзис загалом стали своєрідним продовженням чи стилізацією їхніх життєвотворчих потуг у нових суспільно-політичних і культурно-естетичних умовах**.

* До слова, традиція зберегла не тільки пам’ять, а й “пісеньку” про премудрого Грицька з Коломиї, який шістнадцять літ вивчав латинську грамоту й на сімнадцятий таки подужав азбуку. Коли повернувся в рідні пенати, батько запросив проекзаменувати сина “письменних” пастухів. Ті й запитали: “як в вас по латині: женуть в поле свині?” Узявши в руки книжку, недовчений студент пішов у хлів і звернувся до свиней з такою “орациєю”: “алянтус, свинянтус, згризантус травантус на стерникус!” Наслідком стало те, що свині три дні не їли, вивалили кучу й порозбігалися, а батько прогнав “премудрого” сина з дому. Отож, Грицько втікає “в обі ноги мановиком, без дороги, руками махає, пісеньку складає сам о собі” [2, 26]. Подібні “творчі” ситуації дуже нагадують спілкування батька й сина Мартовичів.

** А втім, гумористично-пародійна творчість мандрівних школярських ватаг, форми “студних кантів” не була специфічним, суто українським феноменом. Ще в епоху Каролінгів існували оди й жартівливі пісні во славу Бахусові. А в XI ст. європейську художню думку сколихнула поезія вагантів, або голярдів. Її творили вигнані з монастирів ченці, попи-розстриги, клірики без приходу, а згодом школярі, які мандрували від одного університету до іншого (бо в кожному тоді вивчали лише одну дисципліну), – переважно “бродячий люд” або ж придворні поети високопоставлених осіб. Їхня

Звісно, це не єдиний інтертекстуальний вимір твору, опертий на коди культурної традиції. Не менше підстав для зближення нарративної структури “Пророцтва грішника” з казкою. Уже тому, що художня дія локалізована в потойбіччі. “Той світ” становить органічний компонент казкової реальності. Ба більше – саме там відбувається центральна акція, тому його слід вважати визначальним. Це не тільки і, може, навіть не стільки світ “потойбіч могили”, а й чужа земля, темний ліс, відлюддя, далекі гони, а також межі, гори, ріки, моря, чагарі, яруги, переправи, вхід у хижину та ін., що маркують порубіжжя між головними космологічними сегментами. Усі вони, на думку Людмили Виноградової, позначають найбільш традиційні зони контактів зі смертю [1, 100]. Така пильна увага фольклорної думки до цієї теми зумовлена розумінням корінних епістем архаїчної ментальності, згідно з якими смерть не сприймають як абсолютну кончину, а як своєрідний “ригуал переходу” з одного буттєвого модусу в інший – як одруженням, здобуттям певного соціального становища, віково-статеві ініціації і т. ін. Первісна діалектика надавала їй конституційного значення в постійному й невинному ланцюгу перевтілень (“переходів”), бо народження, постання нового, зокрема й Світу, вважали неминучим наслідком попереднього помирання. “Те, що ти сієш, не оживе, якщо не помре”, – з логічно-філософською ясністю й однозначністю сформулював цей “космічний” постулат ап. Павло (1 Корин., 15, 36). Отож посвячення в таємниці смерті, “випробування” смертю було головним актом ініціальних процедур. Утробний тип ініціації – явище того самого порядку (“Іван Голик”). Проникнення в потойбіччя відбувається різними шляхами, та завжди через “переправу” (“перехід”, “долання”) згадуваних лімінальних зон (про особливості змалювання “того світу” й шляхи проникнення туди див.: 5, 73–74, 94–103). Відтак смислообраз “того світу” становить корінну ідеологему фольклорної свідомості. Його семантичними синонімами чи конкретними персоналіфікатами є “край світу”, “тридев’яте цар-

створчість (любовно-розпусні, застольні, блюзнірські поезії й пісні) розходилася з офіційно дозволеною, через що не раз зазнавали глузу, стусанів і принизливо-образливого обзивання дітьми сатани (див.: 7, 182–193). Отож творчий досвід Мартовича в певному сенсі слід розглядати як продовження і європейської літературної традиції.

ство”, “світ за очі”, “куди очі світять”, “іти туди, не знає куди, узяти таке, не знати яке” та ін. У казці “він дуже не конкретний, тільки-тільки починає набувати зримих обрисів «антисвіту». Зрештою, про антисвіт тут і говорити поки що рано, бо він мало чим відрізняється від профанного світу, а ще менше – від іншого царства, яке так само має дуже приблизні обрисы, бо знаходиться за межами сфери господарсько-культурної діяльності творців та оповідачів такого міфу” [5, 95]. За будь-яких умов головна дія в казці, як і в новелі Мартовича, відбувається в потойбіччі.

Специфіка казкового жанру полягає в тому, що художня дія сконцентрована навколо особи головного персонажа і її організація відбувається “за вчинками героя, подорож якого виступає основним композиційним і сюжетотворчим елементом”. Крім того, казці властиве “зосередження дії на вузлових моментах (часто з пропуском причинно-наслідкових зв’язків), втручання в розгортання дії неземних сил та ін.”, а вирішальну роль відіграє “зустріч героя з новими персонажами (що, як правило, приводить до зміни їх долі)” (19, 90, 91). У цих висновках вченого-літературознавця для нас значимий не так перший, як наступні пункти. Адже розповідь у “Пророцтві грішника” ведеться від першої особи, причому вона залучена до дієзису, тому природно, що сюжетну дію визначають її вчинки. Суттєвішим є “мандрівний” аспект запозичення, хоча й до нього слід зробити деякі уточнення й корекції. Адже казковий герой має ціль і чітко до неї прямує, тоді як наш знічев’я вештається різними сферами потойбіччя, шукаючи, кажімо прямо, пригод, комічних і забавних, і випадково стрічаючи сього чи того: своєрідна подорож задля подорожі, гра задля гри, гайдабурство задля гайдабурства. Він іде не тому, щоб дійти до якоїсь кінцевої мети і здобути певні дари, а щоби побачити якомога більше комічних об’єктів, пережити завдяки сміхові щобільше радісних емоцій, потішити публіку і себе. Натомість зустрічі на цьому шляху з іншими людьми, які призвели до крутих змін їхньої долі, і виокремлення, “укрупнення” вузлових подій демонструють очевидну схожість із фольклорними зразками. Вони формують своєрідний фабульно-композиційний ланцюг чи парадигматичний ряд із окремих епізодів-намистин, с’як-так зчеплених між собою. Власне, подорож головного героя становить ту вісь чи

стрижень, на яку автор раз за разом нанизує разки.

Гомодієгетичний наратор “Пророцтва грішника” – постать почасти міфологічна й героїчна. Зрештою, він має немало ознак Культурного героя, адже не просто захищає людей, будучи правником і радикальним діячем, від грабежу, наруги й облуди, а й несе їм такі “блага”, як просвіту, прогрес, емансипацію. Назагал кажучи, його культуртрегерська місія полягає в модернізації й освідомлення “некосмогонізованого” цивілізованими формами простору галицько-української суспільності, яка жила традиційним, патріархальним ще устроєм і дійшла в своєму зашкарублому консерватизмі, філістерському самовдоволенні й святенництві до багатьох потворно-гротескових рис: там панує право грабіжника і насильника, там на кожному кроці деморалізація й духовне зубожіння, там герой часу – “не-читальник” із його життєвою максимою “наші вітці-правітці того не знали та якось жили!”, а “провідна верства” замість політичного і духовного проводу віддається гедонічним насолодам їжі й снання. А насамперед він несе людям “культурне благо” правди: про світ, суспільство і про них самих. І робить це у “прихованих”, убезпечених від тиранії критичних установок, суспільних і культурно-релігійних норм, цензури, врешті-решт, формах, залучаючи задля цього багатий емоційний і естетичний потенціал сміхової культури.

У міфології є поняття “близночі міфи”: персонаж ніби роздвоюється і один із них, узагальнено кажучи, чинить добро, а другий – зло. Культурний герой часто теж має брата-близнюка. І навіть якщо родоначальників племені було багато, вирізняються два “центральні” близнюки, наділені протилежними якостями. Здебільшого вони суперничають чи ворогують між собою і лише деколи допомагають один одному. “Негативний” близнюк має в собі багато демонічного і комічного, він намагається невдало наслідувати брата, створюючи “погані” предмети: смерть, дим, гори та ін.

Первісна ментальність, подібно до плеємної свідомості немовляти, не знала усталено строгого світопорядку, поділу світу на “свій” і “чужий”, антиномічних протилежностей як таких, сприймаючи життя і смерть, добро і зло, творення й есхатологію як явища одного порядку, отож божественні істоти були амбівалентними і, сказати б, андрогінно цілісними. Тому Тотемний предок, поряд із добродійством, часто вдається до плутнів і

бешкету, нерідко пародіюючи свої ж власні “високі” дії, виступає задьористим шалапутом-махляєм. Звичним ділом для нього є крутість, обман, найрізноманітніші витівки, коли йдеться про цілком серйозні діяння. Тобто трикстер є своєрідною наратологічно-іконічною тінню чи “дублером” Культурного героя. Усі сили, природний хист й інтелект він скеровує на задоволення тілесно-аліментарних бажань: гідну подиву пажерність і сексуальну похоть. “Прагнучи вгамувати голод чи ненаситні бажання, трикстер вдається до обману, порушуючи шонайстрогіші табу (зокрема, здійснює кровозмішання), норми звичаєвого права й общинної моралі” [13, 26]. Ще на етапі тотемної міфології сталося відділення трикстера від Культурного героя. Відтак у наших казках про тварин, що постали внаслідок складних і неоднорідних процесів творчої модифікації етіологічних міфів, конфлікт часто засновано на “близнючому” протиставленні названих міфологічних опозицій, хоча й десакралізованих: одна група звірів, птахів чи тварин уособлює обожнюваного подателя культурних благ, а інша – хитрюгу й гайдабуру (лисиця – журавель, “лисичка-сестричка” – “вовк-панібрат”, заць – ведмідь, “в’юн-молодець” – шука, рак – “коза-дереза” і т. ін.). Парадоксально, але добродійці в казках-анекдотах про тварин втрачають ореол переможця і виглядають наївно-довірливими і смішними. Але це відповідає логіці первісного мислення: “Діючи асоціально і профануючи святині, трикстер тим не менше переважно торжествує над своїми жертвами, хоча деколи він зазнає невдачі” [13, 26–27].

Тенденція до поєднання в чудесному персонажеві “серйозної” й шалапутної іпостасей помітна й на наступній фазі розвитку міфологічного світогляду: згадаймо хоча б древнегрецького Гермеса чи до певної міри навіть Зевса з його непомірними сексуальними апетитами, шумерські сказання про Гільгамеша чи Гесера – героя тибетської міфології, а також священних сказань монгольських (зокрема, бурятів) і деяких тюрських народів.

Такий амбівалентний тип казкового героя властивий і українській фольклорній свідомості. Окрім сили, мужності й відваги, він виявляє хитрість, шельмуватість і метикуватість. Свого часу Павло Чубинський записав казкову історію про чоловіка та його сестру, яку вкратило сонце. У пошуках полонянки герой натрапив на сонцеве обійстя, аж повернувся господар. Сестра сховала героя в

погріб, але сонце повісило на погребник свої ризи, від чого він мало не спікся. Відлтий водою й опритомнений, “пішов з сестрою в хату до сонця”: воно за столом, а “на печі сидить сонцева мати, така губата. Він зараз поздоровився з сонцем, да пообідав, чи по-вечеряв...” (цит. за кн.: 3, 165). Розманіжене й зморене щедрим харчунком, сонце кволо про-рекло: “Пора вже мені сходити, але я втомилось, хіба ти йди за мене”. Брат одягнув сонцеві ризи й поліз драбиною на небо. Але шойно вбрався туди, поламав драбину. Так само збиточно діє й надалі: побив полумиски і склянки, з яких їв і пив, намнув чуба вітрові й морозові, а коли спустився на землю, поламав і ту драбину, якою належалось злазити. “Тоді він прийшов до сонцевої хати та скинув ризи і питається сестри:

– Де сонце?

– Спить.

– Ну, так утікаймо”. Погоня, звісно, нічого не дала, бо сонце не змогло вибратися на небо, аби вчасно настав день. Поки лагодило драбину, “то вже й обідать пора, а сонце не сходить. Люде так дивуються”. З пригодами завершило свій шлях, вислухавши скарги вітра й морозу. “Ну хитрий бісів син! – каже. – Наробив він мені! Тепер не буду показуватися людям цілий тиждень”, – і попросив вітра, аби той нагнав хмари і напустив бурі на землю; стало холодно, багато тварин вимерло. Лише відьма зуміла втихомирити лиходіїв, бо в неї теж “померзли ягнята”.

Михайло Грушевський зводив суть цієї казкової повістки до “пояснення, як ходить сонце по небу”, себто зараховував до “оповідань експлікативних”, які інтерпретують природні явища [3, 163, 165]. Хоча таке тлумачення, як на мене, суттєво звужує смислове поле казкового тексту і спрощує його сутність. Не викликає сумніву глибинна основа оповідки й “занурення” казкового сюжету, словами вченого кажучи, в “звіриний епос”, або точніше – в етіологічну міфологію. А звуженою бачиться мені така “герменевтика” тому, що окрім сонця до кола “природних” дійових осіб належать ще вітриган, мороз, буря, хмари і т. ін., і мова йде не так про утвердження руху сонця небесною екліптикою, як – ширше – про встановлення певних календарних порядків*. Причому акцію цю мала б до-

конати “відьма”. Та, гадаю, фінал історії не випадково стушовано, та й усю етіологічну підоснову “значуще” винесено на периферію повісткування. А на передньому плані – він, брат сонцевої бранки, який більше руйнує й пародіює міфо-ритуальні норми й відповідні їм форми поведінки, діючи як бешкетник і зірвіголова, тобто цілком за логікою трикстера. Неозброєним оком помітна в цій історії зміна й трансформація сюжетних смислів, втрата сакральної семантики і з’ява нових інтерпретаційних акцентів давніших мотивів. Це виявляється в ненажерності героя, порушенні найстрогіших релігійних заборон, профанації святинь, пародіюванні себе й сакральних сказань. Про зміст і характер цих останніх можна лише здогадуватися. За “законами жанру”, етіологічні сказання зв’язані з діями ще Тотемних предків, тому “високі ритуали” стосувалися, скоріше за все, універсального коду давньоземлеробської символіки. Первісне ядро залежного від них календарного міфу реконструював Аріель Голан (Миф и символ. – М.: Наука, 1993). Найдавнішим Культурним героєм він вважав тураоленя, котрий викрав у грізного Володаря світу мертвих полонене сонце. Він персоніфікований змієм, вовкулакою, ведмедем чи іншою конкретніше не визначеною бикоподібною істотою, котра наздоганяє героя і вбиває. Тому вночі олень-сонце пливе потойбічними водами смерті, щоб уранці наново воскреснути й дарувати людям світло і тепло. Натяком на існування означеного Аріелем Голаном архетипного патерну в міфопоетичній свідомості ранненеолітичного населення України можуть слугувати записані Павлом Чубинським вірування про сонце та його “взаємостосунки” з місяцем, колядкові тексти про “чудне звіря, сиве оленя” з сімдесятьма рогами та про інших чудесних звірів (“чорного тура – грубого звіря” чи “дикого звіриня – дикого вепра”), а також міфо-ритуальний комплекс Маланки, реконструйований свого часу Юрієм Федьковичем (детальніше див.: 14, 55–58). Сутнісною складовою такого зооантропоморфного Культурного героя, нагадаю, є його “близнючий” аспект плутяги-джигуна. Як знаємо, казковий герой визволяє здебільшого царівну, а закінчується його активний “пошук” чарівних предметів пошлюбленям. У нашому випадку рудименти міфу-повісткування стосуються брата й сестри, що мо-

таємнищо бога, а не загадки явищ природи чи соціального життя (див.: 9, 603–641).

же бути алюзією на кровозмішувальний мотив, властивий смислообразові трикстера. Хоча Михайлові Максимовичу, до слова, був відомий подібний казковий сюжет, зокрема про мандрівку героя “за тридев’ять земель, туди, де сонце ночує”, що пов’язує історію з Котигорошком [10, 76–77]. У цьому аспекті варто згадати й козаків-характерників (Мамая) з пізніших часів. На жаль, сміхову культуру українців належним чином ще не вивчено. Та очевидно, що національний стереотип “хитрого хохла” має глибоку, тривалістю в десятки тисяч років соціально-культурну, релігійну й психологічну історію. Погляд на світ “примруженим оком”, задержувати лукавини й забавні небиліці становили прикметні ознаки нашого менталітету. А витоки явища – ще в дотепних оповідках про фіглярські витівки всіх отих “лисичок-сестричок” і “вовчиків-панібратиків”, засновкинів родів і племен, які закладали основи українського етносу. Тому й плутягу Лиса Микиту маємо вважати своїм першопредком-трикстером. Та витієваті “штучки”, профанація святинь, гаспидське пародіювання, зокрема й себе самого і своїх величних творчих діянь заслоняли зчаста “серйозний”, героїчний націотворчий дискурс.

Гідним нащадком цих персонажів є й герой “Пророцтва грішника”. Він насамперед балагур і потішник, наділений неабияким хистом дотепника й комедіанта, нестримний і безстрашний у своїх вигадках, витівках, пустоцах. А водночас – він хитрюга й махляр, який досконало оволодів мистецтвом гумористично-сатиричного слова й думки і не спиниться ні перед якими зовнішніми чи внутрішніми перешкодами й небезпеками, логічними, граматичними чи суспільними законами й правилами, нормативними впливами релігійних настанов, перед “національними святошами” і т. ін., художньо “забавляючись” із ними, пародійно наслідуючи, доводячи до фарсових форм і карнавальномаскарадного “рядження”, карикатурного чи шаржового акцентування на їх “гострих” кутах. Усе це його, сказати б, питомі форми самовираження, погляд на світ крізь призму сміху і головні джерела задоволення – власного і реципієнтського. Бо він – культурний герой-трикстер, Лис Микита, дяк-пивооріз і козак-характерник: всі разом узяті і в одній особі.

Першою творчою волею трапилась на очі земна любаска оповідача-ловеласа, яка дала йому штурхана в груди. Не так тому, що звів на грішну стежу, як розворушив тугу за

найприкметнішим атрибутом її колишньої краси: довгим і густим волоссям. Потім зустрів селянську чету: Грицька і Катерину. Ті були цілковито в полоні народної психології з її прив’язаністю до свого маленького простору і до власності, сліпою покорою й запобіганням перед кожним, хто соціально чи розумово стоїть вище від них, і з дрібними докорами й наріканнями у стосунках між собою.

Зустрічі на березі (із касієром, священиком і розбійником) будуть не такими безпечними і приємними, як у пекельних водах, бо перед кожним із них герой за життя завинив тим, що – як правник чи запальний культурно-громадський діяч – оскаржував їх або публічно за крадіж народних грошей, за вбивство, чревоугодництво й несумісність з божими заповідями поведінку святих отців. Довелось давати дьору від них – назад у пекло чи в безпечніше місце райського закутку. Власне, перша частина потойбічних мандрівок героя побудована на своєрідних “колінах”: пекло – рай, пекло – рай або ж навпаки. Так триватиме, поки не зустріне на березі дівчину-красуню й не підмовить її розвіяти нудьгу шляхом прилучення до життя пекельного. Дівчина звеселить і урізноманітнить не лише власне життя, а й грішників, особливо вченого-фізика, який унадився *записувати* результати своїх наукових спостережень на її тілі, а точніше – на найширшій її частині, тій що “понижче спину”. Кожна із зустрічей формує, зрозуміло, своє сюжетно-композиційне і смислово-емоційне “силове поле”, або художньо-семантичні вузли. Заклучна частина дієзису відбуватиметься вже в помешканні блаженних, куди переселять пекельників, аби “подивитися, які сліди поробив на нас їх присуд” [11, 267]. Але вона менш змістовна і “не цікава”, а точніше – там панують насилля, облуда і спекуляція на вдаваній праведності: наслідок чи продовження “всесильних” земних проєкцій. Виходить “перевернута” чи подана “навиворіт” модель Всесенної. Згідно релігійно-філософських текстів, земний порядок являє собою еманіцію небесних праформ. Смилові й словесні фігли бешкетного наратора призвели до такого концептуального переакцентування й переструктурування, бо цьому сприяла поведінка сильних світу цього, характер соціальних і релігійних інститутів, природа культурних істин і т. ін.

Домінуванням у новелі казкових прийомів сюжетотворення зумовлена специфіка художнього часу. Фольклорний час особли-

* Втім, головним питанням у древніх теогоніях було не походження і будова космосу, а природа богів, і первісна людина за допомогою міфу намагалася розгадати

вий, позаісторичний; він “не терпить зупинок дії і вимірюється не годинами і днями, а тривалістю самої дії («час події»)» [19, 99]. Причому казкова подія може тривати сакральні три, сім чи дев'ять (нерідко поєднуючись: тридцять і три, три-дев'ять і т. ін.) роки або ж один день. У його визначенні “можлива також приблизність, невизначеність” [19, 100]. Подеколи таку “позаісторичність” Мартович заявляє автологічно, вживаючи прямі значення й номінації: “проміне літ мільйон”, “проміне літ багато-багато. Навіть і слова нема на те, щоби назвати той номер, кілько тих літ” [11, 251, 265]. Здебільшого ж панують символічно-образні субститути на позначення тривалості дії, а властиво – дивовижно-хімерні, аж до сюрреалістичності, пригоди героя-оповідача або тих, з ким його звела химерна доля в потойбіччі і хто залежить від його волі. І це природно, адже читача цікавить не так те, скільки літ поневірялися в полум'яному огні Грицько з Катериною, як, скажімо, їх кумедні форми взаємин із чортом, спілкування між собою, історія з постоломи і т. ін. – одне слово, дотепні вигадки і кепкування. Та й слабо віриш у ті макропоказники з “мільйонами літ”. Вони є одним із елементів гри, “забавляння” з дійсністю, з фольклорною фантазією і з народним менталітетом через ілюзію правдоподібності.

Подібно виглядає справа і з локалізацією місця дії. Тут теж панує казково-міфологічна умовність, невизначеність і гіперболізація. Пор.: “Та додадуть мені жару за те, що важився критикувати вирок. На тисячу метрів глибше засадять мене в пекло! Там спека вища на мільйон степенів Цельсія від тої, яка спершу була мені призначена. Знай, грішнику, не бунтуйся!” [11, 250]. Навіть із цих рядків помітна “казкова” залежність художнього простору від особи головного героя, від його вчинків і дій. Щобільше – він органічно поєднаний, достоту як у первісно-архаїчній творчій свідомості, із категорією часу. “Казкова концепція часу невіддільна від концепції простору, в якому відбувається дія. Як правило,

* Показово, що фраземи зі стрижневим словом *забава* належать до домінуючих у структурі “Пророцтва грішника”. Таким чином автор художньо дефінує навіть пекельні тортури: “У пеклі приставлять до мене милого товариша: старого чорта. Він буде мене обертати залізними вилами, аби я припікався однаково з обох боків. Має бути з мене печеня без ніякої догани. А щоби я й страху набрався, буде штуркати мене чортяка вилами в очі. Що він вильми до очей, то я голову назад: отака буде в нас забава!” [11, 252].

довжина пройденого шляху вимірюється теж тривалістю дії. Тому казковий час і простір не тільки взаємно пов'язані через тривалість дії, а можуть виражатися одне через друге”, – зазначає з цього приводу Михайло Яценко [19, 100]. Спільною ж основою, на якій постає така єдність, є концепція головного героя: саме його вчинки і функція загалом визначають і безпосередньо детермінують характер одного й іншого. У Мартовича цю особливість артикульовано вже в сюжетній зав'язці: “Хоч проміне літ мільйон, отже-таки ще не буде з мене готової печені. За той час ні видіти мені нічого довкола себе, ні чути, бо ніщо не дійде до мого свідомо, окрім спеки та смаженого товщу. Таки з мене, грішного. Але після мільйона літ я звикну трохи до пекельного клімату, до тої забави з дідьком і до тих запахів. Стану крадьки приглядатися тому, що діється кругом мене. А як це мені вдасться, то хіба ж я на цім і перестану? Ой, ні! Бо я стану тоді думати й гадати, чи не вдалося б мені добути якої полегші та пільготи. Отож прийде мені найперше на думку, яким би світом прихилити собі хоч трохи серце старого чортяки” [11, 251]. У цьому фрагменті прямі дефінітивні характеристики, які стосуються головних “конструкцій” художньої моделі світу, як бачимо, безпосередньо залежать від активності центральної постаті повісткування.

Подібно як у казці вимірюються в “Пророцтві грішника” й географічні протяжності. Приміром, відстань від пекла до раю “неоднакова”: вона безпосередньо зумовлена й цілковито залежить від дієзису. Коли на цьому проміжку шляху нічого суттєвого не сталося, то вся відстань зредукована, ніби зіжмакана, естетично “знищена”: жодної межі, непрохідного бар'єру між цими смислово протилежними структурами ніби й не існує. Це передано символікою берега і ріки чи болота, між якими вільно курсує герой (“опинюся”, “метнуся щупаком”, “уздрю” – оце й усі “діяльні” маркери на позначення переходу). Звідси т. зв. композиційні пропуски, що функціонально відповідають відсутності казкових причинно-наслідкових зв'язків при переході від сцени до сцени. Назад же доводиться в поспіхах утікати, що неминуче посилює нервову напругу, і автор жодного разу не залишає без уваги ці “акції”, наснажуючи зображення дієсловами і всіляко посилюючи експресію відповідними образними й стилістичними формами, як от: “Тікати хутенько, неначе вітер. Та й то кривульками, аби проскочити між ка-

менюки, бо шумітиме каміння понад головою!” [11, 259]. Натомість для всіх інших пекельників пекло і рай розділені непрохідною стіною, і зв'язку між ними взагалі не існує, що, втім, тимчасове і залежить теж від волі й зусиль шибайголови-наратора. Така нагода трапилася невдовзі й їм. Довжину пройденого шляху, як і тривалість дії, тут персоналізує гармидер, який спричинила звістка про переселення на берег: “За якийсь час зойметься між нами велика метушня й переполох. Це зробить вістка, що всім пекельникам переселятися зараз із пекла на берег. Усякі переносини то клопіт. То чи ж можна дивуватися, що з цеї причини зчиниться поміж пекельниками й вереск, і сварка, а може, й бійка?”. І трохи далі: “Виходитимуть пекельники гурмою. А як ізразу ніхто не квапився, так потому толочитиме по голові одне одному, аби борше вихопитися на берег. А найбідніший у тім здвизі буде Грицько. Хоч держатиме свої постолі руками й зубами, отже-таки страхатиметься, що ану ж який гульвіса і зуб виломить, і постіл відойме. Дарма, що спокійний, що кождому завсіди з дороги вступався, тепер не те! Гатитиме ліктями прохожих у пашеку, що не одного кров залле” [11, 266, 267].

Таким чином, вплив композиційних засобів фантастично-героїчної казки на структурування новели Мартовича не викликає сумніву. Водночас фольклорна поетика представлена елементами новелістичної казки з її зосередженістю на побутових деталях, розгорнутій характеристиці обставин дії, “зіткненням грубуватих і неймовірних подій, зовні алогічних і химерних” [19, 102], а також анекдоту. Ці два фольклорні жанри “ніби перебувають у відношенні додаткової дистрибуції”: мудрість – хитрість, хитрість – шалапутство, вірні, добродієсні дружини – випадкове везіння дурачків, злі розбійники – спритні злодюжки й шахраї і т. ін. [12, 175]. Перші утверджували примат мудрості, високих моральних якостей над життєвими примхами й лихим віщуванням долі. При цьому казкова “мудрість” у фольклорній новелі “зводиться до набору провербальних суджень здорового глузду”. Натомість в анекдоті превалує, даруйте, дурість, яку “представляє набір порушень елементарної логіки, ототожнення нетотожних елементів і роз'єднання відповідних один одному суб'єктів, об'єктів і предикатів”. “Абсурдний парадокс поряд із обдурюванням і самообдурюванням входить у саму специфіку анекдота,

і лише інколи оголення парадокса має на меті сатиру” (там само). Зрозуміло, що твердження про фольклорну сюжетно-композиційну матрицю як основу моделювання письменником дійсності в “Пророцтві грішника” стосується самого принципу, а не деталей і не зовнішньої “правди”.

Таким був культурно-мистецький ґрунт, на якому постала споруда новели. А тими конкретними “коліщатами”, які сприяли виникненню комічного і загалом естетичного чуття, стали згадувані художні прийоми дотепу. Задля них автор почасти відмовляється від улюбленого свого, а може, навіть “вродженого” карикатурного бачення негативних ознак чи властивостей об'єкта. Особливість карикатури як гумористичного чи сатиричного зображення полягає в тому, що вона вирізняє, значно побільшуючи (від. *ital. caricare* – *перевантажувати, перебільшувати*), “смішну саму собою рису, яка залишалася непомітною, поки сприймалася в загальній картині. Тепер через її виокремлення можна досягнути комічного враження, яке в нашій пам'яті поширюється на ціле” [18, 111]. Мартович, як згадувалося, мав особливий талант спостерігача й обсерватора, тому найдрібніша деталь не уникала його пильного погляду. Не залишалися непомітними найперше речі, потенційно наділені сміховими ефектами. На них робив акцент, гіперболізуючи із і “перевантажуючи”, тому карикатурні форми займають чільне місце в арсеналі його мистецьких засобів.

Візьмімо для прикладу хоча б зображення неприродності мови й рухів дочки Матчуків, її намагання змінити манери поведінки, невдало вдаючи когось іншого, хто є для неї авторитетом. Ось Галя вітає гостей, які з'їжджаються на храмове свято: “Вона виходила проти кожного дуже повільними кроками, щоби поважніше, а через те, що мала дрібний хід, то здавалося, що вона не зайде сьогодні від стола до порога. Подавалася притім цілим корпусом назад, щоби бути рівною й стрункою. Та замість цього виходило зовсім що інше. З такого надмірного вигинання живіт виступав їй наперед і вона подобала на вагітну” [11, 459]. Врешті отець Василич пожартував на цю тему, чим викликав гнів і невдоволення не лише на себе, а й на всіх, хто його підтримував, навіть на рідну маму й брата. Автор зумисне загострює нездарні спроби своєї героїні мавпувати “поважні” рухи Броні Смажак, доводячи їх до карикатури (така хода

їй і не могла вдатися, бо робила дрібні кроки й не була стрункою) і домагаючись тим максимального критично-викривального ефекту.

Та Леся Мартович не обмежується лише загостренням малюнку, надмірними психологічними чи логічними акцентами на них, а висвітлює об'єкт, сказати б, по-імпресіоністичному, зусібч, нагнітаючи навіть кількісно негативні ознаки й характеристики чи вдаючись до синонімічної варіації (змальовує те саме двічі, тричі або навіть більше, щоразу іншими словами й зіставляючи його з іншими предметами), аби виокремити їх, зробити об'єктом окремої уваги і таким чином повернути увагу.

Цікаву художню техніку застосовує автор у зображенні зовнішності о. Тріщина. Він не обмежується звичною для карикатурного перебільшення силуетністю, а вдається до своєрідної стереоскопії: утворення зображення у тривимірній перспективі. Враження об'ємності персонажа та його, умовно кажучи, просторового розміщення досягається шляхом поєднання різних нарративних стратегій і зміщення зорових променів. Домінантну для карикатурного образотворення рису в панотцеві з Підшів писемник поспішає виокремити відразу ж, зазначивши її дієвими атрибутами: святий отець схопив обіруч стегно з індики, “лівою рукою за тонший кінець, а правою за грубший”, “і рвав зубами, немов чогось сердився” [11, 465]. Тут-таки писемник переводить “оптичний прилад” на обличчя героя, посилюючи враження енергетикою зооантропоморфної контурності: “Якби так професор зоології хотів описати короткими, але ядерними словами отця Тріщина, то вистачило б йому сказати оці слова: «Отець Тріщин має широкий рот і сильно розвинені щоки». Тоді всякий показав би на отця, хоч би він пробував поміж тисячним гуртом народу”. Як відомо, зоологія вивчає тваринний світ, і такий погляд на людину, а тим паче – на духовну особу, представника національного істеблшменту сам по собі володіє неабияким емоційним та естетичним потенціалом. Автор не полишає такий кут зору, дублюючи й potwierджуючи іншими словами попереднє враження, і ще більше загострює викривально-сатиричний ракурс: “Можна було глядіти на Тріщина годинами, а потім запліщити очі й намагатися відтворити образ видіного об'єкту, то, опріч рота й шік, годі що більше було собі пригадати. Очі, чоло, ніс – це все були придатки, незамітні причинки. Рот і щоки –

оце характеристичні ціхи, вони надають отцевому обличчю виразу й життя”. А потім знову повертається до зоологічної поетики й до “функціональної сутності” свого героя: “А якби той же професор зоології показав отця аудиторії й запитався: «Чим цей добродій зацікавлений?» – відповіла б аудиторія в один голос: «Їсть!»” Та цього ще мало: слово бере “всезнаючий” наратор і доповнює: “Отже це ще не була би відповідь докладна! Бо треба тямити, що отець Тріщин та сплотив за п'ять літ шестеро дітей. І поміж ними не було близнят, сохранных Боже! Навіть передчасних не було. Коже приходило на світ одинцем, у приписану пору” [11, 465]. Таким чином вкотре артикульовано думку, що тваринні інстинкти переважають у панотцевій особі. Ця умовно названа зооантропоморфною тональність не полишає оповідну парадигматику й надалі. Можна б назвати її м'якше: залишком у священниковій істоті тілесно-уроборичної самості, але те, як він лигає куски індічатини і як вимушено-мляво й неохоче реагує на розмову, не залишає сумніву щодо його справжньої сутності.

Карикатурними в Леся Мартовича є зображення не лише представників кліру, а й окремих церковних догм і постулатів. Зокрема, в “Пророцтвах грішника” він розвінчує дві основоположні кахетичні істини: про страшні, але “непродуктивні” тілесні тортури грішників, які однак не можуть дійти до логічного завершення (“Адже грішні наші тіла ніхто не годен ані вбити, ані спалити, бо вони вічні”), і про “всесильність” сповіді, яка звільняє від небесної кари убивцю й розпусницю, але позбавляє такого права праведника, якщо він не зміг виконати через ті чи інші причини цей догмат віри. Нічого дивного в такому підході немає, адже “в карикатурному світлі можна подати не лише ознаки особистості, а й риси національного характеру, наукові теорії, релігійні вірування, звичаї, ідеологію, напрямки в філософії та мистецтві, суспільні відносини і т. ін.” [6, 69].

Означені художні тенденції поширюються і на структурно-семіотичні залежності Мартовичевого тексту. Твори писемника дуже різноманітні – за тональністю, жанровою структурою, образною системою, концептуальною та емоційною спрямованістю, сюжетно-композиційною побудовою і т. ін. Зустрінемо в його творчому досвіді динамічно-експресивні новели акції і розлогі, на кілька десятків сторінок наратологічні струк-

тури, оповідання-казку і строго реалістичні малюнки, глибоко психологічні, з хистом Достоевського зроблені, як казав Михайло Яцків про “Грішницю” [20, 147], новели й художні концепти, виконані в описово-споглядальному ключі, ескізні начерки й розроблені в деталях, з якоюсь методичною одноманітністю, як та сльота у “Відміні” чи “Забобоні”, що навіює життєву нудьгу, повістки, а поряд фантастичні, близькі до готичної, новели й оповідання; є в нього також драматичні образки і навіть “драматичні сцени”, поєднані в художню цілість (“Політична справа”). За таких умов не може бути якоїсь однієї художньої доміанти, одного художньо-творчого принципу. Тому й теоретично побудувати інваріантну сюжетно-композиційну схему його мистецьких парадигм важко, а в принципі слід було б у кожному конкретному випадку йти іншим шляхом. Усе ж певні творчі схильності й уподобання, як і структурні закономірності, можна виокремити. Переважає в Мартовича, зокрема, нарративний дискурс, який складається, сказати б, із “набору” епізодів, окремих сцен, подій, почуттів чи мисленевих рефлексій. Відтак їх жанрову специфіку визначає накопичення таких однорідних або схожих елементів, об'єднаних за принципом кумулятивної зосередженості. Зовні це нагадує парадигматичну вісь класичної казки з її систематичними повтореннями та впорядкованим рухом окремих ланок, витягнутих у композиційний ланцюг. Такі закономірності унаочнено вище на прикладі “Пророцтва грішника”, та вони притаманні й іншим творам.

З погляду структурно-морфологічних констант казка являє собою своєрідний синтагматичний ряд постійних елементів. Дослідники дискутують лише питання, що вважати найменшою, неподільною оповідальною монодою в ньому. Веселовський, приміром, розглядав казковий сюжет як певну комбінацію, співвідношення мотивів, а Франко (“Що таке мотив?”) як систему типових одиниць. Найпоширенішою ж і мало не аксіоматичною в фольклористиці стала інтерпретаційна модель Володимира Проппа (“Морфологія казки”, 1928). Відмовившись від атомістичних підходів, він розробив структурний принцип аналізу казки. Згідно цієї концепції, специфіку казки визначає функція дійових осіб. Вчений поділив казковий сюжет на низку фрагментів (своєрідних повістувальних синтагм) і дійшов переконання, що визначальними в них є дії

персонажів, яким відповідають певні функції. Тобто дійові особи казки (герой, антагоніст, або шкідник, фіктивний герой, помічник, царівна або її батько, відправник, дарувальник), умовно кажучи, виконують певні ролі. Саме між такими ритуальними ролями “розподілені” певним чином персонажі, кожен із властивим йому “набором” функцій (їх нараховано тридцять одну). Не всі вони в кожному тексті навч, та обов'язковим і стандартним є їх порядок, часова послідовність дій, а також строга детермінація однієї функції іншою.

Зрозуміло, що в художньому мисленні Мартовича річ не в кількості “масок”, чи функцій дійових осіб, а в загальній тенденції, умовно кажучи, в генеральній лінії. Тим паче, що й казка в процесі розвитку зазнала багатьох змін і відхилень від первісного архетипу. Так, шляхом творчих “маніпуляцій” зі структурними ланками оповідальної сюжетної схеми із чарівної казки виникла новелістична. У ній одні компоненти зникають, а інші переростають в окремі сюжети. Зокрема, “на передній план виходить розум (мудрість) і доля, випробування стають або перевіркою моральних якостей, або просто життєвими похибками”. При цьому мудрість “зводиться до набору трафаретних суджень здорового глузду, іноді безпосередньо до паремій – прислів'їв, приказок, загадок” [12, 174]. Подібних внутрішньсюжетних модифікацій зазнає й Мартовичів текст: окремі ланки чи вузли в ньому розширюються, розростаються, розгортаються в цілісні структури, що можна розглядати як своєрідну гру з естетичними формами, а інші “зникають”. Зі своїми персонажами автор теж витворяв усілякі дивовижі й каверзи – відповідно до гротескових принципів образотворення. Та й самі вони, ті персонажі, не кажучи про гомодієгетичного наратора, наділені акторським хистом і ніби й не живуть справжнім життям, а виконують ролі, “роблять комедію”. Такі форми поведінки, таке лицедійство було для них одним із способів захисту від зовнішньої тиранії, а ширше – методом узгодження себе зі світом, формою виживання в жорстоких умовах “циганського права”, психологічним механізмом порятунку від сфінкса історії.

Часто таке фабульно-подієве нарощування окремих епізодів, подій, ситуацій, об'єднаних елементарно-протими до примітивності й виразно умовними “скрепами” для сполучення й бодай якоїсь мотивації, виходить у Леся Мартовича на передній план: “ри-

туал” помирання в селянській родині (“Му- жицька смерть”), поїздка Сварога з “цивілі- заційною” місією в гірську глухомань (“Стри- божий дарунок”), історія “збурення пекла” (“Пророцтво грішника”), процесуально-пси- хічна структура журби (“Забобон”) чи поз- бавлення себе від ганебного “п’ятна” му- жицтва (“Народна ноша”) та ін. Їх більшість, вони переважають у творчому набутку пись- менника. Та навіть новели акції виявляють у нього внутрішню схильність до дроблення й виокремлення в самостійні структурні одини- ці: стадії чи фази дієзису. Таких “одноак- тівок” у Мартовича порівняно небагато, і вони в процесі розгортання фабульної дії ніби розпадаються на низку окремих епізодів, як, приміром, у “Відміні”: сльота – її “знищення” наглою з’явою Микитки – провокативні дії підлітка (які тяжіють, зі свого боку, до само- стійності) задля отримання тілесних ран – оправдання “екзекютора” (знову таки склада- ється з кількох “партій”) – шлях до міста. Аналогічну стадіальність чи поетапність у розгортанні еротично-драматичної теми мож- на б виділити в “Грішниці”. За подібною схемою розгортається дія і в “Булці”, “Кад- рили” та ін.

Така “морфологія” виразно корелює з творчими нахилами письменника до карика- турного перебільшення в його специфічному вираженні “стереоскопічного” зображення виокремленої одиниці. Назагал же автор застосовує цей принцип на різних рівнях образотворення, починаючи від найпростіших тропів (епітетів та порівнянь) і закінчуючи всією художньою макроструктурою. Бо як інакше, як не естетичним “перевантаженням” назвати “Забобон” чи, скажімо, накопичення сцен та епізодів, які характеризують хвороб- ливу підозрілість о. Матчука та його схиль- ність до сварів?

Карикатурними домінантами творчої свідомості зумовлений у письменника й при- йом поширеного порівняння, яке переростає подеколи в цілісну оповідку. Такими структу- рами буквально рясніють сторінки його тексту. Один лише приклад: “Панотець соро- мився. Але вже не так, як той циган, що з’їв чужий обід, а радше, як той злодій, що підко- пався до чужої комори, вліз до неї і застав там господаря з синами при горілці” [11, 458]. Так автор характеризує психічний стан о. Мат- чука, який довів до сліз своїми надокуч- ливими апеляціями й повчаннями маленьку онучку. Подібними описами, сценами, харак-

теристиками, скажемо прямо, “переван- тажені” його твори, що, зрештою, негативно позначилося на їх мистецькій вартості. По- перше, тому, що їх забагато; по-друге, вони здебільшого загостреного, шаржового чи па- родійно-карикатурного характеру; і по-третє, зраджує почуття міри в деталях і конкретних зображеннях. Відтак принцип карикатурного образотворення був силою і пасткою Марто- вича водночас. І річ не в тому, що свої ма- люнки він доводив нерідко до перекручення реального змісту, а, власне, в “переванта- женні” тексту структурними елементами. Іван Франко, нагадаю, дорікав авторові “Лумери” “зайвими епізодами”. “Іноді [вони] зображені з такою надмірністю, що утворюють кари- катури”, – додавав при цьому [17, 33, 15]. “Зайві епізоди” ставили на карб письмен- никові й інші дослідники. Зокрема, Грушевсь- кий, оцінивши “Забобон” як “незвичайно цін- ний і цікавий «людський документ» українсь- кої Галичини зпереді руйнних часів”, водночас звернув увагу на “деякі дрібні недогляди”, що виявляють себе в “повторенні сказаного”, й окремі хиби. Останні, на думку рецензента, лежать саме в площині “конструкції повісті” і “почасти, видко, впливали з свідомих замірів автора” [4, 225].

Але такий підхід до дійсності, а відтак і такі вади, зумовлений психічними тенденці- ями автора: непомірним тиском критичних установок і бажанням визволитися з-під його тиранії шляхом порушення можливих і не- можливих норм (суспільних, етичних, логіч- них, граматичних і т. ін.), витівок задля виті- вок, гри задля гри й отримати “задоволення від нісенітниць” Від творчого фіаско рятує те, що карикатурне зображення у письменника не є самодостатнім і має значення не як таке, а підпорядковане гротесковій образності і гро- тесковим принципам художнього мислення. Це природно, оскільки “перебільшення й ока- рикатурення, яке виходить за межі широко інтерпретованої правдоподібності й перехо- дить у фантастику, являє собою один із голов- них способів створення гротескних ефектів” [6, 69].

Та й гротесковою “грою задля гри” обмежитися Лесь Мартович не міг: заважали (а водночас підказували вихід із ситуації) внутрішні перешкоди, психічні тенденції й “персональний демон”, а з іншого боку – зов- нішні чинники. Як і над українським пись- менством загалом, над ним тяжів отой вічний, як казав Франко, “песій обов’язок”, суспільна

функція літератури, неминучі за існування літератури в умовах національного понево- лення й бездержавності. “Треба було не раз зречися передчасного клича «штука для шту- ки» і гартувати епічну сталь на агітаційний молот і популярний джаган, який гатив би мо- ральну гниль і старі мури пересудів, одчай- душности та політичної неволі” [20, 145]. Логічне вирішення такої гамлетівської дилеми – підлаштуватись, синхронізувати внутрішню настроєвість і душевні тенденції “зі світом”. Необхідно було знайти відповідні художні прийоми. Допомогли насамперед поетика дотепів з їх імпліцитним “умислом”, а також казка з її внутрішньотекстовими трансформа- ціями, перекодуваннями смислів і постаттю героя-паливоди, зв’язана через відношення “додаткової дистрибуції” з анекдотичними формами. Естетичні переживання Мартови- чем “великої доби народин” нового світу були суголосними до певної міри тим процесам розщеплення чи розростання “вихідних” сю- жетно-міфологічних утворень у казці та їх творчим метаморфозам. Опираючись на них, підпорядкував гротескову гру тенденціям (суспільно-політичним, націотворчим, куль- турно-естетичним, психологічним і т. ін.).

1. *Виноградова Л.* Мифологический аспект полес- ской “русальной” традиции / Л. Н. Виноградова // Славянский и балканский фольклор. – М. : Наука, 1976. – С. 98–106.
2. *Возняк М.* Історія української літератури : у 2 кн. / Михайло Возняк ; навч. вид. – 2-ге вид., випр. – Л. : Світ, 1994. – Кн. друга.
3. *Грушевський М.* Історія української літератури : в 6 т. 9 кн. / Михайло Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – Т. 1.
4. *Грушевський М.* Світлотіни галицького життя / Михайло Грушевський // Літературно-науковий вісник. – 1918. – Ч. IX. – С. 224–248.
5. *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору / В. Давидюк. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005.

В статті речь идет о тех художественных компонентах, которые структурировали художественный текст Леся Мартовича. Внимание акцентировано на таких формах комического, как остроумие и карикатура, а также на роли жанров видений и сказки в формировании сюжетно-композиционной структуры.

Ключевые слова: комическое, остроумие, структура сказки, сюжетно-композиционное своеобразие, гротесковый стиль.

The article tells about arts components which structure the text of Les' Martovych. It pays attention to such forms of comics as witticism and caricature and also to the role of genres of fairy-tale and visions in the forming of plot and composition structure.

Key words: comics, witticism, caricature, structure of fairy-tales, peculiarity of plot and composition, grotesque style.

6. *Дземидок Б.* О комическом / Богдан Дземидок ; пер. с польск. – М. : Прогресс, 1974.
7. *Качуровський І.* Генерика і архітектоніка / Ігор Качуровський. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2004. – Кн. I. Література європейського середньовіччя.
8. *Клиновий Ю.* Моїм синам, моїм приятелям: Статті й есеї / Юрій Клиновий. – Едмонтон ; Торонто : Слово, 1981.
9. *Лобок А.* Антропология мифа / А. М. Лобок. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997. – 688 с.
10. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина / Михайло Максимович. – К. : Обереги, 2002.
11. *Мартович Л.* Твори / Лесь Мартович. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1963.
12. *Мелетинский Е.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986.
13. *Мелетинский Е.* Культурный герой / Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира : в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1980–1982. – Т. 2. – С. 25–28.
14. *Піхманець Р.* Міфологічна основа фольклорних записів Івана Вагилевича / Роман Піхманець // Етнос і культура. – Івано-Франківськ. – 2005–2006. – № 2–3. – С. 49–60.
15. *Погребенник Ф.* Лесь Мартович: Життя і творчість / Федір Погребенник. – К. : Дніпро, 1971.
16. *Стефанік В.* Вибране / Василь Стефанік. – Ужгород : Карпати, 1979.
17. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
18. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному / З. Фрейд // Фрейд З. Художник и фантазирование. – М. : Изд-во “Республика”, 1995. – С. 20–128.
19. *Яценко М.* На рубежі літературних епох: “Енеїда” Котляревського і художній прогрес в українській літературі / М. Т. Яценко. – К. : Наукова думка, 1977.
20. *Яцків М.* Лесь Мартович / Михайло Яцків // Шляхи. – 1916. – № 5. – С. 145–147.

УДК 811.161.2'38
ББК 81.411.1-22

Надія Тишківська

СТИЛІСТИЧНИЙ СИНТАКСИС ПОЕЗІЙ У ПРОЗІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

У статті досліджено стилістичні особливості синтаксичної організації поезій у прозі Василя Стефаника. Розглянуто фігури та засоби експресивного синтаксису. Визначено стилістичні функції синтаксису у створенні художньої образності тексту.

Ключові слова: експресивний синтаксис, стилістична фігура, ампліфікація, стилістична функція, новелістика В. Стефаника.

“Ключ до стилю письменника – в синтаксисі!” – зазначав автор підручника зі стилістики художньої мови А.І.Єфимов [2, 415]. Справді, художність мови письменника зумовлюється передовсім синтаксичною будовою фрази, а її експресивність залежить від характеру авторського почерку, тобто відображає спосіб мислення митця, його світогляд, ставлення до дійсності.

У майстерні поетичного слова завжди твориться нове, неповторне. Письменник кожного разу перетворює звичне на незвичне, звичайне на експресивне. У сучасному мовознавстві все частіше звертають увагу на так звану “подвійну природу” синтаксичної структури. Фігурою мовлення можна вважати практично будь-яку синтаксичну одиницю, якщо вона має певні відмінності від узвичаєного стандартного зразка. Інтенсивність, емотивність, оцінність та образність формують поняття синтаксичної експресивності як основної одиниці експресивного синтаксису. Синтаксична експресивність – це елемент лінгвостилістичної системи письменника, мовленнєва одиниця, вжита в експресивно-стилістичній функції, яка поєднує в собі власне лінгвістичне з емотивним, волюнтативним, естетичним, художньо-образним, оцінним тощо [1, 473].

У наш час актуальність дослідження поетичних текстів з лінгвістичної точки зору постійно зростає. Об'єктом нашого аналізу послужив цикл поезій у прозі Василя Стефаника, або ритмічної прози, тобто таких прозових творів, які, не будучи римованими, все ж за своєю ритмомелодикою, образністю мають характер поетичних. Читаючи поезії в прозі В. Стефаника (“Амбіції”, “Чарівник”, “Ользі присвячую”, “У воздухах плавають ліси”, “Вночі”, “Раненько чесала волосся”, “Весна”, “Про хлопчика, що його вбила весна”, “Городчик до Бога ридав”), відчуваєш трагічну, неспокійно-зболену манеру письма автора. Поетика циклу пов'язана насамперед з

повторами, розчленуваннями, порядком слів, симетричним чи асиметричним розміщенням компонентів, парцеляцією.

Найбільш очевидними і найчастіше вживаними синтаксичними експресивними мовними одиницями в поезіях В. Стефаника є речення з нанизуванням близькозначних і однотипних компонентів. Виокремлюємо такі різновиди стилістичних ампліфікацій:

1) нанизування однорідних членів речення, наприклад: *“Голосом своїм – перлами тебе обсиплю, зором своїм – вогнем тебе скупаю, очима своїми – чорними стрілами тебе напою. Перлами чорні птахи загулю, вогнем їх спалю, стрілами чорними пострілю”* [“Весна”, 3, 376];

2) ампліфікація речень, які будуються за однією структурною моделлю (найчастіше це односкладні речення), наприклад: *Дайте горячі руки! Дайте вугля з серця!.. Поціль глибше! Ще раз поціль! Пробий, зломі то серце* [“Чарівник”, 3, 471];

3) нагромодження однотипних частин складного безполучникового речення, наприклад: *Вечір. Місяць на небі розгорається парубоча пісня мостить собі мости до зізд, сира сопілка наймицька жалібно стогне з ясел до вікон панських. Дими спокійно долинами синіють, гуртки чорних овець шукають воріт своїх, за ними діти куряву збивають...* [“Ользі присвячую”, 3, 372].

Якщо при перелічуванні однорідних членів речення чи простих речень інтонаційний малюнок розгортається ніби в “короткому диханні”, то перелік частин складного речення вимагає “широкого дихання”, охоплення ряду речень. Великі синтаксичні сполуки неможливо уявити без повтору його стилістичних, структурно-семантичних різновидів. Повтор лексичних, синтаксичних одиниць, що займають різні позиції в тексті, забезпечує його семантичну та емоційно-експресивну зв'язність. Повтор початкових компонентів висловлення, тобто анафора, є поширеною

стилістичною фігурою в циклі. Кожне нове речення, записане, до того ж, щоразу з нового рядка, актуалізує нові почуття, глибинні емоційні хвилі, наприклад:

Там закований голос сопівки мої, що як вона грала, то луг до сходу хилився.

Там схований шелест листків природо-рожних, що шептали, аби віці мої їх не переступили, аби в шкоду не забігали

Там закляті слова коханки. Що слово промовляла, то кожде співало. [“У воздухах плавають ліси”, 3, 373].

Посилують експресію вислову й безсистемні повтори, т. зв. епідеक्सис (див., наприклад, повтор іменника *сонечко* в поезії “Городчик до Бога ридав” чи прикметника *чорний* у поезії “Вночі”).

Ампліфікація як одиниця стилістичного синтаксису має на меті увиразнення змісту, наростання емоційного напруження, сили та експресивності висловлення. Майстерно вибудованою синтаксичною сполукою, ускладненою ампліфікацією риторично-питальних речень, які порушують характерний для всіх поезій циклу ритмомелодичний узор роздумливої плавності, є поезія “Ользі присвячую”. Тричі повторюються, створюючи своєрідне обрамлення (обрамлений період), однотипно структуровані питальні речення:

І чого ти, серце моє, гріху багато в собі маєш? І чому ти, серце моє, не пукнеш?..

І чого ти, серце моє, квилши мені в грудях, як покишена пташка? І чому ти, серце моє, не пукнеш?..

І чого ти, серце моє, тремтиши, як листок на вітрі? І чому ти, серце моє, не пукнеш? [3, 372].

Плавність розповіді порушується також вигуками (*Трясуся, ой, незаними болячками – “Чарівник”*) [3, 371], звертаннями. Звертання в багатьох поезіях В. Стефаника стає емоційним центром не тільки речення, а й усього твору. Довго не називаючи того, до кого звернена мова, автор інтригує читача, тримає його в стані психологічного напруження, чим підвищує експресивну силу зображуваного в цілому (“Чарівник”, “Амбіції”).

“Амбіції” – зразок класичного періоду. Інтонаційно поезія розпадається на дві виразно окреслені частини, для першої з них властива рівномірна інтонація переліку однотипних синтаксичних структур – складнопідрядних речень з підрядними порівняльними та означальними частинами: *Ти будь у мене тверда, як небо осіннє уночі. Будь чиста, як*

плуг, що оре. Будь мамою, що нічов темнов дитину хитає та тихонько-тихонько приспівує до сну [3, 370]. Головна частина кожного, крім першого, складнопідрядного речення – непоширене односкладне означено-особове речення: *Будь чиста... Будь мамою... Вбйрайся... Шепчи... Грими... Плач... Всякай... Біжи... Сядь... Дивися... Лише в другій частині періоду – засновку – нарешті названо адресата – “Такою будь, моя бесідо!”* Періодові властива експресія, яскрава виразність і разом з тим чіткість, точність, завершеність форми.

Суть поетичного синтаксису – це наповнення семантичної структури речень різної будови та модальності новим комунікативним змістом, поетично змодельованим відтворенням дійсності через призму авторського Я, через систему образних асоціацій і схем, що відображають нуртування думок, почуттів, створюючи особливу мовну експресію. Так, емоційність, трагізм в поезії “Чарівник” сконденсовано передано ритмічним чергуванням питальних, спонукально-окличних та розповідних речень у поєднанні з відокремленнями та парцеляцією. Ось початок твору:

Хто мене гріє, мні ще любить?

Дайте горячі руки!

Дайте вугля з серця!

Повалений, вбитий страхом, як пів-умерлий, що му ноги гріють.

Трясуся, ой, незаними горячками [“Чарівник”, 3, 371].

Експресивізацію синтаксичних одиниць зумовлюють передусім трансформації узвичаєних структур, підпорядковані законам експресивного синтаксису. Потужною емоційною семантикою наділені розчленовані синтаксичні конструкції, побудовані на порушенні традиційної граматичної моделі речення – парцельовані конструкції, які складаються з базової частини і парцелята, тобто члена речення чи частини складного речення, що відокремлюються крапкою в окреме речення. Тим самим парцелята, будучи синтаксично і семантично залежним від базової частини, набуває певної комунікативної самостійності, зосереджує увагу читача на чомусь дуже важливому. Наприклад: *Але вибігає до них хлопчик. Такий файний та любий, та й зачав гратися [“Про хлопчика, що його весна вбила” 3, 386]; Дрожу перед острими, морозними стрільми орожі, гнаний тобою, думко! Незазвана, закрита, страшна! [“Чарівник”, 3, 371].*

Інколи парцельована частина подається з абзацу і є частиною складного речення – головною, наприклад:

Якби-м розбив ту скалу, що душу мою закувала!

Ліси би зашуміли, заспівали би села [“У воздухах плавають ліси”, 3, 373];

або підрядною:

Най зів'яну разом з найменшим листочком жовтавим.

Бо зорі вночі з мене насміхаються [“Городчик до Бога ридав”, 3, 375].

Таким чином, неспокійна, зболена, трагічна ритмомелодика поезій у прозі В. Стефаніка зумовлена передовсім зміною ритму читання: роздумлива плавність, що створюється переліком однотипних конструкцій, змінюється питальними, окличними реченнями, реченнями зі звертаннями, неповними реченнями, парцелятами, яким властивий ритм великого драматичного напруження.

В статье исследуются стилистические особенности синтаксической организации поэзий в прозе Василия Стефанюка. Рассмотрены фигуры экспрессивного синтаксиса. Анализируются стилистические функции синтаксиса в создании художественной образности текста.

Ключевые слова: экспрессивный синтаксис, стилистическая фигура, амплификация, стилистическая функция.

The paper is dedicated to research of stylistic syntax poetry in prose of Vasil Stefanik. It presents analysis of following expressive stylistic figures and means. The article contains defining of stylistic function of the syntax in creating of text picturesqueness.

Key words: expressive syntax, stylistic mean, amplification, stylistic function.

УДК 811.161.2'37

ББК 81.2. Укр-2

Володимир Барчук

ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ СУТАКСИСУ В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО)

У статті здійснено аналіз та типологію засобів вираження сутаксису в українській мові. Визначено спеціалізовані морфологічні таксисні форми та охарактеризовано особливості сутаксисних конструкцій.

Ключові слова: таксис, таксисна ситуація, таксисний предикат, сутаксис.

В основі розмежування часу і таксису лежить диференційна темпоральна ознака позиції відліку. Концепція Р.Якобсона про таксис як темпоральну категорію, що виражає відношення дії до дії [Jakobson 1971: 135], є базовою в дослідженнях усіх лінгвістів, які визнають цю категорію та розмежовують її із відносним часом. Це стосується як теорії таксису (Ю.С.Маслов, О.В.Бондарко,

Отже, синтаксична організація тексту є важливим компонентом стилю Василя Стефаніка. Естетична функція синтаксичних конструкцій і стилістичних фігур полягає у розкритті внутрішнього світу людини, вираженні ідейно-емоційної глибини авторської свідомості та світовідчуття. Василь Стефанік мислить живописно, конкретно-чуттєвими образами-картинами, які майстерно втілює засобами індивідуальної мовотворчості. Дослідження доводить, що стилістичні та експресивні можливості синтаксису – яскраві та безмежні.

1. Гуйванюк Н. В. Слово – Речення – Текст : вибрані праці / Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Вид-во Чернівецького ун-ту, 2009. – 663 с.
2. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / А. И. Ефимов. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1961. – 517 с.
3. Стефанюк В. Твори / Василь Стефанюк. – К. : Дніпро, 1971. – 425 с.

В.С.Храковський), так і опису його семантики і засобів вираження (В.П.Недялков, С.М.Полянський, Т.Г.Акімова, Н.А.Козінцева, Н.В.Семенова, А.І.Бородіна, А.Л.Сідінхе та ін.). Хоч Р.Якобсон для опису семантики таксису вживає низку означень (одночасність, передування, переривання, секвенціальність, а також визначає таксисні форми як співвідносну і неспіввідносну) [Jakobson 1971: 135;

140–141], у подальшому в типології таксису за значенням як ключові на першому рівні градації закріпилися ознаки одночасності/різності одночасності (“ядро семантики таксису – значення одночасності/різності одночасності”) [Бондарко 2001: 235], навіть більше: “віднесеність дій, пов’язаних часовими відношеннями, до одного й того самого періоду часу, є основою відношень таксису і необхідною умовою їх реалізації” [Бондарко 2001: 238]. Таким чином у подальшій теорії таксису сформувалась внутрішня суперечність, оскільки таксис виділено й обґрунтовано як категорію, що виражає відношення, відмінні від часових, а саме темпоральне значення порядку дій. Якщо таксис розглядати у часових дефініціях, то відпадає сенс його диференціації від т. зв. відносного часу (цю позицію сповідує, наприклад, І.А.Мельчук).

Якщо абсолютна позиція відліку є ключовою ознакою часу (для уникнення термінологічних двозначностей варто робити уточнення – граматичного або морфологічного часу), то, очевидно, відносна позиція відліку як ключова ознака таксису зумовлює виникнення іншого типу значень, ці значення не можуть бути ні виведені з часу, ні визначитися ним. Ігнорування цього принципу звело, фактично, таксисні значення до трьох типів – одночасність, передування, наступність. Саме ці типи значень виокремлено й описано у більшості праць з таксису, зокрема в монографічних дослідженнях [Семенова 2004: 129–277; Храковский 2009: 872]. З огляду на таку семантичну вузькість таксису, зокрема й через контамінацію із граматичним часом, знову постає проблема його категорійного статусу. Окрім того, вказані значення недостатньо аргументовані з погляду механізму їх виникнення та функціонування.

Для пошуку диференційних ознак таксису необхідно чітко визначити його співвідношення з часом, а також встановити спільне та відмінне у їх граматичній природі. Ця проблема актуальна для обґрунтування таксису на матеріалі будь-яких мов, у яких граматично виражено і час, і таксис [Буніна 1971: 124]. Отже, і час, і таксис ґрунтуються на спільній ознаці – наявності позиції відліку, відносно якої встановлюється як значення часу, так і значення таксису. З цього погляду обидві категорії виражають співвідносну темпоральність. За цим критерієм обидві протиставляються інтервалу, що виражає абсолютне темпоральне значення безвідносно до будь-

якої позиції відліку, тобто у семантиці інтервалу відлік чи темпоральна реляція відсутні. Позиція відліку граматичного часу абсолютна, оскільки, по-перше, є умоглядною (абстрактною), по-друге, незмінною, безвідносною. Так, якщо значення часу встановлюється щодо моменту мовлення чи моменту дії [Русанівський 1969: 366; Бондарко 1967:76], то в будь-якому випадку саме момент мовлення визначає значення часу. Наприклад, давнинулий час є за змістом відносний щодо іншої дії, яка однак відбувається в минулому. Таким чином, у семантичній структурі давнинулого часу є два семантичні компоненти: відносно часовий (давно, тобто перед іншою дією) і абсолютно часовий (минулий). Власне подібна темпоральна відносність часу є предметом дискусії “час чи таксис”.

Позиція відліку таксису відносна, оскільки, по-перше, не передбачає незмінності, по-друге, не пов’язана з часом, тобто з абсолютною позицією відліку. Спеціалізована морфологічна таксисна форма – дієприслівник – позбавлений ознак граматичного часу [Вихованець 1988: 207–208]. Отже, таксис не виражає й не може виражати значення граматичного часу, бо не має для цього механізму – співвідносності із абсолютною позицією відліку – моментом мовлення. Можна зробити висновок: таксис виражає таксис, тобто темпоральне значення порядку дій. Очевидно, що для чіткої диференціації часу й таксису необхідно зберегти назву категорії (таксис) в означенні темпоральної семантики порядку дій.

Другою іманентною ознакою часу й таксису є лінійність. Граматичний (морфологічний) час за природою є лінійним [Барчук 2006: 38–39]. Таксис може виявляти ознаку лінійності у випадку, коли виражає семантику послідовності, наприклад, послідовність (чергування дій), передування чи наступність. У такому випадку дії, що формують таксисну ситуацію, розташовані на темпоральній осі, тобто відбивають лінійну спрямованість т. зв. онтологічного часу. Однак якщо таксисні дії відбуваються паралельно, тобто накладені на одну точку (один проміжок) темпоральної осі, таксис втрачає ознаку лінійності. У такому випадку виражене значення сутаксису [див.: Барчук 2006: 42].

Значення сутаксису традиційно трактують як одночасність. Однак зміст одночасності не пов’язаний із граматичним часом, цей термін має сенс тільки у випадку, коли позначає об’єктивний (онтологічний) час. По-

перше, т. зв. одночасні події можуть бути виражені позачасовою формою як обох дієслів, наприклад, *Працюючи над рукописом, він виправив мовленнєві огріхи*, так і одного дієслова, наприклад: *Працюючи над рукописом, він виправляв мовленнєві огріхи*. По-друге, визначаючи, що “відношення одночасності вказує, «що в один і той самий відрізок часу (t) відбуваються дії А і В» [Полянський 2001: 248], необхідно уточнити, що дії здійснюються паралельно, оскільки в межах одного часового проміжку дії можуть співвідноситись і як послідовні: *Увесь день небо то проясниться, то захмариться*. Отже, термін «одночасність» не відбиває змісту відношень між таксисними діями; більш обґрунтованим є термін «сутаксис» (чи «сутаксисність»).

Сутаксис відображає дії, що відбуваються паралельно, з погляду хронології накладені одна на одну. Однак паралельні дії можуть вступати в різні типи відношень, виражаючи різні модифікації значень сутаксису. Для власне сутаксису слід зробити принципове уточнення – дії є рівнорядними, тобто жодну з дій не можна диференціювати як хронологічну чи метричну; це також означає, що при власне сутаксисі рівнорядність дій не передбачає ні відношень включення, ні відношень виключення дії дією (мова йде про інтаксис та екстратаксис).

Сутаксис в українській мові може бути виражений конструкціями Vf – Vf, Vf – Advm. Поліпредикативний комплекс, в якому реалізоване значення сутаксису, структурно співвідноситься із реченнями з напівпредикативними конструкціями, реченнями із однорядними присудками (т. зв. однорідними присудками), двома різновидами складних речень – сурядними та дворядними. У конструкціях моделі Vf – Advm таксисні відношення прогнозують дієприслівникові компоненти як спеціалізовані засоби вираження таксису (за термінологією Р.Якобсона залежний таксис).

Правда, дієприслівники не завжди вжиті у функції таксисного предиката. Очевидно, що така роль не властива обставинним дієприслівникам. “Розмежування дієприслівників за їх синтаксичною функцією на другорядні присудки й обставини впливає з трансформаційних можливостей речень, до складу яких вони входять. Так, якщо речення з дієприслівником або дієприслівниковим зворотом може бути без втрати основного семантичного змісту перетворене в речення з однорідними дієслівними присудками, то дієприслівник слід

вважати однорідним присудком” [Русанівський 1969: 422]. Однак тут не враховано семантику самого дієприслівника. Таксисний предикат виражає подію; якщо подія відображає окрему ситуацію, ознакова семантика дієприслівника нівелюється його ситуативним значенням: *Вони проходили перед Шахаєм, як жорстока пам'ятка, як пересторога, як нагадування про панську віроломність, царську розправу, про опоганення хліба-солі дружнього столу, вони проходили з вирваними ніздрями, з клеймами на лобі, несучи в руках свої голови, напхані гречаною половиною, вони пропливали, несучи свої ноги, поклавши на плечі поодрубвані руки* (таксисні предикати підкреслено) (тут і далі [Яновський 2006]).

Не виконують функції таксисних предикатів дієприслівники, що не виражають подію, а стан: *...Данилко брів, спостерігаючи, як неймовірно росли на небі білі вишневі дерева, аж перехилилися по цей бік, вітер і павітер дме там у височині, обриваючи біле галуззя розквітлих вишень. Пиріг з квасолею дуже смачний і м'який, Данилко його їсть натхненно, пам'ятаючи, що це за упокій...*, хоч трансформація в однорідні присудки можлива: *їсть і пам'ятає* (жирним виділено обставинні дієприслівники). Однак таксисний предикат, виражений особовим дієсловом, може позначати стан: *Панас мовчки стояв, дивлячись кудись у небесний простір*.

У сучасній українській мові спеціалізованим засобом вираження сутаксису є дієприслівники із суфіксом *-чи*. О.І.Бондар вказує, що “значення одночасності передають дієприслівники недоконаного виду на *-учи/-ючи* та *-ши*, причому частотність уживання дублетних форм на *-ши* набагато нижча, їх інтенсивно витісняють форми з суфіксами *-учи/-ючи, -ачи/-ячи*” [Бондар 1996: 71]. В аналізованому матеріалі форм недоконаного виду дієприслівників на *-ши* не виявлено. Дієприслівники на *-чи* вказують на паралельність вираженої ними дії щодо дії, вираженої фінітним дієсловом. Наприклад: *Панас сонів, викидаючи з ями землю...; Скажено розкидаючи болото і весняну воду, пройшов автомобіль; Він побачив Шведа, який стояв посеред двору, обіймаючи дебелу свою й рожевошоку морячку*.

Суфікс *-чи* позначає не часове значення, а значення сутаксису; про це свідчить вживання дієприслівників із цим суфіксом із особовими дієсловами в будь-яких часових формах: – *Мало тепер честі між людьми, –*

несподівано басовитим голосом одповів кобзар, підводячи до товариства свою голову з невидючими білими очима; Так говорить молодий юнак, блукаючи Байгородськими вулицями.

Індиферентність часу і таксису підтверджена й тим, що, наприклад, сутаксис можуть виражати нечасові дієслівні форми, тобто фінітні дієслова в наказовому способі: *Не махайте вже руками, не рвіть на собі одежі в розпачі та печалі, не тікайте сліпо, б'ючися головою об придорожнє дерево – вам немає порятунку, ви кінчена людина; Ударте в литаври, гуси, перелітаючи ніч над Байгородом*.

Як вже було зазначено, при вираженні власне сутаксису таксисні предикати, що позначають дії, співвідносяться як рівноправні, тобто ні дія, виражена фінітним дієсловом, ні дія, виражена дієприслівником, не виступає як головна. Отже, з погляду семантики та системи засобів вираження таксису на рівні поліпредикативного комплексу поділ таксису на незалежний/залежний, який застосовувався на рівні словоформ, не актуальний, оскільки не є критерієм типології таксису ні з погляду семантики, ні з погляду форми чи функції його засобів. Натомість рівноправні таксисні предикати мають два варіанти співвіднесення дій. Кожен із цих варіантів прямо чи опосередковано визначений суб'єктом, який за нормами українського синтаксису є спільним для обох предикатів – фінітного і дієприслівникового [Коць 1964: 48, 50–51]. Отже, до структури таксисної форми входить суб'єкт дії (дій), на що недостатньо було звернуто увагу при дослідженні таксису. Аналіз таксисних співвідношень передбачає врахування періоду (Т), в межах якого відбувається паралельне тривання дій. З погляду об'єктивного часу тривалість періоду не є принциповою, оскільки не впливає на співвіднесення дій, а залежить тільки від денотативного факту (ситуації), відображеної та визначеної лексико-граматичним значенням співвідносних дієслів. До моделі таксисної ситуації в межах поліпредикативного комплексу слід включити денотативний факт (F), оскільки його відображення в мові визначає характер співвідношень таксисних предикатів.

1) Суб'єкт здійснює різні дії в межах Т, відображаючи різні факти: $F1+F2+F(n) = S(P1+P2+P(n))$ (Т): *Хазяї підводи поважно ходили навкруги, пускаючи насіння, і груди їхні розпирало чекання; Ледве спинився ешелон, як*

Шахай став походжати вздовж його, рахуючи вагони і записуючи щось до записної книжки, котру він вийняв з кишені; Міщани розмовляють, плигаючи з одного сухого місця на друге; Ті баби, що ми в них полюбовно забрали посуд, довго бігли за нами, кленучи нас і наших родичів.

2) Суб'єкт здійснює подвійну дію в межах Т (один факт відображений двома діями): $F = S (P1+P2)$ (Т) *Тепер ми стоїмо далі від тих подій, минуле проходить і проходить, хвилюючи наш розум непомітними дотиками, ми визнаємо свою помилку і, пригадуючи ледве помітні деталі, відновлюємо тодішні подихи днів (проходить і цим хвилює; пригадуємо і цим відновлюємо); Іноді, як акцент, б'є велика мідь і тече, роздуваючись, як великий пузир (тече і тому роздувається)*.

Як видно із прикладів, типовим є співвіднесення предикатів, виражених дієсловом теперішнього часу та дієприслівником на *-чи*. Таке співвіднесення оптимально виражає сутаксис, оскільки обидві форми позначають граматично тотожні дії: нерезультативні (недок. вид), дійсні, синхронні з моментом повідомлення. Однак сутаксисний дієприслівник на *-чи* завдяки функціонально-семантичній маркованості припускає вираження дієслівного предиката будь-якими формами: недок. вид/мін. час (*Ніби над степом ширяє її пісенна величність, прославляючи давніх мешканців степу; Чудно розмахуючи руками, він біг до своїх*); док. вид/мін. час (*Я не знаю, – сказала молодша, продовжуючи розмову, – чи всі вони однакові; Коли на їхній дорозі з'явився грузовик та ще й з таким головатим чоловіком на ньому, вони похмуро походилися, поцьовокуючи батіжками, як у полі; – Здоров, хлопче, – сказав старий байгородець, виглядаючи з хвіртки*); док. вид/майб. час (*Пізно ввечері Марусин панцирник разів зо два пройдесться по головній вулиці Байгорода, стріляючи на обидва боки з кулеметів по вікнах*); (див. також наведені попередньо приклади дієслівних предикатів у наказовому способі).

Отже, вираження сутаксису не залежить від формальних видо-часових ознак дієслівного предиката; визначальними чинниками є сутаксисний дієприслівник та лексико-граматична координація предикатів. Навіть док. вид дієслівного предиката – ознака результативності дії – не накладає обмежень на вживання із дієприслівником недоконаного виду, хоч з формального погляду ці грами є

опозиційними. Насправді таке поєднання зумовлене тим, що семантика результативності не має темпоральної природи, відповідно вид і темпоральність (у цьому випадку таксис) не накладаються, а співвідносяться для вираження певних типів темпоральних модифікацій.

Дві вказані моделі вираження сутаксису за допомогою дієприслівника із суфіксом *-чи* відзначені однаковою продуктивністю. Як правило, сутаксис першої моделі має бінарну структуру, хоч припускає й уживання двох дієприслівникових предикатів: *Анархісти уперто не хотіли злазити і чогось чекали, обкладаючи свого шофера словами, як компресами; Плавці мчали до берега, захлинаючись водою, пробиваючись крізь кригу; Шахай клянуться собі, обходячи церкву, зупиняючись перед святим козацтвом на стінах, клянуться не допустити жалості до серця.* Друга модель може містити безпосередню вказівку на те, що факт відображено за допомогою експлікації двох дій: *Полковник схлипнув, показуючи цим, що він недавно переніс битву з таким ворогом, де й аерометр упірнув би аж на дно.* Таке таксисне відображення денотативної ситуації зумовлене антропоцентризмом лінгвального моделювання, оскільки подія інтерпретується мовцем з погляду інтенції суб'єкта дії та з погляду її інформативно-комунікативного змісту. Об'єктивно денотатом є одна дія (*схлипнув*), однак друга експлікована діє виступає як зміст першої, тобто є її мотивом і зумовлено виражена першою дією. На основі цих таксисних відношень між діями зароджується каузатив, що виражає мету дії як інтенцію суб'єкта. Отже, темпоральне відношення між діями або таксис іманентно передбачає виникнення й інших відношень, перш за все каузативних, адже встановлення темпорального зв'язку між діями так чи так синкретизує їх зумовленість.

Таксисний конкретизатор *цим*, маркуючи зумовлену дію, може припускати вживання в ролі сутаксисного предиката дієприслівник доконаного виду на *-ши*, для якого ця функція не є типовою: *Потім він ударив першого по потилиці, розжалувавши його цим аж до рядового.* В окремих випадках прозорого вираження подвійної дії дієприслівник доконаного виду на *-ши* може виражати сутаксис і без вказівного займенника: *Він згодився, махнувши рукою.*

Отже, дієприслівник доконаного виду на *-ши*, семантико-функціональною особливістю якого є вираження послідовності, за

певних умов входить до темпоральних моделей сутаксису. Це, перш за все, як свідчать наведені приклади, друга модель, яка відображає подвійну дію суб'єкта і позначає два факти, тобто формує закриту таксисну ситуацію. У цьому випадку здійснення синхронних дій в межах Т-періоду виражене як єдність предикатів, що відображають об'єктивно єдину дію.

Зазначені дієприслівники можуть вводити до першої моделі сутаксису за умови виконання функції граєм недоконаного виду, тобто транспонуючись у сутаксисні одиниці. При цьому важливу роль відіграє не лише лексико-граматична координація предикатів, а й контекст. Наприклад, у реченні *Потім упав, упустивши прапор, упав і його кінь, махаючи ногами, як заводна лялька* саме сутаксисний дієприслівник *махаючи* акцентує на тому, що як і друга ситуація, перша виражає паралельні, синхронні дії: *падаючи, упустив прапор.* Очевидно, що виражає значення сутаксису й лексико-граматична координація предикатів, адже інший варіант співвіднесення дій є неможливим: ідентифікація семантики передування в дії *упустивши* не відповідає порядку (позиції) таксисних предикатів; з іншого боку, після завершення дії, вираженої фінітним дієсловом (*упав*), здійснення іншої логічно виключене. Або: *Зустрівшись чоловіка, він машинально звернув йому з дороги* – співвіднесення предикатів вказує на такий тісний каузальний зв'язок між діями (умова), що вони сприймаються як нерозривні, синхронні, на що додатково вказує обставинний поширювач другого предиката *машинально*, підкреслюючи одномоментність другої та першої дій; правда, не можна цілковито заперечувати синкретичного вираження і семантики наступності (зустрів, і тому (тому) звернув).

Завершуючи аналіз ППК зі значенням сутаксису, яке виражене структурою Vf – Advm, слід наголосити, що синтаксична функція вторинного предиката не робить дієприслівник залежним від особового дієслова, у таксисній конструкції це рівнорядні предикати. Таксисна залежність ґрунтується на поділі темпоральних функцій таксисних предикатів при вираженні певної таксисної ситуації, а не на їх формальних чи релятивних ознаках, зокрема морфологічних. Сутаксис може виражатися тільки за умови рівнорядності предикатів.

Як було зазначено, ППК у формі Vf – Vf може бути виражений однорядними предикатами, складносурядними чи складнодворядними реченнями. Однорядні предикати мають спільного суб'єкта. Для вираження сутаксису дії мають бути виявлені як синхронні щодо експліцитно чи імпліцитно вказаного Т-періоду. У попередніх випадках Т-період був означений спеціалізованим засобом – дієприслівником, який співвідносив вторинний предикат із моментом здійснення дії первинним предикатом. При вираженні ППК особовими дієсловами таким засобом може бути, за аналогією до конструкцій із дієприслівником, співвіднесення двох предикатів, що вказують на подвійну дію, тобто структури другої моделі: *Навіть мирний шофер мирної машини пустив більше "горючого" і заплював димом таких вояків; Хоч би одна трансмісія раптом закрутилася та погнала нас.*

Оскільки форми теперішнього часу імплікують Т-період через накладання дій на момент мовлення, то однорядні таксисні предикати у формі теперішнього часу здатні виражати сутаксис завдяки вказівці на імпліцитні межі дій (при умові, що не задіяні інші засоби вираження темпорального порядку дій): *Навкруги стоїмо ми, байгородці, і дивимось мовчки; Ми поїмо й годуємо всіх гінців з тої сторони, що привозять нам відгуки і печаль;* значення сутаксису акцентує єднальний сполучник *і (й)*.

Єдність Т-періоду може бути виражена формою дієслівного складеного присудка, одна із частин якого є спільною для однорядних предикатів, зокрема зі значенням тривання чи розгортання дії: *Їхні голоси не перестають заплітатися у вінки, битися об воду і дзвінко стогнати.*

Однорядні предикати у різних часово-видових формах, об'єднані спільним суб'єктом, виражають сутаксис через означення періоду таксисних дій контекстно, наприклад, у першій частині ППК у формі багатоконентного речення: *Вони сіли на землю, не думаючи про неї, торгували, воювали, кували коні своїм синам і збирали в собі цінності людського розуму (сіли на землю (осіли) – період заснування Байгорода, водночас сіли на землю є таксисним предикатом щодо інших дій); це підтверджує й наступне речення за межами ППК, але як чинник формування ситуативно-таксисного фону: *Це були перші мешканці над рікою.* Або: *Дві жіночих фігури**

*несли свічки, вогники припадали до самого воску, майже погасали, знову піднімалися і коливалися як живі – Т-період означено триванням першої дії: *дві фігури несли свічки*, яка не входить до таксисної ситуації та не виражена таксисним предикатом.*

Сутаксис типово виражений ППК у формі складносурядних речень. Т-період у цих структурах позначений експліцитно чи імпліцитно. Експлікований період синхронних дій має вказівку на астрономічний поділ часу, наприклад: *Синіми ралами оре ніч, падають у воду високі зорі, падають усю ніч і не можуть долетіти.*

Імплікований Т-період, як правило, виражений зіставно-протиставним співвідношенням дій, характерним саме для складносурядних речень: *Дитинча горнеться до її плеча, а вогник лампадки, тихо похитуючись, освітлює йому розсее вухо;* тут кореляція відбувається й по лінії суб'єктів, також має темпоральне навантаження зіставний сполучник *а*. Та ж імплікація Т-періоду може позначатися таксисною ситуацією, за якої порядок дій не виявлено, він з комунікативного погляду неактуальний, опис виражає комплексну пропозицію (макроситуацію): *Мале ося впало на дорозі, пекучий сирокі пустелі починає дмухати і сипати піском, тьма збирається покрити землю.* Сутаксису не нівелює ні результативне дієслово *впало*, ні виражена ймовірність черговості дій (*впало* перед тим, як подув вітер, хоч це могло відбутися синхронно), ні різні формальні вияви предикатів (*впало* – мин. час, док. вид, *починає дмухати і сипати піском* – теп. час, недок. вид, починальність, *збирається покрити* – теп. час, недок. вид, оптатив), оскільки для мовця актуальним є відображення цілісної, хронологічно нечленованої картини. Відсутність факультативного єднального сполучника (*і*) не впливає на узагальнену семантику єднальності, характерну для сурядного зв'язку.

Часто сутаксис виражений комплексом засобів: *Вона трохи мимрила, говорила тихо, та й вітер задував їй свічку, вона свічку обгортала й говорила, через це не все можна було почути.* *Мимрила – говорила тихо* – подвійна дія однорядних предикатів зі спільним суб'єктом, *вітер задував* – вона обгортала – дії протилежного спрямування, відповідно іманентно синхронні, *обгортала й говорила* – однорядні предикати зі спільним суб'єктом; *через це не все можна було почути* – компо-

нент з нетаксисним предикатом, який визначає період для всіх попередніх дій: впродовж часу, коли слухали розмову.

На вираження сутаксису зорієнтовані перш за все складнопорядні т. зв. речення часу (насправді ці речення позначають таксис, оскільки виражені в таксисних семантичних типах, наприклад, передування, наступності, а не в часових, як-от: теперішнє, минуле). Засобами вираження сутаксису у складнопорядних реченнях є координація таксисних предикатів та темпоральні сполучники із семантикою синхронності дій: *Ми червоніємо, коли доводиться згадувати, як ми тікали тоді з зали; Вони вітають Шахая, коли цей зупиняє коня біля Галатого вагона.*

Складнопорядні речення виражають різні типи сутаксисного співвіднесення дій, зокрема й через розрізнення Т-періоду: одномоментність (*Є один момент, коли птах щастя сідає на землю, - тоді його треба ловити; Поле бою зменшилось, коли навпроти повного місяця, збоку од Галата, устали на ноги, щоб іти в атаку, блакитні французи – їх Галат нізащо б не помітив раніш*); визначена тривалість (*Довго горіли хмари вгорі, доки сонце котилося десь за землею і падало нижче й нижче*); пора (зокрема, доби) (*Вже зовсім світало, коли було сформовано піші полки*).

Оскільки в межах темпоральної координації дій формуються й відношення каузації, сутаксис може бути виражений будь-якими модифікаціями каузальних конструкцій: *Коли хто посміє тікати, хай стріляє мою рукою* (умова); *Жадоба не вгавала навіть тоді, коли їх валила утома з ніг* (допустовість).

Отже, значення сутаксису в українській мові виражене двома типами конструкцій Vf – Vf, Vf – Advm та дістає реалізацію у двох моделях: $F1+F2+F(n) = S (P1+P2+P(n)) (T)$ та $F = S (P1+P2) (T)$. Спеціалізованим засобом вираження сутаксису є дієприслівник, поєднаний із фінітним таксисним предикатом. Значення сутаксису також може бути виражене однорядними предикатами, складноурядними та складнопорядними реченнями. Значення сутаксису у конструкціях Vf – Vf об'єк-

тивно може бути поєднане із семантикою каузації.

1. Барчук В. Морфологічний час як вияв лінійної темпоральності / В. Барчук // Українознавчі студії. – Івано-Франківськ, 2005–2006. – № 6–7. – С. 38–47.
2. Бондар О. І. Темпоральні відношення в сучасній українській літературній мові : система засобів вираження / О. І. Бондар. – Одеса : Астропринт, 1996. – 192 с.
3. Бондарко А. В. Русский глагол / А. В. Бондарко, Л. Л. Буланін. – Ленинград : Просвещение, 1967. – 192 с.
4. Бондарко А. В. Общая характеристика семантики и структуры поля таксиса / А. В. Бондарко // Теория функциональной грамматики : введение, аспектуальность, временная локализованность, таксис. – М. : УРСС, 2001. – С. 234–242.
5. Бунина И. К. Категория времени или категория таксиса? (О противопоставлении относительных и абсолютных времен болгарского индикатива) / И. К. Бунина // Исследования по славянскому языкознанию. – М., 1971. – С. 124–129.
6. Вихованець І. Р. Частины мови в семантико-граматичному аспекті / І. Р. Вихованець. – К. : Наукова думка, 1988. – 256 с.
7. Коць Л. М. Дієприслівник у сучасній українській літературній мові / Л. М. Коць. – К., 1964. – 164 с.
8. Полянський С. М. Одновременность / разновременность и другие типы таксисных отношений / С. М. Полянський // Теория функциональной грамматики : введение, аспектуальность, временная локализованность, таксис. – М. : УРСС, 2001. – С. 243–253.
9. Русанівський В. М. Дієслово / В. М. Русанівський // Сучасна українська літературна мова (за заг. ред І. К. Білодіда). – К. : Наукова думка, 1969. – 296–429.
10. Семенова Н. В. Категория таксиса в современном русском языке : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Н. В. Семенова. – Великий Новгород, 2004. – 394 с.
11. Храковский В. С. Анкета для описания таксисных конструкций / В. С. Храковский // Типология таксисных конструкций. – С. Пб. : Знак, 2009. – С. 865–882.
12. Jakobson R. Shifters, verbal categories, and the Russian verb / R. Jakobson // Jakobson R. Selected Writing / Word and Language. – The Hague. Paris : Mouton, 1971–752. – P. 130–147.
13. Яновський Ю. Вершники : романи, оповідання / Ю. Яновський. – Харків : Фоліо, 2006. – 318 с.

В статтю проаналізовані і типологізовані засоби вираження сутаксису в українському мові. Визначено специфічні морфологічні таксисні форми і охарактеризовано особливості сутаксисних конструкцій.

Ключевые слова: таксис, таксисная ситуация, таксисный предикат, сутаксис.

The analysis and typology of means of co-taxis expression in Ukrainian are realized in this article. Specialized morphological taxis forms are determined. The peculiarities of taxis constructions are described here as well.

Key words: taxis, taxis situation, taxis predicat, co-taxis.

УДК 2-313.1
ББК 83.3 (44) 5

Ганна Марчук

РИСИ ХУДОЖНЬОГО НОВАТОРСТВА У СТВОРЕННІ САТИРИЧНОГО ОБРАЗУ В ОПОВІДАННЯХ ЛЕСЯ МАРТОВИЧА

У дослідженні з'ясовуються особливості художнього стилю Леся Мартовича, найхарактерніші риси його стилістичної палітри та художнього бачення. У результаті поределеного аналізу зроблено висновок, що для створення сатиричного образу письменник використовував прийом комічного перебільшення, сатиричної гіперболи, оповідну форму містифікації, різноманітні образотворчі засоби, сатирично насичену портретну характеристику.

Ключові слова: засоби творення сатиричного образу, прийом комічного перебільшення, сатирична гіпербола, портретна характеристика.

Постановка проблеми у нашому дослідженні вмотивована необхідністю нового прочитання творчого набутку Леся Мартовича – одного з найталановитіших українських сатириків зламу ХІХ–ХХ століть, який, “сміючись у вічі злобі дня, таки зумів сказати своє слово” (Ю. Гаморак).

Ставимо собі за мету дослідити особливості художнього стилю Леся Мартовича, найхарактерніші риси його естетичної палітри, засоби, за допомогою яких письменник творив сатиричні образи: прийом комічного перебільшення, сатиричної гіперболи, оповідну форму містифікації, сатирично насичену портретну характеристику, різноманітні образотворчі прийоми. Звідси випливають завдання: виявити оригінальність індивідуального стилю письменника, розкрити роль зображально-викривальних засобів у формуванні художнього цілого – літературного твору.

Для початку зазначимо, що розуміємо під поняттям стиль, адже, виходячи із задекларованого завдання, йтиметься передовсім про індивідуальний стиль Леся Мартовича. Узагальнюючи розуміння дослідниками стилю письменника, виокремимо два підходи до пояснення його суті. Стиль розглядався або як єдність форми і змісту (В. Ковальов [1], Л. Тимофеев [2], М. Храпченко [3] та ін.), або як єдність та внутрішня цілісність змістової форми (Г. Поспелов [4], А. Соколов [5] та ін.). У сучасному літературознавстві останнім часом з'являються роботи, що пропонують новий погляд на проблему стилю. Так, напри-

клад О. Устюгова розглядає стиль як міждисциплінарну проблему, як одну із центральних категорій мистецтва. Характеризуючи літературний стиль, вона називає його “проявом глибинних внутрішніх закономірностей художньої свідомості і мови, індивідуальної свідомості й іманентного формоутворення” [6, 29]. Стиль складається з певних компонентів, що взаємодіють й усі разом служать для оформлення індивідуальних особливостей письменника, адже стиль – це ніщо інше, як “вираження самості, творчої самобутності суб'єкта в культурі” [6, 212]. Поділяючи позицію дослідниці, також розуміємо стиль як багатоаспектну категорію, в якій перш за все виявляється художня своєрідність автора, в єдності форми і змісту виражається його творча індивідуальність.

До індивідуальних проявів художнього світу Леся Мартовича можна віднести іронічність, яка виявляється на різних рівнях у прозі письменника. Юрій Гаморак відзначав, що “можна вирізнити в творчості Леся Мартовича два тематичні цикли, що часто сплітаються один з одним, і водночас – дві основні течії, якими проявлявся його творчий темперамент: з одного боку, цикл гумористичний, іронічний, менший і з мистецького боку трохи слабший, коли він описував успіхи національної боротьби, з іншого – цикл сатиричний, що деколи переходив у гротеск, коли він малював події і людей, на його думку, ворожих українському відродженню” [7, XXI].

Олена Гнідан вважає, що у художній практиці письменника були представлені дві тенденції відображення дійсності. З одного боку, це оптимістичне, романтично піднесене ставлення до людини, оспівування її благородства, високої моралі й духовної краси, а з другого – тверезий, реалістичний погляд на потворні умови дійсності, нещадна критика і висміювання цих умов. В одних творах переважала перша тенденція, в інших – місце романтика займав реаліст-сатирик [8]. Зрозуміло, такий поділ є надто умовний і можна говорити тільки про сукупність цих тенденцій, бо саме вони, а також введення фантастичних деталей у реалістичне оповідання, поєднання драматичних рис повісткування з іронічно-сатиричними становлять стійкий прийом в оповіданнях Мартовича, *сприймаючись* органічною ознакою художнього методу письменника.

Негативне ставлення до зображуваних явищ як характерна особливість сатиричного способу осягнення дійсності вимагає не лише чіткої кристалізації об'єкту сатири, але й застосування специфічних засобів і прийомів, що забезпечують цю кристалізацію і виявляються на різних рівнях художньої організації текстів. Враховуючи, що у сатиричних творах найчастіше переважає критичний пафос у ставленні до реалій існуючого ладу, офіційної політики, ідеології та літератури, особливого значення для письменників-сатириків набуває такий прийом, як інакомовлення. У Леся Мартовича передовсім, це стосується назви твору, яка найчастіше першою «сигналізує» про його сатиричне спрямування. Найяскравіші приклади таких «маркерів» подають назви найвищих текстів письменника – роману «Іван Рило», «Перша сварка», «Хитрий Панько», «Смертельна справа». Заголовок у Леся Мартовича завжди має знаковий характер.

Ефективним засобом конструювання сатиричного образу, притаманним творчій манері Леся Мартовича, є *портретна характеристика*. У його малій прозі вона переважно неповна, має фрагментарний характер, не виокремлюється «покартинно», а зображується фрагментарно у суцільному тексті твору на різних етапах розвитку сюжету (нерідко навіть у словах автора при прямій мові), постаючи у вигляді коротких замальовок чи навіть окремих деталей, які дозволяють досить експресивно виразити авторську ідею і здатні викликати широкий спектр асоціацій, замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, цілий епізод тощо.

Творчій манері Леся Мартовича притаманно використання сатирично насиченої портретної характеристики для створення певних категорій образів. Передовсім це стосується персонажів, що є представниками *вищих верств суспільства* (відповідно до особливостей соціальної структури Галичини), а також дійових осіб, які є носіями негативних моральних якостей. Письменник створив галерею сатиричних характерів – типових представників різних соціальних верств: селян («Винайдений рукопис про руський край», «Стрибожий дарунок», «Ось поси моє!», «Народна ноша» та ін); священників («Лумера», «Квіт на п'ятку», «Народна ноша»); інтелігенції («Прощальний вечір», «Кадриль» та ін.).

В оповіданнях Леся Мартовича наявні різноманітні види сатиричних образів. Достатньо згадати таких «героїв» його сатири, як Нечитальник, Іван Рило, отець Кабанович, отець Альойзій, учитель Мілько, суддя Кривдунський, паннуси, поппуси, муссікуси та ін., щоб переконатися в тому, що перед нами справді різні структури характерів, до такої міри не подібні один до одного, що важко повірити в їх приналежність одному письменникові.

У творах Леся Мартовича об'єктом активного застосування сатирично забарвленої портретної характеристики – з огляду на особливості соціоетнічної та економічної ситуації в Галичині – стає насамперед ціла галерея «хижаків» доби капіталізму. При цьому сатирично насичена портретна характеристика стає одним з ефективних засобів реалізації опозиції «український (тобто свій) / не-український (тобто чужий)». Як свідчать наші спостереження, найчастіше до категорії «чужий» у Леся Мартовича потрапляють особи єврейського походження, оскільки на той час саме представники цього етносу були головними визискувачами і без того зубожілого українського населення. Тому образи торговців, шинкарів тощо – стають об'єктами викриття, у тому числі й шляхом сатирично забарвленої портретної характеристики.

Майстерною є викінченість постатей персонажів в оповіданнях Леся Мартовича, навіть другорядних, епізодичних, глибоко продумані в них, художньо окреслені типи, які надовго залишаються в пам'яті. Двадцять дев'ять персонажів «Мужицької смерті» фактично репрезентують собою всі соціальні (селяни, чиновники, світська і церковна влада,

священники, інтелігенція), політичні (народовці, радикали), родові (чоловіки і жінки), вікові (старі, молоді і діти) групи суспільства. Для кожного Леся Мартович знайшов (крім головної типологічної ознаки конкретної групи) індивідуальну, окремішню, властиву тільки цьому, конкретному персонажеві рису. Наприклад, «Отець Антоній був старий чоловік старої школи, завзятий табачник. Він належав до «твердих русинів», говорив з жінкою й дітьми по-польськи, а на мужиків натискав, аби не говорили «це», «цесе», але «сіє»».

У наведених і багатьох інших текстах сатирик виконав надзвичайно важке завдання – оригінально відтворив суспільну психологію в її виразно індивідуальному вияві. Всім героям майже однаковою мірою властиві риси соціальної психології відповідних суспільних груп – дворушництво, лицемірство (отець Ахтемій); ворожа ненависть до простого народу, соціальний і політичний визиск і репресивні заходи (комісар, здекутор); скептично-філософське ставлення до нестерпного становища (селяни). Та в кожного з персонажів певного типу ці риси проявляються по-своєму, вони ідентифіковані індивідуальними нахилами, з характером персонажів.

Художні пошуки сатирика знайшли нове художньо довершене втілення в оповіданні «Винайдений рукопис про руський край» в його узагальнених гротескно-алегоричних образах паннусів, поппусів і муссікусів. Тут творчому завданню письменника підпорядкований принцип сюжетотворення, який мав розкрити в динаміці знелюднення зображуваних персонажів. З цієї ж метою Мартович вдався до гротескного сюжету, намагаючись на цій основі відтворити і потрібні життєві ситуації, і властиві їм ідейно-художні якості.

Спираючись на реальні факти дійсності й одночасно даючи широкий простір своїй нестримній творчій фантазії, прозаїк «мовою сюжету» показує, до яких воістину геркулесових розмірів доходить деградація всього суспільства, побудованого на беззаконні, злobie й несправедливості. Сміливо звертаючись до гіперболи, гротеску, фантастики, Леся Мартович виявляє і загострює глибинні закономірності дійсності, робить очевидними, чуттєво сприйнятими ті небезпечні тенденції суспільного розвитку, які звичайно призводять до масового обезлюднення людини.

Гротескно-алегоричний сюжет в оповіданні «Винайдений рукопис про руський край» не стільки відтворює важливі життєві

колізії, скільки моделює їх, переводячи з політичного і соціального плану у фантастичний. Манера повісткування, способи і форми її організації співзвучні з тим, що також притаманне багатьом іншим оповіданням, вони детерміновані тим головним завданням, яке розв'язував письменник упродовж усієї своєї творчої діяльності. Це завдання полягало в прагненні розвінчати несправедливість існуючої дійсності, показати її згубний вплив на людське життя. Саме цій ідейно-художній меті підлягали сюжет, манера розповіді, стильові особливості «Винайденого рукопису про руський край».

Невелике оповідання знаменне глибиною замислу, широчінню узагальнень, місткістю і концентрацією художньої структури. Однією фразою письменник дає вичерпну характеристику країни – «для своїх же жителів ворожу». Живуть у тій країні люди (паннуси і поппуси) і неймовірно дивовижні тварини – муссікуси, які дуже подібні до людей, однак тільки ззовні: ходять, одягаються, говорять, «будують собі гнізда» і розмножуються, як люди. Цим їх подібність вичерпується. Спосіб та умови життя в них гірші, ніж у тварин, хоч користь людям вони приносять більшу... Ці муссікуси ніби орють, і сіють, і збирають збіжжя, а зібране віддають людям, собі ж нічого не залишають, як хіба тільки, щоби жити; більше ніколи, менше дуже часто [7, 34]. Під пером Леся Мартовича образ муссікусів наповнюється глибоким соціальним змістом, виростає до реалістичного символу. Муссікуси – це живе уособлення народу, його трудолюбства, безправного, каторжно-рабського становища. У цьому оповіданні сатирик досяг класичної висоти, змалювавши гротескно-сатиричний світ паннусів, поппусів, муссікусів, давши широке узагальнення основних закономірностей життя сучасного йому суспільства, характерні риси якого виростили до символу, уособлюючи собою антинародність Австро-Угорської держави і влади в цілому.

Леся Мартович розумів, що індивідуалізм став основою економічних відносин між лихварем і боржником («Мужицька смерть»), між панамі і селянами («За топливо», «Народна ноша»), духовенством і селянами («Лумера», «Мужицька смерть», «Квіт на п'ятку», «Війт», «Хитрий Панько» та ін.), між самими селянами в їхньому ж середовищі («За межу», «Зле діло», «Ось поси моє!», «Стрибожий дарунок»). У названих оповіданнях

Мартович уперше виступив сатириком у відношенні до селянства.

З великою силою відтворює Мартович драматичні картини народного бідування в оповіданнях “Лумера”, “Мужицька смерть”, “Винайдений рукопис про рідний край” та ін. Але й у них натрапляємо на сатиру на селянина, покірного батогу, терплячого наругу і знущання над своєю особистістю, над елементарними людськими правами й інтересами. Сатира Леся Мартовича на селянство досягала найбільшої гостроти в згаданому вище оповіданні “Винайдений рукопис про руський край” і в оповіданні “Стрибожий дарунок”.

Сатиру “Стрибожого дарунку” [7, 208–226] збагачено новими якостями, що виявились у чіткішій і конкретнішій соціально-політичній визначеності. На перший план висуваються такі засоби творення сатиричного образу: комізм ситуації, мовний комізм, зовнішня і внутрішня мотивація. Мартович вдається до різних форм мотивації поведінки, багатьох вчинків як окремих персонажів, так і всієї громади. Таке мотивування різноаспектне, всеохопне (від автора), пряме (від я), підтекстове (від оповідача, персонажа).

Комізм Мартовича у пізніших його творах повністю перестає бути самоціллю, легкість іронії в них доповнюється її ліричним забарвленням, як, наприклад, у “Лумерах”, “Гарбаті”, “Відміна” та ін. Виразно гострішою стає критика соціальних відносин, що раніше простежувалась тільки епізодично, критичність художнього вислову мала переважно констатуючий характер. У стильовій палітрі письменника все частіше творчо застосовується прийом комічного перебільшення, сатиричної гіперболи, простежується фантастика і гротеск, оповідна форма містифікації і, зрештою, різноманітні образотворчі засоби з їх необмеженими можливостями обсервації суспільного життя.

Найфантастичніший задум в оповіданні Леся Мартовича слугує першим поштовхом до зав'язки сюжету. А згодом події розвиваються природно, в межах імовірного припущення. Моральний стан персонажів – це тільки їх уявлюваний стан, не стільки природний, скільки ідеалізований. Оскільки насправді персонажі опинились у тенетах аморальності суспільно-соціальних обставин, то сам по собі формотворчий прийом фантастичного припущення з його масовою моралізацією обертається неабияким джерелом комізму.

Своєрідним композиційно-стильовим прийомом в оповіданні виступає підбір ситуацій, що набувають значення комічних парадоксів – великою мірою внаслідок своєрідного синтезу фантастики з історичною дійсністю. Сатиричний ефект цих прийомів знаходить свій вияв у невідповідності намірів і наслідків. Намір найстаршого божка Перуна зробити щось для свого бідного народу загнав найсильнішого з найсильніших у глухий кут. Непідвладний нікому ні на землі, ні на небі, наділений, здавалось би, необмеженими можливостями, всевладно-могутній і всезнаючий, Перун боїться володарів земних, попадає “в халепу”, виплутатися з якої може тільки способами, далекими від небесних, способами, що ними користуються грішні люди-шахраї. І хоча він сам не є “технічним” виконавцем шахрайських способів, усе ж давно вже узаконив свої дії у своєму небесному царстві, навіть канонізував їх. Тому не викликає ні подиву, ні заперечення, ні обурення (навіть подумки) його терміновий виклик до себе молодшого божка Стрибога, який, у ранзі першого міністра царя, в “аварійних” ситуаціях умів “так закрутити, що й вовк був ситий, і коза ціла” [7, 212].

Своєї неширості, лицемірства філантропічних намірів Перун не приховує. Парадоксально звучить і мотивація причини часткової реалізації наміру (облагодіяти не весь бідний нарід) і вибору села Смеречівки: “Для цілого краю не можу нічого вдіяти, бо не хочу мішатися до політики та й таки ніяк мені зачіпатися з тими, що над народом панують. Але для одного села та й можна. Нема там ні школи, ні пана, ні жадного уряду. Тим-то я думаю, що нікому нічо не завадить, як я в Смеречівці зроблю народові вигоду” [7, 213]. Це вже не просто насмішка, глузування над об'єктом зображення, а сатиричний гротеск найвищого класичного звучання з характерними ознаками деформації, вираженої фантастичною метаморфозою психіки.

Гротескний прийом раптової метаморфози світоглядних і моральних принципів персонажа – одна з найхарактерніших рис поезики Леся Мартовича. Як формотворчий засіб цей прийом виконує й естетичну функцію. Створюючи пародійну ситуацію, сатирик досягає комічного ефекту, викликаючи в читача емоційну співучасть в оцінці певного явища.

Для посилення комічного ефекту, письменник створює парадоксальні ситуації зу-

стрічі Стрибога із смеречівською громадою, яка, сприйнявши його за комісара, перелякалася, бо не могла визначити, від чого такий комісар, оскільки “то є один комісар, що перед ним ховають тютюн; другий комісар, що перед ним ховають сіль; третій комісар, що перед ним ховають дрова з камерального лісу; четвертий комісар, що перед ним ховають де що є в хаті. А що перед цим комісаром ховати, люди не знали, та й тому так боялися” [7, 217]. Ідейний зміст цих і подібних парадоксальних епізодів та ситуацій полягає в тому, що автор змальовує кричущу невідповідність сприйняття народом представників влади і “небесної канцелярії”.

В українській літературі тема відчуження народу від влади ставилася переважно в драматичному плані, тимчасом як Леся Мартович задекларував цю тему в плані іронічно-гротескному. Безіменний персонаж (“якийсь крикнув”) репрезентує селянську масу, чим підкреслюється його роль як анонімного виразника народного мислення. Громадська свідомість у формі народно-колективного мислення стала для Леся Мартовича провідним засобом і критерієм оцінки реалій життя.

У “Стрибожому дарунку” всеохоплюючу форму мотивації використано двічі: під час обґрунтування переляку селян (втеча від комісарів) і замішання Стрибога, коли він почув загальне бажання громади дати шість відер горілки. “Десь-то хтось якось колись, мабуть, казав, що божки, либонь, ніколи не журяться. Звичайне: готова в них ложка й миска, палива їм не треба, одягатися не одягаються, податків не платять, до суду не ходять, повітової ради нема, чим би й журитися? Отже, Стрибог, таке почувши, відай, зажурився (так потім розповідала Параска при могоричу удові Варварі)” [7, 220].

Низкою неозначених слів, лінійно використаних в одній фразі (десь, колись, якось, либонь), Мартович своєрідно пропонує альтернативу читачеві – вірити чи не вірити в повідомлюване, використане ним імовірнісне мотивування допускає не одну, а кілька відповідей, уточнюючих чи заперечуючих одну, отож, кілька шляхів наближення до істини. Підхід автора до мотивації дій, поведінки героїв суворо детермінований: на питання – “чому кожний з героїв висловлює саме таке бажання?”, дається одна тільки пряма відповідь у формі діалога.

Засобом мотивації пояснюються й причини недолі селянства: їх роз'єднаність, тем-

нота, затурканість, пасивність, покірність, їх особливий індивідуалізм. Контраст сильних і слабких сторін селянства – постійне й головне джерело вболівань сатирика, його душевних тривог. Проявляючи безприкладний героїзм і живучість у подоланні несвітських труднощів і підневільної праці, селянство, разом з тим, діатоністично сподівається на якусь зовнішню допомогу, чим дивує навіть Перуна “Бо нарід хоче заєдно від нас якоїсь правди, а не розуміє, що як сам собі правди не зробить, то завсіди буде кривдний” [7, 224].

Негативні прояви психології і поведінки селян, перенесені на сторінки оповідання, сповнені то ліричної туги, то щемливого суму, то печального гумору, то гіркого обурення. Сукупно ними komponується збірний образ сільської громади смеречівчан. Основну його сутність змальовано в хвилююче-поетичних картинах-епізодах, яких в оповіданні одинадцять. Кожен з них містить характеристику смеречівчан у певному ракурсі, чим відтворюється багатобічна й глибока, сповнена драматизму, картина життя галицького селянина, обідраного податком, притлумленого цісарською владою.

Покірність і страх перед панами, безпросвітна темнота і забобонність сільської громади наклали свій відбиток на їх духовний світ, визначили їхнє моральне ество, психологію і поведінку, вирізнені за допомогою засобу “зоологічного” порівняння і зіставлення. Порівняння громади зі стадом індиків, з голодними качками, з курятами, мурашниками викликають у читача весь комплекс ознак, який асоціюється з войовничою надмірністю громади (індик), ненаситністю (качки), глупістю (курятти), працьовитістю (мурашки).

У наведених описах та портретних замальовках сатиричний ефект виникає за рахунок акцентування читацької уваги на кумедних ситуаціях, у яких опиняються герої, комічних чи не зовсім естетичних подробицях їх зовнішнього вигляду, загального враження від їх жестів, рухів, вчинків, переданих за допомогою стилістично знижених іменників, прикметників, негативно забарвлених порівнянь.

Які б сумніви й розчарування не переживав Мартович у зв'язку із пасивністю селян, він ніколи не втрачав віри в пробудження їхньої свідомої активності, так яскраво відтвореної в оповіданнях “Війт”, “Смертельна справа”, “Хитрий Панько”, “Ось поси мое!” та ін.

У Леся Мартовича є твори, в яких сатирична загостреність зображення не виходить за межі життєвої правдоподібності. До таких творів належать “Мужицька смерть”, “За межу”, “Зле діло”, “Війт”, “Смертельна справа”, “Хитрий Панько”, “Ось поси моє!”, “Грішниця” та ін. У частині творів, чітко реалізовано принципи різкого сатиричного перебільшення, гіперболізації, гротеску (оповіданнях “Іван Рило”, “Винайдений рукопис про руський край”, “Лумера” та ін.).

Дві різні тенденції сатиричної поетики Мартовича проявилися і в змалюванні характерів і типів, у побудові сюжету і у відповідних стилістичних засобах. Водночас не варто розривати чи протиставляти зазначені сторони поетики Леся Мартовича, оскільки вони становлять дві ланки єдиної внутрішньої цілісної поетики. Особливо про це слід пам’ятати при аналізі сатиричного образу, в якому акумулюються різні види і підвиди художніх структур.

Розглядаючи структурні особливості гротескного образу в творах Мартовича, ми вже відзначали такий його різновид, як образ-тварина (“Винайдений рукопис про руський край”), різного виду типу зіставлення, порівняння персонажів з тваринами, птахами, бджілками, мурашками, волами тощо. У переважній більшості випадків ці зіставлення мають характер метафори чи порівняння. У “Лумерах” письменник по суті створив гротескний образ людини-кабана. Кількаразове акцентування на високому вияві “вгодованості” Кабановича, його ставлення до людей, його поведінці і вчинках розкриває суттєві риси образу цього персонажа, сатирично загостреного, однак не позбавленого життєвої правдоподібності. Такий різновид гротескного образу виявився найбільш зручним для художнього втілення задумів письменника.

Таким чином, аналізуючи систему образів у малій прозі Леся Мартовича, ми намагались комплексно схарактеризувати своєрідність цих образів – достовірних, психологічно вмотивованих, передусім образу

збірно-шаржованого й образу гротескного, гротескно-алегоричного, дійшовши висновку, що їх втілено в тих художньо-мовних структурах, які з найбільшою ефективністю дозволили письменникові реалізувати в його творах власні мистецькі задуми, свою художньо-творчу місію.

Одночасно ми звернули увагу й на ті спільні риси, які представлені в різних видах загального сатиричного образу, які, з одного боку, їх споріднюють, а з другого – ідентифікують, індивідуалізують, а все ж чинять їх ланками єдиної спільної художньої системи. Цим спільним виступає їх ідейно-художня однорідність.

Новаторство Леся Мартовича якраз полягає в тому, що він окрім іншого, по-новаторському осмислив і з великою художністю, досконалістю і водночас своєрідністю відтворив низку соціально-політичних і соціально-психологічних типів своєї епохи, життєву багатоманітність процесів знелюднення людини.

1. Ковалев В. А. Проблемы стиля / В. А. Ковалев // Русская литература. – 1970. – № 1. – С. 197–213.
2. Тимофеев Л. Советская литература : метод, стиль, поэтика / Л. И. Тимофеев. – М. : Наука, 1976. – 354 с.
3. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы / М. Б. Храпченко. – 2-е изд. – М. : Сов. писатель, 1972. – 406 с.
4. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд-во МГУ, 1970. – 330 с.
5. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М. : Искусство, 1968. – 223 с.
6. Устюгова Е. Н. Стиль и культура : опыт построения общей теории стиля : [научное издание] / Е. Н. Устюгова. – 2-е изд. – С. Пб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 258 с.
7. Мартович Л. Твори / Лесь Мартович. – Краків ; Львів, 1943. – Т. 1. – 239 с.
8. Гнідан О. Д. Талант могутній, невмирущий / О. Д. Гнідан // Мартович Лесь. Винайдений рукопис про руський край. – К. : Веселка, 1991. – 5 с.

В исследовании определяются особенности художественного стиля Леся Мартовича, самые характерные черты его стилистической палитры и художественного видения. В результате проведенного анализа сделаны выводы о том, что для создания сатирического образа писатель использовал прием комического преувеличения, сатирические гиперболы, описательную форму мистификации, разнообразные образотворческие средства, сатирически насыщенный портретную характеристику.

Ключевые слова: средства создания сатирического образа, прием комического преувеличения, сатирическая гипербола, портретная характеристика.

The article describes the features of artistic style, most personal touches of stylish palette and artistic vision by Lesya Martovycha. As a result of the conducted analysis a conclusion is done, that for creation of satiric appearance a writer used the reception of comical overstatement, satiric hyperbola, narrative form of mystification, various drawings tools, satirically saturated portrait description.

Key words: facilities of creation of satiric appearance, reception of comical overstatement, satiric hyperbola, portrait description.

УДК 82.(091):821.161.2
ББК 833 (4 Укр)

Ольга Слоновьська

ВІТАЇСТИЧНИЙ МІФ УКРАЇНИ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 20-х — 50-х рр. ХХ ст.

У науковому дослідженні зроблено спробу з точки зору архетипної критики системно й всебічно проаналізувати високохудожні досягнення літератури української діаспори 20–50-х років ХХ ст. Результати наукового дослідження, здійснені на матеріалі художніх текстів (творчість І.Багряного, Є.Маланюка, О.Ольжича, О.Теліги, Т.Осьмачки, У.Самчука, В.Барки), стали новим словом в аналізі національного консолідуючого міфу. Комплексно проаналізовано сукупно створений митцями української діаспори вітаїстичний державотворчий міф України в літературних текстах.

Ключові слова: консолідуючий національний міф, трансцедентальна інформація, вітаїстична код-програма, Астральний Архів, астральна Україна, ноосфера, ієрофанія, теменос, есхатологія, синхроністичність, міфопоетична парадигма, міфологема, міфема, колективний розум нації, людина соціальна, людина національна.

Зацікавленість відомими українськими літературознавцями національним міфом України на матеріалі високохудожніх текстів красного письменства в наш час не є випадковістю. Архетипна критика дає можливість розв’язувати ті гордієві вузли, які безпосередньо стосуються літератури, але опосередковано – й усієї нації, її майбутнього, її код-програми на перспективу, допомагає з нової точки зору розуміти історію. Геній-митець і геній-політик діють за одними принципами, тому без Божественного осяяння, а також без національної ідеї їхні потуги переважно виявляються марними.

Геній (політик, науковець, митець: поет, художник, музикант, скульптор) завжди знає, чого він прагне і яку місію повинен виконати. При великій Божественній місії геній може жити в злиднях, може руйнуватися його сім’я, від нього можуть відректися рідні, він може бути все життя убогий, гнаний, переслідуваний і голодний – це для нього не найгірше випробування. Найстрашніше для талановитої людини – втратити право творити, виконувати йому довірену Божественну місію. Згадаймо, як страждав Т.Шевченко на засланні не стільки від солдатської муштри, скільки від царської заборони писати й малювати. Геніальному українському художникові Опана-

сові Заливасі вже у радянські часи в тюрмі теж на п’ять років заборонили малювати. Якщо митець творить для шухляди або, як діаспорні письменники, виявляється на десятиліття відгородженим “залізною стіною” радянської ідеології від читачів материкової України, – це не менша від заборони катастрофа для генія, оскільки йому треба постійно спілкуватися з читачем, він прагне зворотної реакції критики, яка повинна відігравати свою почесну роль фільтра літературного процесу: “Творчий критик, наче ця комаха, запилює квіт і твір родить овочі. Сам твір – це прекрасна квітка, але щоб дерево дало овоч, треба творчого критика [5, 1]” (Г.Лужницький).

Саме геній, котрий має доступ до широких верств соціуму, формує з людини соціальної, обізнаної жebraцьким існуванням й експлуатацією, людину національну, свідому й гідну. Горе тому бездержавному народові, який не бажає духовного харчу, а думає тільки про хліб насущний. Його доля здебільшого фатально вирішена небесами, але в якості останнього шансу на виправлення ситуації такому знесиленому народові Бог посилає Генія. Чи не з цієї причини Ліна Костенко в поемі “Циганська муза” пише: “Щоб так страждать за нього, чи вартий цей / народ?! // Але

ж, але ж, але ж!.. Народ не вибирають. / І сам ти – тільки брунька у нього на гіллі. / Для нього і живуть, за нього і вмирають, / ох, не тому, що він – найкращий на землі! [6, 406]”. Неповторним складником всієї земної ноосфери (за В.Вернадським) є колективний розум окремої нації, так зване національне підсвідоме. Волати до розуму, до свідомості народу в тяжкі часи застою, кризи й падіння ідолів – це волати в пустелі. Свідомість зайнята сіюхвилинними потребами: їсти, пити, вдягатися, мати дах над головою, заробляти гроші на прожиття, платити компослуги і податки, в разі необхідності рятувати рідних від хвороби, вчити дітей і т. д. Геній транслює найглибший зміст своїх творів колективному підсвідомому, яке націлене на перспективу, на великий час.

Той, хто читає вірші Ліни Костенко, не завжди розуміє, чому саме вони йому подобаються, як не повною мірою пересічний читач розуміє і такі складні твори Т.Шевченка, як “І мертвим, і живим...”, “Великий льох”, поезію раннього П.Тичини чи Т.Осьмачки, наділеного складним міфологічним мисленням. Врешті, це не така вже й біда. Завжди задіюється колективне підсвідоме і переформатовує кожну особистість зсередини. Такий процес може бути довгим і складним, але він завжди продуктивний і у своїй кульмінаційній стадії раптовий і незворотний. Врятували ж звичайнісінькі студенти, принципово заговоривши на вулицях Праги тільки рідною мовою, Чехію, коли вже й державною, і навіть побутовою в ній стала німецька мова, а класик марксизму Ф.Енгельс вважав, що в 1848 році чехи зробили останню і дуже невдалу спробу врятувати свою державу, тому надалі як нація приречені на повне поглинання сусідом.

Постав практично з нічого після Другої світової війни Ізраїль, причому постав як суверенна й незалежна, а невдовзі перетворився у могутню національну державу, виконавши підсвідому вітаїстичну програму живих і мертвих, останніх, напередодні цілими мільйонами безпрецедентно знищених нацистами в таборах смерті. До речі, таку ж саму можливість творення власної держави, як Ізраїль, одночасно отримала й Палестина, яка досі залишається територією, щонайбільше – окресленою кордонами країною, але аж ніяк не державою.

Специфіка літературного творчого дійства надзвичайно подібна до тих методів,

якими користуються ворожити, віщуни, пророки. По-перше, натхнення як стан горіння душі – обов’язковий компонент, як, наприклад, той же споріднений натхненню транс у екстрасенсів, піфій, шаманів. По-друге, вчасно вхоплена ниточка: яскраве словоспалах, оригінальна думка-мислеобраз із Небесного Архіву, візія, згорнута у квант картина, яка приходить до митця у вигляді специфічної мислеформи, що несподівано розгортається з образотворчої живописної картини, яка всього лише на мить, долю секунди скресає у підсвідомості, але на папері чи полотні може вилитися в шедевр, – все це продукти ноосфери (за В.Вернадським), де є вся можлива інформація із трьох часових пластів: минулого, теперішнього, майбутнього, тому часто генії-реципієнти, як і, що дуже доречно принагідно згадати, наділений феноменальними екстрасенсорними здібностями російський імператор Павло, часто не можуть зрозуміти, чи вловлена ними мислеформа стосується майбутнього, чи вже давно минулого.

Часто-густо поетичний троп, зокрема метафора, стає прогляданням генієм того, що його особливо цікавить. Наприклад, відомий український археолог Борис Миколайович Мозолевський, у юні роки обравши професію льотчика, але внаслідок хрущовського скорочення авіації опинившись поза мрією і з відчаєм подавши документи на історико-філософський факультет Київського університету імені Т.Шевченка, а заодно задля хліба насущного влаштувавшись на роботу в кочегарку, несподівано почав писати вірші. Творив, звісно, для себе й аж ніяк не для друку, але прозірливість однієї з ним задокументованих строф ще далеко до того, як засновник української скіфології Олексій Іванович Тереножкін зумів допомогти йому вибратися з кочегарки, а в 1968 році добився призначення Б.Мозолевського своїм заступником у черговій археологічній експедиції, явна й не підлягає жодному сумніву: “Я еще пробьюсь таранно / В мир, смотрящий в красоту! / Золотою пекторалью / Его небо потрясу [10, 12]”. З точки зору художності ця поезія аж ніяк не є явищем. Вражає хіба що чітка ритмічна організація твору, те, що на думку сучасних фізиків тісно пов’язане з дуже слабкими електромагнітними хвилями, що їх здатні вловлювати генії: “Сучасна наука дає багато підстав вважати, що інформація в нашому світі передається за допомогою слабкоенергетичних електромагнітних випромінювань. Утворю-

ються вони скрізь, зокрема й біля поверхні нашої планети, зумовлені процесами взаємодії різних факторів – насамперед з магнітосферою плазмою... Принагідно зауважимо, що частотні характеристики електромагнітних полів, що в природі є носіями інформації, близькі до ритмічних характеристик музичних творів, а отже, митці неусвідомлено керуються ритмами власних, еволюційних процесів, на які накладаються космічні сигнали. Мабуть, це і є та причина, чому по-справжньому великий національний творець може сформуватися тільки на своїй землі, де “космічна підказка” знаходить глибинний резонанс у процесах людського мозку [7, 121]”.

Цікаво, що у своїх археологічних відкриттях Б.Мозолевський керувався не логікою і навіть не інтуїцією, а саме вловленими в напівсні слуховими сигналами. Стараючись переночувати на готовому до розкопок кургані, цей археолог знав: почує кінський тупіт, бойові вигуки крізь сон – експедиція закінчиться вдало, не присниться нічого – могила виявиться порожньою. Що цікаво, Борисові Миколайовичу твердили про марні зусилля вже ограбованої “чорними археологами” Гайманової могили (усипальниця скіфського царя в ній виявилася дійсно знищеною) – а він повірив тільки своєму нічному чуттю – і знайшов захоронення скіфської цариці, черевички й одяг якої були повністю покриті золотими пластинами, а на грудях лежала золота гривна, вагою 478,5 г. Не було жодного шансу знайти щось вагоме й у Товстій могилі, теж неодноразово шукачами скарбів ритій-переритій упродовж століть. Та Б.Мозолевський твердо знав: якщо він крізь сон чув тупіт коней, тут щось обов’язково збереглося. У дромосі, тобто в коридорі, що вів у гробницю, великий вчений узявся працювати сам, оскільки це місце могили не зацікавило жодного з членів експедиції. Несподівано поранивши палець, Борис Миколайович виявив царський нагрудник, ту саму золоту пектораль, про яку колись писав у вірші, ніякої уяви не маючи, що це має бути: 1150-грамову, із золота 958 проби золоту річ, яку сьогодні як один з найбільших раритетів світу оцінюють більше, ніж у 200 мільйонів доларів. “Музика небесних сфер”, що індивідуально для Б.Мозолевського лунала, як кінський тупіт, для Данте Аліґ’єрі в “Божественній комедії” ставала неземною мелодією. Її ж чули й навіть пробували передати засобами слова юний Павло Тичина в “Сонячних кларнетах” й Тодось Осьмачка у

збірці “Круча”. Те, що згодом і П.Тичина, й Т.Осьмачка втратили (перший – повністю, другий – частково) цю феноменальну здібність, легко пояснюється. П.Тичина, щоб уціліти фізично, з відомих обставин зрадив своєму божественному талантові.

Виною Т.Осьмачки виявилось те, що він опинився за межами рідного краю, а на чужині вловлював слабкі електромагнітні коливання з великими похибками, які гальмували його сходження на вершину геніальності. Врешті, зміна природного ареалу не те що генієм, а навіть великою групою представників нації завжди веде до якщо не до виродження, появи “зримих дефектів” ментальності то до суттєвої зміни “чуття кворуму”: ось чому англійці, як й іспанці, на території Америки, а французи й англійці на території Канади – це зовсім не європейські англійці, французи й іспанці, це вже своєрідна нація-конгломерат, сукупно – американці. Внаслідок втрати споконвічної території, подібне сталося з багатьма іншими етносами: “...Народ, що втратив свою територію, втрачає й своє національне обличчя або змінює його. Ослов’янилися середньовічні тюркські племена булгар, що під ударами Хазанського каганату перебралися за Дунай, – стали болгарами; тільки легенди нагадують баскам про те, що вони – вихідці з Кавказьких гір... [7, 120]”

Вимушено проживаючи на чужій генетично території, письменники української діаспори – Є.Маланюк, О.Ольжич, О.Теліга, У.Самчук, Т.Осьмачка, І.Багрянний, В.Барка, – опинилися поза межами найважливішого з трьох факторів, які творять націю (територія, мова, історична пам’ять) – власне, генетично “свого” підсоння. У роки Другої світової війни вони спробували повернутися в рідний край, але жодному з них це не вдалося такою мірою, як вимагав від носія його великий талант. У жодного з цих митців ми не знаходимо такої міфологічної одиниці, як фрейм (мінімальна кількість ознак, що виражають різні аспекти довкілля), наприклад, степу, що дуже характерно для питомо материкових українських письменників, зокрема, О.Гончара й П.Загребельного. До того ж, як особистості з високим інтелектуальним рівнем, тонкою інтуїцією, що підказувала їм право на місце генія в суспільстві (чи не з цієї причини й Т.Осьмачка, й У.Самчук, й І.Багрянний, і В.Барка навіть номінували себе на Нобелівську премію), ці яскраві представники літе-

ратури української діаспори повністю знехтували матеріальними благами, сімейним щастям й, за винятком І.Багряного, котрий помер відносно молодим, на схилі років опинилися в притулках для пристарілих.

Виразне міфологічне мислення митців української діаспори ХХ століття – теж яскраве підтвердження обраності Божим Провидінням цих людей на найвищу місію в їхньому земному житті. Поетика назв романів майстрів прози української діаспори – вражаючі речові докази цьому. Безперечно, насправді не було ніякого карального більшовицького “плану до двору” в часи колективізації, але було розкуркулення й системне виривання з насиджених віками місць заможної верстви селянства, не було “ротонди душогубців” як центральної криваво-червоної споруди на дачі Сталіна в Кунцево під Москвою, про що пише Т.Осьмачка, але був державний механізм репресій в усьому СРСР. Не повторювалися біблійні події саду Гетсиманського, але в однойменному романі І.Багряного головний герой відчув полишеність і зраду усіма, як і Христос напередодні суду Понтія Пилата. Малоімовірно, щоб у часи сталінських репресій могли залишитися живими представники української нації, змальовані в романі І.Багряного “Розгром”, причому до останніх днів становили собою монолітну українську велику родину. Навряд чи мали шанс на порятунок навіть ціною втечі за кордон, у Маньчжурію, Григорій і Наталка з роману “Тигролови” цього ж епіка. Але, попри все, митці зуміли твердо впевнити своїх читачів, що рідну націю знищити неможливо, що, крім логіки, самозбереження, межі витривалості, існує ще й моральний закон, котрий завжди діяльно й досить ефективно протистоїть домі-

нантному інститутові егоїстичного самоствердження.

Кожен твір української діаспори ХХ століття, крім сюжету й композиції, має свою архетипну матрицю, за якою вгадується не лише авторська позиція, але й доля митця, котрий написав цей шедевр, ціна питання, тобто заплачена митцем добровільна жертва за художній текст. Міф України, сукупно втворений митцями української діаспори у ХХ столітті – це сукупна, всенаціональна програма дій на майбутнє, що сьогодні дає відповідь на всі найактуальніші питання.

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський / І. Багрянний. – К. : Дніпро, 1992. – 528 с.
2. Багрянний І. Розгром : повість-вертеп / І. Багрянний. – Ульм ; Нью-Йорк : Прометей, 1948. – 125 с.
3. Багрянний І. Тигролови / І. Багрянний // Багрянний І. Тигролови. – К. : Молодь, 1991. – С. 4–232.
4. Вернадский В. Биосфера и ноосфера / В. Вернадский. – М. : Айрис Пресс, 2004. – 575 с.
5. Лужницький Г. “Творча критика”. Негрецький Л. Творча критика / Г. Лужницький // Літературно-науковий додаток “Нового часу”. – 1938. – Ч. 6.
6. Костенко Л. Циганська муза / Л. Костенко // Костенко Л. Вибране. – К. : Дніпро, 1989. – С. 402–410.
7. Околітенко Н. Доля України у світі законів Ойкумени / Наталя Околітенко // Дніпро. – 2006. – № 7–8. – С. 118–128.
8. Осьмачка Т. План до двору / Т. Осьмачка // Осьмачка Т. Старший боярин. План до двору. – К. : Український письменник, 1998. – С. 9–99.
9. Осьмачка Т. Ротонда душогубців / Т. Осьмачка. – Торонто, 1956. – 365 с.
10. Яровая А. Скифское золото украинского Шлимана / А. Яровая // Интересная газета: загадки цивилизации. – 2010. – № 21. – С.12–13.

В научном исследовании сделано попытку с точки зрения археологической критики системно и всесторонне проанализировать высокохудожественные достижения литературы украинской диаспоры 20–50-х годов ХХ в. Результаты научного исследования, проведенные на материале художественных текстов (творчество И.Багряного, Е.Маланюка, О.Ольжича, Е.Телиги, Т.Осьмачки, У.Самчука, В.Барки), оказались новым словом в анализе национального консолидирующего мифа. Комплексно проанализировано сочиненный общими силами представителей творческой украинской диаспоры витаистический державотворческий миф Украины в литературных текстах.

Ключевые слова: консолидирующий национальный миф, трансцендентальная информация, витаистическая код-программа, Астральный Архив, астральная Украина, ноосфера, иерофания, теменос, эсхатология, синхронистичность, мифопоэтическая парадигма, мифологема, мифема, коллективный разум нации, человек социальный, человек национальный.

It has been done the first attempt in the Ukrainian study of literature in terms of archetypical criticism systematically and comprehensively analyze the highly literary achievements of the Ukrainian diaspora in 1920's–50's of XX century in this research. The results of the research, that have been undertaken on the basis of the texts (creativity of I.Bahryany, Ye.Malaniuk, O.Ol'zhych, O.Teliga, T.Osmachka, U.Samchuk, V.Barka), have

become a new word in the analysis of consolidating national myth. It has been jointly analyzed collectively created by the artists of the Ukrainian diaspora vitalistic myth of Ukraine in the literary texts.

Key words: consolidating national myth, transcendental information, vitalistic code-program, Astral Archive, astral Ukraine, noosphere, hierophany, temenos, eschatology, synchronousness, mythical and poetical paradigm, myth, mythems, the collective consciousness of nation, social person, national person.

УДК 81'282:821.161.2

ББК 81.2 (Укр)

Валентина Грещук

ГУЦУЛЬСЬКІ ЛЕКСИЧНІ ДІАЛЕКТИЗМИ У ТВОРІ РОМАНА АНДРІЯШИКА “ДОДОМУ НЕМА ВОРОТТЯ”

У статті розглянуто використання гуцульської діалектної лексики у романі Р.Андріяшика “Додому нема вороття”. Встановлено й описано тематичні і лексико-семантичні групи гуцульських лексичних діалектизмів, ужитих у романі, визначено їх семантику.

Ключові слова: гуцульський говір, гуцульська лексика, діалектизм, художня мова. Роман Андріяшик.

“Він не був щирою людиною, відкритою світові. На його чолі відбивалося вічне протистояння з людьми, та й з самим собою, – і не тільки внаслідок надзвичайного характеру,” – стверджує, аналізуючи прозу письменника, Сергій Квіт [3, 5]. Гортаючи сторінку за сторінкою роману “Додому нема вороття”, абсолютно погоджуємося з цією думкою. Автора твору найбільше “хвилює заблуканість українців між часами, війнами й кордонами” [3, 7]. Події роману відбуваються в 1914–1918 роках у південній частині Вижницького району Чернівецької області, довкола хуторів Розлуч і Вигода, що над Черемошем. Це чарівний край Гуцульщини, де пульсує життя буковинських гуцулів, невибагливе й дуже непросте. Сотні молодих гуцулів були змушені залишати рідні домівки та вирушати на вірну погибель. Їх примусово мобілізували в австрійську армію. Тому з боєм вириваються з уст головного героя твору Оксена Супори слова: “А дорога з дому завжди ніяка. Навіть коли в полонину йшли – і то або мрячить, або туман полоше” [1, 390]. Війна призводить до виродження, майже знищення давнього гуцульського народу. Змальовуючи ці непрості картини життя гуцулів, їх боротьбу й поневіряння, відтворюючи місцевий колорит, передаючи етнографічну достовірність, внутрішні переживання героїв твору, автор вміло використовує гуцульську діалектну лексику. Роман Андріяшик послуговується гуцульськими лексичними діалектизмами різних тематичних груп в описах життя й побуту гуцулів, їх го-

сподарського укладу, боротьби проти соціального й національного гноблення, у пейзажних характеристиках.

У творі добре репрезентована побутова лексика. Із гуцульських діалектних назв одягу, взуття та прикрас вжиті номінації *кептар** ‘хутряна безрукавка’, *сардак* ‘верхній короткий одяг з домотканого сукна, оздоблений вовняними нитками’, *лейбик* ‘суконний або в’язаний з вовни верхній одяг без рукавів’, *кресаня* ‘чоловічий капелюх з прикрасами’, *гачі* ‘штани з домотканого полотна або сукна’, *черес* ‘широкий ремінний пояс з кишеньками й пряжками’, *горбатка* ‘вид жіночого одягу типу плахти, витканої з вовняної пряжі’, *румунки* ‘вид жіночого теплового взуття’, *бинда* ‘стрічка’, *бовтиці* ‘прикраси у вигляді низок жовтих латунних гудзиків’ та ін.: На підводах їхали в святковій гуцульській ноші: закосичені пір’їнами *кресані*, гаптовані *кептарі*, вогнисті *гачі*, лисніючі у відсвітах вологи постоли (389);** Село зачервоніло від *сардаків* (436); Привіз мені з Кутів справжні червоні *гачі* і гаптований *лейбик* (422); Малеча спершу метнулася врозтіч, та, запримітивши вишивану сорочку і поцяцькований мідними капсулами *черес*, зійшлась до гурту (404); Вона була без хустки, в *кептарику* до стану, в

* Тут і далі значення діалектизмів встановлено з урахуванням їх тлумачень у словниках [2; 5; 6] та у монографії [4].

** Тут і далі цифра в дужках вказує на сторінку за виданням: Р. Андріяшик. Вибране / Андріяшик Р. – К. : Український письменник, 2004. – 1077 с.

збляклій *горбатці* (500); Я любив, коли вона стане навпроти, склавши до купи носки *румунок*, і пнеться вгору <...> (391); у *коломиїці* Ой продала баба вівці / Та й купила *бинду* дівці. // *Бинда* ясна, дівка красна, / нема зубів, лише ясна (518); Спалахнули смолоскипи, за танцювали під вершниками вистояні за зиму коні, забряжчали *бовтиці* тесаків <...> (518).

У межах побутової лексики ще однією семантичною групою, яка широко використана в романі “Додому нема вороття”, є назви їжі, страв, напоїв, зокрема *бринза* ‘спеціально приготовлений для зберігання посолений сир’, *мамаліга* ‘густа страва з кукурудзяної муки, варена на воді’, *гуслянка* ‘спеціально заквашене густе кип’ячене молоко’, *обарінок* ‘малий колачик; бублик’, *книш* ‘корж (перев. картопляний), начинений бринзою, сиром’, *вар* ‘узвар’ та ін.: Іван Кошута каже, що будуть годувати *мамалігою* з *бринзою*, аби швидше рани гоїлися (396); За літо засолили тридцять бочівок бринзи, заднили близько до цього *гуслянки*, на осідок припадало по три вози сіна (484); у *порівн.* Мельничці було років тридцять, кругленька, як *обарінок*, рум’яна галичанка (435); – Поспимо, доки Олена наготує *книшів* (400); Чоловік, приміром, нездужає кишечником, а йому дають *вару* і припалюють п’яту (443).

Вживаються у романі й назви кухонного та хатнього начиння, а також господарського призначення, такі, як *ринка* ‘металева каструлька’, *кухва* ‘кухоль, чашка’, *кварта* ‘горнятко’, *обрус* ‘скатертину’, *тайстра* ‘полотняна або вовняна торба, яку носять через плече (перев. для харчів)’, *вужівка* ‘вид шнурка з лози’, *линва* ‘міцна мотузка або ланцюг, яким прив’язують рубель на возі’, *ланц* ‘ланцюг’, *бесаги* ‘дві торби, з’єднані одним полотнищем, що їх носять перекинутими через плече’, *топір*, *топірець* ‘металева з довгою дерев’яною ручкою сокира, прикрашена орнаментом’ та ін.: – Йой, молоко збігає! – Олена зняла з плити *ринку* і мент стояла до мене плечима (401); Ми зі спільної миски дерев’яними ложками покуштували приправленої медом куті, відтак по колу пішла *кухва* з горілкою (442) <...> розстебнув на грудях сорочку і підняв *кварту* до сонця (478); Під куриною хлопці накрили столи *обрусами*, розставили довбані миски, пляшки з горілкою (493); За мить вийняв з-під сидіння *тайстру*, застелив хусткою коліна і заходився снідати (416); *перен*. Ми кінно рушили довжелезною *вужівкою* понад Дністер (436); А вже як рубають

линви, то вже справді не людина, а диявол (412); Чи не надто втішають вони себе, коли жити вже несила, коли треба гризти *ланці* зубами (407); Кошута завагався, та мене виручив Василь Чигрин, який саме вернувся з *бесагами* дарунків (493); Я видряпався на скелю, запустив у смереку *топір* (410); До череса в кожного прип’ятий *топірець*, на грудях карабін, збоку шабля... (433).

У романі “Додому нема вороття” засвідчено деякі гуцульські діалектні найменування споруд, загорож, їх частин – *колиба* ‘житло пастухів у полонині, лісорубів’, *кошара* ‘тимчасово загороджене місце для овець’, *стая* ‘дерев’яна будівля на полонині, де живуть пастухи влітку і переробляють молочні продукти’, *зимарка* ‘будівля, де взимку зупиняються пастухи’, *гамарня* ‘металоплавильна майстерня’, *осідок* ‘посілість, обійстя’, *обора* ‘частина садиби; приміщення для худоби’, *вориння* ‘огорожа з довгих жердин, ворин’, *гонта* ‘покрівельний матеріал у вигляді дощочок довжиною 60 см’, *банта* ‘жердина, перекладина’, *заворітниця* ‘жердина, якою закривають ворота, прохід у плоті’, *ляда* ‘прилавок’, *протес* ‘поздовж розпиляний стовбур дерева, колода’ та ін.: “Зрадник цезаря” буде над скитом *колибу*, старає кожухи, корову, коня, тоді скаче в діл вистежувати наречену (391); Мені здавалося, що я посланий громадою лагодити до літа *кошари*, та погода несподівано зіпсувалася й треба подбати про себе (420); – Онда наша *стая*. – Вона мрійливо дивилася у серпанкову далину (483); “А жити будете в *зимарці* за *груником*” (392); Посіпак було щось зо три десятки, відтиснули хлопця до *гамарні*, той забрався на вершок, що лиш кулею дістати (413). Я обвів зором *осідки* на пригірку (404); – Чиясь вівця блукала на царині. Я загнав на *обору* і поїхав на звал по дрова (513); Стояла в задумі, опершись на *вориння*, дивилася в мій бік <...> (401); Справді: після пострілу в чорній безвісті зebreхали собаки і ніби вдарило градом по *гонтах* (482); З *бантини* під дашком стайні за ним стежили хижі очі здичавілої кішки (530). Преспокійно вийнявши *заворітницю*, я прийшов до повітки <...> (417); – Нас запекли, як ту картоплю в кожущині, – гримнув я кулаком об *ляду* (444); Контури розпливалися, лиш ніби гвинтом закручувався причільний, освітлений багаттям *протес* (417).

Гуцульську мовну картину світу увиразнюють діалектні назви рослин і тварин: *бриндушка* ‘шафран’, *моріжок* ‘молода зелена тра-

ва, мурава’, *жереп* ‘гірська карликова сосна’, *шувар* ‘осока’, *щавник* ‘щавель’, *товар* ‘худоба’, *дик* ‘дикий кабан, велп’ та ін.: Я почав їсти корінці трави, щоб не випали зуби. Їв пелюстки *бриндушок* (423); Олена *моріжком* через схил нерішуче простувала на свій осідок (459); Вітер шелестів гіллям *жерепу* (421); Хати обросли бузиною, вулички завалило наносами, вориння довколо осідків пірнуло в піняву *шувари* (543); Олена підкидала в макітрі книші, пахло *щавником* (400); Тоді поратимуся на стаї, потому пастухи приженуть *товар* – і все увійде в звичну, віками второвану колею (420); – Є бульба, насушив мішок слив, а ти поправишся – підеш на *дика* (538).

Місцевість, де розгортаються події в романі, спричинилася до використання низки гуцульських діалектних загальних назв географічних та водних об’єктів, таких, як *плай* ‘гірська стежка, дорога в горах’, *облаз* ‘дорога, стежка, що йде по самому краю прірви, попід стрімку скелю’, *груник* ‘вершина гори’, *царина* ‘обгороджений шматок поля або сіножаті’, *течера* ‘гора’, *полонина* ‘високогірне пасовище’, *бескид* ‘недоступна стрімка вершина’, *узвір*, *узворик* ‘міжгір’я, ущелина, вузька долина між горами’, *строми* ‘урвище’, *мочар* ‘заболочена місцевість, трясовина’, *поточина* ‘струмок’, *буркут* ‘природна мінеральна вода’ та ін.: Я звернув *плаєм* на круть (478); Я йшов *облазами* до водоспаду (403); “А жити будете в *зимарці* за *груником*” (392); – Дуренький! – сказала вона через годину на *царині*, пригортаючи (555); Солодко пахло надтлілим снігом, млосно підповзав під *течери* короткий осінній вечір <...> (488); Навіть коли в *полонину* йшли – і то або мрячить, або полоще (390); Плачем-тугою по високих *бескидах* пішла віковична нескорена пісня про волю <...> (448); Окинув поглядом хвилястий шмат *узвору* <...> (473); Дорога вилась щілинами понад карколомні провалля <...> виринав майже зімкнений з небосхилом синій кряж, то виступали яркуваті схили і сумовиті, прозорі в мареві, як перший ясенець, *строми* (463); – Попередеш хлопців, аби не заходили в *мочарі* (473); – Учора дивився на лужках біля *поточин* – теж можна косити, – несподівано сказав позад мене Юр Кошута (474); Б’ють вічні теплі *буркути*, булькотять гази над болотом, де колись черпали руду (413).

Із виробничої лексики у романі “Додому нема вороття” представлена гуцульська діалектна лісорозробна та лісосплавна лексика: *ковб*, *ковдобина* ‘відрізаний кусок дере-

ва, колода’, *тартак* ‘лісопильня’, *дараба* ‘пліт, збитий з кругляків, який сплавляють по ріці’, *бокораиш* ‘сплавник, плотар’ та ін.: Прибравши в стайні, Дружана силкувалась закотити під дровітню буковий *ковб* (503); Валка то зупинялась, й ми закидали *ковдобини*, то рушала з місця, і ми розбігалися до мокрих сидінь (390); А хто до *тартака* – тому готові гроші (398); Ходив з *дарабами* від чотирнадцяти літ, поховав під Ворітцями батька, трьох братів і сина, та не полишив небезпечної роботи (411); Ой, скільки тут *бокораишів* загинуло! Швиргоне дарабою з водоспаду... Дорога й далі понад прірву (398).

Окремими словами репрезентована також гуцульська музична (*флюяра* ‘довга сопілка без денця’, *трембіта* ‘духовий музичний інструмент – дерев’яна труба до 3-х метрів довжини, зроблена зі смерекового дерева, обвита березовою корою’, *пищок* ‘частина чубука при трембіті або флюярі, яку беруть до уст’), військова (*цівка* ‘дуло вогнепальної зброї’, *катуш* ‘в’язниця’, *гайдук* ‘озброєний сільський поліцай’, *жовнір* ‘військовик, солдат’, *асентерунок* ‘мобілізація’), абстрактна (*гандж* ‘вада’, *гонор* ‘честь, гідність’), полонинська (*ватра* ‘вогнище, вогонь’) лексика: На водоспаді ріка стікала широким мутним сувоєм, який, розмотуючись, ніс у далину гуки сотень і тисяч *флюяр* (403); Та лиш опівночі Юр Кошута приклав до уст *пищок трембіти* і з голосниці вихопилося й полинуло горами протяжне гудіння (464); – Навіть *цівки* карабінів видно, – тихо промовив я (410); Владика міністрів – на шибеницю, генералів – у монастир, маршалів – до *катуші* <...> (487); – Тата *гуйдуки* підбили? (486); На царині метушилася орава *жовнірів*, на протилежному схилі їх було як мурашин, шнурочками піднімалися на тичери, займали порубище під лісом, обсіпали курені (416); У вас коли був *асентерунок*? (407); За це його любили і недолюблювали, бо краще повірити в рай на землі, ніж у те, що за людиною нема *ганджу* (411); – У нас хто скоріший – тому *гонор*, той і суд чинить (429); – Розводьте *ватри*! – вже з металевими нотками в голосі звелів ватаг (464).

Гуцульську автентіку добре передають діалектні назви осіб, зокрема *стариня* ‘старий чоловік’, *легінь*, *легіник* ‘хлопець, парубок’, *газда* ‘господар’, *двірник* ‘виборна посада сільського старости’, *ватаг* ‘старший вівчар’, *опришок* 1) ‘сильний, мужній хлопець’ 2) ‘розбійник’, *любаска* ‘коханка’ та ін.: Пока-

жи їм, стариня, де раки зимують! (394); Якщо летінь не припав дівчині до вподоби, над потоком починається бесіда здалека (391); – Відбою не мав, – сказав Чигрин, вернувшись від легіників (506); Данило став найзаможнішим газдою в Розлучі (392); Двірником вибирали когось іншого, забувши наскільки важливо мати на цій посаді тямущого чоловіка <...> (412). Навколо мовчки чекали, що вирішить ватаг <...> (464); – Один тевтон – на сорок опришків! (398); – Пізенько від любаски, – ляснув мене по руці і підморгнув (459).

Гуцульські лексичні діалектизми в романі “Додому нема вороття” репрезентовано й іншими частинами мови. Серед прикметників назвемо *файний* ‘який має позитивні якості або властивості, цілком відповідає вимогам, заслуговує схвалення’, *маркотний* ‘сумний’, *шпаровитий* ‘проворний’, *зашиміраний* ‘брудний’, *мочаристий* ‘болотистий’, *стришиний* ‘двоюрідний (по братові батька)’ та ін.: – А знаєш, ти *файний* гуцул. Показний і веселий (461); Живе сама, а хто не знає, як самотньому тяжко, які *маркотні* ночі (414). Вона ходила селом і вихваляла чоловіка: “Божечку, що за добра душа! Божечку, який *шпаровитий!*” (516); Їм навперетин кинулися *зашиміровані* хлопці, яких Оксен бачив, коли йшов до міста (523); Оксен спустився в *мочаристу* падолину <...> (528); Смереку без вершка бачиш? Під нею австріяки застрілили Павла Супору, мого *стришиного* брата (515).

Гуцульськістю марковані деякі дієслова у романі, такі, як *уздріти*, *увидіти* ‘побачити’, *дритоніти* ‘мерзнути’, *вичічкати* ‘прибрати, прикрасити’, *трембітати* ‘грати на трембіті’, *лучатися* ‘траплятися’ та ін.: “Божечку, якби ви *уздріли*, як воно *файно* летіло!..<...> Якби ви, Стаднику, *виділи!*” (516); На ніч я перебрався на спадщину, та *передритонів* надворі, побоявшись зайти до темної світлиці (422); – Уся наша хата буде в оздобах <...> ти її так *вичічкаєш*, що нам страшно буде зайти (514); Раптом схвилюваним зовом захлинулися трембіти і стиха потому на всі Карпати одна за одною *затрембітали* наказ (449). Довготільці повідряпувалися на крутежі стежити за боєм, бо таке *лучалося* не зчаста <...> (568).

Велику й різноманітну за семантикою групу гуцульських діалектизмів, використаних у романі “Додому нема вороття”, становлять прислівники. З-поміж них виділяються *файно* ‘гарно’, *маркотно* ‘ніяково, моторошно’, *гечно* ‘чемно, ввічливо’, *лепсько* ‘погано’, *необавки* ‘незабаром, скоро’, *пріч* ‘геть’,

пониж ‘нижче’, *мент* ‘вмити’ та ін.: А налеш молочка – “Дякую *файно*. Не хоцу” (421); Все-таки самому в хаті *маркотно* (402); – Христос народився! – *гечно* вклонився він, вернувшись (442); Під муром сидів одноногий інвалід у австрійському мундирі і пропонував перехожим *лепсько* зшиті чоловічі черевики (553); *Необавки* сніги з’їлися, срібна шапка на Томнатику зменшилася, і здавалося, що гора востає в небо (422); Він здивовано зиркнув на мене і почовгав *пріч* (509); *Пониж* садка мерехтливими блискітками стівав Прут (528); – Олена зняла з плити ринку і *мент* стояла до мене плечима (401).

Роман Андріяшик у своєму творі “Додому нема вороття” використовує також деякі гуцульські діалектні службові частини мови. Серед вигуків – це *мой*, *ади*, *ой-га*, *йой*: <...> гуцули в книжці були змальовані милими варварами, які лиш те й роблять, що вигукують “*Мой бри!*” <...> (403); *Ади*, перехопив за плече бичисько, як карабін (394); – *Ой-га!* – гукнув Чигрин, потрясаючи темними закрутками кучерів (494). *Йой*, молоко збігає! (401). Окремою лексемою зафіксований специфічний гуцульський прийменник *опередь* ‘перед’: Солдати похнюплено стояли *опередь* мене (451).

Таким чином, Роман Андріяшик у творі “Додому нема вороття” уміло скористався художніми можливостями гуцульського говору. Автор через гуцульські діалектні номінації вводить читача у лінгвокультурний код Гуцульщини. Гуцульська діалектна лексика репрезентує різні аспекти життєдіяльності гуцулів, відбиває їх матеріальну й духовну культуру, побут, звичаї, красу Гуцульщини. Використані в художньому тексті гуцульські лексичні діалектизми дали змогу письменникові правдиво відтворити місцевий колорит, детально змалювати життя гуцулів.

1. Андріяшик Р. Вибране / Р. Андріяшик. – К. : Український письменник, 2004. – 1077 с.
2. Гуцульські говірки : короткий словник / відп. ред. Я. Закревська. – Львів, 1977. – 232 с.
3. *Квім* С. Думна дорога / С. Квіт // Роман Андріяшик. Вибране. – К. : Український письменник, 2004. – С. 5–10.
4. *Грещук* В. Південно-західні діалекти в українській художній мові : нарис / Василь Грещук, Валентина Грещук. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – 309 с.
5. *Негріч* М. Скарби гуцульського говору : Березови / Микола Негріч. – Л. : Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 2008. – 224 с.

6. Janów J. Słownik huculski / Jan Janów ; – Kraków : Wyd-wo naukowe DWN, 2001. – 302 s. opracował i przygotował do druku Janusz Rieger.

В статті розглянуті проблеми використання гуцульської та діалектної лексики в романі Р. Андріяшика “Додому нема вороття”. Установлено та описано тематичні та лексико-семантичні групи гуцульських лексических діалектизмів, використаних в романі, визначено їх семантику.

Ключевые слова: гуцульский говор, гуцульская лексика, диалектизм, художественный язык, Роман Андріяшик.

The usage of gutsul vocabulary in the Roman Andriyashyk “Dodomu nema vorottia” is regarded in the article. Thematic and lexico-semantic groups of gutsul dialecticism, used in the roman, are determined and described; their semantics is defined.

Key words: dialecticism, gutsul dialect, gutsul vocabulary, belletristic language, Roman Andriyashyk.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Вікторія Чобанюк

ФОЛЬКЛОРНІ ЕЛЕМЕНТИ В СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ ОЛЕСЯ БЕРДНИКА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “ВОГНЕСМІХ”)

У статті досліджено роман О. Бердника “Вогнесміх”, позначений творчою орієнтацією письменника на фольклорні традиції, на трансформацію в нових художніх формах легенд, казок та елементів сміхової культури українців.

Ключові слова: світовідчуття українців, поетика пейзажу, національний фольклор, легенда, казка.

Наукова фантастика – це жанр художньої літератури, що характеризується взаємозв’язком двох формально-змістовних планів: наукового й естетичного, метою якого є художнє зображення вигаданого фантастичного світу як реально існуючого на підставі чотирьох ознак: фантастичності, науковості, орієнтації на сучасність і спрямованості у майбутнє. Витвори народної фантазії несуть в собі своєрідну закодовану інформацію про минуле, про соціальний та морально-етичний досвід людини. Творчою орієнтацією на фольклорні традиції, на трансформацію в нових художніх формах легенд, казок, міфів та елементів народної сміхової культури позначений роман О. Бердника “Вогнесміх”. Адже людина, наголошує письменник, – це сконцентрована воля матерії, котра “самопізнається і саморозкривається через нашу еволюцію”, це “воля прабатьківських, праматеринських поколінь, які дрімають в наших генах, ніби творча сила в зерні”, “людина – це бомба віків” [1, 26].

О. Бердник переконаний, що у сучасному світі люди повинні особливо бережливо ставитися до того, що залишилося від попередніх епох; змальовує картини майбутнього,

мріє про шляхи розвитку людської цивілізації. Задля збереження цілісності, гармонійності світоіснування українці мають відновити первинні природні умови довіри і прийняття людиною її цілісності та різноманітності, вивільнити її природну сутність, повернути їй первісну силу. Прозаїк говорить про суцільний стереотип мислення та поведінки сучасної людини, яка бачить взірці в кіно, пісенних шлягерах, у сірому потоці книг, а свого нічого, крім “амбіції та зневаги до всього народного, правічного” [1, 20]. Відтак в урбанізованому середовищі смисл життя виступає в патологічних формах, які суперечать здоровій етнічності. Втрата цілісного буття робить людину частковою, послаблює здатність любити. Історик Є. Онацький, досліджуючи емоційність українців, доходить висновку про “безумовний занепад вищих емоцій і самого почуття людяності як результат науково-технічного поступу, внаслідок чого спостерігається втрата вищих емоцій любові, жалю, співчуття, милосердя, приязні” [3, 39]. Саме тому О. Бердник наголошує на необхідності входження у свідомий контакт із Землею, з її дітьми – деревами, квітами, живою тканиною планети. Тільки тоді людина зможе “про-

зріти” суть життя, почути, “як поверхнею Геї-Землі і в підземних пластах течуть буйні ріки трепетного життя глибин, зрозуміти, що покоління її попередників “живуть у всеохпності вічності, разом з тим входячи в плоть і кров, у душі сучасників, у дух вічноплинного потоку єдиного життя...” [1, 33]. Ці та подібні міркування письменника зближують його з юнгівською теорією особистості, згідно з якою колективне несвідоме є природженим, “...воно ідентичне в усіх людей і створює тим самим загальну основу духовного життя кожного, будучи за природою понадособистісним” [4, 98].

Дружна родина егеря Василя Гука, Сава Корінь, дід Радько, дід Сміян, лікар-психіатр Русалія та інші персонажі роману (хтось раніше, а хтось пізніше) починають розуміти, що покоління їхніх попередників живуть у всеохпності вічності, входячи у душі сучасників, вимагаючи змін. Письменник звертається до фольклорних джерел, щоб виявити там найцінніше, найлюдяніше і повернути до нього увагу сучасників, адже “у кожному слові прабатьків – криниця сил” [1, 480]. Кожен із героїв роману намагається знайти відповіді на запитання: “Хто знав про вітальну силу атомів, що входили в тіла прадідів? Як вони діють далі? Чи є в них свідомість, чутливість? Чи не складають життєві нагромадження минулих поколінь якусь потужну психоенергетичну батарею, котра діє на нас в нашій творчості, в наших задумах?” [1, 480].

Старий Гук переконаний, що “не можна вступатися з дороги, коли хочеш відстояти щось рідне, близьке й дороге” [1, 102]. Вікова мудрість прозорливіша за “верхоглядство зарозумілих молодиків, сп’янілих від вседозволеності та почуття влади”. Висушувалися ріки, болота, руйнувалися храми й будівлі “сіялися зерна зневаги до прабатьківських традицій, пісень та заповітів, спустошувалася нива душі у нових поколінь”, “але скільки треба було прожити, перенести, передумати, перехворіти, щоб нарешті захопитися і обернути погляд на забуті, виснажені, а часто й навіки сплюндровані вартості” [1, 103].

Поетика пейзажу в романі сягає корінням у синкретизм первісного світовідчуження, живиться ідеєю гармонії світу і людини, що усталюється в східній і західній культурі давнини. Повторення процесів природи в людській свідомості є не що інше, як процес міфологізації, а пейзаж виражає у формах художнього образу природи ідею людського духу.

Письменник, пропускаючи природу крізь призму національних, культурних традицій, а також власних ціннісних орієнтирів, створює свій ментальний простір, свою концептосферу. Йому близьке розуміння біосфери як області життя, що включає в себе живу речовину і неживе, охоплене й організоване діяльністю живого, запропоноване В.Вернадським: “Ноосфера – нове геологічне явище на нашій планеті. У ній вперше людство стає найбільшою геологічною силою. Вона може і повинна перебудувати своєю працею і думкою сферу свого життя, перебудувати докорінно порівняно з тим, що було раніше. Перед нею відкриваються дедалі ширші творчі можливості. Й, може бути, покоління моєї онуки вже наблизиться до їх розквіту. Ми входимо в ноосферу. Ми вступаємо в неї у новий стихійний геологічний процес... Але важливий для нас факт, що ідеали нашої демократії ідуть в унісон зі стихійним геологічним процесом, із законом природи, відповідають ноосфері. Можна дивитись тому на наше майбутнє впевнено. Воно в наших руках. Ми його не випустимо” [2, 42].

Світоглядно-вірувальна система язичників, спрямована на гармонізацію душі й тіла, людини і космосу, живить “романний всесвіт” О.Бердника, який переконаний, що людину, її душу, її етичну й естетичну сутність допомагали формувати квіти й дерева: “А рослинний світ з давніх-давен промовляє до нас. Я б сказав, що він народив нас, виліпив тип мислячої людини, істоти естетичної, етичної, прагнучої краси. Без такого впливу ми були б лише зграєю диких приматів” [1, 255]. Не випадково пісні, казки, легенди сповнені захоплення та шанобливого поклоніння перед таїною рослин. Вишивки, петрогліфи, різьблення на кістках або дереві, художні тканини, народні розписи стін і печей, інтер’єрів, гончарне мистецтво, дивовижні вироби золотокочавів і різьбярів по сріблу, майстерність наших кружевниць, – коротше кажучи, вся світова творчість народів планети відображає красу й розмаїття квітів та рослин” [1, 151].

Герої роману повсякчас згадують, як берегли наші прадіди сади і гаї, як доглядали квіти й дерева, які легенди й казки створили про них. Сонцепоклонники-слов’яни “увяляли світову володарку життя Славу або Живу у вигляді прекрасної Диви з вінком на голові, у прихорошеному квітами зеленому вбранні. І головний кумир Світовид зображувався так: із стовбура Дерева вимальовуються фігури

тварин, птахів і риб, над ними – чоловік і жінка, які тримаються за руки, а ще вище – чотириликий Дажбог і зображення сфери Сонця-Ярила... Вражаєшся мудрістю предків, які відобразили найглибші закони світобудови в найпростіших символах” [1, 148]. А мотиви орнаменту на подолі жіночого вбрання – це ідеограми землі, пророслого зерна, води. У вишивку верхньої частини одягу часто додаються рослинні мотиви, що символізують ідею родючості. Власне йдеться про використання фольклорної символіки з її промовистим натуроцентризмом.

Христина Гук разом із батьком працює в заповіднику “Надія” і вірить, що незабаром на всій планеті почнуть виникати численні зони Першоприроди, відбудеться реконструкція Єдиного світу, котрий “втаємничений в наших геноглибинах, інакше – звідки мрія про такий світ з’являється в душах поколінь, у казках пращурів, у передбаченнях подвижників і мислителів” [1, 152]. Власне єдність людської істоти з природним світом слід розуміти не як її заблокованість у природі, а вихід через природу і з допомогою природи у Всесвіт.

Як майбутній лікар-психіатр Русалія мріє про розгадку прадавніх таємниць відунів та знахарів, адже “народ упродовж тисячоліть нагромаджував досвід лікування, спілкування з природою” і “багато тих зерен мають у собі вартості куди значніші, ніж деякі сучасні скороспілі відкриття” [1, 325]. Дід Радько розповідає Русалії про особливість ночі на Івана-Купала, про космічні терези, рівновагу ночі й дня: “Прадіди спостерігали, що в цю ніч відбуваються великі зміни в силовій напрузі рослинного світу, міняється їхня енергетика, як сказали б сучасні дослідники. Це ніби гребінь сонячної хвилі, найвищий підйом зусиль природи. Зумієш зачерпнути в цю ніч згущеної сили – матимеш захист на цілий рік” [1, 329]. Святкуванням Івана Купала означало містичне єднання з природою, давало людям гостре відчуття свободи, спорідненості зі світом. Русалія переноситься у минуле і спостерігає, як гурт прадавніх дівчат у довгих полотняних сорочках, прегарно вигаптуваних на рукавах, грудях і на подолі, співає пісню. По її закінченню ланцюжок хороводу розпався, і дівчата з радісним гомоном кинулися до Дніпра, накладаючи на його водяне плесо свої вінки.

Після того, як прадід відкрив Русалії таємницю квітів, дівчина прагне до співжиття з рослинним царством. Так, пошук цвіту

папороті для неї стає шляхом самопізнання і саморозкриття. І врешті-решт легенда оживає. Дівчина із зачудуванням спостерігає, як “із сутінок поміж травою проклюнувся блакитний паросток, запалав, роздвоївся, розтрівся, шугнув угору. В цілковитій тиші викинув сім пелюсток, а поміж ними – віяло золотистих і сріблених тичинок. Квітка похитувалася, пульсувала, хвилювалася, ніби язичок полум’я” [1, 331].

Русалія намагається винести своє “Я” за межі власної індивідуальності, щоб у такий спосіб долучити себе у відчуттях до єдності з силами світових стихій. А шлях до співдій з ними бере початок в архаїчних шарах світогляду, в символіці вогню, води, дерев, квітів тощо. В уявленнях українців про вогонь народна свідомість гармонійно поєднала як об’єктивні реалії, так і створені на їх основі давні міфи, що сприяли метафоризації окремих явищ, пов’язаних з вогнем та його символами. Вогонь – символ духовної енергії, перетворення і переродження, руйнівної і водночас народжуючої сили, кохання, сімейного добробуту, сонця, зв’язку з небесним світом. Для Русалії вогонь – це сила преображення, він багатолікий і позавимірний, а людина мусить свідомо оволодіти вогнем самотворення: “Від оцього полум’я, плазму якого ми спостерігаємо, до вогню духу, від життєвого горіння до сяйва сонця й зірок” [1, 230]. Дівчина пропонує Грицеві Гуку скупатися у полум’яному кільці. Перед тим, як перескочити стіну багаття, Русалія заспівала і хлопець відчув, що у нього ворухиться волосся на голові від таємничих слів і чаклунської мелодії закляття. Гриць побоявся ступити у вогняне кільце, хоча роздуми дівчини про вогонь і сміх були суголосні з його теорією “субстанційності радості” не просто як стану душі, а як зерна, що його потрібно сіяти, доглядати, передавати іншим, адже “наш народ творив все з піснею, сміхом, з радістю. Творити з плачем, із сльозами можна лише під страхом. Але все, що створене в рабстві, у муках, – мізерне, недовговічне” [1, 35]. Русалія вважає, що початок стежки до гармонії та добра у серці, але “не пройти її без світла вогнесміху”. Сміх і вогонь – суттєво подібні: “Ось глянь, як радісно, легко вогонь прагне у тайну, танцює на видимих речах, оцінює їх, спопеляє ілюзорне, забирає суттєве з собою і летить далі, далі – у диво і небувалість. Так і правдивий сміх – грайливо вирізьблює, виявляє

мізерне, ганебне, відстале (...), закликає до полум'яного Преображення” [1, 229].

Письменник захоплюється здатністю українців сміятися над собою, своєрідно реагувати на все, що діється в нашому житті, давати жартівливу оцінку подіям, явищам і особам – нерідко на відміну від їхнього офіційного трактування. Головний редактор гумористичного журналу Товкач розуміє, що енергія творення – “у гущі людській, в стихії реготальній”, тому посилає своїх співробітників у відрядження в села, до “джерел реготу”, у пошуки свіжих ідей веселощів та сміху [1, 53]. Саме так потрапив Гриць Гук у село Сміяни, яке зустріло його жартівливими приспівками молодичь. Дід Сміян – яскравий носій генетичної інформації предків-сміян – розповідає хлопцеві: “Я не сміюся, я показую людині її приховану суть. Як би сказати це популярніше? Я – містифікую! Люди колись навіть прозвали мене Брехлом. А я просто вигадник, химерник. Я вигадую ситуацію, а твоє діло – вірити чи ні! Все залежить від твого рівня гумору і чутливості” [1, 213].

Дід Сміян, оповідаючи народні перекази про русалок, які місячними ночами виходять із води, і якщо їм хтось трапиться на шляху – залоскочуть до смерті, передає мало відому версію про те, що люди, яким пощастило зустрітися з русалками, радісно сміються, а потім безслідно зникають. Сміються не тому, що їх лоскочуть, а тому, що їм відкривається щось прекрасне, казкове, і вони віддано йдуть за русалками у цей чудесний світ. За фольклорно-етнографічними матеріалами (І.Денисюк, К.Кутельмах) русалки є душами померлих. Мотив зустрічі людини з русалкою, що у фольклорі нерідко трактується як трагічний для людської істоти, у романі О.Бердника подано в протилежному значенні. Автор також формує індивідуальний підхід до переосмислення архаїчних уявлень і вірувань, розповідаючи про Царство Раха: “Рахмани – це прадавні люди. Наші прапращури. Невмирущі. Вони жили ще тоді, як на Землі було вічне літо, а на небі сяяло два сонця. А потім одне сонце погасло, світ охолов, і рахмани перейшли в сферу казки” [1, 228].

Діда Сміяна поважають у селі, молодь вчиться у нього жартувати з любов'ю. На витопаному вигоні над крутим берегом річища Гриць спостерігає, як весело кружляють танцюючі пари. Якийсь парубок пішов навприсядки, на ходу приспівуючи прадавню бувальщину:

– Де ж на світі тая правдонька була?
Що куриця та й бика привела.
А бичок-третьок
Та й наніс яєчок... [1, 219].

Гриця захоплюють нестримні потоки психоенергії парубків і дівчат, що бережуть традиції предків. Жанри українського фольклору, зокрема пісня, казка, легенда, переказ стають елементом композиції роману й відіграють вагомую роль у вираженні його емоційного, етично-естетичного, філософсько-світглядного рівня. Приміром, друг Гриця Сава Корінь, їдучи на полювання, неспокійно й тривожно спостерігає за криком та реготом мисливців, а дорога видається йому ножем, що “розпанахує живу землю навпіл, крає її болісну плоть” [1, 84]. Хлопець дивується, адже шляхи завжди нагадували йому життєдайні артерії, що наповнювали організм суспільства. Вони несли в своєму річищі друзів, побратимів, гостей, тож називали їх гостинцями. Але дорогами впродовж багатьох віків пронеслось багато лихоліть і нещастя, ненависті й роздору. “Хто виміряє ту лавину муки? Чи співмірна вона з елегійністю, лагідністю та пісенністю тих стежок-доріжок, котрі оспівані казками й думами? Недарма Чорний Шлях залишився в пам'яті народній, але “Світлого Шляху” годі там шукати” [1, 85]. Як бачимо, О.Бердник згадує, що протягом багатьох століть страшним лихом для українських земель були спустошливі турецько-татарські набіги. Використовуючи легенди і перекази, можемо значно повніше реконструювати цю минулу епоху, проте лише незначна частина перлин народної творчості була записана й опублікована.

Однією з головних проблем роману є проблема духовності людини, що постає як одна із ключових і розглядається письменником у площині розкриття теми виживання людини в складних соціальних умовах. Історико-суспільні протиріччя потребують невідкладного розв'язання творчого використання та індивідуально-авторської трансформації елементів фольклору. Приміром, О.Бердник намагається “не відкинути, зрозуміти, виплекати небували органи чуття, здатні сприйняти таємничий голос казки”. Пращури залишили нам гарні казки, в яких приховано неймовірні багатства. Приміром, яйце-райце – Земля, її життєдайна потенція. “Лежить Гася, простяглася, як устане – неба дістане!” Відома всім вам загадка. Відповідь на неї лише одна: Земля” [1, 177].

Автор інтерпретує по-своєму казку про Попелюшку: “Попелюшка – ось правдивий смисл і значення Геї... Попелюшка насправді принцеса, але сліпці бачать її в сірому вбранні повсякденності, прикриту золою, прахом, зневагою байдужих людей” [1, 178]. Він намагається “розшифрувати” коди відомих казок, бо у кожному слові прабатьків – криниця сил, а життєві нагромадження минулих поколінь несуть потужну психоенергетичну батарею, котра діє на людей у творчості і задумах. Прадавні волхви створили казку про Телесика, як заповіт про необхідність повернення до материнського краю: “Спочатку Івасик-Телесик щасливо плаває по хвилях річки життя, періодично повертаючись на материн голос. Потім зміюка (чи відьма) підробляє у коваля материн голос і обманом захоплює Телесика в полон (...). Деякий час герой рятується на дереві, хоча змія та її супутники невпинно гризуть стовбур (Флора, природа протистоїть техніці – залізні зуби змії). Нарешті надія на лебедів (у древній міфології лебідь – символ мудрості, духовності). Рятує Телесика покалічений лебідь (тобто той, хто звів нещастя землі, знає співчуття), він вертає його до батька-матері” [1, 480]. Як бачимо, О.Бердник, на відміну від народноказкового джерела, конкретизує змальоване, перекомпоновує залежно від власного задуму, вимог доби. Сучасні покоління, переконаний прозаїк, “уже не можуть жити без фантастичних джерел, може, казка є живлющим напоєм крилатих душ, і без тої животворної ріки згасне вогнище людськості на планеті...” [1, 169].

О.Бердник намагається розшифрувати назви, їхній внутрішній світ, адже слово має бути “живим, огненным відображенням реальності” [1, 191]. Мова водночас виступає і засобом спілкування й об'єктом пізнання, оскільки вона – “серце народу” (І.Огієнко), то через слово пізнаємо й народ. Слово взагалі й художнє слово зокрема є своєрідним духовним кодом національної культури. Навіть “козаки” – назва войовничого, лицарського елемента нашого народу, зазначає автор, “походить від модифікації цього поняття – КАЗ, КАЗАТИ, КАЗКА, КАЗАННЯ, УКАЗ, НАКАЗ. Козаки (казаки) – діти Каза, КАЗКИ” [1, 190].

На думку О.Бердника, рідна мова є дарунком Світовиди-Ярила, невидима Божа вібрація, вічне джерело радості, енергії, сили.

Люди мали Прамову – єдиний ключ взаєморозуміння. Письменник згадує легенду про Вавилонську вежу, що її будували пращури, аби добратися до неба. Однак боги злякалися, зруйнували вежу і одняли від людей Прамову, розбивши її на численні наріччя, щоб мислячі істоти перестали розуміти одне одного.

Кожна людина повинна задуматись, до чого покликана своїм народженням на Землі, у цьому народі, що має зробити, сформувані з себе, що залишити на стежині свого походження. Споглядаючи Золоті Ворота, Гриць уявляє їх “шлюзом таємничої ріки буття, крізь який вирував водограй душ і сердець. А потім – ріка повернулася десь в інший бік, річище висохло... і ми тепер маємо сухі, замшілі камені і не чуємо, де тепер кипить хвиля, що гупала колись в цю браму...” [1, 56]. О.Бердник намагається осягнути питання взаємин людини й природи, минулого і сучасного через поглиблене вивчення соціальної, моральної, духовної сутності особистості, через обізнаність із потребами індивіда, суспільно-філософським розумінням його життєвої позиції. Саме фольклор є зразком не лише яскравих художніх форм, а й цінним об'єктом для дослідження і вивчення структури людської психіки і взаємовідношень свідомого й несвідомого в етнічній психіці.

Автор, як і його герої, переконаний, що так зване “нове” завжди можна вивчити, а так зване “старе”, якщо його знехтувати, навіки пропадає. І чи не пожалкують у майбутньому люди, котрі бездумно винищили іскри прадавньої мудрості” [1, 496]. Олесь Бердник виводить проблематику роману в метапростір одвічних філософських питань про сутність і сенс людського життя, про вічну боротьбу добра та зла в душі людини. Відтак національний фольклор стає для письменника засобом акумулювання та передачі філософських, морально-етичних та естетичних ідей.

1. Бердник О. Вогнесміх / О. Бердник. – К. : Тріада-А, 2006. – 560 с.
2. Вернадский В. Философские мысли натуралиста / В. Вернадский. – М. : Наука, 1988.
3. Онацький Є. Українська емоційність. Українська душа / Є. Онацький. – К. : Фенікс, 1992.
4. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг ; пер. с англ. и нем. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.

Барвінку синь – про жовть осінню,
Вітри про полонину, ніч про днину,
А кожне серце – про Україну [7, 31];
Чи туск, чи війна, чи у хаті гаразд –
Гуцулки вишивають усяку всячину.
І хай там що – зеленіє гуцульський
ряст
І не гаснуть голки, кров'ю пучок
освячені.
Міняються долі – не міняється
колір.
Минається сум – не минається суть.
Мінялись окуви, але ніколи
Не міняли міняйли гуцульську красу

[7, 38] та багато ін.

Аналіз засвідчує, що в поезіях Т.Мельничука репрезентовані численні лексико-семантичні діалектизми різної частиномовної належності. Вони представляють найрізноманітніші за значенням пласти лексики. Найширше у його поезіях маніфестовані іменники.

Велика група діалектизмів – це етнографізми, які називають традиційні форми побуту, звичаїв, обрядів, вірувань гуцулів. До них належать субстантиви на позначення музичних інструментів, використовуваних жителями Карпат: *дримба* “щипковий музичний інструмент”, *трембіта* “духовий музичний інструмент – дерев'яна труба (до 3-х м довжини), зроблена зі смерекового дерева, обвита березовою корою”, *флюяра*, *фрела* “довга сопілка без денця”, *цимбали*. Напр.: *Тут що не хата – то цимбали*, / *Гуцулка й перстень на руці* [7, 27]; *А флюяра його семибарвно грала / І завітала від звуків / Зів'ялі граби* [7, 74]; *Чом, Мольфаре, плаче твоя фрела?* [7, 71]; *Хтось кленовою хвірткою гримав / І за шибамми грала зірничі-дримби* [7, 123]. Зазначимо, що трембіта як своєрідний символ гуцульського краю супроводжує переважно сумні моменти життя горян, і це знайшло своє відображення у поезіях Т.Мельничука. Порівняймо, напр.: *Тут все співа: / Про волю – птаха, про косу трава, / Про горе матері – мальована трембіта* [7, 31]; *І ніч, коротка, як радість заяча, / По-весняному у трембіти коминів тужить* [7, 40] та ін.

Гуцули – люди працьовиті (робітні) і веселитися вміють. Усім відомі народні танці, що притаманні саме цій етнічній групі (напр., *аркан*, *гуцулка* тощо). Тому не випадково зустрічаємо на сторінках збірки юкстапозит для позначення гуцульського танцю (*гуцулка* “вид танцю”, *дрібущка* “назва танцю”): *І Микита –*

голова непокрита / Сіє гуцулку-дрібущку, мов жито [7, 41].

Низкою найменувань, використаних у творах, передаються особливості гірського ландшафту: *грунь* “1) вершина гори; гірське пасмо; 2) невеликий пагорб, не покритий лісом”, *плай* “стежка в горах”, *полонина* “високогірне пасовище”, *рінь* “дрібне каміння біля річки; гравій, галька”, *сигла* “густий непрохідний ліс”, *копанка* “1) гірська копана дорога; 2) неглибока криничка”, *шанець* “рів”. Напр.: *І що мені із того, що смерека в сиглі / До себе тулить русе смереча, / Коли я маю сина – і не маю сина, / Бо місячно-калинову коліску синову / Гойдає інший по ночах* [7, 92]; *Я правди не скажу – збрешу, що виріс син / І десь собі побіг-повівся із дому... / Куди?... Напевно, рвати на ґруні полин* [7, 95]; *Й бриндушки по коліна забредуть у копанки, / А за ними в надії – здонжуанений ряст* [7, 119] та ін.

Назви осіб у творах Т.Мельничука представлені такими лексемами: *батяр* “1) гулять, пройдисвіт; 2) сміливий хлопець”, *бовгар* “пастух, який доглядає стадо великої рогатої худоби на полонині; чередар”, *дівка* “дівчина”, *князь* “молодий (на весіллі)”, *копил* “нешлюбний син, байстрюк”, *легінь* “парубок, дорослий хлопець”, *любаска* “коханка”, *любка* “1) те саме, що любаска; 2) мила, дорога, кохана (при звертанні)”, *шандар* “жандарм”. Напр.: *А без того барвінку святого / Не знайшов би до любки дорогу* [7, 41]; *Потім вільха зітхатиме тужно: / “Ой, не йди з ним, він батяр... Не йди”* [7, 131] та ін.

Ужиті в аналізованих поезіях діалектні слова на позначення одягу та аксесуарів жителів гуцульського краю: *запаска* “жіночий поясний одяг з двох полотниць”, *бартка* “топірець (металевий або дерев'яний) з довгою ручкою, прикрашеною орнаментом”, *кафта-ник*, *кафтанка* “шита або в'язана камізька”, *кутас* “переважно множ. прикраса у вигляді китиці на гуцульському одязі”, *окрайка* “тканий пояс з кольорової шерсті”, *петичина*, *петек*, *петик* “вид короткого одягу з домотканого сукна для чоловіків і жінок”, *черес* “широкий шкіряний пояс”. Напр.: *Тут ходив вечір – / Чорна петичина на плечі* [7, 123]; *Замело мого діда і батька, / Щоб за плугом вони не йшли, / Щоб різьблену нескорену бартку / Не святили росою вільшин* [7, 138].

Маніфестовані й назви предметів домашнього вжитку: *бесаги* “дві торби, з'єднані одним полотнищем, що їх носять перекинутими через плече або через спину коня”,

берівка “1) те саме, що бербениці; 2) пляшка”, *гладунець* “гличик (переважно для молока)”, *гарнець* “дерев'яний посуд для молочних продуктів (об'ємом 4–8 літрів)”, *коверець* “килим”, *пугар* “склянка”. Напр.: *А йй – скрипку із липки, / Струни із барвінку / Ще й горілки берівку* [7, 66]; *І червоних півнів / Хтось ніс на базар у бесагах* [7, 123].

Назви страв репрезентовані такими лексемами: *бринза* “спеціально приготовлений для зберігання посолений сир”, *гусянка* “спеціально заквашене кип'ячене молоко”. Напр.: *Маєш бринзу та лютої гусянки гарнець, / Тож сиди – нічого тобі не станеться* [7, 103].

Низкою діалектизмів представлені назви, пов'язані з сільською виробничою діяльністю: *барда* “широка сокира з коротким топорцем для тесання дерева, тесак”, *ватра* “вогнище, багаття, вогонь”, *дараба* “пліт, збитий з кругляків, який сплавляють по ріці”, *дерзівка* “шітка чесати льон, гребінь до клоччя”, *кльопа* “пристрій для вимірювання товщини круглої деревини”, *коновка* “1) дерев'яна посудина з одним вухом для води; дерев'яна посудина для молока; 2) частина олійниці”, *лотока* “жолоб, по якому тече вода до млинового колеса, лотік”, *оборіг* “повітка на чотирьох стовпах для сіна, збіжжя, соломи”, *опалка* “мішок або торба, з якої годують коней”, *платва* “груба балка, до якої прикріплюються крокви”, *подря* “1) горище у стаї; 2) полиця, на якій сушать і зберігають овечий сир”, *топір* “вид сокири для тесання, тесло”. Напр.: *Догоряє остання ватра / у глodu на сизих устах* [7, 113]; *Черемош, як бджола, не має спокою, / Досвітки, смутки й дараби носить* [7, 103].

Життя гуцулів протікає серед розкішного буяння карпатської природи. Тому своєрідністю відзначається група лексем на позначення багатобарв'я рослинного світу: *без* “бузок”, *білотка* “едельвейс”, *бриндуша* “шафран”, *жереп* “бот. гірська карликова сосна”, *козелець* “жовтець їдкий”, *ліска* “ліщина”, *марічка* “бот. стокротка”, *морва* “шовковиця”, *ружжа* “троянда”, *юрочка* “бот. калюжниця болотна”. Напр.: *І здаються мужчинам жінки їхні ружжами / З земним, найсвятішим пелюстям долонь* [7, 35]; *Дзвенять блакити, фіолети, / І пахнуть хвилі, наче без* [7, 97]; *Бриндушки цвітуть не тільки в квітні – й восени* [7, 112]; *І лине все, і все бринить, / Стають медами ружжі* [7, 107].

Цікавою є й низка діалектних лексем для найменування представників тваринного

світу: *бузьок* “лелека”, *жонва* “дятел”, *каня* “шуліка”, *когут* “півень”, *кумка* “маленька жабка, яка водиться у холодній джерельній воді”, *чукурлик* “жайворонок”. Напр.: *Береза поволі чахне, / аж поки одного ранку / не скрикне заплакана жонва: / Вона умерла – наша біла мати* [7, 28]; *Зазоріє – когути схопляться* [7, 134].

Використані у збірці специфічні номінації явищ природи: *плова* “злива, раптовий дощ”, *раптівка* “раптовий короткочасний дощ, злива”, *сніжниця* “снігопад з дощем”, *туча* “1) бурхлива злива з вітром і громом; 2) темна грозова хмара; 3) град”. Напр.: *А він одвертав од них гради і тучі: / Аби пшениця не падала на коліна, / Аби їх, хрещених, голова не боліла* [7, 74]; *Тільки ж плови били – і знесло мости* [7, 136].

Абстрактні іменники переважно на позначення почуттів та відчуттів людини репрезентовані такими діалектизмами: *люба* “кохання, любов”, *скуса* “1) спокуса; 2) переляк; 3) евф. чорт”, *туск* “туга, сум”. Напр.: *Буде березень бігти на вечорниці / І насипле в криниці пахучих планет, / А хлопцям у голови – хмелю-дурману, / Дівчатам ув очі – любизгуби / Та у серце – зілля підману* [7, 116].

Відрізняються від загальнономовних найменування деяких місяців у гуцульській говірці: *цвітень* “квітень”, *май* “травень”, *просинець* “грудень”. Напр.: *Тож хутчій, мій коню, попри сонця ожеред / Зі снігу – в цвітень, / А із цвітня – в сніг* [7, 90]; *Не було нічого – лиш лілова хмара, / Наче безу китиця в маю* [7, 139].

Наведемо й інші діалектні слова, використані автором у збірці: *твер* “гвинтівка”, *писок* “зневажл. 1) рот; 2) обличчя”, *бубка* “зменш. до буба 1) дит. рана; 2) хвороба”, *віно* “частка ґрунту, давана молодій”, *наличман* “1) маска; 2) намордник”, *твар* “обличчя”, *тлум* “натоп”, *трійло* “отрута”, *фітлі* “1) жарті; 2) хитрощі”. Напр.: *Невірні ж носять наличмани вірності* [7, 82]; *Печаль мене голубить – наче губить, / Підносить мені трійла, як вина* [7, 92].

У житті гуцулів тісно переплетені два простори – реальний та ірреальний, що на мовному рівні виявляється у функціонуванні багатьох лексем на позначення надприродних сил та людей, які можуть, за народними віруваннями, керувати цими силами. У своїх віршах Т.Мельничук використовує такі демоніми: *бісиця* “1) міф. уявна надприродна істота, лісова жінка, яка могла заманювати пасту-

хів до лісу, ввижаючись їм у вигляді жінки чи дівчини; 2) переносне, лайливе: сварлива жінка”, дідько “чорт”, мольфар “знахар, ворожбит, дії якого часто бувають зловорожими”, чугайстер “нелихий лісовий дух”. Напр.: *Я Мольфар – священний злий дух, / Злий, бо вічний, як гори, / Бо не хоче вбити мене мій друг / І не може вбити мій ворог* [7, 65]; *А вже скоро піде до Чугайстра у школу / Афиноока осінь* [7, 103]. Наведені слова є органічними елементами лексичної системи гуцульського діалекту, демонструють тісні зв'язки зі словами інших тематичних груп говірки, а це свідчить про їх неізольований характер. Від них можливе утворення дериватів з різною семантикою, зокрема в аналізованих поезіях автор використовує похідні іменники зі значенням демінутивності (напр., мольфар – мольфарик), зі значенням особи жіночої статі (мольфар – мольфарівна), прикметники зі значенням присвійності (мольфар – мольфарів). Як впливає з вищенаведеного, на основі первинного значення демоніма можуть утворюватися вторинні, похідні значення, які не обов'язково пов'язані з демонічним простором (див., напр., друге значення слова бісиця).

Широко представлені у віршах Т.Мельничука говірково марковані топоніми. Найчисленнішу групу серед них утворюють ойконіми: *Брустури, Косів, Саджава, Устеріки, Уторопи, Яблунів* та ін. Напр.: *Е ні, гайну я лучче на базар до Косова / Й куплю у збанках писаних мальовані віки* [7, 81]; *А з Уторопів разом з відлигою, / Під сірим знаком першого журавля, / Ідуть та й ідуть кирзові чоботи* [7, 39]. Засвідчені також гідроніми *Черемош, Прут, Уторопець* та ороніми *Говерла, Діл*. Напр.: *Сокоче Уторопець синій, / Де поять коней, сорочки перуть, / Де капають із вільх важкі росини / І гаситься пелюстя диких руж* [7, 38]; *Чистим дзвоном росяним, / Тихим смутком з осені / Йдуть до мене гори понад Черемошем* [7, 122]; *А як місяць-срібляр запорошить / За Ділом коси вільх і дівчат, / На камені плаче біла рожса, / Плаче ружса дівкам на печаль* [7, 131].

Найчастіше вживаним у поезіях названої збірки є антропонім *Довбуш*, адже цей ватаг бойової дружини опришків, наділений надзвичайною силою, якого куля не брала, є для більшості верховинців-горян народним героєм, месником, якого вбили. Напр.: *І виберусь, мов на Сіон, / На Леся Довбуша гору* [7, 81]. Функціонують у текстах і похідні від

цієї номінації: *Земля моя багата довбушками, / Піснями, могилами і трагічністю* [7, 27]; *А де той вогонь? У чийй він криці? / В чьому сонці? В зірниці чийй? / Може, в Довбушевій порохівниці, / Може, в милої бризне з-під вій?* [7, 41].

Оскільки часоплин у гуцулів тісно пов'язаний зі святами (празниками) християнського календаря, які в багатьох випадках нерозривно поєднані з дохристиянськими (язичницькими) віруваннями, то цілком закономірним є функціонування в аналізованих віршах слів чи словосполучень для їх позначення: *Зелені свята, Юрія*. Напр.: *П'ять літ без нього (без батька. – Л.П.) Юра ліс косичить* [7, 29]; *Може, тому у капличці і плакала / На зелені свята Богородиця дерев'яна* [7, 72].

Менш численними на сторінках названої збірки є прикметники-гуцулізми, однак вони є досить різними за значеннями: *бриндушковий* “фіолетовий, фіалковий”, *галчастий, галковий* “кістковий (про цукор)”, *жереповий* “від жереп 1) гірська карликова сосна; 2) ялівець”, *наглий* “1) невідкладний, спішний; 2) нахабний, грубий”, *квасний* “кислий”, *лютий* “гострий на смак”, *ляцтій* “1) неслухняний; 2) найгірший, останній”, *майовий* “травневий”, *моругий* “про коня темно-сірої масті з плямами”, *робітний* “працьовитий”, *шаліновий* “виготовлений з тонкої вовняної тканини”, *фудульний* “гордий, гордовитий”. Напр.: *За що мені цю радість бриндушкову / Даруеш, земле мінна і промінна?* [7, 79]; *А запалить сини, ватри жерепові, / Та не обпалить біле тіло тополі* [7, 29]; *Люди села робітні* [7, 40]; *А вже в очі сиплять черешневі вихори / І наздоганяє тебе майова гроза* [7, 141] та ін.

Органічно вплітаються у поетичну канву аналізованих творів різноманітні за семантикою гуцулізми-дієслова: *видіти* “бачити”, (*в*)*уздріти* “побачити”, *грубнути* “вагітніти”, *дозирати* “доглядати, пильнувати”, *здибати* “зустріти”, *косичити* “квітчати”, *коцкати* “1) стукати; 2) ударити (когось)”, *маїти* “прикрашати хату зеленню на Зелені свята”, *скуботати* “лоскотати”, *сокотити* “1) пильнувати, стежити; 2) доглядати”, *увихатиси* “метушитися, поратися”. Напр.: *А Юра ліс косичить* [7, 29]; *А я не вірю вже, що замаюся щастям* [7, 93].

Зустрічаємо на сторінках збірки і своєрідні вигуки: *мой*, що вживається при звертанні до когось (*Ти не горбся, мій дідуню, не*

душкуй, / Дай закурим твою люльку, мой [7, 104]), *сіда-ріда-дана*.

Багато з названих говірково маркованих лексем у творах Т.Мельничука використовуються неодноразово. До найбільш уживаних належать: *без, бриндуші* та багато спільнокореневих, *віно, гуцул* та похідні від нього.

Нерідко в поетичних полотнах Т.Мельничука зустрічаємо нагромадження в порівняно невеликому відрізку тексту багатьох гуцулізмів різної частиномовної належності (прийм ампліфікації). Напр.:

*Ні, ніхто не вирвав срібну волосину:
Срібну волосину Довбуш віддав сину,
Щоб ні меч, ні куля
Не взяли гуцула.
Щоб не знали гори туску,
Щоб не вмерли в горах бузьки.
Довбуш оддав сину, син – онукам,
Щоб стерпіли всі наруги й муки.
І ні меч чужий, ні смерть, ні куля
Не беруть з тих пір гуцула.
Золотого коня в лузі
Дозирає бовгар-бузьок,
Заживають рани в серці
Від гуцульської живиці...
А де ж зараз волосина?
В соняшниковім чубі мого сина* [7, 74].

Таке своєрідне нанизування створює певний настрій і підтверджує уже висловлену нами думку про те, що діалектні слова є невід'ємною частиною мовної свідомості Т.Мельничука.

Чимало гуцулізмів в аналізованих поезіях функціонують разом зі спільнокореневими дериватами: *бриндуші, бриндушки, бриндушковий; без, безовий; гуцул, гуцулка, гуцульський, Гуцульщина; Довбуш, Довбушів* (присвійний прикметник), *довбушук; запаска, запасочка; легінь, легіник; май, майовий, замаюватися; мольфар, мольфарик, мольфаренко, мольфарівна, мольфарів* (прикметник); *цимбали, цимбальний; жереп, жереповий; чага, чаговий* тощо.

Деякі діалектизми автор використовує у переносному значенні. Напр.: *І згасла бриндушка надій (колись золота)* [7, 78]; *А над смереками місяць – барткою, / Як парубоцький клич* [7, 92]; *Гори, життя могутча ватро, / Хай твій повік не згасне жар!* [7, 165] та ін. Таке їх вживання свідчить про потужний образний потенціал говіркових слів, їх здатність бути колоритними засобами художнього осмислення дійсності й зображення її у творах красного письменства.

Нерідко Т.Мельничук вдається до своєрідного “олітературнення” деяких діалектизмів. Це стосується їх фонетичного оформлення, зокрема нівелювання притаманного для гуцульських говірок вживання голосного звука *і* замість *а* після м'яких приголосних (зам'янка замість діалектного *заминка* чи *замінка, гусянка – гуслінка*), відсутність характерного ствердіння приголосних у кінці слів (*коверець* замість діалектного *коверец, гладунець – гладуец, просинець – просинец*). Таке наближення гуцулізмів у плані вираження до загальноновживаних лексем скорочує шлях до входження їх у скарбницю літературної мови.

В одному зі своїх віршів Т.Мельничук ствердно висловлюється:

*Моя душа не зачужиниться
Й не всохне мого роду віть,
Покіль колючою ожиною
Триматись буду – за мій світ* [7, 32].

А неодмінною частиною світу для людини є її материнська мова.

Таким чином, у збірці Т.Мельничука “Чара” широко представлені найрізноманітніші пласти гуцульської лексики, які майстерно залучаються для художнього змалювання дійсності. Читаючи його віршові рядки, відчуваємо глибоку, міцну закоріненість автора у живодайний ґрунт рідної говірки, його замишування діалектними перлинами. А чим глибшим є коріння, тим розлогішою буде крона нашої мови. Тому, можливо, іноді й підсвідомо, а в більшості випадків свідомо, талановитий поет, використовуючи територіально марковані слова, прагне зробити вузькодіалектне загальнонаціональним надбанням.

1. Гриценко П. Ю. Ареальне варіювання лексики / П. Ю. Гриценко / АН УРСР Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні; відп. ред. І. Г. Матвіяс. – К.: Наукова думка, 1990. – 272 с.
2. Гуцульські говірки: короткий словник / відп. редактор Я. Закревська. – Л.: Відродження, 1997. – 232 с.
3. Гуцульщина. Лінгвістичні етюди / АН України. Інститут суспільних наук; редкол.: Я. Закревська (відп. ред.) та ін. – К.: Наукова думка, 1991. – 308 с.
4. Грещук В. В. Територіальні діалекти і мова художньої літератури: типологія зв'язків / В. Грещук // Грещук В. В. Студії з українського мовознавства: вибрані праці / упор. Р. Бачкур. – Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2009. – 520 с.
5. Грещук В. Південно-західні діалекти в українській художній мові: нарис [Текст] / Василь Грещук, Валентина Грещук. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного

- університету імені Василя Стефаника, 2010. – 309 с.
6. Дорошенко Я. Князь поезії / Я. Дорошенко // Мельничук Т. Чага. – Коломия : Видавничо-поліграфічне товариство “Вік”, “Просвіта”, 1994. – С. 3–6.
 7. Мельничук Т. Чага / Т. Мельничук. – Коломия : Видавничо-поліграфічне товариство “Вік” “Просвіта”, 1994. – 176 с.
 8. Пена Л. І. Гуцульські діалектні риси в поезії Марії Матіос / Л. І. Пена // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – Вип. XXV–XXVI. – С. 77–81.
 9. Пушик С. Блакитна роса на траві й на колючому дроті / Степан Пушик // Мельничук Т. Твори : в 3 т. – Коломия : Видавничо-

В статті проаналізовані діалектизми різних мовних рівнів, використані в поетическому збірнику Тараса Мельничука “Чага”. Особливе увагу приділено лексическим діалектизмам: вони охарактеризовані з точки зору частини мови, встановлено їх значення, розкрито їх роль.

Ключеві слова: діалектизм, гуцулізм, поезія, Тарас Мельничук, “Чага”.

In this article it is analyzed different in levels hutsuls' dialectisms used in the poetical collection “Chaga” by Taras Melnychuk. Special attention is paid to lexical dialectisms: they are characterized from their part of speech appliance perspective, it is determined their groups by their meanings, explicated their roles.

Key words: dialectism, hutsulism, poetry, Taras Melnychuk, collection “Chaga”.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Леся Петренко

СПЕЦИФІКА ТВОРЕННЯ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 20–40-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто прийоми творення експресіоністичних образів в українській літературі 20–40-х років ХХ століття. Особлива увага звернена на використання інтенсивного ритму, образних і звукових асоціацій, контрастного зображення, епізодично-мозаїчної композиції, трагічно-вибухового настроєвого сюжету як підтвердження художньої реалізації експресіоністичної поетики.

Ключові слова: експресіоністичні образи, інтенсивний ритм, звукові асоціації, контрастне зображення, епізодично-мозаїчна композиція.

Розвиток експресіонізму, багато в чому завдячуючи непересічній західноєвропейській філософії другої половини ХІХ століття, сприяв активізації інтересу до внутрішніх психологічних станів людини, її моральних пошуків, намагання знайти своє місце у протиріччях складного суспільного життя. Всупереч тиску пореволюційного більшовицького періоду, багато українських письменників 20–40-х років ХХ століття заглиблювались не у реальність нав'язуваної їм дій-

- поліграфічне товариство “Вік”, 2003. – Т. 1 : Поезії. – С. 5–35.
10. Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник / Н. Хобзей ; відп. ред. П. Гриценко. – Л., 2002. – 216 с.
11. Ципердюк О. Д. Гуцульський говір у мові поеми Олександра Олеся “На зелених горах” / О. Д. Ципердюк // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – Вип. XXV–XXVI. – С. 164–169.
12. Ципердюк О. Д. Діалектизми в мові Василя Герасим'юка / О. Д. Ципердюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. / редкол. : Г. Ф. Семенюк (гол. ред.), А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – Ч. 1. – Вип. 31. – К. : Твім інтер, 2008. – С. 372–388.

ності, а у світ суб'єктивних, психологічних візій. Аналогічно до експресіоністів, цінність реального світу применшувалася, проте самодостатність індивідуалістського “Я” зростала. Надзвичайне незадоволення світом хаосу й насилля (час громадянської – братовбивчої – війни), в якому “звір звіра їсть” (П.Тичина), передчуття апокаліпсису охоплюють людину: “Задвигтять Гуляй-Поле небачено ще. / І – лавина потече, – / Невблаганна. Безодвічна. / Страшна. Апокаліптична” (І.Багрянний); “По-

над земл / Дай закуди / Встає кривавий жах”, “На-рід-дані на камені – / Все звержене рипгато з назваДоми невинних падають також, / у творах Т.менем” (С.Гординський); “Безсилоєодноразовчі впадуть, – / Старечі до рук мої ь: без, брибачу, – / безкрая скривавлена п, віно, гуцул пи! / І трупи...” (Є.Плужник). Кларідко в поєба, якою освячувалися вбивства зустрічаємсяприклад, у творчості Д.Фалькієвеликому “образ безглуздої боротьби батьків різної цих обох скошує кулетем справжнь ампліфікац. Тоді й романтика революційних, ніхто не врає похмурого зловісного відтінку, лібну волоси більше фаталізмом, ніж чиеюсь ц'об ні меч, нністю...” [16, 216]:

І жє взяли гуцул жєрстви душу, –
Поєоб не знали ки – душу мають...
А тоб не вмерлболю прєсте...
Руквбуш оддає раз черкне,
І виоб стерпільросте: “Розстріл”
(Паі меч чужий мовчить... не крикне)
є беруть з т (З циклу “Минуле”).

Втрлотого коня довіри до світу вела до абстрагуєзирає бовгайності й спонукала до вираженєживають рих страхів, що, у свою чергу, шд гуцульськєкспресивного вираження доведеноде ж зараз його надриву душі. Назва поезії “Ссоняшниковосюри, перегукуючись із назвами ке своєрідстичних творів “Батьківщина меїнастрій і пірг” І.Гайма, “Янгол смерти” Й.Ваумку про “Вічний сон” А.Еренштайна, готуєною частиття картини, яка передає настрої ічука. відчуженості автора від реалій зсмало гуцулєсвіту й передчуття біди, котра неїкціонують вається:

Начватами: брїтру, ні гаю,
Тїлї; без, безоорні: “Кінець”...
Унгуцульщина, ти лягаю,
все прикметню я уже мрець.

Дика; легїнь, ястрашну сучасність, переживаючися; мольф-експресіоніст виплескує свої бурчольфарівнатя, непотамований біль. Звідси –, цимбальїнамічність оповіді, стрімкість темовий тощо. образи, деформовані від внутрішньїякі діалектї: “Сонце, скажене вагадло, / Б'єтїному значє, об сїд / В неба прозорого лїд, надїй (колирається вітер свавільний, / Мати їми місяць євільна / Сина гойдає (Ю.Клен; [7, 92]; Гор; Гуляй-Поле в крові / і в сльозах, / ї повік не є, смертю розоранє, / В бомбо вживанняїх і черепах, / В гільзах, / В ожугаїх потенціал / В трїсках... (І.Багрянний). У поезіїти колоритїи особливо відчувається темний, ння дійснос розбурханий душевний океан від письменствисті, коли хочеться “ди-

мом пропасти в безодні часу!” (“Регіт”), щоб не дивитись “в ріку криваву, / що полоще черепи і кістяки, / наче криги, биті, ламані шматки” (“Війна”). Така зболена поезія, застерігав сам художник слова, – це “поезія для божевільних”.

Подібний настрої посилюється введенням опозиційних образів-символів, які набувають особливого емоційного значення. Приміром, у поемі “Попа межамі болю” О.Туряньського зустрічаємо образ-символ людини-тіні, яка почуває себе безмежно відчуженою в дикому танку “людських пристрастей і душевного озвіріння”. Цей образ контрастує з символічним сприйняттям сонця, що уособлює “могутній дух людини”, а тепла людська сльоза у “замерзлому пеклі” втілює ідею перемоги духу над матерією. Подібні полярні взаємозумовлення ключових образів-символів, довкола яких розгортається драматична дія твору, спостерігаємо і в “Мандрівці до сонця” Юрія Клена. Так, на тлі експресіоністської картини з п'яним сонцем, яке виграє на білизні ребер кінського кістяка, з'являється “кручений шлях” у “безвість” і “мертвий майдан” правдавньої столиці як символ незворотнього трагізму людської долі у світі, в якому “скрізь болото і твань”.

У поемі “Попіл імперій” в символічних образах “чорного ворона”, що хапає ночами з мирних хат безневинних людей, а також сатани – істоти, в якій “чотири двійники зрослись тілами”, Юрій Клен зобразив репресивну сталінську машину, що поглинає і “ворогів”, і тих, хто допоміг звалити царський трон, однак зважився переступити “більшовицький канон”. Цій потворі протиставлено образи-символи Давнього Риму і Київ-граду, які уособлюють віру і надію на визволення, національне відродження.

Бунт людини проти жорстокого суспільного світу, її розпачливий крик став причиною появи у творі І.Багрянного “Морітурі” zdeформованих символічних постатей – “морітурі”, які “(...) приречені, мордовані, биті по обличчю орденами й партбилетами, тавровані найбруднішими іменами й машені по голові людським калом в ім'я його...” Маємо справу з депсихізацією персонажів, що узгоджується з експресіоністичними прийомами. Це не люди, а маски – змучені обличчя, “кістляві й худі людські кінцівки”, такі “обчухрані, що лише шматки та гнилі рубці теліпались на них, прикриваючи ребра й стегна”. Саме ці нелюдські страждання породжують “людину

крику” – “морітурі”, за допомогою якої І.Багряний намагається передати свій внутрішній біль, викрикуючи й протестуючи проти бездуховності світу, нівеляції етичних цінностей: “Ви розумієте? Мільйони нас, що отак кричать, захищаючись власною кров’ю, і скавуть в муках, під хряскіт власних кісток, – це вже народ? Народ!..” [1, 26].

Художня система численних творів В.Сосюри також спрямована на зображення збентеженої душі, а звідси – нагнітання больових емоцій, різкість акцентів, викривлення пропорцій – усе те, що вказує на синдром експресіоністичної поетики. Поезія “Хто розуміє цей жах” – приклад синтезу вражень героя із гіпертрофованим, загострено-суб’єктивним сприйняттям убивства, яке призводить до крайньої напруги його переживань:

*Хто розуміє цей жах, коли душа така
одинок?*

*Коли хочеться кривавими пальцями
схотити за горлянку небо*

і видерти йому останнє око – Сонце...

*Хто розуміє цей жах, коли душа така
одинок?*

Бунтівний, сповнений сумнівів герой – це і сам автор, який хоче відкрити страшну правду про безумство та жорстокість світу.

Деструкцію, розпад світу зображує і О.Довженко в кіноповісті “Арсенал”. Газова атака, аварія поїзда, злидні народу, голод – уся ця експресивно насичена, гостро зображена картина війни є ніби образом зруйнованого світу. Усі гармонійні поняття народу про добро, благополуччя, щастя підірвані зсередини. Тому експресіоністичний стиль згущує реалістичне втілення жахливої реальності, зовсім некерованої і безумної, за якою просвічується символічне значення війни (так само, як через образ німецького солдата, отруєного газом, просвічується символ божевілья нових видів зброї). Власне всі ці загострено-драматичні, динамічні сцени побудовані за законами нової графічної культури. До речі, одна з відомих картин О.Дікса “Солдати в газовій атаці”, на якій замість людей на темному тлі висвітлюються протигазні маски з величезними чорними заглибинами для очей, умовно збігається з фрагментом із “Арсеналу”: “Сунуть на бій німецькі цепи. Гвинтівки на грудях. / Надихавшись звеселяючим газом, корчиться від сміху солдат. Падає з голови залізна каска. Жалюгідна і страшна людина”; “Очі заплющені. Тільки страхітлива посмішка, звернена в порожнечу неба, пере-

косила солдатське лице й вишкірені великі зуби” [6, 34]. Люди створюють враження гидких диких звірів, безликих стандартизованих істот, втілюючи лейтмотив світової катастрофи. Характерний “наліт” експресіоністичного стилю несе в собі образ колишнього солдата, що постраждав на війні й не знає, як жити далі: “Старий світ затаїв тривогу. Блукає бідність, готова до дії. Нікуди діватись інвалідам. / Виповз на вулицю вночі безногий солдат. Подивився вслід парочці, що кудись поспішала, замислився...” Він нагадує постать з експресіоністичного полотна О.Дікса “Каліки війни” (1920 р.), на якому зображені нікому не потрібні люди, чия трагічна доля збуджує співчуття й жаль. Літературознавець С.Хороб підкреслює, що “тема війни в інтерпретації О.Довженка, передана в системі образів-алегорій та безіменних персонажів, співзвучна темі протесту супроти війни і смерті – домінуючому мотиві в експресіоністській творчості” [21, 276].

Образи сучасників, створені Т.Осьмачкою, помітно вирізняються індивідуальністю, вони є водночас авторською інтерпретацією українських етноментальних характеристик і безпосередньою рефлексією на довкілля, реальні життєві події. Невипадково автор уживає такі образні паралелі: “народ-рілля”, “люди-кістяки”, “чекісти-вовки” тощо. Образи серця і душі є визначальними для розуміння особливостей української духовності. У Т.Осьмачки характерним прийомом поетичного образотворення є наділення серця і душі “комунікативними здібностями”. В авторській тканині тексту “мовчання” цих образів символізує байдужість, духовну глухість, а “крик” – страждання, тугу, жаль, самоту. У поезії “Сонет” ліричний герой звертається до душі з проханням випускати “слова на землю чорну”, бо “коли німують людські живі душі, / тоді і роси кам’яніють на землі” і навіть “очі в молоді, немов од суші, / мертвіють, облітають навесні”.

Зазначимо, що слово у митців-експресіоністів охоплює граничні межі образу: предметні та настроєві. У ньому відображається метафоризація художньої дійсності, звернена до внутрішнього світу людини та його емоційного вираження: “(...) Як сіре листя восени, обривалися й падали дні. Пройшла осінь. Пожовкнув ліс, принишк – засумував, як сухотник. А під ногами – пляма крові з харкотиння” (М.Хвильовий); “Бадьоро вигукували, палали дні. І положливо тремтіли, згасали

дні” (А.Любченко); “Над селами хмари / Похили, / І тоскно в блакить / Простягають руки безсилі...” (М.Йогансен). Метафори мають властивість наділяти зовнішній світ психічним змістом, узгодженим з абстракційними формулами, які давно існують у мовній системі, як-от: “жорстокість”, “нетерпимість”, “страх”, “приреченість”. Наприклад: “вікна ригали поламаними кріслами...”; “в роззявлені двері блищали маховики...”; “...часто й зле гавкали кулемети, і розхлябані залпи шарпна рвалися з-за кучугур...”; “ліс, що спереду, зареготавсь, застогнав...”; “галас важко тріпавсь у тісній хаті, тіннями дряпавсь по стінах, по стелі” (А.Головко); “І серцями вирваними/ Грالیся в шинках,/ І сиділи воронами / На живих мерцях”; “Куди ти йдеш, куди ти йдеш?/ Поглянь: у далині понурій/ Розкрились пашеки пожеж” (М.Рильський).

В експресіоністській стильовій манері бурхливий потік метафор ламає канонічні форми і створює нові. У метафорі майже перестав відчуватись образ, натомість домислюється, як ми вже зазначали, щось схоже на крик: “На шматки порізав свою душу/ й зашпурнув їх ген-ген од себе.../ І несуться вони метеорами десь/ по далеких світах... (В.Сосюра. “На шматки порізав свою душу...”); “Розцвітайте нові жита!/ А на кожному колосі – мука моя...” (Є.Плужник. “І ось ляжу, – родючий гній...”). Персоніфіковані образи найчастіше функціонують як розгорнуті метафоричні структури, що характеризуються опосередкованим образно-асоціативним зв’язком своїх компонентів: “Степ мовчав і корчився з болю...” (Ю.Яновський. “Чотири шаблі”); “І серце – розтріснена скрипка/ і скручений в пальцях очкур” (І.Крушельницький. “Залізна королева”), “О, як люто заздрить людині/ На небі мрець голомозий...” (М.Йогансен. “Місяць”).

Використання метафоризованої лексики вже саме створює певну художню якість, але художня виразність лексичної метафори ще більше виявляється на тлі інших художніх засобів і в поєднанні з ними. Нерідко натуралістичний або екстатичний характер метафори підкреслює епітет: “плямистий тиф розпачливого літа”, “ослизлі павуки думок”, “скажений гробокоп”, “рукатий, упертий, страшний костогриз, костолом, костоправ” (М.Бажан). Зустрічається у творчості митців-експресіоністів поєднання гіперболи й метафори, внаслідок чого виникає гіперболічна метафора, що вказує на вищий ступінь дина-

мічної ознаки. Особливо багатими на такий різновид метафори є поеми Юрія Клена “Прокляті роки” (“...вставала пійма чорним бором, / зітхаючи пашеками ночей”; “...дмухачі всесвітньої пожежі (...) / з людських, цементом зліплених, кісток / там добудовують гігантську вежу”) та “Попіл імперій” (“Коли ж у вітті вітер шарудів, / то той каштан робився стоязкий, / бо язиком тоді був кожен лист. / І чув, шаліючи, я люті крики...”; “Для вас отруйний вітер бомб / ще не місив людської каші”; “На душах репнула кора. / Мов голі стовбури обдерті, / вітрами шмагані вночі, / вони біліють, жахом жерті, / і скрізь прожекторів мечі”).

Певні психічні стани ліричного героя (“заціпеніння”, “відчай”, “спустошення”, “страх”) перетворюються на “абсолютні” метафори експресіонізму: “Мріями скривавленими / Червоніє даль. / Дітками задавленими / Спить моя печаль” (М.Рильський. “Вікна говорять”); “Рани гніву, / рани днів... / Крик журливий / журавлів...” (В.Сосюра. “Рани гніву...”); “По болотах / та по ярах / людина йде... / Дивиться пожежами, / диха димами, / головою світ заступа” (Т.Осьмачка. “Казка”).

Типовою формою метафоризації для експресіоністичного світосприймання є вираз, народжений на руїнах принципу краси, що становить одну із філософських основ експресіонізму. Відтак для посилення трагічності образу нерідко використовуються натуралістичні елементи, починає панувати “хвала потворному”: “Там / поламано гармати / хтось / чорніє на снігу... / Не чоло – сніги... / кучері – не хмари... / Там нема ноги / й голови немає...”, “Стоїть на фоні заляпаної мозком стіни, / в струмочках крові... / і хилиться все нижче...” (В.Сосюра. “Воєнком”, “Чорні уривки”); “...Людина, / що казала: убивати гріх – на ранок з простреленою / головою. Й собаки за тіло на смітнику гризуться” (П.Тичина. “Терор”). Тільки естетика експресіонізму може виправдати такі свідомо “антиестетичні” метафоричні утворення, які суперечать усім поняттям доброго смаку:

Київ і Харків, Полтава, Одеса

В себе приймають

Буру бловотину сіл...

(Юрій Клен. “Мандрівка до сонця”).

В образній системі митців-експресіоністів присутні натуралістичні зображення, зокрема тілесно-анатомічні: “Коли розрили свіжу сопку, з могили ще плазував кволий стогін. / То цурпалки живого м’яса, що все

одно скоро підуть у вічність. / ...Смерділо трупами” (М.Хвильовий. “Бараки, що за містом”); “Сріблястий попіл спалених кісток. / Людського лоба тріснутий шматок. / Розпалить яру здвигнуті укоси. / Повзуть із ями золотисті коси – / В землі не скрилось, тліном не взялось / Витке і ніжне золото волось” (М.Бажан. “Київські етюди”).

У баладі Д.Фальківського “Одна нога в стременах...” на тлі зимового пейзажу з’являється вершник без голови, який “поступово заповнює собою скрижанілий простір”, “це символ протиприродних явищ, тривожних абсурдів суспільного життя” [9, 376]:

Одна нога в стременах...

Сніги. Вітри. Зима.

Розрубані рамена.

І голови нема.

Подібну картину спостерігаємо і в поезії П.Тичини “Зразу ж за селом...”, адже при виробленому індивідуалістичному світогляді “Соняшних кларнетів” поет не ховав очі од протипоказаних для такого світогляду речей. Естет у найкращому розумінні цього слова, Тичина не уникає страшної прози” [18, 33]:

*Зразу ж за селом –
всіх їх розстріляли,
всіх пороздягали,
з мертвих насміхали,
били їх чолом.*

*Випала ж зима! –
Що тепер всім воля,
В головах тополя,
А голів нема.*

Зразком поєднання високого стилю зі знижено-розмовною лексикою, а також натуралістичною вульгарністю, гротескною надмірністю зорових образів є творчість Т.Осьмачки. Показовим твором може бути його поема “Колісниця”: “Церкви Божі / в кришталеві дні погожі, / молоділи та біліли. / На майданах-роздоріжжі / любо святами пишались / людом радісним і ясним, / мов колоссям наливались” – і водночас: “Як на дощ ворони крячуть, за Батиєм хижо / плачуть, / у долинах клюють очі, мертві очі парубочі... / Од пожеж у видні ночі / люди тінями блукають, над руйнами ридають...”.

Вираженню бурхливих психічних переживань митців сприяє і експресіоністичний принцип кольористики, який передає атмосферу агресії, бездуховності жорстокого світу, крайньої душевної напруженості: “Торкає ногою три черепи він – / І чорний, / і жовтий, /

і білий один” (І.Багряний. “Гуляй-Поле”); “Косивши дядько на узліссі жито, / об жовтий череп косу зазубив...” (Є.Плужник. “Косивши дядько на узліссі...”); “І в пил проллято, втоптано й прибито / Мозаїку з движких червоно-жовтих кіл – / Плямистий тиф розпачливого літа” (М.Бажан. “Гето в Умані”); “В низьких житах, не торкнутих серпом, / блакитні трупи брякли і чорніли” (Юрій Клен. “Попіл імперій”). Дуже часто домінуюча гама кольорів ненатуральна, якась начебто несамопита: “То город-дощ, холодний і зелений / Над морем, що під парусом туману...” (М.Йогансен. “То город-дощ...”); “Кров вогнем скипіла в жилах / голубим, / тугим, лютим, злим...” (І.Крушельницький. “Положили шини”); “Синя габа, від петлі габа / На серці у кожного є” (М.Бажан. “Розмова сердець”). Такі композиції барв спонукають до думки про образи маляра-експресіоніста В.Кандінського, який використовував сильні й непередбачувані контрасти – синього, зеленого, помаранчевого відтінків.

Відповідної тональності та специфічно експресіоністичного ракурсу зображення набувають пейзажні деталі в поемі О.Турянського “Поза межами болю”. Дослідник З.Гузар звертає увагу на експресіоністський характер картини грози з громами, блискавками серед лютої зими, в якій немає життєвої достовірності, “реалістичності”, однак від того загальна атмосфера часу стає навіть більш чуттєвою: “Безупинний гомін громів, жажливий стогін незбагнених голосів по безоднях, виття вовків – усе це змішується в пекельну симфонію, котра супроводжує смерть героїв” [5, 38].

Підняття завіси над моральною катастрофою людства, що спричинена втратою основоположних засад людського існування – доброти й любові, відображення кризи, непевності й нестійкості часу в психології людини тісно пов’язує світосприйняття українських авторів із експресіоністським типом художнього мислення. Художня реалізація українськими авторами основних положень експресіоністського типу художнього мислення ґрунтувалася головним чином на відтворенні суб’єктивного світу особи завдяки інтенсивному ритмові, образним і звуковим асоціаціям, контрастному зображенню, епізодично-мозаїчній композиції, трагічно-вибуховому настроєвому сюжеті, а також зверненні до психологічного аналізу неповторного потоку імпульсів внутрішнього буття людини. Стан

тривоги, напруги, відчаю митці передають через схвильовані інтонації, через навальний тиск думки, що не може вміститись у слові; через синтаксичну структуру монологу, розбитого на короткі абзаци, кожен із яких зв’язаний між собою асоціативно.

Літературознавець К.Шахова у статті “Експресіонізм як мистецьке явище” звертає особливу увагу на розрізнення експресіонізму і експресивності, яка назагал властива мистецтву, аргументуючи це тим, що експресіоністи “знайшли нові форми і прийоми створення особливої, підкреслено яскравої експресивності, які були розтиражовані різними течіями та стилями мистецтва ХХ сторіччя” [7, 35]. Безперечно, важко простежити все багатство українського експресіонізму, особливо зважаючи на синкретизм української лірики, переплетення в ній різних стилів. Але як засвідчують навіть ці поодинокі приклади текстового аналізу поетичного і прозового доробку письменників 20–40-х років ХХ століття, маємо всі підстави говорити про широке використання українськими митцями власне експресіоністської техніки, що тяжіла до деформації в сфері предметного зображення, дисонансу, “ліричного крику”, будучи емоційним еквівалентом екзистенційних станів – страждання, болю, відчаю, горя, самоти, відчуження. У духовному полі експресіонізму перебувало чимало письменників, оскільки центром його тяжіння окреслюється протиріччя між духовністю та інстинктом, між прагненням цільності зв’язків та їх руйнації, між індивідом та масою.

1. Багряний І. З камери смертників. Гуляй-Поле. Морітурі / І. Багряний. – Л. : Сполом, 1999. – 160 с.
2. Бажан М. Політ кризь бурю : вибрані твори / М. Бажан ; вступне слово І. Дзюби. – К. : Кришниця, 2002. – 608 с.
3. Головка А. Твори : в 2 т. / А. Головка. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 1. – С. 28–58.
4. Гординський С. Колір і ритми / С. Гординський. – К. : Час, 1997. – 479 с.
5. Гузар З. Книга болю Осипа Турянського (грані поетики) / З. Гузар // Українське літературознавство. Міжвідомчий науковий збірник. – Л. : Світ, 1994. – Вип. 59. – С. 30–39.
6. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання / О. Довженко. – К. : Наукова думка, 1986. – 709 с.

В статтє раскрыто приемы создания экспрессионистических образов в украинской литературе 20–40-х годов XX столетия. Главное внимание сосредоточено на использовании интенсивного ритма, образных и звуковых ассоциаций, контрастного изображения, эпизодически-мозаичной композиции,

7. Експресіонізм : збірник наукових праць / упоряд. Гаврилів Т. – Л. : ВНТЛ-Класика, 2005. – 182 с.
8. Експресіонізм // Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром’як, Ю. Ковалів та ін. – К. : Академія, 1997. – С. 229–230.
9. Історія української літератури ХХ ст : у 2 кн. / В. Дончик, В. Агеєва, Ю. Ковалів та ін. – К. : Либідь, 1993. – Кн. 1. – 382 с.
10. Йогансен М. Вибрані твори / М. Йогансен ; передм. Р. Мельникова. – К. : Смолоскип, 2001. – 516 с.
11. Клен Ю. Вибране / Ю. Клен ; упоряд., авт. передм. та приміт. Ю. Ковалів. – К. : Дніпро, 1991. – 461 с.
12. Любченко А. Вибрані твори / А. Любченко ; передм. Л. Пізнюк. – К. : Смолоскип, 1999. – 520 с.
13. Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – Л. : “Фенікс Лтд”, 1992. – 686 с.
14. Осьмачка Т. Поезії / Т. Осьмачка. – К. : Рад. письменник, 1991. – 252 с.
15. Пінчук С. Осип Турянський / С. Пінчук // Турянський О. Поза межами болю : повість-поема; Син землі : роман; оповідання. – К. : Дніпро, 1989. – С. 17–39.
16. Розстріляне відродження : антологія 1917–1933 років : поезія – проза – драма – есеї / упоряд. Ю. Лавріненко. – К. : Просвіта, 2001. – 794 с.
17. Сосюра В. Вибрані твори : у 2 т. / В. Сосюра ; упоряд., післямова С. Гальченка, вступ. ст. В. Моренця. – К. : Наукова думка, 2000. – Т. 1. – 648 с.
18. Стус В. Феномен доби (Сходження на голгофу слави) / В. Стус. – К. : Знання, 1993. – С. 33–37.
19. Тичина П. Твори / П. Тичина. – К. : Молодь, 1990. – 288 с.
20. Хвильовий М. Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 650 с.
21. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с. – Бібліогр. : С. 364–402.
22. Kuźma E. Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce / E. Kuźma. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1976. – 177 s.
23. Perkins G. Contemporary Theory of Expressionism / G. Perkins. – Bern and Frankfurt : Verlag Herbert Lang, 1974. – 346 p.

трагически взрывного сюжета как подтверждение художественной реализации экспрессионистической поэтики.

Ключевые слова: экспрессионистические образы, интенсивный ритм, звуковые ассоциации, контрастное изображение, эпизодически-мозаичная композиция.

The article observes the methods of creating the expressionistic images in the Ukrainian literature of the 20–40s of the XX century. The author pays great attention to the use of intensive rhythm, imaginative and sound associations, contrast display, episodic and mosaic composition, tragically-burst plot as the evidence of the artistic realization of expressionistic poetics.

Key words: expressionistic images, intensive rhythm, sound associations, contrast display, episodic and mosaic composition.

УДК 811.161.2'371

ББК 81.2 Укр-7

Наталія Іванишин

СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ АВТОРСЬКОЇ ПОЗИЦІЇ В ДРАМАТУРГІЙНОМУ ТЕКСТІ

У статті проаналізовано риси драми як особливого типу тексту, зокрема акцентовано на переході авторської характеристики персонажів на маргінальну позицію та інтерференції різномісних антропоцентричних начал як основних способів реалізації інтенцій креатора.

Ключові слова: драматургічний текст, імпліцитність, ремарка, автохарактеристика, екстрахарактеристика.

Всебічний аналіз художнього тексту вимагає врахування всіх складових, що його формують, зокрема й латентних. Однак якщо тексти прози та поезії у цьому ключі неодноразово були предметом вивчення, то драматургічні жанри досліджувалися значно рідше.

Звичайно, драматургічний текст (далі – ДТ) потрапляв у поле зору лінгвістів та літературознавців (А.Бакланова, Р.Будагов, Т.Винокур, М.Горюнова, Д.Зоненашвілі, В.Лагутін, В.Мізецька, Н.Мостова, О.Ожигова, Т.Ткаченко, Л.Уколова, В.Халізев та ін.), однак питання актуалізації в ньому інтенцій автора, реалізації імпліцитних смислів все ще залишаються відкритими.

У зв'язку з цим мета статті полягає у виокремленні та докладному описі рис драми, спрямованих на виявлення в ній намірів креатора. Вона передбачає розв'язання таких завдань:

- розглянути різноаспектні підходи до з'ясування специфіки драми як типу тексту;
- проаналізувати риси драми як типу тексту, акцентуючи на специфіці характеристики дійових осіб та інтерференції різномісних антропоцентричних начал.

У результаті аналізу особливостей драми як типу тексту виділяють такі диферен-

ційні її ознаки, як: сценічність, специфіка актуалізації діалогу, перехід авторської характеристики персонажів на маргінальну позицію в характеристиці дійових осіб, інтерференцію різномісних антропоцентричних начал (автора і персонажів), наявність одного центрального конфлікту та специфічної структури [5]. Зауважимо, що перераховані особливості ДТ тільки в комплексі формують таку структурно-смыслову єдність, при якій важливою є лінгвістична організація тексту, що проектує своєрідні форми донесення до реципієнта художньо-образної інформації, закодованої в мовних засобах. Докладніше у статті розглянемо питання специфіки характеристики дійових осіб та виявлення ролі креатора у процесі формування ДТ.

Так, ДТ властива така ознака, як **перехід авторської характеристики персонажів на маргінальну позицію**, причому характеристика дійових осіб розгортається у двох напрямках:

- 1) *персонажна автохарактеристика* (персонаж характеризує сам себе);
- 2) *характеристика персонажів іншими* (екстрахарактеристика).

Слід зазначити, що характеристика персонажів (авто- чи іншими дійовими особами) тісно пов'язана з актуалізацією оцінної мо-

дальності у ДТ. У результаті учасник комунікації постає як позитивно чи негативно маркований антропоцентр. Порівняймо:

Тоді дядько Тарас у люстро:

– А собі ти ще потрібний? (Подивився і почав сам себе в люстро лаяти). П'ять на п'ять, га! Ні, таки ти дурень, Тарасе! Бельбас! Бевзь! Недотена! Кеп! Йолоп! Глупак! Телепень! Дурко! Дуропляс! Дурноверх! Дурепенко! Дурба! Дурило! Дурбас! Дурундас! [7, 165];

та

Оленка (в задумі). Веселовський... Такий гарний товариш і – зрадник.

Лесь. Але, товариші, це тільки один юда, а в нашій організації їх аж два [6, 179].

У наведених текстах характеристика персонажа здійснюється шляхом автохарактеристики (у першому прикладі) та екстрахарактеристики (у другому).

Перехід автора на маргінальну позицію є специфічною рисою ДТ, в якому домінуючим антропоцентричним началом є персонаж, а не автор. Насамперед персонаж рухає дію, розгортає конфлікт і, великою мірою, є основним чинником, що “працює” на імпліцитне смислотворення. Однак, незважаючи на периферійність ролі автора у вказаному типі тексту, “творець” усе ж виявляє своє креативно-конструктивне начало на рівні художнього цілого, беручи участь у характеристиці дійових осіб. Так, зокрема, характеристика персонажів здійснюється за допомогою ремарки. Наприклад:

Старий бюрократ. Що ж, панове? (з робленою посмішкою). Чи не піти б нам дообідувати? Се навіть буде... пікантно: під свист куль, під рев гармат. Як Нерон любився колись пожежею Рима, співаючи, так і ми: при доброму заллі – вище будемо підіймати кубок з вином і голосніше, веселіше співати здравицю [14, 362].

У наведеному сегменті основне навантаження в характеристиці персонажа передає словосполучення з *робленою посмішкою*, яке великою мірою відображає внутрішній стан дійової особи, прагнення завуалювати реальні відчуття з метою приховати страх. Підкреслимо: у ремарці автор представлений експліцитно, однак, на думку дослідників, існують й інші способи його оприявлення, що передбачають взаємопроникнення авторської та персонажної мови.

Так, Л.Уколова вважає, що “основним способом виявлення авторської позиції в п'є-

сах все ж є мова персонажів” [12, 133]. На думку іншого дослідника тексту драми – Р.Будагова – автор та персонаж здатні інтерферуватися: “Довільно чи ні мовлення одних персонажів сублімується автором, мовлення інших – “знижується”. Усе визначається тим, носієм якого авторського замислу виступає той чи інший персонаж п'єси” [1, 13], тобто автор у ДТ репрезентується не лише у ремарці.

Як бачимо, взаємопроникність мови автора і мови персонажів [8] дозволяє виділити ще одну важливу рису драми – **інтерференцію різномісних антропоцентричних начал (автора і персонажів)**. Іншими словами, автор у ДТ рефлектується не тільки через ремарку, а й через мовлення персонажів.

На думку Л.Уколової, важливими засобами (крім ремарки) представлення автора у ДТ є:

- мова персонажа-резонера або персонажа, ідейно близького автору;
- рух мови персонажа за шкалою мовних цінностей (високий, низький стилі);
- індивідуально-мовленнєва характеристика персонажів;
- зміна семантики слова в діалозі, що виникає завдяки зіставленню синонімів, антонімів і т. д., що часто служить для створення комізму;
- приращення смислу слова (слова – семантичні центри, символи, лейтмотиви, підтекст) [12, 150–151].

Більшість дослідників, беручи до уваги двовекторність ДТ, тобто проектуючи драму на сценічне втілення, стверджують наявність у її структурі диференційної ознаки, що відрізняє цей тип тексту від інших – “контамінації двох планів: художньо-образного і реально-технічного (ремарки)” [8, 7], вважаючи тим самим авторську мову (зокрема ремарку) однією з рівноправних підсистем ДТ. Тобто ремарка розглядається як чинник (на тлі діалогу), здатний реалізувати інтенції креатора (імпліцитні чи експліцитні), репрезентувати окремі смисли ДТ, бути відправною точкою при інтерпретації та декодуванні певних сегментів авторського конструкта.

Наприклад, В.Мізецька зауважує: “...Ремарка виходить за межі суто допоміжних функцій і характеризується самодостатньою художньою цінністю. ...Нерідко вона передає смисл цілої сюжетної ланки” [8, 8]. Про лако-нічність, семантичну місткість ремарки говорить Д.Зоненашвілі: “Вони (ремарки – Н.І.)

складаються зі слів із більш місткою семантикою або узагальненим значенням” [4, 14]. Н.Мостова, зазначаючи, що “ремарка є допоміжним засобом у художньому відтворенні дійсності й підлягає систематизації відповідно до виконуваних текстових функцій”, підкреслює: “Ремарка доповнює зміст тексту..., її призначення полягає у тому, щоб пояснити, конкретизувати дію персонажа” [9, 253].

Однак деякі мовознавці (М.Горюнова, Н.Слюсар) визначальним у ДТ все ж вважають лише діалог, відводячи ремарці додаткову, периферійну роль. Порівняймо: “Діалог, на відміну від ремарки, має всю повноту інформації і про дію в цілому, і про характеристики персонажів. Класичний діалог має таку високу художню інформативність, що йому інколи взагалі не потрібні авторські ремарки. ...Оскільки драматург не втручається у сценічну дію, то й роль авторських ремарок незначна” [3, 11]. Насамперед у проекції на сценічне втілення розглядає ремарку Н.Слюсар, вважаючи її “суттєвим орієнтувальним засобом для режисера та актора у роботі над матеріалізацією тексту п’єси” [11, 9], називаючи її “маргінальним мовним фактом” [11, 11].

Співвідношення діалогу та ремарки окремі науковці розглядають як показник ідіостилу автора, відображення особливостей розвитку драми певного періоду (Т.Винокур, В.Мізецька, О.Ожигова). Так, Т.Винокур, характеризуючи лінгвостилістичні особливості драми 70-х рр. ХХ століття, зауважує: “Зберігаючи службове призначення, ремарка все більше розростається і, що найважливіше, включає недвозначно самостійні літературні «прикраси», зіграти які неможливо” [2, 178]. На значущості ремарки у драмі кінця ХХ ст. наголошує В.Мізецька: “Можна простежити тенденцію до збільшення в ХХ ст. ролі ДАР (ремарки. – Н.І.) як однієї із підсистем ДТ порівняно з драматургією більш ранніх періодів” [8, 22]. На взаємозумовленості ремарки й драматургії певного періоду наголошує О.Ожигова, досліджуючи стилізацію усно-розмовної мови в текстах сучасної української драми [10].

Як бачимо, роль авторської мови (ремарки) у ДТ розглядалась під різними кутами зору, однак можна виділити такі основні напрями її інтерпретації:

- ремарка – одна з рівноправних підсистем ДТ; вона здатна акумулювати в собі

домінантні імпліцитні смисли, давати відправні точки для декодування тексту;

- ремарка – периферійний мовний факт, структурна особливість ДТ, орієнтована на матеріалізацію п’єси (сцену);

- ремарка – показник індивідуального авторського стилю; вказівка на епоху.

На нашу думку, ремарка є важливим допоміжним засобом у ДТ, що оформлює мовленнєві партії дійових осіб, сприяє експлікації латентних смислів, закодованих у міжперсональних інтеракціях. Вона часто допомагає з’ясувати основні віхи розгортання мікротем, репрезентованої в окремому текстовому сегменті.

Наприклад:

Друга жінка. Ви за своїм чоловіком озиратесь? Ні, не було його тут.

Анна. (обертається до неї залякана). За чоловіком? Ні, я не за чоловіком.

Настя. (З уципливим докором). А ми тут, власне, про нього згадували, кумо Анно, чуєте? Кажуть, що він дуже слабкий?

Анна. (Мов непритомно). Слабий? Я не чула? А що йому таке? [13, 483].

У поданому сегменті тексту Івана Франка “Украдене щастя” на тлі розгортання конфлікту, в основу якого покладено любовний трикутник, відбувається інтеракція між головною дійовою особою – Анною – та односельцями. Імпліцитна тональність розмови, задана мовленнєвими партіями персонажів, великою мірою експлікується за допомогою ремарок. Вони функціонують у названому “відрізку” як важливий засіб увиразнення драматичного конфлікту – осуду співрозмовниками Анни.

Так, експліцитно у тексті (у діалозі) репрезентуються прямі мовленнєві акти; імпліцитно ж – розмова спрямована у русло непрямой комунікації. Ремарка сигналізує про те, що у тексті актуалізується непрямий мовленнєвий акт – докір (з уципливим докором). Таким чином, ремарка великою мірою зорієнтована на розгортання імпліцитного смислотворення.

Підсумуємо: інтерференція різнотипних антропоцентричних начал (автора і персонажів) як визначальна характеристика ДТ сприяє, з одного боку, виявленню авторської позиції у драмі, з іншого – проектує смислове розгортання тексту, впливаючи на мовні партії персонажів, виявляючи їх характерологічні параметри.

Отже, у ДТ доміантним антропоцентричним началом є персонаж, а не автор, однак на рівні художнього цілого креатор усе ж виявляє своє творчо-конструктивне начало, беручи участь за допомогою ремарки у характеристиці дійових осіб і рефлектуючись у мовленні персонажів.

Звичайно, жанр статті накладає певні обмеження на виклад матеріалу, а тому поза нашою увагою залишилися інші, не менш важливі, ознаки ДТ, спрямовані на латентне смислотворення; цікаво було б також простежити роль ремарки у текстах різних періодів та авторів, з’ясувати специфіку актуалізації імпліцитності в художньому тексті.

1. Будагов Р. А. О сценической речи / Р. А. Будагов // Писатели о языке и язык писателей. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 280 с.
2. Винокур Т. Г. О языке современной драматургии / Т. Г. Винокур // Языковые процессы современной русской художественной литературы: проза. – М.: Наука, 1977. – С. 130–197.
3. Горюнова М. М. Лінгвостилістичні особливості німецькомовної драматургії ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Горюнова Марина Миколаївна. – К., 1996. – 25 с.
4. Зоненашвили Д. С. Диалог в драме и диалог в прозе: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. / Д. С. Зоненашвили; Московский государственный университет. – М., 1980. – 20 с.
5. Іванишин Н. Я. Лексичні засоби формування імпліцитності в драматургічному тексті (на матеріалі української драми початку ХХ століття) / Іванишин Наталія Ярославівна:

В статтє проанализированы признаки драмы как особенного типа текста, в частности, акцентировано внимание на переходе авторских характеристик персонажей на маргинальную позицию и интерференции разнотипных антропоцентрических начал как основных способов реализации интенций креатора.

Ключевые слова: драматургический текст, имплицитность, ремарка, автохарактеристика, экстрахарактеристика.

The article highlights implicit-oriented peculiarities of the dramaturgic text and the specificity of the implicitness actualization in the drama texts of the beginning of the 20th century.

Key words: implicitness, dramaturgic text, implicitness, note, self-characteristic.

авторреф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2006. – 20 с.

6. Ірчан М. Твори: у 2 т. / Мирослав Ірчан. – К.: Дніпро, 1987. – Т. 1. Драми. – 343 с.
7. Куліш М. Г. Твори: в 2 т. / Микола Куліш. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – 509 с.
8. Мизецкая В. Я. Композиционно-речевая организация драматургического текста (на материале англоязычных пьес XVI–XX вв.) / Мизецкая Вера Ярославовна: автореф. дис... на соискание науч. степени д-ра фил. наук: 10.02.04; Киевский ун-т им. Тараса Шевченко. – К., 1992. – 29 с.
9. Мостова Н. А. Структурні характеристики драматургічного тексту в художній літературі / Н. А. Мостова // Мовні і концептуальні картини світу: зб. наук. праць – К.: КНУ, 2000. – С. 274–284.
10. Ожигова О. В. Стилізація усно-розмовної мови в текстах сучасної української драматургії / Ожигова Оксана Віталіївна: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.01; НАН України; Інститут української мови. – К., 2003. – 23 с.
11. Слюсар Н. О. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Слюсар Наталія Олександрівна. – Д., 2004. – 18 с.
12. Уколова Л. Е. Специфика драмы (системный аспект анализа) / Л. Е. Уколова. – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1991. – 172 с.
13. Франко І. Украдене щастя / Іван Франко // Поезії. Мойсей: поема – К.: Дніпро, 1989. – 567 с.
14. Хоткевич Г. Твори: в 2 т. / Гнат Хоткевич. – К.: Дніпро, 1966. – Т. 1. – 536 с.

Любов Процюк

ІНТЕРТЕКСТ У ДРАМАТУРГІЇ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У статті проаналізовано явище інтертексту у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської. До уваги взято її п'єси-інсценізації "Милость Божя" та "Розбійник Кармелюк". Письменниця працювала здебільшого в реалістичній манері, але риси модерного письма теж були органічними для її творчості.

Ключові слова: драма, модернізм, інтертекст, конфлікт.

З приводу драматичної творчості Людмили Старицької-Черняхівської, окрім інших аспектів, можна вести мову про явище інтертексту. Інтертекст – це взаємодія художніх творів, так би мовити, явний або прихований зв'язок між ними. Юлія Крістева ввела цей термін щодо літератури модерністської та постмодерністської. Людмила Старицька-Черняхівська у своїй стильовій манері більше тяжіла до традиційного письма, але різні чинники (характер доби, мистецькі впливи, конкретні життєві обставини) спонукували письменницю до творчих експериментів. Одними із таких є драми "Милость Божя" та "Розбійник Кармелюк".

"Милость Божю" Людмила Старицька-Черняхівська опублікувала у 1919 році. Це інсценізація давньої шкільної драми "Милость Божія Україну от неудобносимих обид лядских чрез Богдана Зіновія Хмельницького, преславного войск запорозьких гетьмана, свободившая і дарованними ему над ляхами побідами возвеличившая на незабвенную толиких его щедрот пам'ять репрезентованная в школах кієвских 1728 літа", що її виставляли в Києво-Могилянській академії. Згоджуємося з дослідником Миколою Сулимою, що Людмила Старицька-Черняхівська обрала для інсценізації саме цю п'єсу, "шукаючи опертя в історичному минулому нашого народу [6, 34]". Письменниця переробила драматичний текст і обрамила його власне авторським.

Інсценізація має цікаву й несподівану композицію – в одній драмі вміщено кілька п'єс: дія 1728 року, власне інсценізація "Милости Божої", інтермедії Дія 1728 року є своєрідним обрамленням для дії часів Богдана Хмельницького, а інтермедії, включені у драму, яку ставлять студенти, є ще одним текстом у тексті. Спостерігаємо три просторових і темпоральних пласти. Як зазначав М.Бахтін, тут присутнє злиття просторових і часових прикмет в усвідомленому і конкретному ці-

лому. Простір інтенсифікується і втягується у рух часу, сюжету, історії, а прикмети часу розкриваються у просторі. Відповідно, простір осмислюється і вимірюється часом [1, 23–25]. Щодо просторової локалізації, то в першому випадку – це події у Києво-Могилянській Академії, у другому – події визвольної війни Богдана Хмельницького, у третьому – події інтермедій, що не мають чіткого географічного простору. Відтак визначено і час: 1728 рік, 1648–1654 роки й неконкретизований час (для інтермедій) з певними рамками.

Дія-обрамлення могла б становити окрему п'єсу без відповідних ускладнюючих компонентів, оскільки вона має своїх героїв і схематично окреслене конфліктне поле: складна ситуація в колегіумі й любовний трикутник. Обидві ситуації вирішуються, не досягнувши істотного розвитку. Пояснити це можна тим, що авторка намагалася якомога точніше відтворити тогочасну добу з урахуванням специфіки сприймання сучасного їй реципієнта. Тобто головною метою було показати структуру давнього українського театру, а не перевести давньоукраїнську п'єсу в сучасну площину й відповідно надати персонажам якогось символічного підтексту. Дія утворює щільне замкнуте коло без прориву так званої "четвертої стіни" для реципієнта.

"Внутрішня п'єса" становить варіант "Милости Божої", написаної 1728 року. Тобто авторка намагається відтворити шляхом драматичного дійства першу постановку п'єси. Вона вводить у неї Теофана Трофимовича, який є одним із ймовірних авторів цієї драми. Прорив "четвертої стіни" відбувається всередині "п'єси в п'єсі", адже герої коментують побачене, Трофимович звертається до аудиторії, та й загалом монологи персонажів більше орієнтовані на реципієнта, а не для реалізації драматичної дії чи скерування на інших персонажів. Складним є і моделювання

самих персонажів, адже частина з них виконує подвійні ролі: у власній реальній дії й у п'єсі, яку вони ставлять. Відбувається постійне втручання "зовнішньої" п'єси у "внутрішню" через коментарі персонажів стосовно "внутрішньої" дії. Інтермедії окремо до уваги не беремо, адже вони є частиною "внутрішньої" дії. Відтак спостерігаємо чітко розмежовані дві драматичні структури – зовнішню і внутрішню з постійним втручанням першої у другу.

Сюжетно і композиційно "Милость Божя" складається із трьох частин, кожна з яких становить окрему текстову завершеність, і в кожній є свій самодостатній конфлікт. В інтермедіях і власне "Милости Божій", що є п'єсою в п'єсі, присутні готові конфліктні моделі, які Людмила Старицька-Черняхівська бере без будь-яких змін. Обрамлення є власним текстом авторки, тож конфлікт у ньому є суто авторським. Його реалізація чітко простежується у таких аспектах: проблемно-тематичному (показ доби гетьмана Данила Апостола), сюжетно-подієвому та образно-структурному. Саме останній аспект дає можливість залучити до глибшого трактування конфлікту наявні інтертекстуальні вплетення.

Як ми вже зазначили, це – "п'єса в п'єсі". Основні, сказати б, зовнішні події відбуваються у Києво-Могилянській академії, на сцені якої ставиться п'єса на честь приїзду до навчального закладу полковників і самого гетьмана Данила Апостола (1728 рік). Драматург з першої ж репліки героїв вводить тогочасну урочисту лексику, пересипаючи її тогочасною книжною українською мовою. Письменниця ще замолоду виявила глибоке знання барокового українського літературного стилю XVII–XVIII століть. Першою вдалою спробою його застосування в оригінальному творі була "Вірша просітельная", жартівливий і водночас урочистий текст, присвячений історичу Володимиру Антоновичу, який Людмила Старицька написала у 27 років. Цим умінням проникнути в мовний стиль минулих століть драматург користувалася при написанні більшої частини своїх п'єс. Навіть Євген Маланюк зазначав, що Людмила Старицька-Черняхівська чудово вміє реконструювати мову 18 століття [3, 233].

Такий лінгвістичний прийом у п'єсі "Милость Божя" доречний, адже надає текстові особливого колориту й істотно вирізняє її з-поміж інших творів української драматургії початку ХХ століття, а також наближає

інсценізацію до оригіналу, водночас по-новому розставляючи потрібні акценти.

Учні Києво-Могилянського колегіуму живуть світським життям, і автор із незлобливим гумором передає їхні перенасичені латинізмами репліки, в котрих оповідається про бешкетництво молодих людей. У той самий час колегіанти складають осанну гетьману Данилу Апостолу: "О преславний і прещасний гетьмане, того бо Даниїла дав еси нам Господь, да прославить він заплакану отчизну матку нашу, да укротить ненадлих ворогів, левів рикаючих" [4, 337].

Ця оригінальна форма в українській драматургії перших десятиліть ХХ століття. вибрана і витворена авторкою, робила своєрідний ідейний місток між часами, тобто була синхронічним та діахронічним "зрізом" твору. Микола Сулима зазначає: "Звернення Л.М.Старицької-Черняхівської саме до "Милости Божої" було продиктоване, очевидно, схожістю піднесення, яке намітилося в Україні за царювання Петра II і піднесення, яке панувало в Україні в 1918–1919 рр., коли з'явилася можливість дістати Україні незалежність" [6, 297]. Людмила Старицька-Черняхівська вкладає в уста героїв-акторів завжди актуальні українські політичні рефлексії про "срам нечувствія нашого":

*Чом так безумні ести? Чом так помрачені.
Чом спимо, мов летаргом якимсь омрячені?
О, жалю мій незносний, чого ще чекати,
Чи крайньої погибелі маєм виглядати?* [4, 339].

Зі сцени до спудеїв колегіуму, гостей і самого гетьмана промовляють Україна й Богдан Хмельницький, нагадуючи про славні минулі часи, намагаючись підняти їхній дух, понівечений російською колонізаторською політикою.

Як бачимо, особливість п'єси Людмили Старицької-Черняхівської "Милость Божя" в тому, що вона, згідно із законами шкільного театру, високий пафос вистави переплітає комедійним змістом інтермедій, в яких все ж дослідники відзначають "не лише багатогранність, а й серйозність поставлених там проблем" [2, 50]. Драматург шукає альтернативу українському історичному безсиллю, прославляючи у виставі про Хмельницького мілітарну силу, розправу над гнобителями: "Ляхів в склепах і в домах із свічками шукає., всіх на пень стинає, не жує нікого" [4, 364]. Патріотичний монолог Хмельницького спонукає трьох українських школярів наввипередки

змагатися у складанні панегіриків великому гетьману Богдану, слава якого перемогла й прогнала навіть смерть.

А от образ гетьмана Данила Апостола, в “зовнішній”, власне авторській частині п’єси “Милость Божа” є, на нашу думку, статичним, а іноді й схематичним. Данило Апостол хвалить колектив колегіуму за виставу, яка пробуджує у глядачів постійні ненав’язливі паралелі з їхнім тогочасним станом: “Немолчнії факти гисторії нашої да живуть во віки в сім колегіумі, всім синам українським благопотрібнім” [4, 365]. Помітно, що, попри загальні виразні аналогії між історичними площинами зовнішньої й внутрішньої дії п’єси, автор іноді свідомо чи несвідомо протиставляє минуле подіям, коли відбувається п’єса, помітно ідеалізуючи добу Хмельниччини.

“Внутрішня” п’єса виступає інтертекстуальним вплетенням, тому що “Милость Божа” як давня п’єса подана практично без суттєвих змін. У конкретному випадку це явище можна віднести до метатекстуальності [9, 33]. Це інтертекст-переказ із дописуванням “чужого” тексту, не розрахований на впізнавання, адже тогочасний глядач, очевидно, не був знайомий з “Милостью Божою”, написаною у 1728 році. Вочевидь, авторка й мала на меті ознайомити його з цією п’єсою, тому вона виходила не з потреби впізнавання, а з потреби ознайомлення. Єдиним компонентом впізнавання є мова персонажів. Тобто саме мовні особливості вказують на час та умови дії, подекуди виступаючи класифікатором не тільки часу дії, а й приналежності персонажів до того чи іншого соціального стану.

Загалом, як зазначає Ніна Фатєєва, на початку ХХ століття автори намагалися асимілювати інтертекст у своєму тексті, прагнучи його повністю розчинити [8, 18]. Такого ефекту досягла й авторка “Милості Божої”, адже цей інтертекст сприймається як її власний твір, хоча суто її, авторською, є оболонка драми, обрамлення.

Другим інтертекстом є заголовок твору, оскільки він тотожний заголовку давньоукраїнської драми. Тобто Людмила Старицька-Черняхівська в готовому вигляді запозичує чужу заголовкову формулу, що конденсує художній потенціал тексту і підводить його до нового образного змісту [9, 31]. Сам заголовок отримує інше навантаження, адже тепер він передбачає синтез змісту давньоукраїнської драми й власного тексту Старицької-

Черняхівської, тобто його смислова функція розширюється.

Отже, в “Милості Божій” вбачаємо ознаки інтертекстуальності, коли текст-донор не зазнає змін, стає додатковим компонентом, що підпадає під визначення інтертексту як міжтекстових співвідношень в одному творі.

Ще однією інсценізацією Людмили Старицької-Черняхівської, яку можна розглядати як інтертекст, є драма “Розбійник Кармелюк”. Тут відбувається трансформація родо-жанрової форми від епосу до драми, оскільки для інсценізації було обрано один із прозових творів Михайла Старицького – роман “Разбойник Кармелюк”. Отож п’єса постала типовою інсценізацією, джерелом якої став іншгородовий твір. Як і в драмі “Милость Божа”, письменниця використовує назву першоджерела, тобто вдається до залучення заголовкового інтертексту-цитати. Але тут таке використання передбачало впізнавання не тексту-донора, а головного персонажа як історичної постаті. Щоправда, цей заголовок не нанизується на новий зміст, не зазнає розширення.

У романі “Разбойник Кармелюк” Михайло Старицький зупиняється на авантюрно-пригодницькому аспекті життя та бунту цієї своєрідної історичної постаті. Він сміливо переінакшує й романтизує ряд фактів і обставин із життя селянського бунтаря, керуючись, очевидно, мотивами про читабельність та комерційний успіх роману (Іван Кармелюк у Старицького вчився за кордоном, був людиною надзвичайної вроди, вмів виплутатись із надзвичайних бойових ситуацій, є улюбленцем жінок, втіленням демонічного жаху для тих, хто був при владі. У творі присутні суперечності й в осмисленні концепції селянського бунту. З одного боку, автор постійно називає повсталіх селян “шайкою”, з іншого – намагається підкреслити благородні наміри бунтарів, зокрема, огиду до марного кровопролиття в самого Кармелюка. Останній виступає в романі конструктивним і далекоглядним лідером, котрий бореться з анархічними і розбишацькими тенденціями в очолюваному ним напіввійськовому формуванні. Зображаючи головного героя, Михайло Старицький намагається відтворити болісні суперечності, що терзають його душу, зокрема розуміння необхідності військових дій і бажання простого сімейного щастя. Динамічна композиція роману, напружена фабула, насиченість українськими та побутовими реаліями з життя

українського селянства, безсумнівно, належать до авторського активу. Дискусійним є вільне трактування белетристом історичних фактів, пов’язаних із особою Устима Кармелюка, але це теж можна пояснити турботою про читабельність твору. Окрім того, важливим видається і те, що Михайло Старицький змальовує повстанський рух у гуманістичному аспекті, не зловживаючи, попри можливість теми, натуралістичними картинками.

У романі спостерігаються сервілістичні тенденції стосовно політики царської Росії, що, очевидно, було зумовлено цензурою. Польська шляхта зображена дещо одноплослинно, без спроб глибокого психологічного аналізу, як ненависники “хлопа і бидла”, картонні патріоти польської корони та фразери (Пігловський, Фінгер), хоча подекуди автор намагається внести елементи комічного в зображення польської шляхти (Хойнацький). Менш схематичним є протистояння Кармелюк – Янчевський (в якого, на відміну від інших персонажів роману, був реальний прототип) [7, 122], котре покликане увиразнювати етичний та класовий антагонізм героїв.

Роман написаний російською мовою, але своїм духом, спрямуванням, ідеологічним та етичним наповненням, безперечно, лежить у площині української літературної практики. Він уперше був опублікований 1903 р. в газеті “Московський листок”, згодом (у 1908 р.) був виданий у Москві окремою книгою. Людмила Старицька-Черняхівська співпрацювала з батьком у написанні роману й згодом клопотала про видання його українською мовою. У 1927 році твір був виданий у видавництві “Сяйво” під редакцією Людмили Старицької. Вона переклала текст українською мовою й на правах співавторки “не тільки скоротила текст твору, але й додала деякі розділи, в окремих випадках змінила розвиток сюжету, а також змінила ім’я Кармелюка з Івана (Янка) на Устима” [7, 125]. Крім того, письменниця написала до роману невеличку передмову під псевдонімом Л.Петренко. А роком раніше (1926) у Харкові була видана її п’єса з однойменною назвою, яка і є інсценізацією роману. Хоча, зіставляючи тексти роману й драми, знаходимо багато відмінностей.

П’єса значно менша за обсягом від прозового аналога. Це мотивовано вимогами сценічного часу. У ній немає і половини тих персонажів, котрі діють у однойменному епічному полотні. Драматург акцентує суто на

власній концепції селянського повстання й змальовує психологічний портрет Кармелюка, відмінний від романного. Серед дійових осіб драми з’являються персонажі, яких не було у романі (Сибірний – каторжник). Також відсутній епічний сюжет, адже акценти зміщено в бік соціально-психологічного. Вдаючись до таких відмінностей, Людмила Старицька-Черняхівська отримала можливість зобразити розшарування в селянському рухові, значно більше акцентувати, на відміну від романтичної концепції роману, на деструктивних моментах у загонах Кармелюка, які дискредитували високий соціальний пафос повстання й кидали тінь на харизматичні якості ватажка – Івана Кармелюка. Людмила Старицька-Черняхівська, очевидно, через обмежені можливості драматичного жанру, не зображує батальних сцен. У п’єсі майже відсутні фатальні випадковості, немає авантюрних елементів (окрім епізоду, коли Кармелюк видає себе за графа Станіслава Замайського), які часто зустрічалися в романі. Зате драматург зберігає лінію фатального почуття, що, зрештою, впливало на долю ватажка повстання й на хід самого повстання (Кармелюк – Уляна), а також неоднозначності стосунків головного героя п’єси із дружиною Мариною у зв’язку із тяжінням до традиційних етичних сімейних цінностей. Драматичний твір Людмили Старицької-Черняхівської містить значну долю невмотивованих сюжетних колізій, схематичних конструкцій, що іноді виглядає художньо непереконливо, у порівнянні з романом. Письменниця значно більше акцентує на соціальній концепції селянського заворушення.

Крім того, у п’єсі, що видається нам прикметним, немає царєфільських та російськофільських тенденцій, котрі ненав’язливо, але зримо присутні в романі Михайла Старицького. Так, Кармелюк Людмили Старицької-Черняхівської виступає ще й українським патріотом, який добре розуміє чужий менталітет і облудну політику Москви. Коли його запевняють, що царські війська допоможуть повстанцям, ватажок впевнено відкидає ілюзії щодо сподівань на допомогу Росії: “Не достукаємось... Чужі люди...” [5, 32].

Щодо драматичного конфлікту, то можемо вести мову про конфлікт-казус, на відміну від конфлікту в романі, оскільки головну увагу авторка зосереджує не на загальних суперечностях стану життя, а на суперечностях, що залежать від волі окремих людей.

Письменниця уникає й зображення сутичок чи бійок, обмежуючись лише переліком перемог Кармелюка, адже її цікавить не протикання боїв або зосередження на пригодницьких елементах, а те, як ці події впливають на внутрішній світ героїв. Саме ці зміни, а не тільки обставини ззовні визначають долю персонажів.

Сам головний герой постає у кількох іпостасях: як ватажок повстанців і як людина, що, прагнучи загального добра, не змогла дати його власній родині. Цей конфлікт найгостріший, адже саме він призводить до радикальних змін поглядів Кармелюка. Тому і його вбивство психологічно вмотивоване: він втратив усе – не зміг ні порятувати людство, ні зробити щасливими сім'ю, жінку, яка його кохала. Важливо, що внутрішньої трансформації Кармелюк зазнає не після перебування в Сибіру, що свідчить про несуттєвість зовнішніх обставин, а у процесі взаємодії з іншими героями.

Драматург значно глибше загострює трагічну екзистенцію центрального героя п'єси, зокрема його внутрішній надлам і вичерпаність віри: "я встав шукати правди... задумав вернути людям волю, перевернути все життя, наставити свій правдивий закон. А в ту правду хто вірив? Старезний дід, плохий Андрій, учений Осогност та я, всесвітній дурень – розбійник Кармелюк" [5, 16]. Якщо в романі смерть головного героя може розглядатись як фатальна випадковість і наслідок

мимовільного, часом вимушеного донжуанства, то у п'єсі-інсценізації трагічна роздвоєність Кармелюка між дружиною та коханкою виступає лише тлом глибокого психологічного надламу Кармелюка. Останній переконується у паплюженні та профанації святого для нього ідеалу соціальної рівності частиною колишніх товаришів, яких він, за правом "батька" й вождя, карає смертю. Кров недавніх соратників, у душах яких прокинулися власницькі та егоїстичні інстинкти, котрі унеможливили утопічні пошуки правди як етичного перетину та запоруки душевної гармонії, лягає важким тягарем спустошеності та відчуття марності всього на світосприйняття Івана Кармелюка.

Порівнюючи роман Михайла Старицького "Разбойник Кармелюк" та одноіменну драму-інсценізацію Людмили Старицької Черняхівської, написану українською мовою, ми попри спільну сюжетну та проблематичну основу, бачимо багато відмінностей у підході до концептуальних проблем, покладених в основі цих художніх інтерпретацій триумфу й трагедії селянського повстання під проводом Устима Кармелюка.

Драматичні твори Л.Старицької-Черняхівської "Милость Божа" та "Разбійник Кармелюк" написані на основі одноіменних шкільної драми невідомого автора та роману Михайла Старицького, розкривали нові грані й можливості творчого таланту письменниці.

Старицька-Черняхівська. – Харків : Рух, 1926. – 107 с.

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит, 1986. – 541 с.
2. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів : навч. посібник / А. В. Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с.
3. Маланюк Є. Ф. Юрій Липа-поет / Є. Ф. Маланюк // Маланюк Є. Ф. Книга спостережень : в 2 т. – Торонто : Гомін України, 1962. – Т. 1. Проза. – С. 225–238.
4. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. М. Старицька-Черняхівська / вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с. – (Б-ка укр. літ. новіт укр. літ).
5. Старицька-Черняхівська Л. М. Розбійник Кармелюк : вистава на 5 дій і 6 одмін / Людмила
6. Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст. / М. М. Сулима. – К. : ПЦ "Фоліант"; ВД "Стилос", 2005. – 368 с.
7. Тищенко В. І. Джерела роману М. П. Старицького "Разбійник Кармелюк" / В. І. Тищенко // Радянське літературознавство. – 1967. – № 5. – С. 32–36.
8. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12–21.
9. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Т. 57. – № 5. – С. 25–38.

Статья анализирует явление интертекста в драматургическом творчестве Людмилы Старицькой-Черняхівської. Ее пьесы "Милость Божья" и "Разбойник Кармелюк" свидетельствуют о том, что писательнице, помимо реалистического стиля, был органически свойствен и модернистский.

Ключевые слова: драма, модернизм, интертекст, конфликт.

The article analyses the intertext in Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska's drama works. The analysis of two her texts tells us about the modern features in the writer's stile.

Key words: drama works, modernism, intertext conflict.

УДК 811. 161. 2'373. 611

ББК 81. 2 Укр-211

Наталія Пославська

ДЕРИВАЦІЙНА РЕАЛІЗАЦІЯ ВЕКТОРНО-ОБ'ЄКТНОЇ ВАЛЕНТНОСТІ ДІЄСЛІВ ДЕСТРУКЦІЇ

У статті проаналізовано внутрішньодієслівний дериваційний потенціал вербативів із семою руйнування об'єкта, зокрема їх локативні трансформації. Відзначено, що похідні дієслова зі словотвірними значеннями "поширювати дію на поверхню, невелику частину, довкола, з усіх боків об'єкта", "виконуючи дію, відокремлювати частину від цілого, виймати що-небудь з чогось або ділити об'єкт на частки", "спрямовуючи дію, проникати всередину, робити отвір, заглибину або пропускати один об'єкт крізь інший" репрезентують реалізацію векторно-об'єктної валентності твірних на словотвірному рівні.

Ключові слова: дієслово, девербатив, валентність, словотвірне значення, словотвірна парадигма, дериваційний потенціал, актант, сирконстант

Основоцентрична дериватологія – перспективний напрям сучасної науки про словотвір, що спрямований на встановлення структурно-семантичної типології словотвірних парадигм різних класів твірних слів (В.Грещук, Н.Тишківська, О.Микитин, Р.Бачкур, І.Беркешук, І.Джочка та ін.). Центральне місце в системі частин мови щодо дериваційного потенціалу займають дієслова. Вони, за словами І.Вихованця, мають великі словотвірчі можливості для поповнення словникового складу мови [2, 44], а отже, потребують усебічного вивчення.

Вербативи протиставляються іншим частинам мови своєрідністю змістової конфігурації, у якій провідну роль відіграють відносні семи. У системі мови дієслово сприймається як синтагматично незавершене, як "конденсоване висловлювання", "макет речення", як таке, що потребує лексико-граматичних засобів для розкриття або подальшого розгортання свого значення, оскільки позначає процес як синтез охоплених ним об'єктів. Семантика вербативів релятивна, у зв'язку з чим описується у термінах валентності (Ю.Апресян, Н.Арутюнова, І.Вихованець, К.Городенська, Р.Гайсіна, А.Загнітко, С.Кацнельсон).

Валентність – домінуючий детермінант словотвірної спроможності дієслів. Вона дериваційно реалізується в девербативах, континуум словотвірних значень яких визначають актантна й сирконстантна рамки твірного дієслова.

Мета нашої розвідки – простежити дериваційну реалізацію векторно-об'єктної валентності дієслів із семою руйнування об'єкта у вербальному блоці їх типової словотвірної парадигми. Для досягнення мети потрібно розв'язати такі завдання: 1) описати актантно-сирконстантну рамку вербативів деструкції; 2) виявити континуум словотвірних значень, реалізованих похідними дієсловами – репрезентантами дериваційної реалізації векторно-об'єктної валентності твірних; 3) з'ясувати тип словотвірних значень аналізованих девербативів; 4) встановити чинники, які обмежують дериваційну активність дієслів деструкції.

Дієслова із семою руйнування об'єкта – це вербативи конкретної фізичної дії, які позначають деструктивний вплив на предмет, у результаті якого якісно змінюється, частково пошкоджується або повністю знищується його цілість на рівні макро- чи мікροструктури. Вони ідентифіковані у лексико-семантичне поле деструкції, що налічує 522 одиниці, на основі архісеми руйнування, яка узагальнено репрезентує ситуацію руйнування. З огляду на характер передбачуваного результату, вербативи деструкції поділено на сім лексико-семантичних груп (ЛСГ): "Убивати, умертвляти кого-небудь", "Знищувати що-небудь, перетворювати на руїну", "Бити кого-небудь, завдавати фізичних травм", "Ділити, відокремлювати частину від цілого; дробити що-небудь", "Пошкоджувати поверхню рубцями,

дірками, заглибинами тощо”, “Псувати, завдавати шкоди чому-небудь; деформувати”, “Природні деструктивні дієслова” [див.: 5].

Типовий семантико-синтаксичний контекст дієслів деструкції має такий вигляд: суб’єкт дії – деструктивний вплив – об’єкт-результат, тобто об’єкт, на який поширюється руйнація і який виникає внаслідок реалізації дії як її результат, – інструмент, знаряддя дії (*Я відтак грубіші кінці ножиком чехолу, складаю, в’яжу, держакі стружжу – кипить робота* (І.Франко). Актантна рамка вказує на субстанційні валентності дієслів руйнування, які зумовлюють їхню словотворчу активність у породженні похідних іменників, прикметників, вербативів на позначення виконавців, результату, знаряддя деструктивної ситуації.

Здатність руйнівного впливу розгортатися в часі та просторі, здійснюватися з різною інтенсивністю маніфестує сирконстантна рамка твірних, пор.: *руйнувати* → *знизу, зверху, збоку; сильно, легко, ледве; всередині, докола; трохи, частково, додатково; почати, закінчити* тощо. Сирконстанти вербативів поля деструкції вказують на властиві їм векторну, темпоральну, ступеня інтенсивності та міри виконання дії валентності, які визначають появу похідних дієслів, що дериваційно реалізують локативні, часові та квантитативні трансформації дії.

Характерною особливістю вербативів із семою руйнування об’єкта як мотиваційної бази є активне генерування дієслів. Вербальний блок протиставляється іншим зонам типової словотвірної парадигми конститuentів поля деструкції великою протяжністю та глибиною місць. Висока продуктивність внутрішньодієслівного словотворення аналізованих твірних зумовлена насамперед специфікою позначуваної ними акціональної ситуації, здатної поширюватися у просторі, розгортатися в часі, здійснюватися з різною напругою. Іншими словами, “обставини можуть виявитися більш необхідними, ніж “співучасники” [8, 17]: на відміну від актантної, сирконстантна рамка динамічних одиниць відзначається значною розгалуженістю, чим детермінована різноманітність дериваційної семантики у вербальному блоці.

Традиційно внутрішньодієслівне словотворення кваліфікують як модифікаційну деривацію, що зумовлено, очевидно, висловленими свого часу міркуваннями М.Докуліла про те, що для категорії дії властиві різні її модифікації – просторові, часові, фазові тощо

[10, 49]. Погляди науковця поширилися у вітчизняному і зарубіжному мовознавстві. Однак останнім часом дериватологи все частіше акцентують на тому, що внутрішньодієслівне словотворення відбувається не лише в рамках модифікації, але й мутації та вказують на необхідність вироблення критеріїв диференціації дієслівних словотвірних значень (СЗ) модифікаційного та мутаційного типу. “Розмежування дієслівних модифікацій і мутацій становить собою необхідну передумову для ...вивчення внутрішньодієслівних словотвірних систем у слов’янських мовах” [4, 51]. Проте, якщо для суфіксального словотвору питання практичної диференціації модифікаційних та мутаційних СЗ можна вважати в основному розв’язаним, то на префіксальний словотвір (зокрема дієслова) існують різні погляди [7, 107].

Так, З.Скоумалова вважає, що модифікаційні значення характеризуються тим, що в похідній основі зберігається інтенційна (лексико-синтаксична) перспектива твірної основи за одночасного збереження основного семантичного змісту. У випадку мутаційних змін істотно змінюється інтенційна структура твірних основ і відбувається значеннєвий зсув у вихідному значенні, що має своїм наслідком такий результат, який у точному розумінні не передбачений значенням бази [6, 243].

На думку О.Петрухіної, якщо внутрішньодієслівна номінація змінює ядро семантичної структури вихідного вербатива, тобто цільову перспективу дії і його валентності (логічну і семантичну), то в результаті словотворчого процесу виникає найменування нової дії, а сама деривація є мутацією. Якщо ж змінюється часова, просторова, кількісна, оцінна рамки, то в основі словотворення лежить модифікація [4, 48].

У нашому дослідженні при розрізненні типів СЗ дієслів, мотивованих конститuentами поля деструкції, виходимо з того, що ділянка модифікаційних значень збігається насправді з ділянкою родів дієслівної дії (РДД) [6, 553]. З огляду на те, що девербативні дієслова з локативними значеннями включені із системи РДД, варто кваліфікувати їх як мутаційні. “Якщо рід дії розуміти як категорію, яка об’єднує лексико-граматичні розряди похідних, що виражають різні модифікації перебігу або завершення дії, то дієслова з локативними значеннями ...не можуть бути віднесені до модифікаторів” [1, 49]. Таким чином, члени видових пар та РДД кваліфікуємо

як такі, що мають СЗ модифікаційного типу, а локативне транспонування дієслівного змісту – як мутацію.

Здатність конкретної фізичної дії поширюватися у просторі репрезентує векторна валентність, що на морфолого-синтаксичному рівні становить поєднання вербативів з локативами на зразок *знизу, зверху, збоку, всередину, докола, на поверхню, на частину предмета* і т. под., що дає поштовх дериваційним перетворенням, на основі яких відбувається формування похідних на позначення просторової трансформації дії, пор.: *смалити* “Пошкоджувати вогнем що-небудь” → *обсмалювати / обсмалити* “...пошкоджувати вогнем поверхню або краї чого-небудь // Пошкоджувати вогнем що-небудь по поверхні”, *просмалювати / просмалити* “Пропалювати що-небудь наскрізь”. У “чистому” вигляді векторна валентність властива лише дієсловом переміщення, щодо дієслів руйнування, то вона корелює з субстанційною, зокрема з об’єктною (об’єктно-результативною), оскільки будь-яка акціональна локальна спрямованість на предмет спричиняє видозміну його структури, тобто призводить до тих чи інших наслідків. Так, дієслова із локативними семами, мотивовані деструктивами, вказують на пошкодження поверхні, невеликої частини об’єкта, проникнення всередину чи крізь або відокремлення від нього якоїсь частки, пор.: *гризти* “1. Міцно здавлюючи зубами, роздвіблювати що-небудь // Кусати, здавлюючи зубами. 2. (розм.) Сильно жалити, кусати” → *вигризати / вигризти* “Гризучи, робити отвір або порожнину в чому-небудь”; *відгризати / відгризти* – “Гризучи, відокремлювати що-небудь”; *обгризати / обгризти* – “Гризти що-небудь кругом з поверхні або відкушуючи краї; обкушувати”; *перегризати / перегризти* – “Гризучи, розділяти на частини”; *підгризати / підгризти* – “Гризти трохи, частково, перев. у нижній частині чого-небудь”; *прогризати / прогризти* – “Продірявлювати зубами, проточувати що-небудь наскрізь”.

З огляду на те, що у похідних вербативах просторове значення невіддільне від результативного, то в окремих випадках виникають труднощі при диференціації і кваліфікації вторинних дієслів, зокрема складно однозначно віднести той чи інший дериват до однієї із семантичних позицій – результативної або якоїсь із локативних. Наприклад, база *ламати* тлумачиться так: “Згинаючи або

б’ючи з силою, відділяти частини чого-небудь або розділяти щось на частини”. Окреслений вербатив позначає ситуацію, у результаті якої структурна цілісність предмета впливу порушується – від нього відокремлюється якась частка або він стає поділеним на одно- чи різнорідні елементи: “Надвечір скресає річка й ламає кригу” (М.Коцюбинський), “Раніше, ніж починали снідання, старійшина ламає хліб, брав частку від страв і кидав це у вогнище, бо, як вірили, під ним жили душі пращурів” (С.Скляренко).

У зв’язку з цим виникає питання, чи похідні *виламувати / виламати* “Ламаючи, відривати, відокремлювати частину від цілого”, *відламувати / відламати* “Ламаючи, відділяти, відокремлювати частину від цілого”, *переламувати / переламати* “Ламаючи, ділити, роз’єднувати на частини; розламувати”, *розламувати / розламати* “Ламаючи, ділити що-небудь; переламувати” розглядати як такі, що мають СЗ “довести дію до результату”, чи як такі, що належать до однієї з семантичних позицій, що становлять собою реалізацію векторної (векторно-об’єктної) валентності, зокрема “виконуючи дію, відокремлювати частину від цілого, виймати що-небудь з чогось або ділити об’єкт на частки”. З одного боку, цілком прийнятно кваліфікувати названі похідні як маніфестатори реалізації об’єктно-результативної валентності, пор: *ламати* (ставити за мету відокремити частину, передбачуваний результат – відділена частина) → *відламати, виламати; ламати* (мета й очікувані наслідки – поділений предмет) → *переламати, розламати*. З іншого – видається можливим інтерпретувати окреслені деривати як репрезентанти актуалізації локативно-об’єктної валентності, пор: *ламати* (заплановані наслідки – відокремлення частини, реальний результат – поділ предмета на елементи) → *переламати, розламати*; і навпаки – передбачувані наслідки – розподіл предмета, а результатом є відділена частина) → *відламати, виламати*. Окрім того, дію може здійснювати активний суб’єкт, позбавлений ознак цілеспрямованості, наприклад, явища і стихійні сили природи, у зв’язку з чим складно однозначно передбачити, які будуть наслідки, хоча закономірно, що буде або відокремлення частини від предмета, або його розподіл.

У мовознавчих працях, присвячених внутрішньодієслівній деривації, немає чітких

класифікаційних прийомів диференціації результативних і просторових значень похідних, щоправда, зазначається, що “цілком природним є таке явище, коли в деяких префіксальних значеннях не можна надати перевагу ані аспектуальному, ані локативному компоненту” [7, 142], тому “розглядаючи пристосування префікса, первинним значенням якого є просторове, до основи мотиватора, можна розробити засади для “вимірювання” семантичної відстані між мотиватором і мотиватором” [7, 154]. При розмежуванні похідних вербативів, мотивованих дієсловами деструкції, у яких своєрідно переплелися результативні і просторові ознаки, ми спиралися передовсім на значення дериватів, засвідчених у тлумачному словнику.

Якщо лексикографічні дефініції перфективованих вербативів конгруентні або корелюють із тезаурусним тлумаченням вихідного без будь-якої конкретизації їх змісту або лише у плані результативності, то такі деривати зараховувалися до семантичної позиції “довести дію до результату”, наприклад: *толочити* “Приминати, надломлювати трав’янисті рослини, пошкоджувати посіви, городину і т. ін., ходячи, їздячи, пасучись на них тощо” → *витолочувати / витолочити* “Приминати, надломлювати трав’янисті рослини, пошкоджувати посіви, городину, траву і т. ін., ходячи, їздячи, пасучись по них тощо”; *шмагати* “Завдавати ударів, бити чимсь гнучким” → *вишмагати* “Побити батоном, нагайкою і т. ін.”; *свердлити* “Обертаючи свердло, робити в чому-небудь отвори, заглибини” → *висвердлювати / висвердлити* “Свердлячи, робити отвір, заглибину в чому-небудь”.

Якщо між твірним і похідним відбувся семантичний зсув, нехай і мінімальний, тобто якщо вторинне найменування конкретизує, уточнює якусь із ознак змісту бази у локальному аспекті, то деривати зараховувалися до просторових трансформацій вихідної одиниці, пор: *бити* “Завдавати ударів кому-небудь” → *відбити* “Ударами пошкодити що-небудь в організмі”, тобто якусь частину організму; *оббивати / оббити* “Ранити ударами або зачіпаючи об що-небудь тверде (про людське тіло)”. У зв’язку з цим похідні *виламувати / виламати, відламувати / відламати, переламувати / переламати* тощо слід кваліфікувати як такі, що виникли внаслідок реалізації локативно-об’єктної валентності твірного. Однак і така вибрана нами позиція не у всіх випадках дає змогу здійснити чітку

класифікацію дериватів на результативні та просторові. Так, з огляду на порівняння лексикографічних дефініцій вихідних і вторинних найменувань, дієслово *зламувати / зламати* (“Згинаючи що-небудь, надавлюючи на щось, відділяти, відламувати частини, куски від чого-небудь; розламувати”) слід зарахувати до таких, що мають значення “довести дію до результату”, оскільки його словникове тлумачення вказує і на відокремлення частини від цілого, і на поділ предмета. Проте і *відламувати, і розламувати*, які виступають ідентифікаторами *зламати* ми віднесли до локативних трансформацій деструктивного змісту.

Таким чином, виникає замкнуте коло, зумовлене специфікою релятивної семантики вербативів, які у словниках, як правило, визначаються один через одного. Для більшої наочності наведемо ще приклад. Так, перший лексико-семантичний варіант лексеми *дерти, драти*, що належить до ЛСГ “Ділити, відокремлювати частину від цілого; дробити що-небудь”, має значення “Рвати, розривати на шматки кого-, що-небудь; роздирати”. Отже, похідні *видирати / видерти, видрати* “Рвучи, відділяти, відокремлювати що-небудь від цілого”; *віддирати / віддерти, відідрати* “Відірвати, відділяти частину чогось...”; *здрати / зідрати* “Відділяти, знімати верхній шар чого-небудь” слід віднести до локативних перетворень змісту твірного, адже вони конкретизують його значення у плані відокремлення частини предмета, а не його розподілу. Однак інший лексико-семантичний варіант *дерти, драти*, який теж належить до названої ЛСГ, тлумачиться як “Відриваючи що-небудь, відокремлювати”, у зв’язку з чим вище зазначені деривати вказують на наслідок позначуваного впливу, і відповідно повинні кваліфікуватися як носії СЗ “довести дію до результату”. Окреслених випадків на матеріалі нашого дослідження виявляється чимало.

Зважаючи на дифузність, розмитість вербативної семантики та неможливість однозначної інтерпретації похідних дієслів, їх слід зараховувати до обох груп, адже “практичний аналіз дієслів, які характеризуються різним характером розподілу в часі та способу перебігу дії, свідчить, що ці значення своєрідно переплітаються в кожному дієслові, і в більшості випадків можна говорити не про чітку класифікацію, яка складається із взаємовиключних рубрик, а про перевагу того чи іншого ... значення. Супровідними можуть бути як

аспектуальні значення, так і неаспектуальні (зокрема просторові)” [7, 150].

Для того щоб виокремити семантичні позиції у рамках векторно-об’єктної трансформації деструктивного впливу, слід врахувати дві обставини. По-перше, “загальним, ідентифікуючим значенням дієслів., що виражають просторові відношення, є вказівка на положення об’єкта в просторі. Об’єкт мислиться як крапка в просторі” [9, 95]. По-друге, необхідно ввести поняття орієнтації дії, зокрема способів орієнтації дії відносно певного предмета [7, 156]. З огляду на те, куди спрямовується деструктивна дія відносно статичного сегмента у просторі – на поверхню, збоку, знизу, довкола, крізь, всередину тощо, векторно-об’єктна валентність досліджуваних твірних здатна реалізуватися у похідних із наступними СЗ: “поширювати дію на поверхню, невелику частину, довкола, з усіх боків об’єкта”, “виконуючи дію, відокремлювати частину від цілого, виймати що-небудь з чогось або ділити об’єкт на частки”, “спрямовуючи дію, проникати всередину, робити отвір, заглибину або пропускати один об’єкт крізь інший”.

Похідні зі СЗ “поширювати дію на поверхню, невелику частину, довкола, з усіх боків об’єкта” позначають таку руйнівну спрямованість на предмет, у результаті якої пошкоджується його зовнішня площа, незначна частка, якась сторона тощо. Такі вторинні одиниці сформувалися на базі дериваційної конденсації морфолого-синтаксичної конструкції твірного дієслова і локатива, пор.: кусати кругом, кусати з усіх боків → *обкушувати / обкусати*; стругати зверху → *надстругувати / надстругати*, рити збоку → *підривати / підрити*. Загальна кількість зафіксованих дериватів окресленої семантичної позиції становить 191, вони мотивовані 84 твірними, з яких 19 утворює два похідних, 16 – три, 8 – чотири, 5 – п’ять, 2 – шість, 1 – вісім, напр.: *обомбити* (розм.); *підбривати / підбрити; оббурювати / оббурити; підголювати / підголити. обдирати / обдерти, обідрати; обдзьобувати / обдзьобати; обдряпувати / обдряпати; обжирати / обжати, піджирати / піджирати, обколювати / обколоти; обкопувати / обкопати, окопувати / окопати; підкопувати / підкопати; обкошувати / обкосити, підкошувати / підкосити, прокошувати / прокосити; обкремсати* (розм.); *обкришувати / обкришити* (розм.); *обкушувати / обкусати; надламувати / надламати, обламувати / обла-*

мати, підламувати / підламати; обпалювати / обпалити, підпалювати / підпалити (розм.); *підсмалювати / підсмалити; обципувати / обципати, підципувати / підципати* (розм.) тощо.

Вторинні найменування зі СЗ “виконуючи дію, відокремлювати частину від цілого, виймати що-небудь з чогось або ділити об’єкт на частки” маніфестують такий спосіб орієнтації відносно предмета, внаслідок чого від нього відділяється якась частина або те, що в ньому знаходиться, або відбувається його розчленування на частини: *відбатовувати / відбатувати* “Відрізувати частину чого-небудь”, *видзьобувати / видзьобати* “Дзьобаючи, довбаючи дзьобом, витягати, виймати що-небудь звідкись”, *розрубувати / розрубати* “Рубаючи, розділяти, розсікати на частини, шматки”.

Загальна кількість похідних становить 182 одиниці, вони утворені від 61 твірного, з яких 17 мотивувало два деривати, 4 – три, 7 – чотири, 8 – п’ять, 5 – шість, 3 – сім, напр.: *відвалювати / відвалити* (розм.); *виділяти / виділити, відділяти, відділювати / відділити; відкльовувати / відкльовати; відкошувати / відкосити; викраювати / викраяти, відкраювати / відкраяти; відкремсати* (розм.); *відмежовувати / відмежувати; випилювати / випиляти, відпилювати; вискубувати / вискубати, вискубти, ускубнути (вскубнути); відстригати / відстригти; відстругувати / відстругати, устругати (встругати); відтісувати / відтесати* тощо.

Деривати зі СЗ “спрямовуючи дію, проникати всередину, робити отвір, заглибину або пропускати один об’єкт крізь інший” вказують на таку деструктивну локалізацію, у результаті якої відбувається проникнення чогось всередину предмета, у зв’язку з чим у ньому з’являється якась виїмка або він пронизується наскрізь. Похідні формуються на основі дериваційного перетворення синтаксичної конструкції на зразок “дієслово + локативи крізь, наскрізь, всередину”: *прошпигувати / пришпигати* “Протикати чим-небудь наскрізь”, *продавлювати / продавити* “Надавлюючи, натискуючи власною масою, прогинати всередину”, *проколупувати / проколупати* “Колупаючи, проникати всередину чого-небудь, робити отвір у чомусь”. Із 522 твірних 48 продукує вторинні дієслова названої семантичної позиції, з них 15 утворює два деривати, напр.: *пробивати / пробити;*

провалювати / провалити; ввірчувати (увірчувати) / ввертати (увертати); продавлювати / продавити; вколювати¹ (уколювати) / вколоти (уколоти); проколупувати / проколупати; прокушувати / прокусити; прострілювати¹ / прострелити, прострілити; прошкрябувати / прошкрябати тощо.

Дериваційна реалізація векторно-об'єктної валентності дієслів із семою руйнування в першу чергу залежить від специфіки репрезентованої ними ситуації. Закономірно, що найбільшу словотворчу активність виявляють вербативи, які позначають різнобічне розгортання дії, що у свою чергу уможливає їх здатність без обмежень вступати в синтагматичні зв'язки із локативами та дає змогу здійснюватися просторовим мутаціям. У зв'язку з цим високу продуктивність виявляють конструкції ЛСГ "Природні деструктивні дієслова", семантика більшості з яких не містить вказівки на локалізацію зони руйнівного впливу, іншими словами, пошкоджувати, псувати об'єкт власними органами можна з різних боків та у різних напрямках, щоправда, за умови, що властивості предмета це дозволяють. Щодо інших угруповань поля деструкції, то для їх конститuentів існують обмеження на актуалізацію векторно-об'єктної валентності, зумовлені наявністю в їх значенні інформаційної конкретизації про орієнтацію руйнівної дії, наприклад, лише поверхня, окремий бік, проникнення всередину тощо. Так, дієслова ЛСГ "Бити кого-небудь, завдавати фізичних травм" маніфестують таку ситуацію, за якої поставлена мета досягається акціональним впливом на зовнішню площину об'єкта (тіло, організм, його частина особи або живої істоти). З огляду на те, що передбачуваним та реальним результатом, як правило, є побої, рани, травми, то окреслені твірні активно продукують деривати зі СЗ "поширювати дію на поверхню, невелику частину, довкола, з усіх боків об'єкта", рідше – "спрямовуючи дію, проникати всередину, робити отвір, заглибину або пропускати один об'єкт крізь інший" і не утворюють похідних із значенням "виконуючи дію, відокремлювати частину від цілого, виймати що-небудь з чогось або ділити об'єкт на частки".

Семантика вербативів ЛСГ "Убивати, умертвляти кого-небудь" корелює із змістом вищеназаних деструктивів. Однак, оскільки

прогнозованими наслідками є мертва істота, то зазначені твірні не здатні мотивувати деривати зі СЗ "поширювати дію на поверхню, невелику частину, довкола, з усіх боків об'єкта" чи "виконуючи дію, відокремлювати частину від цілого, виймати що-небудь з чогось або ділити об'єкт на частки" (будь-яке відокремлення призводить до фізичного знищення, пор: рубати → відрубати голову), проте спорадично породжують вторинні найменування зі СЗ "спрямовуючи дію, проникати всередину, робити отвір, заглибину або пропускати один об'єкт крізь інший", адже убити, умертвити можна і протинаючи когось чимось.

Малопродуктивність дієслів ЛСГ "Знищувати що-небудь; перетворювати на руїну" зумовлена тим, що більшість з них позначає ситуацію, в результаті якої відбувається цілковита руйнація предмета, а не порушення якогось із його елементів. У зв'язку з цим вербативи вибірково поєднуються з локативами, про що свідчить наявність невеликої кількості дериватів – репрезентантів просторової трансформації нищівного впливу, пор.: алогічність синтагми *громити збоку*, але коректність – *бомбити довкола, з усіх боків*.

Незважаючи на те, що семантична тема ЛСГ "Ділити, відокремлювати частину від цілого; дробити що-небудь" корелює зі СЗ "виконуючи дію, відокремлювати частину від цілого, виймати що-небудь з чогось або ділити об'єкт на частки", складові окресленого угруповання досить активно реалізують векторно-об'єктну валентність, що зумовлено, очевидно тим, що ті твірні, у яких превалює сема поділу на частини предмета здатні мотивувати деривати із значенням "відокремлення елемента" і навпаки. Аналогічні аспекти характерні конститuentам ЛСГ "Пошкоджувати поверхню рубцями, дірками, заглибинами тощо". Хоча їхня семантика співвідноситься зі СЗ "спрямовуючи дію, проникати всередину, робити отвір, заглибину або пропускати один об'єкт крізь інший", однак в результаті позначуваного ними впливу може пошкоджуватися незначна частинка предмета або відокремлюватися якийсь елемент. Окрім того, ставлячи за мету зробити виїмку, заглибину, подряпину, можна проткнути об'єкт наскрізь.

Таким чином, дієслова із семою руйнування об'єкта характеризуються високою про-

дуктивністю щодо породження похідних вербативів, які на словотвірному рівні актуалізують субстанційну, векторно-об'єктну, темпоральну, ступеня інтенсивності та міри виконання дії валентності твірних. Векторно-об'єктні сирконстанти дериваційно реалізуються у похідних зі словотвірними значеннями "поширювати дію на поверхню, невелику частину, довкола, з усіх боків об'єкта", "виконуючи дію, відокремлювати частину від цілого, виймати що-небудь з чогось або ділити об'єкт на частки", "спрямовуючи дію, проникати всередину, робити отвір, заглибину або пропускати один об'єкт крізь інший". Можливість продукувати девербативи названих семантичних позицій залежить від способу орієнтації деструктивної дії, властивостей предмета впливу, що у свою чергу визначає здатність твірних сполучатися з локативами і дериваційно трансформуватися.

1. Варакин Л. А. Семантический аспект русской глагольной префиксации / Варакин Л. А. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 1996. – 179 с.
2. Вихованець І. Р. Частини мови в семантико-граматичному аспекті / І. Р. Вихованець. – К. : Наукова думка, 1988. – 256 с.

В статті проаналізовано внутріглагольний словообразовательний потенціал глаголів с семою руйнування об'єкта, їх просторові трансформації. Зазначено, що похідні глаголи со словообразовательными значениями "распространять действие на поверхность, небольшую часть, вокруг, со всех сторон объекта", "производя действие, отделять часть от целого, вынимать что-нибудь из чего-то или делить объект на части", "направляя действие, проникают внутрь, делают отверстие или пропускают один объект сквозь другой" репрезентируют реализацию векторно-об'єктної валентності производящих на словообразовательном уровне.

Ключевые слова: глагол, девербатив, валентность, словообразовательное значение, словообразовательная парадигма, словообразовательный потенциал, актанта.

Inside-verbal world-formation potential of verbs of destruction was described in the article, in particular them spatial transformation. Noted, that derivative verbs with derivational meaning of "the action spread to the surface, a small portion, around, from all side on the object", "separate portion of the unit, removing something from something or divide an object into parts", "penetrate inside, make a hole, deepening or skip one object through another" represent the realization of the verb valency vector generators of word creative level.

Key words: verb, deverbative, world-building meaning, world-building paradigm, derivative potential, actants, syrconstant.

3. Грещук В. В. Український відприкметниковий словотвір / Василь Грещук. – Івано-Франківськ : Плай, 1995. – 208 с.
4. Петрухина Е. В. Производная глагольная номинация: модификация и мутация (на материале русского и западнославянских языков) / Е. В. Петрухина // Вестник Московского университета. Филология. – 1996. – № 6. – С. 42–55.
5. Пославська Н. Дієслова із семою руйнування об'єкта як база продукування похідних / Наталя Пославська // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. – Вип. XV–XVIII. – С. 265–270.
6. Русская грамматика : в 2 т. – Прага : Academia, 1979. – Т. 1. – 664 с.
7. Соколова С. О. Префіксальний словотвір дієслів у сучасній українській мові / Світлана Соколова. – К. : Наукова думка, 2003. – 285 с.
8. Степанова М. Д. Проблемы теории валентности в современной лингвистике / М. Д. Степанова // Иностранные языки в школе. – 1973. – № 6. – С. 12–22.
9. Хамидуллина А. М. К истории изучения глаголов движения / А. М. Хамидуллина // Исследования по семантике. – Уфа : Изд-во Башкирск. гос. ун-та, 1976. – С. 137–141.
10. Dokulil M. Tvoření slov v češtině / M. Dokulil. – Praha : Nakl. Českosl. akad. věd., 1962. – 264 s.

Орест Кавецький

ГУЦУЛЬСЬКА ПОБУТОВА ЛЕКСИКА У КНИЗИ ПАРАСКИ ПЛИТКИ-ГОРИЦВІТ “СТАРОСВІЦЬКІ ПОВІСТОРЬКЕ”

У статті розглянуто гуцульську діалектну лексику, що широко застосовується в повсякденному житті людини. Виділено лексико-тематичні групи, що стосуються одягу, їжі, взуття, знарядь праці, посуду та житлових приміщень.

Ключові слова: діалектизм, гуцульська діалектна лексика, Параска Плитка-Горицвіт.

Із українських діалектів у мові художньої літератури найбільше використано гуцульський говір. Вживання його у поетичних, епічних чи драматичних творах має давню традицію, відзначається неоднорідністю, неоднаковою насиченістю, різним характером взаємодії літературної мови і діалекту [1].

До письменників, які у своїх художніх текстах використовували гуцульський діалект належить Параска Плитка-Горицвіт. Народилася Параска Плитка (літературний псевдонім – Горицвіт) 1927 року на Гуцульщині в сім'ї коваля. Завдяки батькові знала мови, зокрема німецьку. Під час Другої світової війни працювала перекладачем. Учасниця національно-визвольного руху, зв'язкова УПА (псевдонім – Ластівка). Після арешту радянською владою взимку 1945 року потрапляє у Сибір, через два роки – у Казахстан. Повернувшись до рідного села, Параска Плитка працює художником в лісгоспі, організовує хор, записує народні пісні, обряди, фотографує і пише власні вірші.

З-під її пера вийшло 46 великих рукописних книг, об'єднаних під загальною назвою “Подарунок рідному краю”. Це також близько сотні менших за обсягом рукописних і друкованих книжок. З-поміж багатьох творів письменниці варто відзначити такі, як “Молитва – дар Божий”, “Помолімося за мир благоді”, “Молитва во славу хрещення Русі-України”, “З народних повістор”, “До народних побутів”, “Співанке гуцульськов говірок”, “Варто мислити”, “Поетичний дзвін”, “Казематні поезії”, “Доки ще не пізно”, “Індійські заграви” та багато інших.

Як бачимо, “Старосвіцькі повісторьке” – лише невелика частина того, що створила Параска Плитка-Горицвіт за своє довге життя, сповнене тих складників і катаклізмів, котрі випали на долю усього нашого народу. Це голос зсередини того середовища, з якого вона вийшла, голос автентичний, слово, ви-

мовлене самим народом [3]. Не можна не відзначити багатоті і колоритної мови Параски Плитки-Горицвіт. Ціла низка сюжетів, здавалося б, живцем узятих із потоку життя, робить оповідки Параски Горицвіт настільки цікавими, що познайомившись з одним, кортить читати далі й далі.

Аналіз гуцульських лексичних діалектизмів у мові автора показує, що основними сферами, які зумовлюють і стимулюють їх значне використання, є природне середовище, побут, виробнича діяльність, культура людини. Найпоширенішою у книзі “Старосвіцькі повісторьке”, яка описує життя гуцулів, є побутова лексика.

Розглянемо основні репрезентативні групи побутової лексики. До цих лексико-тематичних груп відносимо назви одягу, взуття, їжі, знарядь праці, посуду, житлових приміщень, предметів домашнього вжитку.

Найбільш репрезентативними є назви одягу, а саме: *гачі* ‘штани, переважно з домотканого сукна або полотна’, *сардак (сердак)* ‘верхній короткий рукавний чоловічий або жіночий одяг з домотканого полотна, оздоблений вовняними нитками, *кептар (кінтар)* ‘хутряна безрукавка переважно з орнаментом’, *дранка* ‘сорочка (стара, подерта)’, *лаше* ‘старий одяг’, *сороке-зрівненке* ‘вишита сорочка’, *фантина* ‘один предмет одягу’, *прошивка* ‘вузький стоячий комір’, *фелега (феледжі)* ‘старий зношений верхній одяг, зневажливо про одяг взагалі’, *крайка (попрушка)* ‘стрічка для повивання немовлят; тканий пояс з кольорової шерсті’, *фустина* ‘невелика хустка’ та ін.: ...тай не у *гачьох* із сукна а в штаньох фабричних, лише так у рубец гладжені... ек с'еткові [3, 53]; Тай лагодили тоту напреденицу на ткане сукна, з екого розмірели і на *сардаке*, і на *гачі*... [3, 18]; Три сорочці... два *кептарі*... Шше й рукавник мала [3, 78]; Тай шше без харчу, та в одній *драночці* лінтавій [3, 12]; А він си гальмував, бо, як видко,

здогадався, що годен си брьохнути долівцем, тай з тим і вигрузити *лаше* [3, 51]; Таже, були зібрані й в *сорочке-зрівненке* із зібраними дудами у пшеничку тай нагруднике мали вишивані коверцеком, екі причепалиси на один бік... а тоти прошевке та майшета на рукавах, то вже ретенно на пів долоні були увишівані... [3, 55]; Таже, були такі безсердечні, шо каждую випрану дранку зрівненку, ссали у *прошивках*. аби чули смак того попелового лугу, в екому народилиси дранке перед пранем, таже, леп виварювавси заношенічний... [3, 13]; А у бутинаря окрім натільної *фелеге*, начім підстелити, тай, укріписи... радуйся палюхестій ватрі, таже, ни дома... ліжник ни в моді? [3, 33]; Таже, *портійниці* вже у диролях! [3, 41]; Здавало-си, шо розстелені *попрушке* заперізні? [3, 21]; А на голові, то вже мало бути простоволосно із самої весни, еки носили дівчета жядних *фустиний* [3, 19].

Назви прикрас представлені у книзі такими лексемами, як *пацьорки* ‘намисто’, *люлька-вирізбленица* ‘люлька з вирізьбленим орнаментом’, *рекезі* ‘оздоба на кожуховій грідушці у вигляді ланцюжка’, *тобівка* ‘святкові прикраси з одіванням почерез плече; у тобівку клали невеликі речі, як потріб’, *купля* ‘пряжка на чоловічому ремені’, *лускавки* (тільки мн) ‘скляне намисто’ та ін.: Також вибивали сливинов з переклажами дрімненьких *пацирочьок*, ріжних кольорів? [3, 20]; То вже кожда молодиця була на обзорилах, ек курила *люльку-вирізбленицу!* [3, 20]; Шо вже на себе звертало увагу, на грідушках кожухів, це ототи *рекезі* ланцюшковані, до екх наретенно були прив'езані, ек ни пуларец із грішми? [3, 55]; Любім свої Крисанечьке Барточьке й Дзьобеньке. *Тобівочьке* в вибитечьку, Бо це все рідненьке! [3, 96]; Тай на его місце у кутику евивси другий єврей, із зашморгнути в *куплю* паском [3, 129]; Ливнала вишитими вуставками та цоркала пацирками камінками, та *лускавками* освічувала від сонця брехливі губи [3, 123].

Серед назв взуття виділяються такі діалектні лексеми: *постоли-церегети* ‘вид робочого взуття’, *пантуфлі* ‘легке взуття, туфлі’, *обув* ‘взуття’, *сукнені капці із нахлипками* ‘сукняне взуття з ліпками, що обвивають ногу’, *камаші* ‘сукняні святкові вишивані обмотки, онучі’ та ін.: Ой, так саракі... ни один таке озмислив, тай просувавси поміже каміне та колоде виверненичье у своїх ни фовских *постолах-церегетах*... тай у безпеці

озутих питків-шестизубих [3, 44]; Менче йграй з удаваницев голомшивого пана у дранкавих *пантуфлях* [3, 52]; Бо *обув* ни раз изгризала ноги ...таже постолы походечі, то потиснут, то попусте! [3, 68]; А екшо у постолах обуті ноги... то на ногах натегнені *сукнені капці із нахлипками*, таже, у вишиваницьох на моду *камаший?* [3, 56]; Таже, ек були у юхтових черевиках, то поверх черевиків оповиті із чьорного або червоного сукна домашнього витканя *камаші* – один конец округлений у вишиваницьох волочьковими та бавунковими узористими нитками, таже у завширшке шо по на три пальці... або й бірше? [3, 56].

Наступною лексико-тематичною групою є діалектні назви їжі та напоїв, що репрезентують номінації *кулеша* ‘густа страва з кукурудзяної муки, варена на воді’, *книш* ‘корж, начинений бринзою, сиром (переважно картопляний), *боришка (барабулі)* ‘картопля’, *скором* ‘жирна їжа’, *хлиставиця* ‘пісна рідка їжа’, *цугор* ‘цукор’, *колаць* ‘обрядовий калач, який пекли на весілля, на поминки або на Різдво’, *макуха* ‘залишки після вичавлення олії з насіння олійних культур’, *бануш* ‘густа страва з кукурудзяного борошна, зварена на сметані’, *цванка зневажл.* ‘дуже кисле молоко’, *гуслінка* ‘спеціально заквашене густе кип'ячене молоко’ та ін.: Кільканадцять кітликів кладіт у ватрений приск, тай варіт смачненні *кулеші* із кукурудзяної мукі... [3, 32]; Де їдеси *книш* з *капустов. тай шей* боршик голий [3, 70]; Тай *боришку* печену й з олієм капусту [3, 70]; То лиш хібувало підсунути екої *скороми*, або грошя, професурам шкільним [3, 66]; Варили й *хлиставицу* ни без капочьке поредиші олієм [3, 69]; Ек купит газдусик *цугор* кіль-півтори, то з цим має сеткувати и рідвений святий вечір [3, 50]; На *колаць* тай на паску, *цугор* таже ошшідком [3, 50]; *Макухом* це називають та з него хіснуть [3, 72]; А було так шо й *бануші* масні метали на тоти дараби корманичьам [3, 49]; А є и *цванка*, еку розводе навіть ни відкладаючи на пімше [3, 49]; Таже, є й борошніке тай и кулеші запашні кукурудзіники тай *гуслінка* в коночівках [3, 49].

Не менш колоритними номінаціями гуцульського діалекту є назви предметів посуду, а саме *полонник* ‘велика дерев'яна ложка для набрання рідкої страви’, *кітлик* ‘малий казанок або горщик (переважно до кулеші)’, *ронгля* ‘бритванка, посудинка для смаженого м'яса’, *коновчина змениш*. ‘дерев'яна посудина

з одним вухом для води та молока; частина олійниці', *куфіль* 'дерев'яний кошук' та ін.: Рідко-де в котрій хаті було без візерованої лишки їстівної та *полонника* з молока збирнеюї сметани... [3, 21]; Кільканадцять *кітликів* кла у ватрений приск, тай варіт смачненькі кулеші з кукурудзеної мукє... [3, 33]; Шо пекли у блехових круглих *ронглях* у домашній печі поза граньков, еку витручуют вигрібаничньо, аж від дна печі, ледь-шо ни на припічок [3, 17]; Таже, є й боришіник тай и кулеші запашні кукурідзініке та й гуслінка в *коновчінах* [3, 19]; Були боднарі, екі також видумували різні викренти на *куфлях*, то в них приносили до церкви на Великдень сетити убоїну... [3, 19].

З-поміж інших лексико-тематичних груп слід відзначити групу, яка характеризує знаряддя праці. До неї належать такі лексеми: *кужіль* 'навиток лляного повісма для прядіння', *кужівка* 'відрізок палиці, що служить для прядива, прядіння ниток', *кісе* 'держак коси', *вінкель* 'кутник, який використовують у столярних роботах для вирівнювання кутів', *сокера* 'інструмент для рубання дерев', *сапіна* (*цапіна*) 'важіль, держак із загнутих металевим кінцем для пересування або підтягування колод', *бирня* 'інструмент для обробки металевих виробів', *банєнка* 'колун, важка, широка сокира і топірець', *пила-поперечка* 'інструмент для підпилювання дерев', *сарсама* 'лопата, інструмент ремісника', *бовт* 'дерев'яна палка із зарубками, якою на полонині міряли молоко при першому доїнні', *керма* 'жермо на дарабі', *штангла* 'лом', *обточка сокери* 'точильний камінь', *кляпавка* 'пристрій для роздавлення зерна' та ін.: А в зимі, ек бувало, предут *кужєлі* повісьмові з лєну, та з конопель... [3, 17]; То вже так файно описували різцями тоти *кужівкє*, шо ми дивно було з того терпіння людського? [3, 20]; Навіть *кісєта*, на екех причеплені коси... так файно уписували, ек *кужівкє* укладками сливини темної [3, 20]; Уночі спит... кожний, утружений рукопашнов роботом, ека слонит и *секирами*, тай *сапінами*, и тими *бирнями*, шо їх оброб'єют... [3, 21]; Сам підрубував, спеціально зробленов сокером, ека називалася *банєнка* [3, 32]; Бо смереки й инчу деревину... підпилювали *пилов-поперечков* [3, 32]; тай на плечьох несли і *сарсаму* бутинарську... сокера та ним й сапін... а це не легке [3, 34]; Испивали, то лиш було в коновках кутами и кваснєчке, *бовти* за *бовтами* [3, 38]; Єкби керманичь на мінутну відвернувси від *керми*

тай від простору оперед себе... то вже заїхав би тов дарабов у берег... [3, 48]; Шо ек помоцуютси у оберті тим точилом, то го обертают на залазній *штанги* [3, 62]; Таже, такої штукенції вимагала *обточька сокери* на блиск той на тонкому вістре, шо саме головне для покорисности сокером [3, 22]; Зерно товчют у *кляпавці* тай в олійній ступі [3, 71].

До однієї з репрезентативних груп гуцульської діалектної лексики слід віднести таку, шо характеризує житлові приміщення: *димник* 'у дасі наскрізь отвір', *стелина* 'стеля', *кагла* 'отвір, через який дим із печі виходить у сїні', *сволоке* 'балки', *штондина* 'дошки на землі (замість сучасної підлоги)', *терниця* 'тонка дошка', *опецьок* 'місце на печі, край верхньої частини хлібної печі', *бантина* 'поперечна балка, шо з'єднує крокви; перекладаина, на якій сидять кури', *окомінок* 'комин' та ін.: *Димник*... аби ни душитиси задухов золеничного диму, из того ватришши, шо посеред колиби горит [3, 21]; А ек то файно вирізб'ювати у різних хатах тоти наверх ресні сволоке під *стелинами* [3, 21]; Нима там ні печі, ні припічків, ні комена, ні кагли [3, 33]; У котрій колибі є *штондини*, нароблені из тертиц на спальню у ночі... то, вигідно [3, 33]; Аби карапузи ни падали з *опецка* у запічок [3, 14]; А курок, то вже така тьма, шо сми рахунку ни добирала, *бантиня* ни ставало, аби містити всіх [3, 119]; Навіть видумували податок за *окомінкє* – коминарне [3, 50].

Цікавими є назви громадських установ та приміщень, наприклад, *гміна* 'сільська управа', *тиянтер* 'театр'; *шпиталь* 'лікарня', *склеп* 'магазин', *кошєра* 'тимчасово загороджене місце для овець' та ін. Цілими днями висиджували у тих *гмінах* [3, 50]; Таже, то навіть їх оттих усекех играниц таких, ек тото буває у *тиянтрі* [3, 54]; Таже, лежав шше у постели, дуже слабим, бо ми ногу відтели у *шпитали*, на збав'єниці кісте [3, 64]; Таже, тоти коси, ек лиш кутє у *склепу*... то вже біже до Стефана-кузнєре, аби екос оформити, таже, таков фабричницєв багато ни украсиш! [3, 64]; Шо лиш слухай того приказу заверниголового, шо скаже: загоніт худобу в *кошєру* оперед *гміни*, штрафованє буде [3, 51].

Назви предметів щоденного вжитку у книзі – це *бєсаги* 'дві торби, з'єднані одним полотнищем, шо їх носять перекинутими через плече', *тайстра* 'полотняна або вовняна торба, яку носять через плече (переважно для харчів)', *дзьобенька* 'невеличка торба з вовняної тканини, полотна чи шкіри, яку носили

через плече', *тобівка* 'оздоблена орнаментом невелика шкіряна сумка, яку носять через плече', *порошниця* 'порохівниця', *куфєрок* (*куфєр*) 'скриня', *дзигар* 'годинник', *пулярець* 'гаманець', *катран* 'ганчірка', та ін.: Тай шше несли на плечьох натєрхєхані *бєсаги*, усекеми орудями склеповими [3, 22]; Ни маю я шо робити, тай збираю нову *тайстру* з харчями, тай из знаком парубочкої фантини [3, 120]; Любім свої Крисанєчкє Барточкє й Дзьобєнькє [3, 96]; Єк ни по вибиваницях з мосєже, на *тобівках*, на широких заперізних ремєнях [3, 19]. Але то одно з другим споєлювалоси, тай тлумило: ототи ремєні від *порошниц*, шо наверх кожухів вистав'єлиси... закривали собов нигоноровість вишиваниц узубкованих лабатеями на кожусі [3, 55]; А в хаті ци мало можна було виділити візерованих *куфєрків* [3, 21]; Єк вже наданцувалиси до відвалу... отогди вже зазерают на *дзигар*, екей кляпотит також, екос охїгнїшше у цей вечір – Пушшїненцкей? [3, 73]; Шо вже на себе звертало увагу, на грідушках кожухів, ше тоти рекєзі ланцужковані, до екех нарєтенно були прив'єзані, ек ни *пулярець* из грїшми [3,

55]; Тай знов з дива ни сходило, бо над кождим гробом лежєв *катран*, шо урваний оскрєшшим народом [3, 80].

Наведені приклади ілюструють колоритність та самобутність репрезентованих груп гуцульської діалектної лексики. Всі вони відзначаються різноманіттям, хоча стосуються обмеженого кола сфер буття. В аналізованій книзі Параски Плитки-Горицвіт показано красу та багатство гуцульського краю крізь призму діалектної лексики. Цей твір, безумовно, збагачує читача знанням діалектних мовних особливостей гуцульського краю як самобутньої етнорегіональної частини України.

1. Грещук В. Гуцульський діалект у мові української художньої літератури / Василь Грещук // Українознавчі студії. – 2001. – № 3. – С. 3–10.
2. Гуцульські говірки : короткий словник / відп. ред. Я. Закревська. – Л., 1997. – 232 с.
3. Плитка-Горицвіт П. Старосвіцкі повісторькє / Параска Плитка-Горицвіт. – Косів : Писаний Камінь, 2008 – 460 с.

В статье рассмотрена гуцульская диалектная лексика, которая широко используется в повседневной жизни человека. Выделены лексико-тематические группы, которые включают одежду, еду, орудия труда, посуду и жилище помещения.

Ключевые слова: диалектизм, гуцульская диалектная лексика, Параска Плитка-Горицвет.

The most representative groups of Hutsul dialectal vocabulary which are widely used in everyday life are examined in this article. Such vocabulary topical groups of outerwear, nourishment, foot-wear, tools, cooking utensils, and dwelling are distinguished among them all.

Key words: dialectism, Hutsul dialectal vocabulary, representative group, lexeme.

УДК 81'373.7:82...А/Я1/7.08

ББК 81.2 Укр-5

Лілія Паріляк

ГУЦУЛЬСЬКІ ДІАЛЕКТНІ ФРАЗЕМИ У МАЛІЙ ПРОЗІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

У статті розглянуто гуцульську діалектну фраземіку, використану в художніх творах Ю.Федьковича. Виявлено групи гуцульських діалектних фразем, засвідчених у художній мові письменника, задокументовано їх вживання, звернено увагу на особливості використання гуцульських діалектних фразем у мові творів Ю.Федьковича.

Ключові слова: фразема, гуцульський діалект, діалектна фразема, художня мова, Ю.Федькович.

Становлення творчої особистості Ю.Федьковича відбувалося під дією різних мовних впливів. З одного боку – це місцева гуцульська говірка, якою він спілкувався у побуті, з іншого – мова художніх творів українських письменників, зокрема Г.Квітки-

Основ'яненка й Т.Шевченка. Про діалектне забарвлення мови творів Ю.Федьковича писали М.Станівський та І.Франко [6; 9]. Детально проаналізовано гуцульську діалектну лексику творів письменника В.Грещук [1].

Досліджена сьогодні фразеологія гуцульських говірок М.Олійник [4] не відображає діалектних фразем, засвідчених художньою мовою українських письменників. В окремих працях цієї ділянки фразеології описано використання гуцульських діалектних фразеологізмів у мові романів П.Шикерика-Доникова “Дідо Иванчік” [10], Б.Загорулька “Чорногора” [5].

В.Грешук вважає діалектними фраземами ті стійкі сполучення слів, які вживаються лише на певній території, а не в усьому ареалі української мови, незалежно від того, чи мають вони структурно-семантичні відповідники в літературній мові. При цьому територіальна обмеженість функціонування фраземи може зумовлюватись структурно-семантичними особливостями всієї фраземи або лише лексико-граматичним (-ими) компонентом (-ами) її [2].

Відповідно до запропонованого визначення здійснено типологію гуцульських діалектних фразем у романі Б.Загорулька “Чорногора” [5, 177]. Беручи до уваги визначені ознаки діалектних фразем, тобто наявність у їх структурі діалектної лексеми (структурно-семантична особливість) і наявність специфічної діалектної граматичної форми лексеми (лексико-граматичного компонента), а також простеживши співвідношення діалектних та літературних стійких сполучень слів, визначимо їх типи у малій прозі Ю.Федьковича.

За наявністю у структурі фраземи діалектного компонента в оповіданнях Ю.Федьковича виділимо **перший тип** фразеологізмів із гуцульською лексемою та відсутністю фраземи-відповідника в літературній мові, наприклад:

бук ‘ціпок, палиця, кий’ \diamond *достати буки, брати буки* ‘бути побитим’. – Ти *достанеш буки*, – каже капрал відо дня (Три як рідні брати, с.305); А я зараз по обіді як піду, як уп’юся! “Що, – гадаю я собі, – волю і я *буки брати*, як маю дивитися на кару свого товариша” (Штефан Славич, с.295);

тото ‘те’ \diamond *як тото вже (комусь) заряд* ‘як зазвичай (із кимсь) буває’. Сестри знов сидять собі надворі, на призбі, та – от *як тото вже дівкам заряд* – регочуться, та судять других дівок, що в храму були: ба ся мала згрібну сорочку, ба ся мала подерті чоботи, ба та не знала гуляти (...) (Люба – згуба, с.253);

охота ‘бажання, прагнення або схильність до чого-небудь’ \diamond *додавати охоти* ‘заохочувати’; \diamond *охота забирає* ‘сильне бажання’.

А брат з ватажними парубками так звиваються, та частують, та припліскують, та *додають охоти*, в одно гуля та гуля, а топірчик і не дотикається його, в одно понад головою шумить, аж старі люди дивуються (...) (Люба – згуба, с.247); – А мене не возьмете? (...) – Братчику, лиш коли *охота* тебе *забирає*, – і овшем, – каже Штефан (Штефан Славич, с.286);

парубок ‘дорослий хлопець’ \diamond *уписатися в парубки* ‘почати залицятися до дівчат’, \diamond (не) *датися парубкові на підмову* ‘(не) віддатися хлопцеві’. Ні він без мене, покойний, бувало, нічо не орудує, ні я без його; ми навіть і одної днини у *парубки уписалися*, так тото ми собі добре жили (Люба – згуба, с.24); – Хіба принцезни ждеш? – Я принцезни не жду, а такої жду, щоб ся *не дала парубкові на підмову*. Тепер знаєш якої? (Побратим, с.300); *пригіст зах.* ‘привітання, вітання’ \diamond *відгравати на пригіст* ‘грати привітальну музику на весіллі’. Музика там стоїть з одним післанцем, а друга з другим, – бо ми, бувало, усігди по дві музиці кличемо, – *зачинають відгравати на пригіст* (...) (Люба – згуба, с.243);

сабаш ‘танець’ \diamond *дати (собі) сабаш грати* ‘затанцювати’. – Пан капрал, соколе, позвольте, най і ми собі *дамо* один *сабаш грати*, аби тоті волохи виділи, що то танець значить (Штефан Славич, с.287);

спацир від *шпацирувати* ‘прогулюватися’; пор. нім. spazieren \diamond *ходити по спацирах* ‘маючи почуття симпатії або кохання, упадати біля кого-небудь, виявляти знаки уваги’. *Цигрис, брате. а ми ж би тебе лишили? Або може, ми багато без тебе по спацирах ходили?* – так ми, бувало, йому (Штефан Славич, с.286);

шкрум ‘чад, нагар у трубі’ \diamond *згоріти на шкрум* ‘спалити, згоріти дотла’ Іван займив корову сиротам, а попа з димом пустив, – *згорів на шкрум*... (Серце не навчити, с.268);

шпаркаса ‘ощадна каса’ \diamond *віддати серце до шпаркаси* ‘втратити чуйність’. Ми *серце* ще не запечатали в калитці, ані *віддали до шпаркаси*: як в його є, так і говоримо (Люба – згуба, с.264);

штокгауз ‘карцер’ \diamond *скпати штокгаузу* ‘уникнути карцеру’. Возьми ж 24 леви срібні та заплати боржій рудому, аби ні в кого нічо більше не допомагався: лиш так хіба би міг *скапати штокгаузу*, інак ні йому (Штефан Славич, с.293);

тот ‘той’ \diamond *і ні в тот бік* ‘байдуже’. Парубки в сміх – такого реготу наробили, шо аж панотець петропопа мусили з вітваря крізь віконце пальцем намахувати, шоби ми тихо були, а нам *і ні в тот бік* (Люба – згуба, с.245).

До цього типу фразем відносимо й такі, що містять у своїй структурі семантичний гуцульський діалектизм, тобто такий, який окрім звичного значення має додаткове діалектне. Фраземами із семантичним діалектним структурним компонентом є стійкі сполучення *боля обходити* ‘доглядати хворого’, *вишниками співати* ‘співати жалісливо’, *йти до компанії* ‘іти на службу, у військо’, *гадині в очі штрик* ‘готовий на все’, оскільки лексема *біль* у фразеологізмі має діалектне значення ‘хворий’, *вишник* – ‘високий, жалісливий голос’, *компанія* – ‘військовий загін, рота’, *гадина* – ‘змія’: “Добре вам жартувати, – думаю я собі, – да не так-то старій бідній вдові діти годувати, да ще до того й *боля обходити*”, – а мій брат, знаєте, вже три роки як з постелі не встає: сохне та кровйов ув одно дише (Три як рідні брати, с.304); Гульки на базарі сьогодні не було, славне парубоцтво проходжалось гостинцями та сутками, а дівчата позбігались у громадки та яли *вишниками співати*, шоби, знаєте, легіням жалю завдавати, а вже нікому так, як сим двом, що як ходять, так ходять попри їх ворота і боком на них не глянуть (Серце не навчити, с.266); Навіть і попрощатись не пускали, але звеліли відразу *йти до компанії* (Три як рідні брати, с.303); За отця-матір був би й *гадині в очі штрик* (Серце не навчити, с.268).

До **другого типу** гуцульських діалектних фразем відносимо стійкі сполучення слів, які мають літературні відповідники, а діалектна лексема у їх складі виступає аналогом або синонімом літературної:

тручати ‘штовхати, спихати’ \diamond *у гріб тручати* ‘приводити до смерті’. Ох, пани мої, пани мої милі! Коби ви знали, який я на сім світі нещасливий з сим моїм сином! Він мене без часу у *гріб тручає* (Штефан Славич, с.288). У літературній мові функціонує фразема з відповідною семантикою *заганяти до гробу*.

Інколи автор вводить у текст оповідань фразеологічні одиниці, структура яких не містить діалектизму, вони не мають відповідників у літературній мові, однак яскраво репрезентують специфічно гуцульське мовлення, властиву носіям діалекту манеру вира-

ження думки. Такі фраземи відносимо до **третього типу**:

\diamond *пити слово* ‘підіймати тост’. – Ходім же *пити слово!* – каже Глаш (Люба – згуба, с.252); – Так ходім і ми в хату, шоби виділи, як буде твій брат з моїм братом *слово пити* – Юрій Федькович (Люба – згуба, с.252);

\diamond *зачати рацію* ‘говорити’. Але доки долі буде, а я обірву від брата якийсь кулак, бо він мене відколи кликав, а я тут *зачав* вам *рацію* про любу та про долю, ніби ви сього діла і без мене не знаєте (Люба – згуба, с.248);

\diamond *правити речі* ‘говорити’. Одна музика грає по однім кінці, а друга по другім, шинкарі позасідали собі у два ряди з повними терхами та з усіляким судником; дівки поставили громадками та свої *речі правлять*, хто їх там зна що, – от звичайно дівки, а парубки поставали та лагодяться на танець (Люба – згуба, с.246);

\diamond *попустило з серця* ‘полегшало’. Против коршми стрітив Лейбину Анницю; став, поговорив трошки, пожартував, ушипнув зо двічі, – от і *попустило* трохи з *серця* (Люба – згуба, с.256);

\diamond *давати (комусь) порядок* ‘давати розпорядження, наказувати’: Тому тото мій брат, бувало, – він був старшим парубком у селі, – скоро прийде неділя перед красним храмом, скличе з церкви всіх легінів до себе та *дає* їм *порядок*: ти, Федоре, каже, підеш з тими против довгопільців, а ти, Андрію, знов з тими підеш мені зустріть дехтинецьким, і так далі, – так вам уже розпаює красно, що другий з письма так не удав би, поки світа (Люба – згуба, с.242–243);

\diamond *наволокти (собі) на гадку* ‘подумати’. Коли б я міг був розуміти, проти чого він тото говорив! Хто був би навіть і *на гадку* собі *наволік?* (Люба – згуба, с.262);

\diamond *приставати на (чись) слово* ‘погоджуватись’. Говорити лиш тільки, бувало, говорить, кілько конечне треба, та й то лиш до Сені (бо так звалась дочка старого Сави Чалого, котрий на Павунове слово або, лучче сказавши, на Юрієве слово *пристав* і у Павуна лишивсь проживати (Жовнярка, с.334).

Як бачимо, більшість діалектних фразем, використаних в оповіданнях Ю.Федьковича, є дієслівними. Однак заманіфестовано також і прислівникові гуцульські діалектні фразеологічні одиниці, наприклад:

\diamond *про мене* ‘байдуже’. – Е, що мені там до твоєї сестри, – воркнув Василь. – Най собі

гуляє, *про мене*, з ким хоче, зо мною, певне, що не буде (Люба – згуба, с.247);

♦ *в одно й одно*. ♦ *поки світа* – ‘завжди, постійно’. Гості вечеряють, музики пригравують, дружечки приспівують, стара Слижиха не пам’ятає з радіщ, що вже робить; ми надворі *в одно й одно* так і гримаємо з пістолет, що аж шиби в вікнах на дрібні кавалочки потріскали (Люба – згуба, с.263); А я вже таку натуру маю зроду, що дуже багато треба, аби мене розсердити, але як мене вже хто уразить до живого, так моє серце вже не обернеться, *поки світа* – (Люба – згуба, с.256); Тому тото мій брат, бувало, – він був старшим парубком у селі, – скоро прийде неділя перед красним храмом, скличе з церкви всіх легінів до себе та дає їм порядок: ти, Федоре, каже, підеш з тими против довгопільців, а ти, Андрію, знов з тими підеш мені зустріть дехтинецьким, і так далі, – так вам уже розпаює красно, що другий з письма так не удав би, *поки світа* (Люба – згуба, с.242–243).

Фраземи четвертого типу відображають певні фонетичні, морфологічні чи словотвірні діалектні процеси і можуть мати відповідники у літературній мові. Ряд стійких сполучень слів, використаних Ю.Федьковичем у творах, містить властиві для гуцульського говору скорочені форми лексем. У фразеологізмах *не наводити (таку) нічо* ‘не чіпати’, *по голові мотаєсь* ‘не виходить з голови’ скороченими виступають форми *нічо*, *мотаєсь*: Лиш Василь сьогодні ні сміється, ні гуляє, – він і так не конче був до того гуляння, а сьогодні йому і *не наводи таку нічо*, бо можеш ще й в лице дістати (Люба – згуба, с.247); – Ха-ха-ха! – зареготавсь старий Павун. – І мені се він оногди *по голові мотаєсь* (Жовнярка, с.332). Фраземи *не всігди в середу Петра* ‘не завжди кому-небудь щастить у чомусь’, *смотрити в звіздах* ‘ворожити’ містять запозичену лексему, яка зазнала фонетичних діалектних змін (*всігди, смотрити*): Доки ще стояли на Рошоші по квартирах, то все перепало по копійчині від дівчат, коби здоровенькі, а тепер і те урвалося. *Не всігди в середу Петра* (Штефан Славич, с.283); Лиш одна душа на світі мала у неї і ласку, й пошанівок: стара баба Ція, що зерном ворожила да *в звіздах смотрила* (Безталанне закохання, с.327).

У структурі гуцульських діалектних фразем, заманіфестованих у малій прозі Ю.Федьковича, виявляємо відхилення від норми у вживанні морфологічних форм ком-

понентів. Так дієслово *старатися* у фразеологізмі *за гості старатися* ‘виявляти гостинність’ не керує передбаченою у літературній мові граматичною формою родового відмінка множини (*за гостей старатися*): Ілаш сидить против Калини, я свого Василя посадив против Марії, а сам пішов братові помагати; бо брат, знаєте, не мав при столі сидіти, але *за гості старатися*, – така вже в нас, бачите, поведінка (Люба – згуба, с.250). Гуцульські фраземи відображають не тільки діалектну специфіку категорії роду (*не лишити в поругу* ‘не дати поглумитися’), а й діалектні особливості граматичної категорії числа (*що в дві оці* ‘великий’): – Не гнівайся, братчику! Я знаю, що ти мої сестри *не лишити в поругу* (Побратим, с.301); – Ви оце пусте завели, – каже Бая. – Ануте-ко мені лиш чарки! – а сам виймає з тобівки шип з вишником такий, *що в дві оці!* (Три як рідні брати, с.317).

Словотвірні модифікації простежуємо у структурі діалектної фраземи *паруна додати* ‘пришвидшити’, що відповідає літературній *додати пари*: Так ти, вражий сину? – я собі думаю. – Зараз я ти, зараз *паруна додам!* (Стрілецька пригода, с.73). Лексема *парун* виступає словотвірним діалектизмом, а суфікс *-ун-* додає до її семантики експресивного забарвлення (значення згрубілості).

Таким чином, гуцульські діалектні фраземи за наявністю у їхній структурі діалектної лексеми та відповідністю літературним стійким сполукам в оповіданнях Ю.Федьковича представлені чотирма типами. Особливістю функціонування гуцульських діалектних фразем є наявність у їх структурі не тільки лексичних, а й фонетичних, семантичних, морфологічних та словотвірних діалектних компонентів.

1. Грещук В. Гуцульська діалектна лексика в мові творів Ю. Федьковича / Валентина Грещук // Вісник Прикарпатського національного університету : Філологія. – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – Вип. XXI–XXII. – С. 148–152.
2. Грещук В. Фраземіка у словнику “Гуцульська діалектна лексика в українській художній мові” / Василь Грещук, Валентина Грещук // Мовознавчі студії: фразеологізм і слово у тексті і словнику : за матеріалами Всеукраїнської наукової конференції на пошану 75-річчя від дня народження Мар’яна Демського. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – С. 70–79.
3. Гуцульські говірки: короткий словник / відп. ред. Я. Закревська. – Л., 1997. – 232 с.

4. Олійник М. Я. Фразеологія гуцульських говірок: автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук [10.02.01]. – Л., 2001.
5. Паріляк Л. Гуцульські діалектні фраземи у романі Б. Загорулька “Чорногора” / Лілія Паріляк // Вісник Прикарпатського національного університету : Філологія. – Івано-Франківськ : Плай, 2009–2010. – Вип. XXV–XXVI. – С. 174–177.
6. Станівський М. Діалектне забарвлення мови Юрія Федьковича / М. Станівський // Питання історії і діалектології східнослов’янських мов: [наукові записки Чернівецького державного університету: серія філологічних наук]. – Л. : Вид-во Львівського університету, 1961. – Т. 42. – Кн. II. – С. 62–86.

7. Федькович Ю. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи / Юрій Федькович. – К. : Наук. думка, 1985. – 574 с.
8. Фразеологічний словник української мови / уклад. : В. М. Білоноженко та ін. : в 2 кн. – 2-е видання. – К. : Наукова думка, 1999. – Кн.1 – 528 с; Кн. 2. – 984 с.
9. Франко І. Літературна мова і діалекти / Іван Франко // Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 37 : Літературно-критичні праці (1906–1908). – С. 205–210.
10. Янчук Н. Фразеологічні одиниці в романі Петра Шекерика-Доникова “Дідо Иванчик” / Наталія Янчук // Вісник Прикарпатського національного університету : Філологія. – Івано-Франківськ : Плай, 2009–2010. – Вип. XXV–XXVI. – С. 198–202.

В статті розглядаються гуцульські діалектні фразеологізми, зафіксовані в малій прозі Ю. Федьковича. Виявлені групи гуцульських діалектних фразеологізмів, задокументовано їх використання, розкриті особливості використання гуцульських діалектних фразеологічних одиниць в художественному мові Ю. Федьковича.

Ключеві слова: фразеологізм, гуцульський говор, діалектний фразеологізм, художественний мові, Ю. Федькович.

The Guzul dialectal phraseme in the language of the stories by Y. Fedkovych are determined in the article. The basic dialect features of the phraseme, reflected in the language of the stories, are characterized.

Key words: phraseme, Guzul dialect, dialectal phraseme, belletristic language, Y. Fedkovych.

УДК 81'367.634:81'37

ББК 81.2 Укр-22

Ольга Роїк

СПОЛУЧНИКИ ЯК АКТУАЛІЗАТОРИ ВИРАЖЕННЯ СЕМАНТИКИ У ТЕКСТІ

У статті проаналізовано типові й нетипові (синкретичні) вияви зіставно-протиставним сполучником а української літературної мови, його формально-синтаксичної функції, з'ясовано причини нівеляції семантико-синтаксичного навантаження сурядного сполучника а, визначено позиції такого сполучника у складносурядному реченні.

Ключові слова: формально-синтаксична функція, семантико-синтаксична функція, сполучник сурядності, семантичні сполучники, асемантичні сполучники, семантична нівеляція.

До середини 60-х років ХХ ст. лінгвістична семантика практично зводилася до лексичної семантики. На сучасному етапі вивчення семантики поширилося й на сферу речення. Слово виступає як будівельний матеріал для речення, якому притаманна властивість виражати судження про щось, яке, співвідносячись із дійсністю, може бути оцінене як істинне чи хибне.

Семантика речення – наслідок узагальнення, високого ступеня абстракції. Причому “загальне граматичне значення речення є не тільки результатом абстрагування від конкретної семантики, а й формалізацією цієї

конкретної семантики”, – слушно зазначає А.Грищенко [4, 33].

У розуміння семантики синтаксичних структур, у тому числі й на рівні складного речення, вчені вкладають неоднорідні поняття: комунікативна установка, модальна характеристика, співвіднесеність із судженням, смислова інтерпретація змісту висловлення тощо. Це дає підстави дослідникам стверджувати, що “сучасна граматична теорія потребує багатоаспектного, частіше – синтезованого аналізу синтаксичних одиниць з урахуванням різноманітності їх семантичних... ознак” [6, 14].

Цілком закономірним вважаємо той факт, що семантика переходить із сфери дослідження речення до сфери дослідження висловлення як комунікативної одиниці. У висловленні мовець виражає різноманітні оцінки, інтерпретації пропозитивного змісту: модальні, емоційні, етичні, естетичні тощо, але передусім і обов'язково – цільову (інтенціональну) інтерпретацію об'єктивного змісту повідомлюваного, що в єдності зі змістом формує “іллокутивну силу”, комунікативний намір, спрямований мовцем на адресата. Суб'єктивно-оцінні й модально-цільові смисли становлять ще один об'єкт семантичного синтаксису, який називається – згідно з поглядами Шарля Баллі, – модусом (об'єктивний зміст – “диктум”, що дорівнює “пропозиції”, інваріантній глибинній структурі – образу-концепту ситуації).

“Між змістовою і граматичною структурою, – зауважували чеські дослідники М.Докуліл і Ф.Данеш, – немає зв'язку простої, однозначної, прямолінійної кореспонденції, а існує складна діалектична єдність. Зміст (як відображення дійсності у свідомості) тільки за допомогою граматичної форми трансформується у мовне значення” [10, 234].

Важливим компонентом побудови комунікативних одиниць є не тільки повнозначні лексичні компоненти, а й сполучники, так звані функтиви, основним призначенням яких є функція зв'язку слів і частин складного речення в єдине смислове й інтонаційне ціле. Важливою сферою вживання сполучників є складні речення (складні висловлення). Тут вони функціонують як виразники двох основних граматичних функцій, а саме: 1) як засоби вираження сурядного і підрядного зв'язку між предикативними частинами складного речення; 2) як засоби вираження різних типів семантико-синтаксичних відношень між предикативними частинами в складносурядному та складнопідрядному реченнях.

Питання про семантику сполучників належить до дискусійних у лінгвістиці. Сполучники, як і прийменники, мають двоїсту природу. З одного боку, вони є формальними засобами зв'язку компонентів речення чи предикативних частин складного речення. З іншого боку, сполучникам властива і номінативна функція. У складних сполучникових реченнях, наприклад, вони виступають виразниками, носіями певних відношень між референційними смислами, “шматками дій-

сності”, які виражаються двома взаємопов'язаними предикативними одиницями, а саме: *єднальних, приєднувальних, розділових, протиставних, градаційних, уточнювальних, часових, причинових, цільових, умовних, допустових, наслідкових* та ін.). Ці значення досить повно відображені в “Грамматичному словнику” К.Городенської [3].

Проте сполучники виступають і засобами зв'язку окремих речень у більш складні висловлення – так звані надфразні єдності й фрагменти цілісного тексту, об'єданого спільною темою і змістом. Семантика сполучників у цьому аспекті потребує більш ретельного вивчення, як і аспекти різної семантичної диференціації, у тому числі й процеси видозміни сполучникових значень, процеси семантичної нівеляції, асемантичності сполучників тощо.

Метою нашої розвідки є комплексний аналіз семантики сполучника як центрального засобу вираження семантико-синтаксичних відношень та синтаксичних зв'язків на рівні тексту.

Об'єктом статті обрано зіставно-протиставний сполучник *а*.

Предмет дослідження – семантичні вияви та видозміни семантики сполучника *а* на рівні речення і тексту.

У граматичній кваліфікації сполучників називається в основному їх функція зв'язку. У семантико-граматичному аспекті сполучники трактуються як “аналітичні синтаксичні морфеми”, які використовуються, щоб поставити в залежну позицію одну з предикативних частин (підрядні сполучники) або приєднати рівноправні сурядні речення (сурядні сполучники) [2, с.28].

“Транслятивна” функція сполучників, – писав Л.Теньєр, – не була помічена традиційною граматикою, яка лише протиставляла сурядні сполучники підрядним” [9, 95–96]. Проте останнім часом учені все частіше звертають увагу на роль сполучників у номінативній перспективі складного речення. Зокрема помічено, що сполучник має здатність виражати такі важливі “зовнішні” відношення, як *відношення незалежності* між фактами дійсності або *залежності* між “шматками дійсності”, які збагачують чи увиразнюють загальну картину дійсності [7, 252]. Це відношення *єднальні, протиставлення, чергування подій, їх несумісності та взаємовиключення, зіставлення, порівняння, градації, пояснення,*

з'ясування, умови, допусту, причини, наслідку, часу та ін.

Заслугує на увагу погляд на сполучні засоби в складних реченнях як особливі “предикати предикатів”, “пропозиційні зв'язки” [2, 74], що дає можливість по-новому оцінити семантичну структуру складного речення.

Важливе значення має і заувага А.Грищенко з приводу семантики складносурядного речення, яку, безперечно, формують не лише сполучники, а весь морфолого-синтаксичний та лексико-синтаксичний склад. Він вважає, що “значеннєві відношення (або значеннєвий план) у складному реченні складаються з трьох елементів: а) семантики синтаксичної структури складного речення; б) семантики його морфолого-синтаксичної структури; в) семантики його лексико-синтаксичної структури” [4, 87].

Зважаючи на те, що основні семантико-синтаксичні відношення у складносурядному реченні передають *єднальні, розділові та зіставно-протиставні сполучники*, спробуємо простежити за динамікою їх семантичних трансформацій у тексті, зокрема на матеріалі функціонування зіставно-протиставного сполучника *а*.

У лексикографічно-граматичній праці “Грамматичний словник української мови: Сполучники” К.Городенської уперше схарактеризовано й системно відображено сполучники не лише на рівні простих і складних речень, а й на рівні тексту, де сполучники виступають актуалізованими виразниками синтаксичного зв'язку його складників та виразниками семантико-синтаксичних відношень, зокрема за умови парцеляції: предикативної частини з попередніми у складносурядному чи складнопідрядному реченні. У словникових статтях “Грамматичного словника” зафіксовані, як зазначено в передмові, лише ті парцельовані позиції сурядних і підрядних сполучників, які виявляються найпоширеніше. Це передовсім *позиція парцельованої предикативної частини*, яку поєднують найпоширеніші підрядні так звані семантичні сполучники (причинові, цільові, умовні, часові, допустові) та сурядні (єднальні, розділові, протиставні). Для згаданих груп сурядних сполучників виокремлено також парцельовану позицію однорідного члена речення. Крім парцельованої позиції, як зазначено у передмові до “Грамматичного словника”, у ньому виділено окремо ще *приєднувальну позицію*, яка досить часто виявляє себе саме

на рівні тексту і “характерною особливістю якої є те, що неповні й повні речення, які приєднують сполучники до основного речення, виражають якусь додаткову інформацію” [3, 8].

Спостереження над семантикою сполучників у тексті за умови їх використання в позиції парцеляції та приєднання дає змогу розширити відомості про різні семантичні процеси, зокрема й процесу розширення загальної сполучникової семантики та процесу асемантизації, тобто втратою окремих семантичних виявів граматичного функтива, яким є сполучник.

Як зазначають дослідники, сполучник *а* належить до найбільш продуктивних серед сурядних сполучників, він посідає зазвичай друге місце після сполучника *і*, проте може займати і першу позицію у таблиці продуктивності. “На долю сполучників *і, а, але*, – зазначає А.Грищенко, – припадає переважна більшість випадків поєднання складових частин складносурядних речень..., але кількість відтінків змістових відношень між структурними частинами, звичайно, набагато більша, ніж кількість найуживаніших сполучників” [4, 34].

У “Грамматичному словнику” К.Городенської зазначено п'ять основних значень сполучника *а*: *протиставлення, зіставлення, приєднання, протиставної допустовості та пояснення-ототожнення*, що підтверджує його полісемію [3, 9–15]. Проте ці основні семантичні вияви сполучника *а* у тексті засвідчують ще більшу різноманітність семантики, особливо у позиції парцельованого чи приєднувального елемента висловлення та у сполученні з іншими сполучними компонентами.

Найтиповіша, на нашу думку, функція сполучника *а* – передача *зіставних* семантико-синтаксичних відношень. Загальний зміст складносурядних речень з зіставними відношеннями виражається в тому, що два чи більше факти дійсності, повідомлення про які становить зміст складових частин, зіставляються, порівнюються на основі різноманітних ознак як незалежні один від одного, але не протилежні. Напр.: *Круглі лисогори, мов велетенські шатра, кидали од себе чорну тінь, а далекі шпиль, сизоблакітні, здавались зубцями застиглих хмар* (М.Коцюбинський).

Мовознавці намагаються відрізнити подібні, але не тотожні значення *зіставлення* і *протиставлення*. А.Грищенко у праці “Склад-

носурядне речення в сучасній українській літературній мові” назвав один з підрозділів так: “Зіставлення і протиставлення як окремі значеннєві відношення між складовими частинами” [4, 90]. На думку вченого, зіставлення передає цілий комплекс семантичних виявів мовних одиниць, у тому числі й протиставлення як різновид зіставлення. Так само вважає й І.Попова, яка виділяє три основні різновиди зіставлення: а) *власне зіставлення*, в основі якого лежить встановлення відмінностей між зіставлявальними предметами та явищами; б) *протиставлення*, в основі якого лежить не відмінність, а протилежність предикатів, що визначають суб’єкти (протиставлення підсилюється наявністю антонімів, тобто лексичною стороною речень); в) *невідповідності* [8, 97].

Первинним значенням сполучника *а*, отже, є *зіставлення* як різновид синтаксичної семантики. З-поміж розряду зіставно-протиставних сполучників він єдиний передає відношення *власне зіставлення*. Проте цей сполучник вживається і з іншими значеннями, розширюючи чи звужуючи зіставлявальну семантику. Найчастіше значення зіставлення сполучник *а* передає у складносурядному реченні. Проте подекуди у тексті спостерігаємо його вживання на початку парцельованої предикативної частини складносурядного речення, що увиразнює семантику зіставлення: *У лісах за Прип’яттю одцвітав сон, никнув синіми дзвіночками до землі. А між вільшиною, у чагарниках, рясними кетягами буяв ряс...* (З часопису).

Як різновид зіставної семантики можемо назвати *зіставно-поширювальні* конструкції, в яких парцельована частина містить доповнення до попередньої, поширює її. Структурними особливостями зіставно-поширювального значення можна вважати повторення у парцельованій частині тих самих слів, які вживаються в основному реченні, або займенників, що замінюють іменники, які вжиті в основному реченні. Порівняймо: *На столі з-під рушника виглядає житній хліб, дерев’яна сільничка. А поряд з ними темніе пучок кучерявих польових волошок* (С.Васильченко). *І знову синіє небо. А на ньому золоте сонце сипле скрізь гарячими, блискучими бризками* (С.Васильченко).

В основі *протиставлення* лежить підкреслення не відмінностей, а протилежностей, невідповідностей, контрасту між двома пові-

домленнями. Напр.: *Не лілуйся рано встати, а стидайся довго спати* (Нар. тв.).

На думку К.Городенської, сполучник *а* – передусім “виразник протиставних семантико-синтаксичних відношень” [3, 9]. Так само вважає, що зіставлення є своєрідним варіантом протиставлення і чеський дослідник Я.Бауер, зазначаючи, що протиставлення є значно ширшим у своїх значеннєвих виявах, ніж зіставлення [1, 91].

Протиставні відношення сполучник *а* передає поряд з іншими, зокрема сполучниками *але* (основний засіб вираження протиставлення), *та* (в значенні *але*), *зате*, *проте*, *однак*. Я.Бауер зауважував, що сполучники *а* і *но* (відповідник українського *але*) не є синонімами, бо в переважній більшості випадків їх не можна замінити один одним: *а* – вживається для вираження відтінку протиставлення і після заперечного речення, заперечний член якого в другому реченні замінюється іншим, а *но* вживається у значенні заперечення в широкому розумінні. Однак учений визнавав, що при *допустовому відтінку обмеження* можуть вживатися обидва сполучники з тонкою стилістичною відмінністю.

Значення протиставлення в українській мові передають сполучники *а*, *але*, *та*, *зате*, *проте*, *однак*, *однак* та ін., поєднуючи частини складносурядного речення. Порівняно часто вони використовуються і в тексті – для зв’язку парцельованої предикативної частини складносурядного речення, актуалізуючи семантику протиставлення. Згадані сполучники перебувають між собою у синонімічних відношеннях, тобто кожен з них передає протиставні відношення з певним відтінком значення (наприклад, сполучник *але* частіше виражає протиставлення як антитезу, контраст, невідповідність між частинами висловленого: – *Ти показний! Але не в блиску суть...* (П.Глазовий), тоді як сполучник *а* передає послаблене протиставлення (ми б сказали, можливо, *зіставно-протиставні* відношення), як-от: *Літа ніколи не повертаються до людини. А людина завжди повертається до своїх літ* (З журналу). Сполучник *зате* – “виразник протиставно-семантичних відношень з відтінком компенсації, відшкодування” [3, 67], напр.: *Багато сліз сама я прошила... Зате тепер навчилася шанувати любов і мир родинного житла* (І.Кочерга).

За умови парцеляції у тексті семантика сполучника *а*, що стоїть на початку приєдну-

вальної частини висловлення, актуалізується, увиразнюється відношення протиставлення більшою мірою, ніж у структурі складносурядного речення. Порівняймо: *До тебе, люба річенько, ще вернеться весна, а молодість не вернеться. не вернеться вона* (Л.Глібов) і *До тебе, люба річенько, ще вернеться весна... А молодість не вернеться. не вернеться вона*.

Відтінок компенсації (відшкодування) у протиставних відношеннях між повідомлюваним в основному реченні та парцельованою частиною складносурядного речення вносить у семантико-синтаксичні протиставні відношення другий сполучниковий елемент *зате*. Порівняймо: *Тяжко працювала Марія в тій Італії. А зате який будинок в них тепер!* (Розм.).

Значення невідповідності передає сполучник *А*, наприклад, за таких умов, коли два зіставляваних явища суперечать один одному. Наприклад: *Січень. а снігу немає. Літо, а холодно так, ніби восени. У тексті частіше спостерігаємо передачу їх як двох взаємопов’язаних відношеннями невідповідності окремих речень: Січень... А снігу немає. Літо... А холодно так, як восени.*

Наступне значення сполучника *а* зумовлює його статус як “сурядно-підрядного, протиставно-допустового, виразника протиставно-допустових семантико-синтаксичних відношень”, про що зазначено у “Граматичному словнику” К.Городенської [3, 14]. Парцельована частина, приєднана до попередньої за допомогою сполучника *а*, може виражати так само *протиставно-допустові* відношення, близькі до тих, що їх передають відповідні складнопідрядні речення. Наприклад: *Вітер збивав його з ніг. А він усе йшов* (Розм.). *Вона ще така молода. А всі її чомусь сприймають як старшу* (Розм.). *Брат ти мій. А хліб їж свій* (Нар. тв.). Порівняймо синонімічну конструкцію у формі складнопідрядного допустового речення: *Хоч вітер збивав його з ніг, він усе йшов; Хоч вона ще така молода, всі її чомусь сприймають як старшу; Хоч брат ти мій, хліб їж свій.*

Парцельованою може бути у тексті й предикативна частина складносурядного чи складнопідрядного допустово-протиставного речення, доповнюючись другим сполучниковим елементом, зокрема протиставним сполучником *проте*, *зате*, *однак*. Наприклад, у тексті парцельована частина складносурядного речення, підсилена другим сполучником *проте*, актуалізує відтінок антитезного проти-

ставлення, як-от: *Катря наче заспокоїлась. А проте одна неспокійна думка не покидала її голови* (Розм.). За умови парцеляції *складнопідрядного допустового речення* у тексті сполучник *А* підсилює протиставлення у загальній семантиці допустовості: *І хоч яка невірноважнена ця порода – жіноцтво... А проте ми стоїмо перед нею прошаками* (З газети).

Сполучник *а* засвідчений нами у тексті і як *приєднувальний* засіб зв’язку парцельованої частини, яка розкриває причину того, про що йшлося в попередньому реченні: *Не знаю вже, що з собою діяти. А все через перевтому* (М.Коцюбинський). Тобто сполучник *а* може виражати і *приєднувальні* відношення, а не тільки *зіставно-протиставні*. Саме як *приєднувальний* тлумачиться сполучник *а* і в “Граматичному словнику...” К.Городенської [3, 11]. Порівняймо: *Люди дивуються, що я весела: надійсь, горя-біди не знала. А я зроду така вдалася* (Марко Вовчок). Приєднувальна частина висловлення за допомогою сполучника *а* виражає додаткову інформацію до основного (попереднього) речення, тобто передає семантику *приєднання, доповнення*.

Периферійним значенням сполучника *а* є *еднальне*, яке не засвідчене “Граматичним словником” К.Городенської. В окремих слов’янських мов, зокрема в чеській, *еднальне* значення сполучника *а* є найбільш поширеним порівняно з іншими значеннями [див про це: 5]. Крім того, *еднальне* значення сполучника *а* характерне і для деяких говорів української мови, зокрема західноукраїнських. Отже, подекуди сполучник *а*, не втративши повністю здатності виражати *еднальні* відношення в сучасній українській мові, як вважає А.Грищенко, і будучи в окремих випадках синонімічним зі сполучником *і*, поєднує предикативні частини складного речення на основі зіставлення. Він може передавати в складносурядному реченні відношення, близькі до *еднальних*. А.Грищенко назвав їх “*відношеннями послідовного зіставлення*”, ілюструючи прикладом із творів М.Рильського: *А темна ніч узори сині пише, а гості веселяться, а чарки круг столу ходять, а Густав меткий нові до жартів прикладає жарти* (М.Рильський) [4, 88].

Як бачимо, особливістю такого вживання є повторюваний сполучник, починаючи з першої предикативної частини, а також кількість предикативних частин (більше, ніж в елементарному складносурядному реченні, що складається лише з двох предикативних

єдності). Ще більше увиразнюється значення єдності й нівелюється зіставно-протиставне, коли натрапляємо на подібне вживання сполучника *a* в дискурсивному поєднанні речень (надфразній єдності), де кожен із складників набуває відносної самостійності. Порівняймо: *А темна ніч узори сині пише... А гості веселяться... А чарки круг столу ходять... А Густав меткий нові до жартів прикладає жарти... // Темна ніч узори сині пише... І гості веселяться... І чарки круг столу ходять... І Густав меткий нові до жартів прикладає жарти...*

На основі зіставно-приспівувальних відношень у тексті можна виділити, зокрема, й акцентовано-виокремлювальне значення, яке передає сполучник *a* у поєднанні зі словами *надто, передусім, насамперед, особливо*: *Молодь добре поінформована про новітні віяння моди на Заході. А надто в Сполучених Штатах Америки (З газети). Усі колеги Петра були засмучені звісткою. А особливо його найближчий друг Василь (Розм.).*

Зіставляювані за допомогою сполучника *a* події (факти, повідомлення) можуть перебувати і в причинно-наслідковому зв'язку. Акцентовано-висновкове значення передає, наприклад, парцельована предикативна частина, що є висновком, який впливає з попередньої частини і приєднується за допомогою сполучника *a* та другого сполучного елемента, якими є прислівники чи прийменниково-відмінкові сполучення із значенням причини (*a тому, a через те, a через це й*). Наприклад: *Ти правдива, Маріє. А тому я вірю тобі (Розм.). Цей звичай спільний для всіх степових народів. А через це таку сорочку це називають степовою (З журналу).*

Асемантичність зіставно-протиставного сполучника *a* спостерігаємо і в ролі засобу сурядно-підрядного зв'язку та виразника пояснювально-ототожнювальних семантико-синтаксичних відношень, тобто відношень уточнення чи тотожності. За цієї умови сполучник *a* може вступати у синонімічні відношення зі сполучником *тобто*. Порівняймо: *...Напад головного болю тривав на цей раз у Дарусі від другої Богородиці, а це з 21 вересня, аж до Покрови (М.Матіос).* Як бачимо, пояснювально-ототожнювальне значення сполучник *a* передає в особливих умовах контексту, а також у зв'язку з вказівним займенником *це*.

Отже, як бачимо, семантику зіставно-протиставного сполучника *a* у тексті визначає

полісемія, яка конкретизується через ширший контекст і семантичний зв'язок з компонентами речення чи з попереднім висловленням. Основним його значенням вважаємо зіставлення. Зберігаючи загальне зіставне значення, сполучник *a* у тексті передає й інші споріднені з ним значення, а саме: *протиставлення, невідповідності, допустовості, приєднання, пояснення-уточнення, висновку, тотожності* та ін. Неабияке значення у реалізації семантики сполучника мають такі текстові показники, як наявність заперечення, антонімів, сполучуваність з другим сполучниковим елементом, до яких належать інші протиставні сполучники (типу *але, зате, проте, однак, однак*) або частки *тільки, лише, отже* і под., прислівники, займенники тощо.

Іноді складні висловлення з різними функтивами бувають еквівалентні відносно якогось спільного комунікативного завдання. На глибинному ж синтаксичному рівні їх відмінність зберігається: зміна сполучника призводить до перебудови конструкції. За умови парцеляції семантика сполучника у тексті актуалізується, увиразнюючи той чи той різновид семантико-синтаксичних відношень. Приймаючи на себе логічний наголос, сполучники виділяють необхідні компоненти в комунікативно-номінативній перспективі, зумовлюють її варіювання та конкретну співвідносність з іншими висловленнями.

1. Бауэр Я. К вопросу о возникновении и развитии типов сложного предложения / Я. Бауэр // Вопросы славянского языкознания. – М., 1962. – Вып. 6. – 360 с.
2. Вихованець І. Частины мови в семантико-граматичному аспекті / І. Вихованець. – К. : Наукова думка, 1988. – 256 с.
3. Городенська К. Граматичний словник української мови : сполучники / К. Городенська. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2007. – 340 с.
4. Грищенко А. Складносурядне речення в сучасній українській літературній мові / А. Грищенко ; відп. ред. М. А. Жовтобрюх. – К. : Наук. думка, 1969. – 151 с.
5. Коломієць В. Синтаксично-стилістичні функції сполучника *a* в сучасній чеській мові / В. Коломієць // Питання слов'янського мовознавства. – Л., 1958. – Кн. 5.
6. Кононенко В. Системно-семантические связи в синтаксисе русского и украинского языков / В. Кононенко. – К. : Вища школа, 1976. – 209 с.
7. Леонова М. Сучасна українська літературна мова : морфологія / М. Леонова. – К. : Вища шк., 1983. – 264 с.
8. Попова И. Сложносочиненное предложение в современном русском языке / И. Попова //

Вопросы синтаксиса современного русского языка. – М., 1950. – 472 с.

9. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса / Л. Теньер ; пер. с франц. – М. : Прогресс, 1988. – 655 с.

10. Dokulil M. K tzv. vyznamove a mluvnicke stavbe vety / M. Dokulil, F. Danes // O vedeckem poznani soudobych jazyku. – Praha, 1958.

В статті аналізуються типові та нетипові (синкретичні) прояви сопоставительно-противительным союзом *a* українського літературного мовного стилю, його формально-синтаксическої функції, виявляються причини нівелювання семантико-синтаксического завантаження сочиненного союзу *a*, определяються позиції такого союзу у складносочиненому предложении.

Ключевые слова: формально-синтаксическая функция, семантико-синтаксическая функция, сочиненный союз, семантические союзы, асемантические союзы, семантическое нивелирование.

The article analyzes typical and atypical (syncretic) manifestation of the comparison-contrast conjunction *a* of the literary Ukrainian, its formal-syntactic functions. The reasons of the leveling of the semantic-syntactic load of the coordinative conjunction *a* have been clarified, the positions of this conjunction in the compound sentence have been determined.

Key words: formal-syntactic functions, semantic-syntactic function, coordinative conjunctions, semantic conjunctions, non-semantic conjunctions, semantic leveling.

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.2:82-3
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Євген БАРАН

ПРОЗА ОЛЕГА СОЛОВ'Я: МІЖ ЕРОСОМ І ТАНАТОСОМ

У статті аналізується проза сучасного українського письменника Олега Солов'я крізь призму теми "любови/смерти"

Ключові слова: любов, смерть, самотність, страх.

Український літератор із Донецька Олег Соловей дебютував наприкінці 90-х років ХХ століття як поет (збірка "Місто", 1998)*. Хоча відразу ж розширив рамці індивідуального жанрового сприйняття, паралельно виступаючи як редактор літературно-мистецького журналу, критик (найчастіше виступав у "Кальміусі" або під власним іменем, або ж під псевдонімом Вальтер Отто Драг) і прозаїк (під власним іменем і псевдонімом Олег Кажан).

Уперше його прозовий досвід, фрагменти роману "Ельза", який друкувався на сторінках літературно-мистецького альманаху "Форма[р]т", став предметом критичного розгляду Анни Білої. У своїй рецензії вона відзначила декілька моментів, які більшою або меншою мірою проєктуються, як виявилось згодом, на увесь прозовий досвід Олега Солов'я:

1. "Головна привабливість цього тексту для «першого критика» – незавершеність, адже незавершеність – це пластичність, доведена до межі аморфності, болю і абсурду" [1, 42];

2. "(...) він про дивовижну самотність і неможливість бути вільним від потоку, про чоловікодруга, розламаного на три свої віддалені іпостасі, що гребуть у різні сторони, топлячи і гублячи "круглу людину" [1, 43];

3. "У цьому розумінні "Ельза" найбільше до щоденника і епістоли, від яких так відмахується оповідач" [1, 43].

Водночас дослідниця також зауважила перебіги прози Олега Солов'я з прозою Генрі Міллера і Чарльза Буковські, зробивши такий

висновок: "А романи, які писатиме Міллер, відкриватимуть не нові й нові сторінки, сексуально нестримного монстра, що трахасться в клозетах, коридорах, на задвірках і т. д., але розгорнуту метафору Майстра. Варто підтримати зухвалість і щирі готовність О.Солов'я повторити такий життєво-творчий вчинок" [1, 43].

Свою першу книгу прози "Танок, який виконують всі дівчатка" Олег Соловей видрукував у 2005 році [9], у яку увійшли ранні прозові етюди і повість "Серце, серце". Здається, молодий літератор справді зважився на вчинок, оскільки у цій книзі нічого не приховує. Він розкриває всі "ключі": коментує, пояснює, розмірковує, сперечається з самим собою, іронізує etc. Етюди і повість складають єдине ціле. Тому жанровий поділ тут дуже умовний, якщо взагалі можливий. Це різні варіанти однієї і тієї ж історії. Історії без початку і кінця. Дещо нав'язливої, але і тут автор розставляє акценти: "Можливо, це наслідок obsесіонального (нав'язливого) неврозу. В усякому разі, майже всі мої вірші є наслідком цього. Що, як не дивно, не зміг зауважити жоден із критиків. Психоаналіз у цій країні так і не зміг прижитись. І титанічні зусилля пані Ніли Зборовської – лише зайве цьому свідчення" [9, 30]. Навіть більше, автор натякає на якусь психічну хворобу (героя, звичайно): "Можливо, це просто така шиза, яка іноді стає реальнішою навіть за сні. Але сні нічого не важать, коли на ранок їх не можеш згадати, як ви гадаєте? А втім, вважав Фройд, на каналі психоаналітика не буває нецікавих людей. І я з ним згоден" [9, 24].

Так само О.Соловей сам випереджає закиди щодо автобіографічності розказаних ним історій: "Мені більше ходить про те, аби, по можливості, тамувати біль – свого героя і власний. Ми чимось із ним подібні, хоча і не варто нас ототожнювати – це буде банальною помилкою. Ну хоч би таке: я вже майже

десять років одружений, а мій герой людина цілком незалежна від родинного побуту. Хоча вазу я міг би розбити не гірше за нього, що є – то є. Зрештою, і мобільний до відеорея для сміття, не кажучи вже про книгу... Але це не суттєво. Головне – я не знаю, чим завершити цей етюд, який обіцявся, між іншим, бути порнографічним (як і все, що мною допіру було написано, – коли вірити, знов-таки, моїм випадковим критикам), а вийшов цілковито сентиментальним та ще й соціально ангажованим" [9, 52].

Чи можна прозу О.Солов'я сприймати за щоденникову? І тут маємо коментар автора: "Маленькі несуттєві фрагменти із неможливого (я завше пишу про майбутнє, тому це не щоденник, а лише маніякальна звичка вигадувати і перетворювати реальність (якої насправді нема); маю на увазі тебе, що зливу і навіть себе. Я думаю, це не великий гріх. І хоч випадок мій банальний, я почувуюся майже щасливий (і майже вдома)" [9, 110]. Цей коментар варто пам'ятати, бо навіть тоді, коли автор використовує нібито чийсь щоденник у сюжетній канві: такою є повість О.Солов'я "Szeretlek" у другій книзі прози "Ельза" [див.: 8, 31–62], (журнальний варіант мав назву "Порожні дзеркала"), яку Анна Ільків розглядає в контексті щоденникової белетристики [див.: 2, 141–143], – все одно це не більше, як композиційний авторський трюк. Сам прозаїк залишається таким же невідомим, як і до белетристичного розкриття. Тут варто навести риторичне запитання Поля Валері: "Чи є щось більш таємниче, ніж ясність?" [13, 8].

Таке постійне авторське випередження (пояснення всіх можливих і неможливих ходів книги: сюжетних, формальних, ідеологічних, естетичних etc.) наводить на думку не тільки про маргіналізацію критики, зміщення і зміну її ролі та значення (адже письменник перебирає на себе всі можливі й неможливі ролі: оповідача, героя, посередника, критика), але й про свідоме проведення читача лабіринтами слів, поки сам літератор не визначився зі світоглядним вирішенням цієї етичної порожнечі, в якій перебуває.

Також напрошується акцентування на темі самотності в сучасній українській прозі. Самотність стає у нас ледь не модою. Нинішні письменники занадто багато говорять із самими собою, розучившись розмовляти з іншими людьми. Художник слова, на жаль, не

прагнуть прорвати екзистенційний вакуум, а, навпаки, поглиблюють, узаконюють його, не пробувають нічого змінити, крім вербальної констатації: "Пригадую, я завше був самотнім. Це єдине, що мені заважає. Але. Це єдине, що мене уможливорює (я про мою персональну маленьку свободу). Свобода – це те, чого завше бракує" [9, 97]. Але сам висновок асоціальний, себто споглядально-констатуючий, незмінний у своїй основі: "Проводжаю і зустрічаю перелітних птахів. Спостерігаю за тим, як клени втрачають листя. Нудьгую. Багато п'ю і курю; зустрічаю не тих жінок. Я – щаслива людина, ти знаєш?" [9, 131]. Цікаво, що потреба і поняття самоти для художника залишається однією із вимог творчості як такої в усі часи. Той же Монтень пише таке: "Самота, яку я люблю і сповідаю, служить переважно для того, щоб горнути до себе мої думки і почуття, обмежувати і вкорочувати не мої кроки, а лише прагнення і тривоги, уникаючи чужих клопотів, тікаючи від смертного примусу і зобов'язань, і не стільки від тичби людей, скільки від тичби справ. Самотність місця, по щирості сказати, дає мені більше розгону і розширює віднокруж" [5, 43].

Ще один філософсько-естетичний аспект, який піднімає автор у своїй прозі – взаємозв'язок і взаємосуперечність літератури і життя. Ті з письменників, які найгостріше відчують усю взаємоприреченість цієї вічної абсурдної етико-естетичної дихотомії або змирюються із ситуацією (таких більшість), або ж замовкають. Пам'ятаємо у Василя Стефаника: "Література – то є афішованя, то є комедіянство. Вся, вся" [10, 426]. У Олега Солов'я немає цього категоризму, але є чергові спроби авторського виправдання: "(...) у моїх творах немає жодного слова неправди; мої твори – сама правда – гидотна й прекрасна водночас; до життя можна ставитися по-різному; можна ставитися так, як ставиться риба; а можна й не ставитися; можна просто жити, хоч, жити, говорять, непросто" [9, 60–61]. Зрештою, автор все-таки нагадує читачеві, що "голу" правду годі шукати у його творах: "Часом не так уже й просто провести демаркаційну лінію поміж життям і художньою літературою. А можливо, й не варто її проводити" [9, 89]. А для найвпертіших говорить прямим текстом: "Бо найглибші сенси заховані в сповіді, яку ніхто і ніколи від нас не почує" [9, 124].

* Про поезію Олега Солов'я див.: "Осінній Хадж Олега Солов'я" / Баран Є. // Є. Баран. "Навздогін дев'яностим". – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. – С. 132–136.

** Див.: Севрасевич М. "Кальміус" і довкола нього: огляд" / М. Севрасевич // Форма[р]т. – 2001. – № 1. – С. 40–41.

Якщо говорити про філософські підвалини "вічної" теми/проблеми – любови/смерти чи смерти/любови, то основи її закладені данським філософом, теологом Сіреном Кіркегором. У своїй відомій праці "Хвороба до смерті" ("Болезнь к смерти") він розглядає весь досвід християнства як підготовку до смерті: "Християнин – единственный, кто знает, что такое смертельная болезнь. Он черпает из христианства храбрость, которой так недостает естественному человеку, – храбрость, получаемую вместе со страхом от крайней степени ужасного. Стало быть, храбрость нам всегда дарована; а страх перед великой опасностью дает нам решимость противостоять опасности меньшей; бесконечный же страх перед единственной опасностью делает все прочие не существующими. А ужасный урок христианина – это то, что он научается распознавать «смертельную болезнь»" [4, 254]. Одним із найперших, хто сформулював стоїчне ставлення до смерті був Сенека. У листі IV до Луцілія філософ пише: "Жодне лихо, якщо воно граничне, не може бути великим. До тебе прийшла смерть? Її справді треба було б жахатися, коли б вона могла залишитися з тобою. Але вона – іншого ж не буває – або ще не прийшла, або вже відійшла" [7, 42]. А найкращим європейським романом, присвяченим цій темі, є, на мою думку, роман австрійського письменника Германа Броха "Смерть Вергілія" (1945).

Найточніше формулювання цієї проблеми, яка опосередковано суголосна прозі Олега Солов'я, знаходжу в "Арістосі" Джона Фаулза: "Те, що ми називаємо стражданням, смертю, нещастям, долею, трагедією, слід було б назвати ціною свободи. Єдиною альтернативою до цієї свободи зі стражданням є несвобода без страждання" [11, 29].

Філософські підвалини категорії "любові" сформульовані німецько-американським філософом Еріхом Фроммом у його відомій праці "Мистецтво любити" ("Искусство любить"). Фромм стверджує, що будь-яка теорія любові повинна розпочинатися з теорії людини, людського існування. Розглянувши можливі варіанти існування любові в сучасному суспільстві, філософ прийшов до сумного висновку: "Люди, способные любить при существующем социальном строе, встречаются неизменно в виде исключения; в современном западном обществе любви, как правило, отводится последнее место. Не столь-

ко из-за того, что возникновению любви мешают многочисленные другие дела, сколько из-за того, что дух общества, сосредоточенного вокруг производства и жаждущего только потребления, таков, что только «некомформист» может противостоять этому духу" [12, 178]. І нарешті, про здатність, власне, нездатність людини творчої любити, залишатися вірним товаришем, найточніше сказав російський філософ Василій Розанов:

1. "После книгопечатания любовь стала невозможной" [6, 93];

2. "Не выходите, девушки, замуж ни за писателей, ни за ученых. И писательство, и ученость – эгоизм. И вы не получите «друга», хотя бы он и звал себя другом. Выходите замуж за обыкновенного человека, чиновника, конторщика, купца, лучше бы всего за ремесленника. Нет ничего святее ремесла. И такой будет вам другом" [6, 145].

Що стосується теми смерті, до якої в українській літературі після 1991 року не звертався хіба що тільки лінивий ("Щоденники" Олесь Гончара, проза Галини Тарасюк, Марії Матіос, Євгена Пашковського, Юрія Андруховича, Юрія Іздрика, Антона Морговського, Степана Процюка та ін.), то вона пов'язана в Олега Солов'я із темою любови, власне відсутності або боязні любови. Так, в етюді "Гірко" ідеться про молоду жінку, яка очікує коханця, а натомість телефонує його дружина, яка знала про цей зв'язок, і повідомляє про смерть чоловіка. Цю звістку суперниця супроводжує уточненням: "Він ніколи вас не кохав, Марино. Це він сказав мені перед смертю. Бог свідок, він кохав лише одну жінку, і це була я. Ну а ви... Ви просто молоде і привабливе м'ясо, яке потрібне мужчинам у будь-якому віці..." [9, 18]. Тема кохання/смерти тут розглядається в етико-психологічному контексті, без глибших узагальнень чи філософствувань. А риторичні запитання, які нібито ставить собі героїня, не становлять кульмінації психологічного конфлікту. Власне, не є конфліктом як таким: "Чи любить вона свого коханця? Про це ніколи не думала. Цікаво, хоча б одна жінка думала, для чого вона поспішає до свого коханця? Звідки це збудження і нервові рухи перед дзеркалом. І чому чиєсь ліжко так вабить, а своє викидає відразу?" [9, 17].

В етюді "Трохи соціальної кляустрофобії не завадить" зринає тема самогубства, – теж "облюбована" літературою, розпочинаючи від Гетівського Вертера (кінець XVIII ст.),

і завершуючи містифікованим самогубством Стаса Перфецького у "Перверзіях" Юрія Андруховича (кінець XX ст.). Герой Олега Солов'я (а це майже завжди людина творча) говорить про самогубство з легкою долею іронії, бо сам триб життя цього героя є нічим іншим як естетичним і світоглядним самогубством: "Депресія – це не проблема насправді. Депресія – це просто вияв якоїсь реліктової манірності людини, якій неймовірно щастить у житті. Яку безпідставно кохають найкращі жінки. Як у моєму, скажімо, випадку. Добре, хай не кохають, але все-таки сплять зі мною. Навіть не знаю, з яких міркувань. Адже грошей у мене немає. І красунчиком мене вважає хіба що один мій запеклий донецький друг" [9, 49–50]. Поступово іронія переростає майже у пародію: "І наступна деталь. Уже років сімнадцять я думаю про самогубство. Я читав про це книги – наукові й художні, я завше звертаю увагу на пропоновані способи і причадалля, на час і місце, на контексти й оточення, на купу вагомих або й відверто факультативних речей. Але можете бути спокійними – такі, як я, ніколи цього не зроблять. Занадто розбещені неухагою. Тут і Фрейда не треба, все ясно" [9, 50].

Нову книгу прози "Ельза", яка вийшла з початком 2010 року, складають три маленькі повісті і роман "Ельза". Книга мала декілька відгуків, але жоден із рецензентів не зупинявся на ключовому питанні прози Олега Солов'я: мистецтво, яке вбиває. Шукали всього: збочень, втоми, кризи середнього віку, але не захотіли підійти до найголовнішого*.

* "Ні, герої цієї прози, безперечно, – інтелектуальні трударі на ниві побутового алкоголізму, як, наприклад, персонажі роману «Ельза» – письменник, художник і їхня квартирна муза. Звісно, упродовж усієї оповіді вони мордуються по малосімейних кімнатах, п'ють і безтямно злягаються, але така вже непідробна правда донецького життя" Ігор Бондар-Терещенко. *Танцюючий шива: депресивна «донецька» проза від Олега Солов'я* // <http://umoloda.kiev.ua/number/1566/164/55165/>; "Наскрізною проблемою всіх текстів є питання компромісу між письменницькою геніальністю та потребою заробити на хліб насущний". Тетяна Трофименко. *Усе, що ви хотіли знати про сучасного українського письменника* // <http://litakcent.com/2010/01/18/use-scho-vy-hotily-znaty-pro-suchasnoho-ukrainskoho-pysmennyka.html>; "Ельзу" Олега Солов'я варто прочитати для знайомства зі світом східноукраїнської літератури, де панують такі буденні розчинна кава, водяра і криза середнього віку". Ірина Славінська. *Книжки лютого: Схід і захід разом* // <http://life.pravda.com.ua/wonderful/4b8639515be7d/>.

У книзі дихотомія "любов/смерть" стає композиційним стрижнем всіх сюжетів письменника. У повісті "Танцююча зірка" вияскравлюються головні персонажі його прози: герой, друг (обидва люди творчі, літератор і художник) і жінка ("запах жінки"). Звичайно, що тут можна найти перегуки із відомими західноєвропейськими творами 30-х років XX століття: "Фіеста" Гемінгвея, "Три товариші" Ремарка, але найбільше паралелей із прозою Генрі Міллера і Чарльза Буковські. Про ці паралелі говорить і критика**.

Багато міркувань у цій повісті про хаос, який "приносить плоди – розчарування, особисті маленькі катастрофи, нові поетичні книжки" [8, 8]; про сучасну українську літературу: "Але як же сумно читати цю сучасну українську літературу... Цих стурбованих німфоманок, інфантильних дівчаток з Могилянки і старіючих донжуанів, які без гонорару не напишуть уже і сторінки" [8, 11]; про книги: "Кожна з моїх книжок має хоча б невеличку історію власних поневірянь. І я всі ці історії колись пам'ятав" [8, 23]; багато написано про смерть, від невеличких міркувань з парадоксальним підтекстом: "Кімната наповнена книгами і моїм неможливим бажанням жити. Здається, ніхто не зауважує, як сильно я хочу жити" [8, 10] до міні-трактатів: "Воістину, смерть – явище суто онтологічного ступеню. Збагнути явище смерті – означає зрозуміти життя, яке є лише «буттям-у-напрямку-до-смерти». Смерть не має негативних характеристик. Можливо, тому й існувала тризна у наших пращурів. Смерть лише підкреслює наше буття, робить його вагомим і на правду змістовним. Це, здається, так очевидно. Лише Сартр міг цього не помітити. А смерть – це єдиний приватний сектор. Все інше належить одночасно усім і нікому. Як у колишніх колгоспах. Можна красти, а можна й не красти – все одно ніхто не зауважить. Не зауважити смерть – неможливо. Вона –

** "Персонажі роману Олега Солов'я – традиційні для української прози представники богеми: письменники й художники, які, втім, ще нічого путнього не досягли. Однак вони «понад талант пиячать», хаотично любляться й уперто самозакохуються... І ніяк не можуть знайти свого місця у цьому жорстокому місті й житті. Є й особливості: автор змальовує дещо незнаний нами Донецьк – україномовний. При цьому за жанром «Ельза» – це не фантастика, а гротескно-реалістична проза, що орієнтується на попередників від Генрі Міллера до Олесь Ульяненко" Ігор Кручик. *Богема Донбасу* // <http://www.ut.net.ua/art/169/0/3478/>.

тільки ваша. Єдина власність, яку ніхто і ніколи не стане оскаржувати” [8, 14].

Що фактично відсутнє у повісті – розмови про любов. Хоча є молода жінка, Ірена, яка набирається статевого досвіду: “Насправді... мені саме так і смакує, коли відверто. Кохатися з людиною, яку вперше бачу, і яку, швидше за все, ніколи вже не зустріну. Інколи я не питаю навіть імені... – вона обережно подивилась на мене. – і в мене теж не завше питають, ми просто кохаємось і за пару годин назажди розлучаємось... Інколи на все-про-все достатньо і п'ятнадцять хвилин на задньому сидінні авта...” [8, 26]. Залишається біль і внутрішнє відчуття зради, адже дівчина була подругою його вірного приятеля. Здається, це можна називати любов'ю, почуття якої герой постійно притлумлює в собі.

Подібний сюжет розвивається у повісті “Szeretlek”, герой якого випадково знаходить у парку щоденник і впізнає у цій невідомій історії власну. Саме слово “szeretlek” з угорської означає “я кохаю тебе”. Герой зустрічається із заміжною жінкою, і час від часу мучиться приступами ревності, які ніколи не озвучує. Теми повторюються ті самі: життя – смерть – кохання – зрада – жінка – чоловік. Інколи поглиблюється розуміння того чи іншого: “Дивна, все-таки штука – життя. Чим довше живеш, тим більше підстав так думати. А жінка – чи не найзагадковіше створіння серед флори і фауни; нам відомо про неї все і нічого; тисячі романів присвячено цій загадці, а що змінилося? Чи знаємо щось про жінку?” [8, 44]; або ж: “Направду, немає жодного бажання вмирати (...). Смерть – це бажання виключно для молодих... Хочеться жити (...)” [8, 51–52]. Зринає образ “порожніх дзеркал” як зворотній символ смерті: “(...) я з дитинства мав підозру, що у дзеркалах нікого не має” [8, 54]. Щодо загального висновку повісті, то має рацію Анна Ільків, стверджуючи, що названа повість – “це оповідь про вічну Мрію, яка ніколи не буде втілена, але яка надзвичайно потрібна людині впродовж усього життя, щоб плекати вічну Надію” [2, 143].

У повісті “Літо” “вічні” запитання, які переслідують героя, дещо притлумлені азартом “мисливця”: спокусити випадкову жінку. Хоча ні азарту, ні доцільності сам герой не бачить. Є тільки спекотне донецьке літо, є згадки про смерть “маленького хлопчика Терена” [8, 67], і порожнеча, якої не можуть

заповнити всі “індустріальні курви” [8, 68] світу.

Роман “Ельза” завершує цей тематично-філософський блок “смерти/любови” у прозі Олега Солов'я. Сама ім'я Ельза зринає вже у ранніх етюдах прозаїка (“Гірко”, “Погодинні кімнати”), однак частково має рацію Ігор Кручик, стверджуючи, що “(...) донбаська Ельза нічого не символізує й не уособлює. Хіба лише те, що на чорновугільному сході країни теж можлива ця богемна розкіш – писати майже беззмістовні й, либонь, навіть безсенсові тексти цікавою, дружньою українською мовою. Що вже напевно має якийсь сенс” [3].

Знову зустрічаємо в романі ту саму зневіру, алкоголь, випадковий секс, вічну втому, моментами нав'язливу літературщину: “Мені хочеться вмерти. І написати про це роман” [8, 86]. А ще наскрізні паралелі із життям Генрі Міллера. Що додається – внутрішній протест, викликаний соціальними проблемами: “Закінчилася ціла епоха нашого колишнього безтурботного життя. На початку її завершення ми раділи як божевільні, бігали по мітингах, голодували, клеїли вночі листівки і потрапляли за це до відділення; власноруч шили жовто-блакитні прапори і намагалися, знов-таки, темної ночі причепити ті прапори де-небудь якогось вище. Аби зранку, поки менти помітять, їх побачило якнайбільше громадян. Ми думали, що краще бути вільними і голодними, що ліпше без нафти і газу, але у Європі. Або – хоча би – без Росії. Наразі, я думаю, що ми помилялися (...). Ми знову програли” [8, 95]. А цей соціальний контекст переводить розмову про богемене невідбуле середовище у чергову розмову про “втрачене покоління”, недаремно тут зринає згадка про Гертруду Стайн, а в оповіданні “Трохи соціальної кляустрофобії не завадить” із першої книги прози, автор із сумом констатує: “Усі ми – зрізані квіти, як сказала б новітня Гертруда Стайн, і мені за нас трохи боляче й навіть – страшно” [9, 40]. Як це перегукується із міркуваннями Васілія Розанова про молоде покоління: “Как я отношусь к молодому поколению? Никак. Не думаю. Думаю только изредка. Но всегда мне его жаль. Сироты” [6, 107].

Зрештою, у романі зринає ще одна авторська підказка, яка має на меті допомогти не тільки прочитати сей твір, але й привідкриває авторську надію, яка й перетворює роман про “ніщо” у роман про нескінчен-

ність людського духу: “Я знаю, що Бог мене любить, але дивна Його любов... Я не знаю, чи зможу завершити “Ельзу”, але – щиро кажучи – я б цього не хотів. Бо жодний “логоцентризм” не поверне нам втрачених друзів. І жодна література не компенсує нам втрату самих себе. Тому не шукайте в “Ельзі” сюжет, фабулу, композицію, соковиті метафори та алегорії. Їх там немає. Власне, це й не роман, а історія безумства на три голоси. Шукайте свій голос, і най вас врятує Бог. Насправді він добрий, але дивна Його любов...” [8, 101].

Почуття любові в автора проходить також через співчуття до жінки: “Не знаю, чому, але я схильний співчувати усім жінкам світу, яких ображають або просто не помічають їх чоловіки й коханці. Мабуть, саме тому жінки не ставляться до мене всерйоз. Їм потрібен господар, тиран, а я пропоную дружбу” [8, 116]. І нічого дивного немає в тому, що сакраментальну фразу роману виголошує “необов'язкова” Ельза: “Майбутнє за тими, за ким любов... (..). Кохання й любов – ось єдиний центр, до якого має тяжіти людина...” [8, 122]. Тоді й тема “мистецтва, яке вбиває” набуває іншого драматичного відтінку (до речі, цю правду знову озвучує Ельза): “Він хворий, але це гірше за алкоголь. Він – невиліковний... Мистецтво не залишає йому шансів на нормальне людське життя...” [8, 120]. Герой пробує заперечити цю тезу: “Хто прагне жити далі, той зупиняється в цій каварні і зависає тут решту свого безглузлого життя. Паралельно малює пики буржуїв і натюрморти. Так мистецтво відходить на маргінеси життя. Натомість приходять водка або дешевий міцний портвейн. Часом – наркотики. А потім приходять смерть. І про життя цих нещасних, невизнаних геніїв, у майбутньому нагадає хіба що портрет якого-небудь ідіюота, що прикрашає вітально розкішної вілли. Тому я думаю, що вбиває все-таки не мистецтво, вбиває життя” [8, 121], однак його міркування тільки підкреслюють весь розрив між літературою і життям, якого ніхто не подолав: “Бо філологія – це не наука. Це простір, якому бракує життя. Тому в ньому багато літератури й мало повітря” [8, 122]. Тут можливі лише три варіанти дій: жити з цим, вмерти з цим, мовчати з цим. Чи як писав про це Васілій Розанов: “Писательство есть Рок. Писательство есть fatum. Писательство есть несчастье” [6, 95]. І ще одна цитата з В.Розанова: “Несу

літературу как гроб мой, несу литературу как печаль мою, несу литературу как отвержение мое” [6, 120].

Завершується роман оптимістичною візією, попри радикальність авторського висловлювання (черговий соціальний протест, див.: с.130; чергові міркування про смерть, див.: с.136, 138, 140; про екзистенційну порожнечу, див.: с.154; про літературу, див.: с.134, 139, 145). Найголовніше, що герой приходить до потреби життя і потреби любови: “(...) життя – препакудана звичка, але вибору ми не маємо. І не треба втирати нам про відкриті можливості – про розчахнуті вікна висотних будинків; про гострі леза й гарячі приємні лазнички, що пахнуть хвосою – ми проти таких поррахунків із цим життям. Ми будемо опиратися якимось інакше. Ми тупо й багально будемо жити. Чуєте, виблядки?! Ми будемо жити так довго, як лише забажаємо” [8, 133].

Олег Соловей напевно що є одним з небагатьох сучасних українських письменників, які так глибоко і самовіддано звертаються до теми “любови/смерти” чи “смерти/любови” у своїй прозі. Поряд з Олесем Ульяненком (“Дофін сатани”, “Знак Саваофа”, “Син тіні” та ін.), Антоном Морговським (“Нелюбов”, “Інший”), Степаном Процюком (“Vae victis”, “Жертвопринесення”), Соловей не просто розширив чи поглибив тематичні рамки цієї “вічної” мистецької проблеми, – він прийшов до розуміння її індивідуального вирішення через любов. Нехай цей авторський висновок не такий вже й однозначний, нехай більше є авторською мрією, однак це той варіант, який залишає перспективу не тільки для самого Олега Солов'я, але й для української літератури в цілому.

1. Біла А. Людина з романом / Анна Біла // Форма[r]т. – 2002. – Вип. 3. – С. 42–43.
2. Ільків А. Екзистенційні мотиви прози Олега Солов'я, або Про що мовчать порожні дзеркала / Анна Ільків // Перевал. – 2009. – № 3. – С. 141–143.
3. Кручик І. Богема Донбасу / Ігор Кручик // <http://www.ut.net.ua/art/169/0/3478>.
4. Кьеркегор С. Страх и трепет / Сёрен Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
5. Монтень М. Проби. Книга III / Мішель Монтень. – К.: Дух і Літера, 2007. – 383 с.
6. Розанов В. Уединенное / Василий Розанов. – М.: Политиздат, 1990. – 543 с.

* У В.Розанова: “Что же ты любишь, чудак? Мечту свою” [6, с.74].

7. *Сенека*. Моральні листи до Луцілія / Сенека. – К.: Основи, 1996. – 603 с.
8. *Соловей О.* Ельза / Олег Соловей. – Харків: Треант, 2010. – 160 с.
9. *Соловей О.* Танок, який виконують всі дівчатка / Олег Соловей. – Донецьк: Видавнича агенція “OST”, 2005. – 136 с.
10. *Стефанік В.* Лист до Ольги Кобилянської, лютий 1899 р. / Василь Стефанік // Стефанік В. Твори. – К.: Дніпро, 1964. – 552 с. : С. 426.
11. *Фаулз Д.* Арістос / Джон Фаулз. – Вінниця: Тезис, 2003. – 340 с.
12. *Фромм Э.* Душа человека / Эрих Фромм. М.: Республика, 1992. – 430 с.
13. Цит.: *Малахов В.* Вступне слово / Віктор Малахов // Блез Паскаль. Думки. – К.: Дух і Літера, 2009. – 704 с. – С. 8.

В статті аналізується проза сучасного українського письменника Олега Солов'я сквозь призму теми “любові/смерті”.

Ключевые слова: любов, смерть, самотність, страх.

The article has the analysis of the prose of contemporary Ukrainian author Oleh Solovey through the prism of the theme “love/death”.

Key words: love, death, solitude, fear.

УДК 01.73:821.161.2-06-1.09

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Марта Хороб

НОВЕЛІСТИЧНЕ МИСЛЕННЯ РОМАНА ІВАНИЧУКА: ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ФІЛОСОФІЇ КОХАННЯ

У статті простежено особливості новелістичного мислення Р.Іваничука в художній реалізації проблеми кохання: від ранньої творчості з її карпатсько-гуцульським антуражем до інтелектуально-урбаністичної сутності героїв.

Ключові слова: новела, Ерос і Логос, гуцульсько-карпатський колорит, топос міста, рух героя.

У другій половині ХХ століття й на початку третього тисячоліття Роман Іваничук постає не лише як визнаний майстер історичного роману (“Черлене вино”, “Манускрипт з вулиці Руської”, “Мальви” (“Яничари”), “Вода з каменю”, “Четвертий вимір”, “Шрами на скалі”, “Журавлиний крик”, “Бо війна – війною”, “Вогненні стовпи” тощо), але й малих прозових форм. Власне, новелістикою автор починав свою творчість, надавав їй перевагу в ранній період письменницької праці (“Прут несе кригу” (1958), “Не рубайте ясенів (1961), “Тополина заметіль” (1965), “Дім на горі” (1969), одержавши чимало схвальних відгуків і рецензій, проте і згодом не полишав цього жанру. Правда, в кінці 60-х – на початку 70-х перерва тривала доти, поки не відшукав своєї власної тональності в циклах новел “Сиві ночі” та “На перевалі” [1, 221] після появи нової хвилі талантів.

Новелістичний спосіб мислення не раз нуртує і в сьогоdnішній прозі письменника. Досить згадати форми переходу від одних сторінок мемуарів до інших у “Нешоденному щоденнику” (2004) чи в першій частині “хи-

мерного роману” – “Море” (2004). де окремі складові малої прози виразно присутні, хоч загалом автор віддав перевагу великим прозовим формам. Непроминальне, вічне знаходимо і в новелах та оповіданнях Р.Іваничука, котрі зовсім по-іншому, ніж у великій прозі, акцентують, як у “людині живе історія” (М.Слабошпицький), розкривають через одну небуденну подію, настрій, переживання огром людської душі, специфіку її життєвої долі. Чи не найкраще це відчутно у тих творах, які витримали іспит часу і сьогодні читаються з не меншим враженням первинності, як у час написання чи публікації. Мова йтиме про малі прозові форми, в котрих на першому плані вічна проблема кохання.

Так, у новелі “Несподіване” в центрі зображення приховані зовні почуття Оксани й Василя, про які читач лише здогадується через спогади. Ключовою стане вперше вимовлена підлітком фраза: “Як виросту – твоїм легінем стану”, що отримає відповідь-підтвердження з її боку. Бо в напівдитячій свідомості це почуття визріло й вирвалося назовні в екстремальній ситуації – раптовій і

жорстокій загибелі Василевого батька-боко-раша – “Як виросту – буду твоєю княгинєю”. Ця знакова фраза є своєрідною формулою, яку продумано чи мимовільно, а швидше спонтанно (адже ж зародилась щира приязнь, по суті, з першої зустрічі-знайомства) обирають собі молоді люди: Він і Вона, і котра тримає їх у полоні цієї закоханості, глибинної, внутрішньої, про яку ніколи не мовиться, не розповідається, не ділиться з ніким, навіть найближчим.

Та вона є тією опорою, тим ґрунтом, що через відстані (Оксана, донька художника, студентка Львівського університету, Василь же, прагнучи продовжити батьківський фах, залишається в гуцульському селі Довгопіллі); через час (від дванадцятирічного віку до повноліття випускниці вузу); через п р о ж и т е й п е р е ж и т е, відчуте і побачене уже в іншому світі й світлі (без неї і без нього) продовжує жити в душах обох. Ні він, ні вона не лише не змогли б покохати когось іншого чи іншу, але й не наслідилися признатися одне одному у справжньому чистому почутті, яке заховано так глибоко, що ніхто з них обох не зізнається в цьому навіть самому собі. Врешті, майже дитячі уявлення і відчуття, сконцентровані в концептуальних виразах-означеннях: “легінь” і “княгиня” в тому етнічному просторі, Гуцульщині, акцентують на щасливому пророкуванні-передбаченні їхнього кохання, бо ж княгинєю називають молоду на весіллі, а легінь, як “дорослий хлопець”, парубок постає передісторією “князя”, тобто “молодого” [2, 97] у весільному ритуалі одруження, що, зрозуміло, залишається поза кадром.

У новелі чимало романтизму й ідеалізму, тому немає ні на йоту фальші чи нещирості, тим паче зовнішньої показності почуттів на людях, як то часто можна побачити тепер у великих містах, тим паче легкості й вседозволеності в тієї частини молоді, яка живе за принципом се ля ві, й, звичайно, оцінюється ними як позитивно модерне, але не застаріле й патріархальне, тобто старомодне й віджиле. Тут висока й красива мораль, чисте, цнотливе й глибоке почуття, що спонукає згадати насамперед Ромео і Джульєтту В.Шекспіра, Марічку й Івана із “Тіней забутих предків” М.Коцюбинського, останнього не лише тому, що у творі той же карпатський колорит. Воістину тут особливо згадуються слова Г.Сковороди “Не за лицем судіте, а за серцем” [3, 152].

На тому ж гуцульському тлі, так добре відомому письменникові, постає інший вияв філософії кохання в центральних персонажів новели Романа Іваничука “Весільна”. На перший погляд, любов Ілька й Катерини не витримала випробування, принаймні з її боку. Бо все, чому підпорядковані його вчинки, дії, поведінка, – були задля неї: кабанячі шкіри, соляні бані в гірському селі Уторопах, нарешті, тюрма, повернувшись з якої застав кохану з дитиною від іншого. Зламане життя, покалічені долі. І в Ілька, і в Катерини. У кожного по-своєму запеклося на все життя перше юнацьке почуття. І хоч, по суті, найкращі літа вони були окремо: йому ліс замінив усе, а їй, також спустошеній і передчасно посивілій, жилося не менш складно й важко з донькою Оленкою та з осліпим від цієї життєвої драми батьком, але Катерина і далі жила в серці з любов'ю до того єдиного, що буває лише раз в житті, кому зрадила, одразу ж усвідомивши згубність зробленої помилки. Як і в інших новелах на тему кохання, так і в цій – на передньому плані двоє героїв, які, незважаючи на понівечене життя, продовжують любити одне одного.

Твір завершується несподіваним новелістичним пуантом, тим гепі ендом, в якому вічний біль зради, яким жив усе життя Ілько, переростає у поступове заспокоєння через переконаність в тому, що їхнє молоде кохання, пройшовши по важких життєвих “трибах”, все ж жило в їхніх душах завжди. Бо хоч “знищили ліс на Погарі, та ось закучерявились до сонця молоді смерічки, і «буде ще молодість на цвинтаріщі»” [4, 381].

У такому ж лірико-романтичному ключі, та з опертям на реалізм життєвих історій, в основному написані й інші талановиті твори малої прози Р.Іваничука, що запам'ятовуються: “Настуня”, “Дім на горі” чи вершинного рівня “Сива ніч”. Традиційний тип української жінки (бо інакшим він і не міг бути ні в творчості письменника 50-х – початку 60-х рр., ні в українській повоєнній літературі загалом) відбито і в образі гуцульської дівчини Настуні з однойменної новели: ширість і безпосередність, скромність і цнотливість, чистоту першої закоханості до свого юного учителя-квартиранта, який показав їй дорогу до грамоти, до світла, до ширших життєвих обріїв. Та Настуня, як і більшість дітей в українських родинах, вихована в традиціях послушності батькові, який, як і належить голові роду (мати ж померла), сам вирішував подальшу долю й вибір

обранця для своєї єдиної доньки. Тому в світлі тієї селянської й родинної етики, що так чи інакше базувалась на світогляді українців, зокрема в питаннях любові й моралі, виходячи з культу батька у вирішенні знакових періодів життя своїх дітей, Настя навіть не сміла й подумати, а не те, щоб відважитися на якийсь непослух, протест, спробу боротьби за своє щастя. Важливу роль тут відіграє, на відміну від ерудованих героїнь Ольги Кобилянської, відсутність в дівчини будь-якої освіти, а значить неможливість відчувати себе “людиною”, тим паче “царівною”.

Ось чому цілком мотивованим у художньому просторі цього твору є те, що дівчина покійно погоджується з категоричним і несправедливим рішенням батька одружити її з багатим, але, зрозуміло, вкрай несимпатичним, “перестарілим”, “варгатим парубком” Юрою Фариняком. Бо, крім існуючої вікової традиції – поваги у ставленні до старших, зокрема батьків, вона усвідомлює інтелектуальну різницю між ним, учителем, і нею, неписьменною, якою б вродливою і бажаною для нього вона не була.

Через ретроспекції автор повертає читача у давноминулий світ молодого, початку ючого вчителя, який назавжди ввібрав у себе красу Настуні й оте почуття, що спонукало його згодом приходити в сні...

Композиційно автор змушує колишніх закоханих зустрітися через три десятки літ, поступово впізнавати в немолодій матері молоді (а центральною подією в творі є весілля в карпатському селі, де колись учителював головний герой) своє перше кохання, викликати спогад про схоже і неподібне весілля, бо так багато болю було від усвідомлення нездійсненого і так прагнулося забрати її від осоружного молодого, якби тільки згодилася Вона...

“Сиву ніч” цілком справедливо можна вважати одним із шедеврів у прозовому доробку письменника. Не випадково за заголовком цієї новели, по суті, й названа книга за 1975 р. в одинадцятому творі автор оригінально будує сюжетно-фабульні повороти, часопросторові зчеплення, щоб розкриті вічні опозиційні проблеми, що так яскраво виявляють себе при зображенні особистісного життя красивої подружньої пари Івана та Марії: любові й ненависті, вірності й гріха, душевної й духовної багатогранності й тілесного безпліддя, люті й розумного примирен-

ня, врешті Еросу й Логосу, що буквально пролизує текст від початку і до кінця.

Прикметно, що Роман Іваничук насмілювався в наскрізь традиційній тогочасній українській прозі, що продовжувала зберігати цнотливість і табуованість еротично-сексуальних стосунків (та ще й у застійну добу) поставити їх у центр зображення як своєрідне тло, в координатах якого постають складні питання найінтимнішого життя героїв, що в’язалися із не менш болючими драмами для багатьох сімей в усі часи: бездітності, неповноти людського щастя, позашлюбної дитини, неминучої самотньої старості та ін.

Початок тексту – всього невеликий абзац в кілька рядків – передає сьогоднішній стан подружжя, її і його, які “успокоєні літами” (вечерпна майстерна характеристика при мінімумі словесних прикрас чи означень), постають у ролі добрих дідуся й бабусі, що є цілком природним. Та вся перчинка, вся сіль, як кажуть, у наступній розповіді художника слова, що повертає читача шляхом ретроспекцій в дотеперішнє життя шалено люблячих один одного Івана та Марії, ключовим центром-апогеєм у житті яких і буде “сива ніч”.

Стільки страждань, самокатувань, непомітних зовні спопеляючих переживань випаде на їх долю до тієї знакової ночі, бо мотивація тут єдина – кохання, таке сильне й пристрасне, таке глибоке й справжнє, але ускладнене безпліддям Марії та несподіваною новиною про існування десь на Прелуках, в старій Юзики, Іванової дитини, яка залишилась сиротою після ранньої несподіваної смерті Даринки, теж збідованої безбатьківством сиротини, що пастушила у них і так рано згасла від сухот.

Через виразні, талановито передані внутрішні монологи, почергово то від “вільомської” краси жінки, то від не менш привабливого чоловіка, які відтоді ділять кожну ніч навпіл у тяжких любощах і постійних нічних муках-думах про ту дитину, письменник зумів відтворити динаміку думки й народження істини. У Марії – це була тривала внутрішня боротьба не так з Іваном, чоловіком, якого любила понад життя, хоч і з ним насамперед, як із самою собою. Бо від жаги любові до чоловіка, якому вона не може народити дитини, Марія поперемінно переходить до ненависті й люті за сподіяний гріх, за позашлюбне байстря, якого одразу ж ладна була звести зі світу. Врешті, від безсердечності, ненависті, жорстокості, що спопеляла її душу,

Марія прийде до любові, жіночої сердечності й милосердя, до усвідомлення того, що треба відшукати ту дитину, виховати її і вивести в люди, післати в “високі школи” у Львові, бо ж має... тата...

Внутрішнє мовлення поперемінно то від особи Жінки, то Чоловіка говорить про гендерний підхід, про глибоке знання психології обох статей, про майстерність входження у світ Марії та Івана, християнсько-релігійні, найбільш поширені не лише в Україні, але в світі, імена яких спонукають згадати жертвність, всепрошення, многостраждальність й доброту святої Марії, яка постає і як “скорботна мовчазна мати любові” [5, 236]. А саме біблійне ім’я “Іван” не випадково етимологічно означає “Господній дар”, “Господня ласка”, “Бог змилосердився”, “Єгова милостивий” [6, 171], що так чи інакше спонукає читача бути заздалегідь психологічно готовим саме до такого фіналу після тієї сивої ночі: “Тоді встали з постелі, мовчки вбралися у святкове, хоч починався звичайнісінький будень, мовчки вийшли з хати й, протоптуючи росяну стежку, подалися на Прелуки до старої Юзики.

Марія попереду, Іван – за нею” [7, 418].

Таким чином, “сива ніч” має не лише пряме, а насамперед підтекстове, внутрішнє, метафоричне значення. А внутрішня форма ключового слова допомагає поглибити розуміння тексту, виявити у ньому приховані значення [8, 276]. Внутрішня розтерзаність душ обох героїв нарешті припиниться в “сиву ніч”, коли вони відчують втрату останнього порогу молодості (поняття, як відомо, відносне, бо в кожній людини, крім загальноприйнятого часового рубежу, наявне своє особистісне відчуття ранку й вечора людського життя), несподіваний прихід перших ознак старості, котрі не можуть не надати переваги рацію над емоціями в етапних рішеннях зміни гніву на милість, погроз, розправи – на бажання одарування гостинцями, втоми від передуманого, пережитого тощо). Для цього автор вкраплює портретні штрихи-деталі, які говоримуть про владу років над людиною, про поступову втрату “дурманної” жіночої краси: “вкрадливі сиві пасмуги в Маріїному чорному волоссі”, чи не перший “спокійний сон” без “ревнивої люті” ...Вдумливий читач не може не помітити й філігранно відшліфованих означень-порівнянь, котрі дають таку вечерпну, що могла б уміститися не на одній сторінці, характеристику центральних героїв: “...зів’яла від

Іванових любощів і свого негасимого жадання стати матір’ю, лежала Марія поруч з чоловіком, наче вимолочений околіт жита, – чиста, біла й безплідна” [414]. Тут нічого додатати чи відняти.

А ось філософія кохання уже не в руслі карпатсько-гуцульського антуражу, а на тлі великого міста. Так, заголовок новел “Одна хлібина на двох” спонукає читача передбачити ще одну любовну історію, яка закінчиться, очевидно, шасливо. Та це не так. Бо ж новели – це і є найчастіше несподіванка. Загалом, здавалось би, у словосполученні, що винесено в заголовок статті, – “філософія кохання” – міститься, на перший погляд, нелогічність, абсурдність, адже філософія від грецьк. що перекладається як “любов до мудрості” [9, 670]. Пристрасть, шал емоцій, огром почуттів спонукає мимоволі забути про рацію, логос і віддатися серцю, найглибшим відчуттям. Не випадково український, донедавна призабутий філософ Памфіл Юркевич теоретично обгрунтував “філософію серця” (кордоцентризму), за якою воно – центр душевного і духовного життя людини, хоронитель і двигун фізичних сил її, центр її морального життя” [10, 39, 46]. Та людина, яка все ж є “прихильником мудрості” (Г.Кониський), доводить це і в найглибших почуваннях.

Згадана новела побудована не за хронологією подій, що відбуваються, сюжетно-фабульні зчеплення здійснюються радше за внутрішніми законами, за порухами душі. По суті, твір починається з кульмінації. Почуття героїв досягають апогею: “...Тільки що народжене і з дивом усвідомлене кохання” спонукало обох втекти від сторонніх очей [11, 113] і водночас від своїх світів, акторки й художника, створених їхніми уподобаннями, професійними захопленнями. Почуття, що розцвіло, за традиційними законами неписаної моралі, не має права на існування, відкритого для всіх. Воно швидше є прерогативою феміністичного бачення й переконання, за яким і пройшла пора сприймати жінку винятково як український тип берегині. Сьогодні ж бо, як і сотню років тому, є не тільки жінки, “що цнотливо зберігають і трепетно несуть «традицію» (вислів С.Павличко в інтерв’ю, творчо опрацьованому Л.Тарнашинською) т. зв. «традиціоналістки», а й рішучі феміністки, руйнаторки всіляких табу [12, 99,97]. Врешті, ті представники прекрасної статі, які виявляють прагнення бути «самим собою, виходячи на

рубеві інтелектуального, творчого самоутвердження» [13, 3].

Головна героїня новели “Одна хлібина на двох” уміє поєднати в собі традиційне й нове, вона не належить до вельми активного, ділового типу жінок. Але те, що вона сучасна, навіть модерна – поза всяким сумнівом. Насамперед тому, що є незалежною, маючи улюблену творчу роботу, котра вимагає інтелектуальної праці, постійного процесу думки при входженні в роль навіть тоді, коли ролі спершу не головні, а другорядні. Та постійна зайнятість чоловіка, його спілкування із друзями-палеонтологами, в колі яких вона не сприймається ними як рівна з рівними індивідуальність, а власне, тільки як традиційний тип дружини, що вміє гарно прийняти гостей, викликає на підсвідомому рівні внутрішній спротив, протест, який поки що вголос не висловлюється, та поступово накопичується, залишаючись десь поза кадром.

Ось чому це “заборонене” почуття зароджувалося довго як на художній час, поки не настав час внутрішньої готовності до нього: від несподіваної зустрічі, напівдитячого “фукання”-несприйняття до усвідомлення своєї самодостатності, спочатку його очима, а потім, майже водночас, і своєї переконаності в цьому (і зовнішньої, і внутрішньої, інтелектуально-професійної). Це виявилось у його творчому натхненні, особливому настрої майстра пензля, який нарешті знайшов у ній ті риси видимого і прихованого портрета, той “простір” незнайомки, який так довго шукав і в котрій “міг утекти, щоб очиститись від утоми, накипу буднів, невдоволення, ситості” [11, 115]. Врешті, він зустрів у той момент ту єдину “неповторну модель”, яка мала наповнити новим змістом його чергові картини. Вона увійшла у його теперішній світ як Муза, як той мистецький настрій, у якому визрівають нові теми, концепції, герої, деталі портретних рис. Психологічна колізія, результатом якої є шойно визріле і новонароджене гріховне кохання, що спонукало їх, одружених, провести разом цілий день, все ж не є ближчою до світу З.Фрейда в проголошуваному ним “пансексуалізмі”, тобто прагненні пояснити всі душевні розлади сексуальністю, яка витіснена і незадоволена [14, 6–7]. Бо ні на еросі, ні на сексуальності, ні на моралі автор не акцентує, а радше на думці Ф.Ніцше про мораль як своєрідну тиранію щодо “природи” [15, 78].

Це почуття, що так нагадує “романи” Пантелеймона Куліша із жінками в однойменному творі В.Домонтовича, які йому були потрібні як художнику слова та ще й романтику, бо були свіжим ковтком повітря у його приїздах-поверненнях на Україну з далекого Петербургу (після розгрому Кирило-Мефодіївського братства), це були імпульси для творчості, матеріал для його чергових творів. Це прекрасна незнайомка зі “Сну” Михайла Коцюбинського, до якої приревнувала Антона – героя новели, його дружина, це “жінка в блакитному...” з однойменної повісті Валерія Шевчука, це туга за красою і святом почуттів серед буденщини, з якої так іноді хочеться вирватись. Ось чому новела Романа Іваничука – це не просто твір про кохання, це новела-настрій, це фрагмент із психології творчості осіб інтелектуальної професії. І все ж, за письменником, не розділити одну хлібину на двох. Бо біблійний хліб у руках Месії, яким він нагодував багатьох людей, за легендою, – це інші світи, інші виміри. Одну хлібину цілком можна було б розділити на двох, та ще й залюблених одне в одного сердець, однак в іншому творі. Фінал несподіваний щодо заголовка, бо чуда не сталося. Герої розходяться кожен до своїх світів, бо в обраній автором художній умовності – не розділити одну хлібину на двох. Адже, крім професійного, мистецького, що є дуже важливим у житті кожної самодостатньої індивідуальності і що поєднало їх, у них обох є не менш важливий родинно-інтимний світ, той сімейний храм-затишок, що доповнює відчуття стабільності у цьому складному, непередбачуваному світі.

Адже “мудрість включає” не лише “вміння пізнавати потаємне, приховане”; сприймання розуму як здібності “тлумачити умосяжне”, але й усвідомлення відповідальності за дії [16, 17]. Власне, це відчутно ще в одній із найталановитіших новел письменника на тему кохання. Якраз у творі “Одна хлібина на двох” Роман Іваничук зумів майстерно поєднати традиційне й модерне, жіноче й чоловіче бачення та сприйняття, творче, інтелектуальне й щоденне, своєрідно заперечивши несподіваним фіналом перше прочитання назви тексту.

Таким чином, у ранніх новелах Роман Іваничук більше прив’язаний до своєї вітцивщини, до карпатсько-гуцульського колориту і з неповторним світом гір, полонин, повних зелені й тієї своєрідності, за котрою, хоч раз побувавши тут, завжди згадуватимеш її як

екзотику і котра для письменника була органічною, невід’ємною. Природа найчастіше постає ніби тлом для кожної історії кохання, відбиваючи глибину й драматизм стосунків у життєвих колізіях. Тут можна говорити про перевагу спочатку романтичного світосприйняття, високого ідеалізму, а згодом його єдності з реалістичними фарбами при відтворенні буття. Від юних закоханих, які бояться зізнатися одне одному в глибинному коханні, що живиться їхнім родовим корінням, красою довколишнього гуцульського топосу, на тлі якого так добре відчувається оберег справжніх почуттів, до різного віку люблячих сердець, в життя яких вривається розлука, зрада, що нерідко мотивується не лише хвилинно-фатальним станом душі, а й ментальністю, світоглядними категоріями народу, котрі передаються з покоління в покоління традиціями української нації.

Та, перечитуючи книги прози малих епічних форм від 50-х до 90-х і сьогодення, не можна не відчутти руху, динаміки, видозміни і в постановці вічної проблеми, у предметі зображення, в гендерних образах і типах, в манері висвітлення, в самій атмосфері представлення її і ЙОГО, у мірі взаємодії почуття й розуму. У пізнішій новелістиці письменник не може не заповнити своїх героїв містом, міськими краєвидами і мистецькими виставками, театральнo-видовишними вкрапленнями, ще засвідчують зміну селянської психології і традиційної філософії кохання. Зображені в центрі творів герої ростуть в інтелектуальному плані, виявляють риси української інтелігенції в сучасну добу і, зрозуміло, засвідчують появу нових рис і в інтимних почуваннях.

Так, в одному з останніх за часом написання творів “Море”, що цілком може сприйматися як окремий, є в ньому й вельми відчутне новелістичне чуття. І в приємно-симпатичній загадковості Йоганни-Саламіні, жінки із зовсім іншого світу, її несподіваному зникненні у новелістичному фіналі, в її оригінальності-несхожості і в рисах зовнішнього (розкосі очі ескімоски-гренландки, колір шкіри, сучасний європейський, із оздобами її нації, одяг) і внутрішнього портрету (спосіб мислення, висока культура особистості, що виражається в повазі до звичаїв і традицій інших народів і водночас у збереженні духовного багатства свого, рідного; чи органічний, само собою зрозумілий патріотизм, а не показний, словесний, зовнішній, як це нерідко

спостерігається нині у високопосадовців його нації, у найінтимніших подробицях еросу й сексу, що передає специфіку кохання в її етнопросторі. Герой здивовано вражений природністю вільного кохання в її народності, того, що в нього, в українця, вважається гріхом, виявом аморальності.

Отже, змінюється не лише колорит, антураж, тло – від рідного, близького, добре відомого – до нового, іншого, урбаністичного, а й об’ємність простору – від локальності, обмеженості селом, містом, рідним краєм – до виходу за межі України, тобто в європейський і світовий простір. Але є ще характерна особливість у відображенні філософії кохання Р.Іваничуком: хоче того автор чи ні, а за концепціями його творів, за чіткими позиціями його центральних героїв у питаннях ментальності чи суспільно-політичних, моральних, національних, що передані начебто неголовними вкрапленнями, штрихами або діалогами чи монологіями, чути голос того ж автора, знаного з романістики, з творів про сучасність. Він на все має свій принциповий погляд (скажімо, на історичну пам’ять, долі персонажів, огорнені міфами й реальністю, драстичні проблеми вікових стосунків України й Росії як колишньої колонії чи напівколонії й імперії, а зараз незалежної держави тощо). Всі ті другорядні подробиці допомагають окреслити те нове, інше, що з часом появляється у теперішніх текстах письменника при розкритті старої, як світ, а водночас вічно молоді проблеми кохання. Від краси почуттів у рамках дотримання традиції до якоїсь розкутості почувань, більшого вияву власної волі, свободи, своєрідного утвердження своєї самодостатності; від традиційного типу жінки і її філософії кохання з усіма плюсами й мінусами до нової інтелектуальної особистості якраз сучасної доби, яка не боїться відійти від віками утверджених моральних норм і приписів, вбираючи в себе красу, екзотику кохання й інших етносів, віросповідань, вірувань і традицій, але яких (ЙОГО і її) обов’язково еднає любов до свого народу, до найрізноманітніших виявів саме такої ментальності.

Є в сучасній прозі Р.Іваничука концептуальний, імпліцитний образ “дівчинки з м’ячиком” (“Море”), яку все життя чекає Майстер, за яким знову ж таки так багато асоціацій із самим письменником. Це той ідеал особи жіночої статі (“дівчинки із Святоюрської гори”), яка ніби послана йому згори, Богом, як той вічний пошук, як вічна загадка-

захоплення, що весь час живе в душі героя-наратора-автора, переростаючи в символ, у те завжди жадане і не досягнуте, у ту “Синю Птаку” М.Метерлінка чи в “Перо Золотого Птаха” С.Пушика, які весь час спонукають до творчості, до шукань, активного мистецького творіння-горіння, а не до застою, відчаю, розчарування й тупика. І в цьому теж невичерпність і вічна свіжість, таїна й краса філософії кохання Р.Іванчука, яка в нього, як і в кожного талановитого майстра слова, завжди своя, неповторна, що йде від світу самого письменника, від сили й глибини його таланту.

У найкращих новелістичних героїв Романа Іванчука наявне справжнє кохання у різних часопросторах тоді, коли вони перебувають тільки на порозі дорослості чи вже “на перевалі” або йдучи “через перевал”. І важко сказати, у кого глибше й красивіше почуття: у наївних і щирих хлопчиська та юнки чи збагачених життєвим і професійним досвідом інтелектуалів. Та кожен із них, очевидно, не сповідує філософського постулату Г.Сковороди “Бережи серце”, даному в діалозі між Клеопом і Другом [7, 167], а оскільки воно в українського мислителя “зчаста” синонімізується з думкою [7, 157], то серце мусить бути мудрим, розумним. Звідси й аргументованість слововживання “філософія кохання”. Інша річ, наскільки відбувається єдність, гармонія розуму й пристрасті, Логосу й Еросу.

1. Іванчук Р. Відкритий лист Миколі Жулинському / Р. Іванчук // Іванчук Роман. Чистий метал людського слова : статті. – К. : Рад. письменник, 1991. – С. 218–221.
2. Гуцульські говірки : короткий словник / відп. ред. Ярослава Закревська. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – 232 с.
3. Сковорода Г. Наркис. Розмова про те: пізнай себе / Г. Сковорода // Сковорода Г. Твори : у 2 т. –

В статті просліджені особливості новелістичного мислення Р.Іванчука в художественній реалізації проблеми любові: от раннього творчествa с его карпатско-гуцульским антуражем до интеллектуально-урбанистической сущности героев.

Ключевые слова: новелла, Ерос и Логос, гуцульско-карпатский колорит, топоним города, движение героя.

The article investigates peculiarities of the novelette thoughts of R. Ivanychuk in the artistic realization of the problem of love: from early creation with its Hutsulian and Carpathian entourage to intellectual and urbanistic sense of heroes.

Key words: novelette, Eros and Logos, Hutsulian and Carpathian tonality, topos of the town, movement of the hero.

Т. І (Передм. О. Мишанича, перекл. з староукр. М. Кашуби, В. Шевчука. – К. : АТ “Обереги”, 1994. – С. 151–154.

4. Іванчук Р. Твори : в 3 т. / Р. Іванчук. – К. : Дніпро, 1988. – Т. 3. – С. 378–382.
5. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. – К. : Україна, 1995. – 429 с.
6. Там само.
7. Іванчук Р. Сива ніч / Р. Іванчук // Іванчук Р. Твори : в 3 т. – К. : Дніпро. – Т. 3. – С. 414–418.
8. Голянич М. Інтертекстуальний характер внутрішньої форми ключового слова (на матер. худ. текстів Марка Черемшини / М. Голянич // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літ. процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст. : зб. наук. праць ; ред. та упор. С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 275–288.
9. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. Шинкарук. – К. : Абрис, 2002. – 744 с.
10. Цит за: Чижевський Д., Ярмусь С., Юркевич П. // Енциклопедія українознавства / гол. ред. проф. Кубійович ; перевид. – Л., 2000. – Т. 10. – 4015 с.
11. Іванчук Р. Одна хлібина на двох / Р. Іванчук // Іванчук Р. Сьоме небо. – Л. : Каменярь, 1985. – С. 13–120.
12. Тарнашинська Л. Соломія Павличко. “Момент відкриття такої солодкий...” / Л. Тарнашинська // Тарнашинська Л. Закон Піраміди. – К. : Пульсари, 2001. – С. 97–106.
13. Логвиненко О. М. Український Фортінбрас стає оцінкою / О. М. Логвиненко // Літ. Україна. – 2000. – № 8. – (13.1V). – С. 3.
14. Джимбинов С. Психоанализ и его создатель / С. Джимбинов // Фрейд З. Я и оно ; перев. с нем. В. Ф. Полянского. – М. : Меттзм, 1990. – С. 3–9.
15. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі ; пер. з нім. А. Онишко / Ф. Ніцше. – Л. : Літопис, 2002. – 320 с.
16. Шевченко В. Філософія – це “дружба з мудрістю” / В. Шевченко // Філософська думка. – 2003. – № 4. – С. 15–20.
17. Сковорода Г. Розмова 3-тя про те саме: знай себе / Г. Сковорода // Сковорода Г. Твори : у 2 т. – К. : АТ “Обереги”, 1994. – Т. 1. – С. 162–167.

УДК 821.161.2:82-1

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Тарас Пастух

ГЕРМЕТИЧНА ПОЕЗІЯ ВІКТОРА КОРДУНА

У статті розглянута герметична поезія Віктора Кордуна в ракурсі визначальних прикмет її поетики. Також здійснена інтерпретація кількох “замкнених” текстів поета.

Ключові слова: герметична поезія, верлібр, знак, поетика, ліричний суб’єкт.

Серед поетів Київської школи та її оточення Віктор Кордун найменше експериментував у царині складного “замкненого” вірша. Проте навіть такий порівняно невеликий корпус відповідних текстів поета презентує ще одну цікаву грань герметичної пропозиції Київської школи. У контексті розгляду поезій Кордуна про герметизм уперше (1971 р.) згадав Василь Стус – як автор передмови до збірки “Тихий майстер дитячих іграшок”. На його переконання, в “омасовленому” суспільстві, де відбувається втрата антиномій (й особливо занепадають морально-етичні норми), для людини є лишень два виходи: “...Або втікати назад у себе, герметизуватися, або, сповненим нарікання на страшний гріх мати власне обличчя, прагнути вже й самому знеособитись, утекти од себе, спуститись на саме дно онтогенетичної штольні, ввести сьогодні в минуле й позаминуле, згорнути саму реальну тривалість часу, склавши її, як залізний метр, стопити час, як сплав металу, в якому годі й вирізнити складові першоелементи – де там минуле, теперішнє чи майбутнє” [7, 366]. Далі ми побачимо, що певні тексти Кордуна якраз презентують злиття цих двох тенденцій: 1) герметизації та 2) “опускання на дно онтогенетичної штольні” (тобто, повернення у прачас – подібно до того повернення, котре, наприклад, відбувається у текстах Григоріва). Також Стус говорить, що світ Кордуна “часом повністю розконтактований із реальним”; і це відбувається, зокрема, завдяки поетовому “гіпотетичному дешифруванню того, що перебуває за краєм реального буття” [7, 361].

На виразні герметичні прикмети текстів автора збірки “Земля натхненна” вказав Павло Мовчан. Він відзначив “промовляльну” силу слова Кордуна, котре творить той простір історії, пам’яті, в якому “індивід” та “народ” еднаються. Мовчан пише: “Цей простір стиснутий і розсувається за допомогою слова, точніше, він розчиняється у слові, тому-то і перспектива часу поглиблюється до глибинної невичерпності слова. Тому і природа у вір-

шах Кордуна історична, бо вона є ровесницею слова, у яке свідомість поета занурюється, аби добути з нього і джерельну свіжість, і повноту чуття, і оптимістичну наснагу, що сприяє кристалізації особи” [6, 7]. Також критик помітив у текстах згаданої збірки найхарактернішу особливість “замкненої” поезії, котра полягає у руйнуванні синтаксичної інерції мови й відтак, – активізації асоціативно-конотативних потенцій лексеми: “...Шукаючи змістової ваговитості поетичного слова, Віктор Кордун вдається до протиставлень, зіткнення слів різних лексичних гнізд, наприклад: “смеркають люди по базарах” або “нашорошив еси вуха пісків” [6, 9].

Сам поет, говорячи про естетичні принципи поетів Київської школи – і тут він значною мірою узагальнював власний мистецький досвід, – засвідчив такі їхні (цих принципів) важливі герметичні прикмети: 1) “повернення у поетичному творенні до лексичних прапервинів, що є головними серед найважливіших семантичних гнізд”; 2) наявність “певної недомовленості, розрахованої на духовну співтворчість читача” [2, 15–16]. А наступне висловлювання Кордуна є вельми показовим у плані характеристики його “замкненого” письма. Поет вказав на своєрідний баланс “відкритості” та “закритості”, котрий присутній в його текстах: “Без такої відкритої закритості чи закритої відкритості будь-який художній твір втратив би той єдино можливий у кожному конкретному випадку рівень полісемантичності – і став би або одверто непрочитуваним, або до неможливого однозначним, тобто перестав би бути художнім творивом” [8, 6]. Це міркування виявляє характерне для Кордуна прагнення герметизувати текст, з одного боку, а з іншого, – поетове уникання складних варіантів “замкненості”. Трохи згодом ми спробуємо пояснити причини такого авторського балансування.

Розгляд відповідних текстів за збірками дозволяє окреслити приблизно таку еволюцію герметичного письма Кордуна. У першій збір-

ці “Земля натхнена” це письмо у невеликій кількості випадків репрезентується лишень окремими невеликими елементами, що входять у структуру текстів інших стильових форм (насамперед, міфологічної). Тут можна віднайти тільки один більш-менш вдалий герметичний вірш (“Насіння височини”). А також два вірші, у котрих поет означає характерну герметичну проблематику (ім’я “знищує” явище, позбавляє його самобутності), однак подання цієї проблематики досить далеке від “замкненої” форми. У другій збірці “Славія” вже з’являється кілька цікавих герметичних віршів. Також зростає питома вага “замкнених” елементів у структурі більших текстових утворень, зокрема у циклах. Так, цикл “Славія”, де домінують міфологічні мотиви, поет розпочинає характерною герметичною образністю. А в загалом сюрреалістичному вірші “Переддосвітня тиша” автор органічно вмонтовує досить об’ємний й виразно “замкнений” лексема-образний фрагмент.

Наступні дві збірки “Куш вогню” та “Зимовий стук дятла” найбільш повно представляють герметичне письмо Кордуна. Автор досягає тут вершини своєї поетичної майстерності “очищення” та “замикання” тексту. У першій бачимо приклад суцільного герметичного тексту в системі циклу; доволі цікаві й широко присутні “замкнені” елементи у великих текстових одиницях (“Куш вогню”, “Обличчям до тиші”, “На сухому дні”). Тут же уперше спостерігаємо, як виразно у герметичному слові Кордуна може заокреслюватися екзистенційна проблематика. А також те, як таке слово здатне виявляти любовно-еротичні почуття. У другій збірці знаходимо приклади – вони цілком відсутні у текстах вже розглянутих поетів – того, коли в герметичному тексті піднімається історична тематика (“овідій на овиді майже невидимий в білій констанці, “як за ордою та мерлана куриться шлях і гнуться сльози”, “доба мартирологів і згадок про скіфське минуле”). В останній збірці (“Трава над травою”) питома вага “замкнених” текстів дещо зменшується, однак тут посилюється їхнє філософське звучання.

Розгляд Кордунівських текстів демонструє те, що автор суттєво епізує своє герметичне письмо (варто пригадати тут Москаленкове визначення поетичної свідомості Кордуна як “неопічної”). У цьому автор збірок “Куш вогню” та “Зимовий стук дятла” перевершує не лишень уже розглянутих поетів (зокрема, Воробйова, у котрого процес епі-

зації проявився значним чином), а й, додамо, усіх інших поетів, котрі запропонували присутню герметичну пропозицію – Івана Семененка та Станіслава Вишенського. Кордун у своїх текстах подовжує відстань між лакунами, тим самим значно збільшуючи довжину окремих міжлексичних утворень, котрі не позначені деформацією синтаксу. Таке зростання ширини синтагми призводить до зменшення автономії окремого слова, з одного боку, та до збільшення “оповідного” начала у тексті, – з іншого. Згадана епізодія проявляється у такому формальному показнику як зростання обсягів “замкненого” тексту поета. А також в обширному комбінуванні одиниць герметичного письма з одиницями інших типів письма, що призводить або до появи окремих герметичних віршів у композиції певних циклів, або до існування більших чи менших “замкнених” елементів у структурі тексту, де домінує міфологічне чи сюрреалістичне письмо. Така висока валентність (сполучуваність) “замкнених” елементів з іншими стильовими елементами є свідченням не так еклектичності авторського письма, як його, власне, епічності. У цьому ми бачимо своєрідний вияв характерної для великих епічних форм (передусім, романної) “відкритості”, завдяки котрій ці форми можуть вбирати в себе найрізноманітніші елементи та структури.

Постає питання: чому згаданий процес так широко розгортається саме у текстах Кордуна? Тут варто пригадати поетове зауваження щодо необхідності балансування поміж “відкритістю” та “закритістю” тексту. Постійне бажання ліричного суб’єкта відновити порушений баланс сил або не допустити його порушення помітне у сюрреалістичних текстах Кордуна, і це ж саме ми бачимо у його герметичних текстах. Показовим є те, що таке прагнення, фактично, відсутнє у міфологічних віршах поета. І це зрозуміло, оскільки міфологічна свідомість засадничо передбачає стабільний та упорядкований світ. А також зрозумілим є й те, що у “замкнених” текстах прагнення балансу виявляється меншою мірою, аніж у сюрреалістичних. Адже герметична поезія, за всієї дискретності представленої у ній картини світу, не є такою “розбалансованою” та шокуючою, як поезія надреалістична.

Отже, епічність герметичного письма Кордуна – це своєрідний текстуальний прояв світоглядного прагнення автора завжди дотримуватися “золотої середини”. Це прагнен-

ня виявляється, умовно кажучи, як на ідейно-тематичному рівні (певні твердження ліричного суб’єкта), так і на рівні лексично-образних експериментів поета. Тому не дивно, що Кордун загалом уникає не лишень дуже складних форм “замкненості” (таких, які можна побачити у Голобородька чи у Григоріва), а й певною мірою розгерметизовує своє письмо. Однак варто зауважити, що ця ж настанова “дотримуватися балансу” також запобігає значному “розмиканню” відповідних текстів поета. В окремих випадках спостерігаємо, що збільшення простору між лакунами компенсується уведенням абстрагованої образності. Загалом можна сказати, що Кордун пропонує більш-менш “поміркований” варіант герметичного письма.

І хоча згадана епізодія, як вже було сказано, значною мірою блокує “промовляльну” силу лексеми, відводить образний світ тексту від характерної “чистоти” герметичного стилю, однак її впровадження приносить свої здобутки. Письмо, не втрачаючи занадто на “первісності” та “прозорості” мови, має змогу ширше та докладніше представити низку проблемно-тематичних пластів – екзистенційного, історіософського, любовно-еротичного. У текстах Кордуна значно зростає філософська складова; й основними темами розмірковувань ліричного суб’єкта – а його Я, як правило, об’єктивізується та виразно виявляє себе у тексті – стають проблеми часу, смерті, еросу. Загалом поет інтелектуалізує герметичне письмо, і в цьому з ним зрівнятися може хіба що Станіслав Вишенський.

Наступний вірш є одним із дуже небагатьох прикладів герметичного пейзажу у Кордуна: “Сходять ліси з долонь / і заповнюють овид зеленим сумом / майбутнього птаства. / Ще не стерлося прасвітло / із крил сорок, / і досі зірчастих, / ще небесні їх серця, / а кричать вони так тужливо, / наче повно землі / у їхніх дзьобах. / Там, у глибоких глибинах / німотної тиші, / витікає із колись забутого гут, / а тепер уже майже піщаного / суму жінки / струмочок блакитних фіалок. / Плаває листя по ньому колом: / знову й знову / вертає до бруньок незмінно. / Зацвітають чорниці, / сподіваючись зору із зав’язі, / але тільки темні сльозинки ягід / скапують у ніч земляну, / в якій дерева навіки зав’язли з корінням. / Немає розради цій темені! / Тягнуться в гору ліси, / прагнуть себе побачити / у небесному синьому дереві, / що плодоносить краплистим золотом, – / яблука ті із прозорими зернами”

[4, 71–72]. Він має назву “Синета”, й така рідкісна лексема – автор дає примітку, що це означає “темний, чорний ліс” – також виявляє тенденцію “замикання” тексту. Власне ця лексема й визначає ракурс бачення лісового пейзажу. Автор активізує її внутрішню форму (“синета” → “синій” у давнішому значенні – “темний” [1, 235]) й розгортає текст за відповідними асоціативно-конотативними ходами.

Спостерігаємо тут своєрідну колористично-світлову опозицію – “прасвітла” (“блакитні фіалки”, “синє дерево”, “краплисте золото”, “прозорі зерна”) та “темені” (“темні сльозини чорниць”, “земляна ніч”). Причому, у лісі виразно домінує темрява, котра навіює почуття смутку на безнадії. Це, зокрема, дуже вдало передано у розгорненій метафоричній структурі, пов’язаній із образом “чорниць” (“зацвітають чорниці, / сподіваючись зору із зав’язі, / але тільки темні сльозини ягід / скапують у ніч земляну, / в якій дерева навіки зав’язли з корінням”). Згадана структура також постала як активізація внутрішньої форми слова (“чорниця” → чорний). Однак цей “темний” ліс має свою “світлу” іпостась (про неї йдеться в останніх трьох рядках). “Небесне синє дерево” – це не “світлове дерево”, котре, згідно міфологічних уявлень, є образом універсальної вісі Всесвіту, а своєрідна презентація платонівської ідеї лісу. Вона є абсолютним втіленням цього лісу; тим, що виявляє “найчистіші” (найпитоміші, найкращі) його риси. Характерним є те, що риси “небесного дерева” відрізняються від реальних (“яблука” мають “прозорі зерна”). Адже, згідно з представленими тут світоглядними уявленнями, співпадіння ідеального та реального є неможливим у принципі. Реальний ліс “тягнеться” до цієї ідеї. Варто зауважити, що попри усю його “темність”, в ньому таки є ознаки “небесного дерева” (“прасвітло” на “крилах сорок”, “струмочок блакитних фіалок”). Найцікавішим (!) є той момент, що існування в реальному лісі певних ідеальних прикмет закарбовано у самій назві вірша. Лексема “синета”, пригадаймо, виявляє як “темноту” та “чорноту” лісу (домінуюче значення), так і його “синість” (додаткове конотативне значення, закладене у внутрішній формі). Тобто у слові кристалізована структура усього тексту, а його “промовляння” і є розгортанням цієї структури.

Значно більше у поета текстів, де у такий чи такий спосіб окреслюється філософсь-

ко-екзистенційна проблематика. З цього огляду показовим є текст:

*Над рівниною
німі квіління
і беззоряні
і беззори
Тільки-но я проявився –
порушився овид
і звузившись
звідусюди стиснув мене
Відкрилися минулі:
ці люди
(а озера та луки
як їхні тіні)
народжуються сплячі
і переходять у смерть
не пробуджені
пронизливо так
кричить якась птаха
настільки чиста
що їй ні за що зачепитися
і оселитися ніде [3, 47].*

Його назва (“Над рівниною”) означає той простір, де ліричний суб’єкт отримує глибоке відчуття особистої екзистенції, усвідомлює долученість власного життя до трансцендентного начала. Цей простір постає через низку заперечень (пригадаймо, що Гайдеггер визначав трансцендентне саме через заперечення), котрі дають суб’єктові можливість самозаглибитися та вийти за межі фізичної реальності. Його Я сягає чогось більшого; того, що знаходиться за фізичним світом (недаремно “овид” починає “звідусюди стискати” суб’єкта, адже той “переріс” фізичний світ). Із таким сяганням ліричний суб’єкт пов’язує справжнє народження (“проявлення”) свого Я. Відтак він приходиться до – вельми характерного для екзистенціалістської картини світу – усвідомлення “буттєвої прірви”, котра спричинена бездумним та наслідувальним існуванням. Він “бачить” людей, котрі “народжуються сплячі / і переходять у смерть / не пробуджені”. І таке прозріння породжує в ньому питомий екзистенційний страх, що так виразно передано в останній графічно виокремленій частині. Це страх перед грізним метафізичним, страх втрати будь-яких ілюзій та звичних “моделей заспокоєння”. Але без цього страху неможливий прихід до справжньої реалізації своєї екзистенції. Загалом, цей текст є вельми характерним прикладом герметичного письма Кордуна – відносно довгі відстані між лакунами, абстрагування представленого простору, використання рідкісної

лексми (“овид”) та вдала міжсловесна паронімічна гра (“і беззоряні / і беззори”).

Вірш “Вічная пам’ять” герметизований вже більше: “Рука робоча / врешті розкрилася / прірвою / Не сховатися тепер / за найтоншу стебелину кропу / чи в найглибшій тіні від чашки – / тепер у жодній речі / в усьому світі / ані краплини нашої крові / Це час відходу настав: / зяють проваллями соняхи / навколо призьби / і животики бабок і коників / розплітаються в урвища / Вічная пам’ять по тому / хто пройшов бездоріжжям вірним / а смолки й не сколихнулися / і ще вірніша – / хто на світ розпросторившись / зник у собі незаймано” [3, 46]. Предметом референції тут стає смерть, котра є всюдисуючою та тотальною; постає як така, що уводить свої об’єкти у стан порожнечі (“рука розкрилася прірвою”). Вона підводить остаточну риску під життям і тим самим уможлиблює його цілковите та глибоке осмислення. Іншими словами, смерть налаштовує ліричного суб’єкта на філософські розмірковування.

Сам текст розбитий на частини по три рядки, й в останніх двох таких частинах відбувається поцінування двох екзистенційних виборів, які стали людині дороговказами на все життя. У першому схвалення стосується людини – вірогідно, йдеться про того, чия смерть описана попередньо, – котра мужньо пройшла своєю складною життєвою дорогою (екзистенціалісти кажуть, що “справжнє існування” витерпіти значно важче, ніж “несправжнє”). Причому проходження цієї людини “бездоріж’ям вірним” було пильним та дбайливим (“а смолки й не сколихнулися”). Поцінування другого вибору передано досить складною “замкненою” формою: “і ще вірніша – хто на світ розпросторившись / зник у собі незаймано”. Прикметник “вірний” не творить ступенів порівняння, а референт водночас втілює, на перший погляд, непеєднані властивості – здатність “розпросторюватися на світ” та спроможність “зникати у собі незаймано”. Складна форма цієї частини “дає підказку” для її інтерпретації. Тут йдеться, власне, про того, хто обрав шлях герметичного існування, хто дивовижним чином зумів і обійняти світ, і зберегти себе самого (від негативних впливів цього світу).

Загалом така настанова на самозамикання не є характерною для екзистенціальної свідомості, котра актуалізує таку чи таку форму особистісної ініціативи суб’єкта (саме за допомогою контактів з навколишнім світом і

твориться “справжнє буття”). Однак ця настанова є вельми характерною для герметичної свідомості. І в цьому тексті бачимо, як екзистенційний вибір актуалізує перед ліричним суб’єктом ідею “замкненого”, відособленого існування. Також у свій спосіб екзистенційно-філософська проблематика постає у таких текстах: “Насіння височини” (“Земля натхненна”), “Ходіння із зірками” (“Славія”), “Брати” та “У падінні” (“Куш вогню”), “Зануривши пазурі в сіль” (“Зимовий стук дятла”), “хтось проходить в глибинах металу” (“Трава над травою”). Власне, Кордун-герметик найбільше розробляє саме цей проблемний пласт. І в такій пильній увазі поета до екзистенційно-філософської проблематики ми вбачаємо посилення особистісного начала у “замкненій” поезії, ще більше підпорядкування мови інтенціям ліричного суб’єкта.

У герметичних текстах Кордуна можна побачити окреслення таких чи таких буттєвих феноменів. У контексті герметичного “феноменологосу” Київської школи Кордун поноваторськи, оригінально розробляє любовно-еротичну тематику. У більших текстах (наприклад, у поемах “Обличчям до тиші” чи “За течією літа”), де герметична образність виступає лишень як частина загальної образної структури, еротично-сексуальна складова виявлена дуже красномовно. Й, слід сказати, здобувається на майстерне втілення: “...якась нагідка волога чи інша подоба цвітіння / була поміж нами тоді. / Зірвав я ту квітку і кинув у тебе. / і от коли тіло твоє стало тонути у безмірі / і схвильовано плоті збавлятися, / ця квітка тебе повернула назад / на поверхню часу і утримує в ньому. / Вона як та смерть, що навколо неї постійно кружляємо, / не визнає понад себе жодних хмелистих виходів: / лише у неї, лише у злиття – / вибух у безмежжя свободи / всупереч повільному зменшенню / до дрібного конання!” [3, 91].

Натомість у менших текстах, котрі є герметичними загалом, представлення еротично-сексуальної тематики є більш завуальованим. Це можна побачити у вірші під назвою “У полоні роси”: “Я безпорадно бачив. / як з кожним твоїм найбуденнішим жестом / ти чимдалі впокоруєшся / і піддаєшся ранковим туманам. / Крізь власну сльозу – / ще не скрапелілу й відкрити – / ти звільна ввіходила / у полон роси: / і роса вела тебе в себе. / Щоденно й щонічно / болюче вростає в мене, минулого, / як у верхів’я ріки, / що згорнулася у клубок, / непроникна гілка води, / великої і

неминушої. / Там ти – / глибше з дно кожної краплі, / глибше за коріння лепехи / та глибше за найменший побіжний натяк / на можливість з’яви рибинки із сяйва / в цій краплі – / стаєш і стаєш на коліна / і не можеш стати – / аж на самі коліна” [4, 70]. Автор вишукано розробляє образ “роси” (у підтексті тут закладена відома міфологічна символіка: “роса” – дівоча краса, “пити воду” – любитися). Таке втілення здійснюється у напрямку асоціативного розгортання образних частин та їх досить виразним герметизуванням. Наприклад, кохана входить “у полон роси” і “роса” веде її “саму в себе”, або “непроникна гілка води щоденно і щонічно болюче вростає” в ліричного суб’єкта.

Загалом уся текстова образність вдало та глибоко репрезентує феномен кохання: воно має владний характер і у свій спосіб підкорює жінку та чоловіка; (і при цьому всьому) кохання не приходиться ззовні, а народжується у самій людині; приносить їй (не лишень радощі, а й) страждання; містить у собі виразний потяг до нездійсненого. Бачимо, що попри апелювання до згаданої символіки, цей герметичний текст ставить цілком відмінну від міфологічної проблематику. Приклад “замкненого” письма пропонує поет у вірші “Чистіше за втечу” (збірка “Куш вогню”). Там постає лексично-образна презентація того, що стан “забуття” чогось [якогось об’єкта] не скасовує його [цього об’єкта] існування. Відтак намагання ліричного суб’єкта утекти від коханої виявляється безнадійним. Кохання виявляється сильнішим, “чистішим за втечу”. Натомість у тридцять дев’ятому тексті циклу “Камей” (збірка “Трава над травою”) розставання коханих породжує стан мовчання, котре вміщає у себе глибоко відчутну самотність та печаль ліричного суб’єкта.

Також у “замкнених” текстах Кордуна можна побачити низку феноменів. *Ностальгії* (“овідій на овиді майже невидимий в білій констанці” із “Зимового стуку дятла”), коли поет у вигнанні тужить за батьківщиною і ніяк не може заспокоїтись (“розпластаний камінь на ліктях підноситься вгору і кору / з небесних дерев на узгір’ї здають дрібні наполохані кози / проз марево спеки проз метаморфози історії вітру далекі / лоза виноградна і камінь і сонце зійшлися на сповідь... / овідій вузлом елегійним зав’язує мисленний овид”). *Агресії* (“Щось вовчазнисте прозирнуло-сховалося” у “Траві над травою”), котра лишень починає народжуватися (“чи це... лише мі-

неральний початок / якоїсь ненаглої вовковизни?). *Первісного часу* (“Лінія берегова – це час тривання озера” у “Зимовому стуку дятла”), котрий вловлюється у природі, грі її форм (“Цей обрій вислизас / із виднокола довкруг нас / ще однією світлою рибиною: / гра невловимих риб нас зачаровує / і змушує тужити / про первовічний час”). *Історії*, котра або втрачається (“Старезний храм”), або, навпаки, актуалізується у сьогоденні (“Доба мартирологів і згадок про скіфське минуле” – обидві у “Зимовому стуку дятла”).

Проблеми творчості так чи так означуються у текстовому просторі збірок “Славія” та “Трава над травою”. В окремих текстах – їх небагато – йдеться саме про герметичну творчість, щоправда про неї поет переважно говорить не надто “замкненим” словом. Однак ці тексти мають виразно відкриту структуру, спонукають реципієнта до широких узагальнень та осмислень. Прикладом високого поцінування “промовляльного” слова може слугувати вірш із промовистою назвою “Слово”: “Щонайперше було при початку початків / слово. / Чи не словом усе й завершиться? / Мови народжуються і розбризкуються, / мов хвилі об прибережний камінь, – / об це незнає нікому Слово. / Орфей, заступивши за межу життя, / волів із печалі винести / вже зовсім не ту Еврідіку, а Слово, / яким вона стала. / Кобзарі, трубадури й ваганти, / творці “Рігведи” і “Калевали” / у світ приходили словом / і, розминувшись зі Словом, / відходили... / Лаврові вінки поетів / увінчують їхні прекрасні поразки. / Коли усьому уста отверзуться, / що скажуть нам камінь і дощ, / трава і Полярна зірка / про нас і своє життя мовчазне? / І що нам повідає слово про себе?” [4, 12].

А в цьому вірші – він вже більше герметизований за попередній – ліричний суб’єкт ще раз задумується над таким словом, а також осмислює процес його творення: “Як віднайти і проректи / найзаповіданіше / слово слів? – / Воно покільчилося / докола себе / мудрим / невмирущим змієм / і просвічує / то тут, то там / крізь живо змінні кільця / живої вічності / в мінливій множині. / Візьми / перше-найліпше слово / навмання / й приторочи його / до тобою писаного ціле життя / сувою – / як печатку. / У ньому весь початок – весь кінець. / Нехай це слово / саме собою світиться-радіє: / йому тепер ти не потрібен, / та й був непотрібен” [5, 127]. Метафорична аналогія із “мудрим невмирущим змієм” дає змогу висловити важливу ідею, котра є вельми пока-

зовою для герметичної картини світу. Слово не є просто якимсь означенням дійсності, її таким чи таким відображенням. Воно, як логос, як певний структурний принцип проявляється крізь цю дійсність і таким чином структурує, “просвічує” її.

Тобто автор приводить нас до відомої герметичної тези – слово творить дійсність. Крім того, саме це слово (мова) здатне виявити “живу вічність”, тобто репрезентувати у плінному житті прояви трансцендентного. У другій половині тексту ліричний суб’єкт наголошує на всеохопності та цілковитій автономії слова. Відтак сам процес писання полягає лишень у створенні умов, за яких слово може “промовляти”. Саме тому суб’єкт пропонує взяти “найперше-ліпше слово навмання”, адже вірш виникає не стільки з авторських інтенцій, скільки з самого слова, його саморозпросторення (згадаймо “Синету”). Бачимо, що хоча Кордун й унікав практики творення сильно “замкнених” текстів, його поетичні міркування над суттю герметичної поезії не є поміркованими; вони позначені доволі радикальними поглядами.

Посилення епічного начала у текстах Кордуна-герметика суголосне із тим, що найважливішим тропом у поета є метафора, точніше – розгорнена метафорична структура. У його текстах, фактично, відсутні різні форми оксиморону, адже автор намагається дотримуватися “золотої середини” й про якісь складні та парадоксальні речі говорить доволі “розімкнутою” мовою (і, слід визнати, робить це цікаво та влучно). Однак тенденція “розгерметизації” текстових структур, як ми вже казали, компенсується їхньою загальною посиленою ідейно-семантичною “відкритістю”, котра стимулює реципієнта до відповідних інтерпретацій. І таким чином баланс герметичності у тексті зберігається. Неологізми є чи не найбільш цікавою знахідкою Кордуна-герметика. Їх є небагато, але вони дуже показові з огляду на герметичну стилістику. Йдеться не про те “нове слово”, котре твориться завдяки поєднанню двох “старих” (“синьоболем”), приклади чого можна побачити, наприклад, у текстовому полі Григоріва. А про неологізм, що виявляє “очищену”, абстраговану сутність або якість чогось (“вовчазнисте”, “вовковизна”). Подекуди у кордунівських текстах можна побачити зразки міжсловесної гри (“овідій на овиді майже невидимий в білій констанції”); а також повторення тієї ж самої лексеми з метою увираз-

нити суть якогось процесу (“ліси горіли, горіли”, “мовчатиме, мовчатиме про все”). Проте поет був далекий від свідомого культивування звукових ефектів асонансу чи алітерації.

Серед форм організації віршового цілого слід виокремити анафору та обрамлення. Щоправда, до них Кордун вдається не дуже часто. Поруч із анафоричними формами “і...”, “та...” у автора збірок “Куш вогню” та “Зимовий стук дятла” можна віднайти і нову форму “я...” (вона засвідчує зростання суб’єктного начала у текстах поета). В останніх збірках поет значно вільніше поводить із синтаксичними правилами. Бачимо там або тексти без крапок, ком та великих літер, або тексти, де наприкінці одного великого синтагматичного цілого крапка не стоїть, а наступне таке ціле починається з великої літери. У таких текстах – і в цьому Кордун нагадує Григоріва – значно зростає значення знаків тире (до нього поет найчастіше апелює), двокрапки та дужок. Нерідко у “замкнених” текстах поета питання та оклик є тими знаками, котрі маркують прояв емоцій ліричного суб’єкта. Також вагомого виражального значення набуває у Кордуна поділ тексту на певні фрагменти. Його герметичний досвід є показовим ще в одному моменті. Поет писав як верлібром, так

і силабо-тонічним віршем. І що цікаво: у просторі його збірок не знайти жодного прикладу герметичної силабо-тоніки. Але правило “герметичний текст потребує верлібрової форми” не є універсальним. І у цьому можна перекопатися на прикладі “замкненого” силабо-тонічного вірша Станіслава Вишенського.

1. *Етимологічний словник української мови*: у 7 т. – К.: Наукова думка, 2006. – Т. 5.
2. *Кордун В.* Київська школа поезії – що це таке? / В. Кордун // *Світовид*. – 1997. – Ч. I–II (26–27). – С. 7–19.
3. *Кордун В.* Куш вогню / В. Кордун. – К.: Молодь, 1990.
4. *Кордун В.* Славія / В. Кордун. – К.: Рад. Письменник, 1987.
5. *Кордун В.* Трава над травою / В. Кордун. – К.: Неопалима купина, 2005.
6. *Мовчан П.* Стеблуння поетичного слова / П. Мовчан // В. Кордун. Земля натхненна. – К.: Молодь, 1984. – С. 5–12.
7. *Стус В.* [Про поезію Віктора Кордуна] / В. Стус // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. – Л.: Просвіта, 1994. – Т. 4. – С. 361–368.
8. *То в чому ж диво Віктора Кордуна?* (спроба психоаналізу на тлі інтерв’ю з поетом) // *Літературна Україна*. – 1999. – 13 травн. – С. 6.

В статті розглянуто герметичну поезію Віктора Кордуна в ракурсі визначальних примет її поезики. Також проведено інтерпретацію кількох “замкнених” текстів поета.

Ключеві слова: герметична поезія, верлібр, знак, поезика, ліричний суб’єкт.

The article studies the hermeneutic poetry by Viktor Kordun in projection of the determinative marks of its poetics. Several “closed” texts by the poet were interpreted too.

Key words: hermeneutic poetry, versus libre, sign, poetics, lyrical subject.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)

Ольга Деркачова

ОСОБЛИВОСТІ РЕФЕРЕНТНОСТІ У ПОЕЗІЇ РЕЗИСТАНСУ

У статті досліджується поняття референтності в українській ліриці резистансу 40–50-х років. Визначаються такі її риси: точність відтворення дійсності, наявність чітких опозицій (“свої” – “чужі”, “життя” – “смерть”), перевага змісту над формою чи виражально-зображальними засобами.

Ключові слова: референтна лірика, лірика резистансу, семіотичний квадрат, концепт смерті, концепт героя.

До головних особливостей референтної лірики належить більш-менш точна відповідність між зображеним і зображуваним, тісний зв’язок між дійсністю, її предметами та зображеним у текстах. З одного боку, вона може

бути власне референтною, з іншого – уявно референтною, коли автор створює міф і намагається перекопати у його реальності.

Одним з принципів у побудові референтних образів є принцип тотожності. Есте-

тика тотожності визначається двополюсністю, де на одному полюсі – “застиглі системи персонажів і вічних образів, на іншому – розкутість, імпровізація художньої творчості, намагання усю різноманітність живого матеріалу запроторити під комбінацію знайомих читачеві формальних елементів” [1, 28].

О.Астаф'єв звертає увагу на такі характеристики референтного художнього образу:

– образ є моделлю дійсного об'єкта, але не збігається з ним цілковито;

– означене й означуване не сформовані і не розділені;

– зв'язок міцніший з об'єктами дійсності, а не з категоріями смислу;

– побутування цих образів у суспільній свідомості;

– образ створений з комплексу чуттєвих сприймань, де переважаючими є зорові враження – це його синтетичність [1, 28–29].

Поряд із соціалістичною референтною лірикою в українському тогочасному літературному контексті варто виокремити резистансну референтну лірику 40–50-х років. “Поетичний резистанс у кожній національній культурі з'являється як історична закономірність, воля часу, як масова свідомість боротьби за свої найвищі ідеали” [9, 140]. Літературою українського резистансу називають літературу, що супроводжувала національно-визвольні змагання у 40–50-х роках. Цим терміном послуговуються такі дослідники: Д.Донцов, Ф.Погребенник, І.Роздольська, Ю.Русов, Т.Салига, Л.Сеник, С.Шах, І.Яремчук.

Незважаючи на значну увагу науковців до проблем резистансної лірики, питання про її референтність, особливості взаємодії між зображеним і зображуваним і досі залишаються відкритими. Саме це, а також бажання вписати лірику резистансу у контекст відповідної доби і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Письменство опору виникло майже одночасно з першими загонами УПА, а відтак ця література мала на меті продовжити боротьбу силою слова, донести ідею на образному рівні. На думку І.В.Роздольської, “література ця стала продовженням знекровленого національного організму, і відповідно, не мала змоги дорівнятися до тієї, якій пощастило започаткуватися у мирний час. Але у такій літературі, наче у Космотвірній точці, фокусуються основні ідеї, мотиви, що виступають оберегами національного Космо-Психо-Лого-

су, але і стають твірною субстанцією, аби згодом повторити первинний Космогонічний акт, ритуал Сотворення Світу” [8, 4].

Лірика резистансу різко протиставляється соціалістичній ліриці, адже у ній пропагується “простий опір колоніалізму; робляться спроби перевернути з ніг на голову ієрархії колоніальних вартостей”, а на місце імперських (фальшивих) міфів ставляться міфи націоналістичні [6, 533].

Ще однією особливістю резистансної лірики є те, що її творцями були безпосередні учасники визвольних змагань, а спектр цієї лірики діяв у двох напрямках – антифашистському та антирадянському. Їхнє письмо є ідеологічним письмом, тому вони “не могли оминати конкретики своєї історичної епохи, що була тоді реальною катастрофою для кожної людини” [11]. Творчість поетів, з одного боку, є вираженням особистих рефлексій, а з іншого – втіленням обов'язку громадянина-українця. Тому такою важливою для упівської лірики була маланюківська концепція “стилосу і стилету”:

*І коли жар огнистих ракет
Зацвіте над перонами станцій,
Ти узнаєш, що син твій – поет,
Взяв меча і пішов у повстанці [10].*

“Отримавши у своє володіння власне буття, поети резистансу з повною відповідальністю за існування абстрагувалися від нього у бік національно-визвольної ідеї – поетична тканина таким чином отримала пласт образів, асоційованих із добою козацької вольниці. Мотив екзистенційного вибору посприяв психологізації письма – тексти містять приклади авторського самоперекопування – так званої “техніки мислення вголос” [8, 6].

Мотив смерті як громадянського обов'язку є одним з провідних поряд з мотивом волі, любові до рідної землі:

*І на двадцятье прийшов я роздоріжжя,
На сталі напис прочитав:*

*– Завзяття й чин – життя престижі
у боротьбі сконать – мета [3, 7].*

За правду – вішали, стріляли,

За правду – в тюрмах нас пекли.

За правду – серце виривали,

За правду – Бога розп'яли [2, 19].

*За Тебе на смерть я піду, будь
спокійна,*

Мов криця, тверда моя груди [2, 18].

О ні! Я горе, біль, себе забуду,

В мені болить, болить, пече Твій біль.

Замало сліз, замало горя й труду –

Я душу й кров навек даю Тобі [2, 21].

Україно – ти спів,

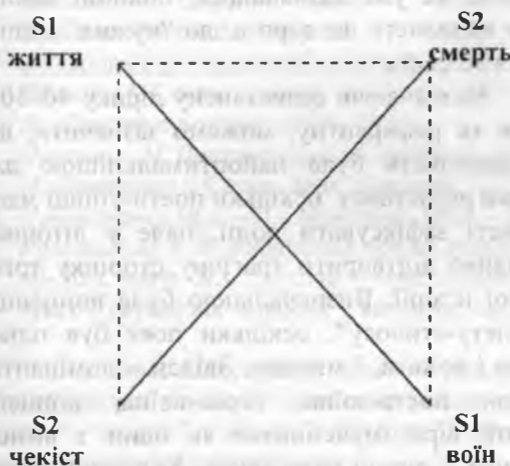
Що зринає огненною птицею,

Ми за тебе життя

У тяжкій боротьбі віддамо... [10]

Концепт смерті є головним, оскільки любов до України визначалася готовністю віддати за неї життя, прийняти смерть від ворога. Якщо у соціалістичній референтній ліриці пропагувалася абстрактна смерть не скільки за батьківщину, стільки за ідею, то у ліриці резистансу вона отримувала конкретні характеристики: боротьба за волю України, війна за неї і готовність справжнього героя померти заради цього. Смерть ставала метою, тобто треба не жити заради батьківщини, а помирати.

Опозиція “чужі” – “свої”, що використовувалася соціалістичною лірикою, також є активною у резистансній ліриці й отримує втілення в образах “герой” – “ворог”, що є характерним для пафосу протистояння. У резистансній ліриці маємо такі опозиції: життя – смерть, герой – ворог. У текстах вони реалізуються через пряму референцію: воїн, що гине у нерівному бою.



Така лірика нагадує своєрідну аутопсихотерапію: не лише дати якомога правдивішу картину зображення, а й розповісти про те, що мучить, про умови, в яких доводиться жити і творити. Ситуація безвихідна, і єдине, що залишається – змиритися і бути готовим стоїчно прийняти смерть. Трагізм зображення, власне, полягає не у надриві, а у спокійній оповіді, в якій переплітаються приреченість і фанатизм.

Поряд з концептом смерті активно використовується концепт ворога, адже героїчна смерть повинна бути саме від його рук.

Наприклад, поезія Герася Соколенка “Він упав, прострелений у груди...”:

Він упав, прострелений у груди.

Це з нагана випалив чекіст.

Я ніколи того не забуду,

Пам'ятати довго, довго буду,

Як у нього випалив чекіст.

Там, де луз купається в тумані,

Він лежав між квітів у траві.

Багрянела кров на свіжій рані.

І обличчя горде і весняне

Усміхалось в голубій траві.

Він упав, прострелений у груди.

Той, хто нас боротися учив.

Я ніколи того не забуду:

Вічно в серці, в серці жити буде

Той, хто нас боротися учив [10].

Автор фіксує смерть одного з воїнів, протиставляючи її живій природі і тим наче засвідчуючи абсурдність та безглуздя її. Простота у зображенні створює ефект достовірності і ширості, а контраст повинен викликати ненависть до ворога. Такий контраст доволі часто використовується у резистансній ліриці, аби загострити відчуття трагізму. У семіотичному квадраті маємо такі опозиції:

Ворог розп'яв Україну.

Глумом збезчестивши храми,

Горем засіяв руїни.

Гнані і цьковані ми

Рідні святі чорноземи

Соромом вкрили кати.

В мєсті і гніві ростемо –

Отче. Ти їх посвяти!

Батька і Матір жорстоко

Ворог катує щодня.

Боже, на землю глянь оком –

Й іскру лиш кинь до вогня [2, 23].

Зброя, ворог, герой, смерть, земля, журавлиний спів, голос предків – це власне ті знаки, на яких ґрунтується система цієї референтної лірики. Також використовуються добре відомі релігійні символи і мотиви: образ старозавітного караючого Бога, розп'яття Ісуса тощо. Україна порівнюється не лише з матір'ю, а й церквою, вірою. Отже, спляють не лише домівки, а й убивають віру, намагаються змінити українську ментальність. Реалістичні картини бою поєднуються з апокаліптичними та житійними картинками, а самі герої почасти нагадують мучеників:

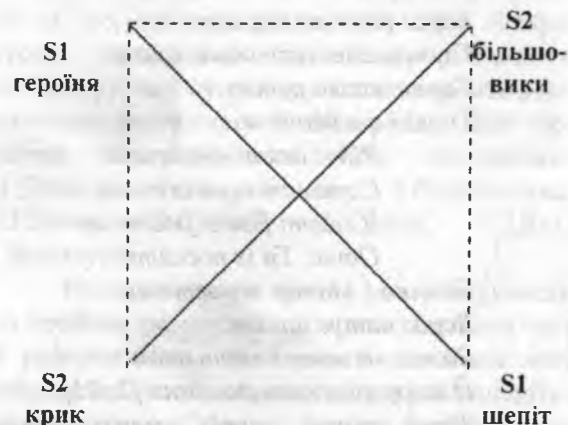
Останні скравки зелені
Надгриза барабанний вогонь.
Затисність своє серце у жмені,
Проходять розжарену скронь,
Бо нікому не знати, хто згине,
Невідомо, хто вийде звідсіль.
Та наказ був: ще ждати годину,
А наказ був, відомо, для всіх [5].

Або:

Бандитко, здайся! Здайся! Не стрілай! –
Ревіли дико большевицькі крики.
“Не здайся!” – шептала батьківська рілля.
“Умри!” – десь журавлиний спів курликав.
Зітхнула Галка... [2, 30].

У цитованому тексті автор для більшого драматизму вдається до підміни понять: героїня – бандитка. Проте деталь “ревіли дико большевицькі крики” ставить усе на свої місця: ворог не той, кого називають, а той, хто називає. Ще однією опозицією, що впливає з попередньої є опозиція “вона” – “вони”, “одна” – “багато”, “своя” – “чужі”.

Якщо змодельюємо до останнього вірша семіотичний квадрат, то побачимо чітку бінарність опозицій та різновекторність того, що видається, і того, що є насправді:



Якщо у соціалістичній ліриці часто “чужі” є чимось абстрактним, то у поезії резистансу чужі мають конкретні риси. Ворог асоціюється з криком, агресією, свій – з тишею, спокоєм, миром. Дівчина, що гордо приймає смерть, у творі названа бандиткою, але зроблено це з метою чіткіше підкреслити, а хто ж насправді є бандитом, бо це означник лунає з вуст більшовика. Цікавою є ще одна паралель – один – натовп. Дівчина – одна, більшовиків – багато. Власне, досить часто герой гине один, оточений ворогами, що також є факто-

логічним осмисленням самої війни: правда на боці одного, що є своїм, але він апропріє не може перемогти, бо один.

Вияв референтності маємо і в описах героїв цієї війни:

У нього сімнадцятий рік
і дивно-блакитні очі.
І, здається, од мами втік
і вернутись назад не хоче.

Нерозмірно тяжкий автомат
це уже не забава хлоп'ят,
перевісив байдацьки на плечі,
пустотлива забава малечі.

Як лоза, перегнувся набік
і прикладом стукоче об п'яти.

В нього цойно сімнадцятий рік –
цього досить, щоб вміти вмирати [5].

У цій поезії використано улюблений прийом поетів резистансу – докладний опис деталі і протиставлення життя та смерті. Тут немає відкритої опозиції “чужі”–“свої”, “герой”–“ворог”, адже виведено лише образ юнака-партизана, проте змалювання його як хлопчика (“од мами втік”, “нерозмірно тяжкий автомат”) з натяком на його неминучу загибель виводить на перший план смерть і того, хто має її заподіяти. Простота і ширість оповіді, як уже зазначалося, повинні викликати ненависть до ворога, до “чужих” і співчуття до своїх.

Визначаючи резистансну лірику 40–50-х років як референтну, можемо зазначити, що референтність була найоптимальнішою для лірики резистансу, оскільки поети-упівці мали на меті зафіксувати події, наче у літописі, правдиво відтворити трагічну сторінку тогочасної історії. Визначальною була концепція “стилети-стилосу”, оскільки поет був одночасно і воїном, і митцем. Звідси – домінантні образи поета-воїна, героя-воїна, концепт смерті, віри, мучеництва як один з визначальних у ліриці резистансу. Художній образ резистансної лірики виступає практично точною моделлю дійсного об'єкта, оскільки у ній зображуване і зображене практично тожні, також збережено тісний зв'язок між образом та об'єктом дійсності. Враховуючи умови, в яких творилася резистансна лірика, поети практично не мали вибору, адже концепція “слова-зброї” найкраще втілюється саме у референтних образах.

Загальні особливості резистансної лірики можемо простежити у такій схемі:



1. Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції : еволюція стильових систем / О. Г. Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 314 с.
2. Боеслав М. Непокірні слова / М. Боеслав. – Івано-Франківськ : Місто-НВ, 2010. – 200 с.
3. Дяченко М. Іскри : поезія / М. Дяченко. – Мюнхен, 1967. – 40 с.
4. Зелінська Г. Обраний часом / Г. Зелінська // Націоналістичний портал / <http://www.ukrnationalism.org.ua/publications/?n=1148>.
5. Кушнір М. Слова із книги бою / М. Кушнір. – Л. : Поклик сумління, 1994. – 240 с.
6. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія / М. Павлишин // Слово. Знак. Дискурс.
7. Повстанська ліра. – Л. : Меморіал, 1992. – 160 с.
8. Роздольська І. В. Українська поезія резистансу 40–50-х років ХХ століття : генетичний контекст і естетична природа : автореф. дис... на

здобуття наук. звання канд. філол. наук : 10.01.01 / І. В. Роздольська. – Л. : Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2000. – 19 с.

9. Салига Т. Муза і меч : літературно-критичні нотатки про упівську поезію / Т. Салига // Дзвін. – 1999. – № 5–6. – С. 140–150.
10. Соколенко Г. // <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/S/Sokolenko>.
11. Яремчук І. Поміж “стилестом і стилосом”: ідейно-естетична взаємодія упівської і “вістниківської” поетичних генерацій / І. Яремчук // <http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=242>.
12. Яремчук І. “Хай в кожному слові гримить динаміт...”: концепт митця у поезії Марка Боеслава / І. Яремчук // Дзвін. – 2002. – № 10. – С. 149–152.

В статті досліджується поняття референтності в українській ліриці резистансу 40–50-х років. Определяються такі її черти: точність воссоздания действительности, наличие четких оппозиций (“свои”–“чужие”, “жизнь”–“смерть”), преобладание содержания над формой или выразительно-образительными средствами.

Ключевые слова: референтная лирика, лирика резистанса, семиотический квадрат, концепт смерти, концепт героя.

The article investigates the meaning of referent features in the resistance lyric. The main features of it are determin: realism, clear oppositions (“our”–“their”, “life”–“death”), the importance of contents more than form or artistic methods.

Key words: referent lyric, resistance lyric, semiotic square, concept of the death, concept of the hero.

АНТРОПОЛОГІЯ “ЛІТЕРАТУРНОГО НАРЦИСИЗМУ”
(на матеріалі української белетристики першої третини ХХ ст.)

Стаття присвячена феномену так званого “літературного нарцисизму”, що є невротичною формою творчого процесу художника слова. Методологічний інструментарій охоплює здобутки психоаналітичного і богословського підходів у літературознавчому аналізі художніх текстів.

Ключові слова: нарцисизм, перенесення (трансфер), художній образ, егоцентризм, герой та ін.

У певному сенсі мистецтво – це та сфера людської діяльності, яка найбільш чутлива до сторонньої оцінки (естетичної, смислової, ідейної та ін.). Тому самовираження авторового Я перед “аудиторією” за своєю суттю уже передбачає стимул особистісних душевних нарцисистичних тенденцій. Будьмо відвертими, творчість в “шуфляді” чи для власної душі, що з тих чи інших причин випадково потрапляє до свого читача, настільки рідкісно, що про подібну авторську мотивацію годі й говорити. Адже достатньо лише вписати своє ім’я на палітурці власної книжки, і в глибоко духовному вимірі це розцінюється як замаскований елемент нарцисизму та славолюбства. Взірєць такої авторської смиренності і безпристрасного відношення до своєї творчості дає нам оригінальне українське письменство духовного змісту ХІ–ХІІ ст. Академік М.Возняк прокоментує цю сторінку в історії давньої української літератури так: “До того ні переписчики, ні автори не вважали за відповідне називати себе по імені. А коли який автор і зважився відкрити своє ім’я читачам, заслonya його скромно всякими описовими висловами” [6, 135].

З плином часу “золотий вік” творчих обдарувань людини, що був тісно пов’язаний із величчю християнської побожності, канув у небуття. Божественне усвідомлення творчого начала в душі людини поступово витіснялося авторовим і читацьким егоцентризмом – його величчю Я, яке усе частіше самозакохано вдивлялося в дзеркало “самореалізації”, “самовдосконалення”, “індивідуалізації”, “модернізації”, “новаторства” і т. ін. Таким чином у художній свідомості людини зміст, як “смісл буття” поступово почав перебувати на маргінесі щодо форми, як “вражаючої естетизації”. Іншими словами, ефект стає важливішим суті. Тому абсолютно мав рацію Пашенко – герой із роману “Незакінчена повість” В.Підмогильного, коли стверджував, що “ізмівська”

творчість є результатом загальнолюдського нарцисизму. Як вдало підмітив З.Фройд, така психологія творення “зобов’язана своєю своєрідною схильністю сучасного письменника розчленовувати своє Я на частини і, як результат, персоніфікувати конфліктуєчі прагнення свого душевного життя в декількох героях” [12, с.212]. Притім аналітик цілком аргументовано доводить, що чіткий поділ на “позитивних” і “негативних” персонажів не відповідає реаліям життя, а тому подібні проєкції будь-якого автора є ніщо інше, як його мрії, фантазії, бажання – охудожнені прояви його внутрішніх психічних інстанцій.

Поняття нарцисизму містить у собі і поняття об’єкт-відображення, що емоційно впливає на душу митця. Тільки у такому зв’язку ми можемо розглядати відповідну проблематику, що у творчому процесі так чи інакше зводиться до триєдиної формули: “Я-Соціум (народ)-Бог”.

Новаторські відкриття З.Фрейда, як безкомпромісного атеїста, вказують парадоксальним чином на зворотній бік істини в теорії і практиці психоаналізу. Чи неусвідомлений “Едіпів комплекс” (З.Фройд) людини не є “родовим гріхом”, про який говорять Отці Церкви; “первинний нарцисизм” (З.Фройд) – наслідком “первородного гріха” (або “первородного пошкодження” – більш зрозумілий і вдалий богословський термін за Василієм Великим, бо не сприймається, на відміну від попереднього, як закоріненний комплекс провини); “вторинний нарцисизм” (З.Фройд) – “особистим гріхом” кожного індивіда?! Інакше неможливо звести до логічного початку і кінця фундаментальну фрейдівську аксіому, що первинним станом людини в її ранньому дитинстві є стан “первинного нарцисизму”. Адже немовля ще не має ніяких відношень із зовнішнім світом, а вже є потенційним Нарцисом, перебуваючи в материнському лоні. Тобто З.Фройд несвідомо вказу-

вав, що наша природа за своєю сутністю є “первородним пошкодженням”. Очевидні висновки випливають самі по собі. Лише напрошується одне питання: що завадило патріарху психоаналізу зробити невеличкий крок до цієї логічно завершеної розв’язки своїх справді геніальних концепцій?! Навіщо було йому видумувати безглузді байки про виникнення релігії і культури як наслідок синівської провини щодо з’їденого ними деспотичного прабатька за первісних часів сивої давнини (Див.: “Тотем і табу. Психологія первісної культури і релігії”)?! Пояснити це можна лише Фрейдовою неймовірною гординею, що промовляє: “станьмо як боги”, та інтелектуальним нарцисизмом у намаганні звести психоаналітичні відкриття до закритої світоглядної системи, яка б передбачала в усьому альфу й омегу. Тобто запропонувати універсальний ключ, яким можна відкрити будь-які таємниці людського життя, зокрема і в релігії.

“Тотемічна трапеца, можливо, була першим святкуванням людства, а також повторенням і спогадом цього знаменного злочинного діяння, від якого багато взяли своє начало: соціальні організації, моральні обмеження і релігія” [11, 164], – писав патріарх психоаналізу. Адже ще із біблійного передання відомо, що фундамент культури людства заклали нащадки Каїна. Вони вперше почали будувати міста. Образно кажучи, З.Фройд хотів уподібнитися своєму Едіпу, який відгадав би всесвітню загадку нашого буття, а в кінцевому підсумку за межами психоаналізу в багатьох своїх думках уподібнився б Андерсонівському “голому царю”.

Незважаючи на різні погляди стосовно нарцисистичної природи людини, всі психоаналітики солідарні в тому, що найефективнішим і єдиним її зціленням є здорова любов, яку неможливо знайти в суспільстві в досконалому, чистому вигляді. Відтак, Отці Церкви стверджують, що Абсолютною Любов’ю є триєдиний Бог (Отець, Син і Дух Святий), а відомий американський психолог У.Джемс, прочитавши книгу І.Сірійського, із захопленням сказав, що лише святі отці є найбільшими психологами в світі, бо тільки вони можуть абсолютно позбутися нарцисистичних тенденцій свого характеру.

Відтак несприйняття відповідних думок породжують невирішену проблематику в галузі психоаналізу. Наприклад, у лабіринті гуманістичної соціології й антропології Е.Фром приходять до непорозуміння: “Так ми

прийшли до парадоксального висновку, що нарцисизм необхідний для збереження життя і водночас являє собою загрозу його збереженню” [13, 54]. Тобто нарцисистична гордість людини стала творцем світу речей науково-технічного прогресу, який для всього людства є загрозою до самознищення. Таким чином вихід з відповідної ситуації щодо неможливості зменшити “нарцисистичну енергію” в людині Е.Фром вбачав у зміні нарцисистичного об’єкта. Але стає очевидним, що така раціональна альтернатива є тимчасовим і ненадійним вирішенням проблеми.

У Святому Письмі, зокрема в книзі великого пророка-євангеліста Ісаї, знаходимо цілковите вирішення проблеми нарцисизму людини, що полягає у її міцній вірі, надії і любові до Господа Бога: “Хіба сокира хвалиться перед тим, хто нею рубає? Хіба пилка пишається перед тим, хто її тягне? Неначе б палиця рухала того, хто її піднімає, або кий піднімав того, хто не дерев’яний!” [Іс.: 10; 15]. Як бачимо, біблійний універсум уже в Старому Заповіті дає чітке откровення у тому, що тільки християнська смиренність є добрим воїном-визволителем чи лікарем-хірургом щодо пошкодженої, гріховної нарцисистичної природи людини.

У “Мініатюрах” І.Вільде іронічно писала “з області гігієни”: “Навіть самого себе любити надміру шкідливо для здоров’я” [13, 54]. І в той самий час в оповіданні “Поєма з життя” (1930) письменниця сповнює пієтетом образ митця, возвеличуючи його діяльність ледь не до рангу “божества”. Він наче батько свого нерозумного, здитинілого народу самозаглиблюється у творчому затишші, щоб здобути істинні поклади мистецтва. “*Ваша правда, – говорить митець хитрому видавцеві, – я мушу вас, як дитину, взяти за руку й обережно звести з царства уяви знову на землю... Іди і скажи їм, що оригінальний поет працює над твором про сучасність*” [4, 7]. Але у пошуках сюжетного матеріалу він так і не знаходить жодної історії, яка б задовольнила його бажання. І коли через домовлені півроку знову зустрівся з видавцем, то сказав йому: “*Повір мені, старому, найкраща поєма – те, що створене життям. Моїми віршами зацікавився б лише гурток вибраних, а в тій поємі кожен знайде цікавий для себе розділ. Іди і скажи їм, що життя випередило «оригінального» поета...*” [4, 7].

Провідна ідея твору – зрозуміла: утвердження самого життя над мистецтвом, яке

неспроможне передати його неосяжні естетично-сміслові висоти. Але за цією сюжетною ширмою притаїлося поетове прагнення до всенародного визнання, що потребує таку досконалість слова, яке не може бути реалізоване у грубому матеріалі творчого процесу. Відтак з духовного аспекту це хвороба росту самозакоханості поета, який не знаходить від неї зцілення. Адже що таке ненаписана поема, як невітлені в житті геніальні помисли. Для героя І.Вільде є характерне маргінальне сприйняття реальних подій і ситуацій, що переживаються лише при зіставленні з його слабким Его-комплексом (низької самооцінки). Таким чином реальна дійсність спотворюється в уяві героя завдяки внутрішньому тягарі його манії грандіозності.

Сучасні психологічні дослідження пізнавального егоцентризму як механізму соціальної поведінки індивіда показали, що пристрасність людини до будь-яких подій навколишнього середовища є виявом її особистісного смислу. Вона наче перебуває у своєму мікрокосмосі, зіставляючи його з іншим. Слушно зауважували А.Асмолов і Н.Пастернак: “Тенденція спостерігати в інших подібність із самим собою проявляється в тому, що у всіх вбачається щось «як у мене», інші характеризуються у тих рисах, що «притаманні мені»... Це призводить також до екстремальних оцінок об’єкта сприйняття; коли людина сконцентрована на якійсь властивості, вона буде оцінювати цю властивість в інших більш поляризовано” [2, 99].

Із оповідання “Твердий матеріал” О.Копиленка вичитуємо: “Для справжнього майстра ніколи не буває доведеного твору” [7, Т.1, 156]. Невипадково ці слова служили літературній критиці візитною карткою чи своєрідною метафорою для ознайомлення читачів із літературною спадщиною письменника. Адже їхній художньо-риторичний смисл пов’язаний передовсім із життєвою психологією творчості митця взагалі.

Пригадаймо хоча б Леонарда да Вінчі, який, на думку мистецтвознавців, не завершив жодної своєї картини, окрім “Тайної вечері”. Так і Мрава в оповіданні О.Копиленка не доводить до кінця своєї роботи, промовляючи: “А я знаю, як можна зробити краще і найкраще... Бо тільки ми, країна великої революції, створимо мистецтво необмеженого розмаху і впливу. І сильне, як наша непереможна енергія. Тільки у нас будуть нові да

Вінчі, Рафаелі – вони родяться в крові після боротьби” [7, т.1, 156]. Звісно, досконалість мистецтва не знає меж, але подібні заклики звучать зухвало, щонайменше як девіз соціального нарцисизму країни Рад, де вчувається вже не один голос скульптора, а багатомільйонне відлуння соціалістичної сурми цілої радянської епохи. Відтак маса поглинає одиницю, народ розчиняється в абстрактному “інтернаціоналізмі”, нація стає об’єктом нарцисистичного самовдоволення можновладців, що породжує цілу низку “вождів” пролетаріату. Тоді постає питання: майбутнє мистецтво – це заземлення твердої монументальності, чи одухотворення високих душевних поривань людини?! Ось яку дилему ставить письменник у творі, консенсус якої повинен здійснити читач.

Мрава придивляється до своєї глиняної скульптури і, відповідно до художньо-зорового досвіду, домальовує в уяві її досконалий образ. Автор показує муки творчого процесу, які закорінені в афективному протисторстві суперечливих почуттів, коли форма “воює” із змістом у намаганні подолати його. Звідси – справжній витвір мистецтва, підсумок інтелектуально-душевних, рукотворних зусиль героя.

Адже художнє мислення усвідомлювалося ще в елліністичній культурі як “щось” народжене в душі самої людини, а не як матеріалізований наслідок її праці. У цьому і вбачали пояснення: чому в багатьох творчих людей (Петрарка, брати Гонкури, Леонардо да Вінчі, Г.Флобер, В.Винниченко) “митець” поглинав “людину”. Замість жінки вони нерідко вбачали картину чи скульптуру, томи прози чи поезії, у поцілунках шукали натхнення, а від любові очікували геніальних шедеврів. Відтак, розуміння “морального індивідуалізму” в творчому процесі людини зумовлене здебільшого нарцисистичною тенденцією її характеру.

Так і в “Твердому матеріалі” О.Копиленка творчою насагою для скульптора Мрави була Лія. Ця покірлива жінка, що живе разом з митцем, замислено споглядає за ним, співпереживає, розуміє його без слів, багатозначно мовчить, робить лад у майстерні, наділена якоюсь містичною таємницею. Усією своєю поведінкою і еством вона уособлює Музу, яка скоряється волі скульптора, надихаючи його до праці. Жінка покликана бути жрицею його творчого процесу, друзі – помічниками, критики – вихвалянням таланту ше-

девра. Але охоплений безглуздою манією грандіозної митець розбиває “пролетарським молотом” свою чудову скульптуру. “Гості це не опам’яталися. А Лія вже впала і обняла руками порубані форми нового твору – безформні шматки глини. Припала і пальцями впилася в них. золоте волосся спліталось на сірих обрубках. Мрава замахнувшись над нею. ледве вдержав руки з сокирою...” [7, 157].

Цей епізод, що характеризує роздвоєння нарцисистичної особистості митця, близький до фрагменту із оповідання “Я(Романтика)” Миколи Хвильового, в якому чекіст (“митець”. – А.П.), “охоплений пожегою якоїсь неможливої радості, закинув на шию своєї матері (“Музи”. – А.П.) й притиснув її голову до своїх грудей” [14, т. 1, 338], вистрілюючи з маузера прямо в скроню. Адже оповідання Хвильового присвячене “Цвітові яблуні” М.Коцюбинського – проблемі “морального індивідуалізму” в творчому процесі людини.

Що таке “твердий матеріал”? Мармур, що збереже витвір мистецтва на цілі століття? Найраший матеріал для реалізації творчого задуму скульптора? Невміння пристосуватись до обставин часу? Чи народження нового “класового мистецтва”? Для символічно-сміслового розуміння відповідних запитань не менш важливим є художній факт, що свідчить про те, яким способом твердий матеріал дістався митцеві. Адже це був славетний пам’ятник ХІХ ст., поставлений на могилі царського сатрапа. Його викрав із цвинтаря колишній Мравин однополчанин і приніс для створення шедеву, який неодмінно має бути закінчений до святкування Дня перемоги.

Розбити старе усвідомлюється як прагнення до досконалості, але насправді це велика яма для міцного фундаменту його величності Его людини. Утім, Мрава як митець покликаний до істини, яка здобувається потом і кров’ю, розпинанням думок, почуттів і правди. За що він воював? За що полягли його друзі і мільйони людей? І внутрішнє незадоволення, божевільний розпач охоплює його дебелий стан душі. Він хоче розбити створений ним шедевр із твердого матеріалу, але Лія, прикриваючи його своїм тілом, не дає зруйнувати скульптуру.

Тепер уже ясно, що руйнівна, мародерська сила соціалістичного мистецтва засіла не в твердому матеріалі, а в самих душах людей. Відтак Мрава – талановитий представник атеїстичної країни Рад – лише у хвилі афекту, збагнувши свій жалюгідний безбожний стан

душі, з невимовним болем волає: “Кожна стеблина на наших степах хилиться чолом до землі, бо росте на крові... Божевільний вітер. і божевільне місто, і злодійство!.. Я не злодій! Але билинка, вона божевільна, і кров божевільна!.. Я хочу, щоб у мене були рани і кров... Плювають божевільною кров’ю!..

Щось безладне, незрозуміле ще кричить Мрава. Шепотить зведеними щелепами якісь слова, що душать його, заставляють битися в корчах” [7, т. 1, 176].

Адже, що таке “божевільна кров”? Якщо розчленувати на основі семантику слів і прочитати їх справа-наліво, то зміст стає зрозумілим – “кров вільна від Бога”. Ці слова несуть глибокий зміст. Коли весь ізраїльський народ вступав у Старий Завіт з Богом, то біля підніжжя гори Сінай була вилита зціжена кров жертвних тварин, а іншою її частиною окропили всіх людей. Кров має велике значення у зв’язку між людиною і Богом. Не тому, що Господь – жорстокий, а те, що онтологічна природа гріха людини є смертельною, яка може змитися лише кров’ю. Це одкровення вказує і на родинний зв’язок, близьку спорідненість між Богом і людиною. Новий Завіт також укладався в крові для всього людства. Ісус Христос на тайній вечері підносить чашу і говорить Апостолам: “Це моя кров Завіту, що проливається за багатьох” [Мар.: 14; 24].

Динаміка сюжету “Твердого матеріалу” О.Копиленка дає яскравий приклад, що за ідеологічно-атеїстичною ширмою ховається щось жахливе: радянська держава будувалася на кістках і цвинтарях людей, а нове “класове мистецтво” – на мародерстві і нищенні культурно-історичної спадщини попередніх поколінь. Межа між цвинтарем і майданом, на якому має стояти Мравин шедевр, – це геніальна статуя “великому злочину”. Вона ще не оцінена стороннім оком антихриста, бо скульптор спить міцним сном. Так закінчується оповідання.

Цікаво, що сам творчий процес О.Копиленка дещо нагадував “письменницькі лабораторії” А.Франса і С.Малларме, які умудрялися писати на всьому, що попадало їм під руку: старі конверти, квитки, платіжні квитанції, чайники, банки, дзеркальця і т. ін. Подібну картину спогадів, як український прозаїк вкомпоновував своє “мистецтво в життя” у власному помешканні, подає Ю.Смолич у “Розповідях про неспокій”: “Чорна кіптява вкривала суціль усі стіни від підлоги до стелі

товстим шаром, – і по цій лискучо-чорній, як аспідна класна дошка, чотиристінній площині наслиненим, мабуть, пальцем було намальовано людські пики та свинячі рила, а поміж них пописано різні вигуки, хвацькі рими, навіть віршовані рядки та веломовні афоризми, – не пригадаю вже, які саме” [10, т. 7, 627].

Психоаналітичні аспекти психології творчості митця в культурно-ідеологічному каноні радянського простору стали предметом літературознавчих досліджень у працях Р.Піхманця, Н.Зборовської, В.Агеевої, Т.Гундорової, Л.Левчук, В.Панченка та ін. На думку В.Агеевої, “коли йдеться про психологію ідеологічно зашореної соцреалістичної творчості, дуже важливою постає проблема роздвоєння автора, причому роздвоєння, яке приводить до самодеструкції” [1, 323]. Відтак дослідниця у своїй роботі “Тексти з подвійним дном, або психоаналіз соцреалізму” блискуче ілюструє “зворотню дію” психологічного закону мистецтва, як природну реакцію на ідеологічне насильство над ним. У цьому контексті літературознавець звернула увагу на сюрреалістичний епізод з Довженкового “Арсеналу” – коли петлюрівці, стріляючи в Тимоша, були вражені невмирущою живучістю свого ворога – і на особливості авторської маловідомої “петлюрівської біографії”. Продовжуючи думку, можна це саме сказати і про “Твердий матеріал” О.Копиленка. Адже у творі не зрозуміло на чийй стороні воювали талановитий скульптор Мрава та його однополчанин Сердюк. “Чи не найцікавішим видається, – слушно зауважує В.Агеева, – психоаналітичне прочитання тих сюжетів, які не просто уможливлювали гру з офіційною догмою, але й непрямо фіксували реально пережиті почуття, страхи чи фрустрації. Більше того, така рефлексія митця над своїми внутрішніми станами виконувала тоді психотерапевтичну роль, була актом автопсихоаналізу” [1, 324].

Те, що саме життя є джерелом творчого натхнення та ейфорією мистецтва оригінально показав в оповіданні “Контрасти” В.Винниченко. Психологія творчості тут звужена до первинного акту вражень та асоціативно-образної природи людського сприйняття. Контрасти! Контрасти! Контрасти! Ось, що потребує уява митця.

Дізнаємось тільки про молодого скульптора Івана, який із нареченою Гликерією і компанією весело проводить час на дозвіллі.

Невеличкий флірт, чудовий стрункий стан, пронизливий погляд, витончений жест, злорадна усмішка, незграбна хода – жодна дрібниця не проходить повз увагу мистецького світовідчуття героя. Саме ім’я Гликерія дає привід Іванові для створення поетичного дотепу: “*Це ж лікер... Гликерія, лікер і я, – говорить він старий каламбур і показує рукою на Гликерію, на пляшку й на себе. Виходить, ніби він два рази говорить: Гликерія. Гликерія. Соня усміхається, але мовчки крутить головою. – Ну, значить, я соло, – піднімаючи чарку до рота і обережно п’ючи з неї, добродушно дивиться він на Соню*” [5, 223–224].

Цей винниченківський епізод нагадує реальну історію з давньогрецьким комедіографом Кратінім, який, будучи п’яним, змалював у п’єсі “Пляшка” образ своєї дружини на ім’я Комедія і коханку Мете. Отже, не тільки літературно-мистецькі дебати, а й гостинні застілля, їжа, алкогольні напої нерідко захоплювали митців і відображались ними з особливим смаком. Таким кліше є трагедійно-бурлескна поема “Енеїда” (1798) І.Котляревського, в якій, за спостереженням С.Павличко, “їжа і пиття займає не менший обсяг тексту, ніж війни, подорожі й еротика” [9, 505]. Звісно, у розкошах столів творчий процес найбільше полюбає алкоголь, і Я.Парандовський в літературознавчому дослідженні “Алхімія слова” (1951) підтверджує цю думку численними фактами. Так, Р.Роллан за бургундським створив свій “Кола Брюньон”. А.Франс завжди прикладався до вина коли сідав писати фейлетони для газети “Temps”. С.Пшибишевський у “Своїх сучасниках” риторично намагався довести, що горілка найкращий стимул для письменницької праці. Я.Кохановський на повному серйозі стверджував: “Хто-небудь знав колись тверезого митця? Якщо так, то такий нічого путнього не створив”.

Звісно, нічого правдивого не було в такому творчому оксимороні. Все це лише гедоністично підлешувало опущеному самолюбству людини, і не більше. У Винниченкових “Контрастах” ніхто надміру не напивався і не наїдався. Письменник ставить проблему значно глибше. На контрасті веселих розваг компанії, їхніх інтелектуальних бесід про прекрасне та бридке в естетиці мистецтва він показує знедолених заробітчан. Цих бідних, зморених голодом і важкою працею людей вони зустрічають по дорозі додому. І тут уся

філософія моралі і краси шезає. В.Винниченко зумисне настроює свого героя-митця на осягнення нової художньої дійсності. Так Іван “вживається” в уявний образ та ситуацію, завдяки емпатії, яка, за науковими дослідженнями Є.Басіна, “на своєму завершальному етапі виступає як процес ідентифікації реального “Я” автора і художньої форми” [3, 44]. Утім В.Винниченко межі розуміння відповідного феномену розкрив у якісно нових гранях художнього чуття, які потрібно перетасувати “як карти. вишукувати їх в кожній дрібниці, в кожному незнаному прояві всякого життя” [5, 226].

Що у Винниченковому оповіданні активізує установку героя-митця, даючи змогу перенести його реальне Я в уявну ситуацію і “вжитися” в художній образ?! Це контрасти, відтінки тонів, багатство емоцій. Взагалі-то письменник змальовує гедоністичну установку щодо творчого процесу людини, протиставляючи їй притім реалії життя. Такий підхід призводить до егоцентричного сприйняття навколишнього середовища, що в кінцевому підсумку призводить до нарцисистичних тенденцій. Вони ледь помітно простежуються у визрілій установці самого художнього чуття скульптора, самозакоханість якого несвідомо проявляється у вигляді первинних, незафіксованих образів – своєрідної мікромоделі творчого процесу: “*Я хочу ліпити тепер одну річ. Так знаєте, тема така – огидливе й гарне. Огидливе мусить бути жінкою, не дуже старою, але страшенно гидкою... А поруч молодий, гарний юнак з полум’ям сили... І одне поруч з другим. Контраст який!*” [5, 224]. Так нарцисистична Іванова любов непомітно зачіпала естетичні струни душі, винагороджуючи себе розкошами улесливих мрій і фантазій.

В українській белетристиці перших декад ХХ ст. проблема нарцисизму часто висвітлювалася як патологічне явище, що виявляє себе на межі божевілля та неймовірної обдарованості людини. Так завуальована манія грандіоза, що блукає душевними лабіринтами галюцинацій, конвульсій, невротичних та психопатичних станів тиражується у таких творах, як “Андрій Лаговський” А.Кримського, “Безсмертність” А.Хомика, “Нерви” С.Єфремова, “З темних джерел життя” М.Могилянського, “Божевільні” А.Варшавського, “З щоденника декадента” М.Дубівського, “Портрет” Г.Хоткевича та ін. Усі вони певною мірою репрезентують пре-

зумпцію Ч.Ломброзо, що “меланхолія, нудьга, сором’язливість, егоїзм – ось жорстока розплата за вищі розумові обдаровання” [8, 17]. Тому цілком тенденційно у душі італійського психіатра звучить епіграф з оповідання “Безсмертність” А.Хомика: “*Границі між геніальністю і божевіллям не можна докладно перевести...*” [15, 139]. Так сукупність аномальних психічних властивостей, притаманних для егоцентричної творчої особистості, стає предметом художнього дослідження в українській літературі.

Ґрунтовне і всебічне осмислення психології творчості в українській белетристиці першої третини ХХ ст. (“Розмова” Лесі Українки, “Твердий матеріал” О.Копиленка, “Контрасти” В.Винниченка, “Я(Романтика)” Миколи Хвильового, “Вуркагани” І.Микитенка, “Місто” В.Підмогильного, “Поема з життя” І.Вільде та ін.) показує, що нарцисизм у мистецтві – це передовсім духовний упадок, душевна недуга, самотність, які призводять до внутрішньої відчуженості людини від зовнішнього світу і водночас до ексгібіціоністської потреби в ньому.

1. Агеева В. Тексти з подвійним дном, або психоаналіз соцреалізму / В. Агеева // Кур’єр Кривбасу. – № 234–235 (травень–червень), 2009.
2. Асмолов А. Пастернак Н. Познавательный эгоцентризм как механизм социального поведения личности / А. Асмолов // Вопросы психологии. – 2006. – № 2.
3. Басин Е. Я. Психология художественного творчества : личностный подход / Е. Я. Басин. – М., 1985.
4. Вільде І. Твори : в 5 т. / І. Вільде. – К. : Дніпро, 1968. – Т. 5. Оповідання й повісті. Зустрічі й листи. Мініатюри.
5. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко. – К. : “Дніпро”, 1989.
6. Возняк М. Історія української літератури : навч. вид. : у 2 кн. / М. Возняк. – 2-ге вид., перероб. – Кн. 1. – Л. : Світ, 1992.
7. Копиленко О. Твори в 4 т. / О. Копиленко. – К. : Держвидав: “Художньої літератури”, 1961. – Т. 1.
8. Ломброзо Ч. Геніальність і божевілля : паралель між великими людьми і божевільними ; пер. з італ. / Ч. Ломброзо. – К. : Україна, 1995.
9. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. – К. : Вид-во С. Павличко “Основи”, 2002.
10. Смолич Ю. Твори : у 8 т. / Ю. Смолич. – К. : “Дніпро”, 1986. – Т. 7 ; упоряд. О. Смолич ; приміт. К. Волинського.
11. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии : сборник / З. Фрейд. – М. : Олимп; ООО “Изд-во АСТ-

ЛДТ", 1988. – (Класики зарубешної психології).

12. Фрейд З. Художник и фантазирование / З. Фрейд // Фрейд З. Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве; пер. с нем. – С. Пб.: Азбука-классика, 2007.

13. Фромм Е. Душа человека / Е. Фромм. – М.: Республика, 1992. – (серия: Мыслители XX века).

14. Хвильовий М. Твори: в 2 т. / М. Хвильовий. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1.

15. Хомик А. Безсмертність / А. Хомик // Літературно-науковий вісник, 1908. – Т. XLI.

Стаття посвячена феномену так называємого "літературного нарциссизма", которий являється невротической формой творческого процесса художника слова. Методологический инструментальный охватывает достижения психоаналитического и богословского подходов в литературоведческом анализе художественных текстов.

Ключевые слова: нарциссизм, перенос (трансфер), художественный образ, эгоцентризм, герой и др.

The article is dedicated to phenomenon of the so-called "literary narcissism" which is the neurotic form of the creative process of the artist's word. Methodological instruments include achievement of psychoanalytical and theological approaches to the literary analysis of artistic works.

Key words: narcissism, transferring, artistic image, egocentric, hero.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Микола Васильчук

“МОЇ ОПОВІДАННЯ – ПОДЕКУДИ ІСТОРИЧНІ ДОКУМЕНТИ...”

Гуцульщина у художніх творах Михайла Павлика

Автор статті розглядає особливості відображення Гуцульщини у художній творчості (поезія, проза) відомого українського письменника, публіциста, редактора, громадсько-політичного й освітньо-культурного діяча Михайла Павлика (1853–1915). Показано образ Карпат у ранній, поетичній спадщині письменника. Звернено увагу на особливості відтворення фольклорно-етнографічних особливостей Гуцульщини у прозі цього майстра слова. Наголошено на схильності письменника до документального відображення деталей, що нині дає змогу відшукати в художніх творах Михайла Павлика достовірні картини життя і побуту мешканців рідної Михайлові Павликові Косівщини.

Ключові слова: поезія, проза, оповідання, повість, наратор, герой, сюжет, конфлікт, документальний, художній, фольклор, етнографія, Гуцульщина, Карпати.

Ім'я Михайла Павлика (1853–1915) передовсім асоціюється з громадсько-політичною діяльністю: він один із засновників Української Радикальної Партії і її голова; учень Михайла Драгоманова і речник його ідей; близький до Івана Франка, разом з яким редагував низку видань. Порівняно часті згадки імені Павлика в радянській пропагандивній літературі все ж не сприяли глибинному проникненню у суть його світогляду та діяльності. Тому “Енциклопедія Українознавства” зазначає, що Михайло Павлик “...відстоював ідею самостійності України і теперішня совіцька інтерпретація його поглядів – тенденційна і невірна” [3, 1917]. Власне, ще за життя Павлика з'явилися публікації про нього, в тому числі й Івана Франка. Про нього також існує цілий масив літератури радянської доби [2; 4; 6; 17; 18]. А з приходом нових

часів опубліковано спеціальні праці, в яких запропоновано новий погляд на життя, творчість, роль у суспільно-політичному житті Михайла Павлика; серед них – і статті одного з найретельніших дослідників життя і творчості Павлика – Володимира Качкана [7]. У цій статті ми не ставимо собі за мету загалом оцінювати чи переглядати оцінку діяльності Михайла Павлика, оскільки на це існують спеціальні праці. Нас цікавить Михайло Павлик як автор художніх творів, присвячених Гуцульщині. Прагнемо дати відповідь, як він передав образ Гуцульщини у своїх поетичних та художніх творах.

У радянську добу твори письменника окремими виданнями видавали декілька разів: 1955, 1983, 1985 [10; 12; 13]. У час української незалежності опубліковано нове видання, що побачило світ 1995 р. [11]. Найповніше

художню спадщину письменника представлено у книзі “Твори” (К.: Державне видавництво художньої літератури, 1959) [14]. Сюди ввійшли поезія (сім віршів) і проза (два оповідання і дві повісті) Михайла Павлика.

Усі відомі поетичні твори Михайло Павлик написав у 1870-х рр., а опублікував у журналах “Друг” і “Громадський друг” та альманахах “Дністрянка” і “Жите” [14, 633] (в архіві письменника зберігаються неопубліковані вірші, але ми їх не беремо до уваги, оскільки і сам автор не вважав їх досконалими і вартими читацької уваги).

Про вірші, опубліковані в журналі “Друг”, дослідник творчості Павлика Павло Ящук зазначав: “В тому ж році М.Павлик друкує в «Друзі» чотири свої вірші, які відзначаються елементами романтизму, деякою штучністю, відсутністю постановки соціальних питань” [16, 5]. Мова про вірші “Не забудь!”, “Влюблена”, “Судьба”, “В Карпатах”.

Перші дві поезії – це зразки інтимної лірики, написані молодою людиною. Тут відображено світанкові почуття, автор для передачі стану закоханості користується символами квітів – троянди і лілії. У цих творах нема і натяку на Гуцульщину, точніше, вони не мають якоїсь регіональної прив'язки, хоча загалом автор окреслює свою національну приналежність: у вірші “Влюблена” він пише про зворушення дівчини від того, що “...руська думка задзвеніла”. А ось вірші “Судьба” і “В Карпатах” уже іншого плану. Вони торкаються теми Гуцульщини.

Проблему вибору між добром і злом, життям і смертю розробив Михайло Павлик у вірші “Судьба”. Твір наповнений юнацькою жагою справедливості, небажанням зробити комусь і найменшого лиха. Тут змальовано людину з рушницею в руках, яка весняною порою квапить в Карпати. Автор дає опис гір і пише про власні почуття до цього краю: “Глянь: Черемош з-поміж гір пливе! / Бач: сторони святії, / Ті гори голубі і діл, / Ті радості, надії!...” [14, 44]. Через опис перебування героя твору в лісі поет показує природне багатство Карпат. Він змальовує щебетання птахів, які й не відають, що на них зведено дуло рушниці. Та стається диво: здригається рука, яка шойно мала вчинити вбивство птаха, що співає гімни життю. Мисливця мучать докори сумління. Але поет іде далі, змальовуючи іншу колізію: мисливець – людина закохана, але його кохання не розділене. І серед цієї весняної краси, коли життя панує

у карпатській лісовій пуші, ліричний герой вірша юного Михайла Павлика позбавляє себе життя. Справді, у цій поезії вчувається надуманість і штучність, але разом з тим тут є любов до рідного краю і любов до життя, які не може притлумити вигаданий мелодраматичний сюжет.

Щиро залюбленим у рідний край постає перед нами ліричний герой вірша Михайла Павлика “В Карпатах”. Поет описує захід сонця, коли на душі в людини по-особливому благодатно. Для автора щастям є уже саме споглядання рідного краю: “Вас бачу, сині гори, / Карпати ви мої! / Заходить сонце тепле / і золотить верхи...” [14, 46]. Автор користується традиційними для гуцульського регіону словами, зокрема, гірські хребти він називає “верхи”. Поет змальовує ліричну картину – прощання Чорногори із призахідним сонцем. Здається, сонце веде розмову з горами, обіцяючи завтра зійти ще кращим. Тут вчувається справжній поетичний дар Михайла Павлика. Це вже не той автор, що якимось неоковирно описував смерть закоханого мисливця, а справжній лірик. Поет не забуває про людей і тварин, які також є складовою цієї гармонійної передвечірньої картини, що ось-ось зникне, тільки опуститься сонце по той бік Карпат: “Он-он! у полонині / Товариша пасе, / А спроквола у гори / Трембіта тугу лле” [14, 46]. Михайло Павлик говорить про язичництво гуцулів, їхнє сонцепоклонництво, описуючи, як пастух дивиться на захід, побожно знявши з голови крисаню: “Молитва се свята...”

Знаходить Павлик місце і для оспівування швидкоплинного Черемоша. Ця гірська ріка у вірші постає оповитою романтичним ореолом. При згадці про неї поет користується сталими народнопоетичними зворотами: “срібло-злото”, “рибонька гуля”, “ясний, тужен місяць” тощо. У вірші бачимо первісне замилювання природою, не торкнуте ще роздумами про соціальну несправедливість, про бруд життя. Видно це передовсім з того, з якою надією автор веде мову про завтрашній день, де немає ще місця для безнадії: “При березі дараби, / Їх зорі доглянуть, / А завтрішня надія / Розстелить ясний путь...” [14, 46]. Можливо, нотки всеохопної любові до світу викликані в ліричного героя Павликового вірша станом закоханості. І цей стан дає підстави йому вірити, сподіватися, мати надію: “Надіє! Легіт в гаю / Шепче ми: ти живеш! / Ти із небес утіху / Крізь звізди в серце

ллеш...” [14, 47]. Прикінцеві рядки вірша ще раз підтверджують думку про закоханість ліричного героя, який мріє хоч би про єдину зустріч, про змогу побачити її, бо інакше – життя нічого не варте.

Стан щастя, подібний до того, що й в попередньому вірші, автор спробував відтворити й у поезії “Щаслива”. Надрукований в альманасі “Дністрянка” 1876 р., вона є намаганням вжитися в образ закоханої дівчини. Тут знаходимо рядки, які окреслюють часопростір твору: передобідня пора, село. Молодь квапиться на танці, але лірична героїня Павликового вірша не поспішає: вона тішиться думками про коханого, для неї достатньо його лише побачити. При порівнянні цього вірша з попереднім бачимо виразну різницю. Вірш “В Карпатах” має пейзажний характер, образну палітру, яскраві спостереження, йому притаманний своєрідний настроєвий шарм, тоді як “Щаслива” торкається лише внутрішнього стану людини і не вирізняється нічим особливим з погляду художнього. Причина тут певно в тому, що поет, говорячи про Карпати, описував не раз бачене, пережите, а торкаючись внутрішнього стану закоханої дівчини, взагалі писав про речі йому незнані і незрозумілі, тому й вірш вийшов надуманим.

Михайлові Павликові належать ще два твори. У вірші “Плачуть сестри ревне...”, надрукованому 1878 р. у першому номері журналу “Громадський друг”, автор порушує проблему соціальної нерівності між людьми; теми Гуцульщини тут він безпосередньо не торкається. Так само про Карпати нема мови й у ліриці, що стала піснею, – “Прийди весно!” Вона створена ще на початку 1873 р. і, як пише Павлик, поширювалася у вигляді пісні, до якої музику написав Віктор Матюк. І лише 1912 р. Михайло Павлик вирішив його опублікувати. Підсумовуючи, відзначимо, що Михайлові Павликові належить невеликий поетичний доробок. Автор розпочав свою літературну працю з поезії, аби згодом перейти до художньої прози, публіцистики. Найдосконалішим художньо є вірш “В Карпатах”, написаний з глибоким чуттям, з любов’ю до рідного краю автора – Гуцульщини.

У творчості Михайла Павлика є два оповідання та дві повісті, події яких відбуваються головним чином на Гуцульщині. Нас вони цікавлять не так своїм ідейним спрямуванням, як гуцульськими реаліями. Зазначимо, що Михайло Павлик, який виріс на Гуцульщині, не дбав про штучне надання своїй

прозі гуцульського колориту. Цей колорит впливав зі світогляду і життєвого досвіду Михайла Павлика; він був, так би мовити, принагідним. У своїй прозі Михайло Павлик демонструє особливий погляд на життя. Автора цікавили проблемні моменти, позначені деструкцією стосунків, головним чином викликані подвійністю суспільної моралі, соціально-політичними проблемами тощо.

Має рацію дослідник Володимир Качкан, який пише: “Значно сильніше виявився хист художнього обсерватора життя в прозовій творчості М.Павлика” [4, 8]. З цієї точки зору і сама тема Гуцульщини, і її проблеми в художній прозі письменника розроблені значно повніше. В оповіданні “Юрко Куликів”, написаному 1878 р., Михайло Павлик змальовував життя на Гуцульщині у другій половині XIX ст. Назву твору дало ім’я головного героя – Юрка Куликового, колишнього вояка австрійської армії, який повернувся з війни скаліченим фізично і духовно. “Немолодий вже був, до сорока доходило: абшит, кажуть, дали, значить, вислужив у воську, а люди звали глухманом, дуреньком та німаком і либонь ци не недумком, хто его розбере?...” [14, 55]. Він був загадкою для всіх, а передовсім для юного оповідача. Автор показує реалії Гуцульщини – великі відстані, неквапливість життя, коли діти півдня чекали, доки до їхньої хати врешті прийде побачений здалеку через вікно Юрко Куликів.

Події у творі відбуваються у двох часових і просторових площинах: перша – 1866 рік, Гуцульщина, друга – декілька років перед тим, війна в Італії. Пізніші події на Гуцульщині призводять до розкриття того, що сталося з Юрком Куликовим в Італії. Михайло Павлик у цьому оповіданні порушив проблему мобілізації до війська, яка відбувалася на Гуцульщині несправедливо: “В газетах пишуть: війна! По людях пішла поголоска, що півсвіта хочуть займити. Гуцули добре прилагоджувалися: один повісився, другий застрілювався, третій відтяв або втовк собі каменем кілька пальців з правої руки, прострілив праву руку. Деякі погідплачували: але, кажуть, тогді треба було великого багатира, аби викупився.” [14, 57]. Тут вчувається сарказм, а водночас і біль за своїх краян, які стають знаряддям для маніпуляцій властью імущих. Автор висловлює жаль з приводу падіння моральних устоїв на Гуцульщині, поширення корупції. Письменник показує ситуацію, характерну не лише для Гуцульщини, коли

люди за гроші практично купували собі життя. “Сумно-сумно на світі, що хоть у гріб живому” [14, 57], – констатує письменник. Гуцульщина, яку показує Михайло Павлик, значно різниться від тієї, яку творили заїжджі автори, оскільки він відчував ці проблеми на глибокому внутрішньому рівні, тоді як мандрівні письменники бачили здебільшого лише барвисту вберю гуцулів, переливчасту музику і прекрасну природу цього краю.

Говорячи про Гуцульщину, Михайло Павлик співчуває простолюду й особливо загострює негативні образи тих, хто, на його думку, спричинились до цих проблем. Наприклад, оповідаючи устами самого Юрка про його долю, автор у згущених барвах малює негативні образи священиків. Приміром, наводить переказ про жадібного священика у Космачі. Та головне – це особисті враження Юрка Куликового з часу служби у місцевого пароха, де він спостерігав за всілякими неподобствами, і врешті заступився за служницю, ображену панночкою. Це й призвело до того, що Юрка священик відправив до війська. Тут можна погодитися з думкою дослідника прози Павлика – В.Дмитрука: “Коротко, але виразно і правдиво письменник зумів передати і зовнішні обставини, в яких жив Юрко, і внутрішній світ свого героя...” [2, 19].

Описуючи воєнні дії австрійського війська проти італійців, Павлик показує ті умови, в які потрапив головний герой твору далеко від дому. Автор вкладає в уста Юрка думку про несправедливий характер війни. Вивів письменник і фрагментарний образ офіцера-гуцула, який дорожив життями своїх підлеглих, і сам став жертвою самодурства-генерала: “Раз казав – стояти мус! – крикнув еднорал. – А як ми котрий на волос поступиться з місця, то буде му так, як псові, як тобі! (Виймив пістоля – грим: офіцер перевернувся)” [14, 61]. Цей епізод став ключовим при написанні всього оповідання. Михайло Павлик переповідає його як реальну історію у листі до Михайла Драгоманова (1876 р.). У примітках до видання творів Павлика 1959 р. Павло Яшук зазначає, що оповідь цю Павлик почув від Василя Пнівчука, юриста й офіцера з села П’ядики біля Коломиї [14, 636].

Автор з точністю історика описує голод на Гуцульщині 1866 р.: “Кому не дався взнаки тяжкий 1866 рік? Люде з’їли хліб, як саранча, зеленцем. В кого не було старого хліба або гроша – гинь, бо заробити не було де. Одна садовина вродила була сивно, та й тої не стало

надовго: з галузем обчімхали” [14, 64]. Михайло Павлик пише про те, як змінилися рецепти випікання хліба, як для економії борошна в тісто додавали всілякі малоїстівні добавки. А коли голод дошкуляв особливо гостро, люди перейшли на споживання грибів, листя, кропиви, “корінці вишпортували з землі та гризли”. Письменник змальовує реальне становище на Гуцульщині, яка була полишена сама на себе владою, що вміла лише збирати податки і брали рекрутів до війська. “Люде усе більше стали мерти з голоду. Мало того добра: холера, най ся преч каже, така зайшла на Косів, що мало хто й тямє такої” [14, 64]. В оповіданні описові голоду автор присвятив цілий розділ, аби наприкінці єдиним реченням згадати свого героя – Юрка Куликового, якому пережити ті часи було особливо важко, бо був людиною, скаліченою війною.

Михайло Павлик, який сам записував фольклор, добре знався на питаннях фольклористики, у художній прозі для повнішого розкриття теми використовував власні записи текстів. Завершальним акордом оповідання є голодна смерть Юрка Куликового, реквіємом якому автор устами оповідача співає стару жовнірську пісню, де є слова: “Прибуваю в чужім краю: / Кришки хліба не видаю...” [14, 66]. Говорячи про творчість Павлика, в тому числі про оповідання “Юрко Куликів”, де яскраво звучить військова тема, дослідник В.Дмитрук проводить паралель між Павликом і Юрієм Федьковичем [2, 19]. Інший дослідник, Володимир Качкан, простежив цю єдність на основі архіву письменника: Павлик робив виписки з Федьковичевих творів [7, 15]. На наш погляд, паралелі помітно не лише на рівні воєнної теми – тут є принаймні три точки доторку: Павлик і Федькович були гуцулами; писали про Гуцульщину загалом; писали про військо, в якому служили гуцули. Хотіли того чи ні, але весь їхній життєвий досвід, світогляд, філософія базувалися на знаннях, засвоєних на Гуцульщині, тому в їхніх творах так багато саме Гуцульщини. Проблема рекрутчини, армії – це лише одна з граней нелегкого життя мешканців Карпат, на яку звернули увагу обидва письменники, але при цьому дали різне художнє відображення.

Як і в оповіданні “Юрко Куликів”, так і в іншому творі, “Ребенщуків Тетяна”, автор пише, що події відбувалися саме на Гуцульщині. З першого речення “Ребенщуків Тетяни” Павлик окреслює часопростір твору:

“Усе ся позабувало з тих молодих років: і нужда й гаразди, а не забути мені Тетяни та пістенського того ярмарку” [14, 67]. Автор прагне переконати читача в давності описаних тут подій, бо все “...ся позабувало з тих молодих років...”, хоча цю фразу можна сприймати не буквально, а як літературний прийом, оскільки написала його людина, якій у той час (літо 1876 р.) було двадцять два роки.

Дає чітку вказівку письменник і на місце дії – Гуцульщина, зокрема, містечко Пістинь (пістинський ярмарок). Нинішнє село Пістинь (у Павлика – Пістен), що неподалік Косова, відоме з 14 століття; воно було знане у середньовіччі як один із центрів виробництва (виварювання) солі. З часом цей населений пункт розрісся, набув статусу міста, головним чином після отримання Магдебурзького права. Пістинь у час, про який пише Михайло Павлик, мав право на проведення щороку одинадцяти ярмарків. Це було значно більше, аніж в інших сусідніх містах [16]. Михайло Павлик в оповіданні з історичною достовірністю пише про точну дату ярмарку: “То було вліті, на Пантели” [14, 67]. Мається на увазі свято великомученика Пантелеймона-цілителя, що припадає на 27 липня за старим стилем, або на 9 серпня – за новим. Ярмарки у той час були строго регламентовані як за тривалістю (одно-, дво-, три- чотириденні), так і за часом проведення та спеціалізацією. Все це робилося на рівні державному для того, щоб не збігалися строки і спеціалізація ярмарків в одному регіоні.

Яскраву замальовку ярмаркової обстановки у Пістині дає Михайло Павлик: “Іду я з мамов, а то таких людей сиплеся на ярмарок, що годі – і кутських з чобітьми та будженицев, і сільських з усяким добром з дому, і наших-таки ткачів та кушнірів. А все то муравками попри дорогу, бо дорогов ідуть волами, кіньми, женуть із гір худобу та дріб” [14, 67]. Автор чітко окреслює напрямок, яким з косівського боку добрався до Пістиня оповідач твору, отож достовірно пише про те, що туди ж йшли вірменські майстри з містечка Кути, де був розвинений промисел з виготовлення та обробітку шкіри; тут існували особливі традиції з приготування вудженини (“буджениці”). В іншому місці оповідання “Ребенщуків Тетяна” знаходимо опис самого ярмарку: “Такий був ярмарок в Пістені, що нігде було й іглу впустити: усе то порозбігалось за грошем. Понагнали худоби, коней, дробу; гуцули ще позносили бриндзі, сира

усякого, масла, коновок, ложок; а ткачі монастирські порозходилися по станціях до жидів ждати з полотнами на людей і на пряжі від людей” [14, 76].

Письменник виявляє добру обізнаність з ярмарковим життям, з особливостями проведення таких торгів на Гуцульщині, показує панораму товарів. Ці замальовки, однак, не перетворюють оповідання в зразок етнографічної прози, а лише окреслюють часопростір твору, надаючи йому життєвої достовірності та певного колориту. Ярмарок – це одне з місць дії в оповіданні, своєрідне тло, на якому можна вибудувати певні колізії і яскравіше окреслити характери героїв. Прагнення оповідача-підлітка отримати у Пістині на ярмарку обіцяного сусідом “пістоля”, жене його в дорогу, де він і стає свідком подій, описаних в оповіданні. Дитячий погляд на речі – наївний, але разом з тим і незіпсутий неупереджений. Ще одним місцем подій тут виступає село Монастирське, звідки були родом і сам наратор, і герої оповідання – Тетяна Ребенщуків, Янцьо Шуполишин, Семен Яковишин, Іван Павлів. До речі, тут виведено традиційні для Гуцульщини прізвиська Шуполишин, Яковишин, Павлів. Назва населеного пункту Монастирське – не вигадана автором; це – його родинне село (у ХХ ст. увійшло до складу м. Косова). Володимир Качкан, пишучи про місце народження Михайла Павлика, ще й уточнює куток села, прилеглий до Косова – Гирівка [7, 3].

Та Гуцульщина в оповіданні проступає не лише в описах ярмарку. Автор показує одне з лих цього краю – пияцтво. Його поширення – це, з одного боку, свідчення про легковірність гуцулів, з іншого – страшний економічний визиск місцевого населення зайшлими торговцями-корчмарями, що часто призводило до фатальних наслідків: господарі пропивали свої ґрунти, залазили у борги, а врешті-решт зі своїми сім’ями ставали жебраками. Михайло Павлик змальовує такого пияка – Янця Шуполишиного, а водночас і його дружину – Тетяну Ребенщуківу. Янцьо себе зве “цісарською дитиною”, тобто тим, хто служив у війську. Це ще один образ гуцула – колишнього вояка, хоч Павлик тут не розвиває воєнної теми, а лише констатує нищення військом моралі. П’яний чоловік у ярмарковій метушні потрапляє під віз. Спокутуючи долю дружини пияка, Тетяна опікується при дорозі покаліченим чоловіком.

Юний наратор, від імені якого і ведеться оповідь у творі, єднає собою оповідання в єдине ціле. Через нього автор вводить в розповідь образ іншого гуцула – Семена. Ця постать змальована з симпатією. Тут Павлик говорить про традиційний для Гуцульщини спосіб життя, в тому числі про спільні форми робіт: “Семена я знаю змаленьку, бо вони нам сусіди. Таке-то бувало чорне, кучеряве та швидко парубчення, що, де го постав, там опиниться. А як робили дома толоку, ци там на сіно, ци кукурудзи лупити, то не обійшло би ся було без Семена” [14, 70–71]. Тут, як і в інших прозових творах, Михайло Павлик за допомогою використання фольклорних зразків характеризує своїх героїв, підсилює те, що сказано самим письменником. Так, Янцьо Шуполишин перед тим, як потрапити під коней, ідучи дорогою п’яним, співав пісню зі словами: “Ой не жалуй, моя мила, що я п’ю, / Тоді будеш жалувати, як я вмру...” [14, 67]. Годі, коли Тетяна сиділа на узбіччі дороги біля скаліченого Янця, почувся голос Семена. Семен співав пісню, в якій є діалог двох закоханих. Слова від імені чоловіка звучали так: “Вийди дівчино, вийди, серденько, / Най з тобов поговорю”. А відповідь жінки суперечила: “Ой рада би я вийти, / З тобою говорити: / Лежить мій нелюб по правій руці, / Не можу го збудити...” [14, 70]. Власне ця пісня передуює показові стосунків Семена і Тетяни і ролі в них Янця.

Через іншу пісню, яку співає Семен після того, як побачив скаліченого Янця, автор розкриває внутрішній стан Семена: “Червона калина / В воду сі схилила. / Журю ж моя, журю, / Як я мні зжурила” [14, 73]. Причому автор наголошує, що Семен рядки про журу, яка “Край мого серденька, / Як гадина, в’єсі...”, проспівав “по кілька раз”. Саме ця пісня стала поштовхом до діалогу між Семеном та Іваном Павловичем. Іван Павлів висловлює як на той час крамольні думки про потребу переглянути моральні засади в суспільстві, яке під впливом церкви негативно ставиться до проблеми розлучення. Іван тут наводить не лише приклад німців (“Нема то, як у німців: не злюбиться жінці з чоловіком, то розлучиться та й живе собі з ким їй ся хоче...”) [14, 74]), а й поширену свого часу практику на Гуцульщині. Водночас Михайло Павлик змальовує й іншу звичну для Гуцульщини практику, коли батьки, не зважаючи на бажання дівчини, керуючись економічними чи якимись іншими причинами, віддавали її заміж часто за значно

старших чоловіків, навіть вдівців. Це відображено в літературі про Гуцульщину – творах Михайла Коцюбинського, Гната Хоткевича, Станіслава Вінченца та інших. Трагедія Тетяни Ребенщуків і полягає в тому, що дівчину насильно видали заміж за нелюбого їй Янця Шуполишиного. Михайло Павлик називає причину такого рішення батьків: Семен, як і вони, – ткач, він їхній конкурент, він “роботу відоймає”.

Оповідач повертається у часи ще до заміжжя Тетяни, коли вона зустрічалась із Семеном. Описано ставлення на Гуцульщині старших до дітей. Малога, який, випасаючи худобу, заважав старшим вести сердечні бесіди, Семен посилав з різними дорученнями: завернути худобу, пограти “в свинку”, влімати білку-кашевку. І все це не просто так, а за певну плату: обіцянку купити на ярмарку ніжик, пістоль тощо. Це – свідчення про ментальність гуцулів, про певні засади народної педагогіки, які Павлик показує в дії. Навіть більше: в оповідання автор вводить розповідь з етнографічними елементами про те, як на Гуцульщині гралися “в свинку”.

Пишучи про зіпсутий цивілізацією світ сучасної йому Гуцульщини, Михайло Павлик подає епізод у Пістині, в хаті (“на станції”), яку здавали місцеві мешканці учасникам кількадечного ярмарку. Для гуцулів похід на ярмарок – подія не лише господарського значення, а й культурного. Щоправда, тут далеко до культури, бо поторгувавши, отримавши прибуток, люди одразу ж влаштовують пиятику, в якій беруть участь і чоловіки, і жінки. Саме тоді в присутності Тетяни її свекруха Гафія Янцева заводить сумну пісню про жіночу долю, яка здається для молодої жінки знущанням над її долею: “Ой коби я була знала / Свою лиху долю, / Була би я утонула / Та ще й молодою...” [14, 78]. І, врешті, тут же, “на станції”, звучить інша пісня у виконанні гурту жінок. Ця пісня через свою драматичність, глибину порушеної проблеми викликає сльози у багатьох жінок. Павлик в оповіданні повністю подає тексти пісень, аби не втратити їхнього драматизму. “Ой там за горою, там за кременою, / Не по правді живе чоловік з жонною; / Уна ему стелить білу постелечку – / Він на ню готовить дротяну нагайку. / Біла постелечка порохом присіла, / Дротяна нагайка кровію закипіла...” [14, 78]. Власне, ця пісня в оповіданні є своєрідною підготовкою читача до епізоду, коли Янцьо вдарив свою дружину Тетяну. Автор навіть в уста Тетяниної матері

вкладає цитату з пісні, якою вона відстоює перед громадою право на побиття зятем власної дочки: “Га, видкося, він їй чоловік; то прото співають у співанці:

Як зав’яже нам ніп руки,

То не дасть нам розлуки...

Вже то не наша в тім голова” [14, 79].

Варто нагадати, що Михайло Павлик є автором незакінченої статті “Неволя женщин” [11, 47–56], в основу якої лягли пісні, записані ним упродовж 1872–1877 рр. Тут є й пісня “Ой там за горою, там за кременою...”, занотована у Косові, а також варіант, зафіксований у Вижниці на Буковині. Отож можна сказати, що Павлик у цьому оповіданні, побудованому на матеріалах з Гуцульщини порушував актуальні проблеми цього краю другої половини ХІХ ст. Матеріалами для глибших студій над засвоєнням Михайлом Павликом гуцульського фольклору і введенням його у свої художні твори може бути збірка “Народні пісні у записах Михайла Павлика” [8].

Звірячу жорстокість Янця Михайло Павлик виводить не з якихось негативних моральних устоїв персонажа, а з того, що він пройшов військову службу, де з ним, вільним гуцулом, поводитися невинувато жорстоко. І повернувшись до рідного краю, Янець і сам стає жорстоким, вважаючи це ознакою цивілізованості, якоїсь вищості: “І мене учили у воську... там раз добра наука – буки!.. А жінок он де як учать: прив’яжуть кісками до лави і б’ють, доки ще дихає... Мой! – і замахнувся кулаком” [14, 79].

Як в оповіданні “Юрко Куликів”, так і в “Ребенщуківій Тетяні” образи людей, скалічених військом, війною – трагічні. Але ця трагічність в образі Янця дещо на другому плані – вона прихована за його негативним ставленням до Тетяни. Загалом в “Ребенщуківій Тетяні” автор пробує розібратися у більшій кількості проблем: жіноча неволя, рекрутчина, пияцтво. Причому, всі ці проблеми мають спільні джерела: соціальна нерівність, майнові стосунки, підлеглість гуцулів вищій владі, за яку вони мають або гинути, або деморалізуватися і втрачати людське обличчя.

Описує письменник і бійку, яка розпочалася у Пістині між Семеном та Янцем за Тетяну, а згодом переросла у своєрідний соціальний протест проти визиску гуцулів зайдами: “Вали злодіїв, гори вже нам забрали – усе згорнули в свої руки, вали! Оцих нам бити, а не самі себе... Вали, мой, не питай!” [14, 83]. Письменник досить жорстоко роз-

в’язує конфлікт оповідання “Ребенщуківія Тетяна”: у ході бійки гинуть Семен і Янець. А Тетяна, яка кинулася на порятунок коханого Семена, залишилася ледь живою. Усвідомивши трагедію, що сталася у Пістині, покалічена Тетяна не схотіла повертатися до ненависної їй Ребенщуківій хати, відмовилася від останньої сповіді. Це був передсмертний протест героїні твору, яка через нерозважливність батьків, а водночас і через суспільні обставини спочатку втратила щастя, а згодом – і життя.

Доля цього оповідання була нелегкою. Михайло Павлик залишив текст “Мій процес за “Ребенщуківію Тетяну” (1907 р.), в якому докладно описав, як, коли і де видавав цей твір, якими були тиражі, як оповідання сприймали його сучасники: і прості читачі, й представники влади. У дослідженні питання про відображення Гуцульщини у творчості Михайла Павлика для нас важливим є свідчення самого письменника. Він зазначає: “Я сам автор оповідання “Ребенщуківія Тетяна”, і воно має за предмет дійсну пригоду, котра сталася в моїй рідній стороні коло Косова...” [14, 638]. Таким чином, можемо констатувати, що оповідання “Ребенщуківія Тетяна” має документальну основу, причому, не лише на рівні сюжету, а й при передачі фольклорних та етнографічних реалій Гуцульщини (зокрема, населених пунктів Пістинь і Монастирське).

Михайлові Павликові належать також повісті “Пропащий чоловік” та “Вихора”. Першу він написав 1878 р. й одразу ж опублікував у збірниках “Дзвін” та “Молот” [14, 118]. Як й оповідання Михайла Павлика, ця повість також викликала несприйняття з боку офіційної влади. В акті конфіскації збірника “Молот” було сформульовано звинувачення на адресу автора. Зокрема, Павлика звинувачували в тому, що він “прагне збудити ненависть проти священиків”, “ображає правила публічної пристойності”, “принижує і висміює [...] інституцію подружжя”, а також прагне “збудження ненависті проти особи цесаря і форми влади”. Коли ж дійшло до судового процесу 1882 р., то залишились звинувачення у приниженні інституції подружжя і виступах проти священиків, але й вони не були доведені, тому Павлика виправдали [14, 652–653].

Образ Гуцульщини у повісті “Пропащий чоловік” присутній майже впродовж цілого твору. Передовсім головний герой Кольцо – виходець з Гуцульщини, але належить він не до простих гуцулів, а є сином свя-

щенника, який, користуючись своїм саном, займається здирством. Через внутрішній світ головного героя, який виріс духовним і моральним покручем, автор показує глибину деморалізації в священичому середовищі на Гуцульщині. Письменник пропагує ідею чесної праці; така праця, на його думку, може бути лише тоді, коли людина працює фізично, а не обкладає даниною парафіян. Кольцо, перебуваючи у Відні, з легкістю тратить надіслані батьком гроші. Через опис докорів сумління Кольця Павлик показує становище на Гуцульщині: “Вчора він пропустив цілісіньких сто ренських, що ему був прислав на місяць батько... Подумайте – 100 ренських! Коли ж то бідний гуцул видів хоть на свої очі 100 ренських, кільки его житя? Та й за який час міг би бідний гуцул вкорпати тільки гроші? Най би він заробив на днину 50 кр., то виїде – д в і с т а день тяжкої гуцульської криванини пропустив учора Кольцо – за один день!.. Але де ж то гуцул заробить нині на днину 50 кр., коби й 30 кр.! Кольцо почався силувати зраховати в голові, кільки то людських днів пропустив він учора. Видко було здалеку, що жили му збіглися на чолі... 333 дні. «Триста тридцять і три!» аж крикнув Кольцо глухим голосом, і ему здалося, що він щоднини пропускає людського поту й крові по 333 днів, в голові му пльонталися мільйони важких людських днів, котрі він прогайнував у Відні за два роки...” [14, 87]. Письменник у повісті не цікавиться етнографією, мало уваги приділяє опису краси гір, а веде мову про низький рівень життя гуцулів. Він пише про визиск мешканців Гуцульщини людьми, які прийшли сюди і нібито принесли цивілізацію, а насправді зробили своїми слугами-годувальниками мешканців гір, звиклих жити за звичаєвим правом, за давніми принципами моралі.

Постійні екскурси у Кольцеве минуле дають авторові змогу показати панораму життя на Гуцульщині, де є різноманітні малюнки, зокрема здирства священиками парафіян, гра в політику, де нема стійких соціальних, національних, політичних орієнтирів. Автор вводить описи природи, які для контрасту протиставляє життю мешканців гір: “Вони підійшли ближче ід Черемошеві, і на захід їм показався чудний вид: здалека межі горами вився Черемош, немов силоміщо виривавсь із скал, котрі го пхали в один, то в другий бік, а понад Черемошем здригалися-вихоплювалися один понад один горбки та гори з полонинами...

Казав бись – рай: і дихати легко та й веселожити... Коб тільки в тім раю не було чути людського плачу, не було видко людського горя...” [14, 96].

Простежуючи долю Кольця, автор веде мову про низку населених пунктів Гуцульщини – Косів, Кути, Кобаки, Білоберезку, згадує місто Вижницю. Письменник постійно наводить приклади з життя людей з того або іншого населеного пункту, якими він ілюструє ті або інші тези повісті. Так про потребу протесту він говорить в описі подій у Кобаках: “Кольцо добре ще тямить, як спала на Кобаки з Кутів та з Косова комісія з шандарями відписувати на пана цю толоку; він видів, як на толоку зійшлося ціле село з косами, вилами, кілем; як жінки йшли на перший вогонь, як полягали на толоку діти, межі ними й Никольцо, а далі жінки та й чоловіки; він видів, як всі вони силувалися обійми руками землі, що тільки могли засягнути, та й кричали не своїми голосами:

– Це земля з віку-правіку наша!

І доконали свого: другий раз уже не пробували їм пани відбирати толоки...” [14, 109].

Проблему колонізації, а водночас поділу людей на панів і хлопів показує Павлик в описі школи в Косові, в яку Кольцо потрапив по смерті матері. Це школа на Гуцульщині, однак, тут нехтують і мовою, і традиціями, і світоглядом корінних мешканців краю. Зневага до цього краю, до цього народу вже прорізалася на першому ж уроці, коли вчитель-професор знайомився з дітьми. Він так коментує їхні імена та прізвища: “Я вже раз вам говорив, що як-сте переступили цей поріг, то ви вже студенти: значить не Гаврили, Михайли, Данили, Івани, Грицьки та Юрки! Так називаються мужики, а ви вже студенти один з другим, розумієте... Гавриїл або Gabryel, Михаїл або Міхал, Іоанн або Ян, Григорій або Georg, Grzegorz! Розумієте?” [14, 115]. Подібну сцену Михайло Павлик виписав й у випадку зі знущанням професора над народною ношею, зокрема над гуцульськими кептарями. Очевидно, все це пережив і сам Михайло Павлик, бо згодом він, згадуючи своє навчання, але вже у Коломийській гімназії, писав про її директора Теодора Білоуса: “Не забуду ніколи, якою опікою й любов’ю окружав він мене в бурсі коломийській та в гімназії, мене, бідного, невидного й хирлявого гуцулика, котрого зразу висміювали, а то й кривдили учні-бурсаки та вчителі... Опі-

кувався бурсаками, мов рідний батько, допомагав здібнішим вчитися далі, а менше талановитим дораджував вивчати якусь ремесло...” [1].

Слід відзначити, що Михайло Павлик у цій повісті, як і у своїй прозі загалом, дуже точний. Як один із етапів життя Кольця, письменник подає розповідь про його навчання в Коломиї, показує порядки і духовну атмосферу в Коломийській гімназії. Загалом він її характеризує негативно як подальшу сходинку нівечення дитячих душ. Але при цьому з великою шанобою, пістетом згадує Теодора Білоуса: “Як ненавиділи коломийські поляки Т. Білоуса, а тогді всі згадали его, що якби він тепер директором, то не дав би був професорам так збиткуватися над студентами. І дійсно, директор коломийської гімназії Т. Білоус положив би був і свою голову за студентів. Він не тільки що не дав їм зробити й за нохоть кривди, але боронив їх перед усіма професорами, вживаючи до того своєї директорської поваги, ба й деспотизму” [14, 145]. Наведені цитати ще раз свідчать про точність Михайла Павлика в передачі реальних фактів з життя Гуцульщини у художніх творах.

Подає Михайло Павлик і опис політичного життя на Гуцульщині та Покутті, зокрема, через бачення Кольцем таких відомих на той час політиків, як Іван Наумович, представників різних москвофільських організацій. Він показує суперечливість, облудність політичної діяльності місцевих політиків, які з одного боку (в кулуарах), декларують необхідність “втворяти хлопам очей”, а з іншого (на людях), ведуть кипучу діяльність. Показуючи двоякість політики на Гуцульщині, Павлик устами Кольця запитує: “А нащо ж Наумович видає свою “Науку”, нащо товариство Качковського, ци на те, аби ще дужче замикаати людям очі?!” [14, 160].

Автор відтворив і спробу покруча Кольця влитися у політичну діяльність соціалістів у Відні. Переворот у його свідомості викликала зустріч з жінкою-соціалісткою з Великої України. Але це було лише хвилеве захоплення, яке не змогло змінити прогнилого нутра Кольця. Він борсається, шукає виходу, але залишається тим самим “пропашим чоловіком”. Сумління йому каже: “Працював і ти на то, аби було на світі більше бідних! Хіба мало гуцулів пустив твій батько з торбами із-за тебе” [14, 213]. Отож і сам Кольцо причетний до великого здириства, яке

провадить його батько-священик на Гуцульщині.

Повість Михайла Павлика “Вихора” також наповнена матеріалами про народне життя на Гуцульщині. Цей твір за життя письменника друкувався частково – чотири розділи оприлюднив часопис “Громада” в Женеві (1880 р.), але над повістю Павлик продовжував працювати і в пізніші роки. Він її так остаточно і не викінчив, не розклав порядковість деяких розділів; уперше повністю цю повість опублікував аж 1959 р. Павло Ячук. “Під тиском переслідувань з боку уряду письменник був змушений емігрувати до Швейцарії, – пише дослідник. – Тут, працюючи коректором у драгоманівській “Громаді”, він надрукував частину свого останнього, незавершеного твору – повісті “Вихора”, в центрі якої – образ жінки, що виступає проти соціальної несправедливості” [18, 10]. У цьому творі, побудованому на матеріалах гуцульського села, помітна насиченість етнографічними матеріалами з Косівщини. Відомо, що письменник їх збирав не лише сам, а також звертався за допомогою до своєї сестри – Анни Павлик. Вже сам початок твору містить у собі етнографічний опис: “Куди це збираєся дівка в суботу надвечір? І сорочка на ній чесана з вишиваними рукавами, і щонайкраща запаска, і фартушок крамський, червоний, і черкасовий друшляк, і коралі великі на шиї, і гребінці в голові, і довга, широка з-на долоню, червона бинда в кісках!..” [14, 216].

Істотна різниця між повістями “Пропаший чоловік” і “Вихора” в тому, що перший твір мав яскраво виражені публіцистичні нотки. Він був певною мірою пропагандистським, виховним, як твори деяких інших авторів того часу – наприклад, повість Олександра Кониського “Юрій Горовенко”. Має рацію дослідник В. Дмитрук, зазначаючи: “Особливістю літературного стилю Павлика у “Пропашому чоловікові” є наявність публіцистичного елемента, який був загалом органічним у творах Павлика, але найбільше виявився у цій повісті. Правда, автор подекуди надуживає публіцистичними відступами, які гальмували розвиток сюжету” [2, 25]. Натомість повість “Вихора”, у якій виведено певний тип позитивного героя (героїні), має в собі більше літератури. Та й замислювався твір не лише для “внутрішнього” використання. Відомо, що цю повість Михайло Павлик мав намір опублікувати польською і російською мовами. Автор показував народ зсередини, а не просто

пропагував певні політичні погляди та ідеї. Він без примусу, органічно вводить у тло повісті і фольклорно-етнографічні матеріали, і зразки народної фразеології: “Прошу, – каже, – Юстино, на празник до нас... ми собі й своє!..”

– Десятий кіл у плоті! – похопила котрась дівка і хихикнула в кулак.

– Ба ні: Проданів пес та спав на Юстининій соломі! – поправила май відважніша” [14, 231].

Михайло Павлик у повісті подає розлогі описи, в тому числі природи Гуцульщини. Дія повісті відбувається, як і в попередніх творах, головним чином на Косівщині, в рідному Павликові Монастирським та сусідній Москалівці. Вірний своїй методі писати про знане, Павлик навіть в описі міста (де служив Продан) подає картини, не раз бачені самим автором у Коломиї. Таку ж достовірність бачимо тоді, як він описує карпатський краєвид, що відкривається на півдорозі між Монастирським та Москалівкою: “Перед її очима розстелилася долина, ніби зелений ліжник, гей сріблом усипаний місячним світлом, причеплений з заходу до лісу, з півночі до монастирських, з полудня до москалівських горбів; середина звисала все нижче й нижче і губилася в безкраїм полі, далеко-далеко на сході. Там-сям, у сугорбах, білілися трохи дужче людські хати, а посередині, в Косові, в місті, червоніли муровані з цегли жидівські доми та блищали де-не-де верхи хрестів і звізди...” [14, 231].

У повісті виведено не лише колорит гуцульського весілля, а й показано навколоселі звичаї і традиції. Тут також подано відомості, приналежні до народної архітектури, з етнографічною точністю зображено внутрішню обстановку хати, комори. Автор показав демонологічні вірування гуцулів, а також ворожіння (зливання олова). Звернув Павлик увагу на показ традиційних для Гуцульщини святкувань Великодня, зокрема ігор “воротаречко” та “огірочки”. Все це подано й описано з пильною увагою і достатньою мірою деталізації, характерною для людини, яка спеціально збирає ці відомості.

Простежуючи долю головної героїні твору Юстини Федорчук, автор змальовує також низку інших образів. Письменник торкнувся і теми солдатчини, яку він розробляв у попередніх своїх творах. Тут виведено картини з життя одного з героїв твору – Продана – у війську в Коломиї. Точно передано

міський побут другої половини XIX ст., де є багато історико-етнографічних деталей Коломиї, яка мала славу гуцульської та покутської столиці. Загалом хронотоп повісті прив’язаний до кінця 1860-х рр., на це наводить така фраза: “...пішла передтогдіного, 1866 року, на Снятин зі Львова колія...” [14, 321]. Отож, події відбувались десь 1868 р.

Автор звертає увагу на економічне становище на Гуцульщині. Він описує промисли та заняття мешканців краю: “Хто мався ліпше ще за панщини, тот потому підкохав худібку, а як ще було грошиків шо-то, та й справив собі паровицю... Заможніші, тямую, висилали бувало й по дві в поле з сільов із бані, ба з садовинов, у кого була, а відти привозили збіжя, бо тут, під цими горами, не родило ще тогді май так... Заможнішим давали з бані солі й на віру і побільше, й їх більше йшло коло паровиць – менше шкоди. борше міняли й верталися домів, продавали людям збіжя, сплачували на бані, як була згода, а що лишилося поверх того, то йшло на цілий рід. Котрим було при чім і з-за чого, тим, видкося, що і з дороги прийшло немало; а коли підреперувалися так, то вже не їздили самі, сиділи дома, докорчовували та доправляли собі ще більше землі та кохалися в господарстві, худобі й садовині, а добро своє здавали або зичили біднішим за який там пай з профіту” [14, 321]. Так було доти, доки не проклали залізницю. “Тогді одні ще дужче й більше кинулися на баню, за зваричів, другі до ткацтва, і всі до господарства” [14, 321], – розтлумачує Павлик особливості розвитку промислів на Косівщині наприкінці 1860-х рр.

Автор використовує в повісті “промовисті” прізвиська та імена: Продан, музики – Скрипник, Півкало, Цимбал, Басістак... Та разом з тим, Михайло Павлик перелічує тут реальні прізвиська багачів із села Монастирське (Ребенцуки, Крохмалюки, Гордіци, Яремини, Семенцеві, Головачі, Довбенки, Бовичі, Лисани). Доля представників однієї з цих родин лягла в основу оповідання “Ребенцукова Тетяна”. Усе це свідчить на користь того, що прозові твори Павлика мають багато документальних рис, які відображають реалії Гуцульщини.

Говорячи у підсумку, слід відзначити, що Михайло Павлик у своїй художній творчості був митцем, який базувався на світоглядних засадах, світорозумінні, естетичних орієнтирах, мовному арсеналі, які він засвоїв на Гуцульщині ще з дитинства. Та разом з

тим, саме тому, що Михайло Павлик глибоко знав і розумів проблеми цього краю, Гуцульщина у нього – не лише чудова земля з яскравою природою, а ще й край, населений людьми, які мають свої конкретні проблеми, спричинені певними суспільно-політичними умовами та обставинами. Автор вказує адресатів негараздів, пропонує шляхи подолання такої ситуації. Загалом же Михайлові Павликові вдалося створити реалістичну картину життя на Гуцульщині у 60–70-х рр. ХІХ ст., багату на місцевий колорит.

1. Білінкевич І. Теодор Білоус // Червоний прапор [Коломия] / І. Білінкевич. – 1971. – 2 липня.
2. Дмитрук В. Михайло Павлик / В. Дмитрук // Павлик М. Вибрані твори / вст. ст. В. Дмитрука. – Л. : Книжково-журнальне вид-во, 1955. – С. 3–26.
3. Енциклопедія українознавства. – Т. 5. – Л., 1996. – С. 1917. – (Перевид. в Україні).
4. Качкан В. Борець за поступ, щастя й волю / В. Качкан // Павлик М. Твори / упоряд. В. Яременка; передм. В. Качкана. – К.: Дніпро, 1985. – С. 3–14.
5. Качкан В. До верховин вселюдського поступу : новий погляд на життєдіяльність Михайла Павлика / В. Качкан // Качкан В. Хай святиться ім'я твоє : історія української літератури і культури в персоналіях (ХІХ – перша половина ХХ ст.). – Кн. 4. / Володимир Качкан. – Івано-Франківськ : Сіверсія, 2000. – С. 34–57.
6. Качкан В. Михайло Павлик : нарис життя і творчості / В. Качкан. – К., 1986. – 172 с.
7. Качкан В. “Я від вас ніколи нікуди не йшов...” (Передмова) / Володимир Качкан // Павлик М. Проза, публіцистика, листування (3 малові-

- домой спадщини) ; упоряд. В. А. Качкан. – Л. : Світ, 1995. – С. 3–22.
8. Народні пісні в записах Михайла Павлика / упоряд. та приміт. О. І. Дея та В. А. Качкана. – К. : Музична Україна, 1974. – 320 с.
9. Населені пункти Косівщини : довідник / упоряд. І. Пелипейко. – Косів : Писаний камінь, 1995. – 112 с.
10. Павлик М. Вибрані твори / Михайло Павлик ; вст. ст. В. Дмитрука. – Л. : Книжково-журнальне вид-во, 1955. – 176 с.
11. Павлик М. Проза, публіцистика, листування (3 маловідомих спадщини) / Михайло Павлик ; упоряд. В. А. Качкан. – Л. : Світ, 1995. – 156 с.
12. Павлик М. Пропаший чоловік : оповідання, повісті, публіцистика / Михайло Павлик ; упоряд., вст. ст., примітки П. Й. Яшук. – Л. : Каменяр, 1983. – 351 с.
13. Павлик М. Твори / Михайло Павлик ; упоряд. В. Яременка ; передм. В. Качкана. – К. : Дніпро, 1985. – 367 с.
14. Павлик М. Твори / Михайло Павлик ; упоряд., вст. ст., підготовка текстів та приміт. П. Й. Яшука. – К. : ДВХЛ, 1959. – 672 с.
15. Сеньків І. Гуцульська спадщина : праці з життя і творчості гуцулів / Іван Сеньків. – К. : Вид-во “Українознавство”, 1995. – 512 с. – (Б-ка журналу “Пам’ятки України”. – Кн. 23).
16. Пістинь // <http://yandex.ua/yandsearch>.
17. Яшук П. Михайло Павлик / П. Яшук // Павлик М. Твори / упоряд., вст. ст., підготовка текстів та приміт. П. Й. Яшука. – К. : ДВХЛ, 1959. – С. 3–37.
18. Яшук П. Письменник, публіцист, громадський діяч / П. Яшук // Павлик М. Пропаший чоловік : оповідання, повісті, публіцистика ; упоряд., вст. ст., приміт. П. Й. Яшук. – Л. : Каменяр, 1983. – С. 3–16.

Автор статті розглядає особливості зображення Гуцульщини в художественному творчестві (поетика, проза) відомого українського письменника, публіциста, редактора, громадсько-політичного діяча і образотворчо-культурного діяча Михайла Павлика (1853–1915). Розглянуто образ Карпат в ранній, поетичній спадщині письменника. Звернуто увагу на особливості зображення автором фольклорно-етнографічних особливостей Гуцульщини в прозі цього мастера слова. Акцентовано увагу на схильності письменника до документального зображення деталей, що дозволяє сьогодні відшукати в художественних творах Михайла Павлика достовірні картини життя і быта жителів рідної Михайлу Павлику Косівщини.

Ключеві слова: поезія, проза, розповідь, повість, оповідання, герой, сюжет, конфлікт, документальний, художественний, фольклор, етнографія, Гуцульщина, Карпати.

In this article it is considered the peculiarities of Hutsul land reflection in fiction (poetry, prose) of a well-known Ukrainian writer, a publicist, an editor, a public political and educational-cultural figure Mykhajlo Pavlyk (1853–1915). The image of the Carpatians in early poetic heritage is shown here, an attention is paid to the author's reflection peculiarities of folk-lore and ethnic characteristic features of Hutsulshchyna. The writer's disposition to documentary reflection of details is stressed. It gives us the opportunity to find the real pictures of life and the way of life of lodgers and native Mykhajlo Pavlyk Kosivshchyna.

Key words: poetry, prose, story, tale, innovator, character, plot, conflict, documentary fiction, folk-lore, ethnography, Hutsulshchyna, the Carpatians.

УДК: 087. 5:821.161. 2.0

ББК 83.8

Тетяна Качак

ЖАНР ХУДОЖНЬОЇ БІОГРАФІЇ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ

У статті зроблено спробу окреслити специфіку (поетику, тематичні акценти, жанрові характеристики, образну систему, наративні аспекти) адресованої дітям художньо-біографічної прози сучасних українських письменників. Об'єктом дослідження стали прозові твори, що вийшли друком у серії “Життя видатних дітей” видавництва “Грані-Т”, зокрема цикли художньо-біографічних оповідань Степана Процюка про дитинство Василя Стефаника, Карла-Густава Юнга, Володимира Винниченка, Архипа Тесленка, Ніки Турбіної.

Ключові слова: художньо-біографічна проза, сучасна література для дітей.

Проблема літературознавчого дослідження й критичного осмислення літератури для дітей та юнацтва завжди була актуальною. Історія становлення та розвитку цієї галузі мистецтва слова неодноразово ставала об'єктом зацікавлень науковців, укладачів хрестоматій, підручників для загальноосвітньої школи, натомість теорія і критика вивчені частково. Окремі літературознавці опрацьовували питання поетики художньої літератури для дітей: ідейно-тематичні, жанрові, наративні особливості, специфіку образотворення, проте об'єктом дослідження, як правило, ставали конкретні твори конкретних авторів. Виняток становить хіба літературна та народна казка як найпопулярніший жанр літератури для дітей, який розглядався у різних ракурсах на прикладах українських та зарубіжних, фольклорних й авторських текстів. Частково узагальнено та систематизовано праці, присвячені питанням тематичного розвитку літератури для дітей, впливу фольклору на становлення окремих жанрів, домінування стереотипних головних героїв та їх характеристик тощо.

Сучасна література для дітей осмислена не достатньою мірою, що зумовлено кількома чинниками. По-перше, це твори, які надруковані нещодавно і не пройшли так званого випробування часом; по-друге, сьогодні українська критика дитячої літератури не розвинута достатньою мірою; по-третє, теорія дитячої літератури, опираючись на теорію літератури взагалі, не є сформованою науковою галуззю (із чітко визначеними поняттями, які притаманні аналізованій літературі; окресленням специфіки, пов'язаної із віком та особливостями сприймання адресатами тощо); по-четверте, існує стереотипна думка, що література для дітей не може бути об'єктом серйозного літературознавчого вивчення, оскільки предметом уваги частіше є пізнавальна та ви-

слова функція творів, а не їх художні особливості.

Дитяча література розвивається за тими ж законами і принципами, що й національна література певної епохи загалом. Для неї характерні риси домінуючих літературних напрямів та стильових течій, взаємодія традиції й новаторства. Відмінним є тільки те, що змістове й формальне наповнення літератури для дітей продиктовано також читацьким фактором: специфікою зацікавлень визначеного покоління читачів, їхніми пізнавальними інтересами, особливостями сприймання, критеріями суспільної моралі певного часу.

Сьогоднішній книжковий ринок насичений різноманітною за тематикою й жанровими характеристиками літературою для дітей. Окрім традиційних (байка, казка, оповідання, пригодницький роман та інші), популярними формами стають ті, які раніше вважали жанрами “дорослої літератури”, модифіковані жанрові структури. Початок ХХІ століття позначений особливою популярністю жанру “фентезі”, відродженням жанрів повісті-казки, фантастичного, авантюрного та детективного роману. Продуктивним у сучасній українській літературі для дітей виявився і жанр художньої біографії.

Класичними прикладами художньої біографії як специфічного матежанру із сюжетно-подієвою та асоціативно-психологічною основою, з поєднанням реальних фактів та вірогідної вигадки в українській літературі для дітей ХХ століття є твори С.Васильченка (“В бур'янах”), О.Іваненко (“Тарасові шляхи”), присвячені висвітленню дитинства Тараса Шевченка. Зараз у цьому жанрі написали твори для дітей А.Кокотюха, С.Процюк, І.Роздобудько, І.Андрусак, А.Багряна, А.Крачковська, В.Лапікур і Н.Лапікур, В.Лис, Б.Логвиненко, І.Хомин, К.Лебедева, Л.Денисенко,

Л.Кононович, Л.Дереш, Н.Загорська, Н.Воскресенська, О.Германський, А.Птіцин, В.Таранюк, О. і В.Шевченки, М.Павленко, Б.Жолдак, Я.Дубинянська, О.Ільченко та інші.

Зважаючи на той факт, що досі розвиток і особливості жанру художньої біографії у сучасній літературі для дітей залишалися поза увагою дослідників, метою статті є спроба окреслити специфіку художньо-біографічної прози, написаної сучасними українськими письменниками й адресованої дітям. Об'єктом дослідження стали прозові твори, що вийшли друком у серії “Життя видатних дітей” видавництва “Грані-Т”, зокрема у даній розвідці – цикли художньо-біографічних оповідань Степана Процюка про дитинство Василя Стефаніка, Карла-Густава Юнга, Володимира Винниченка, Архипа Тесленка, Ніки Турбіної.

Проблеми розвитку жанру художньої біографії в українській та зарубіжній літературі висвітлювались багатьма науковцями. Про специфіку художньо-біографічної прози писали Л.Стречі, А.Моруа, І.Стоун, М.Сиротюк, І.Ходорківський, О.Галич та інші. Твори цього жанру стали об'єктом дисертаційних досліджень останніх років, зокрема Акіншиної Ірини (“Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80–90-х років ХХ століття”, 2004) [1] та Черкашиної Тетяни (“Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач”, 2007). Узагальнивши попередні дослідження теоретичних засад художньо-біографічної прози, науковці подають тлумачення основних термінів: “художня біографія”, “художньо-біографічна проза”, “життепис”, “художній життепис”, “біографіка” (на позначення сукупності творів художньо-біографічного спрямування), “біографістика” (термін, що охоплює історію, теорію й практику біографічного письма), “біографіка” (у значенні “біографічний факт”), “біографічна лакуна” (на позначення недосліджених або маловивчених фактів життєдіяльності головного героя художнього життепису) та “біографічна мозаїка” (тобто розпорошення розрізнених біографічних фактів сторінками вигаданої романізованої історії) [Див. 5]. На названі праці опиратимемося і ми, висвітлюючи особливості художньо-біографічної прози для дітей.

Література для дітей має свою специфіку, позначену орієнтацією на реципієнта, проте також їй властиві ті риси поетики, що й творам так званої “дорослої” літератури. Ху-

дожньо-біографічна проза, адресована дітям, не виняток.

Книжки, які ввійшли до серії життя видатних дітей, поєднують не тільки жанрово-тематичні, а й структурні принципи. Так розповідь про кожного з героїв побудована, як правило, у вигляді художньо-біографічного оповідання (хоча деякі автори, як, наприклад, Ірен Роздобудько, подають власне жанрові значення – казка) або циклу оповідань, об'єднаних одним заголовком і супроводжуваних епілогом “Історія людини в історії людства”. Останній є обов'язковим композиційним компонентом, що містить авторське повідомлення-узагальнення про діяльність видатної людини, про яку йдеться в оповіданні, і окреслює її роль в історії. Обов'язковою характеристикою епілогів є доступна і зрозуміла читачеві-дитині мова, відібрані найголовніші біографічні факти, хоча кожен автор подає власні формулювання, дотримується свого стилю й манери письма.

Читаючи цикл оповідань С.Процюка “Поміж курми і зорями”, в якому висвітлено дитячий період життя В.Стефаніка, бачимо, як майстерно синтезовано відомі біографічні факти та художній домисел. Цитати з листів Стефаніка до Ольги Гаморак, Вацлава Морачевського, Софії Морачевської надають розповіді правдивості та документального характеру. Реалістичність зображення підкреслюють описи тогочасної школи, навчання, діалектна діалогічна мова персонажів. “Художня біографія”, – читаємо у праці О.Галича, – це специфічне міжродове жанрове утворення. Однією з найважливіших рис є творче змалювання життєвого шляху конкретно-історичної особи, реалізоване на основі справжніх документів і подій свого часу з глибоким зануренням письменника в її духовність і внутрішній світ, соціальну та психологічну природу історичних діянь” [2, 337].

Висвітлюючи окремі епізоди з життя малого Василька, автор вдається до пафосних описів, емоційних пасажів, символізму. “А ще любив дивитися на зорі. Вигляд начебто привітних, але холодних, зоряних тіл – десь там, угорі! – сповнював дитячу душу священним трепетом. Зорі манили не лише своїм трепетом, але й були символом чогось іншого, високого” [4, 14].

Органічна єдність принципів наукового дослідження й художнього домислу у межах художньої біографії (виходячи з об'єктивної логіки досліджених фактів і подій біографії

героя) збережена С.Процюком і в наступних оповіданнях збірки.

Сюжетно-подієвий розвиток накладається на хронологію подій з життя людини – головного героя. Наприклад, С.Процюк, композиційно структуруючи розповідь циклів художньо-біографічних оповідань, об'єднаних образом головного героя, виокремлює дошкільний і шкільний період життя В.Стефаніка, В.Винниченка, А.Тесленка, К.Г.Юнга. “Перші чари”, “Перші обов'язки”, “Перші розчарування” – заголовки оповідань про Василька Стефаніка. І якщо перші чари пов'язані із дитячими іграми хлопчика, роздумами про маму, батька, інших людей та навколишній світ “під соняшником”, то перші обов'язки – це перший досвід роботи з батьком у полі, а перші розчарування – навчання у школі, де “розподіл за походженням” гартував характер. Автор підводить розповідь про Василька до підліткового, “отроцького періоду життя коломийського гімназиста, а в майбутньому – великого українського письменника Василя Стефаніка” [4, 27]. Проте спостерігається і порушення хронологічного принципу розповіді, що пояснюється особливою тенденцією жанрової видозміни: “Усе активніше йде гра формою художнього життепису, який може поставати не лише у вигляді логічно-послідовного тексту з дотриманням чіткої хронології подій, а й у вигляді мозаїчного набору текстових блоків, що взаємодоповнюють та взаємоуточнюють один одного” [5].

Особливої деталізації набувають події, які безпосередньо пов'язані із майбутніми досягненнями та успіхами особистості або ті, що мали сильний вплив на формування характеру, світогляду, уподобань, принципів, відкриттів видатних людей тощо. Така ж тенденція спостерігається і у художньо-біографічній прозі для дітей Ірен Роздобудько (“Жаринка з хатнього вогнища”, “Грайливий Вольфі”, “Що може пензлик?”) та інших авторів. Так, С.Процюк трактує образ кам'яного хреста, що стояв посередині дороги між Русовом і Снятином і біля якого зустрівся Василь Стефанік із матір'ю, висуваючи припущення: “Чи не з дитячих вражень пізніше з'явилася назва однієї з найвідоміших новел Стефаніка?” [4, 23].

За повнотою охоплення життєвого шляху видатної особистості аналізовані художньо-біографічні оповідання є частковими біографіями. Зважаючи на той факт, що йдеться

тільки про дитинство й частково юність головного героя, актуальним є художній прийом синтезу хронологічного принципу побудови розповіді із елементами ретроспективного висвітлення подій (як, наприклад, спогади Юнга чи старого Володимира Винниченка, який проживав на хуторі Мужен у Франції). У цьому контексті важливу роль відіграють задокументовані спогади про дитинство, окремі події з дошкільного та шкільного життя, образи батьків та інших людей з тогочасного оточення головного героя. Наприклад, у оповіданнях про В.Винниченка процитовано фрагменти з його “Щоденника”, спогади матері про народження сина, уривок твору Т.Шевченка, наявні літературні ремінісценції, алюзії, переказано легенду про козака-характерника Чорне Око.

Інтертекстуальні елементи виступають невід'ємною частиною художньо-біографічної прози і не тільки документально підсилюють авторську розповідь, а часто є одним із аспектів творення літературного портрета. Наведена цитата із новели В.Стефаніка “Моє слово” покликана підкреслити болісне входження малого хлопчика у світ життя підлітків і дорослих, відіграє важливу роль характеротворення, відкриває читачам багатий символічний світ художнього мислення письменника, містить імпліцитний мотиваційний поштовх до подальшого читання-пошуку реципієнтами.

Степан Процюк не дарма вибрав саме цю цитату: “Білими губами упівголоса буду вам казати за себе. Ні скарги, ні смутку, ні радості в слові не чуйте! Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий. З білої сорочки сміялися. Кривдили мене і ранили. І я ходив тихонько, як білий кіт. Я чув свою підлість за тихий хід, і кров моя дівоча з серця капала... Листочок білої берези на смітті. Я скинув мамину сорочку. Мій дівочий світ і далеке покоління мужицьке лишилося за мною. Передо мною стояв новий світ, новий і чорний” [Цит. за: 4, 21–22]. Вона яскраво підкреслює провідну концепцію художньо-біографічного текстотворення, побудовану на глибокому психологізмі образотворення та символізму.

За С.Процюком “сніг і білий колір” стануть для Стефаніка “уособленням чогось найсвятішого, такого тонкого, як билінка. Сніг і білий колір стануть для хлопця словами, що товаришують із не досяжністю – у недосконалому людському світі – далекої абсолютної

Правди і Справедливості. Білий колір став для хлопця кольором молитви і кольором любові” [4, 25]. Про це читаємо і в психобіографічному романі “Троянда ритуального болю”.

Символіка кольору є найпоширенішою і надзвичайно змістовною у письменника. Гете писав про те, що колір – це енергія. І якщо у оповіданні про Стефаніка говориться про білий і чорний – контрастні кольори, які символізують добро і зло, чистоту дитинства і жорстокість дорослого життя, то описуючи сон Юнга, автор акцентує на червоному кольорі, який є символом тривоги, крові. Примара на троні постала перед хлопчиком як одноока голова на “стовбурі людського тіла”. Хоча є й протилежне тлумачення: червоний – мамина любов, захист, здоров’я, активність, привертання уваги. Це найтепліший з усіх кольорів, він відповідає за репродукцію та ознаку статі, є підсилювачем, наче катализатор, сильний береговий колір, символ живиці – крові, роду. Автор поєднав елементи цих контрастних інтерпретацій: Юнг почув у сні голос мами, яка називала потвору людоже-ром. Подібні жахи навідувались до хлопця неодноразово і пояснювались надмірними роздумами про потойбічне, самоосмислення: “але розуміючи красу і трепетність зовнішнього світу, я туманно відчував, що мене хвилює і притягує світ тіней, де так багато недомовленого і незрозумілого. Кожен день я завершував ритуальною молитвою. Попереду була ніч, сні і моє роздвоєння та невпевненість у собі, що поволі давало про себе знати...” [4, 46].

У художньо-біографічних творах С.Процюка присутній пафос трагізму, розгорнутий на основі розповіді про драматичні події з життя героя, опису “внутрішньої трагедії” людини. Чи не найбільшою мірою він відчутний у художньо-біографічному циклі оповідань про Архипа Тесленка “Той, хто переріс власну долю”, створеному за допомогою художніх деталей, акцентів (на трагічній долі головного героя, характері хлопчика, обставинах і часі, в якому жила його родина), авторських коментарів та інтерпретацій реальних фактів з життя письменника.

Біографія кожного з героїв потрактована письменником через призму психологізму, значну увагу звернено на внутрішній світ, характер героя, тоді як зовнішній портрет практично відсутній як такий або є штриховим. Це суто авторське бачення, прояв художнього мислення, стильової манери образотворення.

Наприклад, у художньо-біографічній прозі Ірен Роздобудько внутрішній і зовнішній портрети урівноважені і взаємодоповнюють один на одного. Таку особливість можна пояснити й тим, що художні біографії письменника – це синтетичне утворення, яке виникло внаслідок злиття сюжетно-подієвого та асоціативно-психологічного нарративних типів жанру.

Перед нами постають замріяний і чуйний Василько, розхристаний думками самотній Карл-Густав, відважний лідер Володька, боязкий “мамин син” Архип, передчасно доросла Ніка.

Художньо-психологічне занурення у внутрішній світ головного героя дає можливість збагнути і проінтерпретувати його життєвий шлях. Цикл оповідань “Бездонна криниця думок”, в якому йдеться про дитинство знаменитого ученого, що “зробив безліч відкриттів у замкнених кімнатах наших потаємних думок або підсвідомості” [4, 30], фактично побудований на передачі міркувань, дитячих вражень від пізнання світу. Схильність малого Карла-Густава Юнга до роздумів (“моє дитинство було перевтомлене безперервним думанням” [4, 34]), аналізу й трактувань речей, інтуїтивного сприйняття розвивається у наукове вчення про підсвідомість, архетипи. Ще в дитинстві хлопчик відчув самотність та окремішність, страх, невпевненість та роздвоєння. Його мучили страшні сні та жахливі образи, “приваблювало все таємниче, незвідане, навіть дивне чи страшне” [4, 40].

Тоді, коли інші діти цікавились дитячими забавками, він любив запалювати вогонь та писав послання “людинці на темному горіщі” – “тіні з минулого”, “володарю бібліотеки з посланнями”. Таку поведінку, названу “апо-теозою химерного дитинства”, С.Процюк через призму вчення Юнга тлумачить як акти дитячої магії, як прояв колективного підсвідомого. “...Ці дитячі ритуали були формою колективної пам’яті прославляння родючості й плодovitості різних божеств, зокрема, Деметри, для яких використовували амулети, подібні до людинки з його (Юнгового – К.Т.) дитинства” [4, 47].

Естетичні смаки Юнга теж розвинулись у ранньому дитинстві. Він розглядав картини з Давидом і Голіафом, з Базилем початку століття та іншими біблійними сюжетами і відчував внутрішнє хвилювання. Опис кімнати, фрагмент про відвідування музею – ті епізоди, які мають бути присутні у кожній книж-

ці для дітей. Вони спонукають уважних читачів більше дізнатися про мистецтво, та й взагалі впливають на формування їх пізнавальних інтересів та читачьких потреб.

Художньо-біографічні оповідання Степана Процюка позначені серйозним тоном розповіді, тоді як Ірен Роздобудько власним творам серії надає казкового шарму, особливого ліризму. Проте більшість оповідань відповідають принципу художнього відображення світу, побаченого очима дитини.

Оповідання циклу про Юнга носять відповідні назви: “Світ такий дивний”, “Світ має колючки”, “Любов та Ісус”, “Загадковий сон”, “Переїзд, Базель і Мистецтво”, “Камінь і вогонь. Самотність”, “Шкільні товариші”, “Загадкова людинка на темному горіщі”, “Діряві черевички, або прощавай, дитинство!” Кожен заголовок конденсує зміст біографічної оповіді про чергову сходинку формування особистості, розвитку таланту, здібностей, змужніння головного героя. Закономірно, що все починається з мікрокосму, який поступово розширюється. Ідентифікація власного “Я” накладається на часопросторове досягнення “тут”, тоді як “там” асоціюється з чимось недосяжним, що поки лежить за межами пізнання й усвідомлення. У дитячій свідомості Карла-Густава недосяжність пов’язувалась із двома топосами – Альпи і Цюріх. У цьому контексті варто згадати про цикл художньо-біографічних оповідань про Володимира Винниченка “Краса і сила малого бешкетника”, де топос степу виступає визначальним аспектом формування характеру та життєвих принципів майбутнього письменника. Автор порівнює степ із характером Володимира, його ставленням до оточуючих: “Володя полюбив людей із такими ж широкими й безберегими характеристиками, як його рідні дитячі степи. Там де є степ, немає ні підступу, ні хитрощів” [4, 52], немає хапливості.

Безпосередність дитячого сприймання та уяви на перший погляд звичні, та у них закладений глибокий імпліцитний смисл. Малий Юнг, намагаючись осмислити слово “любов”, відчуває тривогу, а прагнучи збагнути стосунки між людьми, зауважує, “що є певна кількість людей, передбачених у долі кожного”. Правда в окремих речах він не бачив логіки: “Ісус був багатим і добродушним паном, який захищав дітей... Правда, мені було незрозуміло, чому Ісус має пташині крила...” [4, 37].

Змальовуючи образи малих дітей, автор не оминає теми їх стосунків з батьками. Малий Василько Стефанік трепетно відноситься до матері Оксани, тужить за нею, навчаючись у Снятині, “хоча і сам собі не зізнавався, наскільки важливим було для нього спілкування з найріднішою людиною” [4, 23]. Розлучаючись з матір’ю при коротких зустрічах між Русовом і Снятином, Василько мало не плакав, але “міцний характер, успадкований від роду по батьківській лінії, давався взнаки: хлопець лише зціпив зуби. Його обличчя було непроникне” [4, 24]. Батько, Семен Стефанік, був “суворий і холодний, ніби крига”, мав деспотичний характер, завжди самостійно приймав рішення.

Володька Винниченко, будучи лідером у гурті хлопчаків, ріс не зовсім слухняним сином. Йому іноді здавалося, “що мати його не любить”, що від неї віє “якимось невловимим холодком, якоюсь надламаністю” [4, 64]. Він переймався цією проблемою і припускав, що мати не любить і вітчима, тужить за минулим. Однак Володька підкреслює їх спільну рису – мужність і закритість: вона, як і він “ніколи не скаже, що їй боляче”.

Образи матері і батька Архипа Тесленка відкриваються читачу через призму їхніх оповідей про життя родини, бідність, смерть дітей, власний комплекс неповноцінності. Мати для малого Архипа була “янголом-охоронцем”, тоді як батька він боявся. Архип хотів вчитися і коли батько казав, що вчитися не слід, “бо не буде кому на старість подати кусника хліба”, то йому почали уві сні ввижатися ці кусні хліба. Хлопчик переляканий і жалісливий постійно за все переживав, плакав. За допомогою художньої деталі автор чудово передає образ цієї дитини: “Його личко пере-кривлене судомою відчаю, здавалося, зараз втілює усю скорботу світу” [4, 79]; він плакав, “мовби вміщував до свого серця всі печалі. Душа у нього тонка, тонша від дівочої” [4, 79]; Архип “болісний такий, замріяний, як мама, коли була маленькою” [4, 81]. Мати стає також першою людиною, якій Архип зізнається, що мріє стати письменником і писати книжки, виповідає свої дитячі уявлення про справжніх письменників, їхнє життя, їжу, одяг.

Непростими були стосунки з матір’ю у Нікі Турбіної. І якщо спочатку мати записувала її вірші, підтримувала дівчинку, то пізніше (коли вийшла заміж і народила ще одну дочку) дуже мало спілкувалась з Нікою. Цикл оповідань про Ніку Турбіну “Недитяче дитин-

ство” на відміну від інших художньо-біографічних оповідань С.Процюка позначене надмірною публіцистичністю розповіді, центруванням трагічного у долі дитини-вундеркінда, посиланням на факти й статистику, обмірковування їх “вголос” (“майже 90 % хлопчиків із особливим обдаруванням не здобуваються у дорослому віці на успіх, рівноцінний їхньому дитячому талантові. Дівчаток із подібними проблемами – більше, ніж 90%... Чому так? Однозначних відповідей не знає ніхто” [4, 93]).

Тематичні аспекти художньо-біографічної прози продиктовані орієнтацією на читача-ровесника головного героя. Дітям цікаво читати про те, якими були видатні люди у їх віці, чим захоплювались, про що думали, в яких умовах зростали, як учились у школі, в яких стосунках перебували з іншими дітьми тощо. Однак цих відомостей не так багато, бо більшість біографів звертає увагу на деталі того періоду життя особистості, в якому найбільшою мірою виявляється її талант, до якого належать найбільші досягнення. Часто відштовхуючись від поодиноких фактів, відомих про дитинство видатних людей, автори художньо-біографічної прози поширюють їх вигаданими сюжетними компонентами.

Детально проаналізувавши цикл художньо-біографічних оповідань Степана Процюка та врахувавши результати вивчення інших творів серії, можемо окреслити риси художньо-біографічної прози для дітей.

Це художньо-біографічні оповідання або цикли оповідань зі збереженими структурними ознаками жанру. Для творів характерні такі особливості:

- поєднання реальних фактів та художньої вигадки;
- особлива структурно-композиційна побудова;
- змістовність заголовків до кожного композиційного елемента;
- інтертекстуальні вкраплення (цитати із біографій, творів, щоденників, спогадів, листів), казкові алюзії;
- сюжетно-подієвий розвиток накладається та хронологію подій з життя людини, про яку йдеться;
- хронологічний принцип побудови розповіді переплітається із елементами ретроспективної прози (оскільки йдеться про перший період життя письменника, то використовується не тільки його опис, а й спогади про цей час);
- наративний рівень прози базується на синтезі оповіді від 1 та розповіді від 3 осо-

би; оповідь від імені героя може чергуватись із висловлюваннями інших персонажів та авторською мовою;

– характер героя простежено від початку його становлення та формування під впливом дитячих вражень, пізнання, пережитих подій, власного життєвого досвіду;

– інтерпретація життєвих подій письменника здійснюється не просто у художній, а у художньо-психологічній площині;

– деталізація окремих подій з життя героя-дитини зумовлена їх значенням та особливою роллю у майбутній діяльності особистості;

– особливий ракурс світобачення і трактування – світ очима дитини;

– тематичні акценти (дитячі зацікавлення, ігри, навчання, переживання, світобачення тощо), розгортання проблематичних аспектів (наприклад, проблема стосунків з батьками, з шкільними товаришами) продиктовані орієнтацією на читача-ровесника головного героя, а значить його зацікавлення, пізнавальні інтереси, особливості сприймання, уяви, переживання подій, трактування думок, почуттів, мрій тощо; як правило, головний герой зображений у тому ж віці, що й читачі, яким адресований твір, тому останнім легко співвідносити себе з персонажами;

– пізнавально-виховний характер твору (з можливими авторськими коментарями, тлумаченнями, звертаннями до реципієнтів);

– пафосність оповіді;

– авторський стиль, манера письма, специфіка художнього мислення, що прослідковується в інших творах авторів художньо-біографічної прози для дітей.

Актуальними залишаються питання, пов'язані із розгортанням жанру художньої біографії у творчості інших письменників. Порівнюючи аналіз поезики їх творів, можна побачити, які акценти розставляє кожен з них, який ракурс портретописання, висвітлення дитинства видатних людей, які біографіми обирає, яку біографічну мозаїку вибудовує.

1. Акінішина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. / І. М. Акінішина. – Луганськ, 2004. – 20 с.
2. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
3. Марченко Н. Дитинство як предмет дослідження / Наталія Марченко //

- Електронний ресурс : Режим доступу : <http://www.chl.kiev.ua/key/books/shwbooks/49/>
4. Степан Процюк про Василя Стефаника, Карла-Густава Юнга, Володимира Винниченка, Архипа Тесленка, Ніку Турбіну / С. Процюк. – К. : Грані-Т, 2008. – 96 с.
 5. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. / Т. Ю. Черкашина. – Тернопіль, 2007. – 20 с.

В статтє сделана попытка очертити специфику (поезику, тематические акценты, жанровые характеристики, образную систему, наративные аспекты) адресованной детям художественно-биографической прозы современных украинских писателей. Объектом исследования стали прозаические произведения серии “Жизни выдающихся детей” издательства “Грани-Т”, в частности в данной разведке – циклы художественно-биографических рассказов Степана Процюка о детстве Василия Стефаника, Карла-Густава Юнга, Владимира Винниченко, Архипа Тесленко, Ники Турбиной.

Ключевые слова: художественно-биографическая проза, современная литература для детей.

The article is an attempt to bring into focus the artistic features (poetics, thematic accents, genre descriptions, the system of characters and narrative aspects) of the prose fiction and the biographical prose by the modern Ukrainian writers targeted at children. The prose works that were published by Hrani-T Publishing House as a series under the title of ‘The Life of Prominent Children’ have become an object of the research. Stepan Protsyuk’s collections of fiction and biographical stories about the childhood of Vasyl Stefanyk, Karl-Hustav Yung, Volodymyr Vynnychenko, Arkhiv Teslenko and Nika Turbina have been analyzed.

Key words: fiction and the biographical prose, modern children’s literature.

УДК 821.162.3:82-1

ББК 83.3 (4 Чес)

Надія Брилинська

СЮРРЕАЛІСТИЧНІ ПРОЯВИ У ЧЕСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

Стаття присвячена історії виникнення та діяльності групи празьких сюрреалістів в 30-х рр. ХХ ст. Увагу зосереджено на поглядах найбільш відомого представника авангардного мистецтва у Чехословаччині першої половини ХХ ст. – Вітезслава Незвала.

Ключові слова: сюрреалізм, мистецький напрям, автотекст, поезизм.

Коли ми говоримо про сюрреалізм у чеській літературі, то перш за все згадуємо, безперечно, постать В.Незвала. Цього письменника запам’ятали не лише, як неперевершеного майстра слова, але й обов’язково як новатора – митця, який перебував у постійному творчому пошуку. Точніше висловимося, якщо скажемо, що Незвал постійно прагнув чогось нового: нестримний талант письменника вимагав нових форм себевираження. Незвал належав до тих щасливих обдарованих поетів, які можуть заримувати що завгодно і як завгодно. Поезизм, який самі ж його представники називали “новим епікурейством”, дуже пасував Незвалові, адже він провадив гедоністичний спосіб життя: любив жінок, добру їжу і вино. І безперечно, цілком гедоністичне бажання – спробувати все – штовхало поета до нових мистецьких експериментів. Так палкий проповідник “нового

епікурейства” і став одним із тих, хто приносить на чеські землі сюрреалізм.

Можемо сказати, що сюрреалізм дуже легко прийнявся на ґрунті не лише літератури, а й інших видів мистецтва. Цей мистецький напрям був і залишається модерністським напрямом поруч із символізмом, у якому творять митці і в наші дні. Сюрреалізм бачимо і до сьогодні у всіх видах мистецтва, хоча, напевно, найяскравіше він розкрив себе у кінематографі. Як уже згадувалося, чеська культура завжди була у тісних стосунках із французькою. І особливо це стосується саме літератури першої половини ХХ ст. Так мистецький напрям, який виник у Франції, зіграв вирішальну роль у творенні чеської літератури ХХ ст. Найближчим попередником сюрреалізму було т. зв. “абсолютно нове мистецтво”, про яке писав Гійом Аполлінер. Саме з його п’єси “Перса Тіресія” (“Les Mamelles de

Tigrésias”, 1917) було взято термін “сюрреалізм”. І хоча центром сюрреалізму був Париж, з 1920 р. течія розповсюдилася по всій Європі, у Радянському Союзі, Північній і Південній Америці (включно з країнами Карибського басейну), Африці, Азії, а у 80-х рр. – і в Австралії. Водночас сюрреалізм був частково відірваний від кубістсько-футуристського мистецтва: поміж ними пролягла велика прірва – Перша світова війна. Можемо сказати, що на сюрреалізм припала більша доля нігілізму і бунтівного духу, аніж на довоєнний модернізм. Цей напрям немов виникає відірвано від інших модерністських напрямів, однак залишається відчутним сильний генетичний зв'язок поміж сюрреалізмом і символізмом (роботи таких художників, як Гюстав Моро та Оділон Редон), надто ж – між сюрреалізмом і творчістю “проклятих поетів”.

Усе ж символізм та поезія Шарля Бодлера й Артюра Рембо – лише одна частина цілого, яке називаємо сюрреалізмом. Другою складовою цієї напрочуд життєздатної мистецької течії були теорія психоаналізу Зігмунда Фрейда та теорія німецького художника Макса Ернста, який відомий тим, що розвинув техніку колажу у т. зв. фроттаж (поєднання різноманітних фактур), і так вдосконалив техніку в сюрреалістичному живописі. Однак не всі представники напряму застосовували психоаналітичну теорію у своїй роботі. Наприклад, один з найвидатніших художників-сюрреалістів – бельгієць Рене Магрітт – ставився до психоаналізу скептично. Автор застосував у своїх творах принцип асоціації, в основі його робіт лежали спогади дитинства і довільні образи, пов'язані з ними. Хоча такий прийом Магрітта також полягав у ірраціональності зображуваного, котра була способом духовного вивільнення. Так твори Магрітта були найближчими до символізму. Тільки спочатку надреальність була містичним станом, якого художники і письменники досягали, опиняючись у стані алкогольного, наркотичного сп'яніння, під впливом гіпнозу чи голоду. Згодом хаотичні образи стають неймовірно продумані і сюрреалізм перестає бути просто самоціллю. Тут з'являється продуманий метод, чітка техніка зображення ідей, котрі були створені для знищення буденних уявлень. Дуже скоро сюрреалістичне мистецтво було підтвержене гучними маніфестами, що надало йому ще відчутніший дух революційності.

Між публікацією “Першого маніфесту сюрреалізму” (1924) та виникненням першої сюрреалістичної групи у Чехословаччині минуло десять років. Сюрреалізм міг би ніколи не стати таким популярним серед молодих чеських митців, якби не було таких ентузіастів, як К. Тайге та В. Незвал. Безперечно, сюрреалізм був чимось таким новим і феєричним, перед чим невтомному мистецькому талантові на зразок Незвала тяжко було встояти. У 1933 році Незвал разом зі своїм близьким другом і однодумцем Індржіхом Гонзлом вирушив у довготривалу подорож до Парижа. Тут поет вів активне суспільне життя, встиг познайомитися із видатними особистостями світової культури, зокрема – із Джеймсом Джойсом. Цілком випадково Незвал натрапив на есей Андре Бретона “З'єднані посудини” (“Les Vases communicants”, 1932) та його ж збірку поезій “У револьвера сиве волосся” (“La Revolver à cheveux blancs”, 1932). Незвал захотів негайно познайомитися із ватажком французьких сюрреалістів. І ця зустріч справила на нього надзвичайне враження. Щойно ознайомившись із тезами сюрреалістичного мистецтва, у 1934 році Незвал заснував у Празі чеську сюрреалістичну групу. До її складу ввійшли письменники Константін Бібл та Індржіх Гайслер, теоретик мистецтва Карел Тейге, художники Індржіх Штирські та Тоасн, скульптор Вінцент Маковскі, режисер Індржіх Гонзл та інші. Того ж року група проявила себе у маніфестаційному збірнику “Surrealismus v ČSR” (“Сюрреалізм у ЧСР”). Так, як і французькі сюрреалісти, чеські, поперше, почали шукати попередників сюрреалізму у національній культурі. У 1936 році було видано збірник поетичних творів та статей “Ні лебідь, ні місяць: збірник до сотої річниці смерті Карела Гінека Махи” (“Ani labut' ani Lúna: sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy”), присвячений сотій річниці смерті видатного чеського поета Карела Гінека Махи – основоположника сучасної чеської літератури. Сюрреалісти проголосили його своїм попередником і навели цілу низку цитат із його творів у альманасі.

Слід зауважити, що як головний представник і теоретик чеського сюрреалізму В. Незвал не повністю приймав сюрреалістичну доктрину французів. Поет був переконаним комуністом, і хоча французькі колеги-сюрреалісти також були шанувальниками Радянського Союзу і комуністами у поглядах, та частина концепції, яка стосувалася теорії

Фрейда, не допасовувала уявленню Незвала про мистецтво нового часу. Врешті, це була не єдина річ, яка не подобалася Незвалові: сюрреалісти визнавали в поезії лише одну форму вірша – і це був вільний вірш. Це здавалося поетові вбогим і таким, що обмежує творчу натуру. Однак сюрреалізм більше приваблював завзятого поетиста, аніж відштовхував. Його збірки 30-х рр. демонструють читачеві бездоганні вірші сюрреалістичної поезії. Ф. Буріанек зауважує, що у Незвала було все, аби успішно творити в новому напрямі: “Сюрреалістичний тип поезії Вітезслав Незвал витворив за допомогою того, що розвинув свої особисті риси – такі, як, наприклад, вільна фантазія, асоціативна побудова уявлень, механізми сну і підсвідомості у емоційності.” (пер. – Н.Б.) [2, 249]. Справді, механіку сновидіння ми виразно бачимо у найбільш поетичному творі В. Незвала – “Дивовижний чарівник” (“Podivuhodný kouzelník”, 1922). Письменника приваблювало, що сюрреалізм намагається дістатися до глибин людської душі, яку сам він шукав у звучанні народних пісень і легенд. Поет-сюрреаліст повинен вміти віднайти несподівані асоціації, а саме це Незвал умів робити бездоганно.

Усе ж сюрреалізм Незвала не був тим сюрреалізмом, який він побачив у Франції. Адже у 1934 році В. Незвал побував також у Радянському Союзі, де його захопили красномовні декларації митців-соцреалістів. Незвал вбачав у мистецтві спосіб виразніше зобразити дійсність, і лозунги про мистецтво, яке щиро демонструє людські почуття та емоції, подіяли на нього так, що письменник побачив певну схожість між сюрреалізмом і соцреалізмом. Це була його індивідуальна позиція: соцреалізм гучно закликав зображувати справжнє життя, як воно є, а для Незвала то була чи не центральна функція поезії і мистецтва взагалі. Він був переконаний, що і сюрреалізм – за допомогою нестриманої фантазії та несподіваних асоціацій – служить тому найголовнішому завданню: зобразити дійсність якомога прозоріше [1, 102].

Найбільш “чиста” сюрреалістична збірка В. Незвала – “Абсолютний гробар” (“Absolutní hrobař”, 1937). Тут асоціації, а відтак – метафори та епітети, найбільш несподівані, глибокі і чітко побудовані у межах вертикалі “краса потворного” “проклятих поетів”. Ця збірка була фінальним акордом у творчості Незвала-сюрреаліста. І все ж тут, як

і у попередніх двох збірках – “Жінка в множині” (“Žena v množném čísle”, 1936) та “Прага з пальцями дощу” (“Praha s prsty deště”, 1936) – центральними образами залишаються Прага і жінка. Ці дві теми дають Незвалові необмежений простір для фантазії і іскристих порівнянь. Однак виструнчена парадигма сюрреалістичного мистецтва не дозволяла повністю проявити поетів хист до римування. Поруч із сюрреалістичною поезією Незвал створює збірки “52 гіркі балади вічного студента Роберта Давіда” (“52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida”, 1936), “100 сонетів рятівниці вічного студента Роберта Давіда” (“100 sonetů zachránkyňi věčného studenta Roberta Davida”, 1937) та “70 віршів із потойбіччя на прощання з тінню вічного студента Роберта Давіда” (“70 básní z podsvětí na rozloučenou se stínem věčného studenta Roberta Davida”, 1938). Поезії були написані під впливом емоційного сплеску у житті Незвала. Перші дві збірки вирізнялися тим, що всі поетичні твори були написані в одній формі: у збірці “52 гіркі балади вічного студента Роберта Давіда” ми бачимо винятково бездоганні війнівські балади, у “100 сонетів рятівниці вічного студента Роберта Давіда” – відповідно, тільки сонети. “Гіркі балади” оповідають читачеві про побивання знедоленого бідного студента, який не має прихистку і власного добра. А у “100 сонетах” ліричний герой першої збірки оспівує свою кохану, яка здійснюється над горизонтом його знавіснілого життя, наче сонце. Як традиційний романтичний герой бідний студент Роберт Давід мусять загинути наприкінці своїх поневірянь, і саме темі смерті нещасного присвячена третя збірка – “70 віршів із потойбіччя на прощання з тінню вічного студента Роберта Давіда”.

Ліричний герой цих трьох збірок недовзначно символізує самого Незвала. Він – одвічний студент, а Незвал повсякчас перебуває у творчому пошуку. Не зовсім зрозуміло, чому ж автор видав свої збірки анонімно: він надіслав “52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida” у редакцію газети “Lidové poviny” (“Народна газета”) і у листі попросив опублікувати збірку. Тривалий час ніхто навіть не підозрював, хто може бути автором таких майстерних поезій. В. Незвал визнав своє авторство щойно у 1953 році. Збірки Роберта Давіда так сильно контрастували з актуальною Незваловою творчою позицією, що йому вдавсь задуманий епатажний мистецький прийом: він залишився анонімним автором. Лише

К. Чапек запідозрив у невідомому авторі “дивовижного чарівника” [1, 111].

Наскільки спершу сюрреалізм здавався В. Незвалові прогресивним і цікавим, настільки “реакційним” і неактуальним він став для нього вже за кілька років. Для французьких письменників-сюрреалістів А. Бретона, Поля Елюара та Рене Кривеля настав розлад із комуністичною партією того ж року, коли Незвал побував в Парижі, і письменник не спроможний був зауважити вже тоді, що його особиста позиція радше не співпадає з постулатами сюрреалістичного мистецтва, аніж їм підпорядковується. Незвал залишався переконаним комуністом до кінця життя. Але для сюрреалізму, як і для екзистенціалізму, який Незвал відкрито критикував у творчості свого друга Ф. Галаса, не було місця у комуністичному суспільстві.

Абсолютно самостійно, без підтримки інших учасників сюрреалістичної групи у 1938 році Незвал розпускає групу під приводом напруженої ситуації у країні та війни, що починалася. Діяльність групи була припинена офіційно, однак К. Тейге, К. Бібл та І. Штирські відмовилися від такого рішення ідеолога і головного представника групи. На початку Другої світової війни до них приєднався молодий чеський літературний критик та поет Вратіслав Ефенбергер, який назвав розпуск групи самовільним і безпідставним та відновив її діяльність. Згодом до групи ввійшли молоді письменники та художники, наприклад, психолог та поет, син відомого прозаїка-реаліста Ярослава Гавлічка – Збінек Гавлічек, а також молодий поет із трагічною долею Карел Гінек та відомий художник, автор колажів Іржі Коларж, який почав свою діяльність як оригінальний поет-сюрреаліст.

Учасникам сюрреалістичної групи, кількість яких після початку війни збільшилася, довелося працювати у підпіллі, тому що нацисти жорстоко переслідували митців-сюрреалістів, як і все, що не входило у рамки їхнього обмеженого світогляду. Тим часом у Брно виникла ще одна сюрреалістична група за назвою “Група РА” і до її складу ввійшли такі митці, як поет Олдржіх Вензл, редактор та письменник Людвік Кундера, художники Зденек Лоренц і Йозеф Істлер. Одним із найбільш ортодоксальних сюрреалістів групи був відомий і сьогодні прозаїк Богуміл Грабал. Свою мистецьку діяльність він розпочав у третій групі, яка була заснована у Празі під

час війни і мала дещо інші творчі тенденції – “Група 42”.

На жаль, кінець війни не приніс чеським сюрреалістам бажаної і необхідної свободи. Комуністи виявилися такими ж супротивниками сюрреалізму, як і нацисти. Одразу після приходу комуністичної влади у 1948 році почалися нові репресії, спрямовані проти сюрреалістичного руху. У 1950 році був страчений один із головних теоретиків чеського сюрреалізму Завіш Каландра: він виступив із відкритою критикою сталінської влади. На К. Тейге також чекав арешт, однак за два дні до виконання наказу у 1954 році художник і теоретик мистецтва помер.

Незважаючи на всі труднощі, сюрреалістична група стала в 50-х роках одним із останніх острівців вільної думки і творчості у тодішній Чехословаччині. У цей час до групи приєдналося чимало художників, які працюють і донині. Достатньо згадати всесвітньо відомого художника і кінорежисера Яна Шванкмаєра та поета Петра Крала, який у 1968 році емігрував до Парижа і став представником французької культури. Безперечно, більшість творів мистецтва неможливо було опублікувати, але політична відлига наприкінці 60-х дала змогу влаштувати декілька ретроспективних виставок і видати найголовніші твори письменників-сюрреалістів.

Поруч із яскравою постаттю В. Незвала залишалася практично непоміченою робота такого глибокого і чуттєвого автора, як К. Бібл. Правда полягає у тому, що саме у Бібловій творчості сюрреалізм розкрився повніше, аніж у сенсаційних сюрреалістичних збірках Незвала. К. Бібл був людиною зі складним характером, і особистість поета вирізнялася замкнутістю. Він був непростою творчою натурою і це пов'язане з пережитою у молодості тривалою хворобою та втратою найближчих друзів. Поет не залишив великого творчого доробку у порівнянні з його колегами Ярославом Сейфертом чи Владіміром Голаном, адже як і у випадку з Ф. Галасом, йому судилося не тривати, крім того, сповнене складних емоційних переживань життя. Бібл як поет також вийшов із поетизму, й у творах жодного поетиста не було стільки екзотичної образності, як у Бібла. Його справді зваблювали далекі країни, він справді їх бачив. І зовсім непомітно для інших і для самого себе через складність свого внутрішнього світу Бібл ще наприкінці 20-х рр. прийшов до складних символів та елементів сюрреалізму у поезії. Імовірно,

цілком не навмисне у своїх творах поет витворював світ, що існував на межі з дійсністю і сном, світ, сповнений барвистих фантазій, окриплених екзотичними образами та зміщених глибокою символікою. Це і був справжній сюрреалізм у чеській поезії, і К. Бібл прийшов до нього самостійно.

У його поемі “Новітній Ікар” (“Nový Ikaros”, 1929), що побудована на спогадах поета та його роздумах про війну, бачимо елементи автотексту, який застосовували сюрреалісти, і медитативна розповідь межує з візіями глибокого сну. Хаотичність викладу у поетичному творі дуже нагадує спалахи спогадів і образів, що зринають з підсвідомого. Ф. Буріанек стверджує, що збудлива фантазія, яка постійно розривалася поміж сном та дійсністю, є визначальною, чи не найважливішою рисою творчої особистості Бібла. Також літературний критик зауважує, що Бібл був єдиним видатним поетом-сюрреалістом поруч із Незвалом [2, 251]. Але дослідник не звертає уваги на те, що В. Незвал і К. Бібл були сюрреалістами по-різному. Для Незвала творити у манері сюрреалізму було забаганкою невичерпного мистецького таланту, можемо навіть сказати, що поет зацікавився сюрреалізмом, тому що це був новий модний напрям,

а Незвала завжди приваблювало все яскраве і нове, те, що здавалося йому найкращим рішенням актуальних для нього мистецьких проблем. Що ж до Бібла, сюрреалістична манера його творчості була природним етапом еволюції його мистецької особистості, очевидним кроком у його творчому становленні і зростанні поетичного потенціалу. В. Незвал облишив сюрреалізм, коли йому стало нецікаво, адже поет сам себе переконав, що сюрреалізм сковує його бурхливий талант. Натомість у поезії К. Бібла і впродовж всіх 30-х рр. бачимо елементи сюрреалізму, а особливо у збірці “Дзеркало ночі” (“Zrcadlo noci”, 1939).

1. Инов И. Судьба и музы Витезслава Незвала : по страницам воспоминаний, дневников, писем, рукописей / И. Инов. – М., 1990. – 223 с.
2. Buriánek F. Česká literatura první poloviny XX Století / F. Buriánek. – Praha : Československý spisovatel, 1981. – 350 s.
3. Engelking L. Codziennosc I mit. Poetyka, programy I historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawawangardy / L. Engelking. – Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2005. – 284 s.
4. Nezval V. Moderní básnické směry / V. Nezval. – Praha : Československý spisovatel, 1984. – 256 s.

Статья посвящается истории возникновения и деятельности группы пражских сюрреалистов в 30-х гг. XX века. Внимание сосредоточено на взглядах наиболее известного представителя авангардного искусства в Чехословакии первой половины XX века – Витезслава Незвала.

Ключевые слова: сюрреализм, художественное направление, автотекст, поэтизм.

The article is dedicated to the history of origins and action of the surrealist group in Prague in 30th years of the 20th century. Attention is focused on the views of the most famous representative of avant-garde art in Czechoslovakia in the first half of the 20th century.

Key words: surrealism, artistic movement, automatic writing, poetism.

УДК 821.161.1
ББК 83.3 (4 Рос) 1

Валентина Папушина

ОСОБЛИВОСТІ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ТЕМАТИКИ В РОМАНАХ І.С.ТУРГЕНЄВА

У статті проаналізовано образи центральних героїв романів І.Тургенєва, зроблено наголос на відображенні в їх характерах кращих рис народу: дієвості, повноти життя, гармонії духовного світу, що є запорукою активної життєвої позиції. Особлива увага приділяється жіночим образам, які стають еталоном справжньої жіночності і моральної краси.

Ключові слова: особистість нового типу, громадянський обов'язок, духовна культура.

У кризові чи переломні моменти історії актуалізуються “вічні” питання, зокрема тема обов'язку й особистого щастя, морального ви-

бору людини, ролі і місця митця в суспільному житті. Кожна доба має своїх гуманістів, що намагаються розглядати важливі націо-

нально-духовні процеси з загальнолюдських позицій. До них відноситься письменник другої половини XIX ст. І.С.Тургенев – автор романів “Рудін” (1855), “Дворянське гніздо” (1859), “Напередодні” (1860), “Батьки і діти” (1862) та ін., творчість якого припадає на один із кризових періодів в історії Росії – переддень скасування кріпосного права та подальшої активізації суспільного життя країни. У своїх творах І.Тургенев зумів правдиво відобразити буття епохи з його ідейними суперечностями, гостро поставив питання громадянського обов'язку, створив новаторський образ “нігіліста”, майбутнього революціонера-демократа, висвітливши чинники, що вплинули на його формування. “Твори письменника завжди були тісно пов'язані з сучасністю, з нагальними питаннями російської дійсності” [1, 2]. Особливу увагу письменник приділив жіночим образам, які втілювали кращі якості сучасниць автора. “Тургеневські дівчата” вирости на національно-народному ґрунті і піднялись до високих духовних ідеалів. Тема громадянського служіння набуває у прозі І.Тургенева глибокого філософського звучання, головними її складовими стають висока духовність і моральна культура, що робить творчість письменника актуальною сьогодні, спонукає звернутись до центральних образів його романів, з позицій сучасності проаналізувати їх міру художнього впливу.

Створені І.Тургеневим образи “зайвих людей” нині потребують нового осмислення з точки зору загальнолюдських цінностей. У недалекому минулому офіційне літературознавство потрактувало однобоко образи Рудіна (“Рудін”) і Лаврецького (“Дворянське гніздо”), пояснюючи їх громадянську пасивність нерішучістю і нерозумінням справжніх шляхів розвитку Росії. Образ Інсарова (“Напередодні”) отримав своєрідне ідейне трактування у статті “Коли ж прийде справжній день?” М.Добролюбова, який вбачав завдання Інсарових у боротьбі з російським самодержавством, “російськими турками”, що, як відомо, навіть призвело до розриву І.Тургенева з “Современником”. Образ нігіліста Базарова (“Батьки і діти”), котрий викликав ще у сучасників письменника багато суперечок, М.Добролюбов, а згодом радянська критика розглядала як передовий, революційний. З цим письменник також не погодився. І.Тургенев дотримувався ліберальних поглядів, із застереженням ставився до програми соціал-демократів М.Добролюбова, М.Чернишевсь-

кого, тому створені ним образи викликають глибокі роздуми і не можуть мати, принаймні сьогодні, однозначної оцінки.

Нігіліст Базаров заперечує недосконалу імпер-російську дійсність, тому й надії на майбутнє пов'язує з наукою, віддаючи їй усього себе. Навіть у масток Кірсанових він привозить реактиви, збирає на болотах зразки для дослідів, працює замість відпочинку, що викликає нерозуміння як із боку дворян, так і з боку народу. Певною мірою в образі Базарова знайшли відображення “світило” природничих наук І.М.Сєченов, лікар П.І.Бокотта інші. Чи не обкрадає морально така самозреченість в ім'я науки, односторонність поглядів і деяких наших сучасників? Попри виняткову працездатність тургеневський герой не викликає захоплення у читача, дивує його розуміння таких загальнолюдських понять, як кохання, дружба, мистецтво, на що звернули увагу ще сучасники письменника. І.Тургенев, не висловлюючи думку безпосередньо, доводить хибність обраної героєм моделі поведінки.

Зустрівши Одинцову і покохавши її, Базаров намагається знищити своє кохання, його почуття “мучило і дратувало”, “обурювало його гордість”, він “йшов до лісу і ходив по ньому великими кроками, ламаючи гілки на шляху і картаючи і її і себе” [7, 494]. Романіст порушує проблему внутрішньої роздвоєності нового героя, який свідомо відмовляється від кохання, особистого щастя, стає руйнівником таких загальнонародних понять, як синівський обов'язок, дружба, співчуття. “Тургенев, що знав праці німецьких природознавців, кумирів революційних шістдесятників... звертає увагу не тільки на сильні, але й на слабкі моменти вульгарного матеріалізму Фогта, Бюхнера і Мошотта” [2, 74]. Образ Базарова таким чином втілює не тільки прагнення передової частини суспільства до кардинальних змін, а й свідчить про його духовний занепад.

Змальований І.Тургеневим тип нігіліста входить у реалії буття і доводить своє право на вчинки, власну думку, життєвий шлях, він і сьогодні є певною шкалою морально-духовних цінностей. Поштовхом до його створення стали суспільні процеси, пов'язані з заміною високих етичних ідеалів раціоналізмом, обмеження суто експериментальними зацікавленнями, намагання служити батьківщині, не керуючись загальнолюдськими моральними принципами. Деякі сучасники І.Тургенева

* Тут і далі переклад з російської наш. – В.П.

стверджували, що прототипом Базарова послужив сам М.Добролюбов, у якому злютоване спільне між передовим суспільним діячем і тургеневським героєм. Сам І.Тургенев у статті “З приводу “Батьків і дітей” пояснював, що образ нігіліста було змальовано з особистості молодого провінційного лікаря, який вразив його. “В цій надзвичайній людині втілювалось – на мій погляд – те явище, що ще не народилось, а тільки почало бродити, яке потім отримало назву нігілізму” [7, 23]. Тема громадянського служіння в романі набуває полемічної гостроти. І.Тургенев піднімає питання про духовний стан суспільства, в якому можливе таке явище, як “базаровщина”, відтворюючи процеси, що відбуваються, як непросту єдність: громадянська діяльність, керована раціоналістичними міркуваннями, неминуче призводить до фізичної смерті героя, нехтування духовними критеріями стає відтак причиною негативних зрушень у суспільстві. Ф.Достоевський довершив тургеневський образ “нігіліста”, логічний кінець якого навіть не міг уявити І.Тургенев. “Достоевський мовби опрацює типовий для російської літератури 60-х років образ нігіліста. Родіон Раскольников наче молодший найфанатичніший брат Євгенія Базарова” [4, 23–24]. Потворний образ суспільного діяча, що керується суто раціоналістичними чинниками, змальовано Ф.Достоевським у романі “Біси”. Проблема подальшої трансформації образу нігіліста є цікавою і мало дослідженою.

Попередниками Базарова стали образи найкращих представників дворянства – Рудіна і Лаврецького, які є носіями певних рис, що гротескно загострились в образі головного героя роману “Батьки і діти”. Вони насамперед прагнуть бути корисними країні: Рудін, “широко освічений, естетично розвинений, увібрав у себе головні віяння філософської думки того часу і проймається важливими інтересами сучасного суспільства” [7, 11]. Справі громадянського служіння він ладен принести в жертву особисте щастя. “Від діяльності, від блаженства діяльності я ніколи не відмовлюсь; але я відмовився від насолоди. Мої сподівання, мої мрії і особисте моє щастя не мають нічого спільного. Кохання... я його не вартий” [7, 86].

“Високі” слова Рудіна вступають у протиріччя з його почуттями до Наталії Ласунської. “Я відчув потяг до вас з першого дня нашого знайомства”, – зізнається він у листі

до Наталії. Нерозуміння великого значення справжніх людських цінностей, нехтування почуттями свідчить про захоплення героя теоріями, відірваними від реального життя, життєтворного народного ґрунту. Все це морально його спустошує. Наталія Ласунська нарікає на позерство, безвідповідальність, боягузтво Рудіна, його нездатність на справжні почуття. “Ви так часто говорили про самопожертву... чи знаєте, що я пішла б з вами, чи знаєте, що я на все зважилась? Але, певне, від слова до діла ще далеко, і ви тепер злякались так само, як злякались третього дня за обідом перед Волинцевим!.. Кого я зустріла тут? Нищу людину...” [7, 103].

Рудін, вражений чесністю, відвертістю, цільністю натури Наталії, тікає, відчуваючи власну неповноцінність. “Мені не вистачає... я й сам не можу сказати, чого саме не вистачає мені... Мені не вистачає, певне, того, без чого так само не можна рухати серцями людей, як і оволодіти жіночим серцем...” [7, 112]. Рудін шукає і не знаходить “справжнього” заняття, стає “зайвою” людиною, навіть його смерть на паризьких барикадах із прапором у руках негероїчна, нікому не приносить користі. “Романи Тургенева несуть у собі благородну просвітницьку місію... Тургеневській жінці в цій благородній місії належить величезна роль” [5, 11]. Наталія Ласунська стає моральним еталоном, з допомогою якого автор перевіряє цільність духовного світу Рудіна, і доводить, що без любові в серці неможливо усвідомити своє місце у суспільному житті.

У романах “Рудін”, “Дворянське гніздо”, “Напередодні” І.Тургенев звертається до теми громадянської діяльності не тільки чоловіка, але й жінки, наділяючи жіночі образи багатим внутрішнім світом, розумом, виваженістю, прагненням вищої справедливості як в особистих стосунках, так і у суспільному житті. “Образ Наталії Ласунської відкрив у творчості Тургенева цілу галерею прекрасних жіночих характерів, що присвятили своє життя служінню суспільним ідеалам, в ім'я яких вони були здатні піти на будь-які жертви і випробування” [1, 11].

Зазвичай історики, соціологи, літературознавці вважають початком громадсько-політичної активності жінок, їх боротьби за зрівняння в правах з чоловіками у 60-ті роки XIX ст. – переддень скасування кріпосного права, чи період “одразу ж після скасування кріпосного права” [6, 8]. Зобразивши жінок,

готових узяти участь у суспільному житті, І.Тургенєв акцентує увагу на їхній моральній перевазі над чоловіками. На жаль, у романі “Рудін” ця тема не отримала подальшого розвитку. Ми не знаємо, як склалася доля Наталії Ласунської після одруження з Волинцевим, чи вдалось їй утілити в життя свої мрії і високі ідеали.

У романі “Дворянське гніздо” І.Тургенєв порушує питання духовного занепаду російського суспільства, сповідання фальшивих моральних цінностей, відсутності патріотизму і високих ідеалів, прийнятності бюрократизму, пов’язуючи їх із проблемою “штучного” виховання дітей за західними зразками. Письменник докладно простежує, як спотворене виховання, яке отримав Федір Лаврецький, не дало розвинути його кращим рисам, стало причиною багатьох випробувань на життєвому шляху. Іван Петрович Лаврецький хотів бачити у своєму Федорі “сина природи”. “Прихильник спартанського виховання, він наказував будити сина о четвертій годині ранку, обливати його холодною водою, примушував його бігати навколо стовпа на мотузці, їсти раз на день, їздити верхи. Для дотримання світського шику змушував Федора вдягатись по-шотландськи, студіювати, за порадою Руссо, міжнародне право і математику, а для підтримання лицарських почуттів – вивчати геральдику” [3, 184]. Подібне виховання, модне в дворянських сім’ях, отримав і сам І.Тургенєв, тому йому було важливо простежити шлях морального відродження героя, що дає підстави вважати “Дворянське гніздо” романом виховання. Письменник вдається до глибокої розробки характерів головних героїв роману, на що звернув увагу ще Д.Писарєв.

Не викликає подиву одруження Лаврецького з холодною і практичною егоїсткою Варварою Павлівною, яку приваблює веселе життя за кордоном, де зрада чоловіка розуміється як нормальне явище. Лаврецький підсвідомо відчуває аморальність і фальш подібного способу життя, болісно стає на шлях духовної еволюції, пошуків внутрішньої цілісності. Він пориває з дружиною, повертається на батьківщину, де перш за все цікавиться справами у своєму маєтку. Знайомство з Лізою Калітіною відкриває новий етап у його житті.

Добра, розважлива, здатна зрозуміти іншого, Ліза втілює найкращі якості російської жінки. “Багато рис характеру зближують дівчину з пушкінською Тетяною, що неодно-

разово відзначала сучасна Тургенєву критика” [3, 187]. Сповідуючи високі моральні цінності під впливом благодатних ідей християнської релігії, Ліза стає джерелом відновлення гармонійного світосприйняття Лаврецького, що живиться народною вірою і її високою мораллю. Ліза спочатку широко співчуває Федору, потім віддано кохає його: “...вона вже вагаться не могла; вона знала, що кохає, – і покохала чесно, не жартуючи, прив’язалась міцно, на все життя – і не боялась погроз; вона відчувала, що насильству не порушити цього зв’язку” [7, 248]. З народженням кохання, яке підноситься І.Тургенєвим до високої духовності, Лаврецький відчуває внутрішнє відродження, усвідомлює справжнє місце в суспільстві. “Вона надихнула б мене на чесну, сувору працю, і ми пішли б разом уперед, до прекрасної мети” [7, 225]. Письменник підкреслює велике значення чистоти стосунків, справжнього почуття, прагнень до змістовного життя у формуванні активної громадянської позиції. В епоху гострих ідейних суперечок щодо подальшого шляху розвитку Росії він створює роман, у якому домінуючою є тема виховання в людині кращих моральних якостей.

Ліза і Лаврецький не мають права на особисте щастя – їх діяльність радше спрямована на духовне відродження суспільства, і вони до кінця виконують свою місію. Не бажаючи будувати свою долю на лукавстві та брехні, Ліза переконує усіх у справедливості свого вибору піти до монастиря, щоб, згідно з народною мораллю, віддати себе в жертву, відмолити гріхи своєї сім’ї. Лаврецький знаходить сенс життя у практичній діяльності: намагається поліпшити життя своїх селян, вчиться орати землю, що стає символом початку народження нового життя героя.

Подібно до інших романів І.Тургенєва, конфлікт роману “Напередодні” не базується на розв’язанні суто соціальних проблем. Він наповнений великим громадянським пафосом, високою ідеєю служіння ідеалам свободи, справедливості, милосердя, а те, що кульмінаційні події відбуваються за межами Росії, надає твору загальнолюдського змісту. Автора роману цікавлять питання філософського і психологічного характеру, чинники, що уможливили формування в російському середовищі героїчної особистості, яка стала прикладом для наслідування і морального виховання. Гостро в творі порушується тема особистого щастя і громадянського обов’язку,

що пов’язана з долями головних героїв Олени Стахової і болгарина Дмитра Інсарова. “Історія їх взаємостосунків – це не тільки історія безкорисливого кохання, заснованого на духовній спорідненості; особисте життя Олени й Інсарова переплітається з боротьбою за світлі ідеали, за вірність великій громадянській справі” [3, 192]. Олена, на відміну від Наталії і Лізи, зустріла людину, рівну собі за силою духу, бажанням зайняти активну громадянську позицію, здатну на справжні почуття. Взаємне кохання надало їй сили і рішучості втілити в життя високі ідеали свободи і справедливості, отож особисте щастя стає одним із чинників самореалізації героїні.

В образі Інсарова, що присвятив життя звільненню своєї Батьківщини Болгарії від турецької влади, І.Тургенєв простежує формування нового соціально-психологічного типу, якому не властива трагічна роздвоєність між словом і справою, особистим і загальним. Герой втілює незламну волю до боротьби і готовий померти в ім’я справедливості. Самозречення у відданості загальній справі привернули до Інсарова увагу Олени, і вона вирішує розділити його долю. І.Тургенєв зазначав, що в основу роману “покладено думку про необхідність свідомо героїчних натур” [7, 16], потрібних Росії на той час, але створений ним образ головного героя дає підстави для роздумів. Зауважимо, що Інсаров і Олена не цікавляться ні поезією, ні філософією, ні мистецтвом, бо не вбачають у них практичної користі. Люди інсарівського типу не були психологічно близькими І.Тургенєву, але викликали його зацікавлення, отримавши певне місце в романі “Батьки і діти”. Цілком логічно видається смерть Інсарова у прекрасній Венеції.

Ширше розроблений автором образ Олени Стахової, що втілює високі гуманістичні ідеали милосердя і самопожертви. Зовні Олена відрізняється від Наталії Ласунської і Лізи Калітіної. “Стислий рот і досить гостре підборіддя” підкреслюють силу характеру Олени. “В усій її істоті... було щось знервоване, електричне, щось поривчасте і квапливе, словом, щось таке, що не могло всім подобатися, що навіть відштовхувало інших” [7, 307]. І.Тургенєв створює надзвичайно сильний і цілеспрямований образ російської жінки, що ввібрав у себе кращі риси попередниць Наталії і Лізи. М.Добролюбов образу Олени надавав великого значення, помітивши у моральному розвитку дівчини відбиток народ-

ності, втілення рис кращих людей російського суспільства, називаючи її справжньою героїнею. Подібно до Лізи, Олена з дитинства прагнула робити добро. “Бідні, голодні, хворі її хвилювали бентежили, мучили; вона бачила їх у снах, розпитувала про них усіх своїх знайомих; милостиню вона давала турботливо, з мимовільною важністю, майже з хвилюванням”, на неї находило “відчуття радісного втихомирення” [7, 307–308], з яким вона їла чорний хліб бідної подруги Каті. Образ Олени Стахової поєднав співчуття, милосердя, бажання принести себе в жертву, притаманні російській жінці, з новими настроями епохи і довів право бути прикладом мужності, героїзму, громадянського служіння.

Прототипом Олени Стахової стала російська дівчина Лариса, яка полюбила болгарина Катранова і поїхала з ним у болгарське місто Свіштов. І.Тургенєв побачив у Ларисі героїчну особистість, надавши цьому образу великої моральної сили. Вчинок Лариси повторила російська баронеса Юлія Вревська, яка була особисто знайомою з І.Тургенєвим і прочитала його роман “Напередодні”. Активна і діяльна натура Вревської не могла змиритись із монотонним і беззмістовним життям, яке нав’язувало петербурзьке оточення. Коли в 1877 році Росія оголосила війну Туреччині, вона вирішує їхати в діючу армію, на власні гроші створює санітарний загін, де працює сестрою милосердя. Саме життя стало продовженням роману І.Тургенєва “Напередодні”, і його героїнею стала росіянка Юлія Вревська, національна героїня Болгарії.

Тема громадянського служіння в творчості І.С.Тургенєва має філософський, загальнонародний і загальнолюдський зміст. Великі соціальні зрушення, на думку письменника, мають ґрунтуватися на високих духовних ідеалах, зв’язку з народною мораллю, усвідомленні відповідальності за долю країни. У своїх творах І.Тургенєв порушує актуальні для його епохи питання, великого значення прозаїк надає не тільки вмінню героїв зайняти активну життєву позицію, але й цільності їхнього внутрішнього світу, приділяє велику увагу ролі жінки у суспільному процесі. В.Н.Тихомиров у статті “Тургенєвські жінки і проблеми емансипації” вважає твори Тургенєва кроком до емансипації російської жінки. Про такі настрої письменника свідчить захоплення творчістю “апостола жіночої емансипації” Жорж Санд, творчі й особисті зв’язки з українською письменницею Марко Вовчок,

зацікавлення кращими жінками свого часу. На сьогодні існує численна література, присвячена вивченню творчості І.Тургенева, проблемі впливу жоржсандівських героїнь на його жіночі образи, до якої звертались А.Батюто, В.Карелін, М.Іванов, Л.Пумпянський та ін.

Твори І.Тургенева не втратили свого дієвого значення сьогодні. Романіст дослідив формування особистості нового типу свого часу, вказавши на слабкі сторони її світогляду, зокрема раціоналізм, обмеження суто експериментальними зацікавленнями, відірваність від народного ґрунту. Образом “нігіліста” художник слова протиставив надзвичайно сильні за моральною красою образи “тургеневських дівчат”, пов’язуючи з ними сподівання на духовне оновлення суспільства. Значення жіночих образів І.Тургенева неодноразово підкреслювали відомі сучасники письменника. “Тургенев, – говорив Л.М.Толстой А.П.Чехову, – зробив велику справу тим, що написав надзвичайні портрети жінок” [1, 2]. Тургеневські героїні – діяльні натури, що сповідають високі ідеали народної моралі. Про велике моральне і виховне значення створених письменником образів жінок свідчить, зокрема, доля російської баронеси Юлії Вревської, що продовжила життя літературної героїні.

рених письменником образів жінок свідчить, зокрема, доля російської баронеси Юлії Вревської, що продовжила життя літературної героїні.

1. *Жизнь и творчество* И. С.Тургенева : материалы для выставки в школе и детской библиотеке. – М. : Дет. лит., 1988. – 63 с.
2. *История русской литературы XIX века : (Вторая половина)* / под ред. Н. Н. Скатова. – М. : Просвещение, 1991. – 512 с.
3. *Пустовойт П. Г.* И. С.Тургенев – художник слова / П. Г. Пустовойт. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 376 с.
4. *Рада І.М.* Трагедія “келійного філософа”, який став заручником власної теорії / І. М. Рада // *Зарубіжна література в навчальних закладах.* – 2000. – № 11. – С. 20–25.
5. *Тихомиров В. Н.* Тургеневские женщины и проблемы эмансипации / В. Н. Тихомиров // *Зарубіжна література в навчальних закладах.* – 2004. – № 3. – С. 11–13.
6. *Тишкин Г. А.* Женский вопрос в России в 50–60 гг. XIX в. / Г. А. Тишкин. – Ленинград : Изд-во Ленинградского ун-та, 1984. – 240 с.
7. *Тургенев И. С.* Романы / И. С. Тургенев. – М. : Дет. лит., 1975. – 592 с.

В статті проаналізовані образи центральних героїв романів І.Тургенева, зроблено акценти на відображенні в їх характері кращих рис нації: діяльності, повноти життя, гармонії духовного світу, які є запорукою активної життєвої позиції. Особливу увагу приділено жіночим образам, які стають зразком справжньої жінкості та моральної краси.

Ключові слова: *особистість нового типу, громадянський обов’язок, духовна культура.*

The images of the central characters in I. Turgenev's novels are analysed. Special emphasis is made on the reflection of the best features of the nation in their characteristics: activity, life fullness, harmony of spiritual world which result in their active life position. Particular attention is paid to women characters which become a standard of real femininity and moral beauty.

Key words: *new type of personality, civic duty, spiritual culture.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Вівчарик

ПОЕТИКА ДЕТЕКТИВНИХ ПОВІСТЕЙ ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО “СІМ ЗОЛОТИХ ЧАШ”, “ЗАМОК ЯНГОЛА СМЕРТІ”

У статті розглянуто повісті Григора Лужницького як спробу оновлення української літератури завдяки розвитку в ній детективного жанру. Письменник звернувся до історичних подій, вважаючи, що вони містять такий необхідний для детективу елемент сенсаційності. Автор відмовився від “загальноприйнятого” підходу до історії, прилучився до творення національного міфу. Водночас простежуються біблійні ремінісценції. Категорії релігійності, історизму, патріотизму постають як нероздільні. Письменник витворив ідеал активно-творчого героя, який на противагу стихійній пропонує ділову концепцію побудови держави.

Ключові слова: *детектив, жанр, національний міф, біблійні ремінісценції, активно-творчий герой.*

Актуальність теми і стан наукової розробки. Впродовж останнього десятиліття творчість Григора Лужницького все частіше потрапляє у поле зору українських дослідників. Характерними з цього погляду є монографії Миколи Ільницького “Драма без катарсису : сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття” (1999), Стефанії Андрусів “Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ століття” (2000), Володимира Антофійчука “Євангельські образи в українській літературі ХХ століття” (2001), Степана Хороба “Українська релігійна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність” (2001), Мар’яни Комариці “Українська “католицька критика” : феномен 20–30-х рр. ХХ ст.” (2007); статті Наталії Пазуняк, Леоніда Рудницького, Тараса Салиги. Посилення інтересу до постаті Григора Лужницького стало поштовхом до подальшого перевидання його художніх творів і наукових праць. Завдяки старанням Степана Хороба побачили світ релігійні та історичні драми письменника. Львівським національним університетом ім. І.Франка разом із кафедрою театрознавства та акторської майстерності Українського Вільного Університету видано театрознавчі й літературознавчі дослідження Григора Лужницького з питань драматургії, сценічного мистецтва та його історії.

Сучасні наукові розвідки, виходячи з конкретної концепції та мети, розглядають художній і науковий доробок чільного “логосівця” й інспірують літературознавчі пошуки на з’ясування місця і ролі Григора Лужницького в координатах близького йому творчого об’єднання й у розвитку українського літературного процесу перших десятиліть ХХ століття загалом. Однак маловивченим залишається прозовий доробок Григора Лужницького, адже значна частина повістей видана тільки за кордоном і невідома широкому читачському загалу. Відтак існує проблема їх належного наукового поцінування, чим і зумовлена актуальність і доцільність статті. Нашою метою є дослідити функціонування детективного жанру в творчості “логосівця”, виявити систему поетикальних засобів характеро- та сюжетотворення.

Повісті Григора Лужницького були спробою творення пригодницької літератури на національному ґрунті. Окремі твори перевидані під заголовком “український детектив”. Сам автор називав їх сенсаційними або

кримінальними. З цього приводу критики зауважували: “...Полянчик” написав цілу низку сенсаційних повістей різноманітної тематики..., впровадив в українську літературу жанр так званої кримінальної повісті” [12, 25], а деякі з них дотримувалися думки, що письменник “започаткував жанр пригодницької повісті” [2, 176]. Такий різнобій пов’язаний із жанровою невизначеністю: частина науковців (Василь Лесин, Олександр Пулинець, Лідія Мошенська) вважає детектив видом пригодницької літератури, інші (Микола Славинський, Вадим Назаренко) стверджують, що це два окремі жанри, а серед детективів виділяють воєнний, політичний, сатиричний та історичний [див. 13, 97–98].

У той час, коли детектив розвивався у двох напрямках (перший – романтично-сенсаційний із містифікацією ситуацій, другий – класично-інтелектуальний із підвищеним розумовим началом), Григору Лужницькому притаманне поєднання різних елементів – “ідеаліста-візіонера з моментом містерії та детектива кримінальних злочинів із залізною логікою” [8, 257]. Водночас митець закликав облишити “формальні шаблони” і захоплювався Честертоном, який “зумів поставити проблематику сенсаційності й криміналістики в повісті на високий рівень метафізично-естетичного підходу в християнському дусі” [11, 5]. Григор Лужницький зазначав, що детектив постає на основі “розумової конструкції”, яка може бути кримінальною, фантастичною, сенсаційною.

Стефанія Андрусів зауважує, що “сенсаційний” талант письменника впадає в очі вже у заголовках його історичних повістей: у ролі опорного ключового слова використовуються експресивно та історично інтенсивні іменники, а також «палаючі» епітети-означення...” [1, 171]. Прозаїк щедро послуговувався як історичними фактами, так і художньою вигадкою. Беручи до уваги поділ історичних творів на художньо-історичні, історико-художні, художньо-документальні (в основі поділу співвідношення достовірних даних і вигадки), більшість повістей Григора Лужницького відносимо до історико-художніх (увага зосереджена на художності, домислі). Домисел письменника виявляється у посиленні чи послабленні окремих рис характеру історичних персонажів. Григор Лужницький

* Б.Полянчик, С.Ордівський – псевдоніми Григора Лужницького. – Н.В.

“перший пробує дати українському загальноісторичну сенсаційну повість, основу на українській історії, повість про змагання цих українців, яких ім’я присипав попід забуття” [7, 4]. Письменник висвітлював визвольну боротьбу українців часів козацтва, підпільний рух у Галичині після Першої світової війни. В основі його творів – автентичні документи, побачене або почуте. А звернення до минулого, предків, традицій часто базується на національній містиці. З цього приводу сам письменник зауважував: “...всякі екзотичні теми сенсаційності й криміналістики, перейнятої з англійського, французького чи навіть німецького роману, – не мають на нашому ґрунті умовин для розвитку. Зате українська нація розпоряджає іншим, ближчим джерелом сенсаційності й романтики. Джерелом, що добре знає лише недержавним народам”, адже їх історія здебільшого сповнена елементами сенсаційності, а це переноситься у твори відповідної тематики [11, 7].

Повісті “Сім золотих чаш” та “Замок янгола смерті” – композиційно завершені окремі твори, проте розповідають про споріднені події: часи гетьманування Івана Скоропадського в Україні та Пилипа Орлика в еміграції, період правління Кирила Розумовського, який співпрацює з Григором Орликом (сином Пилипа Орлика). Відтак письменник показує боротьбу за державність в еміграції та спроби відстояти її в Україні. Григор Лужницький основну роль у побудові держави відводив мудрому керівнику (гетьману), еліті, інтелігенції. У мотивуванні дій черні використано етнопсихологічні чинники. Козацька еліта ототожнюється з культурою, зокрема рільничою, а чернь – це некерована маса. За таким критерієм структурується і простір. Він поділяється на опанований та неосвоєний.

Названа опозиційна пара відповідає основній дихотомії – “Україна-Москва”, де “еліта” ототожнюється з Україною, а “чернь”, просторово включена в Україну, ідеологічно проєктується на Московію” [1, 172]. Гетьман виступає у ролі будівничого держави, розважливого провідника, “батька”. Його постать асоціюється з архетипом Мудрого Старця (Великого Батька) за Юнгом. Боротися за державність змушує туга за власною ідентичністю та автентичністю України (сакральний простір рідної землі): “Не до жартів тому, кому рідні руйнують хату” [7, 157]. За твердженням вчених, країна – це не просто тери-

торія, це ідея, а нації можуть реалізувати себе тільки у власних державах [див. 4, 61]. Гетьман, будучи Господарем, позбавлений “власного” дому (намагання Росії та Польщі поділити Україну), змушений стати Войовником ради утвердження ідеї державності. У такий спосіб повісті Григора Лужницького стали місцем зустрічі “Історії” та “Доісторії”, що загалом характерно для історичних творів.

Повісті “Сім золотих чаш” та “Замок янгола смерті” відрізняються від інших не лінійним, а паралельним розвитком сюжету (дія відбувається у різних містах західної Європи та України). Концепція його побудови єдина: козацька еліта, потрапивши під хвилю мазепинської еміграції, не перестає боротись за українську державність, намагається заручитись підтримкою європейських країн для подолання нищівного впливу Москви.

Головні герої творів – Андрій Войнаровський, Пилип Орлик (“Сім золотих чаш”), Григорій Орлик (“Замок янгола смерті”) – історичні особи, які, перебуваючи в еміграції, борються за утвердження української державності. Автор створює активно-творчого героя, котрий на протигагу стихійній пропонує “ділову” концепцію розбудови України. Григор Лужницький зображає персонажів представниками козацької еліти, яка нічим не поступається перед західноєвропейськими політичними та військовими діячами. Тому керувати державними справами повинна саме еліта (прояви впливу ідей В’ячеслава Липинського щодо ролі аристократії у функціонуванні національно-державницького організму), адже народ по своїй природі безвідповідальний. Будівничими виступають не народні маси, чернь, а сильні історичні постаті, так звані “вищі одиниці”.

Гетьманування письменник часто порівнює з хресною дорогою Ісуса: “Ти дав мені нести хрест, і я несу його, хай буде Твоя воля, не моя.., і нестиму доти, аж покличеш мене до Себе. Але я немічний, Господи, щораз то важче мені нести його... Дай мені сили, Господи.., і нехай буду я гідний.., що віддам своє життя за батьківщину нашу” [7, 300]. У такий спосіб реалізовується символіка статусу. Григор Лужницький намагається показати внутрішні переживання героїв, які невідомі оточенню. При цьому виявляються категорії патріотизму та релігійності, характерні для усієї творчості письменника.

Релігійність українців протиставляється “лжехристиянськості” росіян: “Іх скоріш мож-

на назвати богомільними, і то тільки до деякої міри. Коли москаля зумієте переконати, що для слави Бога треба йому рідну матір зарізати, то він не тільки її заріже, але ще й тупого ножа візьме, щоб довше було різати, бо тоді жертва більш приємлива буде...” [9, 8]. Для характеротворення письменник використовує і етнопсихологічні дані: українцям притаманна шляхетність, тому слід шукати союзників у Європі. Для цього гетьмани Іван Скоропадський і Кирило Розумовський таємно співпрацюють з емігрантськими гетьманами Орликами: “Я десятки разів читав цей підпис, я любувався ним... І немає вже цього гидкого додатку: «Його Царського Пресвітлого Величства»... О, коби мені Господь дозволив передати булаву в руки Орлика...” [7, 274]. Їх постаті у повістях – це ідеальні образи керівника, борця за державність, що здатний на жертву заради Батьківщини, інтереси якої відстоює, а зміна покоління – це теж ініціація, що засвідчує “вірність” родові. Альтруїстична, жертвенна героїка одухотворена надособистісною ціллю. Адже “нація – це порив до остаточного оформлення-народження задля довічного утвердження себе у світі...” [1, 27]. Заради цього ведеться боротьба за незалежність, яка пов’язана з внутрішнім спротивом нації, її намаганням повернути собі втрачену гідність, ідентичність.

Країни Західної Європи, які допомагають емігрантським гетьманам, роблять це з корисливою метою, – щоб запобігти впливу Москви на політику їхніх держав, отримати під власний контроль нові території: “керму володіння над Європою візьмуть в свої руки Франція й Україна, а ми будемо тільки виконувати її накази” [9, 11]. Єдиною системою український простір “продовжував існувати хіба на метафізичному рівні – спільної історії та пам’яті про минуле, культури, традиції, мови, ментальності, ще глибших пластів культурної свідомості, що охоплювали архетипи етнічного підсвідомого та різні способи бути українцями у світі – від образу Бога і світу до їх переживання...”, – відзначає Стефанія Андрусів [1, 67].

У повісті “Сім золотих чаш” пильним захисником церковних та державних ідей виступає рід Шептицьких – митрополит Атанасій та його небіж Федір. Резиденція владики на горі Святого Юра стала своєрідним самотійним державним утворенням, в якому діють Божі постанови та закони України.

Оскільки національний простір втрачається, то його намагаються зберегти хоча б на певній території – резиденції митрополита. Вона стала своєрідною державою у державі, а її кордони сприймаються як образ ритуального порогу, за яким міститься неупорядкований простір. Символом державності виступають і гробниці славних родів. Вони є уособленням духовної сили, історії. Водночас науковці вказують на символічність образу могил і їх співзвучність з “міфом про вихід померлого воїна з кургану”, що знаменує відродження нації [17, 50]. Оксана Забужко зауважує, що живі і мертві перебувають у силовому полі “долеобміну”, який в сукупності і складає спільну національну долю [3, 156].

У повісті “Замок янгола смерті” духовним провідником українців показано київського католицького митрополита Флоріяна Гребницького, – це чернець-василіянин, “великий патріот, що мислить із всеукраїнською настановою, а водночас глибоко релігійна людина з нахилом до містики в розумінні призначення українського народу” [1, 262]. При цьому обраність українців пояснюється не тільки географічним положенням, менталітетом, а й божим вибором: “Сину мій, самі знаєте, що так як існують вибрані люди серед народів, так же ж існують вибрані народи. І ніхто з вибраних не живе в добробуті, в розкошах, але кожному з вибраних дано важку долю. Але це не є кара, це досвід, це гарт, це підготовка, щоб могли сповнити своє завдання, свою ціль” [9, 125]. Флоріан Гребницький зумів налагодити зв’язки з гетьманом Кирилом Розумовським, який усвідомлював величезну роль церкви у побудові держави. Адже народ для виконання місії слід підготувати. А найважливіше не допустити до того, щоб він перетворився на масу. Письменник, реалізуючи “логосівську” концепцію, показує українців мислячими, адже тільки мудрий народ спроможний збудувати державу з відповідним керівництвом: “Тільки дурні народи зразу ж мають державу, бо розумними людьми керувати важко, а чередою дураків легко. Вискочить один мудрий, а слухатиме його ціла череда дурнів!” [9, 30].

Григор Лужницький спробував дослідити внутрішній світ людини, у якої забрано Батьківщину: чи зможе емігрант або людина при бездержав’ї зберегти національну ідентичність? Поняття Вітчизни у творах письменника співвідноситься з поняттям “дім”:

“...відповіджте самі собі на питання: де я властиво живу, де живе людина, якій відібрано вітчизну?!” [9, 34], тобто автентичний простір. Умберто Еко стверджує, що слово “батьківщина” конотує цілий світ моральних і політичних позицій, оскільки у цій дефініції держави виявляється певний спосіб осмислення асоціацій і пов’язаних із нею взаємодій [див.: 15, 426]. У такий спосіб герой історичних повістей Григора Лужницького набуває статусу “бездомного”. Еміграція творить опозиційну пару поняттю “дім”. Деструкція власного простору пов’язана з політичними чинниками. Його фрагментація зумовлена вимушеним перебуванням частини українців на чужині. Тому побудова держави пов’язується зі спорудженням житла – як матеріального, так і духовного. Стефанія Андрусів зауважує, що “втратити дім для українця – втратити себе, свою самість, що можливе лише на своєму місці – у своєму Домі” [1, 98]. “Дім” оберігає національний організм від хаосу.

Символічний простір постійно породжує тугу за власною ідентичністю. Герої поза рідним домом проходять різні випробування непередбачуваними і неоднозначними ситуаціями. Новий, невідомий людині простір часто викликає почуття страху та невпевненості. При переході до нього герой втрачає опору у вигляді старого простору з його якостями, людину огортає жах, який є елементом пізнання, відчуттям дисгармонійності світу. “Життя емігранта – це подвоєне буття чи інобуття: у зовнішньому, реальному, фізично присутньому просторі чужої культури і внутрішньому, символічному та метафізичному рідної” [1, 315]. Звідси прагнення повернути кордони та устрій рідного простору, спроба демократизації, метою якої є захист від ворожих зазіхань. Григор Лужницький показує географічну, політичну, етнічну різницю між державами: “Просто: старовинну назву Русь, чи то пак «Русія», цар Петро накидає всім підкореним собі народам. Історична назва москалів, Московія, перестає існувати, так як перестане існувати назва Україна...” [9, 318]. В історичних творах Григора Лужницького певні події “ініційовані” простором: взаємодіючи з “чужим”, герой намагається віднайти “своє”.

У повістях “Сім золотих чаш” та “Замок янгола смерті” поняття український та російський протиставляються. Письменник спробував показати різницю у культурі, поведінці націй: українці – народ гордий, але не зверх-

ній, його еліті притаманна європейськість, тоді як росіяни втілюють азійські риси – “це варвари, підозрілі, неотесані, брудні, обжорли” [7, 317]. Однак Україна в творах Григора Лужницького не ототожнюється з Європою, а виявляє притаманні тільки їй риси, що виявляються у моральному кодексі: вмінні відстояти свою честь, повазі до жінки-матері, постійності почуттів. Добрими політичними стратегами письменник зображує і українських жінок. Так, королевою Франції певний час була Анна Ярославна, свідченням цього є документи, знайдені у таємному схові монастиря. Поява невідомих “паперів”, дивні шифровки містять у собі детективну інтригу, вимагають пошуку розгадок.

Часто розвиток дії пов’язаний з історично “інтенсивними” спорудами (замками, монастирями, церквами). Саме тут приймаються важливі рішення. Композиційним центром у творі служить замок, від якого невіддільні зав’язка, композиційна оповідь та розв’язка твору – містична розповідь про колись існуючий замок янгола смерті. Топос замку виступає в ролі просторового денотата, за допомогою якого будуються численні геополітичні, філософські, психологічні, культурно-історичні конотації, а також непросторові відношення світу. Здебільшого хронотоп вказує на складні завдання, які покладені на героїв. Позитивні або негативні просторові характеристики замків здебільшого пов’язані з кольористичними ефектами. У повісті Григора Лужницького “Замок янгола смерті” ця споруда сповнена таємничості, містичності: у замку, де відбуваються дивні зустрічі, живе ангел смерті, астролог повідомляє про зникнення яскравої зорі, що постійно горіла в сузір’ї гетьмана. Містичні знаки вказують на невдалу спробу відродження незалежності: смерть Григора Орлика знаменує завершення операції. Проте письменник залишає читачеві надію: “хоч які важкі часи переживаємо, остаточна перемога буде наша”, “бо тільки цілюща кров Христових мучеників і ісповідників за Христа може спасти націю від загибуні” [9, 197].

В історичних сенсаційних повістях письменник часто використовує вербальні та іконічні (візуальні) знаки-коди, які уособлюють певну ідею або вказують на ту чи іншу таємницю. Наприклад, символічний образ семи золотих чаш із однойменної повісті. Княгиня Кенігсмак дарує Андрію Войнаровському чашу, яка є свідченням аристократич-

ності, певного статусу героя. У словнику символів ця річ розглядається як “зміцнюючий” предмет для керівника, що слабне (в даному випадку втрачається ідентичний простір-держава), водночас саме ця посудина часто виявляється отруєною. Відтак образ чаші асоціативно поєднується з долею головного героя. Багатомовною є символіка кольору і чисел: сім чаш та сім днів творення світу, а золото символізує божественне начало, вказує на цілий спектр якостей – від чистоти, витонченості, духовної просвіченості, правди, гармонії, мудрості до земної сили, слави, знатності. За асоціаціями з сонцем золото стало символом чоловічого начала. Прикладом кодів-розгадок слугують назви творів “Сім золотих чаш” (подарована чаша і чаша терпіння, яку треба випити, щоб народ здобув волю), “Замок Янгола Смерті” (замок, де відбуваються політичні зустрічі, водночас містичні загадки пов’язані саме з ним). Просторові назви виступають у ролі “самостійних індикаторів” (за Юрієм Лотманом).

Детективні твори Григора Лужницького стали своєрідною спробою оновлення української літератури. За законами побудови детективних творів, у них наявні загадкові шифри, містифікація подій та персонажів, які підлягають розгадці-викриттю. Причиною-наслідковий хід подій не заперечує “випадковості”. Григор Лужницький використовує як ретроспективний, так і авантюрний типи розгортання сюжету, а читач стає їх співучасником. Художній історизм письменника невіддільний від його світоглядних переконань, в основі яких християнські та патріотичні константи.

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності : львівський текст 30^х років ХХ ст. : [монографія] / С. М. Андрусів. – Л. : Львівський національний ун-тет ім. І. Франка ; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.

2. Грицьков’ян Я. Українські католицькі письменники міжвоєнного двадцятиліття: група “Логос” / Я. Грицьков’ян // Записки НТШ : праці філологічної секції. – Л., 1995. – Т. ССХХІХ. – С. 170–178.

3. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. С. Забужко. – К. : Факт, 2001. – 160 с.

В статтю розглянуто повісті Григора Лужницького як спробу оновлення української літератури через розвиток в ній детективного жанру. Письменник звернувся до історичних подій, вважаючи, що вони містять необхідний для детектива елемент сенсаційності. Автор відмовився від “общеприйнятого” підходу к історії, приєднався к творенню національного міфу. Одночасно спостерігаються біблейські ремінісценції. Категорії релігійності, історизма,

4. Маціні Д. Обов’язки перед країною / Д. Маціні // Націоналізм : антологія / [упорядн. О. Проценко, В. Лісовий]. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 56–62.

5. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е. М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии / [под ред. Е. М. Мелетинского]. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2001. – С. 73–149.

6. Ніковський А. Історична беллетристика / А. Ніковський. // Літературно-науковий вісник. – К., 1919. – Т. 75. – Кн. VII–IX. – С. 127

7. Ордівський С. Чорна ігуменя / С. Ордівський. – Л. : Червона калина, 1994. – 412 с.

8. Пазунок Н. Художня проза Григора Лужницького-Полянич / Н. Пазунок // Записки НТШ : праці філологічної секції. – Львів ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1996. – Т. ССХІІ. – С. 256–264.

9. Полянич Б. Замок янгола смерті : сенсаційна повість / Б. Полянич. – Торонто : Добра книжка, 1963. – 200 с.

10. Полянич Б. Сім золотих чаш : історична повість / Б. Полянич. – Торонто : Вид-во оо. Василіяні, 1969. – 224 с.

11. Полянич Б. Стріл уночі : сенсаційна повість / Б. Полянич ; передм. автора. – Л. : Вид-во І. Тиктора, 1936. – 128 с.

12. Рудницький Л. І. До генези твору “Стріл уночі” та його видання / Л. І. Рудницький // Терем. – Вворен ; Мічиган, 1984. – Ч. 9. – С. 24–27.

13. Славинський М. Рівняння з багатьма невідомими / М. Славинський // Подорож без кінця : у світі пригод і фантастики : історія і поетика жанрів. – К. : Радянський письменник, 1986. – С. 90–133.

14. Трессиддер Д. Словарь символов / Д. Трессиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.

15. Умберто Е. Риторика та ідеологія / Е. Умберто // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Л. : Літопис, 1996. – С. 420–427.

16. Хороб С. І. Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – 390 с.

17. Чамата Н. П. Вірш Шевченка “Розрита могила” / Н. П. Чамата // Слово і час. – 1991. – № 3. – С. 49–54.

патриотизма поданы как неразделимые. Писатель создал идеал активно-созидающего героя, который в противовес стихийной предлагает деловую концепцию построения государства.

Ключевые слова: детектив, жанр, национальный миф, библейные реминисценции, активно-созидающий герой.

In the article the stories of Gryhir Luzhrytsky are reviewed as an attempt of renewal of Ukrainian literature through development of detective genre in it. The writer went back to historical events, believing that they contain a detective element required for sensationalism. The author gave up "the generally accepted" approach to history and joined to creation of national myth. At the same time biblical reminiscences are traced. The categories of religiousness, historical method, and patriotism arise as inseparable. The writer created an ideal of active-creative hero which in a counterbalance to elemental offers business conception of state construction.

Key words: detective, genre, national myth, religious procession, active-creative hero.

УДК 821.161.2-06-3.09 В.Вовк

ББК 83.3 (4 Укр)

Надія Козіна

ФІЛОСОФСЬКА ОСНОВА ТА ПОЕТИКА РОМАНІВ ВІРИ ВОВК “ВІТРАЖІ” І “СТАРІ ПАНЯНКИ”

У статті розглянуто два пізніші романи Віри Вовк (Селянської) “Вітражі” та “Старі панянки”. Зокрема досліджено філософську основу та поетику творчості письменниці на ґрунті цих творів. Проведено паралелі між образами героїв обох романів, показано схожість їх характерів як людей-екзистенціалістів, їх пошуку кращого у своєму житті та страху, який заважає зробити наступний крок. Саме тому вони так і залишаються невдоволеними повністю життям, що є характерно для філософії екзистенціалізму (туга закиненості у світ). Виведено проблеми, які порушувала Віра Вовк у романах, зокрема: проблему відірваності сучасної людини від її історичного минулого, проблему буття людини в культурі, проблему любові, проблему батьків і дітей. Письменниця у деяких моментах передає погляди героїв досить автобіографічно, адже сама є особистістю наскрізь філософською.

Ключові слова: діаспора, еміграція, філософія екзистенціалізму, реалізм, роман, публіцистика, культура, синтез мистецтв, християнство.

Філософські мотиви проступають чи не в усіх прозових творах Віри Вовк, – сама вона є особистістю зі світоглядом наскрізь філософським, – проте найбільш виразно вони окреслилися у двох її пізніших романах: “Вітражі” (1968) та “Старі панянки” (1995) й двох збірках “фантастичних оповідань” “Святий гай” (1983) і “Карнавал” (1986). Ці твори в певному сенсі становлять собою переходи одне до одного. Передовсім у великій прозі Віри Вовк слід відзначити її відповіді на питання культурології, що розроблялися в той час. Письменниця розбудовує модерне сприйняття феномену культури. В її уявленні людина щабель за шаблем підноситься над тваринами завдяки своїй мислячій і тонко вразливій природі. Насамперед підносить людину творчий хист “Міт і мистецтво” [1, 169].

Таку філософську думку навівають героєві роману Маркові Вишні іспанські печери первісних людей. Ця думка по-модерному

протистоїть загальноприйнятій тоді “ейфорії” техногенного суспільства та похвалам науково-технічному прогресові. Протиставлення набуває навіть полемічного характеру. “Техніку, – говорить один із героїв роману, – знають і терміти. Але це не те, сюди [в печери] людство знову повертається – черпати з відроджувачого джерела. Тут ви знайдете все потрібне: вибір, безпосередність і стилізацію без зайвого витончення” [1, 170]. Серед тогочасної української еміграції було немало художників, які піддані були віянням інтуїтивізму та примітивізму. У творах Віри Вовк відчувається захоплення такими художніми техніками.

Якщо перекласти мистецьку рефлексію на мову філософії, то справді письменниця йде в руслі філософської думки років 50–60-х і в західному світі з високим раціоналізмом та витонченими метафізичними роздумами, вони поєднали глибоке зацікавлення первісними мотивами: африканською музикою та живо-

писом, індіанським мистецтвом виготовлення побутових речей (що стали елементом культури американських хіпі), міфологією різних культур. Погляд на історію культури перестає бути позитивістичним – ідея невпинного й незворотного прогресу вичерпує себе, у давності шукають того, чого не може дати зоднобічна техніцизмом сучасна культура: пафосності, наївності й водночас глибини світоглядного просвітлення. Адже в примітивному мистецтві, як виявляють заново (уперше – у романтизмі) у той час, відбивалися не раз найскладніші наукові та філософські ідеї. Доречно тут згадати дослідження В.Проппа, П.Тейяра де Шардена, К.Леві-Стросса, досягнення філософської та структурної антропології.

Романтика відвідин Акрополю, музею Агамемнона, Мікен, Аргосу, Дельфів переткана тонкою іронією щодо несприйнятності грецької культури її сучасними представниками. Грецька тематика порушує проблему відірваності сучасної людини від її історичного минулого, “безкультур’я” молоді, а також “укорінення” (за С.Вейль) людини в безмежних координатах простору й часу. Сліпота людини поряд із величними пам’ятками культури засуджується і в образі з роману “Вітражі” Гільди Шрумп. В уявній полеміці з нею головний герой висловлює з докором таку думку: “Невже ви приїхали сюди по вигоди, по те, щоб насолоджуватися швейцарськими делікатесами?.. Ви й не помітили, що сходи перед велетенським храмом розкладено, як вахлярі, і більше, ніж повага й тягар релігійного переживання, що існує в архітектурі, більше, ніж спопелілі гобелени, над символом із поламаною лінією іспанських ступінок, і ніж голови, побожно вкриті мантильями, цікавило вас, чи мавр з годинника «Pera moscas» справді проковтує мухи...” [1, 171].

А в романі “Старі панянки” одна з героїнь, Альма, гуляючи бразильським містом Багією зі своєю зведеною сестрою Камілою, гірко розчарована тим, що молода дівчина звертає увагу на “кольорові прапори на якомусь балконі і на фасади нових будинків” [1, 228], але не вміє побачити й відчитати в архітектурі міста справжньої глибини задуму, історії, філософії культури, яка щедро розгортається прямо перед очима. Можна говорити про специфічну тему “непізнаної культури” (умовно кажучи), яку часто порушує Віра Вовк. Проте відображає письменниця у своїх творах і “пізнану” культуру, змальовуючи її

очима зацікавлених і проникливих глядачів. Наприклад, подорож по Іспанії в романі “Вітражі” авторка бачить передовсім очима Марка Вишні. Його перші враження про Іспанію відбиті у формі майже журнальної статті чи репортажу.

Впадає в око панорамність картини, звернення уваги на визначних деталях, влучна характеристика й шира та в чомусь суб’єктивна оцінка національної ментальності. Герой уміє підмічати все: клімат, специфіка господарств, соціальні стани, антропологічні особливості тилів. Із витонченим відчуттям простору вміє передбачити авторка образ дороги, руху відносно статички пейзажів: “Автобус завзято гарчить крутою дорогою через Сієру, Неваду, Маляга виблискує дедалі нижче, усе далі над блакиттю моря, і коли ми пізніше стоїмо на рожевих мурах Альгамбри у Гранаді, здається нам, що ми споглядаємо світ із раю” [1, 188].

Подає письменниця й урбаністичні пейзажі. Зазвичай вони дуже статичні, витримані у спокійному тоні. Ось такою, наприклад в очах Марка Вишні, виглядає Кордова: “Крізь порталі з купою заліза глипають на нас чисті сетрії, викладені кахлями або опуклими камінцями, що аж віють цінністю. Тут і там – вода з кушем живих троянд або дерево, обвішане довгастими цитринами” [1, 180]. Коли ж письменниця описує рух, юрбу одним словом, динамічну сцену, панорама розпадається на фрагменти, вже не видно логіки в пов’язанні образів. З’єднуються тільки моменти різних вражень – звукових, зорових, дотикових. І вся ця фрагментарна замальовка творить єдиний ефект емоційного враження – екстазу, сп’яніння. Так діє визначна юрба в південній частині Іспанії і на головного героя “Вітражів”. Проте авторка, що споглядає не героєвим, а, окрім того, і своїм внутрішнім оком, не забуває передати ще таку важливу деталь, як синкретизм арабської та іспанської культури в цьому районі; синкретизм, що виявляється сам в цій суміші різнокультурних реалій: “Ярмарки й люди, замотані проти сонця, жінки з дітьми у смугастих завоях, верескливі продавці килимів, старці в рясках, чародії з соплками – заклиначі гадюк... Пишнота одягів, музика переламаної восьмиструнної гітари, перебої тамбурина й круглого бубна та тискання рук впливають, наче гостре питво” [1, 185].

У всіх цих враженнях видно один загальний підхід: ловлення моменту, пошук на-

олоди зміною картин, чуттєвий голод та інтелектуальну цікавість, що не спинається ні на чому. Проте з плином часу внутрішній погляд героя через обставини його життя починає змінюватися, фотографічне схоплювання модифікується в глибоку філософську рефлексію, Марко Вишня починає доходити думки, що культура залишиться нерозгаданою, коли звертати увагу лише на позверхність, але не заглядати в символічну сутність побаченого. У культурі він починає шукати не плинні враження, а щось глибше і постійне, що уявляється йому в образі Бога або архетипних постатей його підсвідомості.

Від'їжджаючи з Іспанії, він зупиняється в храмі в Тарагоні, де мати Божа на вітарі нагадує йому його власну матір. Це новий спосіб пізнання культури через те, що вже відкладено в свідомості з дитинства, не схоплення її та точне відображення, не репортаж журналіста, а глибока інтерпретація і Марко внутрішньо відчуває, що розучився заглядати в глиб феномену: "Я так би хотів закріпити в пам'яті орнамент на брамі, але він притьмом розвіюється, неначе б обпав цвіт з вишні... Сірйй храм, очищений від зайвих речей, згущується до символу й дивиться на мене суворо. Бог промовляє власними словознаками, але вони для мене за сімома замками. У них я добачаю лише клинопис, до якого нема ключа" [1, 194]. Так герой починає розуміти вагу поклоніння перед чужим світом і власне покликання вчитися в інших культур, щоб збагатити свою.

Дещо іншою виступає у творах Віри Вовк бразильська культура. Її проблемам вона присвячує серію публіцистичних статей у "Спогадах", із яких окремі уривки та мотиви, іноді майже дослівно, переказує в романі "Старі панянки". Трохи в меншій мірі бразильські реалії відображені й у збірках її "фантастичних оповідань", особливо в "Карнавалі", – власне, ціла збірка присвячена показові одного знакового й дуже цікавого явища в цій самобутній культурі.

Бразильська культура, напевно, найулюбленіша з тих, в яких пробувала знайти своє місце Віра Вовк. Бразилія не могла не захопити письменницю своєю примхливістю, химерністю, багатокультур'ям, сплетенням часів від первісної доби до найсучасніших винаходів, – своєю амбівалентністю та симбіозом найрізноманітніших культурних явищ. Тому вона й стала для Віри Вовк другою батьківщиною. Саме тут можна було побачити

наяву ідеальний світ письменниці – світ як фрагментарне барокове плетиво.

Зацікавлення Віри Вовк бразильською культурою можна поділити на два напрямки: один виражений з особливою повнотою в її статтях, що друкувалися в різних журналах із 60-х по 80-ті, – студія суспільного життя, політики, станових верств, кипіння урбаністичної культури в Ріо-де-Жанейро та інших великих центрах країни, де письменниця побувала. Другий напрямок – заглиблення в міфологію, релігію, позначену синкретизмом вірувань, глибокий зміст народних звичаїв та свят, багатий світ природи, з якого черпають натхнення митці та саме мистецтво – архітектура, живопис, музика. Ці два напрямки зацікавлення відбиваються в лініях двох персонажів роману "Старі панянки" – мисткині Раїси та журналіста Лавро Серено Мейрелеса. Раїса любить подорожі й роз'їжджає по всій країні: буває в Мінас Журайс, Натал, Жуанейра-до-Норте, їздить і за кордон – до Греції, до Панами, до Квебеку (Канада). Звідсіль привозить враження й сувеніри. Вона любить збирати фрагменти, спогади, фотографії, усякі знакові елементи різних культур. Стиль описів її подорожей приблизно такий самий, як стиль Марка Вишні: Раїса не заглиблюється або не хоче заглиблюватися в складну символіку місць своїх подорожей, її цікавили враження й зустрічі з новими людьми й новими обставинами.

Натомість журналіст Мейрелес нікуди не виїжджає з Ріо-де-Жанейро, зате знає це місце, як свої п'ять пальців, і незважаючи на іронію критики, що часом у нього проскакує, дуже прив'язаний до рідного Ріо. Саме він детально розповідає про підйом трамваєм по акведуці на Санта Тереза, "мандри стрімких вулиць, гори Гавса, Цукрянй Стіг, Двох Братів", описуючи замилуванім оком ландшафти поблизу міста (і повторюючи статі авторки роману), про брудну політику, що обманює народ, беручих і спритних мешканців «фавель», ладних до будь-якої праці, а також, за прикладом політиків, здатних дурити людей, про бразильську звичку спізнюватися і затягати "паперові" справи, про сатаністські ритуали, до яких міське населення давно звикло і які тут є майже буденним явищем, про інші ритуали – карнавал і ніч на Святого Івана, коли пускають горючі кулі в небо (і тут повторюючи статті авторки). Його розповідь коротка й стисла, проте одразу видно, що він є справжнім "каріока" (мешканець Ріо) за спо-

собом життя і, так би мовити, за покликанням. Він набагато глибше зачіпає культурні питання й наболілі проблеми. Загалом його бачення бразильської культури є баченням поінформованого автохтона, а не мандрівця. Таке бачення створила Віра Вовк упродовж багатьох років перебування у Бразилії.

Яка ж саме рефлексія Віри Вовк у світі бразильської культури? Вона (вустами одної з героїнь роману "Старої панянки") порівнює себе з деревом: "Я – зернина муштарди, що вітер поніс на крилах" [1, 214]. Образ несіяної, залітної зернини – це образ, що відкриває безбаченство еміграції, гру людини у вихорі переселень. Авторка пояснює його так: "Коли я кажу, що я зернина муштарди, це не повабність – хотіти бути деревом з найпишнішою кроною, вищою від інших дерев. Мої зазіхання стосуються коріння. Я почуваю себе, наче до пояса вкопана в землю, відчуваючи її живчик, і кружляння її соків у моїх жилах так, якби дерево, що мало б зродитися з мене, росло всередину і всисало в себе таємний світ початків" [1, 214]. Це спрага насини за "укоріненням", за віднайденням утраченої батьківщини будь-де, адже великому богові належить уся земля, яка тримає у собі світ універсальних первнів.

Віра Вовк дуже багато подорожувала: Англія, Франція, Німеччина, Іспанія, Марокко, Канада, Бразилія, Куба, США... Можна сказати, що весь світ є її батьківщиною і всюди вона намагалася вкорінитися, глибоко пізнати культуру, – і всюди її долала туга. Може, це суть Симоненкового "вибрати не можна тільки батьківщину"? Чи це скоріше тісно пов'язана з філософією екзистенціалізму невідступна туга закиненості в світ?.. Так чи інакше, образ дерева муштарди виростає до символу, що означає Світове дерево, життя людини, яке в будь-який момент може звалитися серед величезного парку, як у розділі "Сновиддя" ("Старі панянки"). Це гостре відчуття хисткості світу, який від будь-якого випадку може "розколотися в тисячі скалок", і таке ж гостре відчуття болю через цю хисткість.

Нема сумніву, що проблема буття людини в культурі тісно пов'язана з проблемою буття людини взагалі. Для окрилення розв'язків та бачень цієї другої проблеми необхідно проаналізувати образи персонажів та їх взаємовідносин.

Роман "Вітражі" помітно позначений впливами філософії екзистенціалізму. Споріднення роману з творами представників екзис-

тенціалізму – і в спогадово-мемуарній формі, і в виборі способу оповіді від "я" – головного героя, і в способі зображення життя через свідомість рефлектуючої особи, через її інтерпретацію, і, нарешті, в папському мирі головного героя-мандрівника й мислителя, який шукає своє місце й призначення в світі.

Навіть початок роману – це роздум про сутність і призначення людини. Зіткнення фаталізму та ідеї "як знехтування" людини – кожна хвилина є точкою розгалуження можливості, точкою невідомості, а людина з її необмеженою свободою є сама ковалем власної долі – такий короткий зміст цих медитацій. Герой замислюється над долею власного покоління, трагедія якого полягає в нав'язуванні обставинами мандрівного способу життя людям, "які мріють про затишені плеса на вудку, про власну пасіку й велике лоно внуків на старість" [1, 164]. Проте герой вбачає справжню трагедію не у відірваності від рідної землі, не у спокої звичайного життя, а ніби збоку, по-філософськи узагальнено – у неможливості йти за своїм покликанням. Це бачення екзистенціалістське. Для Марка, астронома родом із Києва, емігранта, громадянина не має великої ваги – він громадянин світу, який насолоджується кожним моментом існування, яке в гайдеггерівському розумінні можна назвати безперервністю хвилинних вражень, атомів "тут-буття". Знову ж таки за Гайдеггером, він є ідеальним мислячим чоловіком, для якого прив'язки до зовнішнього світу "зручних" речей – матеріального побуту, грошей, комфорту – не мають ніякого значення.

У людях Марко цінує передовсім оригінальність, неповторність. Особливо цікавить його ставлення знайомого ченця Шардона до людей. Один із учасників мандрівки багатонаціонального гурту Іспанією журналіст-українець Дримба, який за Вірою Вовк, є типовим представником української культурної еміграції та в якому правдиво, мов у дзеркалі, відбилися реалії українського побуту, характеру й світогляду, що їх авторка вважає негативними, має сумнівну честь бути об'єктом критики Шардона. Заглибившись у культурну ситуацію того часу, поінформовані про виступи МУРу та намагання витворити в діаспорі "національно-органічний стиль", можемо побачити, що це ніби більш піднесені прояви того, що у вульгарному вигляді виявляється в Дримбі. Марко без особливої образи вислуховує довгий монолог Шардона, який висміює

поведінку Дримби та його однодумців на еміграції. “Ваша еміграція об’їхала цілий світ і схожа на коня з наочниками. Ви мали прекрасні початки, чудовий фольклор, ну а що далі? Він прилип вам остаточно до пупця, вибачте за порівняння. Почуття краси вбгалося в догматично-народницькі палітурки, загальнолюдського ви боїтеся, мов дідько свяченої води. Хай навіть з’явиться геній, ви його задзьобаете в ім’я традиції. Та й сама ваша традиція щось наче шкаралупа без живого плоду, бо за океаном ви незабаром втрачаєте між чужими своє обличчя!” [1, 166].

Віра Вовк як учасниця Нью-Йоркської групи, будучи сама не раз критикована за “бананові місяці” та інші метафоричні звороти (про що коротко згадує в романі “Духи й деревіші”), експериментаторка форми, радше не сприймає програми МУРу, хоч він і рідний їй за раціональністю. Критичне ставлення її (і Шардона) до літературної діяльності до діаспорного “народництва” (за В.Петровим) вилівається в гіркий підсумок! “Коли мені хтось каже «український емігрант», то в асоціації думок я бачу людину, озброєну героїчно-мученицькими фразами, а в дійсності вона – маленький невдоволений із себе філістер” [1, 167].

Марка багато чого ріднить із Шардоном, зокрема оте поневажання “зручної” політичної та наукової заангажованості, апологія “загальнолюдського”, прагнення проникнути в саму суть навколишнього існування, водночас простота сприймання життя. Патріотизм Марка виявляється зовсім не в ідеології, не в “героїчно-мученицькому” із політичним підтекстом фразерстві, а в якомусь напівміфологічному замилюванні до вражень, полишених перебуванням на рідній землі, напівінстинктивному відчутті власної породи як преміальної, расової належності, “крові”. Герой не пишається зі свого шляхетства – для нього головний аристократизм духу, – а з абстрактної “людськості”, переданої в спадок від матері, схильності до стоїцизму, прищепленої давнім знайомим отцем Атонасієм любові до національної культури й мистецтва, до давніх коренів.

Таким чином Україна видається йому зовсім не сучасною – він не входить і не бажає входити в розуміння політичних подій того часу, – а своєрідною ідеальною моделлю, замкненим усесвітом, стрижнем душі. Українство для Марка – не умоглядна категорія, а запрограмований ще перед народженням ге-

нотип, первень, глибинний та ірраціональний. Те, що штучно намагалися прищепити діаспорній літературі її теоретики та ідеологи, у Маркові присутнє вже відпочатково, і якби вони прислухалися до себе, то може побачили б те самі.

Друге, що ріднить Шардона й Марка Вишню – це зневага до сухого логоцентризму сучасної науки. У Шардона та в Марка, як і в самої авторки, особи науковців з однобічним “прогресистським” світоглядом викликають іронію та неприязнь, змішані з ноткою співчуття. Вони дивляться на них як на сліпців, що їм “не дано” осягти мудрість і красу людського пробування на землі. Образ такого сліпця у “Вітражах” виведений в особі доктора Айнігера, “біолога-позитивіста”, що не може в повсякденному житті вирватися з кола снобських уявлень про поведінку в товаристві та дріб’язкових побутових розмов зі своєю дружиною. Шардон з огидою ставиться до споживацького способу життя, до “впертої дурноти”, до дріб’язковості в людських стосунках. Він не піддається ілюзіям і настроям його рідної, інтелектуально знеможеної Франції, зберігаючи свій трагічний оптимізм у поглядах на життя й людину.

“Для Шардона все було чуттєве”, – говорить про нього Марко [1, 176]. Нелюбов Шардона до позитивістів викликана не лише духовним, а й інтелектуальним завуженням їхнього світогляду. У книзі Шардон порушує таку тему: “Якщо ми непересічні, то тільки в чомусь одному, та й у тому нас нарешті перевищать інші... Якраз така спеціалізація, такий колективний розподіл праці робить з людини свердло в широкому Божому світі. Хотілося б бачити людину знову у трьох вимірах, і вірте: я особисто дав би їй навіть дозвіл на помилку” [1, 182]. Тобто, закріплення в низьких проблемах віднімає в людини нахил до творчості, до зухвалої експерименту. Строга верифікація наукових знань, прийняття в класичній науці I-ї половини ХХ століття, не лише не висвітлить людині істину, але й заведе її вбік від неї, викличе пересичення, невдоволення надто довгим шляхом осягнення істини, потрібної тут і зараз. Шардон реабілітує істину осяяння й прозріння, істину ірраціональну, що дається людині тільки при безпосередньому зіткненні з життям – або ж зі смертю. Саме у такої істини, вистражданої, часто болючої, але до краю широї, не може дати класична наука.

Варто звернути увагу на головний жіночий образ – Ярину, а також на трактування авторкою проблеми любові. Ярина, так само як і Марко з Шардоном, є образом екзистенціалістської людини, тільки взятим ніби з протилежного боку. У філософії екзистенціалізму є таке поняття, як закиненість людини в світі. Сила людини, що виявляється у само-рефлексії, у самоопануванні, в конструюванні власної долі, не закриває безсилля її перед величезним ірраціональним світом, у який вона замкнена: “Ми такі манюні в нашому безбережному оточенні” [1, 169]. Власне так закинуто й виглядає в бутті Ярина. “Вона носить тоненьку обручку на середньому пальці й має вигляд переляканої лані або людини, яка сама стелить своє ліжко в готелі і просить у всіх вибачення за те, що вона бутує на світі” [1, 172]. В образі Ярини бринить той жах перед життям, який за Гайдеггером, є організуючим принципом нашого життя. Людина може під впливом цього жаху екзистувати, тобто інтелектуально долати порожнечу й безцільність власного існування.

Так робить Марко Вишня, хоча, з іншого боку, не можна забезпечити, що його мандри та швидка зміна зацікавлень є в деякій мірі спробою втечі від себе. Проте він досить сильний, щоб визнати, що власна сутність таки залишається разом із ним, будучи водночас його хрестом і його покликанням. Від жаху можна також спробувати сховатися, як це робить Ярина, – не важить у що: в наукову працю, у кохання, у накопичення грошей. Ярина вибирає захоплення не в реальному світі, а у вигаданому, умовному, штучному світі лялькового театру. “Ярина живе в маріонетках, наче б вона не мала власного життя” [1, 177].

Віра Вовк часто зображує як при зіткненні з реальністю “на Яринині обличчя нашаровується жах” [1, 178]. У біографії Ярини – невиразна Україна персоніфікована в образ няньки Насті, дитяча любов до яскравих барв, що вилілася в захоплення ненатуральною яскравістю вітражів і театру, і перший шок, коли дівчина довідалася, що Настя – злочинниця. Дівчина, яка постійно нагадувала про звичай охрестити – двома іменами – чоловічим та жіночим – дух нехрещеної дитини, якщо він приходять і лякає, сама втопила своє немовля. Тоді, переживши психотравму й лишившись без своєї спокійної Насті, дівчина ще більше відчула страх, який мучив її з дитинства. І вже не заспокоїш ласкавими

словами няні дорослу людину, яка знає, що цей жах – невід’ємна частина людської екзистенції.

У дитинстві з Яриною трапилася ще одна історія – її переказ, що шокує бездумною жорстокістю “дійових осіб”, нагадує казки Оскара Уайльда, з такими їх персонажами, як маленька інфанта й Хлопчик-Зірка. Одного разу в її дворі хлопчачки до смерті замучили безпритульне кошеня, “досліджуючи”, чи завжди воно падає на чотири лапки. Бездумний підхід до природи, спричинений науковою ідеєю “служби” ресурсів людині, відкрив беззахисність живої істоти, не важить, чи “меншого брата”, чи теж людини, перед таким-от прагматиком, як той хлопчик, що забив тваринку, сухо сказав: “То був, видно, зіпсований котик. Ходімо краще гратися м’ячем” [1, 193]. А для Ярини цей випадок відкрив свою власну беззахисність і породив страх перед самотою, через який вона вдягла на палець обручку.

Марко як реаліст не може змиритися з “нетутешністю” вдачі Ярини. Він бачив у ній щось зовсім інше й мріє про іншу долю для неї: “Як добре було б, якби Ярина сиділа на покуті, роздавала вечерю, якби краjala хліб, спершу накришивши на ньому знак хреста, доливала олію в червону лампадку перед іконами, вкривала б дітей до сну. Ярина ліплена з багатої спокійної материнської глини...” [1, 199]. Проте відчуження Ярини сягає такої міри, що вона не може відповісти на почуття Марка. Навіть їх близькі стосунки не можуть цьому зарадити. Причина цього не в тому, що вона вступила в зв’язок із Марком “з чужою обручкою на пальці”, ми не знаємо за ким і чи взагалі заміжня Ярина, – причина в її страхові й перед любов’ю так само, як і перед байдужістю. Навіть блукавець Марко Вишня не прив’язаний до матеріального комфорту, їй видається занадто реальним. Одного разу їй сниться сон, який вона переповідає Маркові: “Приснилася мені буря на морі. Я здираюся на шоглу, а там на мотузяній драбині сидите ви, зриваєте з неба зорі, як маківки, обгризаєте й жбурляєте качани в хвилі. Мені стає шкода зір, я кидаюся за огризками, але що простягну руку, ви перехилиєте корабель на другий бік. Море навколо вже повне обгризених зірок, як мертвих риб, аж заносить лускою, а ви сидите собі вгорі і ласкаво всміхаєтесь” [1, 179]. Гротескне в одному образі зорі й огризка яблука, киненого хуліганом у хвилю, – разючо влучне передання прірви між

піднесеним романтизованим внутрішнім світом героїні та повсякденням. Це виглядає як той таки споживацький підхід, тільки не задля вигоди, а просто від бездумності. Ярина боїться стати для Марка такою самою зорею і врешті-решт бути відкиненою в хвили життя: як нікчемний огризок, як непотріб. Сама вона шукає чогось постійного, закономірностей, схожих на закони театру.

Світогляд Ярини просякнутий гайдеггерівським песимізмом. Натомість Марко, а ще виразніше Шардон вибирають собі камюсівський шлях і камюсівський підхід, що поневаженому культурою відчуження індивідуові “надає всіх прав”. У цьому полягає чи не основна різниця між Яриною й Марком. Далі Марко, переступаючи через свій індивідуалізм, придивляючись до світу, починає визнавати в ньому такий самий абсурдний театр, де “навіть за лаштунками можуть не промити очі Режисера, якого ніхто не бачив” [1, 188]. Він ніби тратить нерівну нитку свого життя, хоч водночас набирається від нього гіркої мудрості. Може, тому Шардон під кінець називає його не трагічним героєм, а тільки маріонеткою. Між героями неможлива звичайна тілесна любов. Людські близькі стосунки часто змальовуються в екзистенціалістській прозі як розгадування нерозгаданої загадки, як якась нездійсненність і нереалізованість, навіть як кара.

Феномен Іншого – незглибима таємниця. Ти ставишся до Іншого з повагою, щирістю, любов’ю, але ніколи не матимеш його відображення у власній душі, хоч би на якій жертви йшов, хоч би як себе переступав. Здається навіть, що щастя в коханні неможливе, бо всяка людина в певній мірі егоїстична. Надто багато Марко з Яриною знають про труднощі життя й будуть одне одного не розраджувати, а, навпаки, розхолоджувати. Роман їхній не має завершення, як, власне, й не має самого себе. Мов два привиди, вони зустрілись і пройшли майже одне крізь одного – такий сильний був удар почуттів. Однак невідомо, чи лишиться від нього якийсь слід. Екзистенціалістський вислів, наново ними актуалізований, – “людина людині є богом”, – не дає Маркові нав’язати Ярині своє бажання, щоб вона з ним жила. “Ярина не скаже мені, куди вона поїде. Вона стоятиме на залізничному двірці й проводитиме мене очима, аж поки мій потяг не зникне геть з очей у північному напрямі” [1, 202]. І це все. Закономірно, що образ Ярини знаходить своє

продовження, навіть ще більш абсолютизоване, у романі “Старі панянки”. Жінку, яка має таку подібність із героїнею ранішого твору, звати Альма. Цікаве ім’я, з латині воно перекладається як “годувальниця”. І справді, у ній, як Марко в Ярині, інші вбачають роль матері. “Я від широкого серця бажала б їй багатодітну сім’ю”, – говорить про неї подруга [1, 219]. Нереалізований материнський інстинкт проявляється хоча б у тому, що “вона на загал, піклується справами інших людей” [1, 219]. Отже, Альма – особистість більш усупільнена.

І все ж в особистому житті вона так само нещаслива. Вона була дійсно закохана в одруженого чоловіка, Орляндю, який до того ж має сина. Можна гадати, що Орляндю відповідає їй взаємністю, але вона не бореться за своє кохання. “Я вибрала собі це пасивне страждання, що нис наче невиліковна недуга. Мені залишається тільки ще дужче закритися в собі”, – говорить вона [1, 212]. Причина такої пасивності в тому, що Альма сама розуміє: вона зробила з неідеальної людини ідеал, вона закохана більше у вимріяного персонажа свого внутрішнього світу, ніж у самого Орляндю. До того ж він, як вважає Альма, повівся нечесно, одного разу покинувши її у скрутну хвилину. Тоді вона поховала “своїх ненароджених дітей, новий розквіт творчості, віру у всемогучу любов... Ти заломився, бо нам було б трудно разом жити. Ти не з героїв” [1, 261]. Згодом вона знайомиться з дружиною Орляндю, яка його не кохає, і остаточно вирішує відмовитися від цього чоловіка. Під кінець життя, багато вистраждавши, вона все ж підсумовує: “Я рада, що моя доля не зійшлася з Орляндювою, бо так ми, крім нас обох, нікого не скривдили” [1, 287]. В історії Альми й Орляндю лежить той самий мотив неможливості щастя в коханні, коли воно сполучене з егоїзмом, – бо і Ярина, й Альма в душі є егоїстками, які не бажують іти на жертви заради кохання.

Такий же трагізм у стосунках Альми з матір’ю. Образ матері, вочевидь, автобіографічний. Альма з матір’ю не вживалися разом, і врешті вона (Альма) поселилася в місті, а мати жила за містом. Вони ставилися одна до одної, певно, навіть із роздратуванням, але звістка про хворобу матері глибоко сколихнула душу Альми. Смерть матері помирила їх назавжди. Але запізно. Проблема батьків і дітей, порушена в романі, також нерозв’язна, як, либонь, вважає авторка.

Можливо, слід подивитися на стосунки Альми з оточенням більш узагальнено. Вона дуже строго ділить людей на звичайних і незвичайних. Звичайним дано щастя, вони можуть черпати його повними пригорщами, їх любить життя. Незвичайні ж попри всі зусилля крутяться в зачарованому колі, здалека втішаючись щастям інших. Звичайні насміхаються з незвичайних, не можучи їх зрозуміти. Звичайні люди не мають такого тонкого чуття природи, витонченої інтуїції (а Альмина інтуїція загострена до краю, не випадково їй так часто сняться віщі сни), почуття краси, передчувань, духовної глибини. Їм не дано такого складного внутрішнього світу. Отже, незвичайні люди морально й духовно вищі, кращі від пересічних. Тільки Альма, може, не задумується над тим, що такий розподіл має за сновком беззахисний, проте жорстокий по своєму індивідуалізм. За свою гордість відносно інших Альминим незвичайним людям доводиться розплачуватись – самотністю, втратою надії, втратою спілкування з Богом.

Наслідки свого індивідуалізму вона добре відчуває на собі й на своїх однодумцях. Про людей “свого табору” вона говорить: “Наш біль стає космічним болем і ми, самотні й бездомні, віддаємося струмові вселюдського болю, і так ми, раптом, знаходимо побратимів серед решти страдників. Може, місячні руки зі своїми тисячма тонких промінних пальців важать тонше нашого вкладу в той загальний біль, мацають наше серце і глибіню його рани; може, все те має якусь ціну, якої ми не знаємо і не вміємо ні розгадати, ні відчитати, бо Божество не являється... невдахам, як я” [1, 222]. Чи це абстрактне людинолюбство здатне комусь допомогти? Розуміючи, що ні, Альма займається також і благодійною роботою в школах, мордуючи себе, проте вона все ж не здатна переступити через свою надмірну гордість.

Описуючи життя Альми, Віра Вовк повсякчас акцентує на образі дому, в якому вона проживає. Спочатку Альма мешкає в будинку, що одержаний “у спадку по батькові” й “дуже некорисно для неї був винаймлений”. Дім ні атмосферою, ні станом, ні розташуванням не вдовольняє її, і вона воліла б його збутися, але не може помінятися на вигідних умовах. Пізніше до пошуку нового дому долучається й її подруга, але їхні спроби постійно зазнають невдачі: ось-ось удається знайти, придивляються до чергового варіанту, домовляються, а “потім приходиться дійсність: недоступна ціна, зовсім не вигідні для нас умови

купівлі, в найкращому випадку – переміжка часу до надуми, після якої не приходиться ніколи обіцяний телефонний дзвінок” [1, 220] – і все повертається до початкової точки замкненого кола, з якого ненадовго можна вийти й забути з допомогою музики й подорожей.

Образ дому – глибоко символічний. У ньому відбивається ідея пастки, поставленої життям, неможливості змінити власну долю. Архетип дому символізує навколишній світ, який людина бажає змінити на свій смак. Саме тому героїні шукають дім, “де кожна могла б бути цілковитою власницею свого світу” [1, 220]. В одному з розділів Мейрелес інформує, що подруги таки купили одне старе помешкання в екзотичному районі Ріо-де-Жанейро навзамін не вигідного і створили там справжній затишок. Чи не є цей факт висновком, який напрошується із роману “Вітражі”: не слід замислюватись над життям і будувати ідеальні плани, треба просто жити? Усе життя, так само як купівлю дому, слід сприймати як чудо, – така ідея письменниці.

Треба сказати кілька слів про Раїну, подругу Альми, з якою вони оселяються у новопродбаному домі. Основна риса Раїни – її любов до подорожей. Подорожує Раїна переважно сама. “Раїна не шукає нових знайомств: вони самі її шукають” [1, 234]. Непосидючість викликана тим самим внутрішнім незадоволенням із життя: “часом [вона] має намір хоч трохи звільнитися, перехитрити щоденну різноманітність” [1, 234]. Обидві жінки – мисткині: Альма – музикантка, Раїна – художниця, розписує килими. Так відображається синтез мистецтв: музики й живопису, плідний для двох. Альма порівнює Раїну з казковою принцесою Туандо – дівчиною великої строгості, із потягом до краси, дуже гордою. Вставна новела розповідає про історію життя принцеси й чоловіків, яких вона відкинула. Кожен із них є образом певного типу людини: один – надто самовпевнений і самовдоволений; другий – дуже гарний і через це дуже самозакоханий; третій – простак, невиліковно широкий і необізнаний ні з чим; четвертий мав претензію з життя робити мистецьку гру й сам себе вбив під її вікнами; п’ятий був реформатором-донкіхотом, що так нічого й не добився. Останній у цій низці був поетом, і про нього написано тільки на таблиці з причиною його страти: “Ти відповів на любов про минущою піснею” [1, 225].

А Турандо підсвідомо прагне непроминального й неілюзорного. Через це вона така

самотня в своєму королівстві. Турандо означає покликання, але вона допіру шукає його і вона мусить знайти покликання, але ще не має мети. “Слово знову повинно б віднайти свій притаманний тягар”, тому в контексті казка й мистецтво, зокрема поезія, повинна стати серйозною. Раїна ж, тобто, висловлюючись фігурально, Турандо, – тільки заблукана в житті істота, яка ступила на стежку свого призначення, але вагається, чи правильно її вибрала. Це на початку твору. Під кінець же, можливо під впливом Раїни, вона знаходить щастя в роботі. Можливо, безперервне ткання килимів і було тим, що її остаточно вбило, проте вона вже не могла покинути ремесла, що захоплювало всю її істоту. Перед смертю вона хоче переслати кілька пачок з килимами на адреси музеїв головних міст України, “хай зацвіли б своїми візерунками перед очима нового покоління; може, вони щось перекажуть” [1, 283]. Обоє вони – Раїна і Альма – хочуть вбачати у своїй діяльності щось непроминальне, що переживає людину, сміється з тлінності, – мету й сенс життя, що не загубиться у все-світі, виплід “спорідненої праці” (Сковорода). Раїна хоче вкласти в свої твори душу народу – пізнаємо в ній завдяки цьому невтомну популяризаторку з Дрездена.

Особливо перед смертю людина бачить себе такою мізерною перед лицем усесвіту, який буде далі жити наміченим життям, якого не порушить ця незначна зміна. “Тоді я питаю себе: що важить у всесвіті музика моєї флейти? Що важать візерунки Раїниних килимів? Може, коли знайду відповідь на це питання, таке важливе для нас обох. Тепер я тільки знаю, що тоді, коли інші вже мають своє виправдання за життя, ми ще його шукаємо” [1, 283], – каже Альма. Відповідь: й музика, й килими водночас важать усе й нічого, бо, з одного боку, можуть проминути в часі, з іншого, можуть навіки лишитися в людській пам’яті.

Щодо образів цих двох героїнь, то напевно, це роздвоєння характеру самої Віри Вовк на дві іпостасі. Одна лежить на поверхні: непосидюча, трохи легковажна, захоплена всім новим, барвним, монументальним, ігровим, казковим Раїна з безчисленними випадковими знайомствами, почуттям гумору, фрагментарними враженнями – ідеальний тип “людини – в світі”.

Замріяна, самоспоглядальна й самоаналітична, критична часом аж надміру, по-аристократськи горда, пройнята альтруїстичними

почуттями, романтична ідеалістка Альма – це друга Віра Вовк, прихована в глибині душі. Обидві іпостасі складають цілісний, хоч і суперечливий образ письменниці.

Є в романі й “золота середина” між характерами героїнь – журналіст Мейрелес, у якому полюси, що розривають надвоє світ роману, врівноважуються. Це виявляється навіть у композиції – діалогізм розділів, у яких від себе розказує – Раїна і Альма, перекривається в напружених місцях саме монологом журналіста, спокійним і розважливим; Альма якось говорить, що його мова нагадує водоспад, і це справді так – розділи, оповідані ним, складають одне велике й складне речення, в якому нанизуються асоціації та варіюються теми, як у музичному творі. На відміну від жінок, у висловлюваннях яких проскакує то песимізм, то надривна ейфорія, в оповіді Мейрелеса звучить спокійний оптимізм. Коли жінки обидві залишаються незаміжніми, то він переживає єдине вдале кохання в романах Віри Вовк і врешті-решт одружується зі своєю обраницею, зведеною сестрою Альми Камілою (Камілою). Коли на початку роману Каміла постає перед нами безтурботною дівчиною, то згодом під впливом Мейрелеса вона внутрішньо перероджується, поважніше, стає готовою до складного самотійного життя. Журналістові належить останнє слово епілогу. Він стає тим першим, що зрозумів і достойно оцінив ціль життя двох подруг, роль їх творчості. “Життя – прекрасне, і варто старатися, бо тільки старання надає нашому існуванню єдиного справжнього виміру” [1, 291], – закінчує він розповідь роману.

Наскрізьним у романі є образ долі. Вона майже нічим не детермінована, її шляхи ірраціональні й з нічим не пов’язані. Людина є Едіпом у майже кожний момент існування [1, 226]. “Доля вмє забавлятися вигадливою грою, так що навіть китиця квітів може правити за ключ до пекла... Доля вибирає гравців і подає правила гри, щоб на кінець розреготатися, наче Сфінкс... Ніяк утекти від грайливості долі” [1, 233–236]. Негаданим чином доля персоніфікується в романі в образі модистки Глорії, яка вирішила пошити 12 костюмів для виступу під час карнавалу в 12-х школах самій. Проте Глорії судилося виступити лише раз: виконуючи свою роль, вона втратила свідомість і впала з висоти сцени, після чого її забрала швидка. Невдовзі Глорія померла. В очах Раїни вона стала провісником страшної бурі, що знялася наприкінці карна-

валу, поруйнувала сцени й намети глядачів, хатинки бідних на скелях за містом і забрала немало жертв – і майнових, і людських. Доля насміхається з наших святкувань, нашої божевільної радості та сваволі... Доля виявилася найбільшою з усіх божих, яких мала втілювати Глорія” [1, 249]. Таким чином, якщо в романі “Вітражі” звучить мотив долання й конструювання долі, то “Старі панянки” натомість проникнуті фаталізмом. Порятунком від долі – лише у сприйманні всього світу як дива, як даності. Тоді парадоксальним чином доля бавиться з людиною в хорошу гру.

Одна з проблем філософського світогляду Віри Вовк – сприйняття християнства. У короткій суперечці з Марком Вишнею Шардон (“Вітражі”) говорить: “Ви, молоді, звикли вважати [віру] за свого роду комфорт, що надзвичайно простим способом розв’язує гордієві вузли. Віра дуже невігідна річ. Ви ще не скуштували трагедії віри. А я вам скажу: християнство – це єдиний справді трагічний світогляд, мужній і безоглядний” [1, 183]. В інтерпретації образу Христа для Віри Вовк не існує канонів. В одній зі вставних новел, що їх оповідає бразилець Жука, Христос, який народжується щороку в тілі малої дитини, втілюється в негренья, що з’явилося в нужденній хатині-ліпнянці найбіднішого району поблизу Ріо, який зазвичай називають “фавелями”. Коли малий Христос намагається попросити в людей підтримки, вони відштовхують його, в образі негренья Ісуса ніхто не пізнає. Дитина, поводячись зовсім невідповідно до свого злиденного становища, збирає навколо себе юрбу, яка насміхається з неї. Навіть жебрак Жоакін, що оборонив Христа від напасників, допоміг йому тільки для власної вигоди: він хотів спекулювати на невинному личку дитини, яке викликає співчуття й милосердя, зробивши Ісуса своїм напарником. Пройшовши середовище найбідніших і побачивши, що навіть не лишилось нічого святого, Христос заходить до церкви, але навіть у “власному домі” його не пускають до вітара, бо й тут

панує різке станове розмежування. І невдалий початок проповіді Христа з амвону, звідки його стягли, і чудо, створене ним як останній рятунок, не зворушують людей. Слова “Я світло світу” викликають нові насмішки, а випадення снігу на вулицях тропічного міста наука вмє пояснити “наслідками атомних бомб та стрясень землі” [1, 191]. Ісус виявляється зайвим у цьому світі, де релігія стала даниною традиції, а людство вже давно живе за власними писаними й неписаними заповідями. Відчай вириває у Христа слова: “Вони не хочуть вірити в мене! Чи ж є для чого щоразу наново народжуватися?” [1, 191]. Проте життя Христа, закинутого в світ, мусить продовжуватися мораллю: в кожному, навіть у найупослідженішому індивіді, безвідносно до раси й маєткового стану, криється Бог, тільки що важко впізнати його, не відкинувши спершу всіх штучно створених людиною умовностей. Цей мотив, дуже часто повторюваний у творах письменниці, можна назвати мотивом “невпізнаного Бога”.

Отже, романи “Вітражі” та “Старі панянки” наскрізь пронизані філософізмом думок, зокрема переважає екзистенціалістське бачення світу, реалізоване у героях цілком і повністю, також присутній реалізм думок, певним чином песимізм, синкретизм, симбіоз, максималізм.

1. Вовк В. Проза / В. Вовк. – К. : Родовід, 2001. – 446 с.
2. Вовк В. Спогади / В. Вовк. – К. : Родовід, 2001. – 456 с.
3. Бикуньчос В. В. Поетика философского романа / В. В. Бикуньчос. – Вильнюс, 1988. – 72 с.
4. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики / Ю. Барабаш. – 4-е изд. – М. : Современник, 1983. – 410 с.
5. Сердобинцева Г. М. Современная художественная социально-философская проза (рассказ, лирико-философская миниатюра) : учеб. пособие. по спецкурсу / Г. М. Сердобинцева. – М., 1986. – 88 с.

В статті розглянуті два пізні романи Віри Вовк (Селянської) “Вітражі” і “Старі панянки”. В частині, досліджено філософська основа і поетика творчості письменниці на основі цих творів. Проведено паралелі між образами героїв обох романів, показано схожість їх характерів як людей-екзистенціалістів, їх пошуки кращого в своїй життєвій історії, страх, який перешкоджає зробити наступний крок, тому вони так і залишаються незадоволеними повністю життям, що є характерним для філософії екзистенціалізму (тоска за брешніми в мир). Визначено проблеми, які порушувала Віра Вовк в романах, в частині: проблема оторваності сучасного людини від його історичного минулого, проблема існування людини в культурі, проблема любові, проблема батьків і дітей. Письменниця в деяких моментах

передаєт взгляды героев достаточно автобиографично, поскольку сама является личностью насковзь философиной.

Ключевые слова: диаспора, емиграция, философия екзистенциализма, реализм, роман, публицистика, культура, синтез искусств, христианство.

The article deals with two later novels Vira Vovk (Seljansjka) "Stained Glasses" and "Old young ladies". Specifically studied poetics and philosophical basis of creativity of the writer on the basis of these novels. A parallel between the images of heroes of both novels, shows similarities to the characters as people-ekzystentsialistiv, they find the best in his life and fear that prevents to take the next step, which is why they remain dissatisfied and full life that is characteristic of philosophy of existentialism (longing thrown into the world). Displaying issues that Wolf violated faith in novels, in particular: the problem of isolation of modern man from its historical past, problem of human existence in the Arts, love problem, problem parents and children. The writer sends in some respects the views of the characters quite autobiographical, as a person through the most philosophical.

Key words: diaspora, immigration, philosophy of existentialism, realism, romance, journalism, culture, synthesis of arts, Christianity.

ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

УДК 821.161.2:83-4

ББК 83.3 (4 Укр)

Степан Хороб

УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТУРГІЧНО-ТЕАТРАЛЬНИЙ СИМВОЛІЗМ У КОНТЕКСТІ ВИБОРУ МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ

Символізм як тип модерністичного мислення в українській культурі, зокрема літературі й мистецтві, має порівняно невелику історію вивчення в сучасному українському літературознавстві. Актуальність цього ж дослідження полягає у тому, що тут вперше йдеться про самодостатність драматургічно-театрального символізму, його контекстуальні та типологічні виміри.

Ключові слова: символізм, тип модерністичного мислення, східний і західноєвропейський контекст.

Упродовж останніх десятиліть про символізм як тип художнього мислення в українській модерній драмі кінця ХІХ – початку ХХ століття написано і видано стільки літературознавчих і театрознавчих досліджень, що, здавалося б, їх достатньо для з'ясування проблеми генеалогії і творчого функціонування цього поширеного літературно-мистецького напрямку в національному драматургічно-сценічному процесі означеного періоду. Однак у наявних на сьогодні розвідках сучасних теоретиків та істориків вітчизняної драматургії і театру мова йде здебільшого про ідейно-образне побутування символізму в його тісних зв'язках з іншими стильовими течіями, про особливості цієї форми авторської модерністської свідомості, про своєрідність її вияву в п'єсах українських письменників, зрештою, про її характеристичні риси поетики й естетики. Меншою мірою говорилося про самодостатність і самототожність драматургічно-театрального символізму в Україні, його джерельну базу виникнення, розвитку й еволюції, його контекстуальні чи типологічні виміри, зокрема східно- і західноєвропейські.

Тим часом нині конче потрібний докладний аналіз витоків цього типу художнього мислення на українському драматургічно-театральному ґрунті. Така праця охоплювала б увесь історичний проміжок існування символізму – від його початків аж до творчого згасання, вияскравлювала б його засадничі основи, функціональну самототожність як у літературі, так і на сцені чи й загалом у спадщині його окремих представників – драматургів, режисерів й акторів. То ж, природно, що перед новими дослідниками цієї модерністської моделі авторської ідейно-

естетичної свідомості виникають питання, котрі вимагають якщо й не цілковито системного і зусебічного її вивчення, то в усякому разі поглибленого обґрунтування і послідовного її осмислення. Власне, такими й постають проблеми теоретичних, історико-літературних та історико-театральних основ символізму в українській модерній драмі: які вони, на чому зростали і як проектувалися в художній світ письменників-символістів, митців-символістів?!

Насамперед варто одразу ж зауважити, що широке зацікавлення критики цим літературно-мистецьким явищем (починаючи від Івана Франка, Лесі Українки, Сергія Єфремова, Миколи Євшана, Микити Сріблянського, Миколи Вороного й завершуючи сучасними літературознавцями і театрознавцями) дає підстави стверджувати, що цей тип авторської ідейно-естетичної свідомості, цей художньо-стильовий напрям посів своє самодостатнє місце в історії української літератури і театру. Крім того, часто полемічний тон дискусій такої критики навколо символізму як на початку, так і наприкінці ХХ століття доводить, що він виходив далеко за межі суто літературних чи сценічних форм свого існування, відбивав властиві риси епохи, відображував й узмістовнював, зрештою, вразливість та емоційність літературних і театральних критичних виступів (згадаймо бодай гострі суперечки на цьому ґрунті між Іваном Франком і Миколою Євшаном, Лесею Українкою і Сергієм Єфремовим, Миколою Вороним і Миколою Садовським у минулому, або ж між Ларисою Мороз і Тетяною Свербиловою в теперішній час).

З іншого боку, синтезуючи відомі на сьогодні праці українських дослідників сим-

волізму, приходимо до висновку, що, по суті, всі вони так чи інакше спрямовані на розкриття його національної специфічності, його естетичної самоцінності й самототожності як у літературному, так і в театральному процесі початку ХХ століття. Така позиція вітчизняних учених цілком аргументована і прийнятна вже хоча б тому, що це мистецьке явище, котре в західноєвропейському культурному просторі й соціумі виникло як своєрідна антитеза до усталеної ієрархії в системі естетико-духовних цінностей, на українському ґрунті сприймалося і поширювалося дещо інакше, аніж на Заході і Сході Європи, в їх драматургічно-сценічному осередді, що мало свою визначену і тривалу державність. Тому символізм, поширюючись від їх письменств і театральних мистецтв в Україну, де ще витав національно закодований дух романтизму, поступово набував ознак (при тому надто важливих) тієї рушійної сили історичного процесу, що виводив нашу вітчизняну культуру зі стану провінційності й засвідчував наше настійливе прагнення приєднатися до закономірностей розвитку світової-духовності або ж, принаймні, загальноєвропейського літературно-сценічного життя.

Власне, якщо дивитись на український символізм з такої позиції, то можемо стверджувати, що він виконував на національному ґрунті не тільки мистецькі, а й політичні функції. А сам факт існування засадничих відмінностей уже сам по собі заперечує, на жаль, досі усталене серед частини дослідників положення про “наслідувальний”, “вторинний” чи “запізнілий” характер цієї модерно-стильової з’яви в українській драматургії і театрі, що деякими літературознавцями й театрознавцями, які відштовхуються від загальної схеми, і дотепер трактується як особлива форма “передсимволізму”. Навіть більше, цей факт вказує на існування дещо іншої динаміки в національному драматургічно-театральному процесі, динаміки, що не завжди і не в усьому вкладається в рамки чи, тим паче, якось узгоджується з наперед відомою або ж заданою схемою.

Передовсім треба зазначити, що однією із засадничих ознак українського символізму є його онтологічна вписуваність до тодішньої культурно-історичної епохи національної літератури і мистецтва, його невід’ємна постульованість символістського світовідчуження і світовідтворення в духовній орбіті українського народу. Підтвердженням цього слугує

думка видатного теоретика й історика вашого письменства Дмитра Чижевського про те, що культурно-історичний процес є великим й однотайним рухом різних сфер у тому самому напрямку [1], котра узгоджується зі створеною символістами абстрагованістю людського буття, ідеальною реальністю та понадчасовою трансцендентністю. Крім того, теоретичною основою українського драматургічно-театрального символізму слід вважати положення про національну психо-емоційність, що були розроблені Памфілом Юркевичем у своїх працях про так звану “філософію серця” (кордоцентризм). Одночасно для українського символізму характерною специфічністю також є всеохопний пантеїзм, що зчаста межує з містикою, фантазмагорією або й нерідко переходить у них. Тут теоретичним підґрунтям стала філософія Григорія Сковороди, його тези про макро- і мікрокосмос, невидимий, проте відчутний зв’язок з ними людини, зв’язок, котрий через Божу сутність (надсилу) все об’єднує і пояснює у символічній формі – у Біблії.

Не можна оминати й того факту у розвитку українського драматургічно-театрального символізму, про який дослідники часто чомусь не згадують, – наявність (відтак з’ясування своєрідності) мовного декорування п’єс і вистав національних творців, котрі з метою їх поширення серед широких народних мас та інтелігенції часто вдавалися до інтелектуального переосмислення фольклорно-етнографічних джерел своїх творів, новітнього маркування мови їх текстів. Вочевидь, теоретичним підложжям цього поставали філософсько-естетичні та лінгвістичні погляди Олександра Потебні. Тим більше, що саме в результаті “мовного декорування” драм і спектаклів українських письменників, режисерів й акторів з’являлася та “модерністична стилізація”, яка, за спостереженнями Ігоря Костецького, була чи не головною і визначальною рисою українського символізму загалом [2].

Водночас не слід оминати незаперечного впливу на теоретичні підвалини національного драматургічно-театрального символізму і з боку тодішніх західноєвропейських та східноєвропейських філософів, психологів чи інших мислителів. Наприклад, Фрідріха Ніцше й Артура Шопенгауера з їх песимістичними поглядами на людину і світ, Анрі Бергсона з його вченнями про інтуїтивність людського існування, Зигмунда Фрейда з

його психотерапевтичним методом психоаналізу, Карла-Густава Юнга з його положеннями про архетипи свідомості і міф, Володимира Соловйова з його ідеями метафізичної всеєдності, Павла Флоренського, Андрея Белого, В’ячеслава Іванова тощо. Їх наукові позиції так чи інакше сполучалися із символістськими ідеалами, сприяючи їх розвитку в драматургії і в сценічному мистецтві України.

Аж ніяк не применшуючи ролі цих теоретичних засад української символістської драми, все ж зауважимо, що вони опосередковано позначилися на її мистецькому побутуванні і радше були тим філософсько-культурним ґрунтом, на якому під безпосереднім впливом режисерів й акторів, художників слова зростав новий для початку ХХ століття літературно-мистецький напрям, свіжа форма авторської ідейно-естетичної свідомості. Й оскільки, на відміну від західноєвропейського символізму, наприклад, французького так само як і російського, український тип цього модерністського художнього мислення не мав своїх визначних теоретиків, то засадничі основи його розроблялися передовсім самими письменниками та майстрами сцени, що видно хоча б із згаданих уже на початку статті літературно-мистецьких дискусій навколо факту виникнення цілком нової форми драматургічно-сценічної свідомості.

Літературознавча суперечка щодо цього була започаткована Сергієм Єфремовим, котрий виклав своєрідну систему своїх поглядів у циклі статей, що були опубліковані в “Киевской старине” (“В поисках новой красоты”, “На мертвой точке” та інші). Власне, ця полеміка щодо сутності символізму як мистецького напрямку згодом набрала настільки великого резонансу, що втягнула до своєї орбіти таких письменників, як Іван Франко, Леся Українка, Гнат Хоткевич, Катря Гриневичева. Загалом саме ця дискусія та інші тематично споріднені з нею статті в тодішній періодиці чи не найвиразніше характеризують специфічність естетики й поетики українського символізму, зокрема театральнo-драматургічного, дають точну картину його виникнення й творчого функціонування в нашому письменстві.

Оскільки український символізм тоді лише проходив період становлення і не був викінченою системою поглядів (світоглядних, філософських, естетичних, поетикальних), то, зрозуміла річ, на той час – початок ХХ сто-

ліття – ще не мав чітко визначеної наукової дефініції. Тим паче, що ця модель авторської драматургічно-сценічної свідомості так, як виявлялась вона на національному ґрунті, давала підстави до її різнозтлумачень. Наприклад, той же Сергій Єфремов цілком ототожнював її із декадентизмом, Микола Вороний – із романтизмом, Микита Сріблянський – із неоромантизмом і т. п. Певно, це йшло від того, що домінуючим було в таких поглядах – ознаки часу, категоріальні риси, а чи поетикальні характеристики. Зрештою, як засвідчує творча практика західних та східноєвропейських драматургів і режисерів кінця ХІХ століття, по суті, нема абсолютно чистих стильових систем, а в кожній з них більшою чи меншою мірою через постійні дифузійні процеси спостерігається змішування одного типу художнього мислення з іншими.

Назагал український символізм з самого початку свого творчого побутування мав виразно модерністський характер й охоплював величезний пласт нашого письменства і мистецтва на початку ХХ століття. Він виявлявся, як і в західноєвропейській літературі та на сцені, в різних родах і жанрах, відповідно модифікуючи їх (так, приміром, утворились синкретична поезія в прозі, лірична драма, поетична вистава тощо). Історики вітчизняної літератури простежують чітку лінію розвитку символізму в поетичній творчості українських авторів, починаючи від “молодомузівців” до Миколи Філянського та Олександра Олеся, поетів-“хатян”, відтак угруповання символістів 20-х років (Павло Тичина, Яків Савченко, Дмитро Загул та ін.) і завершуючи галицькими символістами 30-х років (передовсім поетами-“січовиками”, прихильниками так званої “львівської модерні”, що групувались навколо часопису “Митуса”). Знову ж таки, на переконання дослідників, у прозових творах українських письменників символізм не досягнув відчуженого (порівняно з поезією) еволюційного характеру, вияскравивши лише таких його представників, як Михайла Яцкова, Гната Хоткевича, Гната Михайличенка, Галини Орлівни, почасти й Миколу Хвильового.

Як уже зазначалося, драма в цьому ряду займала помітне місце. Вона в системі символістського типу художнього мислення стала не тільки репродуктором західноєвропейських модерних ідей, нових суспільно-естетичних віянь, а й, що дуже важливо, стимулюючим оновлювачем національного буття народу. Навіть більше, нових перспектив його

культурного і суспільного розвитку. Що це так, достатньо згадати з цього приводу ряд теоретичних та історико-мистецьких студій українського, зокрема, галицького театру, здійснених Іваном Франком, зокрема його досліджень концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейських теорій драми та концепції оновлення всього драматургічно-театрального процесу Західної України тощо.

Власне, символізм мав сприяти цьому оновленню. І найпершим чинником тут, вочевидь, слід вважати (як це не дивно виглядає) географічний: західні терени України були близькими до Німеччини, Австрії, Польщі, в літературах яких символістська модель авторської свідомості розвивалася надзвичайно продуктивно ще наприкінці XIX століття, східні ж терени України, натомість, сусідували з Росією, письменство якої мало, як ми вже говорили, потужну символістську базу (теоретичну, історико-літературну, світоглядно-філософську).

Така ситуація внесла ряд коректив щодо рецепціювання і функціонування символізму в українській драмі. По-перше, змушувала драматургів якщо й не чинити опір цим впливам, то в усякому разі обачно й обережно їх трансформувати. По-друге, настійливо вимагала якомога швидшого вироблення системи власних національних цінностей. Тобто виявлення, а відтак і утвердження суто специфічних рис, які давали б їй право вибору, право на самоусвідомлення у контексті західноєвропейського символізму. Крім того, зважаючи на соціальну закодованість українського символізму, драматургів приваблювала сама думка про створення синтезованого (національно і мистецьки) театру, котрий розбуджував би свідомість широких глядацьких мас.

Однак майже одразу ж символістська драма виявила й ряд рис, котрі робили якщо й нездійсненними прагнення її авторів, то принаймні сприяли усвідомленню їх загалом благородних інтенцій. Передовсім вона відверто зміщувала на якусь обочину драматичне дійство, що було традиційно важливим як для художньо-літературного, так і сценічного творів, набуваючи форми лірично-суб'єктивної сповідальності, медитацій (тут цілий ряд одноактів Олександра Олеся, Єлисея Карпенка, Леоніда Мосендза, Юрія Липи та ін.). Водночас абстраговані образи-символи, нерідко доведені до абсолюту, помітно розмивали класичний тип характеру і конфлікту (для прикладу, п'єси Спиридона Чер-

касенка, Якова Мамонтова та ін.). Таким чином заперечувалася сама настанова драматурга на виставу (скажімо, "Сон української ночі" та "Ладі й Марені терновий вогонь мій" В.Пачовського).

Як переконав досвід українського драматургічно-театрального символізму, його представники зважаючи на ці чинники й існуючи все-таки в національно-культурному просторі, прямо чи опосередковано виконували свою роль: через літературні й сценічні твори синтезували проблеми людської особистості й модерністське світовідчуття, питання буття нації і мистецько-художню реальність початку XX століття.

Якщо ж акцентувати увагу на "зовнішніх" засадничих історико-літературних аспектах саме української символістської драми, то тут домінуюча роль, безперечно, відводиться бельгійському драматургу й теоретику символізму Морісу Метерлінку, творчість якого була широко знаною в Україні, коли одна за одною появляються його п'єси у Львівському "Літературно-науковому віснику", зокрема його драма "Неминуха", перекладена Лесею Українкою. І їй, і Олександрові Олесю, і Володимирові Винниченку, Єлисею Карпенку, і Спиридону Черкасенку, а пізніше й Іванові Кочерзі, Іванові Дніпровському, Якову Мамонтову, Леоніду Мосендзу та Юрію Липі, безперечно, були відомі головні засади символістичного мистецтва, спосіб розуміння символу та його філософські основи, що їх обґрунтував свого часу Моріс Метерлінк.

Окрім того, українська драматургія і театр перебували (в силу певних історичних і суспільно-політичних умов), повторюємо, в тісному культурно-духовному контакті з російською, польською, австрійською та німецькою літературами і постійно відчували на собі їх вплив, вплив Заходу і Сходу Європи. Більше того, таке "силове поле" сусідніх літератури і мистецтва театру позначалося на розвитку української символістської драми ще й тому, що романтичне світовідчуття українства, котре було тоді особливо прийнятне ідеєю національного відродження та самоусвідомлення, живилось творчими імпульсами загальноєвропейського романтизму, що знаходив своє трактування й відображення також і в символістській драмі, в символістських виставах. Наприклад, ідея сили й самотності, що в мистецьких формах дістала своє символічне експлікування у п'єсах

німецьких авторів Ріхарда Вагнера та Гергарта Гауптмана через відродження міфологічних джерел й актуалізації архетипів національної свідомості, через усвідомлення своєї причетності до культурної спадщини минулих поколінь, вияскравлювалася також і в українській символістській драмі ("Лісова пісня" Лесі Українки, "Ніч на полонині" Олександра Олеся, "Сон української ночі" Василя Пачовського, "Казка старого млина" Спиридона Черкасенка, "Чорна Пантера і Білий Медвідь" Володимира Винниченка тощо).

Подібне можна говорити й про драматургію польського автора Станіслава Виспяńskiego, зокрема про його п'єсу "Весілля", де за модерністично-символістським декором проступає ідея цілісного єдиноспрямованого історичного процесу як руху до консолідації духовних і моральних потенцій нації. Згадаймо, що подібна ідея є стрижневою і для "Оргії" Лесі Українки, "По дорозі в казку" Олександра Олеся, "Про що тирса шелестіла..." Спиридона Черкасенка та інших українських письменників-символістів. Вочевидь, не випадкова альтернативність варіації змісту та форм зумовлюють історико-порівняльний, типологічний підхід до аналізу української символістської драми, скажімо, "Лісової пісні" Лесі Українки із "Затопленим дзвоном" Гергарта Гауптмана чи "Зачарованим колом" Люціана Риделя, "Казки старого млина" Спиридона Черкасенка із "Затопленим дзвоном" Гергарта Гауптмана, "Свіччиного весілля" Івана Кочерги із "Синім птахом" Моріса Метерлінка, "Алмазного жорна" із "Монною Ванною" цих же авторів тощо. Як і не випадковим є те, що згодом Микола Вороний – один із найпродуктивніших дослідників символізму на українському ґрунті – визначив "живими символами", назвавши кількох дійових осіб із "Золотого руна" Станіслава Пшибишевського, "Весілля" Станіслава Виспяńskiego, "Жінки з моря" Генріка Ібсена, "Самотніх" Гергарта Гауптмана, а також "Брехні" та "Чорної Пантери і Білого Медведя" Володимира Винниченка.

Хоча драматургічно-театральний символізм, повторюємо, неоднаково сприймався як його українськими творцями, так і дослідниками цього типу авторської свідомості, все ж еволюціонував він до окремого й цілковито самодостатнього стильового виміру в перших десятиліттях XX століття. Яскравим прикладом цього може слугувати творча постать чи

не єдиного на той час продуктивного адепта символізму в українській драмі Миколи Вороного. Спочатку він спробував теоретично обґрунтувати цей літературний напрям у розвідці "Драма живих символів", де зробив висновок, що символістську поетику визначали знакова система символів як образне втілення змісту і відсутність прямолінійно висловленої тенденції у творі [3].

Згодом, уже в 1912 році, в дослідженні "Театральне мистецтво й український театр" (вийшла окремою книгою у 1913 році під назвою "Театр і драма") Микола Вороний відзначав "неорганічність і хисткість" символістських п'єс у драматургії і театрі. "Символічна драма, – писав він, – розриває всі зв'язки з традиціями попередньої драми, прагне розгадати містичні таємниці існування, недосягаючи для позитивного значення. Вона повинна таким чином віддалитися від реальної дійсності і заглибитися в сфери туманного й незрозумілого. З глибин підсвідомого, джерел понадчуттєвого черпає вона своє натхнення. Символічна драма зреклася найважливішої основи драматичної дії – створення характерів, які, зіштовхуючись між собою, символізують діалектику життя. Замість характерів вона створила силует, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу й місця дії" [4].

У цих спостереженнях над символістським типом художнього мислення відомий театральний критик, певно, йшов од тверджень самих драматургів. Так, приміром, у передмові до трагедії "Про що тирса шелестіла..." Спиридон Черкасенко зазначав, що його твір не слід зараховувати до розряду історичних і не варто висувати жодних вимог з цього боку до нього: "Читача, який захотів би знайти у цій п'єсі історичну точність, повинен попередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в п'єсі взяті автором не для популяризації їх зі сцени, а як живі символи для втілення певних ідей. (Сірко – боротьба в людині двох начал, Сірчиха – клопітлива буденність, не здатна піднятися над життям, і т. п.). Епоха й історичні події для драматурга тільки фон, на якому оживають його власні образи.

Отже, тим, хто хотів би бачити в п'єсі якусь історичну монографію, раджу зовсім не читати цієї п'єси, а звернутися до наукових досліджень" [5].

Пізніше Микола Вороний "викристалізує" свої погляди на природу і специфіку

української символістської драми, еволюціонуючи в бік розуміння цього типу художнього мислення як цілісної системи естетичних і світоглядних вимірів, зі своєю поетикальною специфікою. Аналізуючи драматургічну творчість Володимира Винниченка, він спостеріг, що символізм є характерною особливістю творів письменника, надто коли йдеться про “Брехню” й “Чорну Пантеру і Білого Медведя”. Критик сприймав подвійну художню природу цих п’єс і характеризував це як процес рішучого оновлення драми тими митцями, які не поривали з реалізмом: “Я маю тут на увазі нову психологічну драму, що творила «театр настрою» (“Художественный театр” у Москві), і, власне, окремий рід її, що зветься також драмою «живих символів»” [6].

Вороний досить-таки влучно визначив поетикальні засоби драми “живих символів”, доволі тонко простежив сам процес народження тих символів, котрі конче необхідні для того, щоб збагнути психологію героя. “Виймаючи з дійової особи все те, що складає трагедію її життя, актор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби й конфлікту, – зазначає теоретик, – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ся друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам у мріях-снах, уяві і передчуттях, або ж страшним гостем, що загіздився в серці людини; ся постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження таємничості або якогось скритого і глибокого значення...” [7].

Для більш ґрунтовного аналізу символістського типу художнього мислення Володимира Винниченка критик здійснював типологічні паралелі з символізмом п’єс Станіслава Виспянського, Гергарта Гауптмана, Генріка Ібсена, що допомогло йому вирізнити “живі символи” в українського автора, їх своєрідність. “Нарешті, – підсумовує Вороний, – у Винниченковій «Брехні» Іван Стратононович є живий символ того морального передчуття, того неблаганного закону, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні; в п’єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» того ж автора Сніжинка є символом самоцільного мистецтва в душі художника” [8].

Навіть на цьому одному прикладі, що стосується еволюції поглядів на природу й функціонування драматургічно-театрального

символізму в контексті вибору між Сходом і Заходом, видно, що цей літературно-художній напрям із яскраво вираженими засадничими передумовами порівняно нелегко приживався на національному ґрунті, що спочатку це було суто індивідуальне захоплення новітніми європейськими течіями (приміром, Лесі Українки, Олександра Олеса, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського, Якова Мамонтова, Івана Дніпровського, Гната Хоткевича, Володимира Винниченка), а вже згодом його поетикою й естетикою послуговувалися і Микола Куліш, і Іван Кочерга, і Яків Мамонтов, а також драматурги українського зарубіжжя Єлисей Карпенко, Леонід Мосендз, Юрій Липа та ін.

Цікаво, що коли в ранній драматургії, скажімо, Олександра Олеса, Спиридона Черкасенка, Василя Пачовського та ін. ще наявні ознаки наслідування, то у процесі дальшого розвитку символістського типу авторської ідейно-естетичної свідомості, надто в 30-х роках ХХ століття, вони все менш помітні і зводяться до використання тих засобів, що зумовлені загальними теоретико-філософськими основами західноєвропейського напрямку. Це зв’язано головним чином із тим, що українська символістська драма мала відмінності початку століття, зосібна два перші десятиліття, і наступними періодами. Власне, останні вирізнялися від перших більшою суспільною закодованістю і відбивали історико-політичні зміни, насамперед в ідейно-тематичному й проблемному “зрізах”, у типі драматичного персонажа тощо.

Модифікація характеру символістської драми також пов’язана якнайтісніше із реформаторськими новаціями українського сценічного мистецтва, зокрема експериментаторським психологічним театром “Березіль” Леся Курбаса. Під безпосереднім впливом нової театральної естетики символістська драма, а відтак і символістська вистава помітно відійшли від своїх попередніх завдань в аналізі й баченні життя. Чимраз помітнішим стає створення такого драматургічного і сценічного тексту, який піддавався б суттєвій акторській та режисерській інтерпретації. З плином часу символістська драма по-новому трансформує і саму постать дійової особи, її мислення, загалом усю атмосферу драматичного дійства. Як влучно спостерегла сучасна дослідниця Лариса Мороз, українську символістську драму вигідно відрізняє від західноєвропейської її соціальна

заангажованість [9]. А Лариса Залеська-Онишкевич вказує на розлогість проблемно-тематичну української драми, якої не вистачає західноєвропейській [10]. Це – історичні, соціально-побутові, філософські, лірико-інтимні драми, одноактні п’єси та інші жанрові утворення, котрі засвідчували велике культурологічне значення символістської драматургії і театру в Україні на початку ХХ століття.

Теоретичні та історико-літературні засади виникнення й творчого побутування символізму в національній драматургії, що намічені тут як головні й самодостатні і сягають глибинних основ західноєвропейського мистецького напрямку, дають усі підстави стверджувати, що українська символістська драма в контексті вибору між Сходом і Заходом – явище багатоаспектне, далеко неоднорічне, тісно пов’язане з еволюцією стилів, різноманітних типів художнього мислення, що, у свою чергу, визначило специфіку розвитку і функціонування вітчизняної драматургії загалом.

1. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Д. Чижевський. – Авґбург, 1948. – С. 6. Про це почасти також йдеться в його підручнику

Символизм как тип модернистского мышления в украинской литературе, в частности, литературе и искусстве, имеет сравнительно небольшую историю изучения в современном украинском литературоведении. Актуальность же данного исследования заключается в том, что здесь впервые идет речь о самостоятельности драматургически-театрального символизма, его контекстуальных и типологических измерениях.

Ключевые слова: символизм, тип модернистского мышления, восточный и западноевропейский контекст.

Symbolism as the type of modernistic thinking in Ukrainian culture, especially in literature and arts, has comparatively not long history of studying in contemporary literary studies. Actuality of this investigation lies in the fact that for the first time self-sufficient of dramatic and theatrical symbolism, its contextual and typological dimensions are shown.

Key words: symbolism, type of modernistic thinking, eastern and western European context.

УДК 821.161.2:82-32

ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Мафтин

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО ЯК КООРДИНАТИ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ІВАНА КЕРНИЦЬКОГО Й ВАСИЛЯ ТКАЧУКА

У статті розкрито детермінованість індивідуальних стильових стратегій новелістики І.Керницького та В.Ткачука антеїзмом як етнопсихологічною домінантою, вплив якої виявляється на рівні рецепції традицій української малої прози та закоріненості індивідуального художнього мислення названих авторів в архетипних рівнях ментальності.

Ключові слова: індивідуальні стильові стратегії, антеїзм, традиції, новаторство, архетип, міфологема.

Тридцять років характерні для західно-українського літературного процесу жанрово-тематичним розмаїттям як у поезії, так і в прозі, активним пошуком шляхів, якими мало розвиватися далі мистецтво слова, зміщенням акцентів з ідейно-змістового аспекту на експериментування в царині жанру та композиції. Особливо виразно ці тенденції виявились у творчості літературної молоді, об'єднаної в угруповання “Дванадцять” – “новатори конструкції й нарації” прагнули вирішити проблему становлення індивідуального авторського стилю шляхом експериментування із змістоформами. У прозі новаторів відбувається й тематичне переакцентування: на зміну селянській тематиці центральним у дискурсі їхніх пошуків постає концепт енергетики міста (Ірина Вільде, Богдан Нижанківський, Василь Софронів-Левицький). Твориться своєрідний “урбаністичний нарратив” – міф про місто (Б.Нижанківський, зб. “Вулиця”).

Однак у той самий час і тема села не тільки не зникає з літературних горизонтів – уникнути маргіналізації теми землі вдається шляхом повернення до глибинних традицій, найяскравіше виявлених у модерному письмі В.Стефаніка та Г.Косинки, закоріненому в антеїзмі. Саме антеїзм як підложжя світоглядної домінанти й художнього мислення молодих прозаїків “Дванадцятки” І.Керницького та В.Ткачука визначає стильову специфіку їхньої творчості.

Кожна нація має свої “архетипи пристрастей”, визначальні для її етнопсихології. Для українців таким є антеїзм, одна з чільних рис, що зумовлюють нашу духовність, – “інтимний зв'язок з землею та природою” (В.Янів). Це категоріальне поняття застосовується в працях В.Яніва, О.Кульчицького, І.Мірчука, на цій рисі української ментальності наголошував у своїх “Листах до братів хліборобів” В.Липинський. Прикметно, що Ю.Шерех у “Думках проти течії” 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. Мірчі Еліаде, становив органічну складову “космічного християнства” – світоглядної основи

наших прапредків у дохристиянські часи [14, 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 слова – Шевченка, Кобилянської, Стефаніка, Самчука, Василя Барки, Головка, Косинки.

Іван Керницький продовжив “сільську” тему “покутської трійці”, однак у його творчій манері, як підкреслює С.Андрусів, “немає стефаніківсько-бетговенського драматизму і трагедійності”. Міркування літературознавця про тяжіння прози Керницького до манери письма раннього Гоголя, з тонким ліризмом та іронією, бачиться слушним і переконливим. Хоча потребує й певного уточнення: з раннім Гоголем, зокрема його “Вечорами на хуторі біля Диканьки”, Керницького єднає в першу чергу закоріненість образності в народнопоетичному світобаченні, “міфологічна фантазія” (М.Епштейн) у зображенні природи й хронотоп химерного. Щоправда, ці стильові особливості характерні більшою мірою для новели “Святоїванські вогні” – твору, вершинного в прозовій спадщині письменника.

Серед чільних стильових рис ранньої прози Івана Керницького можна підкреслити синтез глибинного психологізму образотворення (за висловом молоді Ірини Вільде, “глибокого майстерного відчуття душі людської”) з ліризмом мови; рельєфності, лапідарності вислову з імпресіоністичною манерою пейзажного малюнка, поєднаною з “міфологічною фантазією”. Тематично рання проза письменника становила своєрідний калейдоскоп із життя західноукраїнського села. Жажливу дійсність часів польської пацифікації показано в новелі “Батьки й сини”; жорстоку правду про безчинства мадярських вояків у Галичині в часи війни свідчить новела “Знаки”. Однак глибинної, непроминальної цінності творам новеліста надає пульсація в їхній структурі моделі неоміфу: як і Стефанік, Самчук, Галина Журба, Керницький творить міф “чорноземної раси” з культом землі як Магна Матер, культом родини й праці, з акцентом на підпорядкованості життя хлібороба космогонічним ритуалам (“Стара хата”,

“Мій світ”). У його новелах, як у згустку протоплазми, закладено й реалізовано те “найголовніше, що формує і визначає специфіку національної моделі світу”: “територіальний компонент національної ідентичності”, “ядра національного хронотопу [1, 204]”, високий імператив непроминальної любові до своєї землі.

Новела “Мій світ” – це світ українського хліборобського космосу. В її підтексті вловлюється відгомін слов'янського дохристиянського міфологізму, органістичного культу (“Із мачків тихо линуць зів'ялі пелюстки – жива кров капле; кучеряві горошки лестяться до колін, а лепчиця з полетицею обтулюють чорні рани в лоні матінки-землі, що порозтріскалася від пестошів розгнузданого липня [4, 12]”) та християнської традиції (“міняться кров'ю і самоцвітами баранці хмар”). Цей твір цілком належить парадигмі антеїзму як продуктивній в українській культурі моделі світу. У структурі ж самої новели мотив антеїзму як нерозривного зв'язку з рідною землею увиразнюється й мотивом повернення: герой новели повертається з гамірного міста в рідне село, повертається, щоб, як міфічний Антей, припасти до живлющих грудей землі й набратися вітальної снаги: “П'ю теплу воду з глиняного дзбаняти, жую чорний макух із відсталою на три цілі шкіркою, тулюся до китиць з колосся і волошок, вдихаю аромат свіжої стерні, п'янію від нього, немов від чаду... Легко мені – чарівна снага вливається у кров, вона вже не вариться, як у пеклі смола, а пливе спокійно, наче розлога річка лугами. Розпростуються згорблені плечі [4, 14]”. І герой відчуває себе прошеним блудним сином: земля повертає його до самого себе, до світу дитинства – “безжурного шибеного хлоп'яти з батіжком із вербового лика”, щоб, “окрилений, повний безмірного щастя й любові”, з благословенням рідної землі” й із шорстким батьковим поцілунком на чолі, він знову міг вирушити у пошуки “квітки щастя на перехресних світових стежках”. Проза І.Керницького – це гімн буянню життя, хоча тут відсутній черемшинівський гедонізм. Хвалу життю й праці творить автор у новелі “Мій світ”. Цей світ – світ українського хліборобського космосу, у центрі якого – любов до землі й праця біля неї, світ родини, де чільні постаті – батько й мати, а життя й вічність починаються з “рідної хати, Купайловим зіллям замасної”. Тут вчувається кровний зв'язок ліричного героя із землею, потужний антеїзм, що ста-

новить основу ментальності українців як хліборобської раси.

Міфологізм художнього мислення, закоріненість образності прози І.Керницького в давньому, ще дохристиянському народнопоетичному світобаченні, вповні виявився в новелі “Святоїванські вогні”. “Кожна національна література, – як зауважує літературознавець М.Епштейн, – має свою систему улюблених, стійких мотивів, що характеризують її естетичну своєрідність [15, 3]”. Одним із найдавніших мотивів української образної свідомості є мотив “купальського міфу”. У новелі Івана Керницького він реалізується на рівнях образотворення, сюжету та композиції.

В основі фабули твору – опозиція реального світу, в якому стара, немічна Хима мусить “обгуркувати чужі пороги”, красти хмиз із панського лісу, трясучись від страху перед жорстоким лісничим, бо “діти й онуки пішли замолоду глодати сиру землю”, і казкового, ірреального дивосвіту купальської ночі, де все підкоряється таємничому ритмові химерного танку святоїванських вогників. Акцент у сюжеті твору – на хронотопі химерного, континуумі фантасмагоричного, в якому оживає прадавній міф і земля та зілля сповнюються магічною силою: “Це жах повзе, рачкує он там, з глухуні, а бабі ввижаються якісь страхіття – може, зеленороді лісовики із сернячими ратицями, може, богині з чорними гривами, що вийшли з дряговин у Купайлову ніч прати сорочечки потерчатам... [4, 19]”. І надібаний бабою на полянці серед незабудок конячий череп увиразнює в художній структурі тексту ритуально-магічний код, код амбівалентності життя й смерті – його регіт, як здається Химі, “лящить лісом” як насмішка й над бабиним страхом, і над її молитвою, і над її життям...

Новела насичена звуковими й запаховими образами – з левад лине до лісу “гомінлива жаб'яча скарга, а з нею – запашний подих свіжих покосів”. Для баби лісова земля пахне “кменом, м'ятою й суницями... Наче весною пахне і молодістю”, а ближче до села стара Хима “аж захлиснулася від парного подиху чорнозему”.

М.Епштейн, аналізуючи систему пейзажних образів у російській поезії, виділяє як тип пейзажу “міфологічну фантазію”, в основі якої лежать міфологічні схеми сприйняття. Як підкреслює літературознавець, основним прийомом тут виступає персоніфікація [15, 190]. У “міфологічній фантазії” “святоїванської

ночі” персоніфікуються у певні явища природи – “над мокляками бродить Блуд – щось загубив, чогось шукає вовчими сліпаками”; “оживлюються” дерева й куші, трави й квіти: спрацьовані Химині руки цілує роса, наче знаючи все про гірку долю старої, самотньої жінки; купальське зілля (Хима пам’ятає, що в неї одної не замаєна хата – нікому було принести бабі клечання) кличе Химу в свої обійми, натякаючи на солодкий сон вічності: “Простягає Хима пальці по святоіванське зілля – такий рожевий цвіт, зубаті листочки, – запирається колінами в землю, сіпає щосили, хоче вирвати, агі!.. Що за диво? Це наче святоіванське зілля тягне бабу до себе, зубаті листочки так лоскочуть попід бороду, рожевий цвіт приморгує – ходи, ходи, старий дербаку! [4, 21]”.

Є в художній структурі аналізованої новели образ, що водночас виконує функцію пейзажної деталі та стає своєрідною “проекцією долі”, а також набуває функції заміщення певного композиційного елемента: образ падаючої зірки, що в народній міфології символізує відхід людської душі. У міфологічній фантазії ночі, сповненої купальської магії, цей образ постає двічі. Уперше як елемент ритуально-магічного коду, що увиразнює континуум вічності (“Вилізла баба на широку межу, обросила по коліна, цвіркуни врзали собі марша – аж копоти пішли по сонних травах, якась шприха відламалася від Великого Воза – чиясь душенька помандрувала в кращі світи [4, 20]”). Вдруге як заключний акорд історії Химиного земного буття, що заміщує функцію невикінченого композиційного елемента. “Стара Хима спить, втуливши голову в куші кривавнику й материнки”, – однак цей сон став сном вічності, про що виразно свідчить у тексті вказана деталь: “Від Великого Воза відламалася нова шприха й покотилася ясною дугою у безмежну далечинь [4, 22]”.

Прикметно, що в сюжеті трьох кращих новел І.Керницького задіяний і мотив повернення. Цю особливість сюжетоконструювального чинника в новелі “Мій світ” підкреслила С.Андрусів, зауваживши певні типологічні паралелі з прозою Уласа Самчука: “Герой Керницького – це також герой дороги, але це не дорога з порогу Дому у світ післяініціаційних випробувань, а дорога додому, повернення блудного сина – повернення до власних джерел, до землі, роду, аби відновити свої сили їх силою [1, 205]”. Повернення для старої Хими (“Святоіванські вогні”) – це повер-

нення до витоків життя через смерть, що отожднюється зі сном серед нестерпно п’яних пахоців купальського зілля, – повернення стражденної дитини землі в її лоно, що відбувається не за законами трагедії християнського світосприйняття, а через органічне перетікання однієї форми буття в іншу, властиве дохристиянському міфологічному світобаченню.

Та найвиразніше проступає конфігурація модифікованого архетипу повернення в структурі композиції новели “Колядники”. Цей твір справедливо можна вважати справжнім новелістичним шедевром, що поєднав художню досконалість, філігранно відточену композицію з високою ідейною доміантною. В основі сюжету твору – популярний у літературному та фольклорному дискурсах повоевній Галичини мотив стрілецької колядки про прихід до матері в різдвяну ніч із віншуванням загиблого в далекій Україні сина. Такий мотив використали, окрім І.Керницького ще й М.Матіїв-Мельник (“Місяшної ночі”) та А.Курдидик (“Шість писанок”). Саме він надав їх творам граничної емоційної напруги, героїчно-легендарної тональності. Така ж тональність властива й новелі Керницького. Та сюжетний варіант “Колядників” характеризує дещо інший “кут зору”: автор належав до молодшого мистецького покоління, тому не був учасником визвольних змагань. І його авторська художня рецепція легендарної постаті узагальненого героя та невмирушого подвигу січового стрілецтва вже позначена рисами національного неоміфу, що увіковічнив цю постать. Юнаки, котрі не повернулися з Лисони, Маківки, з далекої України, стали в пам’яті народу символом, досвітньою зорею, що світлитиме дорогу до висот національного Духу багатьом поколінням галицької молоді навіть у сталінсько-брежневському сумеркові. Вони будуть нести вічну варту на зоряній дорозі українського духовного космосу.

Типологічне зіставлення трьох текстів, сюжет яких базується на спільному мотиві стрілецької колядки, увиразнює певні функціональні відмінності названого мотиву, зумовлені зміщенням його структурних функцій у фабулі та композиції: у новелі М.Матіїва-Мельника мотив виявляється безпосередньо як вкраплення в сюжет самої колядки, яку співає на Різдво вся родина, що зібралася в батьківській хаті. Він “спрацьовує” потужним резонансом у фіналі твору й одночасно ста-

новить його кульмінацію. Для ліричної мініатюри А.Курдидика цей мотив, закладений на підтекстовому рівні, стає й настроєвою доміантою, і заміщенням фабульності, і чільним композиційним прийомом – завдяки йому фрагменти твору набувають цілісності. У новелі І.Керницького він функціонує за межами власне фабули, хоча й стає мотиваційним чинником її вирішення; саме в цьому творі мотив трансформується в суто новелістичний “пуант”, в якому потужною нотою звучить ідейне скерування тексту.

Плаче в старій селянській хатині, де двійко самотніх старих сидять коло столу, різдвяна свічка білими сльозами. “що завмирають на цілушці житнього хліба”. Плаче за сином-одинаком – стрільцем Васильком, котрий “п’ятнадцять літ тому, на самісіньке Різдво”, загинув за Україну. Не радий старий батько і колядникам, що збирають пожертви на хату-читальню. Заметушилася старенька, хотіла хоч десяток яєць дати – гостро глянув газда: “Облиш!”. Пуант новели відточено до граничної межі: у ньому вибухає весь емоційний заряд твору, справді по-новелістичному – наче удар блискавки, спалахує ідейна доміанта: раннім ранком селом полинула новина, “що старий Павло, найбільший у селі газда і скупендряга, записав у тестаменті увесь ґрунт на сільську читальню”. Ця “новина” й становить осердя новели, умотивовує відкритість фіналу, який із легендарно-пісенної площини переростає у вічність: “Кажуть, що на самий Свят-вечір, у ясну північ, коли зорі так чарівно процвітають, (...), коли на льняній скатерті догоряє свічка, а кутя з дерев’яною ложкою ждуть на гостей з того світу – тоді завітав у рідну хату одинак – Василько і відписався від батьківщини.

...І знову пішов Молошним Шляхом у сірій стрілецькій блюзі, з крісом на плечі на віковічну стежу, що на ній немає змін, що з неї немає вороття [4, 33]”. Новела “Колядники” є взірцем того, як високе патріотичне звучання твору, його “сєнс” може органічно поєднуватися з художньою довершеністю, задовільняючи вимогу справді високохудожньої й патріотично заангажованої літератури, висунуту в 30-ті західноукраїнською літературною критикою.

Земля як “надія й молитва селянина” стала тематичною віссю прози й молодого галицького новеліста Василя Ткачука. Творчий спадок письменника становлять чотири книги новел: “Сині чічки”, “Золоті дзвіночки”, “Зи-

мова мелодія”, “Новели”. Перша збірка була видана в 1935 р. й одразу ж стала резонансною в читацьких колах та серед критиків. Літературний оглядач “Нової зорі” назвав її найкращою книжкою за 1935 рік. Схвально відгукнувся про твори молодого автора й мистецтвознавець Микола Голубець (Новий час. – 1935. – 10 листопада). Однак ця перша збірка ще помітно позначена впливом Стефаніка. Ткачукові “Невістка”, “Грішник”, “Бунтівник”, “Шкільник”, за слушним зауваженням Ірини Вільде, нагадують дуже виразно “Дорогу” майстра новелістичного жанру [2, 225]. Наступна збірка молодого автора – “Золоті дзвіночки” (1936) – органічним поєднанням художності текстів з їх ідейним скеруванням засвідчила самотнє обдарування митця. обіцяла в недалекому майбутньому потужний спалах оригінального таланту: “Мабуть, Ткачук буде найкращим прикладом, до якої повної гармонії можна звести ідею з мистецькою формою. Коли наші молоді письменники схочуть піти за прикладом наймолодшого Василя й у такій формі будуть нам подавати літературу на українські теми, то найбільші недовірки врешті переконаються, як багато можна взяти з народу й багато створити для нього ж [3, 226]”.

У нижних переливах “золотих дзвінків” Ткачукового слова відчутні ноти кращих традицій українського психологічного імпресіонізму, його проза приваблює простотою вислову й виразністю малюнка, “музикою слова”, імпресіоністичною настроєвістю. Ткачукові ліризовані новели-мініатюри, нариси промовляють до серця читача своєю ширістю, трепетною любов’ю до землі, до краси природи. Ця потужна ідейно-художня доміанта єднає його прозу з ліричними новелами ранньої Галини Журби, Уляни Кравченко, перегукується з психологічним імпресіонізмом пленеру в Михайла Коцюбинського. Одним із чільних художніх засобів його прози стає персоніфікація, завдяки чому земля, квіти, уся природа постають на сторінках творів одухотвореними, а серед композиційних особливостей актуальним є прийом паралелізму, властивий якраз імпресіоністичній прозі.

Силове поле авторського неоміфу прози Василя Ткачука ґрунтується на антеїзмі – пульс його персонажів б’ється в унісон із ритмом землі. Ліричний персонаж новели “Весна” черпає від землі потужну вітальну енергію, щедро віддаючи їй свою любов: “І щасливим почував себе, а його радість земля й

молоденька травичка на межі приймали [11, 39]”. Старий Степан із новели “Золоті дзвінки” стає на проу із самою бурею, що хоче градом вибити його лан, його кривавицю, його селянську долю: “теплими грудьми і клекотливим серцем” прихилиється до землі... А колоски шукають захисту в господаря – “дзюбали Степана в руки, остиною чіпалися одержини й волосся, термосили рукави, поли, мов шенята, й лізли до пазухи [12, 113]”.

У 1939 р. у Львові вийшла третя збірка В.Ткачука – “Зимова мелодія”. Домінуючим тут є улюблений автором жанр нарису, лише в поодиноких випадках архітектоніка “малих форм” наближена до новелістичної (“Юркова весна”, “Старосвітські люди”). Літературознавець С.Хороб акцентує серед жанрових особливостей прози В.Ткачука на “усіченості фабули”: “... у своїх творах він не створює якихось розлогих сюжетів; часто вживана ним усіченість фабули сприймається радше як своєрідний простір для домислу (“Буря”, “Нещасні”). Прозаїка цікавить не стільки зовнішня подієвість, скільки психологічний, внутрішній стан, що в “долю героя вносить зміну” у певні моменти життя, серед загострених і напружених обставин та ситуацій [...]. Звідси у новелах Василя Ткачука обмежена кількість персонажів, абсолютизація права головного героя, в рамках свідомості якого інші образи існують лише як епізодичні, динамізм зображення психологічного стану (“Останні гони”, “У сусіди весілля”, “Простий мужик” та ін.) [13, 90–91]”.

Ткачукову манеру побудови сюжету, відхід від жанрового канону класичної новели зауважив ще в тридцять роки Михайло Рудницький: “... письменник рідко коли береться за сюжет, який ішов би від зав’язки через наростання конфлікту до будь-якої розв’язки. Він обирає тільки один момент, одну картину, одне переживання і навіть не зображує їх, а передає настрої [10, 4]”. Такий акцент на настроєвості характерний якраз для новели імпресіоністичної – далеко не раритетної і в українській прозі 30-х. Адже поетика імпресіонізму якраз ґрунтується на “враженневості”, настроєвості, а звідси в жанрі новелістичному центр ваги зміщується з традиційної “нечуваної події” та чітко вираженої новелістичної “шпильки” – пуанту – на лейтмотив, що увиразнює, спонукає звучати цю настроєвість домінантою. Новелістичний поворот сюжету реалізується тоді через певний дисонанс.

У рецензії Івана Огієнка на книгу Василя Ткачука “Зимова мелодія”, виявленій С.Хоробом, відомий український просвітник так містко й виразно схарактеризував прозу цього автора: “Хто прагне правдивої, вибагливої поезії, хто спраглий на ніжні малюнки навіть трагічної людської недолі, нехай той читає Ткачукові новели, і знайде заспокоєння або примирення від життєвого сучасного бруду [9]”. Настроєві, ліричні, сповнені чару музики слова, твори прозаїка все ж не акцентують на важливій для західноукраїнської прози аналізованого періоду проблемі росту національної свідомості серед галицького селянства: хоча сучасник Василя Ткачука та його соратник по перу А.Курдидик зауважив, що селянин у Ткачуковій прозі “починає міркувати, а його руки, жиласті й міцні, знають, що треба робити”, усе ж його персонаж – пасивний, а твори не вирізняються тією глибиною осмислення філософських, буттєвих проблем, та, зрештою, і тією мірою художності, що властива прозі Г.Журби, У.Самчука, І.Керницького. Надто рано обірвався життєвий шлях письменника, не давши йому змоги вповні реалізувати щедро наділений Богом талант.

Таким чином, аналіз прози І.Керницького та В.Ткачука доводить, що пошуки індивідуальних стильових стратегій в 30-х роках міжвоєнного двадцятиліття відбувалися й шляхом оновлення підходів до традиційної для української літератури сільської тематики: у цій прозі виразно пульсує силове поле авторського неоміфу, ґрунтованого на антеїзмі як одній із чільних етнопсихологічних домінант.

1. Андрусів С. Іван Керницький: празниковий карнавал / С. Андрусів // Андрусів С. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст.: монографія / Стефанія Андрусів. – Л.: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. – С. 228–240.
2. Вільде І. Василь Ткачук: “Сині чічки” / Ірина Вільде // Вільде І. Незбагненне серце. – Л.: Каменяр, 1990. – С. 224–225.
3. Вільде І. Василь Ткачук: “Золоті дзвіночки” / Ірина Вільде // Вільде І. Незбагненне серце. – Л.: Каменяр, 1990. – С. 225–227.
4. Керницький І. Мій світ / Іван Керницький // Керницький І. Святоіванські вогні: новели / упоряд. та передм. Р. І. Іваничука; худож. оформл. Е. Є. Дацюк. – Л.: Каменяр, 1991. – С. 11–17.

5. Керницький І. Герой передмістя / Іван Керницький. – Л.: ЛА “ПІРАМІДА”, 2003. – 260 с.
6. Керницький С. Сприймавши серцем, осягнувши розумом: національні архетипи як втілення долі та історичного досвіду народу / С. Керницький. – Віче. – 1993. – Серпень. – С. 76–83.
7. Кульчицький О. Світовідчуження українця / О. Кульчицький // Кульчицький О. Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С. 48–66.
8. Морозюк В. Крик простих душ / В. Морозюк // Перевал. – 2002. – № 3. – С. 11–112.
9. Огієнко І. Ткачук Василь: “Зимова мелодія” / І. Огієнко // Рідна мова. – 1939. – Ч. 3.
10. Рудницький М. Ткачук Василь: “Весна” / Михайло Рудницький // Література і мистецтво. – 1940. – № 1.
11. Ткачук Василь. Весна / Василь Ткачук // Ткачук В. Новели. – Л., 1973. – С. 38–40.

12. Ткачук В. Золоті дзвінки / Василь Ткачук // Перевал. – 2002. – № 3. – С. 112–113.
13. Хороб С. І. Своєрідність новелістики Василя Ткачука / С. І. Хороб // Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження). – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – С. 89–95.
14. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде. – М.: Академический проект, 2001. – 240 с.
15. Эпштейн М. Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 3–10.
16. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології: підручник для ВНЗ / Володимир Янів; упор. М. Шафовала. – К.: Знання, 2006. – 344 с.
17. Янів В. Психологічні основи окциденталізму / Володимир Янів; упоряд. і підгот. М. Шафовал; Укр. вільн. ун-тет – Мюнхен, 1996. – 205 с. – (Габілітації; Ч. 1).

В статті раскрыто детерминированность индивидуальных стилиевых стратегий новеллистики И.Керницького и В.Ткачука антеизмом как этнопсихологической доминантой, влияние которой проявляется на уровне рецепции традиций украинской малой прозы и воздействия на индивидуальное художественное мышление названных писателей архетипных уровней менталитета.

Ключевые слова: индивидуальные стилиевые стратегии, антеизм, традиции, новаторство, архетип, мифологема.

The determination of the personal stylish strategies of I.Kernytsky and V.Tkachuk by means of antaeism as the etnopsychological leitmotif is discovered in the article. The influence of this dominating idea is explained on a level with the reception of the small Ukrainian prose traditions and the connection of the individual artistic mode of thinking of the said persons with the archetype mentality standard.

Key words: personal stylish strategies, traditions, antaeism, innovation, mytheme.

УДК 81-115:81'373

ББК 81в6

Ольга Лазарович

СИМВОЛІЧНІ ЗНАЧЕННЯ ЛЕКСЕМ “СВІТЛО” / “ТЬМА” (“ŚWIATŁO” / “CIEMNOŚĆ”) У РЕЛІГІЙНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

У статті розглянуто символічні значення лексеми “світло” / “тьма” (“światło” / “ciemność”) у релігійній картині світу. Дослідження ґрунтується на порівняльному аналізі ключових понять, які у біблійних текстах допомагають розкрити суть поглядів людини на світ у контексті її релігійного світосприйняття.

Ключові слова: релігійна картина світу, релігійна істина, символ, символічне значення.

Релігійна картина світу тлумачиться здебільшого як сукупність знань, думок, уявлень про світ, які відображаються, на думку Г.В.Колшанського, в “особливостях пізнавальної діяльності людини, пов’язаної з різними географічними, історичними, виробничими чинниками тощо” [3, 39]. Вона (картина) знаходить своє відображення у релігійних текстах, Біблії, молитвах, які представляють і

з якими асоціюються досліджувані нами лексеми “світло” / “тьма” (“światło” / “ciemność”). Організація асоціативних зв’язків репрезентує одну із моделей збереження знань у пам’яті людини. Ця модель існує у свідомості як матриця, кожен сегмент якої пов’язаний з інформацією в довготривалій пам’яті людини й активізується разом із нею. Модель асоціативної організації пам’яті спри-

яє появі асоціативно пов'язаних між собою концептів. Представники національно-культурної спільноти вибирають ті чи інші зв'язки залежно від етноспецифічної ментальності. Серед загальнонаціональних та індивідуально-авторських концептів, національний є найбільш узагальненим. Він конкретно репрезентується у мовній свідомості, яка піддається когнітивному обробленню і постає у сукупності всіх валентних зв'язків, які є національно-культурно маркованими.

Релігійна картина світу – це сукупність найзагальніших поглядів на світ у контексті його релігійного світосприйняття, це релігійне тлумачення його будови, походження, розвитку і місця людини в ньому. Для того, щоб визначити роль і місце задекларованих темою концептів у релігійній картині світу, слід звернути увагу, що головними складниками релігійної свідомості є визнання двох світів – потойбічного і поцейбічного, сакрального та профанного, обмеженість останнього простором, часом та волею людини.

Релігійна картина світу – це своєрідне філософське розуміння категорій простору та часу: сьогодні має певні, визначені (часто без волі на те людини) контури з одного боку (нагадувальна функція релігійної лексики); з іншого – розвиток його залежить від надприродних сил, які за нашими благами, можуть втручатися в хід земних подій (наприклад, молитовна, цілювальна, чудотворна функції релігійної лексики). Життя виникає в результаті творіння як вияв волі Бога, що дає надію людині, яка намагається реалізувати духовні запити навіть у земному житті, підпорядкувавши його найважливішій релігійній істині – Христу (утверджувальна функція релігійної лексики). Потойбіччя – вічність, без паніки і земної суєти, як плоди невсипущої духовної співпраці з Абсолютом [7, 15].

Для релігійної картини християнський світ – це система образів-дзеркал, сконструйованих у вигляді сходинок, з яких кожна певною мірою віддзеркалює Бога. Завдяки цьому чіткіше проявляється внутрішня структура світу. Оскільки людина, як одна зі сходинок складної конструкції, перебуває на межі двох світів – божественного і природного, то від напрямку спрямування дзеркальної площини (верх/низ) залежатиме, якого образу вона набуде. Якщо зобразити певні ланки сходинок словесним ланцюжком понять: Бог – людина – слово, то мета слова – через символічні образи спрямувати нашу увагу до пізнання та

розкриття основних концептуальних компонентів, які несуть символічне навантаження [13].

У релігійній картині світу важливе місце займає також вчення про кінцеву долю людства та світу, складниками якого є уявлення про Царство Боже на землі, про антихриста, воскресіння мертвих, Страшний суд, рай, пекло та інше. Рівні релігійного світорозуміння – відносно самостійні пласти інтелектуального елемента релігійної свідомості – буденний і теоретичний. Основою розпізнання цих рівнів є різноякісна роль чуттєвого та раціонального у формуванні образів надприродного та уявлень про зв'язки між ним і зовнішнім світом [4, 41].

Семантико-сміслові трансформації ключових релігійних концептів найчастіше асоціюються в нашому уявленні в опозиціях: “добро” / “зло”, “рай” / “пекло”, “життя” / “смерть”, “надія” / “безнадія”. Саме такі концепти мають у мовній і релігійній картині світу найбільш чисельний вияв реалізації на побутово-зовнішньому рівні сприйняття. У релігійному контексті свою реалізацію мають і концепти “світло” / “тьма” (“*światło*” / “*ciemność*”), оскільки вони є основою розуміння самої релігії, християнства як такого та відображаються в одиницях номінації, символізації, а також за допомогою різних мовних засобів.

Новий тлумачний словник української [8, 165–166] подає кілька значень лексеми “світло” які частково співпадають з визначеннями лексеми “*światło*” у Словнику польської мови за ред. В.Дорошевського:

Світло, -а, с. р.

1. Промениста енергія, що випромінюється яким-небудь тілом, сприймається зором і робить видимим навколишнє. *Нерівне світло осявало коротку, грубу фігуру з круглим ласкавим обличчям* (Коцюб.). Виставляти (виставити, подавати, подати) в світлі *якому кого, що* – представляти кого-небудь або показувати щось з певного погляду; В іншому світлі бачити (розглядати) – сприймати не так, як раніше; Кидати (кинути) світло (промінь світла) на що – розкривати, робити ясним, зрозумілим щось. *Може й цей невеличкий причинок до біографії Тараса Шевченка не буде зайвим і разом з іншими кине промінь світла на дорогу постать нашого великого Кобзаря* (Коцюб.). Поставити (постати) в світлі *якому* – сприйматися з певного погляду, певним чином. У світлі *чого* – з позиції чо-

гось, виходячи з певного погляду на кого-, що-небудь.

2. Освітлення, характерне для певного часу доби. *Якби моє життя так зникло непримітно, як зникає вечірнє світло...* (Л. Укр.); // розм. Світанок, схід сонця. – *Досиділись мало не до світла, неначе завтра свято!* (Н.-Лев.).

3. Джерело освітлення і пристрій для освітлення в приміщенні та на вулиці; // Освітлення, яке дають освітлювальні прилади.

4. Місце, звідки йде освітлення; освітлене місце, освітлений простір.

5. розм. Речовина для освітлення.

6. жив. Світле місце, світла пляма на картині, що відтворює найінтенсивніше освітлення певної ділянки зображуваного простору. *Контрасти світла й тіней.*

7. перен. Блиск очей, що з'являється під впливом радісного, світлого почуття; радісний, світлий, ясний вираз обличчя; // Приємне, радісне почуття.

8. перен. Те, що робить ясним, зрозумілим навколишній світ; те, що робить радісним, щасливим життя; // Уживається як символ істини, розуму, освіти або радості, щастя. – *Твій ум буде вічно рватися До світла, правди і добра* (Фр.).

У польській мові [12, 1330–1332] лексема “*światło*” має такі значення:

1. “*Fale elektromagnetyczne działające na oko ludzkie, wywołujące wrażenia wzrokowe*”: *Nad wierchowińskimi lasami drżały rzadkie światła gwiazd. Światło sztuczne, światło lampy, świecy* (w odróżnieniu od światła dziennego. *astr. fiz. Światło zodiakalne* “rozproszenie światła słonecznego na pyłe meteorycznym i meteorach krążących w układzie słonecznym”. *kult. Światło wiekuiste. Jezu Chryste! A dajże ty umarłym światło wiekuiste!* *frasz. Coś rzuca światło na co* “coś przyczynia się do wyjaśnienia czego”: *Odkrycie wirusów rzuciło nowe światło na problem powstawania życia na Ziemi. Przedstawić, ukazać co lub kogo w jakimś świetle; rzucić na kogo jakieś światło* “przedstawić kogo lub co w jakiś sposób, pod jakimś względem”: *Wszystkie jego sprawy były wywleczone na jaw, a na osobę rzucone wystarczające światło. Pod światło* “na tle oświetlenia, blasku”: *Na złotym pasie zachodu ciemniały wzgórze zieleni; pod światło stawały się czarne. W pełnym świetle* “w bardzo jasnym oświetleniu, blasku”: *Oglądał mnie w pełnym świetle jasno rozjarzonych okien apteki. W świetle czego* “opierając się na uzyskanych

wiadomościach”: *W świetle tych nowych badań nie da się utrzymać tezy o wielkopolskim pochodzeniu języka literackiego.*

2. “*Oświetlenie, jasność charakterystyczna dla jakiejś części doby lub pory roku*”: *Mleczne światło przedwiośnia z trudem przebijało ciężkie, aksamitne kotary.*

frasz. Bać się, nie znosić światła dziennego “bać się jawności, ujawniania (zwykle o jakichś nieuczciwych, nieczystych sprawach, interesach lub o nieuczciwych ludziach)”: *Kto lęka się światła dziennego, kto unika jawnej dyskusji zmusza oponentów do milczenia, tem samochcąc podaje się w podejrzenie, że dla jakichś nieczystych celów (...) chce zagłuszyć opozycję. Ujrzeć światłoienne: a) “urodzić się”: *Joachim Lelewel należy do szeregu tych znakomitych mężów naszych, który wprowadzie na ziemi polskiej ujrzeć światłoienne, ale nie byli rdzennymi Polakami; b) “o utworze, dziele literackim: zostać wydanym”: *Moje nowele mają ujrzeć światłoienne w “Głosie”.***

przen. (do zn. 1 i 2): “oświecenie umysłu, nauka, wiedza, oświata”: *Niektórzy ludzie, którym z głupotą chłopą bardzo było wygodnie, radzi by wyrzucić i tę troszkę światła, którą ludowi dać raczyli.*

3. “*Urządzenie świetlne; źródło oświetlenia, jak lampa, żarówka, świeca*”: *Panna, światło trzymając przy sobie, paluszkami je osłoniła szczerlnie.*

przen. W rozmowach o książkach, które mu dawała do czytania, zapalały się w jego umyśle pierwsze światła.

4. “*Blask, błysk, połysk czego wskutek odbicia promieni świetlnych (słońca, lampy itp.); plama świetlna*”: *Coś błyska!... Może to blask w pereł sznurze? Może światło brylanta albo kornaliny?*

przen. Nieznacznie z wilgotnego wykradał się mroku świt bez rumieńca, wiodąc dzień bez światła w oku.

5. “*Przekrój, średnica otworu (kanału, rury); otwór*”: *Ścianka włókienka [Inu] jest gruba i wykazuje delikatne warstwowanie. Wewnątrz biegnie pusty, wąski kanalik, tzw. światło.*

6. *fol. szt. “Jasna plama, jasne miejsce na fotografowanym, malowanym przedmiocie i jego obrazie, kontrastujące z miejscami ciemnymi, z cieniami*”: *Obraz odznacza się bardzo umiejętnym rozmieszczeniem światel i cieni.*

7. *kolej. “Odstęp między podkładami lub szynami na torze*”: *Nowsze typy podkładów mają większą szerokość, lecz zbyt szerokie ich prowadziłoby do nowych trudności podbijania*

przy zmniejszeniu rozstawu w świetle między nimi.

8. poligr. "Nie zadrukowane miejsce w tekście": *Obraz kolumny powieści lub noweli jest albo zwarty (...) albo luźny, jakby postrzępiony, z przewagą światła, jeżeli jest w nim dużo dialogów, ponieważ wypowiedzi poszczególnych osób drukuje się przeważnie od nowego wiersza.*

Окремі значення багатозначного слова "світло" / "światło" в українській і польській мовах співпадають, хоча є деякі відмінності у символічному значенні, які проявляються у взаємозв'язку слів між собою та у певному контексті. Лексема "світло" / "światło" етимологічно пов'язана з відтінком світлих барв, а саме: світлі барви сприймаються свідомістю людини як щось позитивне, спокійне.

У релігійному контексті двох споріднених слів'янських мов виділяються такі компоненти лексеми "світло" / "światło":

- "фізичне явище":

I сказав Бог: "Хай станеться світло!" І сталося світло [1, 1].

Wtedy Bóg rzekł: "Niechaj się stanie światło!" I stało się światło [11, 27].

I Бог назвав світло: "День", а темряву "Ніч" [1, 1].

I nazwał Bóg światło dniem, a ciemność nocą [11, 27].

Бо зорі небесні та їхні сузір'я не дадуть свого світла, сонце затмиться при сході своєму, а місяць не буде сяяти світлом своїм [1, 694].

Bo gwiazdy niebieskie i Orion nie będą jaśniały swym światłem, słońce się zaciemi od swego wschodu [11, 840].

Світлова символіка духу може бути виявлена в різних традиціях. У біблійній традиції світло тлумачиться як ознака маніфестації божества. Ранньохристиянське переосмислення неоплатонізму заклало традицію пояснення Бога як Світла, до якого повинна і природньо прагне людина. Світлова символіка Бога знаходить відображення в метафорі осяяння. Об'явлення описується як осяяння, випромінювання божественного світла. Рай – це сходження до світла. Сама краса сприймалася як світло, яке заспокоювало, підбадьорювало, було знаком святості.

- "віра":

Бо кожен, хто робить лихе, ненавидить світло, і не приходять до світла, щоб не зганено вчинків його. А хто робить за правдою, той до світла йде, щоб діла його виявились, бо зроблені в Бозі вони [1, 345].

Tak też światło wasze niech jaśnieje na oczach wszystkich ludzi. Każdy bowiem, kto się dopuszcza nieprawości, nienawidzi światła i nie zbliża się do światła, aby nie potępiono jego uczynku. Kto spełnia wymagania prawdy, zbliża się do światła, aby się okazało, że jego uczynki są dokonane w Bogu [11, 58].

Буду зносити я гнів Господній, бо згрішила Йому, аж поки не вирішуватим справи моєї та суду не вчинить мені. Він на світло мене провадить, – побачу Його справедливість [1, 933].

Gniew Pański muszę znieść, bom zgrzeszył przeciw Niemu, aż rozsądzi moją sprawę i przywróci mi prawo; wywiedzie mnie na światło, będę oglądać zbawce Jego dzieła [11, 1089].

Переосмислення концепту "світло" / "światło" відбувається повністю, коли мова йдеться про віру, бо цей компонент є одним із основних смислових відтінків даної лексеми у релігієзнавстві. У польській та українській мовах концептуальне розуміння "світла" / "światła" як віри збігається повністю. Наведені вище приклади свідчать про те, що віра у Бога є добром, тобто тим світлом-вказівником у християнському житті людини, який вказує вірний шлях до спокути гріхів і до Життя Вічного.

- "дороговказ" (переносне значення):

Ви світло для світу. Не може сховатися місто, що стоїть на верховині гори. І не запалюють світильника, щоб поставити його під посудину, але на свічник, – і світить воно всім у домі. Отак ваше світло нехай світить перед людьми, щоб вони бачили ваші добрі діла, та прославляли Отця вашого, що на небі [1, 7].

Wy jesteście światłem dla całego świata. Nie może się ukryć miasto położone na górze. Nie zapala się też światła i nie stawia pod korcem, ale na świeczniku, aby świeciło wszystkim, którzy są w domu. Tak niech świeci wasze światło przed ludźmi aby widzieli wasze dobre uczynki i chwalili Ojca waszego, który jest w niebie [11, 1128].

A путь праведних – ніби те світло ясне, що світить все більше та більш аж до повного дня [1, 636].

Ścieżka prawych – to światło poranne wschodzi – wzrasta aż do południa [11, 713].

Робіть усе без нарікання та сумніву, щоб були ви бездоганні та щирі, "невинні діти Божі серед лукавого та розпусного роду", що в ньому ви сяєте, як світло в світі [1, 228].

У Біблії значення "світло" / "światło" як "напрям, дорога" вживається у підтексті досить часто, бо вважається, що і сам Бог є дорогою праведного життя, на яке вказує світло віри. Промінь світла зірки вказав дорогу до новонародженого Ісуса, так і саме світло у християнстві стало дороговказом до віри в Бога.

У контексті бачення життя і смерті як таких, що починають і закінчують вічний цикл існування, на першому місці проявляється компонент "світло як життя" – символ початку нового (як матеріального, так і духовного світу), і у ширшому розумінні – початок, народження та існування світу, віри, релігії, Бога.

- "життя":

I побачив Бог світло, що добре воно. – і Бог відділив світло від темряви [1, 1].

Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności [11, 26].

I буде то єдиний день. Господу знаний, – то буде не день, і не ніч, і буде. – на час вечора станеться світло [1, 954].

Będzie to jeden jedyny dzień – Pan tylko wie o tym – nie będzie to dzień ani noc, wieczorna pora będzie światłem [11, 1114].

У християнстві "світло" / "światło" є символом Бога, воно підсвідомо асоціюється з хрещенням Ісуса та сходженням на нього божої ласки, з тим, який одяг він носив, яким його завжди малюють на іконах. Зображення Бога у білосніжному одязі, який аж випромінює світло, допомагає мовцєві зрозуміти дане концептуальне значення.

I він перед ними переобразився: обличчя Його як те сонце, засяяло, а одяга Його стала біла, як світло [1, 25].

Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło [11, 1143].

Світло в усіх народів є символом божественності, духовності, що після первісного всевладдя хаосу темряви пронизали всесвіт і вказали темряві її місце. Світло і темрява представляють собою найважливішу дуалістичну систему полярних сил, причому символом світла виступає також його найпотужніше джерело – Сонце. У ранній християнській іконографії використовуються засоби стилізації сонячних променів для того, щоб за допомогою світлових ореолів і німба висловити ідею зв'язку Бога та світу – наприклад, згідно з біблійним псалмом 103, 1–2: "Господи, Боже мій! Ти вельми великий, зодягнувся

Ти в велич та в славу. Ти зодягаєш світлом, як ризою..." Очевидно, що слово Христа "Я є світло світу" повинно було мати дуже великий вплив на християнську символіку світла, настільки сильний, що світильник у католицьких церквах називається "вічним світлом". Носіями світла є свічки, як, наприклад, великодня свічка або свічка в будинку, яку освячують у церкві на Стрітення. Свічки при хрещенні та причасті глибоко віруючі люди сприймають не тільки як абстрактні символи, а й як такі, що мають велике значення для створення певного настрою. Всюди панує віра народу в те, що вже одне запалювання освячених свічок, які поширюють своє м'яке світло, захищає від бурі та граду, повені та хвороб, якщо віруючі при їх сьайві будуть молити небесного Спасителя про захист. Світло символізує вічність, нематеріальність, недоторканність духу, життя, славу Бога, Христа, одкровення, святість, моральність, процвітання, любов, духовну радість, сміх, еволюцію, інтелект, знання, натхнення, інтуїцію.

Світло традиційно уподібнюється духові та божеству, постає як символ святості, благородства, краси, вважається проявом мудрості й чесноти. Світло – перш за все атрибут сонця. З цієї причини воно стає символом божественної сили (іранський Ахурамазди і грецький бог-сонця Геліос зображувалися з сяючим ореолом) і верховної влади (корони правителів робляться з світлоносних матеріалів) [6, 97].

Концепти "світло" / "światło" становлять в аксіологічних дослідженнях культурно-значущу, метафоричну опозицію, яка лежить в основі інтерпретації різних сфер життєдіяльності людини:

1) емоційної (світло – символ радості, щастя, любові, надії, очікування тощо);

2) гносеологічної (світло – символ знання, істини, просвіти, навчання, зрозумілості, ясності, розуму, мудрості, здатності до сприйняття, науки, освіти, популярності);

3) етичної (світло – символ добра, моральності, порядності);

4) релігійної (світло – символ Бога, божественного, святого, Ісуса, віри);

5) онтологічної (світло – символ народження, життя, відродження, початку);

6) естетичної (світло – символ краси, прекрасного).

Світло – символізує прояв божества, космічне творіння, логос, універсальний принцип, що міститься в явищі, початковий інте-

лект, життя, істину, просвітлення, пряме знання, безтілесне джерело блага. Випромінювання світла уособлює нове життя, що дарується божеством. Світло – перше творіння, що має владу розганяти зло і сили темряви. Воно – слава, радість, блиск. Світло, осяяння є результатом надприродних сил, воно асоціюється також із дощем, символізуючи сходження небесних благодатних сил. Відчуття світла – це зустріч із абсолютною реальністю. Світло пов'язане з початком і кінцем, воно існувало у Золотому столітті, а після гріхопадіння його змінила темрява. Створення раю – це відновлення початкового світла. Досягти світла – значить прийти до центру. Світло і темрява є двома аспектами існування вічної матерії: життя і любові, смерті і поховання, творіння та руйнування [13].

Світло звичайно зображується у вигляді прямих або хвилеподібних променів диска Сонця або німба. Як правило, пряма лінія уособлює світло, а хвиляста – жар: світло і жар символічно доповнюють один одного і є двома полюсами елемента вогню.

У християн Христос – Світло Миру, Отець Світла Всякого, який незмінний і не відвернеться. Діву Марію називають світлоносною через її сина. Свято вогнів у християнстві видозмінене у порівнянні з язичництвом і стало Святом очищення або Стрітіння.

Концепти “тьма” / “темрява” / “ciemność” у християнстві завжди протиставляються світлу, добру, вірі, вони мають прямі антонімічні зв'язки, які проявляються у тексті. Лексема “світло” розглядається завжди на противагу “темряві”, що у біблійних текстах отримує такі смислові нашарування:

1) емоційне (тьма – символ смутку, горя, безнадії та ін.);

2) етичне (тьма – символ зла, аморальності);

3) релігійне (тьма – символ темряви, демонів);

4) онтологічне (світло – символ смерті, переродження, кінця).

Якщо ж розглядати концепт “тьма” / “ciemność” у релігійній картині світу, то можна простежити певні закономірності його вживання. Слова “тьма” і “темрява” є лексичними модифікаціями однієї лексеми, тому розглядаємо їх як варіанти одного концепту.

У Біблії найчастіше розкриваються такі компоненти лексеми “тьма” / “ciemność”:

• “глибока, суцільна темрява (фізичне явище)”:

A земля була пуста та пророжня, і темрява була над безоднею [1, 1].

Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad przepaścią [11, 27].

I Бог назвав світло : “День”, а темряву “Ніч” [1, 1].

I nazwał Bóg światło dniem, a ciemność nazwał nocą [11, 27].

I побачив Бог світло, що добре воно, – і Бог відділив світло від темряви [1, 1].

Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności [11, 27].

I сказав Господь до Мойсея: “простягни свою руку до Неба, – і станеться темрява на єгипетській землі, і нехай буде темрява, щоб відчувли її” [1, 67].

I rzekł Pan do Mojżesza: “Wyciągnij rękę ku niebu, a nastanie ciemność w ziemi egipskiej tak gęsta, że można będzie dotknąć ciemności” [11, 260].

I простяг Мойсей свою руку до неба, – і сталася густа темрява по всій землі три дні [1, 67].

Wyciągnął Mojżesz rękę do nieba i nastala ciemność po wszystkiej ziemi gęsta w całej ziemi egipskiej przez trzy dni [11, 260].

Нехай стане цей день темрявою, нехай Бог з висоти не згадає його, і нехай не з'явиться світло над ним! [1, 56].

Niech dzień ten zamienie się w ciemność, niech nie dba o niego Bóg w górze [11, 117].

Ця група концептів відображає пряме значення лексеми з додатковим негативним нашаруванням – невідомість, хаос:

Народ, що в темноті сидів, світло велике побачив, а тим, хто сидів у країні смертельної міні, засяяло світло [1, 22].

Lud, który był w ciemności, ujrzał światło wielkie, i mieszkańcom cieniejszej krainy śmierci światło weszło [11, 545].

Концептуальне значення даної лексеми містить у собі негативне нашарування, яке визначається з контексту. Це значення має в собі більш глибокий зміст – безлад, анархія, безвладдя. Тому цю темряву Бог упорядковує, вказує на неї, як на невідомість подальшого життя.

• “ciemność” в значенні “зло”:

Я Світло для світу. Хто йде вслід за Мною, не буде ходити у темряві той, хто матиме світло життя [1, 753].

Ja jestem światłością świata. Kto idzie za mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia [11, 547].

Дякуючи Отцеві, що вчинив нас достойними участі в спадщині святих у світлі, що визволив нас із влади темряви й переставив до Царства Свого улюбленого Сина [1, 743].

Dziękując Ojcu, który nas uzdolnił do uczestnictwa w dziale świętych w światłości. On uwolnił nas spod władzy ciemności i przeniósł do królestwa swego umiłowanego Syna [11, 550].

Дана група концептів відображає основне значення лексеми. Це значення становить антонімічну протилежність концепту “світло” (група “добро”).

• “гріх”:

On ochrania stopy pobożnych. Występni zginą w ciemnościach, bo nie (swoją) siłą człowiek zwycięża [11, 70].

Він ноги святих своїх стереже, нечесливі ж погинуть у темряві, бо сильним не з сили стає чоловік [1, 673].

Bo Ty, o Panie, jesteś moim światłem: Pan rozjaśnia moje ciemności [11, 853].

Бо світильник Ти, Господи мій, і освітлює Господь мою темряву! [1, 453].

A sąd polega na tym, że światło przyszwono na świat, lecz ludzie bardziej umiłowali ciemność aniżeli światło: bo złe były ich uczynki [11, 888].

Концепт “тьма” (темрява/темнота) / “ciemność” подається у релігійному контексті як гріх і набуває негативної конотації.

• “пекло”:

Заженуть його з світла до темряви, і весь світ проганяє його [1, 532].

Ze świata rzuci go w ciemność, wypędzą z zaludnionej ziemi [11, 1327].

A synowie królestwa zostaną wyrzuceni na zewnątrz – w ciemność: tam będzie płacz i zgrzytanie zębów [11, 1389].

Ця група містить зв'язок з потойбіччям і утворює антонімічну пару з лексемою рай.

У біблійних текстах оцінки предметів, понять і явищ є аксіоматичними, загальновизнаними для всіх віруючих. Чітко розмежується позитивне і негативне, святе і грішне, істинне й облудне. Специфіка релігійної мови полягає передусім у тому, що внаслідок перекладу Біблії та молитов із давньоєврейської та грецької мов відбувається накладання кількох національно-мовних картин світу, а отже, неминуче відбувається пристосування чужомовного тексту до української та польської мовних традицій.

Будь-яка релігія пропонує віруючим систему узагальнених поглядів на світ, його походження і місце людини в ньому, тобто формує власну релігійну картину світу. До того ж, кожна з релігій формує власне бачення світу, акцентуючи при цьому увагу на тих чи інших аспектах. Вони описані в “святенних книгах” різних релігій, зокрема у Біблії. Спільним для всіх релігійних концепцій є погляд, що світ створений якоюсь надприродною силою, зумовлений рамками простору та часу, а його розвиток відбувається завдяки втручанню певних зовнішніх сил.

Досліджувані концепти мають системний характер відношень, набуваючи при цьому переносного чи навіть якогось нового значення, наданого контекстуально. Вони не існують і не творяться окремо, а взаємодіють між собою, в деяких випадках доповнюють значення одне одного, допомагають зрозуміти семантичне навантаження. Смислове поле лексем “світло” / “тьма” (“światło” / “ciemność”) неоднорідне. Фрагментарна цілісність їхніх елементарних смислів, що розкривають сутність об'єкта пізнання через його осягнення розумом або інтуїцією, доповнюється також і факторними смислами (усвідомлення людиною своєї фізичної сили – слабкості, почуття поваги – зневаги тощо), які власне і формують “семантику менталітету в конкретній етнокulturі” [2, 42].

1. Біблія або книга Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Українське Біблійне Товариство, 1992. – 1256 с.
2. Іващенко В. Л. Семантика ментальності концепту / В. Л. Іващенко // Мовознавство. – 2008. – № 1. – С. 37–43.
3. Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и в языке / Г. В. Колшанский. – К. : Наука, 1990. – 108 с.
4. Кононенко В. І. Національно-мовна картина світу: зіставний аспект (на матеріалі української та російської мов) / В. І. Кононенко // Мовознавство. – 1996. – № 6. – С. 39–46.
5. Космеда Т. А. Формування мовної картини світу давніх слов'ян / Т. А. Космеда // Мовознавство. – 2001. – № 3. – С. 48.
6. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1996. – 245 с.
7. Лихачева Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачева // Русская словесность : антология. – М. : Academia. – 1997. – С. 12–19.
8. Новий тлумачний словник української мови : у 4 т. – К. : Аконті, 1998. – Т. 4. – С. 165–166, 505–506.
9. Понич О. Концепт “добро” як компонент української мовної картини світу / О. Понич //

- Вісник Прикарпатського університету. Сер. : Філологія – Івано-Франківськ : Плай, 2006. – № XI–XII. – С. 222–229.
10. Bartmiński J. Obraz w głowie. Co znajdzie się w "Słowniku steoretypów językowych"? / J. Bartmiński // Przegląd Akademicki. – Warszawa, 1995. – № 11. – S. 13–19.
11. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu / opracował Zespół Biblistów Polskich. – Wydawnictwo PALLOTTINUM, Poznań – Warszawa, 1990. – 1437 s.
12. Słownik języka polskiego / pod. red. W. Doroszewskiego. – Tom I–XI. – Warszawa: PWN, 1958–1969. – Т. I. – S. 981–982. – Т. VIII. – S. 1330–1332
13. <http://www.bj.uj.edu.pl/>.

В статті розглядаються символічні значення лексем "свет" / "тьма" ("światło" / "ciemność") в релігійній картині світу. Дослідження базується на порівняльному аналізі ключових понять, які в біблійних текстах сприяють розкриттю сутності погляду людини на світ в контексті її релігійного світоглядання.

Ключові слова: релігійна картина світу, релігійна істина, символ, символічне значення, семантична навантаженість.

The symbolic meanings of the lexical units "light" and "darkness" in the religious picture of the world have been examined in the article. The investigation is based on the comparative analysis of the key notions which help to show the essence of the man's view at the world in the context of her religious outlook.

Key words: religious picture of the world, religious essence, symbol, symbolic meaning, semantic meaning.

УДК 821.161.2: 821.161.1

ББК 83.3 (4 Укр)

Лариса Табачин

ХУДОЖНЯ ВІЗІЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО СВІТУ В ПРОЗІ СТАНІСЛАВА ВІНЦЕНЗА (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ "НА ВИСОКІЙ ПОЛОНИНІ") ТА ЯРОСЛАВИ ЛАГОДИНСЬКОЇ (ОПОВІДАННЯ "НА ПОЛОНИНІ")

Досліджено модель гуцульського світу в прозі двох оригінальних письменників-сучасників – С.Вінценза та Я.Лагодинської. Зосереджено увагу на основних топосах їхньої прози – образах гір, води та вогню. Акцентовано на співзвучності принципу світовідчуття авторів – любові до людини.

Ключові слова: художня картина гуцульського світу, пейзаж, топоси гір, води, вогню.

Трагедію багатьох унікальних етносів, втрачених людством, можна окреслити про-никливими рядками Ліни Костенко: "І жив народ, і звався він шумери..." чи "Було на світі плем'я інків, було на світі і нема..." Створені ними шедеври, як правило, мають культурне, мистецьке чи інтелектуальне значення, але існують переважно в контексті світової цивілізації. Відрадно, що особливий етнічний світ – гуцульський – не лише зберіг скарбницю дохристиянських вірувань та уявлень, духовних звичаїв, обрядів та релігійних практик, а й повсякчас інспірує дослідницьку ініціативу. Гуцульщиною, як "українськими Атенами", "карпатською Швейцарією", "зеленою Меккою" та "Атлантидою Слов'янщини", захоплювалися І.Вагилевич, Я.Головацький, В.Гнатюк, І.Крип'якевич, Ю.Федькович, І.Франко та ін. "Козаками гір" й "тирольцями

сходу" поетично називав гуцулів В.Шухевич [1]. Зрештою, до Гуцульщини як неповторного етнографічного і культурного феномену досі звертаються митці й науковці, у чий текстах задекларовано прагнення інтерпретувати цей самобутній світ.

Симптоматично, що саме тетралогію С.Вінценза "На високій полонині" вважає польський літературознавець С.Козак одним із "найзнаменитіших творів, які постали на українсько-польському культурному пограниччі" [2, 92] Тому й не випадковою є поява численних вітчизняних та зарубіжних досліджень цієї "гуцульської Калевали" (Г.Цбінден), "енциклопедії" та "нового Заповіту" гуцульської духовності, її "зеленого карпатського євангелія" (І.Гречко). Вінценз працював над своєю знаменитою сагою в 1931–1935 роках у швейцарському місті Берні, і лише в

1936 р. твір появився друком у Варшаві. Щоправда, задум написати про Гуцульщину виник у письменника ще в 20-х роках минулого століття. Дата автографу оповідання "На полонині" Ярослави Лагодинської, що в малій прозі міжвоєнної доби виступала під псевдонімом Леся Верховинка, – 1927 р., – період її перебування у Відні. А повернувшись із забуття цю талановиту новелістку автор ґрунтовної передмови до першого українського тому Станіслава Вінценза "Правди старовіку" Володимир Полєк.

Як і Лагодинська, Вінценз – уродженець Карпат, виростав у "панській культурі" (був сином заможного промисловця), а письменниця виховувалася в родині адвоката Миколи Лагодинського, члена Загальної української ради і Національної ради ЗУНР, посла до Віденського парламенту. Власне, обидвох митців, котрі "перейшли високі науки" у Віденському університеті, об'єднує неабияке розуміння життєвої філософії гуцула, його язичницького світовідчуття з основним гедоністичним принципом – "нажитися й набутися". Авторка пристрасно творила калевалу гуцулів, тому її доробок є органічним в контексті вінцензівської творчості, врешті-решт сам принцип структурування художнього матеріалу Лагодинською в оповіданні "На полонині" близький до мікро- і макрокосмосу роману Вінценза, хоча це й різні стосовно роду і жанру твори.

Назви творів Вінценза та Лагодинської – це символ-код онтологічного змісту, який зумовлений магією полонин: верховинцям була властивою беззастережна віра в те, що "полонина вища за церкву", тобто дає можливість прямого спілкування зі Спасителем без посередників. Філософським підґрунтям творчості митців є пантеїстичне мислення гуцула-язичника, самобутність якого визначається символізацією гір, культом вогню й шанобливим трепетом перед стихією гірських потоків. Скажімо, тлом для розгортання сюжету в творах Вінценза виступають гори, що сприймаються не просто як топос чи локус дії, або пейзажна деталь, а як витвір Божої волі, чим досягається вищезгадана сакралізація Верховини. Йдеться про своєрідну трансформацію ідеї твору, складову його композиції, що лейтмотивом проходить через увесь текст. Гори – це сакральне місце, де лунають голоси землі і неба, де людина пантеїстично зливається з природою, це "terra mater", центр всесвіту для гуцула.

Тому й характери персонажів Лагодинської значною мірою розкриваються через співвіднесеність з цією "terra mater". Гори слугують тією межею, переступивши яку неминуче загинеш: "Не давай їм (горам. – Л.Т.) віри, як тому несамовитому озерови, що з-подалеки тобі звичайною калабанкою здається, а підійдеш ближче, то так тебе і зморозить на вид мертвої криваво-червоної води. Не давай їм віри, легкодушний мандрівче, бо краса гір глибока й небезпечна, як краса чорнобрових гуцульських дівчат" [5, 184]. Особливо ця пересторога стосується чужинців, тих, "хто зайшлий, хто чужий на зеленій верховині" [5, 184]. Тобто гірська стихія, як і водна, за Н.Фраєм, може залучатися до творення зла. Можна стверджувати, що в творі Я.Лагодинської превалює просторовість, простір, здебільшого пов'язаний із феноменологічними сферами сакрального. Гори і є модифікованим символічним священним простором, де зупиняється час. Мешканці Карпат виосібнюють свою ментальність і способом життя від жителів долин. І через висвітлення їх ментальності Вінценз проникливо увиразнює справжній дуалізм гуцульського світогляду.

Твір "На полонині" і за структурною схемою, і за способом розкриття характеру героя тяжіє до "пейзажної новели", яка "трактує тло як еманцію душі персонажа" (І.Денисюк). Цим тлом є пишні, дикі, величні карпатські краєвиди, функція яких глибоко психологічна. У захопленні природою розкривається духовний світ Олекси: "Стояв сам один на шпилі Говерли й пив широко розкритими очима зелено-сизу красу гір, що, так щедро розкинена, лежала довкруги нього" [5, 183]. Тональність гірського пейзажу мотивована психологічним станом героя. Він закоханий, тому спостерігає природу в радісних тонах: "Сонце вже давненько повернуло на захід, та все ще гоїно золотило своїм промінням гори. мов той старий газда, що розохотився на весіллі й сипле по долівці золотими червінцями..." [5, 183]. Чергування деталей пейзажу неначе передає динаміку погляду юнака, якому відкриваються все нові й нові приваби гір: "Тільки ті шпилі, що на схід від Говерлі простяглися, горнуть, тінню словиті, один до одного, а дико зашерблені скелі Шпиць закутуються в м'яку вечірню мряку і стають самі м'якими й невинними, як молоденькі ягнята" [5, 183].

У багатоаспектній добушніані аналізованих письменників абсолютно оригінальною й змістовною є художня модель постаті ватажка гірських лицарів – Олекси, що вивисується до рівня символу нескореності народного духу. Якщо ж персонаж Вінценза, охрещений громом, вибирає хронотоп дороги свідомо і, зрештою, після неабияких перипетій приходиться до Бога – опиняється в монастирі на великій горі, то мотиваційним чинником поведінки персонажа Лагодинської виявляється гіперболізовано-романтична екзальтованість: лише зазнавши нерозділеного кохання, Олекса “розкидав по зелених верхах китиці своєї душі й пішов на той бік” [5, 188] – до опришків. Тобто герої зазвичай долають на полонинські труднощі, простуючи “верхами”. А рух угору – це міфологема усвідомленого вибору шляху, це метафора прагнення людини до вершин, до високої мети, що є переконливою ілюстрацією концепції М.Гайдеггера “тут-буття”. Відчуття прилучення до сакрального та неабияку наснагу, особливо коли “зима відгороджувала його від цілого світу”, дає персонажу Вінценза Дмитрику і скрипка, що надихнула його на народження співанок – “щебетливих й легкокрилих” [5, 188] Безнастанну тугу за красою Олекса Лагодинської розвіює грою на сопілці, при цьому плекаючи в душі бажання “піти на той бік” – до чеських Карпат.

“Вінцензове бачення вогню” позначене значною варіативністю значення: передовсім вогонь” – це захист, суголосний з материнською опікою (“І серед цієї білої пустелі ватра огортала його лоном палким – як колись мати черевом берегла”) [4, 231], невичерпне джерело енергії (“ватра була для нього як вим’я життєдайне”, як подарунок небес (“ватра небесна”, яка “зцілює світ увесь”), як живучість полонинської традиції, адже “мусить безупину горіти всеньке літо на втопаній землі від першої хвилини, як її запалено, і не вільно дати їй згаснути” [4, 80], зрештою, як символ батьківської любові (“І пізнай дітей твоїх, твоє зачаття, не забувай нас”) [4, 95]. Творчою уявою Лагодинської трансформований образ “живої ватерки, заввишки в смереку”, “веселе гоготіння” якої засвідчує життєствердний пафос буття. Адже живу ватру розпалюють “тільки раз на рік і тільки на полонині”, “що означає народження полонинського життя”. Доречно зауважити, що образ вогню (світла) у творчості Вінценза та Лагодинської є одним із основних, він не просто

божественний символ, а й знак особистого духовного пошуку “*turgis eburnea*”. Саме так інтерпретує цей образ М.Еліаде: “Всесвіт, котрий людина відкриває завдяки зустрічі зі Світлом, протистоїть профанному світові, оскільки має духовну природу. Парадокс полягає в тому, що значення світла є, по суті, особистим відкриттям – але, з іншого боку, кожен відкриває для себе те, що здатний відкрити в силу своєї духовної і культурної підготовки” [6].

Варто виокремити і синкретизм гуцульської віри, “світоглядну синтезу гуцульської релігійності”, коли органічний зв’язок християнства і язичництва має непроминальну вартість. Скажімо, Вінценз дає опис виконання такого обряду, коли Фока, знавець тієї “Правди старовіку”, яка творить гармонійне співжиття людини з природою, справляє собі іменини. Він з повними бесагами харчів вирушає на полонину, де розпалює ватру, якій щедро офірує принесене, і запрошує до трапези свого небесного патрона. І тільки у кінці того дивовижного поганського “акафісту” до св. Фоки – просить володаря вогню зорієнтувати силу життєдайного полум’я на допомогу людям. Синтез язичницького та християнського мислення нерозривно переплетені у творі Вінценза і складають специфіку його естетичної системи, яка споріднена з художнім світом його землячки. Ритуал для вінцензової людини є не тільки способом впливу на грізні гірські стихії а й шляхом здобуття безсмертя. А однією з найважливіших умов дієвості ритуалу є його співвіднесеність з певною точкою у просторі і часі. У Лагодинської найважливішим хронотопом, що супроводжує ритуал, є літні пасовища на карпатських полонинах (“перша ватра”).

Засадничими для художнього світопорядку в аналізованих творах виступають образи водоспаду та Прута, “золотого від сонця, гарного, як казка, сильного, як життя”. Водяна стихія вимагає шанобливого ставлення, недарма Олекса вітається з водоспадом й примовляє: “Такого красного легіня, ек ти, варта попросити на весіле. А голосок у тебе, нівроку, здоровий, не дашси цілій купі бабів пере-кричати” [5, 188]. Найпоширеніша символіка води – значення “високих потоків”, міфопоетичний образ “високої води” із символічним значенням “очищення” (люстрації) (Г.Башляр). При цьому новеліст прагне передати не стільки предметні, звукові реалії, скільки цілісну, синтезовану картину в її миттєвості,

несподіваності побаченого – переломлює пейзаж крізь призму сприйняття героя. Для прикладу: “Ще один різкий завкрут дороги й Олекса станув навпроти водопаду. З високої, стрімко обірваної стіни летіли стрімголов у провалля кучеряві, запінені хвилі, мов розтоплене срібло, змішане з білим молоком. У тінистих закутках прибирала вода мрійливу темно-синю краску, а на отвертих висотах рожевіла, мовби затопив хтось у ній цілу в’язку троянд. Це відбивалися у воді рожеві хмаринки ...” [5, 187]. У новелі є кілька точних пейзажних та психологічних деталей, що створюють особливо поліфонічну картину в момент резонування настрою героя із “настроєм світу”: “Прикрі гадки розповзлися по голові, як мухи. Олекса оглянувся і побачив, що водопад потемнів – рожеві троянди зникли – і в одну мить наче перемінився з розгуляного легіня в насупленого, воркітливого старця” [5, 188].

Твір “На полонині” містить розлогі, дещо гіперболічні, романтично-стилізовані (“найкраща й найнебезпечніша з усіх гуцульських красунь”; “найкращий легінь гір”) портрети героїв, виконаних у душі народних пісень, у характерній романтичній тональності у стилізованій під портрет манері – яскравими барвистими мазками, зумисне імперсоналізованої: “Високий і стрункий, мов молода ялиця, Олекса стояв на самому шпилі гори, а вітер колихав його кучерявим волоссям і кучерявою травою, що навперейми виростала з-під його постолів” [149, 183]. Авторка збагачує тканину новели суттєвими етнографічними реаліями, деталями, які допомагають в осмисленні образу, в його логічному розкритті: “Легінь одягнений у червоні сукняні штани та вишивану сорочку, на плечах старий, поношений кожушок, наопашки від вітру закижений, високий стан, стиснений широким чересом, що аж під груди підступає” [5, 184]. Зіставимо для прикладу портрет Фоки: “малювничі крашені червоні штани з грубезного сукна, згрібна вишивана сорочка, випущена поверх штанів і перехоплена масивним шкіряним поясом, що сягав аж під груди і був обтиканий мосяжними кільцями та гвіздками. Пояс цей скидався на якийсь прадавній слов’янський обладунок. Зграбний безрукавний кожушок, з вишитими зеленою вовняною ниткою чічками. Зав’язана на шії Фоки у великий вузол шовкова хустка, буряково-чорного кольору, золотіла пухнастими торочками. Великий, чорний, високий напівштивний капе-

люх теж був оздоблений мосяжними бляшками” [4].

Досконалыми майстрами виявили себе Я.Лагодинська та С.Вінценз і в застосуванні багатой образної палітри у відтворенні квітів. Цікавою у цьому аспекті є заувага Ю.Кузнецова: “Кожна квітка – не тільки образ, а й у певному смислі характер. Тобто вже в образному значенні деталі закладені можливості вираження з її допомогою певної ідеї” [11, 68]. Так, за допомогою квітів письменниця передає характер змін, що відбуваються у душі персонажів. Приміром: “Потолочені квітки піднімали свої різнобарвні головки й, забувши заподіяний їм біль і зневагу, тулилися до її голих ніг” [5, 188]. Ця пейзажна деталь увиразнює настрої безнадії та самотності, емоційний стан героїні. У Вінценза строката палітра квітів увиразнює багатство полонин. Він з насолодою описує “той світ лук, царинок і квітників зоряних – то окремішній великий світ спокою, тиші та щастя”: “тільки горам притаманні волошки”, “ясно-жовті липкі квіти арніки”, “вигнуті химерно, пониклі дзвіночки, “свічки божі – орхідеї”, “золотистий нечуйвітер” та “ніжні і шляхетні генціани”. Зауважимо, що пейзаж у митців виконує як смисло-творчу, так і формотворчу функції. Він органічно вплітається в художню розповідь, виконує ідейно-естетичне й образно-сміслову навантаження, виступає як своєрідний супровід до подій, настроїв, переживань героїв, а також виконує функцію ліризації, психологізації ситуацій і постатей, глибше розкриває характери героїв і мотивацію їхніх вчинків, підсилює сюжетно-тематичний ефект твору. Пейзажні картини виконують не лише функцію екзотичного “декору”. Тут вбачається дух національного наративу, що сягає у фольклорні джерела.

Отже, якщо структурувати таке просторове поняття як світ в художній площині, то вирізняються основні топоси прози Вінценза і Лагодинської – образи першостихій – гір, вогню та води. Вінцензова модель гуцульського світу наближена і до християнської версії, спостерігається нашарування на язичницькі структури свідомості ідей Святого Письма. Вітаїстична, типово гедоністична життєва концепція Лагодинської з її утвердженням торжества буття у найрізноманітніших проявах, підносить її твір до краших зразків національного епосу. Відомий польський етнограф Ст.Бистронь писав, що Вінценз, “замість відтворювати дійсність, подає... нам

художню візію гуцульського світу, замкненого у собі первісного і рухливого життя”. Письменник створив ідеальний світ, повний гармонії, спокою, ладу, порядку, у якому природа живе у відповідності зі своїм внутрішнім ритмом. Передовсім художня візія світу у Вінченза окреслюється як інтегральна структура певної культури, що постає як світоглядний комплекс. А в Лагодинській вона передбачає як онтологічні проблеми буття, так і аксіологічні (ціннісні) виміри. Подібно до Вінченза, своєрідність гуцульського світу Лагодинська пов’язує з буттям як життєдайними силами природи, які в нього персоніфіковані. Любов до людини як принцип світовідчуття єднає обидвох авторів.

1. Шухевич В. Гуцульщина : в 2 т. / В. Шухевич. – Верховина, 1997. – 352 с.
2. Козак С. Світ гуцулів очима Станіслава Вінченза / С. Козак // Криворівня : мат-ли міжнар. наукових конф. – Івано-Франківськ, 2003. – 177 с.

Исследовано модель гуцульського мира в прозе двох писателів-сучасників – С.Вінченза и Я.Лагодинской. Обращено внимание на основные топосы их прозы – образы гор, огня и воды. Акцентировано на созвучности принципа мироощущения авторов – любви к человеку.

Ключевые слова: художественная картина гуцульського мира, пейзаж, топосы гор, огня, воды.

The article studies the model of the Hutsul world in the prose of the two original modern writers, S.Vincenz and Ya. Lahodynka. The attention is concentrated on the basic topoi of their prose, viz. images of mountains, fire and water. The consonance of the authors' world-view of love for a person is emphasized.

Key words: artistic view of the Hutsul world, topoi of mountains, fire and water.

УДК 81' 373.7:811.16

ББК 81.41

Олена Пелехата

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ НА ПОЗНАЧЕННЯ ПОЗИТИВНИХ РИС ХАРАКТЕРУ ЛЮДИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ МОВАХ

У статті проаналізовано фразеологізми на позначення позитивних рис характеру в українській та польській мовах щодо семантичної класифікації. Здійснено аналіз залежності типів категорії оцінки від мовної картини світу на фразеологічному матеріалі. Запропоновано національну класифікацію позитивних рис характеру українця та поляка.

• **Ключові слова:** фразеологізми, мовна картина світу, позитивні риси характеру, семантична класифікація фразеологізмів, категорія оцінки.

Фразеологізми є не тільки органічною частиною кожної мови світу, але й насамперед джерелом народної мудрості, культури та духовного багатства народу. У фразеології ще більшою мірою, ніж у лексиці, відображено національну картину світу.

Актуальним сьогодні є розвиток порівняльних фразеологічних досліджень на мате-

3. Гречко І. Синкретична релігійність гуцулів у тетралогії Станіслава Вінченза “На високій полонині” / І. Гречко. – С. 144–148.
4. Вінченз С. На високій полонині (Правда старовіку) / С. Вінченз. – Л. : Червона калина, 1997. – 451 с.
5. Лагодинська Я. На полонині / Я. Лагодинська // Нові Шляхи. – 1932. – Т. 7. – Ч. 8. – С. 183–188; Т. 8. – Ч. 7. – С. 16–30. Автограф: ЦДІА у Львові, ф. 311, оп. 1, спр. 232, арк. 1–26. [Дата автографа: 1927].
6. Элиаде М. Опыты мистического света / М. Элиаде; пер. с фр. Е. Баевской. – М., 1957.
7. Криворівня : матеріали міжнародних наукових конференцій. – Івано-Франківськ, 2003. – 177 с.
8. Калениченко Н. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття. Напрями. Течії / Н. Калениченко. – К. : Наук. думка, 1983. – 314 с.
9. Федорів Р. Відроджені скарби старої Гуцульщини / Р. Федорів // Гуцульщина. – 1998. – № 1. – С. 26–27.

ріалі споріднених мов. Мета цієї статті – аналіз фразеологізмів на позначення позитивних рис характеру людини в українській та польській мовах (семантична класифікація), а також спостереження над залежністю типу оцінки та стереотипу національного характеру від мовної картини світу.

Фразеологія української, польської, як і будь-якої іншої мови, відіграє важливу роль у складному процесі людського мислення та світовідчуття. Вона не тільки сприяє глибокому, змістовному відтворенню та усвідомленню об’єктивної дійсності нашої доби, минулих часів, але й допомагає дотепно, влучно, образно донести до свідомості людей найскладніші проблеми буття. Саме у фразеології знайшли відповідну оцінку усі явища суспільного життя людей та звичайнісінький побут.

Фразеологія є об’єктом досліджень багатьох польських (С.Бомба, Е.Козашевська, Г.Курковська, Ю.Кшижановський, А.Пайдзінська, С.Скорупка, Я.Токарський та ін.) та українських (Л.Авксентьев, М.Алефіренко, Н.Бабич, І.Білодід, Л.Булаховський, Н.Батюк, Г.Іжакевич, Б.Ларін, М.Олійник, Л.Паламарчук, Г.Удовиченко, В.Ужченко та ін.) мовознавців.

З початку свого зародження фразеологія виконувала функцію практичного довідника правильного мовлення, а згодом перетворилася в теорію, яка вивчає особливості структури фразеологічних одиниць і закони творення семантичної цілісності у сполученнях слів, визначає причини їх фразеологізації, досліджує взаємовідношення фразеологічних зворотів з іншими лінгвістичними одиницями, як напр.: фразеологічна одиниця та прислів’я, фразеологічна одиниця та вільне словосполучення.

З огляду на те, що фразеологічні одиниці відображають мовну картину світу народу, цікавим є те – які саме риси характеру викликають найбільше схвалення у людей, які історично живуть поряд, мови яких є спорідненими. Принагідно можна буде проаналізувати існування чи відсутність феномену загадкової слов’янської душі – відкритої, широї, доброї, розумної та водночас не обов’язкової, непунктуальної.

Цілком зрозумілим є те, що фразеологізмів на позначення негативних рис характеру людини є значно більше, ніж фразеологічних одиниць на позначення позитивних рис людини. Адже ми сприймаємо позитивність як норму, вона не заслуговує окремої уваги.

В українських та польських фразеологічних студіях широкого визнання набули семантичні класифікації фразеологічних одиниць В.Виноградова та С.Скорупки, в основу яких покладено принцип нерозкладності значень фразеологізмів. Розглянемо фразеологізми на позначення позитивних рис людини в українській та польській мові щодо

цих класифікацій. Таке зіставлення дасть можливість говорити про відповідність однієї класифікації іншій.

Отже, за класифікацією В.Виноградова зрощення – це абсолютно неподільні, нерозкладні стійкі одиниці, цілісне значення яких не впливає із значень їх компонентів, тобто є невмотивованими [4, 142].

Пор. “Мати олію, смалець в голові” – “бути розумним, кмітливим, розсудливим”; “мати спичку в носі” – “бути кмітливим, розсудливим”; “губа не з лопуцька” – “хто-небудь не байдужий до чогось, сміливий, принциповий”; “не в тім’я битий” – “хтось розумний, тямущий, кмітливий”.

Як бачимо, основною ознакою фразеологічних зрощень є абсолютна неможливість виведення значення цілого словосполучення із його компонентів. Подібне перетворення словосполучення у фразеологічне зрощення відбувається з різних причин, серед яких немало роль відіграє переосмислення, втрата прямого значення словами-компонентами, поява нового образу, емоційні та експресивні фактори. Розкрити механізм становлення фразеологічних зрощень і з’ясувати причини появи у них цілісного значення допомагають спеціальні етимологічні дослідження.

Фразеологічні єдності – це теж стійкі одиниці, які характеризуються цілісним значенням та семантичною неподільністю. Але на відміну від зрощень, вони мають умотивовану семантику.

Пор. фразеологічні єдності на позначення позитивних рис людини – “держати свій здоровий глузд за барки” – “бути розсудливим, контролюючи свої дії та вчинки”; “не з заячого пуху” – “хтось не боязкий, справедливий, хоробрий, сміливий”; “світле око у кого” – “хтось порядний, чесний, хоробрий, сміливий”.

Значення цілого фразеологізму пов’язане із розумінням внутрішнього образного стрижня фрази, потенційного смислу слів. Образність значення, яке сприяє нерозкладності фразеологічного зрощення і єдності, не дозволяє замінити компоненти фразеологізму без втрати значення цілого, а отже і втрати виразу як цілісної одиниці.

При зіставленні вітчизняної та польської семантичної класифікації бачимо, що С.Скорупка об’єднує в одну групу – сталих фразеологізмів – фразеологічні зрощення та фразеологічні єдності. Отже, ідіомам в українській мові співвідносні стали фразеологізми.

Як бачимо, значення цих фразеологізмів не мотивуються значеннями складових компонентів або можуть бути вмотивованими ними.

Пор. “bez drgnienia powiek” – “bez strachu, odwaznie, z opanowaniem”; “mieć olej w głowie” – “być mądrym, rozsądnym”; “nieść, posić serce w ręku” – “być szczerym”; “karmiony szpakami” – “sprytny, przebiegły, mądry”; “nie w ciemie bity” – “sprytny, umiejący się znaleźć w każdej sytuacji”.

Фразеологічні сполучення (за В.Виноградовим) – це в семантичному плані відносно подільні аналітичні сполуки, що характеризуються певною самостійністю складових частин. Одне слово у фразеологічному сполученні є стрижневим. Воно є фразеологічно зумовлене і не може бути заміненим на інше, а ті слова, що його характеризують, можуть мати синонімічні відповідники [4, 144].

Пор. “взятися за розум, голову” – “стати розсудливим, розумним”; “дивитися приязним, добрим, лагідним оком” – “виявляти прихильність, теплоту у ставленні до когось-будь”; “м’який, лагідний серцем” – “хтось добрий, доброзичливий, лагідний”.

У наведених прикладах слова “виявляти”, “серцем”, “дивитися” можуть уживатися у будь-яких словосполученнях. Однак, слова “нарозхрист” та “скріпити” сполучуються тільки з “душа” та “духом”, що власне і характеризує фразеологічні сполучення.

Отже, слова-компоненти фразеологічних сполучень синтаксично пов’язані між собою, що відповідає живим нормам мови. Щодо своєї семантики, то фразеологічні сполучення набувають певної метафоричності, зумовленої наявністю фразеологічно зв’язаного значення слів-компонентів.

Звернімо увагу на групу зв’язаних фразеологізмів (за класифікацією С.Скорупки). Це такі фразеологічні одиниці, яким притаманний досить значний ступінь поєднання компонентів, але існує певна самостійність складових частин. Основною їх властивістю є те, що один із компонентів допускає взаємну заміну чи підстановку кількома іншими.

Пор. “Anielskie, czyste, gołębie serce” – “o kimś bardzo dobrym, zacnym”; “braterska, czuła, prawdziwa troskliwość” – “troska, dbałość o kogo”; “chwalebna, duża, niezwykła gorliwość”; “dotrzymać obietnicy, przysięgi, słowa”.

У таких фразеологізмах один з компонентів може бути замінений іншими, а другий є фразеологічно зв’язаним, тому залиша-

ється незмінним і може сполучатися з обмеженим колом слів або з одним словом.

Пор. “salomonowa mądrość”. Цей прикметник може сполучатися тільки з даним іменником, а ні з яким іншим (на відміну від вищенаведених прикладів).

На межі сталих і зв’язаних фразеологічних одиниць знаходяться порівняльні вирази і звороти, в яких порівняння є стереотипним, закріпленим в певній формі, але за семантикою не відрізняється від суми значень компонентів [16, 6]. Пор. “jak zegar” – “punktualny”; “mądry jak Salomon” – “mądry”; “szczerzy jak złoto”.

Закріпленими у певній формі і не відмінними за семантикою від значень своїх компонентів є також прислів’я, які С.Скорупка теж залучає до фразеологічних одиниць [16, 8]. Пор. “dobrego i karczma nie zepsuje, złego i kościół nie naprawi”. “Dobremu wszędzie dobrze”. “Ile kto ma cierpliwości, tyle mądrości”. “Mądrej głowie dość dwie słowie”.

Прислів’я (невелика кількість) у розумінні С.Скорупки можна співставити з фразеологічними виразами М.Шанського, до яких він залучає стійкі звороти із вільним значенням. До їх складу належать вирази комунікативного характеру (рівноцінні реченню і виражають певні судження), а серед них – прислів’я [9, 8]. Прислів’я двох мов мають різний характер, серед них є повчальні та такі, що відображають життєву правду, спостереження. Натомість порівняння на позначення позитивних рис характеру людини ми залучаємо до фразеологічних сполучень (за класифікацією В.Виноградова).

До класифікації фразеологічних одиниць С.Скорупки віднесені також вільні словосполучення. Це такі словосполучення, що творяться кожного разу. А їх значення виникає щоразу із звичайного поєднання значень складових компонентів, а отже не є цілісним. Слід зауважити, що немає чіткої та строгої відмінності між зв’язаними і вільними фразеологізмами (за класифікацією С.Скорупки). Пор. “cierpliwość w pracy”. Однак може бути “cierpliwość w działaniu, w pauze”. Або “entuzjazm w działaniu, w pauze”.

Однак, вільні фразеологізми на позначення позитивних рис характеру людини (близько 60 одиниць у польській мові) не мають відповідників у семантичній класифікації В.Виноградова, оскільки у вітчизняному мовознавстві, на відміну від польського, одиниці, які творяться щоразу, не мають ціліс-

ного значення і обмежуються тільки синтаксичною конструкцією, фразеологізмами не вважаються.

Слід зауважити, що вільні фразеологізми подібні до фразеологічних виразів номінативного характеру М.Шанського [9, 8], тобто стійких зворотів, які складаються із слів з вільним значенням та мають форму словосполучення. Пор. “хороша, добра людина”, “чудовий характер”, “милий чоловік”, “мила жінка”.

Подібні словосполучення на відміну від фразеологічних виразів творяться щоразу і не є предметом української фразеології, бо їм не притаманні диференційні ознаки фразеологічних одиниць.

Аналіз фразеологічних одиниць на позначення позитивних рис характеру людини за класифікацією В.Виноградова та С.Скорупки дає можливість говорити про те, що стали фразеологізми (пол.) співвідносяться із фразеологічними зрощеннями та єдностями (укр.), зв’язані фразеологізми (пол.) – із фразеологічними сполученнями (укр.); стереотипні порівняння (пол.) – із фразеологічними єдностями (укр.), а вільні фразеологізми (пол.) не мають відповідників у семантичній класифікації В.Виноградова.

Найбільшу кількість фразеологічних одиниць на позначення позитивних рис характеру як в українській, так і в польській мові мають фразеологічні сполучення (укр.) та зв’язані сполучення (пол.).

Слід зазначити, що загальна кількість проаналізованих фразеологічних одиниць сучасної української та польської мов складає близько 140. При виборі ми орієнтувалися на розуміння поняття фразеологізму у вітчизняному мовознавстві, яке не передбачає зарахування до останніх несталіх сполук, які можуть творитися щоразу, не маючи при цьому цілісного значення і обмежуються лише певною синтаксичною конструкцією.

У фразеологічному фонді найкраще представлене відношення людей до світу та його оцінка. Цікавим є проаналізувати фразеологізми на позначення позитивних рис людини з точки зору категорії оцінки, адже серед фразеологічних одиниць неможливо знайти приклади об’єктивного сприйняття світу: ми обов’язково спостерігаємо компонент оцінювання.

У польському мовознавстві проблемою оцінки у фразеології займалися А.Пайдзінська, в українській лінгвістиці найбільш вагомим дослідженням Л.Авксентьева, В.Коно-

ненка, Т.Космеди, В.Ужченка. Національна мовна картина світу значною мірою зумовлюється особливостями позначення дійсності за допомогою фразеологічних одиниць, які що дійсність оцінюють. Фразеологізми на позначення позитивних рис характеру допомагають у наповненні мовної картини світу фактами такої дійсності.

У працях вищеназваних мовознавців виокремлюються наступні типи оцінки: антропоцентрична оцінка (реалії об’єктивного світу оцінюються з позиції людини), християнсько-релігійна оцінка, яка відображає стан духовності людини, прагнення до досконалості душі і праведного життя; культурно-естетична оцінка, коли прослідковується становлення і оцінка культурно-естетичних цінностей; національно-етнографічна оцінка, яка відображає становлення нації, національної свідомості, патріотизму та соціальна оцінка, що закріплює шкалу цінностей у конкретному суспільстві й у світі взагалі.

Аналізовані фразеологізми на позначення позитивних рис людини в українській та польській мовах, відображаючи фрагменти мовної картини світу, одночасно її оцінюють, виступаючи мовленнєвим виразником лінгвофілософської категорії оцінки. Приклади фразеологізмів свідчать про те, що вони вже мають оцінне значення. Але слід згадати і про особливу емотивність фразеологічних одиниць, яка саме дає нам виокремити безпомилково позитивну оцінку від негативної.

Оцінне значення фразеологізмів звичайно орієнтується на єдині оцінні стереотипи, соціальні уявлення про добро і зло, а оскільки вони у слов’янських мовах є подібними, то подібними стають і оцінні характеристики, що знаходять своє відображення, перш за все, у фразеологізмах на позначення позитивних рис характеру людини.

Кількість фразеологізмів, що безпосередньо чи опосередковано виражають оцінку, є велика. Вигляд, поведінка, вчинки тощо. Все, що не відповідає нормі, не сумісне з природним і суспільним порядком, звичаями та традиціями, оцінюється негативно.

Серед проаналізованих фразеологізмів на позначення позитивних рис людини в українській та польській мовах виокремлюємо значну кількість фразеологічних одиниць з християнсько-релігійною оцінкою (“мати Бога в животі”, “душу показувати”, “мати Христа в душі” та “anielska, gołębia dobroć”, “złota dusza”) та соціальною оцінкою (“хазяїн свого

слова”, “мати серце”, “ходяча совість” та “iść prawą drogą”, “mieć serce na dłonie”, “mieć szeroki gest”, “szczyry jak złoto” та ін.

Майже не виокремлюються фразеологічні одиниці з антропоцентричною, культурно-естетичною та національно-етнографічною оцінками, що свідчить про те, що позитивні риси характеру людини сприймаються у мовній картині світу українців і поляків тільки з християнсько-релігійною та соціальною оцінкою.

Кожній людині властиві істотні особливості, які позначаються на її діяльності та поведінці. Про одних говорять, що вони працьовиті, дисципліновані, скромні, чесні, сміливі, а про інших – лінькуваті, хвалькуваті, неорганізовані, нечесні, боягузи. Ці і подібні риси проявляються настільки виразно і постійно, що становлять собою типовий вид особистості, індивідуальний стиль її соціальної поведінки. Такі психологічні особливості людини називають рисами характеру [7; 105]. Ці риси характеризують і мету, до якої прагне людина, і способи досягнення мети, оскільки особистість характеризується не тільки тим, що вона робить, а й тим, як вона це робить. Сукупність таких стійких рис становить характер людини.

Слід зауважити, що характер особистості можна зрозуміти тільки в її суспільній діяльності. Про характер судять на основі вчинків людини, в яких виражається її ставлення до себе, до інших, до світу взагалі. Власне у вчинках, як актах поведінки, виявляється і формується характер особистості (напр., добрим і чесним можна стати тільки роблячи добрі та чесні вчинки).

Структура рис характеру виявляється в тому, як людина ставиться до різних фрагментів оточуючої дійсності. Класифікація рис характеру є обґрунтованою у працях з психології С.Максименка [7].

1. Ставлення людини до інших людей і суспільства в цілому. При цьому позитивні риси характеру: уважність, принциповість, прихильність, комунікативність, миролюбність, лагідність, дбайливість, правдивість, тактовність, стриманість, патріотизм, товариськість, чуйність, вірність, доброта, чесність, ширість, ввічливість, щедрість.

Пор. “велике серце”, “душа навстіж”, “на всі боки приступний”, “мати добру голову на плечах”, “мати Бога в животі”, “добре серце”, “дивитися приязним оком”, “душу показувати”, “мати Христа в душі”, “мати

серце”, “як перемитий” та “anielska, gołębia dobroć”, “choć do rany przyłóż”, “chodź prostą drogą”, “anielskie, czyste, wielkie, gołębie serce”, “gołąb dobroci”, “mieć serce na dłonie.” “złota dusza” та ін.

2. Ставлення до себе, при цьому людина демонструє такі позитивні риси як розумний егоїзм, скромність, самокритичність, впевненість у собі, нормальне самолюбство, почуття власної гідності, вимогливість до себе, схильність віддавати свої сили колективу, державі.

Пор. “бути господарем своєї долі”, “голова на плечах”, “мати гостре око”, “мати олію в голові”, “мати міцний, твердий ґрунт під ногами”, “мати спичку в носі”, “меткий на око” та “być panem swego serca”, “być pewnym siebie”, “godność osobista”, “dotrzymać obietnicy, słowa”, “Iwie, śmiałe serce”, “mieć głowę” та ін.

3. Ставлення людини до праці, справ, при цьому вона виявляє такі позитивні риси: працьовитість, працелюбність, наполегливість, рішучість, ретельність, організованість, цілеспрямованість, дисциплінованість, старанність, відповідальність.

Пор. “не покладати рук”, “надійна рука”, “розрубати вузол”, “міряти великою міркою”, “розкидати розумом”, “хазяїн свого слова” та “jak zegar”, “nabrać pewności siebie”, “dorijać celu” та ін. Як українці, так і поляки є працьовитими людьми, тому така риса характеру є нормою, на яку звертають увагу тільки тоді, коли працелюбність відсутня.

4. Ставлення людини до речей, цьому вона виявляє такі позитивні риси як бережливість, економність, акуратність, почуття смаку.

Пор. “мати смак”, “mieć gust” та інші варіанти. Невелика кількість фразеологічних одиниць з цієї групи свідчить про відсутність достатньої уваги як українців, так і поляків до цієї риси характеру.

Отже, ті риси характеру, які вважають позитивними, дають можливість переконатися у певному, визначеному ідеалі українця чи поляка. Серед фразеологізмів польської мови на позначення позитивних рис характеру переважають одиниці із загальним значенням “добрий”, “розумний”. Натомість в українській мові зауважуємо також велику кількість фразеологізмів із загальним значенням “добрий”, “розумний”, “кмітливий”.

Можна говорити також про те, що поняття розуму є визначальною рисою людини,

яка відрізняє її від інших істот. Основним компонентом багатьох виразів, що виражають позитивну оцінку є соматизм “голова”. Також така категорія як “добрий” і частотне виокремлення цього значення у проаналізованих фразеологізмах свідчить про те, що люди надзвичайно високо оцінюють не тільки розум іншої людини, але й дружні, приязні стосунки між собою, що власне теж відрізняє людей від інших істот.

Найменшу кількість фразеологічних одиниць на позначення позитивних рис характеру як в українській, так і в польській мовах складають фразеологізми з загальним значенням “пунктуальність”, “дотримання слова”.

Таким чином, аналіз фразеологічних одиниць на позначення позитивних рис характеру людини в українській і польській мовах підтвердив уявлення народу про слов’янина. Це добрі, розумні, відкриті люди, але водночас можуть бути непунктуальними та не дотримуватися слова, що не викликає певного роздратування чи негачії стосовно таких людей у суспільстві. Серед проаналізованих українських фразеологізмів цікавим є досить частотне виокремлення семи “кмітливості”. Серед проаналізованих польських фразеологізмів високу частотність натомість має сема “почуття гідності”.

Проаналізовані фразеологізми на позначення позитивних рис людини в українській та польській мовах дають можливість запропонувати ще один доказ на користь подібного та відмінного у споріднених мовах.

1. Авксентьев Л. Сучасна українська мова. Фразеологія / Л. Авксентьев. – Харків, 1988. – 134 с.
2. Баронин А. С. Этническая психология / А. С. Баронин. – К. : Тандем, 2000. – 264 с.
3. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1997. – 416 с.

В статті проаналізовані фразеологізми со значенням позитивних рис характеру в українській та польській мовах з точки зору семантичної класифікації. Здійснено аналіз залежності типів категорії оцінки від мовної картини світу на фразеологічному матеріалі. Предложено національну класифікацію позитивних рис характеру українця та поляка.

Ключевые слова: фразеологізми, мовна картина світу, позитивні риси характеру, семантична класифікація фразеологізмів, категорія оцінки.

Annotation. In the article is analysed a phraseological unit of description of positive traits of character in the Ukrainian and Polish languages towards the semantic classification. Is made the analysis of dependence of types of evaluation category on linguistic world-picture based on phraseological material. Offered a national classification of positive traits of character of Ukrainian and Polish.

Key words: phraseological units, linguistic world-picture, positive traits of character, semantic classification of phraseological units, category of evaluation.

Марія Ткачівська, Надія Бондар

РЕАЛІЇ ТЕМАТИЧНОЇ ГРУПИ “ЇЖА” В ПОЕМІ І.КОТЛЯРЕВСЬКОГО “ЕНЕЇДА” ТА ЇЇ НІМЕЦЬКОМОВНОМУ ПЕРЕКЛАДІ

Статтю присвячено дослідженню особливостей відтворення семантико-стилістичних функцій реалій у поемі І.Котляревського “Енеїда” засобами німецької мови. Проаналізовано вплив традиційних способів перекладу реалій на рівень відтворення їх етномовної семантики.

Ключові слова: реалія, смислова структура, денотативна сема, конотативна сема, етномовний компонент.

Проблемі вивчення реалій та відтворення їх у перекладі присвячено багато мовознавчих та перекладознавчих праць. Такими вченими як А.Реформатський, С.Влахов і В.Флорін, Р.Зорівчак, Т.Кияк та О.Огуй запропоновані їх різноманітні класифікації, вироблено основні способи відтворення семантико-стилістичних функцій у перекладі. Неодноразово досліджувалися труднощі, пов'язані з адекватним перенесенням у перекладний текст національно-культурної інформації, закодованої в реаліях першотвору, визначалися можливі шляхи їх подолання. Незважаючи на досягнення лінгвістів у цій галузі, у сучасному перекладознавстві відчутний брак праць, присвячених відтворенню українських реалій засобами німецької мови. Натомість усе більше творів української класичної та сучасної літератури завдяки перекладу стають доступними для німецькомовних читачів, відкриваючи їм особливості духовної та матеріальної культури українського народу. Серед них – поема І.Котляревського “Енеїда” з яскравою палітрою національно маркованої лексики та фразеології. Німецькомовний переклад твору в повному його обсязі, автором якого є Ірена Качанюк-Спех, з'явився відносно недавно і тому ще не встиг потрапити в поле зору перекладознавчих критиків, а тим більше – стати об'єктом актуальних наукових досліджень.

Мета статті полягає у виявленні особливостей передачі етномовної семантики реалій поеми-оригіналу при перекладі на німецьку мову. Обсяг цієї розвідки не дає можливості розглянути специфіку відтворення в німецькомовному перекладі всього корпусу реалій першотвору. Тому об'єкт дослідження обрано менший, а саме лексеми на позначення національних страв та напоїв. Вибір об'єкту пояснюється насамперед тим, що І. Котляревський репрезентував у поемі

доволі широкий спектр наїдків стародавньої української кухні. Змальовані з цілковитою достовірністю та наочністю, вони становлять суттєву трудність для перекладача. У сучасному перекладознавстві досить суперечливими є думки щодо способів трансляційного перейменування цієї категорії лексем.

Основні труднощі перекладу реалій пов'язані з неможливістю віднайти в цільовій мові повні чи часткові відповідники, що зумовлено відсутністю в носіїв цієї мови позначуваного словом референта. Крім того, поряд із денотативним значенням лексичної одиниці необхідно передавати колорит і конотації її національного та історичного забарвлення. Цікавими з цього приводу є думки С.Ковганюка. У своєму дослідженні “Практика перекладу” автор зауважує, що безліч характерних слів першотвору просто блідне при перекладі. Їх доводиться передавати нормативними смисловими відповідниками [4]. Це стосується і назв національних страв та напоїв.

Порівнюючи українську травестію з її німецькомовним варіантом, у багатьох випадках зустрічаємось з явищем неперекладності, що пов'язано з відтворенням етнічно зумовлених особливостей окремих реалій чи, так званого, їх етномовного компонента. Цю проблему детально розглядав у своїй дисертації П.Содомора, досліджуючи україномовні переклади старогрецького епосу [7]. Автор виробив свою теорію етномовного компонента смислової структури реалії та вказав на важливість його, відтворення в перекладі. Осмислення цього поняття насамперед тісно пов'язано з вивченням семантичної структури лексичної одиниці, в основі якого лежить метод компонентного аналізу, котрий передбачає розкладання слова на мінімальні семантичні складники. Поряд із денотативним компонентом (предметне співвіднесення лексич-

ної одиниці) семантичний континуум реалії охоплює ряд конотацій, що ґрунтуються на асоціаціях, образних уявленнях, які у свідомості носіїв мови пов'язуються з об'єктом, що позначений цією лексею. Крім образності, оцінковості та експресивності, багато науковців (С.Влахов, С.Флорін, Р.Зорівчак, П.Содомора) відносять до сфери конотацій і національний компонент. Під цим поняттям розуміють набір тих сем, що зумовлюють етнічні особливості лексеми. Національно-культурний компонент є маркером спільності лексичного значення реалій, що виділяє їх структурну специфіку та загальність функцій, служить позначенням унікальних національно-специфічних рис предметів та явищ [7, 6].

Ведучи мову про культурну інформацію, закріплену в етномовній семантиці слова, зауважимо, що в багатьох випадках вона входить до складу денотативного значення. Тут доречно згадати поняття “культурного компонента мовного знака”, запропоноване Ю.Найдою [6]. Цей термін охоплює не тільки різноманітні конотативні відтінки, але й безеквівалентні денотати.

Розглядаючи особливості відтворення етномовної специфіки українських реалій у німецькомовному перекладі, ми приймаємо за робоче визначення, запропоноване П.Содоморою. Під етномовним компонентом він розуміє “сукупність денотативних та конотативних сем, що в загальному семантичному наповненні лексеми (переважно – реалії) формують її національно-інформаційний пласт” [7, 4]. Збереження цього компонента реалій у процесі їх трансляційного перейменування є однією з умов адекватності перекладу стосовно оригіналу.

Переходячи до аналізу практичного матеріалу, зупинимось на розгляді назв тих страв та напоїв, які найчастіше зустрічаються в поемі І.Котляревського “Енеїда”, та спробуємо визначити міру успішності, з якою перекладачці вдалося відтворити етномовність українських реалій. Для прикладу розглянемо лексему *бориц*, що позначає неодмінний атрибут як давньої, так і сучасної української кухні. Авторка перекладу доволі ретельно підходить до відтворення цієї реалії, використовуючи спосіб комбінованої реномінації. У німецькомовному тексті сама лексема транскрибується як *Borschtsch*. Порівняймо: укр. “П'ять казанів стояло юшки... *Борицу* трохи було не з шість” [5, 35] – нім. “Fünf

Kesselwarenvoller Suppe, in sechsen sprudelnder Borschtsch” [9, 31]. У глосарії до перекладу авторка подає влучну дескриптивну перифразу: “*Ukrainische Nationalspeise: eine Suppe, vornehmlich aus roten Rüben, Fleischbrühe und verschiedenen Gemüsesorten*” [9, 229]. Такий спосіб перекладу, на нашу думку, є досить вдалим для відтворення етномовної семантики. Транскрипція дозволяє зберегти сему “чужинність”, “специфічність”, а шляхом додаткового пояснення відтворено денотативний та конотативний, зокрема національно-культурний компоненти смислової структури реалії. Варто зауважити, що слово *Borschtsch* вже давно фіксується в німецькомовних лексикографічних джерелах. Зокрема, у тлумачному словнику видавництва Duden (1998) читаємо таке пояснення: “*Borschtsch: alsrussisches Nationalgericht geltende Kohlsuppe mit Fleisch, roten Rüben und Kwas*” [8, 276]. У нашому випадку перекладачка поеми пропонує власне, дещо відмінне тлумачення цієї реалії, тим самим вказуючи на приналежність *борицу* саме до української національної кухні, а не російської.

Такий спосіб відтворення реалій, коли в тексті подається лише транскрибоване слово, а дескриптивне розтлумачення винесено в додатковий словник, авторка цільового тексту використовує при перекладі наступних лексем: *вареники* [5, 42] – *Warenky* [9, 39], *коровай* [5, 130] – *Korowaj* [9, 128], *брага* [5, 25] – *Braha* [9, 24], *квас* [5, 19] – *Kwas* [9, 17], *кутя* [5, 34] – *Kutja* [9, 29]. Деякі реалії оригіналу відтворені в цільовому тексті описово. Метод дескриптивної перифрази, як правило, забезпечує високий ступінь експліцитності в процесі перекладу. Наприклад, *шулики* (коржі з маком, политі медом [2, 692]) описані в німецькомовному варіанті як *Honig-und Mohnkuchen* [9, 98], а *Полтавські пундики пряжені* (випічка із шарового тіста, перекладеного підсмаженою цибулею [2, 521]) – як *Zwiebelteig aus Poltawa* [9, 103]. Таке відтворення реалій цілком передає їхню денотативну семантику. Менш вдалим, на жаль, є переклад відомих у народі *мандриків* – пампушок з сиру, яєць та борошна у формі коржів, які готувалися для розговіння на Петрів день [2, 342]. Українську лексему відтворено німецькомовним варіантом *Quarktorte*. Як бачимо, у перекладі не зовсім правильно передано денотативний компонент реалії. Більш доречним, на нашу думку, міг бути варіант *Quarkkrapsen*. Крім того, актуалізована в

контексті оригіналу важлива конотативна сема “обрядовість”, що прив’язує цю реалію до певних українських звичаїв, повністю втрачається в перекладі. Порівняймо: укр. “Ковбас з десятків три Латину, Лавинії к Петру мандрик...” [5, 111] – нім. “Drei Dutzend Würstefür Latinus, Quarktorte für Lavinia...” [9, 109]. Загальним недоліком більшості дескриптивів є те, що в них часто губиться етномовна специфіка, не відтворюється сема національно-культурної приналежності.

Деякі назви страв та напоїв німецькомовна перекладачка відтворює методом уподібнення. Наприклад, символ української кухні – *галушки* замінено на німецькі *Knödel* та синонімічні їм *Klößchen*. Проаналізувавши дефініції української та німецької реалій, не можливо не помітити певні розходження між ними навіть на денотативному рівні. Окрім того, заміна реалії однієї мови реалією іншої сприяє внесенню в перекладний текст елементів культури цільової мови, викликає в німецькомовних читачів асоціації, пов’язані з рідним для них побутом. Подібну ситуацію спостерігаємо при перекладі української *горілки* [5, 100] німецьким *Schnaps* [9, 97]. Спільними для обох реалій є лише деякі семи загального денотативного значення, а саме “міцний алкогольний напій”. Однак різко контрастують між собою семи національної належності: *Schnaps* є характерним власне для німецькомовного світу, тому через використання цієї лексеми в перекладі втрачається етномовний компонент української реалії. Слід зробити застереження, що перекладачка не дотримується послідовності при відтворенні семантико-стилістичних функцій цієї реалії. У деяких рядках німецькомовної поеми використовується транслітерація з російської мови: *горілка* [5, 31] – *Wodka* [9, 28]. Такий аналог офіційно зафіксований в німецьких лексикографічних джерелах [8, 1750]. Він точно відтворює денотат етними, але знову ж таки надає їй іншого національного забарвлення. Р.Зорівчак, досліджуючи українські реалії в англійських перекладах, зазначала, що така тенденція намітилась паралельно з тенденцією передавати в перекладі радянськи, виходячи з їхнього звучання та написання російською мовою [3, 61]. Як бачимо, ця тенденція поки що є характерною і для німецькомовного світу.

Зустрічаємо в поемі І.Котляревського реалії, референтами котрих є різноманітні

юшки, страви з крупи та борошна, які віддавна переважали в харчуванні українців. Трансляційне перейменування цих лексем у перекладі І.Качанюк-Спех відзначається деяким спрощенням та узагальненням. Візьmemo, для прикладу, *куліш* та *лемішку*, а також *пупрю* та *квашу* – найбільш улюблені народні страви, які згадуються в тексті неодноразово. Для їх відтворення в перекладі використано нейтральні лексеми, а саме гіпероніми “*Suppe*”, “*Brei*”, “*Mehlspeise*”. Передача реалій таким способом є свого роду семантичним пристосуванням, при якому втрачається головне – уся специфіка поняття. Адже український *куліш* – це не будь-який суп чи каша. У словнику В.Жайворонка “Знаки української етнокультури” знаходимо дефініцію цієї реалії: *Куліш – українська національна страва – густий суп, зазвичай з пшона; проста селянська та козацька їжа* [2, 243]. Подібне пояснення (“*густа юшка з пшона*”) є і в коментарі до поеми-оригіналу. Слово “*лемішка*” вище згаданий словник визначає як “*страву з густо запареного гречаного борошна, просту селянську їжу*” [2, 265]. Відтворюючи *куліш* як *Suppe*, а *лемішку* як *Brei*, перекладачка тільки частково передає загальне денотативне значення українських реалій, а історичні та національно-культурні конотації цих лексем залишаються поза межами досяжності сприйняття читачів цільового тексту. Подібні семантичні втрати спостерігаємо при перекладі солодких страв *пупри* та *кваші* лексемою *Mehlspeise*.

Досліджений матеріал свідчить, що авторка німецькомовної поеми “Енеїда” вдається до різних способів трансляційного перейменування українських реалій тематичної групи “їжа”. Використання в перекладі нейтральних німецьких лексем, на жаль, не сприяє відтворенню національного колориту українського шедеву. Застосований перекладачкою метод дескриптивної перифрази, попри те, що забезпечує високий ступінь експліцитності, не є найдосконалішим щодо відтворення локальної інформації реалій першотвору. Однак позитивної оцінки заслуговує той факт, що значна кількість назв українських страв та напоїв транскрибуються в перекладі, а значення цих екзотичних для німецькомовного читача слів детально пояснені в глосарії до перекладу. Такий спосіб, на нашу думку, є найбільш оптимальним у плані відтворення етномовної семантики українських лексем.

1. *Влахов С.* Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин ; под ред. В. Россельса. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. школа, 1986. – 416 с.
2. *Жайворонко В. В.* Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонко. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. *Зорівчак Р. П.* Реалія і переклад / Р. П. Зорівчак. – Л., 1989. – 210 с.
4. *Ковганюк С.* Практика перекладу / С. Ковганюк. – Харків : Наука, 1989. – 219 с.
5. *Котляревський І. П.* Енеїда : поема, п’єси / І. П. Котляревський. – Харків : Фоліо, 2006. – 350 с.
6. *Найда Ю.* Наука переводить / Ю. Найда // Вопросы языкознания. – 1970. – № 4.
7. *Содомора П. А.* Побутові реалії Гомерової “Одіссеї” у перекладі (На матеріалі українських перекладів поеми): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 “Перекладознавство” / П. А. Содомора. – К., 2007. – 20 с.
8. *DUDEN: Deutsches Universalwörterbuch.* – 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage. – Mannheim ; Leipzig ; Wien ; Zürich : Dudenverlag, 1998. – 1817 p.
9. *Kotljarevs'kyj I.* Aeneida / I. Kotljarevs'kyj : Herausgegeben von L. Rudnytzkyund U. Schweizer. Deutsch von I. Katschaniuk-Spiech. – München, 2003. – 242 p.

Стаття посвячена дослідженню особливостей відображення семантико-стилістических функцій реалій в прозі І.Котляревського “Енеїда” з допомогою засобів німецького мови. Проаналізовані впливи традиційних способів перекладу реалій на рівень відображення їх етнологічної семантики.

Ключевые слова: реалія, семантична структура, денотативна сема, конотативна сема, етнологічний компонент.

The article is devoted to the investigation of peculiarities of reflecting semantic and stylistic functions of realia in the poem “Eneida” by I. Kotlyarevsky by means of the German language. The influence of traditional ways of translating their ethnoligal semantics is analyzed.

Key words: realia, sense structure, denotative seme, connotative seme, ethnoligal component.

УДК 821.161.2:821.111

ББК 8366

Оксана Семак

ПАРАДОКС ЯК ЗАСІБ ВИЯВУ ІДЕЙНОЇ ПОЗИЦІЇ АВТОРА У ДРАМАХ В.ВИННИЧЕНКА І Б.ШОУ

Стаття містить порівняльний аналіз явища парадоксу в драмах українського письменника В.Винниченка та англійського драматурга Б.Шоу. У праці розглянуто парадокси двох типів – парадокс на фразеологічному рівні та парадокс на рівні сюжету. Проаналізовано особливості цього художнього засобу та можливості вираження позиції автора завдяки парадоксу.

Ключові слова: парадокс, сюжет, фразеологія.

Початок ХХ століття позначений ідейними пошуками змісту життя, аналізом проблем людини, репрезентованої її внутрішніми чинниками, розглядом питань свободи, вини, страху. Як відгук на запити, виникає категорія “літератури – як – філософії”, авторам якої притаманна філософічність мислення та превалювання інтелектуальних засад у зображенні індивідуальних характерів. У такому роді літератури, як драма, виникає новий естетичний феномен: на зміну драмі характерів приходить драма ідей, суть якої зводилася до акцентації уваги автора на ідейних суперечно-

стях та конфліктах. Це не могло не позначитися на виборі “техніки”, яка допомагала б авторові досягнути поставленої мети. Таким поетикальним прийомом філософсько-інтелектуальної драми початку ХХ століття стає парадокс.

Філософський словник визначає парадокс як “явище у логіці, яке водить по колу одночасного доказу істинності й хибності певного висловлювання, причому доведення істинності цього висловлювання веде до визнання його хибності і навпаки” [1, 369]. У цьому контексті зробимо спробу проаналі-

зувати парадокс як засіб вияву ідейної позиції двох драматургів – В.Винниченка та Б.Шоу. Відправним пунктом у таких наших теоретичних міркуваннях про парадокс стали праці літературознавців Л.Мороз, Г.Костюка, Л.Залеської-Онишкевич, Н.Дьяконової, А.Анікста та ін.

Для В.Винниченка – виразника однієї із тенденцій української літератури ХХ століття: устремління до інтелектуалізму й пошуків істини, парадокс став тим засобом, який “з філософського трактату робить п’єсу” [2, 117]. Для багатьох творів драматурга притаманне розгортання конфлікту, яке якраз і будується на явищі парадоксу. Така побудова п’єс викликала особливий інтерес глядачів, позбавляючи їх прямих відповідей на поставлені питання і змушуючи думати. Парадоксальна форма також допомагала автору висловити нові погляди на звичні речі, виявити протиріччя там, де його не бачили інші.

Спробуємо зіставити явище парадоксу у творах В.Винниченка з аналогічним явищем у п’єсах творця нової англійської драми Б.Шоу, якого справедливо називають майстром парадоксу і який у праці “Квінтесенція ібсенізму” стверджував, що парадокс є і найстарішим, і найновішим елементом драми, є родом “гри з людською совістю” [3, 81]. На думку Бернарда Шоу, моралізаторство та проповідування благородних ідеалів залишаються безрезультатними, тому доцільніше обирати інший спосіб спілкування з глядачем та читачем, використовуючи неочікувані, гостропарадоксальні твердження. При цьому гумор не повинен бути самоціллю. Устами героя із твору “Інший острів Джона Буля” Б.Шоу висловив своє мистецьке кредо – “Мій спосіб жартувати полягає в тому, щоб говорити правду” [4, 67].

У творах В.Винниченка та Б.Шоу спостерігаємо явища парадоксу двох типів: парадокс на фразеологічному рівні та парадокс у межах цілого сюжету. Парадокс на фразеологічному рівні передбачає приховану важливу думку у зовні нелогічному вислові, який розходиться із загальноприйнятими суспільними уявленнями. Парадоксальність же на рівні сюжету виявляється у логіці розвитку характерів персонажів через їх вчинки, думки, взаємовідносини.

Слід зауважити, що перший тип парадоксу значно частіше зустрічаємо в п’єсах Б.Шоу. Мова його персонажів насичена висловами, що не збігаються із загальноприй-

нятими думками. На перший погляд, ці вислови можуть здатися дивними, але роздумавши, відчуваєш, що вони і є істинними. Наприклад, невеличкою збіркою парадоксів починається п’єса “Людина і надлюдина”, в якій висловлена одна із найулюбленіших думок Б.Шоу: “Розумна людина пристосовується до світу; нерозумна намагається пристосувати світ до себе. Тому прогрес залежить від нерозумних людей” [4, 53]. У такий спосіб автор виразив ідею людської активності і принцип відповідальності за все, що відбувається у світі. Парадоксальна форма не лише органічно відбивала незвичні погляди автора, але й служила засобом індивідуалізації персонажів. Розмірковування-парадокси на фразеологічному рівні зустрічаємо, хоча й значно рідше, у драмах В.Винниченка. Нагромаджуючи їх за принципом мозаїки, автор втілює головну ідею твору. Суперечливі думки про суть істини висловлюють персонажі п’єси “Брехня”, їх логічним завершенням є парадоксальна фраза головної героїні: “Брехня – то є постаріла істина” [2, 67].

Форми парадоксів набувають навіть заголовки творів, кристалізуючи в декількох словах головну ідею, закликаючи глядача до глибших розмірковувань. На жаль, парадоксальний зміст англійської назви п’єси Б.Шоу “Гірко, але правда”. (“Too True to Be Good”) в українському перекладі переданий лише частково. Назва є перевернутою сентенцією “Too Good to Be True” і означає буквально “занадто правдиво, щоб бути приємним”. Назва п’єси В.Винниченка “Пісня Ізраїля” носить характер витонченого парадоксу, який нюансує стан душі головного героя. “Самим своїм заголовком, як і сюжетом, вона нагадує визначення П.Тушара (трагедія — пісня розпачу)” [2, 159]. “Пісня розпачу” заперечує сама себе, адже вираження розпачу – це не спів. А якщо головний герой співає, значить, розпач поделано.

Вдалою знахідкою є використання В.Винниченком та Б.Шоу парадоксу у межах цілого сюжету. Як зразки нової європейської драми, твори згаданих авторів відрізнялися певними особливостями, зокрема, превалюванням дискусії над інтригою та захоплюючим сюжетом. “Серйозний драматург бачить в дискусії не тільки пробний камінь для свого таланту, але й головний козир п’єси”, – твердить Б.Шоу [3, 240]. У драмі-дискусії виникає новий різновид вчинку – “думка як вчинок окремої людини”. На цьому рівні В.Винни-

ченко як і Б.Шоу використали явище парадоксу, надавши парадоксальності ходу думкам персонажів. Такий засіб – переконливе з’ясування істинності певних ідей на практиці та основа для психологічного аналізу. Парадоксальність не тільки не знімається подальшими розмірковуваннями персонажів, а й ще більше нагромаджується. У п’єсах В.Винниченка та Б.Шоу не завжди є герої, про яких можна сказати, що саме вони – виразники поглядів автора. Часто ліпшу аргументацію драматурги надають персонажам, яких ми б назвали негативними. Наприклад, навіть детально вивчивши всю систему образів драми Б.Шоу “Лікар перед дилемою”, глядач не може однозначно відповісти на запитання: “Чи варто рятувати життя злочинцеві і давати йому можливість здійснювати десятки нових злочинів?” Не може зробити остаточного висновку про те, що ж таке щастя, і читач, який перебуває у постійних морально-етичних пошуках гармонії разом із головним героєм п’єси В.Винниченка “Дизгармонія”.

Нова драма з такою її рисою, як відсутність жорсткого поділу основи конфлікту на “добро” і “зло”, сприяла використанню техніки парадоксу. Характерам героїв стала невласлива одна домінуюча риса, а негативний герой міг мати стільки ж хорошого, як і позитивний. “В нових п’єсах, – пояснював Б.Шоу, – драматичний конфлікт будується не навколо примітивних нахилів людини, її жадібності чи щедрості, образи і честолюбства, а довкола зіткнення різних ідеалів... Проблема, яка робить п’єсу цікавою (коли вона дійсно цікава), полягає у з’ясуванні, хто ж тут герой, а хто злочинець” [3, 56].

Злочинці роблять добро, нечесні люди здійснюють благородні вчинки, а добропорядні громадяни чинять злочини. Авторі, аналізуючи внутрішнє життя персонажів, акцентують свою увагу насамперед на ідейних суперечностях та ідеологічних протиріччях аж до антагонізму між героями, нерідко спорідненими між собою [5]. З одного боку, це поглиблювало психологічну та соціальну інтерпретацію художніх образів, а з іншого – ставило глядача перед парадоксальною проблемою: хто ж насправді є героєм. Таким є образ місіс Уорен (п’єса Б.Шоу “Професія місіс Уорен”), який одночасно поєднує у собі безмежну любов до доньки та цинічний спосіб добування коштів для неї. Глядач переконується, що героїня є водночас і жертвою, і злочинницею, а зло отримує широку інтер-

претацію. Показовими є образи п’єси “Інший острів Джона Буля”, в якій Б.Шоу типового англійця зобразив романтиком, а ірландця, якому слід бути романтиком, – скептичним практиком.

У творах В.Винниченка парадокс – не лише засіб індивідуальної характеристики персонажів. Явище парадоксу – це сміливий психологічний експеримент, який повертає людину іншою стороною, висвітлюючи ще одну, досі не знану її грань. Багатобарвними характерами є дійові особи драм В.Винниченка. Головна героїня драми “Гріх” Марія поєднує в собі цинізм, навіть жорстокість та силу волі, здатність до самопожертви. Це дає можливість автору відтворити боротьбу сил Добра і Зла в душі героїні і висловити свою думку щодо подій в Україні: “якщо в боротьбі за світле майбутнє мусить зникнути особистість разом із найсвітлішим, ...чи є в ній сенс” [2, 34]. Парадоксальними рисами наділений образ Наталі Павлівни із драми “Брехня”. Скупність таких її рис характеру, як турбота про ближнього, неправдивість, доброта, допомогли В.Винниченку втілити парадоксальну ідею: “брехня є постаріла істина”.

Парадокс в творах Б.Шоу – це результат зіткнення двох ідей, двох ідеологій, носіями яких є герої, наділені найрізноманітнішими рисами характеру. Такою є побудова п’єс “Інший острів Джона Буля”, “Майор Барбара”, “Лікар перед дилемою” та ін. Зокрема, у п’єсі “Майор Барбара” ідейним супротивником головної героїні, яка вступає до лав Армії спасіння, є її батько, “король гармат”, Ендрю Андершафт. Різкі зіткнення Барбара з батьком автор, вірний своїй творчій манері, завершує повним їхнім примиренням.

Б.Шоу надавав перевагу контрастному зображенню життя ідей. В.Винниченко ж застосовував інший, оригінальний підхід до творення парадоксу. Відкидаючи лінійну логіку з її протилежними полюсами “добра” і “зла”, автор припускав “одночасну істинність багатьох думок” [2, 148]. П’єси драматурга – це, насамперед, аналіз внутрішнього світу людини, співвіднесення в ньому високого та низького, духовного та плотського. А оскільки закони, що кермують людським духовним життям до кінця невідомі, виникає безліч можливих варіантів трактування певних духовних явищ. Зіткнення таких варіантів неминує приводить до парадоксу, завдання якого – серед багатьох правд виявити істину. Знищити свою красу, яка приваблює увагу до

пропагандистських виступів – такий неочікуваний (але цілком вмотивований непростою вдачею героїні) спосіб розв'язання конфлікту обирає Маруся з п'єси В.Винниченка “Базар”.

У парадоксальний спосіб драматурги підводять читача до вирішення моральних дилем та моральних конфліктів. У творах простежується зображення динаміки чи регресії моральної свідомості героїв – від доконвенційної моралі і аж до постконвенційної (Л.Колберг) чи навпаки. У той самий час реалістичність сюжетів створює умови для об'єктивної оцінки моральних позицій, зіставлення відповідності моральної свідомості героя його поведінці.

Інколи парадокс у працях драматургів стає засобом доведення від протилежного. Авторі зумисно гіперболізують свою ідею, нагромаджують негативні явища, чим провокують глядача на ідейну полеміку. Так діє Мартин із твору В.Винниченка “Дизгармонія”, Кривенко із твору “Memento” того самого автора. Головні персонажі згаданих творів – це своєрідне втілення Зла, яке стимулює активізацію Добра. Як результат, критики називають “Memento” “довершеним осоромленням нової моралі”. Схожою методою користувався Б.Шоу, створюючи свій цикл “неприємних” п'єс (“Будинки вдівця”, “Професія місіс Уоррен”, “Тяганина”), в яких ідея подана в ультрапарадоксальній формі.

Парадоксальні ситуації, вплетені в канву драми, сприймалися неоднозначно і глядачами, і рецензентами. Перші покидали театр з душевним дискомфортом, зауваживши протиріччя там, де ще недавно не сподівалися його знайти. У других вони викликали зливу критики. Парадоксальність драгувала навіть тих, хто поділяв погляди В.Винниченка чи Б.Шоу. Прикладом можуть слугувати рядки з листа М.Горького до В.Винниченка: “Талантливый Вы человек, но чрезвычайно любите парадоксы – мне это кажется печальным, особенно когда вы выдвигаете на сцену такой опасный парадокс, как в вашем «Базаре»” [2, 148]. Схоже ставлення до використання парадоксів знаходимо у листі Л.Толстого, адресованому Б.Шоу: “Вы недостаточно серьезны. Нельзя шуточно говорить о таком предмете, как назначение человеческой жизни и о причинах его извращения” [3, 5].

Та попри все, така манера побудови драми була вдалим винаходом в умовах, коли драматурги за покликом серця ставали “по-

літичними і соціальними агітаторами” [4, 64], засобом пробудження національно та соціально пригнобленої нації (згадаймо ситуацію в Україні на початку ХХ століття). Парадокси, які ввібрали в себе важливі життєві питання, привернули увагу і друзів, і ворогів. І найголовніше, вони примусили мислити. А за словами французького філософа Блез Паскаля, “людина – усього лиш очеретина, найслабкіша з творинь природи, але вона – очеретина мисляча... Велич людини у її здатності мислити... Будемо ж намагатися мислити гідно: у цьому – основа моральності” [6, 19].

Механізм парадоксу є психологічно виправданим, адже читач чи глядач постає як суб'єкт, з властивими йому власною активністю та свободою вибору. Авторі творів апелюють через парадоксальність сюжету до суб'єктності людини і в такий спосіб активізують інтенційно присутнє духовне начало людини, що проривається крізь антагоністичність соціального досвіду її життя. У той самий час глядач має можливість співставити та проаналізувати свої власні вчинки, побачити перспективу подальшого росту, навіть після попереднього краху.

Хоча твори Б.Шоу з його яскравими парадоксами першими знайшли свого глядача, парадокси В.Винниченка, які виникли на українському ґрунті, були самобутнім явищем, у черговий раз доводячи, що українська література – органічна частина загальноєвропейського процесу. Проблеми, вирішення яких виникало завдяки парадоксу, мали загальнолюдське значення, а висловлена в парадоксальній формі ідея “чесності з собою” стала однією із ключових проблем екзистенціалізму ХХ століття.

1. *Філософський словник за редакцією В. І. Шинкарука.* – К., 1973.
2. *Мороз Л. З.* “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – К., 1994.
3. *Зарубежная литература XX века / ред.-сост. : Н. П. Михальская, Б. И. Путишева.* – М., 1981.
4. *Шоу Б.* Полное собрание пьес : в 6-ти томах / Б. Шоу ; ред.-сост. : А. А. Аникст, Н. Я. Дьяконова и др. – Л., 197
5. *Хороб С. І.* Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ, 2002.
6. *Блез Паскаль.* Думки про релігію / Блез Паскаль. – Л., 1995.

Стаття содержить сравнительный анализ явления парадокса в драмах украинского писателя В.Винниченка и английского драматурга Б.Шоу. В работе рассмотрены парадоксы двух типов – парадокс на фразеологическом уровне и парадокс на уровне сюжета. Проанализированы особенности этого художественного средства и возможности выражения позиции автора благодаря парадоксу.

Ключевые слова: парадокс, сюжет, фразеология.

The article has the comparative study of the phenomenon of paradox in the plays of Ukrainian playwright V.Vynnychenko and English dramatist B.Shaw. It pays attention to possibilities of paradox to express the author's idea most exactly. This work has the analysis of two types of paradox – phraseological one and paradox on the level of the plot and their specific features.

Key words: paradox, V.Vynnychenko, B.Shaw, phraseological level, level of the plot, author's idea.

УДК 81'1:81'37:81'23

ББК 81.0

Уляна Андрусів

ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПТУ ЖІНКА В АНГЛІЙСЬКІЙ, ФРАНЦУЗЬКІЙ, ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ: АСОЦІАТИВНИЙ АСПЕКТ

У статті описано особливості функціонування концепту ЖІНКА в англійській, французькій, польській та українській мовах на матеріалі здійсненого асоціативного експерименту, змодельовано геістальт-структуру асоціативного поля слів-стимулів “жінка”, “kobieta”, “woman”, “femme”, що дає можливість простежити універсальні й ідіоетнічні особливості його функціонування в дискурсі у межах кожної з лінгвокультур.

Ключові слова: концепт, лінгвокультура, семантичний геістальт, асоціація.

Концепт ЖІНКА як ключовий культурний концепт, який окремі дослідники (зокрема В.Іващенко [4, 82]) відносять до гендерних, є одним з “найцікавіших та найскладніших концептів з усіма його етноментальними проєкціями” [8, 13], як писала Леся Ставицька у передмові до монографії Т.Сукаленко. Цей концепт перебуває в колі зацікавлення мовознавців, про що свідчить значна кількість наукових розвідок, присвячених цій темі, як-от монографічне дослідження Т.Сукаленко, праці Л.Адоніної, О.Бондаренка, В.Васюк, Ф.Мухутдінової, Л.Ставицької та багатьох інших.

Метою цієї статті є спроба описати лінгвокультурні та ідіоетнічні особливості вербалізації концепту в рамках англо-американської, французької, польської та української лінгвокультур в асоціативному аспекті, що дає зріз функціонування концепту в дискурсі, у соціумі, у мовній відомості сучасних носіїв мови. Порівняльне міжмовне дослідження цього концепту дає можливість простежити універсальні та лінгвокультурно зумовлені його характеристики.

Отже, аналіз значеннєвості лексем *жінка*, *kobieta*, *woman*, *femme* вказує на досить

широку експлікацію та семіотичну місткість концепту.

Цікавим є те, що паремійний фонд англійської, французької, польської та української мов насамперед дає оцінні характеристики жінки за її характером, стосунками з чоловіком, розгортаючи культурні сценарії “зрада”, “жінка і влада” і т. д., що підкріплює результати, отримані в експерименті. Особливо відрізняється при цьому смислова структура концепту ЖІНКА у французькій лінгвокультурі, де знаходимо культурні сценарії, в яких жінка вибирає чоловіка, причому не одного (*A bon coq il faut 7 poules, à une bonne femme il faut 7 hommes* – Хорошому півню треба семеро курок, хорошій жінці – семеро чоловіків), жінка сама вирішує, як будувати стосунки (*A vingt ans la femme se rend parce qu'on l'aime, à trente parce qu'on l'admire, à quarante parce qu'on la paie et plus tard pour se rappeler le passé* – У двадцять років жінка повертається, бо її люблять, в тридцять – бо нею захоплюються, у сорок – бо їй платять, а після сорока – щоб згадати минуле).

Матеріалом дослідження стали результати анкетування чотирьох національно-мовних груп реципієнтів. Це студенти столичних

вузів (Києва, Варшави, Парижа), а також м. Ель Пасо (Техас, США) віком від 18 до 28 років, носії англо-американської, французької, польської та української мовної свідомості (близько 800 осіб).

Статистична обробка даних проведеного асоціативного експерименту показує чималий асоціативний потенціал (під ним розуміємо здатність будувати семантично розгалужені асоціативні поля, виступати асоціатом до численних слів-стимулів, входити до складу прецедентних текстів) концепту ЖІНКА в сучасному мовомисленні. Так, зокрема, в українській лінгвокультурі загальна кількість реакцій до слова-стимулу *жінка* – 196, з них різних асоціатів – 95, одиничних реакцій – 72, смислових зон, отриманих при структуруванні асоціативного поля слова-стимулу, – 10, тобто асоціативне поле досить структуроване та розгалужене. Польське слово-стимул *kobieta* показує схожу картину: зі 190 отриманих реакцій 80 – різні асоціати, 56 одиничних реакцій та 10 смислових зон. Англійське слово-стимул *woman* налічує 125 реакцій, з яких 71 – різні асоціати, 53 – одиничні реакції та 8 смислових зон семантичного гешталту асоціативного поля. До французького слова-стимулу *femme* зі 100 асоціативних відповідей 46 різних асоціатів, 38 – одиничних реакцій та 8 смислових зон у структурі асоціативного поля гешталту, що свідчить про більшу, порівняно з іншими мовами, розгалуженість асоціативного поля концепту, його вищий асоціативний потенціал.

Результати асоціативного експерименту дають змогу структурувати отримані асоціативні поля заданих слів-стимулів, одним із яких є лексема *жінка* – *kobieta* – *woman* – *femme*, шляхом виокремлення у їхній структурі семантичного гешталту, що певним чином “відтворює типову для даної національної культури модель референта, яка відповідає стимулу в оточуючій носія даної мови реальності” [6, 22–23]. “Смислові зони” [1, 21], когнітивні ознаки або ж типи гешталту утворюють польову структуру концепту. При цьому найбільш кількісно представлені різноманітними чисельними репрезентантами (асоціатами) утворюють ядро поля, решта – його периферію у свідомості носіїв мови. Отже, здійснюючи асоціативний аналіз, будуємо семантичний гешталт у структурі асоціативного поля концепту ЖІНКА в американській, французькій, польській та українській лінгвокультурах.

Семантичний гешталт асоціативного поля слова-стимулу *woman*

I. Стосунки “жінка” – “чоловік” (45): *man 30, wife 4, feminist, married, sex, boy, lover, opposition, family, rights, made of man, complement, struggle.*

II. Риси характеру (36): *strong 8, independent 2, caring 2, patience 2, smart 2, free spirit, feminine, intelligence, brave, elegant, of courage, fun, sensitive, strength, purity, feeling, solid, undecided, intelligent, loving, powerful, charge, bitter, sympathy, loving.*

III. Зовнішність (31): *beautiful 8, beauty 8, pretty 5, dress 2, long hair, wonderful, nice, sexy, shoes, rose, menstrual, beautiful creation.*

IV. Материнство (18): *mother 5, life 2, mom 2, child 2, reproducer, life, birth, womb, hen, grandmother, nurture.*

V. Тракування жінки (17): *power 3, respect 2, girls 2, love 2, friend 2, super, special, important, non, flowers, sponge.*

VI. Власні імена (4): *Sarah, Maryann, Amanda, Santana.*

VII. Місце жінки: *at home.*

VIII. Професійна діяльність: *nurse.*

IX. Вік: *old.*

Окремо виділяємо так звані асоціації-синоніми та квазісиноніми: *female 6, mother 5, wife 4, lady 4, grandmother, women, sister*; асоціації-антоніми та квазіантоніми *man 30, girl 13*. Окрім розгалуженого асоціативного поля, про асоціативний потенціал концепту свідчить здатність слова – імені концепту вступати в зворотні асоціативні зв'язки (тобто бути асоціатом інших слів-стимулів). Лексеми-репрезентанти концепту “ЖІНКА” в англійській мовній свідомості виступають асоціатами до таких слів-стимулів, як *house* ← *wife 57, girl* ← *woman, lady, mother* ← *woman 2, honour* ← *wife 2, wife* ← *woman 12, man* ← *woman 32, beautiful* ← *woman 14, lady 2, wife, my wife, pretty* ← *woman 15, women 3, my wife, my* ← *wife, young* ← *woman, Ukrainian* ← *girls, pretty girls, prostitute, women, French* ← *women, woman, American* ← *woman.*

Семантичний гешталт асоціативного поля слова-стимулу *femme*

I. Зовнішність (17): *beauté 6, belle 5, moderne, subtile, jolie, désirable, parfum, admirable.*

II. Стосунки “жінка” – “чоловік” (15): *homme 6, épouse, mari, révolution, alterité, égalité, mariée, suffragette, complément de l'homme, opposé d'homme.*

III. Риси характеру (13): *loyale, indépendante, inconstante, douce, intelligente, infidèle, forte, libre, sage, structuré, sensualité, mature, double, intelligence, douceur.*

IV. Ставлення до жінки (4): *adore, je vous aime, absence, dégradation.*

V. Материнство (2): *mère, enfant.*

VI. Професійна діяльність (2): *supérieure, femme de ménage.*

VII. Домашнє господарство: *ménage.*

Також спостерігаються словотвірні асоціативні реакції, як-от *femelle, feminine*, та асоціації синоніми і квазісиноніми – *madame 2, épouse*. Як асоціати, лексеми, що вербалізують концепт “ЖІНКА”, виступали до таких слів-стимулів: *homme* ← *femme, opposé de femme, honneur* ← *dame, mari* ← *femme 18, épouse* ← *femme mariée, jeune fille* ← *mademoiselle, Français* ← *Française, Ukrainien* ← *Ukrainienne, jeune* ← *femme, chercher* ← *la femme, ma* ← *femme 2, charmante* ← *femme 4, demoiselle 4, fille 3, dame 2, jolie* ← *femme, fille 11, demoiselle, mademoiselle.*

Семантичний гешталт асоціативного поля слова-стимулу *kobieta*

I. Зовнішність (51): *piękno 18, sukienka 5, piękna 3, spódnica 3, delikatność 3, krągłości 2, uroda 2, obcas 2, włosy 2, chuda, piersi, perfumy, figura, laska, długie włosy, postać na obcasach, nagość, gracia, elegancja, wdzięk.*

II. Стосунки “жінка” – “чоловік” (42): *mężczyzna 33, żona 4, płęć 2, żebro, dyskryminacja, rodzina.*

III. Материнство (24): *matka 15, dziecko 4, dzieci, macierzyństwo, macierzyństwo na drodze, życie, cięża.*

IV. Риси характеру (19): *ciepło 4, serce 2, wrażliwość 2, emocje, mądra, kruchość, zła, dostojność, uczuciowość, wrażliwa, kobiecość, samodzielna, dojrzała, biznesu.*

V. Тракування жінки (14): *miłość 2, płęć piękna 2, problem, potoc, radość życia, szacunek, jasność, opiekunka, wróg, swojskość, pasja, radość.*

VI. Вік (6): *dojrzałość 2, dorosłość, młoda, starsza, dorosła.*

VII. Домашнє господарство (3): *kuchnia, ogród, zakupy.*

VIII. Жінка в текстах культури (3): *Ewa 2, biblia.*

IX. Екзистенційна ситуація (2): *ból, smutek.*

X. Персоналії: *Angelina Jolie.*

Як і в попередніх випадках, польський концепт виражений лексемами-синонімами та

квазісинонімами – *żona 4, pani, baba, babka*, антонімами та квазіантонімами – *mężczyzna 33, dziewczyna 10*; наявні також словотвірні асоціації – *kobiecość, kobietka*. Певне світло на зміст концепту “ЖІНКА” в польській лінгвокультурі проливають і т. зв. обернені асоціації: *mąż* ← *żona 50, kobieta 2, żona* ← *kobieta 11, kobieta życia, dziewczyna* ← *kobieta 45, panna 2, niewiasta 2, młoda kobieta, kobietka, matka* ← *kobieta 6, żona* ← *kobieta 11, mężczyzna* ← *kobieta 40.*

Семантичний гешталт асоціативного поля слова-стимулу *жінка*

I. Риси характеру (41): *ніжність 8, ніжна 3, мудрість 3, лагідна 2, врівноважена, впевненість, праця, жіночність, тендітність, мила, чуйність, надійність, милість, логіка, розум, влада, відданість, вірна, весела, гідність, дбайливість, досвід, відповідальність, слабка, турбота, працелюбна, духовність, ласка, розумна.*

II. Материнство (40): *мати 28, дитина 4, життя 3, мама 2, вагітність, діти, вагітна.*

III. Стосунки “жінка” – “чоловік” (33): *чоловік 13, дружина 11, сім'я 2, протилежна стать, гра, гарна, приваблива стать, своя, чия?, моя.*

IV. Зовнішність (27): *краса 9, красива 4, врода 2, витонченість 2, приваблива, білявка, струнка, постать, сексуальна, розкішна, кішка, слабкість, ясні очі, вамп.*

V. Тракування жінки (13): *кохання 2, добро 2, опора, щастя, янгол, ідеал, просто жінка, храм, добре, повага, так.*

VI. Домашнє господарство (7): *господиня 4, сніданок, дім, господарка.*

VII. Жінка в текстах культури (7): *берегиня 4, начало, земля, калина.*

VIII. Вік (3): *доросла, зріла, старша.*

IX. Екзистенційна ситуація: *страждання.*

X. Професійна діяльність: *продавщиця.*

У структурі асоціативного поля спостерігаються словотвірні асоціації – *жіночий, жіночність, жіночка*; синоніми (квазісиноніми) – *дружина 11, господиня 4, пані, жіночка, продавщиця* та антоніми (квазіантоніми) – *чоловік 13, дівчина 3*. Концепт “ЖІНКА” актуалізується в пам'яті за допомогою інших слів-стимулів, викликаючи численні асоціації: *чоловік* ← *жінка 46, дружина 6, дівчина* ← *жінка 7, пані 2, дружина, жіночність, мати* ← *жінка 4, честь* ← *жіноча 8, дружина* ←

жінка 18, мужчина ← жінка 2, доля ← жінка 16, дружина 10, вагітна жінка, жіноча, красива ← жінка 27, приваблива ← жінка 27, моя ← жінка 4, дружина 3, чужа ← жінка 5, рідна ← дружина 2, жінка, молода французький ← жіночий.

Таким чином, можемо порівняти ядра семантичного гешталту асоціативних полів концепту ЖІНКА:

Таблиця 1.1

woman	femme	kobieta	жінка
жінка-чоловік (45)	зовнішність (17)	зовнішність (51)	риса характеру (41)
риса характеру (36)	жінка-чоловік (15)	жінка-чоловік (42)	материнство (40)
зовнішність (31)	риса характеру (13)	материнство (24)	жінка-чоловік (33)
материнство (18)	ставлення до жінки (4)	риса характеру (19)	зовнішність (27)
трагування жінки (17)	материнство (2)	трагування жінки (14)	трагування жінки (13)

Набір ознак, за А.Новиковою, визначає тип гешталту (когнітивну ознаку), а реакції, що до нього входять, становлять його зміст. Перші п'ять ознак (чи напрямів асоціювання) можна вважати такими, що містяться в ядрі асоціативного поля концепту, наступні – поступово переходять до периферії в міру зменшення кількості отриманих асоціатів. Можемо припустити, що тип гешталту для представників однієї і тієї самої лінгвокультурної спільноти залишається сталим, тоді як його зміст може відрізнитися залежно від часу побудови асоціативного поля (тобто часу збору асоціативних норм) і від характеристик груп реципієнтів – носіїв мови. “Тип гешталту, зберігаючи постійність в рамках однієї культури, володіє універсальними характеристиками, міжкультурна тотожність яких дозволяє проводити зіставлення і виявляти національні складові семантичного гешталту” [6, 27].

Отже, когнітивні ознаки концепту ЖІНКА в межах досліджуваних лінгвокультур характеризуються певною подібністю. Однак зміст смислових зон (типів гешталту, або ж когнітивних ознак концепту), тобто ті асоціати, що входять до нього, дещо інші (що свідчить про лінгвокультурні особливості функціонування концепту). Отже, в американській та польській лінгвокультурах на першій позиції в ядрі образного складника концепту знаходиться смислова зона “зовнішність”, що характеризує та описує жінку за її зовнішнім виглядом. Сюди відносимо також асоціати типу фр. *parfum* та пол. *perfumu*, що асоціативно пов'язані із зовнішністю жінки, зокрема, її запахом. Вартим уваги є те, що український концепт ЖІНКА містить когнітивну

ознаку “зовнішність” аж на четвертій позиції в ядрі, американський – на третій. Натомість тип гешталту “стосунки “жінка”–“чоловік” в американській лінгвокультурі міститься на першій позиції, у французькій та польській – на другій позиції, в українській – на третій.

Характерною ознакою цієї смислової зони є опозиція “жінка/чоловік”, про що свідчать асоціати англ. *rights, struggle, opposition*, фр. *opposé d'homme, suffragette*, пол. *dyskryminacja, ukр. протилежна стаття*. З іншого боку, жінка розглядається як доповнення чоловіка (пор. англ. *complement*, фр. *complément de l'homme*, пол. *zebro*). Цікавим є те, що в українській мовній свідомості жінка неодмінно мислиться у її зв'язку з чоловіком, вона конче повинна бути чиясь (домінує її розуміння у вужчому значенні, як *дружини* або, принаймні, чиеїсь *коханої* чи *коханки*), про що, зокрема, свідчать асоціати – *своя, чия? моя*. Когнітивна ознака “риса характеру” міститься на першій позиції в українському складнику концепту, на другій – в американському, на третій – у французькому і на четвертій – у польському, та розгортає бачення жінки з внутрішньої сторони. Ця смислова зона характеризується подібним змістом асоціатів, з тією хіба різницею, що в українському варіанті цілком відсутня негативна характеристика жінки (якщо не врахувати асоціату *слабка*, що може трактуватись як позитивна жіноча риса, особливо в контексті відомого афоризму “силою жінки є її слабкість”), натомість в інших лінгвокультурах жінка відзначається як позитивними (що кількісно переважають), так і негативними характеристиками.

Якщо американська жінка насамперед сильна (*strong* 8, *independent* 2), французька – вільна, незалежна, непостійна (*lojale, independante, inconstante*), то польська та українська – ніжна, емоційна, вразлива (*ciepło* 4, *serce* 2, *wrażliwość* 2, *kruchosc*; *ніжність* 8, *ніжна* 3), тоді як характеристика “сильна” тут не зустрічається загалом. Цікавою є когнітивна ознака “материнство”, що наявна в ядрах концепту в усіх лінгвокультурах, проте на різних позиціях. Якщо в українському образі світу жінка мислиться насамперед як мати, що можна схематично виразити *жінка < мати* (асоціат *мати* зустрічається як реакція до стимулу *жінка* 28 разів, тоді як асоціат *жінка* до слова-стимулу *мати* – лише 4 рази), то у французькому дана смислова зона міститься на периферії ядра концепту та схематично може бути передана *жінка > мати* (всього один асоціат *mère* до стимулу *femme* на два асоціати *femme* до стимулу *mère*), бо для французької мовної свідомості навіть мати – це насамперед *жінка*, хоча й відмінна від усіх інших (пор. *Une mère n'est pas une femme comme les autres*). Польська та американська лінгвокультури займають проміжні позиції: перша, оскільки слов'янська, більш наближена до української (третя позиція в ядрі), друга – германська, в свою чергу наближається до периферії (четверта позиція).

Замикає ядро п'ята когнітивна ознака “трагування жінки”, що є спільною для трьох лінгвокультур (американської, польської та української), натомість відсутня у французькій, де на четвертій позиції у ядрі знаходиться схожа ознака, яка характеризується ілюкутивністю та має назву “ставлення до жінки” (асоціати типу *adore, je vous aime*). Тип гешталту “трагування жінки” включає образно-оцінну характеристику жінки, яка в українській мовній свідомості знову виходить виключно позитивна (асоціати *храм, ідеал, опора, повага, кохання* 2, *опора* 2), на відміну від польської та англійської, яким властиві як позитивні (пол. *miłość* 2, *radość życia, szacunek*, англ. *power* 3, *respect* 2, *love* 2, *friend* 2), так і негативні оцінні характеристики (пол. *wróg*, англ. *non, sponge*).

Периферія концепту містить додаткові когнітивні ознаки, що представлені у структурі концепту меншою мірою, як-от “домашнє господарство”, “вік”, “професійна діяльність”. Так, зокрема, подібно, як у паремійному фонді, асоціативні відповіді сучасних респондентів характеризують жінку як ту,

що невіддільно пов'язана із хатнім господарством, місце якої – дім (особливо в англійській лінгвокультурі). Вік жінки переважно визначається як зрілий (лише в польських анкетах спостерігається асоціат *mloda*), хоча в обернених асоціаціях до стимулів *молода, young, jeune* спостерігаємо асоціати *жінка (16), woman, femme*. За професією у французькій лінгвокультурі жінка є найманою домогосподаркою (*femme de ménage*) або ж настоятелькою монастиря, ректором чи деканом (на керівній посаді) – керівник (*supérieure*), в американській – медсестрою (*nurse*), в українській – продавщицею (*продавщиця*). Серед персоналій польські респонденти подають асоціат *Angelina Jolie*; в англійських анкетах зустрічаються власні імена (респонденти мають на увазі конкретних жінок). Когнітивна ознака “екзистенційна ситуація” присутня в українській та польській лінгвокультурах, вказуючи на специфіку розгортання концепту ЖІНКА у слов'янському мовному образі світу (пол. *ból, smutek*, укр. *страждання*). Лише у слов'янській гештальтній структурі концепту знаходимо периферійну смислову зону “жінка у текстах культури”, що актуалізує біблійні (пол. *Ewa* 2, *biblia*) та фольклорні архетипні символи (укр. *берегиня* 4, *калина, земля, начало*).

У рамках спрямованого асоціативного експерименту респондентам було запропоновано спонтанно записати перше прислів'я, що спадає на думку до заданого слова-стимулу. При цьому отримані відповіді виходять далеко за рамки паремій – це і стали вирази, фразеологізми, метафори та прецедентні феномени культури (зокрема, прецедентні імена та прецедентні висловлювання, до яких В.В.Красних відносить також прислів'я та приказки [5, 172–173]). У відповідях українських респондентів актуалізуються фреймові ситуації “влада в сім'ї” (*Чоловік – голова, а жінка – шия* 4; *Жінка всьому голова* 2; *Чоловік голова, а жінка – шия, крутить, куди захоче; Чоловік голова, а жінка шия. Куди шия повернеться, туди і голова дивиться*), “жінка – дім” (*Жінка в хаті – затишок в сім'ї; Хата без жінки, як людина без серця; Жінка – окраса дому*), “риса характеру” (*Не їж з ножа, бо жінка буде зла; Жінка, як лисиця, хитра; Благо для чоловіка – мудра жінка, Жіноче серце – кришталевий келих; У гарної жінки і чоловік ситий; Жінка, наче калина (у іншому варіанті цього прислів'я – як верба): де посадиш, там прийметься*);

“стосунки “чоловік”–“жінка” (Чоловік та жінка – найкраща спілка; Як не з’їм, то понадкушую).

Схожу картину дає аналіз польських анкетних матеріалів. Як і в українському варіанті, жінка мислиться як “шия”, яка крутить “головою” – чоловіком (*Mężczyzna głową, a żona szyją* – Чоловік голова, а жінка – шия; *Mężczyzna jest głową rodziny, a kobieta szyją, która tą głową kieruje* – Чоловік є головою сім’ї, а жінка – шиєю, яка цією головою керує), особливий акцент ставиться на відмінності та протилежності чоловіка і жінки: (*Kobiety z Wenus, faceci z Marsa* – Жінки з Венери, чоловіки – з Марсу; *Mężczyźni z Marsa, kobiety z Wenus* – Чоловіки з Марсу, жінки з Венери; *Kobieta szczęśliwa – mężczyzna właściciel* – Щаслива жінка – відповідний чоловік); фреймово розгортаються сценарії, пов’язані із вираженням та оцінкою жіночого характеру, його позитивних та негативних рис: (*Wrażliwy jak kobieta* – Вразливий, як жінка; *Gdzie diabeł nie może, tam kobietę pošle 4* – Де чорт не дійде, туди жінку пошле; *Gdzie kucharek sześć, tam nie ma co jeść 2* – Де шість кухарок, там немає що їсти; *Trzy gęsi, dwie niewieście uczyniły ruban w mieście* – Три гуски і дві жінки вчинили галас в місті; *Kobieta zmienną jest* – Жінка є мінливою). Цікавим є прецедентне висловлювання *Kobieta, puchu marny!* авторства А. Міцкевича, що зустрічається у відповідях польських респондентів 8 разів.

Англійські паремії, що актуалізують концепт “ЖІНКА” в сучасній американській картині світу, – це, зокрема, такі, що вказують на важливу роль жінки поряд із чоловіком. Вона стоїть позаду нього, підтримуючи його (*Behind every strong man is a strong woman* – За спиною кожного сильного чоловіка стоїть сильна жінка; *Behind every man is a woman supporting him* – За спиною кожного чоловіка є жінка, яка підтримує його; *Behind every man is a smart woman* – За спиною кожного чоловіка знаходиться розумна жінка; *Behind every strong man is a woman shaking her head* – За кожним сильним чоловіком є жінка, що похитує головою; *Behind a great man is a great woman* – За кожним великим чоловіком стоїть велика жінка; *A woman stands behind every man’s success* – За кожним успіхом чоловіка стоїть жінка). Англійська жінка – це своєрідна “залізна леді” – сильна й незалежна особистість (*Woman is strong, hear me roar!* – Жінка є сильною!; *Woman means strength* – Жінка

означає “сила”), хоча й не позбавлена таємниці (*Woman is a mystery* – Жінка є таємницею). Водночас відповіді респондентів розгортають фрейми, що показують властиві жінці риси характеру, зокрема її емоційність, чуттєвість та вразливість (*Hell hath no fury like a woman scorned 2* – Фурія в пеклі – ніщо у порівнянні з покинутою жінкою; *Woman is more sensitive as man, but just as capable as man* – Жінка більш вразлива, ніж чоловік, але така сама здібна, як чоловік; *Respect woman or they’ll bite you in the ass* – Поважайте жінок, бо вони вкусять вас; *No woman no cry* – Немає жінки – немає плачу). На відміну від польських асоціативних відповідей респондентів, що наголошують на повній відмінності між чоловіком та жінкою, їхні американські колеги стверджують, що єдиною різницею між чоловіком і жінкою є стать, усім іншим вони подібні. Тобто спостерігається чітка тенденція до вирівнювання гендерної прірви з феміністичних позицій (*The only different between man and woman is gender* – Єдиною відмінністю між чоловіком і жінкою є стать).

Аналіз французького анкетного опитування показує подібні тенденції, однак у значно м’якшому вигляді (*La femme est l’égale de l’homme* – Жінка – рівна з чоловіком; *Femme d’affaire* – ділова жінка). У французькій мовній свідомості жінка теж керує (*Femmes reignent le monde* – Жінки правлять світом; *Chaque femme à son pouvoir* – Кожна жінка має свою владу), однак робить це зовсім іншим способом, ніж американська – за допомогою своїх жіночих рис, зокрема привабливості, примхливості та фатальності (*Souvent femme varié* – Жінка є мінливою; *Femme rit quand elle peut et pleure quand elle veut* – Жінка сміється, коли вона може, і плаче, коли вона хоче; *Ce que femme veut, Dieu le veut* – Чого хоче жінка, того хоче Бог; *Femme qui rit, à moitié dans ton lit* – Жінка, котра сміється, вже наполовину в твоєму ліжку; *Une femme avertie vaut mieux que deux pas* – Одна досвідчена жінка краще від двох недосвідчених). У французькому мовному образі світу жінка – це досконале створіння Боже (*C’est un œuvre le plus parfait du ciel* – Найдосконаліший витвір неба; *Dieu créa la femme* – Бог створив жінку), що надихає чоловіка (*La femme est la richesse de l’homme* – Жінка є багатством чоловіка), це фатальна жінка (*femme fatale*), в яку чоловік шалено закоханий (*Je vous aime* – Я кохаю Вас), бажанням якої безумовно підкоряється. Саме тому одним із наскрізних прецедентних

виразів французької лінгвокультури є прислів’я *Cherchez la femme* – Шукайте жінку. Цікавими є новостворені, сучасні прислів’я французької мови, які розгортають ситуацію “жінка – машина, руль” (*Femme au volant, mort au tournant 4* – Жінка за кермом, смерть за рогом), якому відповідає також новостворений український вислів – *Жінка за рулем – мавпа з гранатою*.

Отже, асоціативний аналіз лінгвокультурного концепту ЖІНКА дає змогу зробити такі висновки: 1) концепт характеризується значенневою місткістю в усіх мовах; 2) в українських прислів’ях та приказках лексема *жінка* трактується вужче, у значенні “дружина”, що підтверджують дані асоціативного експерименту; 3) у французькому образі світу концепт ЖІНКА (*femme*) поєднаний із концептами ХОТІННЯ, БАЖАННЯ (*vouloir*) та розкриває образ вольової, капризної, але водночас слабкої та красивої жінки – франц. *femme fatale*; 4) в англо-американському мовному просторі особливо розбудованою є смислова зона “рис характеру” жінки, про що свідчить як аналіз прислів’їв та приказок, так і результати асоціативного експерименту: сильна (*strong*), незалежна (*independent*), феміністка, яка може виховати чоловіка; 5) в слов’янському лінгвокультурному просторі, представленому українською та польською мовами, концепт ЖІНКА тісно пов’язаний із концептом МАТИ: жінка – та, яка дає життя. Фактично, концепт МАТИ перебиває концепт ЖІНКА, звужує його зміст, що абсолютно відсутнє в американській та французькій лінгвокультурах. Здійснений міжмовний порівняльний аналіз показує лінгвокультурні

відмінності змісту концепту ЖІНКА в американській, французькій, польській та українській лінгвокультурах, особливості його функціонування у дискурсі як одного із центральних концептів культури.

1. *Антология концептов* / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – М. : Гнозис, 2007. – 512 с.
2. *Бондаренко О. С.* Концепти “чоловік” і “жінка” в українській та англійській мовних картинах світу : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.17 / Олександр Сергійович Бондаренко. – Кіровоград, 2005. – 195 арк.
3. *Живіцька І.* Жінка в українських та англійських прислів’ях : оцінна характеристика / І. Живіцька // Мандрівець. – 2006. – № 4. – С. 66–70.
4. *Іващенко В. Л.* Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецької термінології): [монографія] / В. Л. Іващенко. – К. : Вид. дім Дмитра Бурого, 2006. – 328 с.
5. *Красных В. В.* “Свой” среди “чужих” : миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : ИТДГК “Гнозис”, 2003. – 375 с.
6. *Новикова А. М.* “Семантический гештальт” в структуре ассоциативного поля / А. М. Новикова. – М. : Ин-т языкознания РАН, 1998. – 30 с.
7. *Ставицька Л. О.* Гендерні стереотипи в сучасній українській мовній свідомості (за даними асоціативного експерименту зі словами “жінка”, “чоловік”) / Л. О. Ставицька // Наукові записки Луганського педагогічного університету. Серія “Філологічні науки” : зб. наук. пр. – Луганськ, 2004. – Вип. 5. – Т. 3. – С. 128–146.
8. *Сукаленко Т.* Метафоричне вираження концепту ЖІНКА в українській мові : [монографія] / Т. Сукаленко. – К., Інститут української мови : Видавничий дім Дмитра Бурого, 2010. – 240 с.

В статті описані особливості функціонування концепта ЖЕНЩИНА в англійському, французькому, польському та українському мовних картинах світу на матеріалі реалізованого асоціативного експерименту, смодельовані гештальт-структури асоціативного поля слів-стимулів “жінка”, “kobieta”, “woman”, “femme”, що дає можливість прослідити універсальні та ідиотетнічні особливості його функціонування в дискурсі в межах кожної з лінгвокультур.

Ключевые слова: концепт, лінгвокультура, семантичний гештальт, асоціація, асоціативне поле.

The article describes the peculiarities of functioning of concept WOMAN in the English, French, Polish and Ukrainian on the material of realized associative experiment. The gestalt structure of an associative field of stimuli “zhinka”, “kobieta”, “woman”, “femme”, which makes it possible follow the universal and linguistic-cultural features of its functioning in the discourse within each of the linguistic-culture is modeled.

Key words: concept, linguistic-culture, semantic gestalt, association, associative field.

Ірина Микитин

ГУЦУЛЬЩИНА КАСТАНА АБГАРОВИЧА І ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА:
ЧАСОПРОСТІР У ВИМІРІ *ARCHÈ*

У статті здійснено компаративний аналіз прози польського письменника Кастана Абгаровича та українського художника слова Юрія Федьковича у зверненні до образу Гуцульщини, зокрема художньої креації часопростору з дискурсом *archè*. Зосереджено увагу на творчому моделюванні художньої дійсності, мистецькій візії просторово-темпорального виміру Гуцульщини у категоріях космосу/хаосу, інтерпретації символічної площини гірського краєвиду як уособлення “начала” культурних світів польського і українського письменників.

Ключові слова: Гуцульщина, гуцульський часопростір, *archè*, хаос, космос, культурне пограниччя, образ.

Література українсько-польського пограниччя в умовах постколоніального дискурсу звертає особливу увагу на артикулювання мотиву пам'яті, експлікованого у текстовій площині незмірної ностальгії за “втраченим раєм” “приватної вітчизни”. Слушним є зауваження польського літературознавця М.Домбровської-Партики про іконічність емблеми пограниччя, яка завуальовує “візії реалізованого повернення до джерел «тут і зараз», зрештою, – ностальгічні образи «втраченої вітчизни», «вимріяної батьківщини» чи також напівзабутої «вітчизни дитинства» [12, 28]. Відповідно, художній часопростір у літературі українсько-польського пограниччя зближений до моделі бахтінського хронотопу як такого, що “завжди включає в себе ціннісний момент, який може бути виділений з цілого художнього хронотопу тільки в абстрактному аналізі” [2, 391]. Літературне осмислення географічного простору та історичного часу як універсальних вартостей глибокого екзистенційного сенсу оприявнює мистецьку візію світу, що моделює художній часопростір симбіозу “паралельних” культурних світів у проекції на *archè* “свого” універсуму.

Кастан Абгарович (літературний псевдонім – Абгар-Солтан) – польський письменник вірменського походження, прозові твори якого вважаються яскравими зразками літератури українсько-польського пограниччя кінця XIX – початку XX ст. Прижиттєві витвори митця тішилися великою популярністю серед читачької аудиторії поляків Галичини, проте протягом останніх ста років не перевидавалися, не перекладалися і переважно не досліджувалися. Тільки в XX ст. польське літературознавство звертається до мистецьких здобутків письменника у зв'язку з дослідженням “кресової” спадщини (праці Б.Гадач-

ка, Я.А.Хорошого), реінтерпретації так званої популярної літератури у вимірі гетерогенності письменства (дослідження С.Ульяша). Творчість Кастана Абгаровича у площині проблематики пограниччя культур розглядається К.Ляхович. На сьогодні вивчення творчих здобутків письменника у вітчизняному літературознавстві обмежується критичним відгуком І.Франка на збірку оповідань Абгара-Солтана “Русини” і кількома біографічними замітками В.Полека. Письменник відомий перш за все як автор численних творів про життя польської шляхти на Поділлі, проте кілька оповідань ілюструють глибоку зацікавленість образом Гуцульщини і буттям горян. Автор відкриває для читачів світ багатокультурного краю Карпатських гір, краєвиди якого репрезентують символічну проекцію “першопочатку” власного культурного універсуму.

Юрій Федькович – відомий український письменник XIX ст., творчість якого є загальноновизнаною і широкодосліджуваною. Вивчення письменницьких здобутків українського митця у радянському літературознавстві займалися М.Пазяк, Г.Гуць, А.Коржупова, Р.Мищук, М.Юрійчук, М.Шалата. На сьогодні художні надбання відомого літератора є об'єктом наукового дослідження Л.Ковалець. Незважаючи на широкий спектр літературознавчих розвідок, що торкаються різноманітних граней творчості Юрія Федьковича, питання художньої креації часопростору Гуцульщини у прозі українського письменника досі залишається відкритим. На сьогодні відсутні праці, зумовлені розвитком постструктуралістського літературознавства з такими складниками, як теорія мультикультуралізму і постколоніальна критика, що визначає потребу “другого” незалежного прочитання творів літератора після заідеологізованої епохи тоталітаризму.

Творчість Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича є суголосною у зверненні до образу Гуцульщини, проте кожен із художників слова витворює неповторну візію гірського простору – краю пограниччя культур, цивілізацій, релігій, що зумовлює актуальність компаративного зіставлення літературних здобутків польського й українського письменників, зокрема мистецької інтерпретації гуцульського часопростору з дискурсом *archè* як першопочатку, (де)кодованого у символічній площині краєвиду культурного пограниччя.

Мета дослідження полягає у типологічному аналізі гуцульського часопростору з дискурсом *archè* як символічної проекції “начала” у вимірі пограниччя культур на матеріалі прози Кастана Абгаровича (оповідання “При мисливському вогнищі”) та Юрія Федьковича (оповідання “Серце не навчити”).

Для досягнення поставленої мети необхідним є виконання таких завдань:

– з'ясувати відповідність поняття *archè* як універсального першопочатку у мистецькій візії Гуцульщини Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича;

– проаналізувати типологічні схожості й відмінності просторово-темпорального виміру Гуцульщини у прозі Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича;

– дослідити образи аксіологічно означених гуцульських краєвидів з дискурсом “початків” культурних світів Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича у категоріях космосу/хаосу.

У перспективі літератури українсько-польського пограниччя змалювання просторово-темпорального виміру Гуцульщини визначене мистецьким кодом мовлення крізь призму своєрідної матриці, що містила сукупність необхідних для людської екзистенції вартостей з чітким знаком *archè* (грец. “начало” – першопричина, принцип” [9, 31]). Польський літературознавець С.Ульяш, орієнтуючись на позицію філософа В.Татаркевича щодо розуміння терміну Анаксимандра *archè* не тільки як першопочатку, але засади, стверджує про подібну інтерпретацію поняття у його ціннісному вияві на рівні польської “кресової” літератури: “На Кресах вміщувалося вартості, які мали функціонувати як *archè* – мали бути не тільки первинною, але також властивою натурою речі. Структуру *archè* отримували: краєвид, двір, родина, мисливство, лад спільноти, навіть деякі естетичні якості” [13, 132]. Літературна візія першого моменту розвитку

речі, що у часовій площині не переставала існувати, але набирала інших виявів, дозволяла розглядати художню дійсність пограниччя у мистецькому обрамленні своєрідного “першопочатку”. Гуцульщина як простір культурного порубіжжя у мистецькій інтерпретації Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича була представлена символічними образами “красвидів, що промовляють” (термін А.Ковальчикової).

Аксіологічно насичені візерунки гуцульської природи (де)кодували усталений для кожного з “паралельних” культурних світів, що проживали на спільній території, образ світу. Якщо край Карпатських гір в світосприйнятті польського художника слова виступав тематичним осередком “кресової” екзотики з дискурсом багатокультурності, якому властиве нашаровування культурних універсалій багатьох етнічних світів, а передовсім, польського, для українського письменника гуцульські краєвиди виявляли неповторність рідного краю – Буковини, що змальовувалась у площині літературного тексту шляхом символічного поєднання географії гірського краю й інтелектуального простору з вектором до кодування універсальної картини світу у віддзеркаленні *archè* гуцульського універсуму.

Кастан Абгарович і Юрій Федькович змальовують художню картину краю Карпатських гір, що репрезентована, перефразовуючи думку літературознавця С.Ульяша, “*archè* раю, який знаходився в річищі Пруту і Черемошів” [14, 157]. Польський і український письменники віддзеркалюють первозданність і неперебутність гірського простору у художній візії божественного становлення карпатської Аркадії і благословенного Богом краю, проте ґрунтуються на різних світоглядних позиціях, репрезентуючи відмінний спосіб креації художньої дійсності, зокрема шлях міфологічного осмислення колишніх просторів Польської Корони як “початків” “польськості” в літературній інтерпретації поляка та модус символічного прочитання краєвидів рідного краю як ідеалу вільного гірського буття в творчому опрацюванні українця.

Гуцульщина Кастана Абгаровича виступає неповторним краєм божественного першотворення, що має вияв у первісній природі гірського простору. Польський письменник відтворює образ гуцульської дійсності у мить трансцендентної креації світу: “Відкрився перед моїми очима розкішний крає-

вид, ніби якийсь океан, заморожений шаленим подихом північного вітру. Вершини і вершини в далину, в безкінечність, одні за другими, що тягнуться й опадають щораз нижче, аж до далеких рівнин, недоступних для ока. А ціле це море гір, скал, борів і вод овіяне якимсь таємничим поетичним туманом, посилене від тіні, киненої через вищі пасма, видавалося незвичайним і урочистим” [10, 218]. Образ моря, океану, присутній в описі гірської природи, має міфологічне прочитання, адже “[...] води символізують вселенський збір потоків потенційних можливостей, fons et origo (джерело і походження), що передує всім формам і всьому творінню. Занурення у воду означає повернення до преформального стану, який має з однієї сторони смисл смерті і знищення, а з іншої – відродження і відновлення, оскільки занурення укріплює життєву силу” [4, 116]. Зважаючи на наявність у тексті міфологем води, темряви, туману як визначників трансценденції, образ гірського простору дивним чином співвідноситься з актом божественного творення світу: “Напочатку Бог створив Небо та землю. А земля була пуста та порожня, и темрява була над безоднею, і Дух Божий ширяв над поверхнею води” [7, 1]. Поняття безкінечності, таємничості пов’язане з трансцендентним, що має вияв у прекрасній картині природи Карпат, адже “океан”, “море гір” виступають символами вічності як фрагменти первісної матерії світотворення.

Картина божественної креації в художній інтерпретації Кастана Абгаровича репрезентує сакральний вимір гірського простору, що зберігає у своїй сутності прообраз світу на початку віків. Символи туману і води співвідносяться з модусом хаосу, що у міфологічній свідомості ототожнювався з несвідомим, а також являв собою початковою стадією світотворення, “первинною субстанцією, що уособлювала душу світу і є присутньою там, де існує невпорядковане змішання протилежних сил” [5, 457]. Темна сторона буття гуцульського простору Кастана Абгаровича виступає візією первісної картини світу, що віддзеркалюється у обрисах “дивного хаосу”: “Спершись на дуло рушниць, я поглянув вниз, але зразу нічого не зміг побачити, дихав тільки поспішно, квапливо. Побачені предмети переливалися мені в очах, зливалися в якийсь дивний нерозгаданий хаос” [10, 215]. Край Карпатських гір у художньому змалюванні польського письменника є перво-

зданим, тому не випадково відчуття оповідача корелюють зі світом природи, яка перебувала у глибокому зв’язку з сакральним процесом творення.

Кастан Абгарович не відображає картину трансцендентного переходу, акцентуючи на миті божественного світотворення, що зупинилася перед станом трансформації простору, за словами Е.Мелетинського, “від хаосу до космосу, від води до суші, від пустоти до речовини, від безформного до оформленого, від руйнування до творення” [6, 206]. Темпоральний вимір “до” остаточного кінця світотворення визначається наявністю першопричин, своєрідним джерелом усього, що буде “після”, адже міфологічне минуле як особливий сакральний час є “не просто часом, який передує, а особливою епохою першотворення, міфічним часом, прачасом (Urzeit), “початковими”, “першими” часами, що передують початку відліку емпіричного часу” [6, 173].

Міфологічний часопростір у художній візії Кастана Абгаровича є містичною дійсністю, що існує поряд з історичним часом, який ніби оминає межі гірського краю. Гуцульський світ живе у просторі циклічності особливого метафізичного минулого, що визначає теперішнє, але не віддаляється від “сьогодні” у напрямі до “завтра”. Така інтерпретація міфологічного часу у просторі Карпатських гір Кастана Абгаровича є близькою до запропонованої згодом художньої концепції темпоральної площини Станіслава Вінченца, згідно з якою “[Час. – *M.I.*] наближає вчорашнє і віддаляє сьогоднішнє” [3, 46]. Минуле у тетралогії “На високій полонині” і оповіданні “При мисливському вогнищі” наділене аксіологічним статусом норми. Циклічність часу у художньому просторі Гуцульщини Станіслава Вінченца і Абгара-Солтана виконує функцію вічного тривання, гарантуючи спокійний плін життя гірського універсуму без змін, що визначається оптимальним механізмом функціонування світу на “кресах кресів” (термін С.Ульяша).

На відміну від художньої інтерпретації гірської дійсності у вияві космогонічного хаосу, що позначає *arché* карпатського раю у прозі Кастана Абгаровича, Юрій Федькович відтворює образ Гуцульщини як Космос в цілому, що наповнений ініціативою, спонтанністю й свободою. Український письменник творить ідеальний вимір гармонійного співіснування природи і людини, що ілюструють

аркадійний вияв еманції Божого благословення. Гуцульський простір зберігає зв’язок з трансцендентним началом через спілкування з навколишньою природою, яка виступає символом вічного буття за принципами божественної рівноваги між часовими площинами “альфа” й “омега” – початкової і кінцевої точок історії людства у сакральному вимірі “буття у Бозі”.

Життєдайність гірського простору відтворюється на рівні персоніфікованої природи в оповіданні українського письменника “Серце не навчити”: “А молоді ідуть собі плаєм – нічирк. А пташка так щебече гаєм, аж просить: «Співайте, співайте, люди з нами – дивіться, як красно дав Господь милосердний, – співайте». А квіточки, що краєм процвітають, собі просять: «Любіться, обнімійтеся, люди! Обгорніть чистотою любов’ю – от як ми!» А самі пригорнуться одна до одної, мов справді обнімаються. А бджілка малесенька гуля та гуля собі плаєм, та в одно гуде: «Ану, люди, ану подивіться на мене! Адить, я з кожної чічки мід збираю; збирайте ж і ви – світ сесь солоденький, – збирайте!..»” [8, 37]. Природа Карпатських гір в мистецькій візії Юрія Федьковича виступає ідеалом радості буття, заклику до щастя у гармонії з навколишньою красою, що є матеріальним простором динамічного кругообігу життєствердності. Гірська дійсність уособлює фрагмент сакрального начала світотворення, злиття з яким виявляється справжнім сенсом існування людського роду.

Пізнання істинного світу у художній інтерпретації Юрія Федьковича відкривається завдяки божественному вияву любові як аксіологічного коду екзистенції з чітким знаком трансцендентного. Український митець змальовує природу гірського простору крізь призму кордоцентризму, адже серце як духовний всесвіт людини підтримує тісний зв’язок з живильним духом світотворення. Бог у гуцульському світосприйнятті мислиться у вимірі батьківської безмежної любові, що має здатність об’єднувати у гармонії буття все живе. Так наратор оповідання “Серце не навчити” розповідає: “А красно та любо на божому [курсив наш. – *M.I.*] світі! Пташки щебечуть, що чоловік аж сам себе не чує, зелені ліси ялинові позацвітали та припорошили шовкові трави, мов золотим маком. Цвіти та цвіти, цвіти та цвіти, та запахи, та радощі, а Путилівка-річка бринить по білому камінню –

ти б гадав, що срібло розсипалось та задзвеніло. Мило, весело!” [8, 36].

Віталістична життєрадісність гірської природи окреслює модус божественності навколишньої дійсності, що втілюється у художньому візерунку “божого світу” – світлого, спокійного, повного природної веселості й умиротвореності раю. Така інтерпретація природи у прозі Юрія Федьковича свідчить про експлікацію біблійного мотиву еманції божественної любові як універсального вияву першопочатку у світоглядній парадигмі українського письменника. Модус одухотвореності гуцульського світу у прозі Юрія Федьковича, на нашу думку, є художньою проекцією християнізованого світогляду на язичницький світ пантеїзму, що прослідковується у віталістичних візіях карпатського універсуму українського письменника.

Якщо гуцульський часопростір Юрія Федьковича віддзеркалює край Карпатських гір, що перебуває у постійному єднанні з трансцендентним началом, образи гірських краєвидів Кастана Абгаровича, позначені символом космогонічної невпорядкованості, репрезентують символічне бачення світу до початку віків. Польський письменник віддзеркалює первозданий вияв божественного світотворення, що вилився в обриси дивного хаосу гуцульських просторів, проте акцентує на космосі власного культурного світу, завуальованого в художньому змалюванні шляхетського двору: “Звільна якась дивна задума почала мене опановувати і мій погляд, перебігаючи по цьому блідо-синюватому морі мли сягав щораз далі, далі, десь аж поза спінені потоки Пруту, поза мутні хвилі Дністра, десь аж на подільські рівнини і помітив там білий двір під солом’яним дахом і старі, одвічні дерева навколо” [10, 218]. Згідно з міфологічною символікою переходу хаосу у космос, можна припустити, що Кастан Абгарович творить візію Гуцульщини як краю, який завмер в очікуванні “чуда” світотворення, що проявляється у вимірі космосу як упорядкованого гармонійного шляху до досконалості, втілення культури – своєрідного уособлення цивілізаційної місії польської спільноти.

Для того, щоб зрозуміти сутність *arché* у вимірі гуцульського універсуму польського письменника, звернемось до позиції літературознавця Е.Мелетинського щодо символіки процесу світотворення у космогонічних міфах: “Перетворення хаосу в космос [...] відповідає виокремленню культури в її про-

тиставленні до природи” [6, 212]. Дослідник позначає первинні субстанції хаосу і космосу символічними площинами природи і культури, де остання є сакральним виявом творчого світла серед темряви несвідомого. Художня інтерпретація гуцульського простору в оповіданні “При мисливському вогнищі”, беручи до уваги концепцію Е.Мелетинського, частково змінює візію часового кругообігу гірської дійсності, що у випадку акцентування на первинній субстанції хаосу тяжіє до відтворення міфологічного простору у “темряві віків”.

Погляд на упорядкований космос як результат сакрального становлення веде до бачення гуцульської дійсності зі сторони історичного часу з чітким вектором “до світла”, що символізує творення нової епохи у житті карпатського універсуму. Сучасний польський літературознавець С.Чаплеєвич віддзеркалює подібну ситуацію художньої креації “кресового” часопростору в епопеї “Про початки” М.Стрийковського – представника польського письменства XVI ст. Дослідник акцентує на двох часових ситуаціях твору – “доісторичній”, що “тоне в темноті” та історичній, римсько-європейській, яка “перебуває у сусідстві з вічністю і до неї веде, гарантуючи вічну славу своїм героям” [11, 20]. Така інтерпретація просторово-темпорального виміру культурного пограниччя типологічно близька з позицією Каєтана Абгаровича щодо ціннісного вияву образів світла і темряви, проте розходиться у плані розуміння первинної сутності хаосу як символічного джерела світотворення. Часопростір Гуцульщини Каєтана Абгаровича оприявнений в панорамі аксіологічно насичених образів, що ілюструють неповторний образ екзотичного краю первозданності як унікального вияву “колиски цивілізації” довінцензівського типу.

Абгаровичева візія *archè* як символічного вияву “світла” культури серед “темряви” хаосу типологічно подібна до художнього змалювання живильного першовогню – вияву божественної любові Юрія Федьковича, що підтримує гармонію гуцульського “буття у Бозі”, проте якщо польський письменник у текстовій канві гуцульських краєвидів репрезентує літературну варіацію ідеї польського месіанізму з дискурсом богообраності власного культурного світу, то український митець в образах гірського часопростору вбачає віддзеркалення “початків” “гуцульськості” як “люстра” універсальної картини світу.

Позиція Юрія Федьковича щодо життєстверд-ного образу дійсності і місця в природному кругообігу людини, на нашу думку, типологічно близька з елліністичною думкою про весь світ як вираження дійсності у становленні. Текстова канва оповідання “Серце не навчити” українського митця передбачає акцентування на вищій цінності і вартісності буття, яке, згідно розуміння простору з точки зору Е.Андерхілл, є фрагментом “великого Космічного життя, що перевершує наше життя і включає його у себе” [1, 41].

У художній інтерпретації модусу божественної креації світу доречним є звернення до первинної субстанції логосу – першовогню, що є своєрідним відповідником трансцендентного образу Бога (і універсального вияву любові) у художньому часопросторі Юрія Федьковича. Погоджуємося з дефініцією поняття “логос” у “Філософському енциклопедичному словнику”: “ЛОГОС (від грец. logos) – спочатку – слово, мовлення, мова; пізніше, в переносному значенні – думка, поняття, розум, смисл, світовий закон; у Геракліта і стоїків – світовий розум, ідентичний с безликою, що вивисується навіть над богами, закономірністю Всесвіту, з долею (грец. heimarmene). [...] віднині логос – як вічно властива Богу сила розуму, слово і вічна думка Бога, яка в якості логосу створила світ і яка пронизує його і зв’язує [...]” [9, 199–200]. Містика логосу, що уособлюється у символічному вираженні божественної любові як *archè* художнього світу Юрія Федьковича, виступає мистецькою проекцією гуцульських вірувань про “живу ватру”, запалювання якої на карпатських полонинах не тільки захищає від холоду чи диких тварин, але виконує функцію духовного очищення. Федьковичева інтерпретація просторово-темпорального виміру Гуцульщини як аркадійної площини еманції божественної любові-першовогню, імовірно, пов’язана з ідейно-естетичними пошуками, адже український митець у період написання прозових творів 1860-х рр. зацікавився релігійним містицизмом.

Таким чином, гуцульський часопростір у художній інтерпретації Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича уособлював аксіологічну площину пам’яті у (де)шифруванні першопочатків світотворення, що оприявнювали істинні вартості “польськості” у проекції на “кресові” землі Гуцульщини і пошук універсальної картини світу в *archè* гуцульського універсуму. Первинні субстанції хаосу і космосу

визначили первозданну сутність карпатського універсуму у площині трансцендентного світотворення, зокрема, модусу дикості гірського краю у мистецькому опрацюванні польського письменника і концепції любові як еманції божественного благословення у художній візії українського митця, що виявляються проекціями Істини у картинах карпатського буття. Міфологічний часопростір у становленні зближує гуцульську дійсність з образом первозданного світотворення у аксіологічному вимірі *archè*, що розкриває просторово-темпоральну сутність Гуцульщини Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича у дзеркалі категорії палімпсесту, відсилаючи читача крізь символічну площину прихованих значень вглиб – до міфічних початків, до легендарного дитинства людства, до первинного Сенсу.

1. Андерхілл Э. Мистицизм. Опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека / Андерхілл Эвелин; [пер. с англ. : под ред. В. Г. Грилиса...]. – К. : София, 2000. – 496 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : “Художественная литература”, 1975. – С. 234–407.
3. Винценз Ст. На високій полонині (Правда старовіку) / Ст. Винценз. – Львів : Червона калина, 1994. – 451 с.
4. Керлот Х. Э. Словарь символов / Керлот Х. Э; [пер. с англ. Н. А. Богун; отв. ред. С. В. Пролеев]. – М. : “REFL-book”, 1994. – 608 с.

В статтє осуцештєляєтєся компаративний анализ прозы польского писателя Каєтана Абгаровича и украинского художника слова Юрия Федьковича в обращении к образу Гуцульщины, в частности художественной креації времяпространства с дискурсом *archè*. Сосредоточено внимание на творческом моделировании художественной действительности, поетическом видении пространственно-темпорального измерения Гуцульщины в категориях космоса/хаоса, интерпретации символического образа горного пейзажа как олицетворения “начала” культурных миров польского и украинского писателей.

Ключевые слова: Гуцульщина, гуцульское времяпространство, *archè*, хаос, космос, культурное пограничье, образ.

The comparative analysis of the prose works of Polish writer Kaetan Abgarovych and Ukrainian master Yuriy Fedkovych concentrated on the image of Hutsul land, specifically: on the artistic creation of time and space with the *archè* discourse as a universal primary beginning is done in the article. Special attention is paid to the creative modeling of artistic reality, artistic creation of the time and space dimension of the Hutsul Land in the categories of space/chaos, the interpretation of the mountain views as the personification of primary beginnings of Polish and Ukrainian writers' cultural worlds.

Key words: Hutsul land, time and space dimensions, *archè*, chaos, space, cultural borderland, an image.

5. Кирло Х. Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Хуан Кирло; [пер. с англ. Ф. С. Капицы, Т. Н. Колядич]. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2007. – 525 с.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – Москва : Наука, 1976. – 407 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
7. Перша книга Мойсеєва : Буття // Біблія. – К. : Поліграфкнига. 1992. – С. 1–56.
8. Федькович Ю. Твори : в 2 т. / Юрій Федькович. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2 : Повісті, оповідання, казки, драматичні твори, листи. – К. : Дніпро, 1984. – 426 с.
9. Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс] // Режим доступа до енцикл. : <http://www.ex.ua/get/2037509>.
10. Abgar-Sołtan. Przy ognisku myśliwskim / Abgar-Sołtan // Abgar-Sołtan. Rusini. Szkice i obrazki / Abgar-Sołtan. – Kraków : Nakładem Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej, 1893. – S. 213–280.
11. Czapplejowicz E. Czym jest literatura kresowa? / Eugeniusz Czapplejowicz // Kresy w literaturze: Twórcy dwudziestowieczni; [red. E. Czapplejowicza i E. Kasperskiego]. – Warszawa : Wiedza powszechna, 1996. – S. 7–72.
12. Dąbrowska-Partyka M. Literatura pogranicza, pogranicze literatury / Maria Dąbrowska-Partyka. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004. – 266 s.
13. Uliasz S. Literatura Kresów – kresy literatury: Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego / Stanisław Uliasz. – Rzeszów : Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1994. – 246 s.
14. Uliasz S. O literaturze kresów i pograniczu kultur : rozprawy i szkice / Stanisław Uliasz. – Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2001. – 220 s.

УДК 82.0:7.036.1
ББК 83.0

Наталія Венгринович

СТАН КОМПАРАТИВНОГО ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМИ
НАТУРАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЗАРУБІЖНОМУ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Статтю присвячено аналізу стану теоретичного осмислення натуралізму в українському та зарубіжному літературознавстві у компаративному аспекті. З'ясовуються генетико-типологічні особливості натуралізму як літературного напрямку, вивчається його світоглядно-філософське підґрунтя.

Ключові слова: натуралізм, позитивізм, тип творчості, літературний напрям, літературний процес.

Компаративне вивчення того чи іншого літературного напрямку (як певної цілісної ідейно-естетичної одиниці літературного процесу) ніколи не втрачало науково-пізнавальної значущості. Дослідження такого аспекту дають важливий емпіричний матеріал не тільки в галузі порівняльного літературознавства (вивчення генетичних і контактних зв'язків, типологічний, інтертекстуальний, рецептно-естетичних, перекладознавчих, імагологічних планів), але й підживлюють органічну єдність компаративістики з трьома основними галузями літературознавчої науки: теорією, історією літератури та літературною критикою. Адже головна мета компаративістики – “вивчення літературних явищ (твору чи літературної спадщини письменника, жанру і стилю) через вихід за межі національної літератури”, синтезування матеріалів окремих літератур задля пізнання іманентних закономірностей світового літературного процесу, з урахуванням широких мистецьких, культурних, ідеологічних, етнічних контекстів минувшини і сучасності, [7, 11] – збігається з курсом історії літератури на віднайдення чи радше перевіднайдення власного предмета й об'єкта дослідження. Як справедливо зазначають науковці, “порівняльно-типологічне вивчення літератур відкриває можливості зіставлення літературних явищ, які належать не тільки до різних національних літератур, але й до різних стадій культурного розвитку кожної конкретної країни. Важливою умовою таких зіставлень є виявлення певної домінанти культурного та літературного процесу, що з'єднує його синхронний і діахронний аспекти, з урахуванням цього можна вести мову про формування натуралістичних тенденцій у тих епізодах літературної історії, які відсторонені від

“класичного” натуралізму як у географічному, так і в хронологічному планах [9, 299].

На жаль, ідейно-естетична система натуралізму все ще не отримала належного наукового історико-теоретичного обґрунтування у вітчизняному літературознавстві. І це виглядає, на перший погляд, якоюсь випадковою, нелогічною несправедливістю щодо літературного феномена, який з часу свого виникнення й утвердження в літературному процесі (друга половина XIX століття) і аж до наших днів викликав і продовжує викликати стільки неоднозначних і суперечливих оцінок та суджень. Тим більше, якщо зважити, що наукова рецепція інших однорядних із натуралізмом явищ (реалізму, романтизму, імпресіонізму тощо) якщо й не відзначається абсолютною однотайністю, то принаймні, може зарахувати до своїх здобутків вироблення загальноприйнятих висновків стосовно основних генетико-типологічних констант цих художніх систем.

Однак глибше вникнення у проблему спонукає до розуміння того, що, власне, ця тенденція до висловлювання індивідуальних суджень, суб'єктивних оцінок і є свідченням підміни історико- й теоретико-літературознавчих досліджень літературно-критичною рецепцією. Абсурдність сприйняття натуралізму у вітчизняному літературознавстві стає очевидною, якщо порівняти діаметрально протилежні за мотиваційною базою, але абсолютно тотожні за негативними висновками й оцінками твердження щодо цього напрямку українських критиків дорадянського та радянського періодів. Р.Чопик, порівнюючи “шлях до вироку” (від критичних оцінок народівців – до нещадної критики радянських літературознавців, зокрема у статті П.Христюка “Буржуазні літературні стилі”) натуралізму зага-

лом і Франкових здобутків у цьому напрямі зокрема із замкненим колом, резюмує: “Кільце” іронічно замкнеться. Франків натуралізм, що, на думку народівців, провокував революцію, з точки зору соціаліста виявився порогом на шляху до неї, якого письменник так і не переступив. Взаємовиключність цих суджень пов'язана не лише з перевагами ретроспективної прозорості погляду П.Христюка щодо гуманності перспективи, яку В.Барвінський, Г.Цеглинський та О.Огоновський могли хіба що вгадувати. Дослідницький об'єктив радянського літературознавця хибував необ'єктивністю” [14, 84].

Причини “необ'єктивності об'єктива” радянських дослідників, за Д.Наливайком, у тому, що “в міру формування сумнозвісного методу соціалістичного реалізму натуралізм з його принципами об'єктивності зображення й вірності життєвій правді (що для його митців справді було неухильним законом творчості) ставав усе неприйнятнішим для поборників фіктивного реалізму, названого соціалістичним” [12, 119].

На думку Р.Голода, небажання наших літературознавців глибоко вникати в проблему натуралізму можна пояснити тим, що “реалізм у різних його модифікаціях (просвітительський, критичний, соціалістичний, магичний) упродовж тривалого часу вважався універсальним творчим методом, який має здатність синтезувати у собі елементи різних літературних напрямів”. Тому, заради укріплення позицій реалізму, “вигідніше було говорити власне про елементи натуралізму, а не про натуралізм як самостійний літературний напрям”. До того ж, “один із основоположних принципів натуралістичного мистецтва – фізіологічна мотивація вчинків людини – суперечив теорії про класову боротьбу в суспільстві, а у літературній сфері положенню про виключно соціальний детермінізм” [3, 6]. Р.Чопик щодо цієї думки констатує: “...У працях радянських літературознавців розколина поміж «соціальним» реалізмом та «несоціальним», «фізіологічним» натуралізмом поглиблюватиметься. Вона мусила бути, як мусили бути керованими коліщата рівно заведеного годинника Енгельсової народної держави, як не мусило бути жодної біологічної непередбачуваності у «соціально» вивірених технологіях її керманців” [14, 88].

Ідеологічна упередженість радянських літературознавців щодо важливості не тільки соціальної, а й біофізіологічної мотивації

людської поведінки проявляється у їхніх працях, присвячених як українському, так і світовому натуралістичному мистецтву. Скажімо, Р.Самарін у загальному ґрунтовному дослідженні натуралізму в літературі США не оминає загальноприйнятих ідеологічних кліше: “Переоцінка фізіологічного і – ширше – біологічного начала в людині та недооцінка начала соціального, ігнорування великого аристотелівського формулювання про те, що людина – “тварина соціальна”, відоме нехтування визвольних теорій створювали передумови для проникнення у творчість натуралістів різних реакційних політичних концепцій” [13, 290].

Причини більш загального характеру (що виходять за межі конкретно-національного та конкретно-історичного літературознавчих дискурсів) об'єднують в аспекті необ'єктивного сприйняття натуралізму вітчизняних науковців із їхніми зарубіжними колегами.

По-перше, це труднощі з розмежуванням художніх систем натуралізму та реалізму. Типологічна близькість двох генетично споріднених доктрин породжувала труднощі з ідентифікацією творчості навіть головного теоретика і практика натуралізму, Еміля Золя, якого сучасники і нащадки зараховували як до табору реалістичних, так і натуралістичних письменників. Навіть більше, дослідники небезпідставно вважають, що одним із винуватців пануючих у цьому питанні непорозумінь є сам автор “Експериментального роману”, який, наприклад, до характеристики одного й того самого явища в живописі імпресіоністів міг використовувати і термін “імпресіонізм”, і “реалізм”, “актуалізм”, “натуралізм”, причому використовував ці слова як синоніми [9, 30].

Тож нічого дивного немає в тому, що й дослідники пізніших епох нерідко не могли дати достатньо повної та об'єктивної поетикальної картини натуралізму, оскільки намагалися оцінити останній “на основі мірок і критеріїв, які використовувалися як основоположні при вивченні реалістичного мистецтва” [9, 49]. Однак повне розмежування й зіставлення поетикальних систем реалізму та натуралізму неможливе не тільки через генетико-типологічну спорідненість зазначених літературних феноменів, але й з огляду на те, що, за Д.Наливайком, абсолютно чистих течій і стилів загалом не буває, їх “знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язках і взаємодії, про що свідчить твор-

ність кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує”, адже “сучасні дослідники навіть у Н.Буало, який так чітко сформулював зібрання правил класицизму, знаходять цілком очевидні елементи бароко” [11, 163].

По-друге, це концептуальна спрямованість натуралізму на епатаж. Солідаризуємося з науковцями, які стверджують: “Літературний скандал – це не тільки спосіб маніфестації натуралістичного образу. По суті, це і є поетична модель натуралізму в її синхронному, діалогічному, функціональному режимі. Аналіз та інтерпретація цієї моделі ускладнюється тим, що аналітик лише з великими труднощами може об’єктивізувати своє сприйняття натуралістичного тексту або натуралістичних структур тексту – агресія натуралістичного образу спрямована й проти нього – як реципієнта і як читача” [9, 179].

І все ж, із часів утвердження та розквіту натуралізму у світовому літературному процесі в різні періоди і в різних країнах з’являлися історико-теоретичні розвідки, присвячені цьому оригінальному та самобутньому, але водночас складному й суперечливому мистецькому феномену, які, якщо й не спромоглися виробити абсолютно об’єктивних, загальноприйнятих характеристик останнього, то бодай дозволили наблизитися до розуміння його суті (“до об’єктивного через інтерсуб’єктивне”). У зв’язку з цим особливо важливими, окрім теоретичних розмірковувань головного репрезентанта напряму – Еміля Золя (“Експериментальний роман”, “Почуття реального”, “Про власну манеру письменника” тощо), – є літературно-критичні праці інших письменників, причетних до популяризації напряму в національних літературних процесах, зокрема І.Франка (“Еміль Золя. Життєпис”, “Еміль Золя і його твори”, “Влада землі в сучасному романі”, “Гліб Успенський”) чи американських авторів (епістолярна спадщина С.Крейна, Т.Драйзера).

Водночас, осмислюючи теоретичні праці Еміля Золя чи Івана Франка (навіть ті з них, які написано у 80-ті роки XIX століття, тобто тоді, коли ідейно-естетична доктрина натуралізму вже викристалізувалася), не можна забувати про той полемічний контекст, який нерідко спричиняв їхню появу і логіці якого вони більшою чи меншою мірою підпорядковувалися. Не випадково навіть статті Еміля Золя, які склали основу знаменитого “Експе-

риментального роману”, дослідники відмовляються сприймати як естетичний маніфест у класичному розумінні слова, оскільки “це – діалог із самим собою, з культурними традиціями й опонентами, ціль якого – не описати онтологію явища, а переконати себе та співрозмовника, що це явище має право займати місце на літературному небосхилі”. Тому-то, як не парадоксально, “теорію” класичного натуралізму практично неможливо вчитати із статей його “теоретика”, а щоби розібратися з особливостями творчості письменника, необхідно враховувати не тільки його “голос” – голос художника і теоретика, але й відчувати контекст, у рамках якого цей голос звучить” [9, 62].

Власне, задля врахування контекстуальності натуралізму та творчості окремих його репрезентантів необхідно звернути увагу на історико-теоретичні та літературно-критичні погляди літературознавців – сучасників натуралізму та натуралістів. Маємо на увазі, зокрема, дуже значущу для з’ясування різниці між конституюючими домінантами реалістичного та натуралістичного мистецтва монографію французького автора А.Давида-Соважо, видану російською мовою у Москві 1891 року “Реалізм і натуралізм у літературі й у мистецтві” [6]. До кола аналізованих у книзі проблем належить порівняння тенденцій у розвитку національних літературних процесів кінця XIX століття у Франції та в Росії, виявлення, дослідження та зіставлення не лише поетикальних особливостей, але й світоглядно-філософських засад натуралізму та реалізму.

Вглибленню в особливості різних національних літературних процесів другої половини XIX – початку XX століття сприятиме також звернення до літературознавчих поглядів братів Е. та Ж.Гонкурів (висловлених, зокрема, в їхньому “Щоденнику”) [5], О.Бальзака [1], Х.Гарленда [2].

Великий обсяг матеріалу для глибоких історико-теоретичних, генетико-типологічних досліджень дають також праці, що виникли на певній хронологічній віддалі від предмета й об’єкта обсервації. До таких, наприклад, належать не переобтяжені вимушеними “реверансами” на адресу тодішніх ідеологічних канонів фундаментальні, ґрунтовні монографії з проблем історії та теорії літератури “Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття” І.Денисюка, “Українська література XIX ст. Напрями, течії” Н.Калениченко,

“Искусство: направления, течения, стили” Д.Наливайка; порівняльні студії В.Матвіїшина (“Е.Золя в польсько-українських літературних взаєминах”, “Українсько-французькі літературні зв’язки XIX – поч. XX ст.”), Л.Шпака (“Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80–90-х годов XIX ст.”). До “рідкісних у нашій науці робіт, у яких до натуралізму застосовано не тільки оцінювальний, але й аналітичний підхід” [9, 41], дослідники зараховують роботи Т.Сільман (“Гергарт Гауптманн”) і А.Федорова (“Томас Манн. Время шедевров”).

Особливо варто відзначити розвідки про поетику натуралізму вітчизняних літературознавців пострадянського періоду, коли нова хвиля зацікавлення зазначеним літературним напрямом принесла з собою переосмислення ідейно-естетичних особливостей і культурно-історичної значущості останнього. Маємо на увазі теоретико-, історико-, порівняльно-літературні та франкознавчі дослідження В.Вишенського (“Жанрово-стильові особливості драми Гергарта Гауптмана: натуралістичний об’єктивізм (німецько-українські типологічні паралелі). Автореферат дисертації”), Л.Гаєвської (“І.Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм?”), Р.Голода (“Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяря”), Т.Гундорової (“Франко – не Каменярь”), Т.Денисової (“Іван Франко и натурализм”), М.Кебала (“Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX століття в порівняльно-літературному аспекті”), “Типологічні відповідності українського та німецького натуралізму останньої третини XIX ст. Автореферат дисертації”), Д.Наливайка (“Проблема натуралізму в українській літературі”), М.Ткачука (“Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка”). Перелічені вище праці відзначаються належним рівнем наукового об’єктивізму, методологічним плюралізмом, відсутністю ідеологічної упередженості, порівняно з літературознавчими здобутками радянського періоду.

В.Міловідов, оглядаючи літературу, в якій досліджуються особливості натуралістичного мистецтва, робить висновок, що “зарубіжні дослідники проблеми натуралізму численніші й різноманітніші за своїми підходами, ніж вітчизняні. Але що об’єднує їх основну масу, то це відмова від апріорних тверджень про “недоброякісність” натура-

лізму, відсутність переваги оцінювального підходу над аналітичним. Натуралізм у працях зарубіжних дослідників подається в широкому контексті літературних і нелітературних зв’язків, причому цей контекст багатомірний – як історично, так і географічно” [9, 49]. Власне, цитоване дисертаційне дослідження самого В.Міловідова – “Поэтика натурализма”, виконане в Росії в добу звільнення від ідеологічного диктату, теж підпадає під подібні позитивні характеристики. Так само, як наукові праці Б.Реїзова “Французский роман XIX века”, В.Брукса “Писатель и американская жизнь”, Л.Андреева “Эмиль Золя”, Р.Гамана та Й.Германда “Naturalismus”, Р.Ковена “Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche”, П.Мартіно “Le naturalisme français”, У.Мюнхова “Deutscher Naturalismus”, Ч.Валькова “American literary Naturalism, a divided Stream”.

В умовах нестачі спеціальних історико-літературних розвідок про спонуки виникнення, обставини утвердження й існування феномена натуралізму в тому чи іншому національному літературному процесі особливої ваги набирає різноманітна довідкова література, як-от “The World Book Encyclopedia”, а також численні академічні історії зарубіжної літератури, наприклад, “Зарубіжна література” за редакцією О.Ніколенко, Н.Хоменко та М.Консвої; “Література последней трети XIX века” (Т.4, за редакцією П.Балдіцина та М.Корневої); “Литературная история Соединенных Штатов Америки” та інші.

Цілісна рецепція ідейно-естетичної системи натуралізму неможлива без ознайомлення з її світоглядно-філософським базисом. Відтак цілком доречно у зв’язку з цим звернутися до інтелектуальних здобутків філософів-позитивістів, викладених, зокрема, в “Курсе положительной философии” О.Конта, “Опытах” Г.Спенсера, “Философии искусства” й “О методике критики и об истории литературы” І.Тена та до наукових коментарів і інтерпретацій сутності доктрини зазначеної філософської течії – “От позитивизма к интуитивизму: критические очерки буржуазной эстетики” А.Новикова, “Narodziny pozytywizmu polskiego” Б.Скарги тощо.

Виявлення та вивчення позитивістського підґрунтя натуралістичної доктрини важливе і з огляду на необхідність дослідити трансформацію (сказати б, “проростання”) тих чи інших ідей, теорій, концепцій, навіть

певної методології мислення із галузі світоглядно-філософської у сферу ідейно-естетичну, і через можливість таким чином ідентифікувати й дефініціювати натуралізм власне як літературний напрям. Ідеться про те, що навіть на рівні довідкових літературознавчих джерел зафіксовано, що серед чинників, які складають суть літературного напрямку як цілісної одиниці літературного процесу, слід передовсім назвати “світоглядний (ідейний і філософський) фундамент, який породжує певну концепцію дійсності, певний спосіб її пізнання, розуміння суспільно-історичних закономірностей, місця людини у суспільстві та Всесвіті. Сюди ж відносяться ідейні переконання, спрямовані на зміну наявних суспільних відносин, суспільні та моральні ідеали, згідно з якими оцінюється сучасність, а також погляди на роль і значення літературної творчості в житті суспільства, історичної епохи, людської культури в цілому” [8, 419]. Не менш важливим складником суті літературного напрямку, на переконання вчених, є поетика, яка, до слова, теж багато в чому визначається характером філософського підґрунтя, тобто “поетика як система більш-менш нормативних правил, котрі виросли на філософським фундаменті того чи іншого літературного напрямку і безпосередньо пов’язані з літературною творчістю” [8, 419].

Принагідно зазначимо, що й за двома іншими критеріями обсервоване явище (натуралізм) відповідає поняттю “літературний напрям”. Ідеться про “спільність мотивів, тем, ідей, образів, сюжетних схем, що переважають у певному літературному напрямі, є характерними для нього” та про “сукупність художніх засобів, регульованих поетикою літературного напрямку” (“певні стильові, композиційні особливості, певні жанрові форми, що переважають у даному літературному напрямі, є характерними для творчості його представників”) [8, 419].

Однак вивчення генези натуралізму в діяхронному аспекті буде неповним без урахування того, що, як доводять науковці (Д.Наливайко, В.Міловидов та інші), аналізований феномен проявлявся у різні епохи, на різних етапах розвитку літератури та мистецтва і як певний принцип (чи метод) підходу до дійсності, і як стиль, стильова тенденція, що виявляється в тяжінні мистецтва різних епох до відтворення “натурального обличчя” життя, до адекватності зображуваного і зображення [11, 112].

Аналіз стану компаративного вивчення проблеми натуралізму в українському та зарубіжному літературознавстві дає підстави для висновків щодо основних завдань, які стоять перед сучасними дослідниками цього напрямку. Вони полягають у:

– виявленні світоглядно-філософського підґрунтя напрямку;

– окресленні глибинної сутності явища натуралізму в світовій літературі XIX – початку XX ст., визначенні обставин його виникнення та функціонування в різних національних літературах;

– виокремленні ідейно-естетичної значущості, “особливостей” натуралізму в порівнянні з іншими художніми системами, зокрема романтизму та реалізму;

– розкритті генетико-контактних зв’язків і типологічних відповідностей натуралізму у творчості письменників різних національних літератур;

– виявленні оригінальності та специфічності національних та індивідуальних варіантів натуралізму у творчості представників напрямку, з’ясуванні культурно-історичних, етноестетичних, ідеологічних, світоглядно-філософських, індивідуально-психологічних тощо детермінант цих особливостей.

Вирішення зазначених завдань у системі координат порівняльного літературознавства сприятиме глибшому історико-теоретичному пізнанню генетико-типологічних особливостей натуралізму, а також відкриє для майбутніх дослідників цього літературного напрямку оперативний простір для зіставлення національних варіантів натуралістичної доктрини з її світовим інваріантом, а відтак для виявлення тих іманентних законів і закономірностей, завдяки яким відбувається загальний розвиток літературного процесу.

1. Бальзак О. Собр. соч. : в 15 т. / О. Бальзак. – Т. 13. – М., 1951. – 323 с.
2. Гарленд Х. Крушение кумиров / Х. Гарленд // Писатели США о литературе. – М. : Прогресс, 1982. – Т. 1.
3. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка : до питання про особливості творчого методу Каменяря / Р. Голод. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 108 с.
4. Голод Р. Поетика натуралізму в творчості Івана Франка. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук : рукопис / Р. Голод. – Львів, 1997. – 166 с.
5. Гонкури Э. и Ж. Дневник / Гонкури Э. и Ж. – М., 1964. – Т. 1. – 710 с.

6. Давидь-Соважо А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве / А. Давидь-Соважо. – М., 1891. – 350 с.

7. Ільницький М. Порівняльне літературознавство : в 2 ч. / М. Ільницький, В. Будний. – Л. : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – Ч. I : Лекційний курс – 280 с.

8. Гром’як Р. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром’як, Ю. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”. 1997. – 752 с.

9. Міловидов В. А. Поэтика натурализма : дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук : рукопис / В. А. Міловидов. – Тверь, 1996. – 334 с.

10. Мотылева Т. К спорам о реализме XX века / Т. Мотылева // Вопросы литературы. – М., 1962. – № 10. – С. 140–158.

11. Наливайко Д. Искусство : направления, течения, стили / Наливайко Д. – К., 1985. – 365 с.

12. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі / Д. Наливайко // Літературознавство : мат-ли III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С. 118–130.

13. Самарин Р. Проблема натурализма в литературе США и развитие американского романа на рубеже XIX–XX веков / Р. Самарин // Проблемы истории литературы США. – М., 1964. – С. 180–320.

14. Чопик Р. На шляху до вироку (питання “Франко і натуралізм” у літературознавстві та критичі 1879–1950-х років) / Р. Чопик // Укр. літературознавство. – 1996. – Вип. 62. – С. 83–91.

Статья посвящена проблемам анализа состояния теоретического осмысления натурализма в украинском и зарубежном литературоведении в компаративном аспекте. Определяются генетико-типологические особенности натурализма как литературного

Ключевые слова: натурализм, позитивизм, тип творчества, литературное направление, литературный процесс.

The article deals with the analysis of the state of naturalism theoretic interpretation in the Ukrainian and world literary criticism in the comparative aspect. It has been clarified genetic-typological peculiarities of naturalism as a literary trend and investigated its world-view and philosophic substratum.

Key words: naturalism, positivism, type of creative work, literary trend, literary process.

УДК 821.161.2+821.162.1

ББК 83в6

Данило Рега

ВІЗУАЛЬНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТА ПОЛЬСЬКИХ ФУТУРИСТІВ

У статті здійснено аналіз зорової поезії у творчості українських та польських письменників-футуристів. Розглянуто основні засади творення даного виду поезії з урахуванням ідей, які викладені у маніфестах Томазо Марінетті, а також досліджено їхню рецепцію на польський та український літературні ґрунти.

Ключові слова: футуризм, маніфест, “візійна поезія”, “слова на свободі”, поезомалярство.

З приходом у літературне життя Європи такого напрямку як футуризм, годі було очікувати якихось спокійних змін. Футуризм увійшов сміливо і напористо, пропонуючи змінити ледь не всі усталені норми життя початку XX ст. Усе, що було до зародження цього напрямку, повинно було забуватися, він мав стати відліком нового часу. Музеї, бібліотеки, творчі набутки відомих письменників минулого мусили стертися з пам’яті громадян та суспільної свідомості.

Футуризм зародився на початку XX ст., а точніше 20 лютого 1909 р., коли в Парижській газеті “Le Figaro” з’явився написаний

Філіпо Томазо Марінетті “Маніфест футуризму”. За кілька років цей художній напрям заповонив ледь чи не всі літератури Європи. Згодом широкого поширення він набував через переклади маніфестів Томазо Марінетті (Португалія, Іспанія, Німеччина) чи його безпосереднім приїздом та виступами перед публікою, як це було у Чехословаччині та Румунії. Його праці не були перекладені українською та польською мовами; італійський футуризм став поштовхом для побудови власного, самобутнього футуризму в Україні та Польщі, хоча, скажімо, українські футуристи не заперечували витоків даного напрямку саме

з італійського аналогу: “Українські футуристи не втрачали обережності, вказуючи на відмінність між футуризмом та ідеологічними недоладностями італійського руху – імперіалізмом, мілітаризмом, шовінізмом, але визнавали визначальну формальну та історичну роль, що її відіграв рух Марінетті у мистецькому процесі” [1, 226].

Подібна ситуація спіткала і сусіда України – Польщу. Як зазначає дослідник польського футуризму Г.Газда, “цей напрям був відомий досить поверхово: не перекладено польською мовою головних маніфестів, які дійшли до нас тільки у суб’єктивній формі та вирваних з контексту фрагментах” [7, 152], а також це був рух, який поєднував “оптимістичні бачення сучасності і майбутнього... підкреслював прагнення зв’язку з новими цивілізаційними змінами” [8, 113].

І польський, і український футуристичні рухи заперечували традиційну культури, особливо в її моральних та художніх виявах, прагнули до новацій, культивували урбанізм, у поезії проголошували руйнацію загальноприйнятої мови (орфографії та граматики), впровадження “слів на свободі”.

Основними зацікавленнями футуристів стали рух, динаміка, технічний прогрес. Вони віддавали перевагу “залізній людині”, якій усе під силу, все до снаги зламати, знищити, змінити. Вірші футуристів стали синтезом урбаністичних пейзажів з автомобілями, потягами, аеропланами, електрикою. Темна частина міста, кав’ярні та жінки легкої поведінки співіснують з напроцуд реалістичними описами природи.

Поетична мова футуристів зробила справжню революцію не тільки у польській та українській літературах зокрема, а й у цілій Європі загалом. Наслідування звуків машин, аеропланів, техніки – ось що намагалися передати футуристи у своїх поетичних творах. Поряд із цим вони прагнули (і це у них доволі вдало виходило) надавати своїм віршам “візійності” – коли вірш приймає певну образну форму, поєднання поезії та малярства в одне естетичне ціле.

У цьому сенсі футуристи надзвичайно клопітливо ставилися до оформлення своїх витворів. Поети повинні були використовувати курсив, який, на думку Марінетті, був ідеальним засобом вираження “слів на свободі”, кожна сторінка повинна була бути оформленою трьома або чотирма кольорами і двадцятьма видами шрифтів, якщо це було

необхідно. Як приклад, Томазо Марінетті говорив: “курсив для вираження однакових або змінних відчуттів, жирний шрифт для грубих форм і звуконаслідування...” [5]. Все це, на його думку, повинно було посилити потугу слова. Не секрет, що поети-футуристи мали неабияке зацікавлення до синтезу, звідси і тісна співпраця художників та фотографів з письменниками і навпаки. Так, на перший погляд, незрозумілі контакти, повинні були підняти літературу понад семантичний рівень.

Саме такому важливому аспектові як творення “візійної поезії” поетами-футуристами, і присвячена ця стаття. Окрім того, ми намагалися дослідити та порівняти методи її творення польськими й українськими футуристами, позаяк існує чимало праць про український футуризм (Олег Ільницький “Український футуризм”, А.Біла “Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями”) та польський футуризм (Г.Газда “Futuryzm w Polsce”, Х.Баумгарт “Futuryzm”), однак жодна праця не акцентує своєї уваги (бо це не є метою її дослідження) на типологічних аспектах, того ж таки, українського та польського футуризмів. Найбільш вдалу спробу саме компаративістського зіставлення польського та українського футуризму здійснив В.Моренець у праці “Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща”. Тут автор намагається провести паралелі між поетикальними особливостями творення поезії футуристами України та Польщі. Та ця літературознавча розвідка є краплиною у морі досі не досліджених сторін футуризму України та Польщі.

В українській літературі періоду футуризму прикладами такої “візійної” футуристичної поезії можуть слугувати вірші Михайля Семенка, екранізований роман Леоніда Скрипника “Інтелігент”, “Вітрини” Гео Шкурупія. Це були спроби ввести візуальні елементи в українську літературу ХХ ст. Є чимало прикладів того, що футуристи відмовлялися від кирилиці на користь латини. Яскравим прикладом може служити вірш Гео Шкурупія “Avtoportret”:

geo O geo
ego
geo Wkurupij
gerpmetr i
ja
geograf i
ja geo
log i ja ego frik

evropA A vstraliA
siA
merik
geo O ge e go
Geo Wkurupij

Гео Шкурупій “Avtoportret” [1, 300].

Польських футуристів, як і їхніх українських колег, цікавив рух, динаміка, відчуття безперервності, технічний прогрес. Усі свої відчуття та переживання вони намагалися показати не тільки у традиційному вірші, а й у візуальних експериментах:

... завесняніло – літоходить через осінність білосніжить.

KINEMATOGRAF. K I N E M A T O G R A F.
KINEMATOGRAF.

... співаючи як соловей нашіптуючи
falorycznie caruzieja.

GRAMOPATEFON. G R A M O P A T E F O N.
GRAMOPATEFON ... йокогама. К і м о н о о к
а, тебе кохаай. E U R O P A.
RADIOTELEGRAM. RADIOTELEGRAM.
RADIOTELEGRAM...

Станіслав Млодоженець “ХХ вік”
(Перекл. мій. – Р.Д.) [2, 165].

Як бачимо, у написанні цих віршів поети використали візуальні прийоми (більший/менший шрифт, поєднання букв і буквосполучень). Усе це робилося для того, щоб відволікти читача від розуміння сенсу тексту, поки він не осягне його зовнішньої форми. Таким чином текст у футуристів наче матеріалізовувався. При створенні вірша візійного типу, футуристи велику увагу приділяли сторінці й рядку, розміру і розташуванню тексту. Письменники докладали чимало зусиль, для того, щоб привернути увагу до технології письма та друку. З цього часу графічне оформлення стало невід’ємним елементом багатьох творів футуристів.

Зачинатель українського футуризму Михайль Семенко написав і видав два цикли, які створені в річищі візійної поезії: “Каблепоема за океан” і “Моя мозаїка”. Обидва цикли складаються із восьми та десяти “карток” відповідно. У них знаходимо чимало яскравих прикладів використання різних за розміром та формою шрифтів, навіть математичних символів, а також надibuємо ту варіативність оформлення, яку так наполягав використовувати Томазо Марінетті. Ці цикли представлені текстами, щоразше скидаються на полотна, тому варто говорити про “тексти на полотнах”,

адже як у випадку із “Каблепоемою за океан”, так і “Моею мозаїкою”, бачимо підпис художника і назву витвору (у циклі “Моя мозаїка”).

“Каблепоема за океан” представлена вісьмома картками-полотнами, які мають однакову будову: два вертикальні прямокутники, один із яких розбитий горизонтальними лініями, які відходять від нього то з лівого боку, то з правого, залежно від сторінки. Кожну картку-полотно можна розглядати осібно, без прямого контакту із попередньою чи наступною картою. Наскрізним тематичним елементом у цій “поемі” є прославляння світового індустріального ладу, який розповсюдився на всі країни та материки. Кожна картка містить політичні гасла, які так і хочеться читати вголос. У читача виникає думка, що перед ним якимось графічне оформлення радіосигналів, послань, що їх надсилає автор на всі можливі куточки Землі.

АНГЛІЯ ПОНІЯ

Михайль Семенко “Семафор у майбутнє” [3, 200].

Хоч і всі вісім карток об’єднані в поему, кожен картку можна розглядати як окремо взятую, адже вона є завершеною конструкцією, полотном, що його намалював/написав М.Семенко і кожен із них він наділив можливістю індивідуального прочитання. Бачимо, що всі картки виконані у строгому, плакатному стилі. Переконаливим прикладом цьому є те, як М.Семенко обіграє слово РУДА у картці №2:

Р У Д А

У	РУ
Д	ДА

А Д У Р

Михайль Семенко “Картка №2” [3, 194].

Такою плакатністю оформлення просякнута вся поема. Кожен окремий відсік містить окремі слова чи фрази, які написані великими/малими, жирними літерами чи курсивом різної висоти й різноманітними шрифтами:

з морів в океани

Φ потечуть

нитки голосів!

Михайль Семенко “Картка №4” [3, 196].

Кожна картка (за винятком першої, яка є вступом), окрім візуального текстового оформлення, містить два вірша, що написані у

більш традиційний спосіб. Це надає естетичнішого навантаження, адже кожна картка набуває глибшого сенсу, якщо їх “розглядати” [1, 356].

У другій збірці – “Моя мозаїка” яскраво простежуються сліди дадаїзму – мистецької течії, поширеної на поч. ХХ ст. Особливе місце в техніці дадаїзму мав прийом колажу. На думку М.Сороки, у “Моїй мозаїці” тільки в одному творі “Панфутуристи” виразно збереглися футуристичні ознаки каблємоми:

піднімається в гору

велетенський ланцог
а тут з кнопками
за апаратом ми
панфутуристи

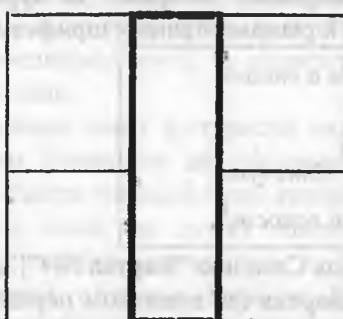
Михайль Семенко “Панфутуристи” [4, 73–77].

На нашу думку, у другій збірці М.Семенко велику увагу приділяє не так зображенню слів, як звукам, буквам та буквосполученням, а також їхньому хаотичному розташуванню у площині вірша. Він і далі продовжує традицію, розпочату ще італійськими футуристами, а саме акцентування уваги на певну букву/слово за допомогою товщини шрифту, його величини. Автор дає зрозуміти, що поєднати поезію та малярство в одне естетичне ціле – можливо:

валКА валКА валКА валКА

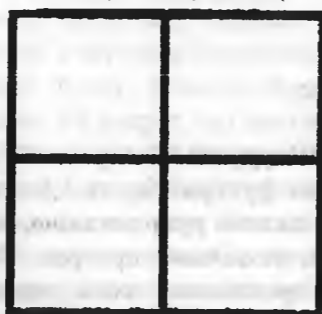
Михайль Семенко “Авангард” [4, 73–77].

Польський футуризм, на наш погляд, пішов далі у способах зображення віршів, намагався вийти за рамки “книжної системи”. Звичайно, що у польському футуризмі, як зрештою і український також були свої творці в царині зорової поезії. Певної довершеності в цьому досягнув Титус Чижевський, який широко використовував прийом зображення “візійної” поезії. Так, у своїй “Електро-кіно-аеро-драмі” глядач може побачити образи будинку, по якому (на екрані) прожектором виводилися слова, які склали вірші:



Слова виглядали наступним чином:
Танцюють електромашини

Танцюють електросвіти
Сонце Сонце Сонце



На екрані з’являються дві троянди, а над ними транспарант, що світиться і на ньому текст:

нема в природі
жодних прав
є тільки механізми
один
електричний інстинкт
ха ха ха ха
Сонце Сонце Сонце

Титус Чижевський “Дім” [6, 29–30].
(Перекл. мій. – Р.Д.)

Цікавим є інший вірш Титуса Чижевського “Poznanie” (“Пізнання”):

Jak deszczę kłóć ręką
Jak chmiń kłóć młną
Myśli tkną i gina
I rusze słowa słupą
Jak deszczę kłóć ręką
Jak śmieć kłóć nie ginę a twa

Титус Чижевський “Пізнання” [6, 28].

Як бачимо, автор не тільки словесно намагається передати процес пізнання. Таке вертикальне зображення тексту помітне й у творчості М.Семенка (вірш “3-X”).

Не оминула “візійна” поезія і творчість одного із засновників футуризму у Польщі – Бруно Ясенського. Так, у вірші “Wiosenno” (“Весняно”) поет “бавиться” із розмірами літер, розставляючи потрібні йому акценти:

TARAS koTARA S TARÁ raZ
biAłe pAnny
poezjAnny
poezOwią poezAWią
poezYjne poezOSny
MAKI na haMAKI na sOSny
roŠnym rełnowOSnym rAnem

Бруно Ясенський “Весняно” [9].

Інший вірш Титуса Чижевського “HYMN DO MASZYNY MEGO CIAŁA” (“Гімн до машини мого тіла”) структурований за дуже цікавою схемою, яка нагадує будову людського тіла. Автор зобразив словесно фізіологічне розташування людських органів. Лінія, що розділяє текст у нижній половині вірша нагадує розподіл тіла людини на ліву та праву сторони.

krew	pepsyna	krew
żołądek	serce	krew
pulsują	biją	natężone
zwoje	mych	kiszek

mózg

kable do moich żył	raz raz raz
skręcony drut przewod	bije moje serce wraz
do mego serca	elektryczne serce raz
akumulator	
zmiłuj się nade mną	transmisyjny pasie
moje serce	moich kiszek
dynamo-serce	dwa dwa dwa
elektryczne płuca	zmiłujcie się nade mną
magnetyczna przepono	raz dwa
brzuszna	
telefon mego mózgu	
dynamo-mózgu	
trzy trzy trzy	
raz dwa trzy	
maszyno mojego ciała	
funkcjonuj obracaj się	
żyj	

Титус Чижевський “Пізнання” [6, 30]

Отже, можемо зробити висновок, що “візійна поезія” посідала надзвичайно важливе місце у творчості футуристів України та Польщі. У процесі написання “візійного” вірша футуристи велику увагу приділяли сторінці й рядку, розміру і розташуванню тексту. Поети докладали чимало зусиль, для того, щоб привернути увагу читача не тільки до текстового наповнення, а й до методів зображення тексту, його графічного елементу. Поети намагалися надати своїм віршам певної образної форми, поєднати поезію та малярство, а подекуди й елементи кінематографу в одне естетичне ціле.

В статье осуществлен анализ визуальной поэзии в творчестве украинских и польских писателей-футуристов. Рассмотрены основные принципы создания данного вида поэзии на основе идей, изложенных в манифестах Томазо Маринетти, а также исследовано их рецепцию на польский и украинский литературные почвы.

Ключевые слова: футуризм, манифест, визуальная поэзия, “слова на свободе”, поезоживопись.

Проблема методів творення “візійної поезії” саме у компаративістичному ключі, на нашу думку, ще недостатньо вивчено в сучасному українському літературознавстві. Сподіваємося, що це стане початком для більш ґрунтовних праць на цю тему. Звичайно, ця стаття аж ніяк не претендує на повне висвітлення даної проблеми, однак сподіваємося, що наша розвідка започаткує, чи радше простимулює подальше дослідження наукової проблеми саме у порівняльно-типологічному аспекті.

1. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький ; переклад з англ. Раї Тхорук. – Л. : Літопис, 2003. – 456 с.
2. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 327 с.
3. Семенко М. Вибрані твори / М. Семенко ; упоряд. А. Біла. – К. : Смолоскип, 2010. – 688 с. – (“Розстріляне Відродження”).
4. Сорока М. Поезюмаларство М. Семенка / М. Сорока // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 73–77.
5. Destruction of Syntax–Imagination without strings–Words-in-Freedom [Електронний ресурс] / F.T. Marinetti // (Florence) Lacerba, June 15, 1913. – Режим доступу: <http://www.unknown.nu/futurism/destruction.html>.
6. FUTURYZM. FORMISCI, NOWA SZTUKA (Wybór tekstów) [na podstawie wyd.: ANTOLOGIA POLSKIEGO FUTURYZMU I NOWEJ SZTUKI. Wstęp i komentarz opracował Zbigniew Jarosiński. Wybór i przygotowanie tekstów Helena Zaworska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław 1977]. 41 s. [Електронний ресурс] / FUTURYZM. FORMISCI, NOWA SZTUKA (Wybór tekstów) – Режим доступу: http://docs6.chomikuj.pl/164771834_0_1_Futurizm.pdf.
7. Gazda G. Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku / G. Gazda. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. – 767 s.
8. Historia literatury polskiej w zarysie// pod. red. Mariana Stępnia i Aleksandra Wilkonia. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983. – 359 s.
9. Jasiński B. WIOSENNO [Електронний ресурс] / B. Jasiński // Wirtualna biblioteka literatury polskiej. – Режим доступу: <http://monika.univ.gda.pl/~literat/bruno/020.htm>.

The article analyzes the visual poetry in the work of Ukrainian and Polish futurists. In the article are viewed the basic principles of creating such type of poetry, taking into account the ideas from manifests by Tomaso Marinetti, and also is investigated the reception on Polish and Ukrainian literary basis.

Key words: futurism, manifest, visual poetry, words of freedom, poezomalyarstvo.

УДК 821.111-3+821.161.2-3

ББК 83.86

Оксана Мельник

ПОЕЗІЯ ГАЙНРІХА ГАЙНЕ ТА МИКОЛИ МАРКЕВИЧА: ТИПОЛОГІЯ РОМАНТИЧНОГО МИСЛЕННЯ

У статті здійснено порівняльно-типологічний аналіз німецьких та українських романтично-літературних пісень Г.Гайне та М.Маркевича, який виявив у їхній поезії типологічно подібні комбінування народних і літературних пісенних традицій, як-от включення народнопісенної поезики в елегію чи романс. Пісні у вигляді елегії-думки притаманні не лише українському романтизмові. Німецькі та українські поети-романтики пісенно обігравали сюжети балад, легенд, переказів та повір'їв, акцентуючи увагу на почуттях та емоціях людини.

Ключові слова: народно-фольклорна течія, жанрова модель, поезика, романтично-міфологічні образи, типологічна близькість.

Одним із найрепрезентованіших жанрів народно-фольклорної течії стала літературна пісня, котра саме у добу романтизму набула значної популярності. Велика заслуга у розробці цього жанру у стилі народної пісні належала німецьким романтикам А.Арніму, К.Брентано, Й.Ейхендорфу, А.Шаміссо, Л.Уланду, Е.Меріку, В.Мюллеру, Г.Гайне та ін. Поміж них слід виділити представників гейдельберзького гуртка Клеменса Брентано й Ахіма фон Арніма, укладачів першої найбільшої антології німецьких народних пісень і віршів під назвою “Чарівний ріг хлопчика” (1806–1808 рр.). У дусі того часу укладачі збірника вважали за потрібне переробляти й тим поліпшувати фольклорні зразки, що не зменшило їхньої вартості, а дало змогу літературознавцям розглядати деякі олітературені твори як перші жанрові спроби романтичної пісні. Крім того, “Чарівний ріг хлопчика”, демонструючи чималу кількість тем, сюжетів, поетичних форм, став джерелом насаги для багатьох митців у Німеччині та поза її межами.

Світову ж славу Г.Гайне принесла “Книга пісень”, видана 1827 року. До неї увійшли поезії 1816–1827 років, що публікувалися раніше окремими циклами або збірками. “Книга пісень” складається з п'яти частин: “Страждання юності” (цикли “Образи снів”, “Пісні”, “Романси”, “Сонети”), “Ліричне інтермецо”, “Знову на батьківщині”, “З Подорожі на Гарц”, “Північне море” (цикл перший

і цикл другий). У межах кожної частини чи циклу вірші пронумеровано. У циклах “Романси” і “Сонети” і у двох останніх частинах книги вірші, крім номерів, мають назви. “Книга пісень” – це поетична розповідь про юнацьке нещасливе, нерозділене кохання. “З мого великого болю творю я пісні маленькі”, – говорить поет, і гірко зауважує: “Книжка ця то тільки урна з попелом мого кохання” [13, 78].

Жанрова модель романтичної пісні, зорієнтованої на народнопісенну традицію, набула яскравого розвитку як в німецькій так і в українській літературах. У 1829 році у Москві друкуються “Елегии. Еврейские мелодии” М.Маркевича, дві книги елегій (у котрих 12 та 11 елегій, відповідно) та 8 мелодій, елегії та мелодії без назв, пронумеровані, тільки три елегії мають назви “Веллино”, “Нюштедт аббей, замок Лорда Байрона” та “Озеро Леман”. Цю збірку сміливо можна назвати гімном кохання, одою красі. Глибока мелодійність народних наспівів привернула увагу українського поета до їх неповторної краси: так з'явилася думка видати збірку народних мелодій. У 1831 році у світ виходять “Украинские мелодии”, що складаються з трьох книг, передмови та приміток автора. Вірші розділені у книги за темами. У першій книзі – поезії з мотивами смерті, ворожінь (“Ведьма”, “Приметы смерти”, “Удавленик”, “Солнце утопленников” і т. д.), у другій – провідною темою є національна історія та любов до рідного краю (“Украина”, “Гетьманство”, “Укра-

инские ночи”, “Медный бык”, “Федор Богдан” і т. д.), у третій – добрі прикмети, кохання, національні традиції (“Иван Купала”, “Добрый домовой” і т. д.).

Вічна тема любові не знає ні географічних, ні часових меж. Цікавила вона передусім романтиків, які невід'ємними частинами “романтичного кохання” зробили страждання та смерть. Утім, у добу романтизму смерть уявлялась, за слушним твердженням М.Прусавої, як “велика таємниця вічності й як чарівний світ возз'єднання душ” [10, 27], що і призвело до домінування мотиву смерті у романтичній любовній ліриці.

Драма кохання постає на сторінках книги німецького автора в різноманітних стильових утіленнях: фантастично-романтичному, трагічно-саркастичному, іронічно-буденному: кохає дівчину хлопець, / І з нею до шлюбу стає, / А в дівчини інший є; / Стара ця байка чи казка, / Той інший кохає іншу / А все завжди нова. (Переклад Л.Первомайського) [2, т.1, 80]. Історія кохання набуває загальнолюдського звучання, і кожен вірш з “Книги пісень” ось уже півтора століття постає щоразу перед читачем як “знайомий незнайомиць” [11, 9], як коштовна перлина любовної лірики.

У тому, як Г.Гайне розповідає про кохання, вражає невичерпне багатство емоцій, глибоко відтворює найвитонченіші відтінки людських думок і почуттів. Тож усі оті “сюжети”, що постають у “Книзі пісень”, – тільки гра могутньої уяви поета, майстерне, психологічно скрупульозне розкриття мрій, фантазій, бажань охопленої щирою пристрастю людини, рухлива панорама до краю напруженого духовного життя ліричного героя.

Поетичний хист Г.Гайне формувався в атмосфері панування романтичної літератури, а тому блискуче художнє дослідження психології людського кохання стало закономірним і видатним внеском молодого митця у новаторські пошуки романтизму. 1822 року в одному з німецьких журналів анонімний критик у рецензії на першу збірку віршів Гайне справедливо писав: “Жоден поет у нашій літературі не змалював ще свій суб'єктивний світ, свою індивідуальність, своє внутрішнє життя з такою разючою нещадністю, як це зробив Гайне в своїх віршах” [3, т.1, 341].

Естетичними засобами романтизму позначена і поезика “Книги пісень”. Раз у раз на її сторінках постають цвинтарі, розриті могили: з них виходять привиди, з якими веде бе-

сиди блідий юнак, чиє серце спливає кров'ю через нещасливу любов. Його кохана лягає в труну, і він сам бачить себе в домовині. Численні вірші побудовано як розповіді про снігероя – прекрасні й страхітливі. Його душу терзає роздвоєність, сон уявляється йому життям, а життя – сном. Отже, Г.Гайне віддає данину популярній у його часи “романтиці жахів”. Він оперує також характерними для романтизму гіперболізованими образами: високою ялиною, вирваною з норвезьких лісів і вмоченою в кратер Етні – “цим велетенським пером огняним” він пише на “небесній стелі” ім'я коханої; він сплітає для неї “ясну діадему” із золотих променів Сонця, а порфіру – “од сповитих синім шовком небес”.

Домінуючим у поезії обох авторів є й мотив утрати. Сумом віє від українських любовно-романтичних балад. У більшості з них смерть стає на заваді щастю закоханих. Так, у елегіях М.Маркевича часто зустрічаємо тугу за коханою, яка померла, роздуми про перебування її душі: “О ты, которая, во цвете красоты, / Похищена у нас! / Твоей могилы хладной / Тяжелый мрамор, безотрадной / Не будет подавлять! [7, 21] И так столь нежная, младая, / Столь совершенная, и ты во гроб сошла! / Какая красота земная / С твоею красотой сравнится бы могла!” [7, 31].

Проте, на відміну від німецького поета-романтика, український нерідко надає соціально-політичного забарвлення любовним баладам: кохані гинуть на війнах; дівчата помирають, не дочекавшись наречених із заробітків у чужих краях тощо. Зокрема, цей мотив присутній в “Українських мелодіях”. Так, у мелодії “Воронье кони” розповідається як молодий козак від'їжджав у чужі краї, сестри підводили коня, а кохана уві сні побачила його смерть, він загинув під своїм конем.

Важливу роль у композиційній будові українських любовно-романтичних балад відіграють і пейзажні замальовки. Здебільшого романтичні пейзажі діючі та персоніфіковані, вони гармонують із настроями героїв та вмотивовані у сюжетний каркас твору, так як і вірші німецького автора вони збагачені гротескними образами: На Альпах, на скалах возвышенных, гранитных, / Туманам, бурям и громам, / В местах пред ветром беззащитных, / Покрыта мхами ель корнистая, густая, / Соседних к черным облакам, / Как великан седой, растет... [7, 17].

Проте не ці елементи були визначальними у зв'язках поетів з романтизмом. Як

зазначають дослідники, Г.Гайне передусім “взяв від романтичної школи все життєздатне: зв’язок з народною творчістю, збагачення німецької мови з глибоких демократичних джерел... Він продовжив розпочате романтиками використання мотивів народної легенди й казки, розхитування канонів класичного віршування” [4, 156–157].

В основі ранніх віршів Г.Гайне лежить традиція німецької народної пісні. Він не стилізує під неї свої вірші, не наслідує, а творчо її використовує. Поезія Гайне завдячує народній пісні задушевністю, ліризмом, щирістю, прозорістю форми, простотою лексики й стилістики, безпосередністю й природністю. Г.Гайне як й М.Маркевич удається до таких художніх засобів фольклору, як паралелізми, синтаксичні й лексичні повтори, повтори словосполучень, смислові, образні, словесні контрасти й антитези. Широко користується “нерівним” інтонаційним віршем, близьким до живої розмовної мови, утверджуючи в німецькій поезії властивий народній пісні так званий дольник, або паузник. Збагачує німецьку поезію як майстер дзвінкої рими, алітерації, внутрішніх рим, кумедних рим, гри слів, музичного звукопису [4, 178–180, 231–237]. Разом з тим персонажі любовно-романтичних балад обох літератур зображуються подібними художніми засобами та прийомами, котрі свою генезу ведуть від народної поезії. Скажімо, за допомогою метафор і паралелізмів дійові особи порівнюються з квітами (рожами, фіалками, лілеями і т. д.), деревами (калинами, березами і т. д.), пташками (голубами, соловейками).

Велике місце у “Книзі пісень” Г.Гайне та в “Елегіях”, “Українських мелодіях” М.Маркевича посідає природа, яка стає повноправною “дійовою особою”. Зображуючи природу, поети відтворюють свої настрої, поривання, мрії, страждання й радощі. Розквіт весни збігається із щасливим коханням героя, а холодна похмура осінь приносить кінець його щастю: Співав соловейко, і липа цвіла, / Кричав чорний ворон, і лист опадав, / Всміхалося сонце, скрізь радість була! / І сонячний промінь так прикро блищав; / А ти цілувала мене, обіймала, / “Прощай!” ми сказали – холодне прощання! / І так до тремтячих грудей пригоргала... / Ти гречно вклонилась на гречне вітання [1, 62]. (Переклад Лесі Українки).

Як і в народній творчості, так і в романтиків, природа виступає одухотвореною, наді-

леною людськими почуттями і тим самим допомагає розкривати зміст поезії. Квіти й дерева, хмари й зірки, сонце й місяць, солов’ї й лебеді разом з поетом сміються й плачуть, радіють і сумують, розмовляють з ним, співчують йому. Метафори й порівняння теж ґрунтуються на реаліях природи: Ось вихор надяга штани, / До шогли вчепилась чайка сумна, / З води шаровари білі. / Голосить, кричить в одчаї / Щосили шмагає хвилі – й вони / І крильми лопоче, – комусь вона / Гудуть і ревуть, озвірілі. / Нещастя провіщає [2, т.1, 93] (Переклад Дмитра Загула).

Маркевич порівнює дощове небо і серце що плаче, гора у нього встає, хвилі змагаються, сонце вмивається в озері, океан спить. Уживання цих грайливих порівнянь в царині персоніфікації природи, було звичайною прикрасою описів у всіх сучасних йому авторів.

На реаліях природи побудовано й паралелізми у Г.Гайне: Чому троянди немов неживі, / Чому в своєму диханні трава / Тління і смерть таїть? / Чому холодне сонце поля / В задумі похмурій мина? / Чому така пустельна земля / І сіра, мов труна? (Переклад Л.Первомайського) [2, т.1, 76–77].

До найславніших гайнівських поетичних обробок німецького фольклору належить вірш про Лорелей (“Не знаю, що стало зо мною”) – прекрасну чарівницю, яка з’явилася на високій скелі над Рейном і своїм звабливим співом занапачала тих, хто плыв по річці. Так Лорелей мстить за зраду. Зачарований її дивовижним голосом, весляр забував про свій човен і гинув у хвилях Рейну. Ця старовинна рейнська легенда, природно, приваблювала романтиків, її віршовані обробки зустрічаються у К.Брентано, Й.Ейхендорфа, О. Г. фон Лебена.

Новаторство Гайне полягало в тому, що він, відтворюючи легенду, забарвлює її глибоким ліризмом, розкриваючи насамперед відчуття, породжені казковим образом в його душі. Так “героєм вірша стає не Лорелей, а сам поет, який задумливо й задушевно передає свій настрій” [4, 198]: Не знаю, що стало зо мною, / Сумує серце моє, – / Мені ні сну, ні спокою / Казка стара не дає. (Переклад Л.Первомайського) [2, т.1, 88].

Балади, де поряд із людьми діють надприродні сили присутні у творчості обох авторів. Здебільшого ці фантастично-романтичні балади – поетичні історії, де фігурують демони, “зелені жінки”, чарівниці, привиди та

інші надприродні персонажі. Часто їхня поява виправдана тим, що вони карають людей, які вели негідне життя. Однак у багатьох баладах фантастичні істоти втручаються у людське життя без усяких пояснень, цим вносячи драматичну напруженість у сюжет. Безперечно, жажливі ситуації, не залежні від людини й не підлеглі жодним законам логіки, цікавили романтиків. Важко не погодитись з Г.Нудьгою стосовно того, що “на переломі XVIII–XIX століть на Заході аж надто поширеною була так звана “Schauerballaden” (жажлива балада), в якій розповідається про страшні, криваві, окутані ореолом фатуму й таємничості події” [9, 30].

Саме у такому ключі написано більшість фантастично-романтичних балад М.Маркевича. Поетичні обряди та ігри й раніше привертала увагу автора, як наприклад, традиції пов’язані зі святом Івана Купала, марновірні уявлення народу – русалки, та, нарешті, прикмети, передчуття й різноманітні випадки втручання у наше життя інших невідомих сил, більш або менш поетичні образи домовиків й іншої нечисті. Ворожіння на сон-траві (із згадкою про козаке кладовище), ворожіння по куканню, прикмети по коню, прикмети смерті, таємнича поява вороних коней, таємничі обставини очікуваної смерті бандуриста: “Ведьма и ея проділкі”, “Чаровница и ея чары”, “Русалки”, “Утопленники”, “Самоубийца”, “Домовые”, “Змей”, “Чума”, “Случайныя приметы – падающая звезда”. У цьому підборі прикмет і марновірств легко помітити перевагу трагічних, похмурих, пов’язаних із смертю і нещастям, світлих, радісних менше.

Два вірші присвячено домовикам. У одному – “Домовой”, висвітлюється загальна характеристика домовика, його діяльність і прикмети щастя. Інше – “Доброй домовой” – спеціально описує добро домовика і його вчинки на користь людям. Створюючи вірш на манер народного уявлення, М.Маркевич пояснює і поетичний дар теж доброзичливістю доброго домовика.

Складно розроблений і вірш “Бандурист”: йде на прощу до Києва бандурист, і все село, що звикло до його пісень нетерпляче чекає старого. Але бандуристові не довелося повернутися назад, він загинув у бурю на Дніпрі. У день смерті, увечері в затихлому будинку бандуриста заметушилася нечиста сила: Вдруг космахая, с когтями, / С черными шестью перстами, и / В дверь впросунулась

рука. / Повір’я про таємничі прикмети смерті поширені в народному побуті, є тут і розповіді про музичний інструмент, який загрив сам, та втручання нечистої сили не цілком зрозуміле, адже бандурист не добре знайомий з нечистою, як мірошник. І абсолютно не очікувано вся ця подія зіставляється з подальшими тягарями від шведської війни: / То всех бед было начало... /.

Цикл похмурих прикмет смерті і нещастя представлений достатньо повно у віршах українського поета. У вірші “Приметы смерти” перераховано багато таких похмурих ознак, таємничі звуки чуються в пічній трубі, домовик заганяє коней своєю нічною їздою, неспокійно поводяться коні в стайні, собаки виють ночами і риють нори під дверима, дятел довбає стіни хатини, прилітають пугачі і сови [6;9,10]. Під захист бере М.Маркевич русалок, висловлює свою думку про схожість українських русалок з наядами. Привівши, крім того, витяг з “Метаморфоз”, у примітках до “Украинских мелодий” М.Маркевич зауважує: “теперь ясно сходство с ними наших русалок; последние, играя детски кажутся только живее первых. За что же классики не любят русалок, домовых? за то, что они не оканчиваются на ос, ус и адес” [6; 149].

Опрацьовували повір’я про русалок й інші українські письменники того часу. Згадаймо відомий вірш Шевченка “Причинна”, інші його варіації на ту ж тему та відомий вірш М.Костомарова “Мана”. Чарівні пісні цих русалок змусять забути все і захоплять обраного у воду озера. Це уявлення цілком дотичне традиційному образу чарівної русалки, як, наприклад у вірші Гете “Der Fisher”, та вже згаданому Г.Гайне “Лорелей”.

Контрастом цього чарівного образу русалки може служити силует чаклунки, відьми. М.Маркевич присвячує їй вірш “Ведьма” із загальним описом відьом й їх підступів, і вірш “Чаровница”, в якому змальовує обряд чаклунства. Примітки до цих віршів пояснюють окремі деталі їх характеристик, а з іншого боку – доповнюють їх новими рисами [6, 109–115]: “Волшебница есть во всех странах, но иногда бывают они очень милы... однакож наши феи не таковы. Чаровница всегда гнусна и всегда пугает Малороссиянина”. Цікаво, що для порівняння поет приводить як приклад образ Сивіли, що українізується в “Енеїді” І.Котляревського.

У цих прикладах ми бачимо, як М.Маркевич поєднує в один цілісний образ окремі

риси і натяки народних повір'їв характеристики домовиків, русалок, чаклунок, однак є декілька віршів (“Змей”, “Перелетная звезда”), що окремо змальовують одиничні повір'я. Якщо ж вірш “Змей” можна віднести до групи віршів, в яких йдеться про вторгнення нечистої сили в людське життя, то вірш “Перелетная звезда” залишиться самотнім прикладом розробки тем іншої групи повір'їв. Проте цими темами не вичерпуються інтереси українського письменника, що звертався за темами до скарбниці народних повір'їв.

У “Книзі пісень” є чимало віршів, у яких Г.Гайне критикує навколишню дійсність, висміює соціальні й морально-етичні засади феодально-бюргерської Німеччини: схилання перед титулами й багатством, лицемірство церкви, святенництво міщанства, рутинність офіційної науки (“Пісня про дукати”, цикл “Сонети”, “Світ наш занадто фрагментоподібний”, “Кастрати аж завищали”, “Крізь хмару осінній півмісяць”, “Пролог” з “Подорожі на Гарц”).

Поет поринає у філософські роздуми. У вірші “Запитання” (“Північне море”) юнак просить морські хвилі відкрити дому “загадку мудру життя... що таке в світі людина? Звідки прийшла? І куди вона йде?” Ідейно-тематична спрямованість вищезгаданих творів, а також соціальні мотиви, які нерідко звучать і в віршах про кохання, зумовили особливості романтичної поезики Г.Гайне, які відрізняли її від поезики інших романтиків. Це відчувається, наприклад, у витлумаченні теми смерті й теми природи.

Якщо Тік, Новаліс та інші уявляли природу страшною й непізнаваною, шукали в ній джерело тасмничих, трагічних передчуттів, натяків, віщувань, у Г.Гайне природа постає в усій своїй реальності, як “багатоманітний світ, що розуміє його, співчуває його радощам і скорботам” [4; 183].

У романтичну поезику “Книги пісень” раз у раз відчутно вливаються реалістичні струмені. Так, змальовуючи нічне кладовище й моторошні веселощі мерців, жертв нещасливого кохання, що постали з домовин, Г.Гайне наділяє їхні “портрети” реалістичними рисами. Це цілком земні люди, кожен з них має певне соціальне становище, професію (музикант, кравець, злодій, студент, мисливець), розповідають вони про себе повсякденною мовою (“Лишивши моєї володарки дім”).

Романтичні образи німецької демонології зображено, по-перше, згідно з фольклорною міфологією, а по-друге, – християнськими уявленнями. Присутні у контексті німецьких фантастично-романтичних балад і образи людей з надприродною силою. Яскравими лейтмотивами німецьких фантастично-романтичних балад стали передбачення майбутнього.

Щодо українських фантастично-романтичних балад, то вони, на відміну від тематологічно-подібних німецьких, зловісніші. Ймовірно, що від “страшних балад”, – зазначає Г.Нудьга, – українську літературу, певно, відгородили своєрідні риси фольклорних пісень-балад, міцно пов'язаних із життям народу...” [9, 30]. Разом з тим більшість із них ґрунтуються на різноманітних міфологемах перетворень та марновіств. Діапазон українсько-романтичних метаморфоз виявляється надзвичайно широким, оскільки у баладах відбуваються трансформації людей у дерева, квіти, птахів, скам'янілі статуї тощо. Більшість із цих перевтілень у “природний об'єкт, – як слушно підкреслює М.Яценко, – уособлює ту чи іншу сторону родової суті людського характеру” [183, 16].

Фантастичними персонажами українських романтичних балад, як уже зазначалось, є чорти, русалки та ще деякі надприродні істоти, зображені у дусі народних уявлень. У контексті українських фантастично-романтичних балад виокремлюються й образи чарівниць, якими переважно постають старі жінки-ворожки або циганки. В українських романтичних баладах цього тематичного циклу наявні й мотиви передбачення майбутнього, здебільшого – гадання та ворожіння. Загалом в етнографічному сенсі вітчизняні романтики “заглядали у майбутнє”, створивши опоетизовані процеси гадання на сон-траву “Сон-трава” М.Маркевича. Незважаючи на відмінності, серед яких вирізняються метаморфізм німецьких і жахливість українських, фантастично-романтичні балади обох національних літератур типологічно зближуються подібними сюжетами (продаж душі нечистій силі), синонімічними образами (демон – чорт, “зелена жінка” – русалка), мотивами фатальних віщуваль (пророцтва – гадання та ворожіння). У контексті німецької та української народно-фольклорної течії романтизму чітко окреслюються баладні поезії фантастичного спрямування на фольклорно-міграційному сюжеті про прихід мертвого нареченого чи нареченої.

Провісниками чогось лихого, зловісного виступають романтично-міфологічні образи сірого совеняти та чорного ворона. Традиційними віщунами злого, особливо в українській літературі, є чорні ворони, вкрай важливим є образ коня, без них романтичний образ дороги втратив би рухливість і динаміку. Також, для відтворення експресивності шляху романтики використали такі художні засоби, як дієслова на означення руху (мчатися, летіти, скакати і т. п.). Варто додати, що романтики у наведених баладах зберігають міфологічний зміст цієї тварини, на чому наголошує М.Еліаде: “У міфології коня домінує ...похвальний мотив... Кінь переносить померлого у потойбічний світ: він здійснює «прорив рівня», перехід із цього світу в інші світи” [12, 173].

У “Книзі пісень” Гайне пробує свої сили у різноманітних поетичних жанрах: вірші в стилі народної пісні, народного романсу, твори ліро-епічного, баладного характеру, класичні сонети, сатиричні мініатюри, своєрідні віршовані фейлетони – тобто первістки всіх тих форм, які згодом дістануть широкий розвиток у політичній та соціально-філософській ліриці Г.Гайне. Поет суворо дотримується принципу циклічності. Кожній частині книги притаманні певна смислова, тематична, художня єдність, власний колорит. Місце кожного вірша точно визначено його зв'язками з попередніми й наступними.

Народна пісня давала готову тему з народного побуту, керівну ідею та іноді оцінку, накреслювала характери дійових осіб. З іншого боку, народні пісні захоплювали багатством своєї форми, впливали проявами психічного складу, багатством образів, витонченістю. Під рукою був невичерпний запас образів, порівнянь, характеристик. Окрім цих тем і загального висвітлення, народні пісні забезпечували окремими виразами, порівняннями, алегоріями. М.Маркевич не розробляв цілісних тем української народної поезії, не писав ліричних віршів у цьому дусі, але все-таки завжди користувався окремими, так би мовити декоративними моментами народної поезії. Іноді він виділяє ці пісні у своїх віршах курсивом – цілі рядки [6; 27] або окремі слова [6; 30], іноді не відзначає, але ці запозичення відчуються самі собою.

Загальне ставлення до народної поезії у М.Маркевича таке ж, як і в його сучасників, етнографів-любителів. “Певец поет о героях древности, о старинах минувших, о времени

лучшем, о превращении Ивана и Марьи. о превращениях других цветов его отечественных полей. Как просты, но как возвышенны его спевы” [6; XX].

“Книга пісень” ще за життя автора витримала тринадцять видань, а 1855 року вийшла у французьких перекладах. Багато віршів з “Книги пісень” покладено на музику видатними композиторами. Чимало поезій з книги Гайне стали народними піснями і в Німеччині, і за її межами, наприклад, в Україні – “Коли розлучаються двоє”, “Я бачив, як вітер берізку зломив” та ін. Збірки ж віршів українського автора видавались лише раз, ще за його життя. Ці перли українського романтизму залишаються досі маловідомими, а багата перекладацька спадщина, зокрема його переклади з Шіллера, взагалі не збереглася.

Таким чином порівняльно-тематологічний аналіз романтичних пісень обох поетів виявив у них домінування подібних любовних та філософсько-медитативних мотивів. Водночас пісень про щасливе кохання та сатирично-гумористичних любовних пісень більше у німецькій романтичній поезії, ніж в українській. Утім, на протигагу німецьким пейзажно-романтичним пісням, які здебільшого побудовані на основі романтичного концепту природи, українські вірші цієї пісенної лірики базуються на фольклорній концепції людських взаємин з природою.

Отже, з усього видно, що багатьма своїми рисами й аспектами німецька та українська народно-фольклорна романтична поезія типологічно зближена. Проте специфічні риси національних культур та індивідуально-авторські особливості призвели до закономірних літературних відмінностей, які й надали оригінальності та самобутності поезії народно-фольклорної течії романтизму Гайнріха Гайне та Миколи Маркевича.

1. Гейне Г. Вибр. твори / Г. Гейне. – К., 1955. – С. 62.
2. Гейне Г. Вибр. твори : у 4 т. / Г. Гейне. – К., 1972.
3. Гейне Г. Собр. соч. : в 10 т. / Г. Гейне. – Л., 1956–1959.
4. Дейч А. Судьбы поэтов : Гельдерлин. Клейст. Гейне / А. Дейч. – М., 1974. – 576 с.
5. История немецкой литературы : в 5 т. / под ред. Н. И. Балашова и др. – М., 1966. – Т. 3.
6. Маркевич М. А. Украинские мелодии / М. А. Маркевич. – М. : Тип. Августа Семена, 1831. – 155 с.

7. Маркевич Н. А. Стихотворения. Элегии. Еврейские мелодии / Н. А. Маркевич. – М. : 1829. – 71 с.
8. Матузова Н. М. Генріх Гейне. Нарис життя і творчості / Н. М. Матузова. – К. : Дніпро, 1984. – 175 с.
9. Нудьга Г. А. Українська балада : з теорії та історії жанру / Г. А. Нудьга. – К. : Дніпро, 1970. – 258 с.
10. Прусова М. А. Культ смерти в русской романтической поэзии / М. А. Прусова. – Симферополь : Крымский Архив, 1999. – 140 с.
11. Тронская М. Л. Творчество Гейне / М. Л. Тронская. – Л., 1956. – 54 с.
12. Элиаде М. Космос и история / М. Элиаде. – М. : Прогресс, 1987. – 312 с.
13. Heine H. Gedichte / H. Heine. – Berlin und Weimar, 1966. – 110 s.

В статті здійснено порівняльний типологічний аналіз німецьких і українських романтично-літературних пісень Г.Гейне і Н.Маркевича, який виявив у їх поезії типологічно подібні комбінування народних і літературних пісенних традицій, наприклад включення народнопісенної поезії в елегію или романс. Пісні в стилі елегії-думки присутні не тільки українському романтизму. Німецькі і українські поети-романтики пісенно обігрували сюжети балад, легенд, переказів і повір'я, акцентуючи увагу на чутствах і емоціях людини.

Ключевые слова: народно-фольклорное течение, жанровая модель, поэтика, романтико-мифологические образы, типологическая близость.

The comparatively-typology analysis of the German and Ukrainian romantically-literary songs of H.Heine and M. Markevych is carried out in the article, which educed in their poetics typology the similar combining of folk and literary song traditions, for example plugging of folk-song's poetic in an elegy or romance. Songs as an elegy-idea are peculiar not only to Ukrainian romanticism. The German and Ukrainian poets-romantics beat the plots of ballads, legends, translations and popular beliefs song, accenting attention on feelings and emotions of man.

Key words: folk-folklore flow, genre model, poetics, romantically-mythological characters, typology closeness.

УДК: 821.161.1

ББК: 83.3 (4 Укр) 6

Оксана Залевська

НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ МАЛОЇ ПРОЗИ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА

У статті на матеріалі збірок малої прози Ростислава Єндика досліджуються різні типи наратора, виявляється логіка оповідної тактики автора, специфіка його комунікації з читачем.

Ключові слова: наратор, оповідач, розповідач, новела, мораль, автор.

Мала проза Ростислава Єндика характеризується специфічним для свого часу тяжінням до жанрово-стильового синкретизму, що виявлялося в пошуку нових виражальних можливостей традиційних для української літератури наративних форм. За жанром більшість новел Ростислава Єндика належать до перехідних форм, що стоять на грані новели та оповідання, сам письменник називає їх новелами (“В ударі з життям”, “В кайданах раси”, “Жага”, “Зов землі”, “Регіт Агідника”). Сучасний літературознавець Наталія Мафтин говорить про “синтез жанрів новели, легенди, оповідання, нарисів” у творах Ростислава Єндика, однак наголошує, що “на еміграції цей автор усе-таки виробив свій власний новелістичний стиль” [8, 203].

У структурі художнього тексту новели виділяються два основні семантичні плани: зображений світ і оповідальна ситуація. Чим виразніша структура зовнішнього світу, тим прихованіша сама ситуація оповіді, й, навпаки, актуалізація останньої сприяє ослабленню сфери зображення світу. Оповідач у творі визначається головним чином через обрану стратегію оповіді та пов’язану з нею оповідальну перспективу. Стратегія оповіді охоплює різноманітні позиції, що використовуються при зображенні художньої дійсності. Оповідальна перспектива пов’язана з ідейно-пізнавальною позицією щодо зображеного світу й орієнтована на певного читача. Відношення суб’єкта цієї перспективи (образу автора) до суб’єкта оповіді (оповідача) залежить від конструктивних особливостей оповідальної ситуації в конкретному творі, що лише формально визначає позицію оповідача щодо зображених подій.

Оповідач у художньому творі може висуватися на перший план, але й може знаходитися ніби у затінку, займаючи нейтральну позицію, майже не виявляючи свою присутність. Усунення оповідача відбувається

тоді, коли він перестає репрезентувати світоглядну позицію, тобто втрачає атрибути суб’єкта оповідальної перспективи, передаючи їх персонажам твору або обмежуючи свої функції суто зовнішньою фіксацією явищ. На підставі підходів до зображення художнього світу можна виділити два типи оповідачів: оповідача, що займає об’єктивно-інформативну позицію, і оповідача інтерпретаційно-оцінного, що займає суб’єктивну позицію. Значимо, що є різноманітні способи суб’єктивізації оповіді: вкраплення в оповідальну тканину окремих елементів “чужої мови”, використання різноманітних структурних форм невластивої прямої мови, варіювання експресивних форм самої оповіді, які “метонімічним” способом передають настрої і переживання персонажів тощо. Образ оповідача є неповним без образу читача, на сприйняття якого орієнтоване його повідомлення. Зрідка читач може виступати як безпосередньо введений у текст художнього твору адресат. Найчастіше він функціонує як потенційний адресат, на якого орієнтується письменник. Оповідач не може не враховувати можливих реакцій імовірного читача і сподіватися на його плідне співробітництво, як і не може розраховувати на однокорий у всіх відгук. Тому він іноді намагається переконати читача шляхом нав’язування йому різноманітних дискусій, безпосереднім звертанням до нього і т. п.

Щодо оповідачів, то, як пише І.Франко у розвідці “Старе й нове в сучасній українській літературі”, вони “за своїми героями щезають зовсім, а властиво переносять себе у їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима” [11, 108]. У своїх творах Ростислав Єндик використовує різні типи наратора – розповідача-героя, розповідача-персонажа та оповідача-героя і оповідача-спостерігача, кожному з яких притаманні певні риси – ідеологічні, соціально-історичні, культурні, психологічні, мовні.

Жанровий пошук у письменника виявився і конкретизувався на проблемно-тематичному рівні. Проглядаються природні для автора вузли, довкола яких об'єднуються проблемно-тематичні складники, відтак виділяються мотиви свободи і кризи особистості, чину та зради, митця і творчості, вбивства та самовбивства, фанатизму і віри, добра і зла тощо. “Нова” концепція людини, її мораль, етичні рецепти пов'язувалися з художньою практикою українських письменників першої половини ХХ століття. Ростислав Єндик випробовує нові моральні категорії у своїх новелах: одні пов'язані з явищами народної дійсності, інші – поведінкою інтелігенції в кризовий період, процесами літературно-мистецького життя тощо.

У творчості письменника відбився характер епохи – нестійкість і суперечливість буття, криза свідомості й українського духу, релігії і віри. Через індивідуальні риси певної людини письменник виявляє спільні риси, притаманні соціальній групі. Поряд із селянською тематикою виразно звучить тема долі інтелігенції. Образ українського інтелігента як репрезентанта духовних цінностей народу представлений багатогранно.

У творах наратор послуговується лексикою українського інтелігента, залучає іншомовні вирази, образи зі світової літератури чи тези визначних філософів. Проілюструвати це можна, звернувшись до багатьох новел, ми обмежимось, приміром твором “Оце жінка”. Слухаючи не вельми приємний спів китайців, між присутніми зав'язалась суперечка щодо Кантового визначення краси. Вільгельм прошепотів, що на таке “нявкання” філософ дав би “ліпше означення краси, яка має подобатися без інтересу, бо ж чи погань має не подобатися вже тільки з інтересу?”. Його підтримав Курт, заявивши, що логічний Кант поповнив нелогічність, відділюючи суміжні поняття від себе: “Коли в мені ворухаться почування, або пристрасті, й я осягаю при цьому приємність (...), то вже в тому лежить мій інтерес, що признаю одне й відкидаю друге. Краса стає у виборі, а якже можна вибирати без інтересу?” Кароліна жваво запротестувала: “Найвища краса – велич, але вона без решти міститься в горінні, неначе смолоскип, незалежна від оточення, з своїх власних сил: в цьому таки правда за Кантом. Велич – у самовибуху і самоспалюванні...” Цю захоплюючу розмову врешті увірвав жартом Грін: “Ах, не сварімося над Кантом, бо я завжди

його пускаю кантом, відколи довідався про сварки філософів над Прологоменами...” [4, 112–113].

Зусилля українських письменників були спрямовані на пошуки героя, “справжньої людини”, борця за народну справу, діяча, здатного в ім'я народу і національної свободи жертвувати всім. Інтелігенція була єдиною силою, здатною взяти у свої руки долю народу і самовідданим служінням йому намагтися витягти народ з ярма. В оповіданні “Cuius regio – eius religio” (“Чия влада – того і віра”) відбувається “накладання” сучасного на минуле. Йдеться про загальноєвропейський збройний конфлікт, який точився майже тридцять років між двома угрупованнями держав. Війна розпочалась як релігійний конфлікт між протестантськими князівствами Священної Римської імперії і католицькою династією Габсбургів і на завершальному етапі втратила виключно релігійний характер. 1555 року підписаний Карлом V мирний договір на якийсь час припинив відкрите протистояння протестантів і католиків у Священній Римській Імперії, і, зокрема, в Німеччині. За умовами миру імперські князі могли вибирати релігію (протестантизм або католицизм) для своїх князівств на власний розсуд, згідно з принципом: “Чия влада, того й віра”. Поступово (упродовж твору) відбувається зміна ракурсу зображення з релігійно-філософського на національно-історичний. Розмови про релігію, Бога, мораль виростають із гуцульського світовідчуття всеохопного пантеїзму, синтезу язичництва і християнства: “Тому я чую Бога всюди: в спадах потоків, в шумі сумних сосон, навіть в буйнім риковищі звірів і голосах власної крові. Для мене Бог – безіменне помноження радості життя й тому шукатиму Його поцейбіч, де – – –” [4, 109].

А діалоги братів, власне їхні погляди на життєві цінності відображають процес здобуття і втрати ідентичності та процес національного самоусвідомлення українцями:

“Герман дивився допитливим оком на Ришарда і той так відізався:

– Перебігаю думкою цілу історію та шукаю причин отих важких боротьб, що стільки крові виточили з людського тіла. Ці боротьби завжди мали якусь одну величню думку, за неї йшлося війною. Та одна засаднича хиба містилася в ній. Чи вона здійснилася, чи ні, по кількох десятках, часом сотках літ ставала смішною й не вартою зломаного шага. (...) Звідки ти знаєш, Германе, що й

сьогоднішні величні думки не стануть завтра, позавтра, чи по літах смішним страхопудом для недоростків..?

Герман почервонів з досади при тих словах.

– То ти такого розуму набрався в школах? Та радше було тебе, по нашому старогерманському звичаю, слабосилий цуцику, втопити в багні. То наші величні думки – порохно? Може й кров твоїх братів і батьків, що лилася за них – також порохно, вода, грязюка? [4, 119–120].

Герман – представник стихійної сили народу, її провідник, для якого “найкраща пожива – сире, дрібне січене м'ясо, найкращий трунок – пиво, змішане з кривавими випарами битви”, натомість Ришард – носій поміркованості, користувач “з незмірності науки”. Останньому, на думку старшого брата, “бракує вен, грубих костей та роздутих м'язів” [4, 118]. Смерть Германа наповнює “воднисте тіло” Ришарда відвагою, що, власне, дає можливість формувати новий тип героя – отієї “золотої середини”, що поєднає мужність, героїчний чин з виваженою думкою. На нашу думку, така світоглядова позиція автора зближує його з осмисленням Олегом Ольжичем причин тисячолітньої бездержавності нашої нації: “Вся історія України – це боротьба двох сил: конструктивної, що скупчує українську потугу, щоб звернути її назовні, і руїної, що розпорошує її у взаємному само пожиранні та несе розбиття і розклад... У цій вічній боротьбі творчого будуючого духу зі стихією стери й руїни віримо твердо, що творчий дух перемаже хаос і розклад, звідки б цей не походив й як не проявлявся. Бо інакше не було б смислу в нашому житті і змаганні” [9, 25–26].

Справжню ситуацію навколо страти старшого брата оповідач з'ясовує, розв'язуючи притому багато естетичних завдань, зокрема родинних, дружніх стосунків. Проте центральними в ідейному плані є опосередковані характеристики Ратмиром своєї батьківщини та сенсу існування її кращих синів: “Я не живу в історії, тільки історія в мені і через мене. Беру те, що діється коло мене і сам хочу діяти... Чин для мене вартіший, аніж осуд цілого світа і всіх поколінь від Адама по страшний суд” [4, 121], “Ми можемо обернути цісарські слова: *Cuius regio – eius religio*. Це щось значить: Влада! В ній пробивається щось вічне. Що варта людина без честі? Без влади?..” [4, 122].

Одним із незаперечних позитивів письменника є його уміння віднаходити найгостріші ситуації, що дають можливість уповні розкрити глибинні внутрішні психологічні конфлікти, в основі яких розгубленість, душевна роздвоєність. Спостерігаємо внутрішню спільність новел Ростислава Єндика “Катарзіс” і Миколи Хвильового “Я(Романтика)”, що виявляється в подібності ідейно-тематичної проблематики і поетики. Типологічна спорідненість соціально-психологічних конфліктів розкривається через вибір і рішення героя. Обидві новели відтворюють драматичне роздвоєння особистості, розкривають “суперечність між одвічним ідеалом любові й тим беззастережним служінням абстрактній ідеї, доктрині, яке, мов ненаситний молох, зрештою вимагає зректися всього людського” [1, 256].

Автор змодлював у своїх творах суспільство, що на очах тоталітаризується, передбачив повну дегуманізацію людських стосунків і кризи особистості. Найбільш розгорнуто й переконливо простежено процес морального падіння людини в оповіданні “Цвинтарний упир”. Справді екзистенційною проблемою зрадництва постала в художньому осмисленні образу Богоявленського. Ростислав Єндик показав шляхи перетворення звичайної людини в зрадника, вбачаючи першопричину цього в страхів за життя: поволі розростаючись, він підкоряє людину собі, вбиває її духовно. Людина втрачає власні етно-національні виміри, натомість “набуває (усвідомлює) станомо-класові. Іншими словами, втрачає одну інтегративну приналежність, орієнтири самоідентифікації в соціальній онтології (національний міф), а отримує інше психологічно-духовне та екзистенційне підґрунтя (тоталітарний міф)” [3, 26]. Обмежений цвинтарними стінами простір, де відбуваються основні події оповідання, сприймається як модель тоталітарного суспільства, в якому задихається людина; як уособлення матеріального бездуховного світу з його болячками, безвихідною екзистенцією тощо.

Наголосимо, що у прозі Ростислава Єндика властивості оповіді двопланового композиційного принципу нерозривно пов'язані з образом автора-оповідача (характер його участі в дії, засобах вираження і та роль, яка належить йому у виявленні змісту твору). Епічний план оповіді максимально об'єктивний. Автор прагне якомога більше відсторонитися від героїв, створити ілюзію саморуку

подій, їхньої незалежності (“Цвинтарний упир”, “Розповідь одного жида”, “Катарзіс” та ін.). Переконавості письменник досягає, зіставляючи різні точки зору на предмет зображення. Власну свідомість у творі автор реалізує через актуалізацію самосвідомості героїв, а за визначенням М.Бахтіна, самосвідомості як художньої домінанти в побудові героя уже достатньо, щоб зруйнувати монологічну єдність художнього світу, але за умови, що герой як самосвідомість зображується, а не виражається, тобто не зливається з автором.

Оповідач у творі “Цвинтарний упир” розповідає про події, які вже відбулися, а отже, дещо дистанціюється від них, що дозволяє йому періодично порушувати хронологію оповіді. Така зовнішня аритмічність створює необхідний автору хвилеподібний ритм оповіді, при якому свідомість читача неначе зливається зі свідомістю оповідача. Водночас в оповіданні “Цвинтарний упир” спостерігаємо множинну нарацію, коли кожна центральна дійова особа (маляр, Богоявленський, Чуженко) має свою партію-монолог. Тільки опосередковано, через добір начебто цілком об’єктивних деталей виявляється авторське ставлення до того, що відбувається. З іншого боку, ліричний план оповіді підкреслено суб’єктивний, передбачає зміну ставлення оповідача до персонажів.

Начальник цвинтаря Богоявленський, вкрай морально розкладений і спустошений, немає нічого, що стримало чи зупинило б його. Колишній чекіст висловлює жаль за тим часом, коли міг піти у підвал, попрацювати кілька годин, а опісля, обмивши руки, вийти собі на світ, “як кожний праведний обиватель, зовсім не турбуючись, що станеться там з людським хламом” [6, 177]. Тепер він змушений закопувати цю “контру”, щоби “не було ніякого розголосу в щасливу добу розбудови соціалізму під сонцем Сталіна”. Прагнення цього виродка до “кар’єрного росту” вражає: свій промфінплан, соцзмагання з стахановщиною і перевиховання кадрів. Богоявленський вважає себе борцем за будівництво соціалізму, але не має відповідного місця, “щоб розгорнути на всю широчінь свої здібності” [6, 189]. Він мріє стати начальником всіх цвинтарів Львова, бо не може “проявити себе” на одному: “Майже щоночі п’ятсот і тимто це число стає вже для мене улюблене. Якщо забракне до повноти, тоді я вже собі думаю: небезпека контри нависає над нами;

щось зле діється в нашій державі... Легко вимовляти п’ятсот на степу, але тут? Уже не стає місця і тимто я значу хрестиками на мапі вже заняті місця, щоб не розкопувати ще раз начинених могил” [6, 187]. Тваринно-статева хіть Богоявленського, його людиноненавистницька позиція має неприховане коріння – “Я лише сторож революції?”, – яке розростається в міру розквіту соціалізму, деформує людину і світ. Тим-то начальник цвинтаря так нагадує ще одного “сторожа революції” – дегенерата із “Я (Романтики)” М. Хвильового.

А в новелі “Розповідь одного жида” Ростислав Єндик засуджує більшовицьку і нацистську тоталітарні системи. Характеротворчу роль у творі відіграють спогади, увиразнюючи його ретроспективну будову. Ідейно-тематичному змісту підпорядкована не тільки образна система, а також вдало обрана письменником нарративна форма розповіді-“сповіді”. Драматизму і гостроті ситуації відповідає стислість розповіді й чітко індивідуалізований діалог, який займає більшу частину твору: Монік Магголін розповідає про свої поневіряння по “скаженому світі”, про своє життя, що нагадує війну.

Трактуючи абсурд як зло в контексті людського буття, Ростислав Єндик створює власну нескорену людину – “цілого чоловіка”, розвиваючи і збагачуючи погляди екзистенціалістів сковородинівською філософією, яка є носієм українського менталітету; стверджує свій “закон піраміди”, який, за влучним спостереженням Л.Тарнашинської, “заздалегідь передбачаючи поразку, все ж наповнює людське життя змістом, одухотворює його” [10, 121]. Наратор Ростислава Єндика не уникає зв’язку з трагедією свого народу. Він переймається почуттями героїв, проявляє свою небайдужість, самоідентифікує себе як патріота, який переживає за свою країну. “Як би там не було, наратор – особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості. Однак у канві художнього тексту він не позбавлений деякої автономності від автора. Він завжди становить собою одну із смислових інтонацій художнього твору” [7, 6]. Зазначимо, що в Україні такий підхід був започаткований Г.Сковородою і постійно розвивався українськими мислителями (Т.Шевченком, І.Франком, М.Костомаровим, П.Кулішем, П.Юркевичем та ін.). Будь-які проблеми національного життя усвідомлюються, оцінюються і вирішуються з позицій тієї моралі, яку сповідують його продуценти. Тому національна самоіден-

тифікація неможлива без достатньо розвинутої, впливової суспільної моралі. Аналізуючи стан моральної свідомості Ростислав Єндик акцентує увагу на необхідності її оздоровлення на основі традиційних моральних норм і цінностей українського народу.

Осмилення доби відбувається в проекції на вічні загальнолюдські проблеми. Центром моделі світу є людина з притаманним їй глибоко суб’єктивним сприйняттям дійсності, її відносини з суспільством. Соціальні колізії оповідання “Відступник” – основа сюжету твору, в якому екзистенційна проблема вибору нерозривна з морально-етичними: совісті, зради, гріха, кари. Відтворення процесів мислення, перебігу думок персонажа, плінність свідомості або автопсихоаналіз самого героя – визначальні риси новели. Саме психологічні чинники забезпечують розвиток драматичного конфлікту, тоді як подієвий сюжет досить млявий. Використавши своє право, герой твору стає на шлях зради. Елементи психоаналізу, використані Єндиком, розкривають душевний стан персонажа, акцентують розвиток його внутрішньої самоідентифікації – від гріха до спокути. Письменник наголошує на відповідальності людини перед суспільством і карі за злочин.

Набуваючи форми суспільної свідомості, мораль безпосередньо впливає на рівень і спосіб усвідомлення корінних соціальних потреб та вибір засобів і механізмів їх задоволення, тобто на зміст політичної свідомості, а через неї – на становлення національної самосвідомості. Прикметно, що сцени драматичної дії нерідко організовані письменником як діалоги з побутово-психологічною та ідеологічною тематикою. Так, мольфар Олексій (“Мольфар”), навчаючи легіня Петришка “мудростям” свого ремесла, завжди розмірковує про особливості вдачі українців – то завертає розмову на стрілецьтво, то застерігає гуцулів (українців) од розбрату:

– Найперше треба себе самого дуже шанувати і не робити нічого такого, чого ти мусів би пізніше стидатися. Це перше. А друге – своїх людей любити, бо любов має таку дивну силу, що перемагає найлютіших ворогів...

– Але я не можу попуститися своєї правди, – відізався фудульно Петришко і ще й губи закопилив.

– Задуши в серці свою малу правду, аби велика розквітла, – знову зганив дід. – А велика правда – це любов. Коли її не попу-

стишся, то і сам побачиш, як прудко дійдеш і до своєї правди. Всі на неї пристануть, бо в ній побачать і твою справедливість” [5, 59].

Як правило, Ростислав Єндик уникає відкритого авторського втручання у вигляді міркувань або оцінок, однак у деяких творах однозначно висловлює свою позицію. Так, в оповіданні “Зов землі” письменник плавно переймає на себе міркування оповідача, який роздумує над долею Семена, що втратив душу в боротьбі за землю роду: “Що в ньому діялося тоді, як він не мав душі? Що говорила йому розвогнена рана неба, як він оглух і тільки тупо десь ще тліла та щеміла ненаїсна вражда за землю роду і ненависть до довкілля й обрид до неї самої?”

Я скажу вам – я, автор:

Це був магнет, що притягає сталь шляхетну, відчищену від примішок і змішок, магнет землі, що заставляє управляти навіть рідну рінь, боронити до загину і кохати до останку, він – оклик немовляти, за безпечним лоном мами, він кличе навіть перельотні птахи з дальніх виріїв до давніх гнізд, він вказує незримий шлях у льоті голубам і пне ростини вгору до простору і сонця” [5, 64].

Автор прагне підкреслити насамперед аналогічність настроїв, відчуттів людей, що опинились в однаковій морально-психологічній ситуації, тобто те, що в цьому стані ріднить людину з людиною, незалежно від соціального походження, віку і життєвого досвіду, іншими словами, прагне виявити загальнолюдське.

Наратор є виразником української ідеї, що репрезентується в духовній сутності персонажів, специфіці характерів, конкретних вчинках тощо. Автор розкриває тенденції руйнації родини, України в цілому. Водночас твори письменника формують нову естетичну реальність, в якій домінує прагнення повернути людині відчуття історичної пам’яті й гармонії.

1. Агєсва В. Микола Хвильовий / В. П. Агєсва, П. С. Бойко // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – Кн. 1. – К. : Дніпро, 1998. – С. 533–551.
2. Бердяєв Н. О назначении человека / Н. А. Бердяєв. – М. : Книга, 1993. – С. 110–156.
3. Ганошенко Ю. Відображення кризи національного міфу в українському інтелектуальному романі 20-х рр. / Юрій Ганошенко // Слово і час. – 2004. – № 5. – С. 24–29.
4. Єндик Р. В ударі з життям / Ростислав Єндик – Краків : Українське видавництво, 1940. – 179 с.

5. Єндик Р. Зов землі / Ростислав Єндик. – Краків, 1940. – 160 с.
6. Єндик Р. Жага / Ростислав Єндик – Мюнхен, 1957 – 301 с.
7. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. : спец. “Українська література” / М. З. Легкий – Л., 1997. – С. 6.
8. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти : монографія / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. – 356 с.
9. Ольжич О. Дух руїни / Олег Ольжич ; вступне слово О. Зінкевича ; післямова І. Дзюби. – К. : Смолоскип, 2007. – 52 с.
10. Тарнашинська Л. Свобода вибору – єдина форма самореалізації в абсурдному світі / Людмила Тарнашинська // Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму // Сучасність. – 1995. – № 3. – С. 117–128.
11. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С. 84–111.

В статті на матеріалі зібраних сочинень малої прози Ростислава Єндика досліджуються різні типи наратора, виявляється логіка повествовальної тактики автора, специфіка його комунікації з читачем.

Ключевые слова: наратор, повествователь, рассказчик, новелла, мораль, автор.

The article investigates different types of narrator, reveals logic of narrative tactics of the author, peculiarity of his communication with the reader on the materials of little prose of Rostyslav Yendyk.

Key words: narrator, storyteller, retailer, novelette, morality, author.

УДК 821.161.2

ББК 83.3. (4 Укр) 6 – 8

Мирослава Іванишин

ДИСКУРС НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРИХ ПРАЦЯХ ЛЮБОМИРА СЕНИКА

У статті досліджено особливості націоцентричного способу мислення як центрального в методології вченого-літературознавця Л.Сеника. Передовсім проаналізована його основна монографія на цю тематику – “Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності”.

Ключові слова: національна ідентичність, дискурс, роман, опір, методологія, історія літератури.

Любомир Сенік належить до тих українських літературознавців, у яких націоцентричний спосіб мислення постійно і відчутно присутній. Його доречно вважати репрезентантом відомої в науці про літературу львівської школи. Монографія “Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності” [4], що з’явилася друком у 2002 році, постала на основі докторського дослідження, захищеного в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України ще в 1995 році [5]. Мабуть, поруч із роботами В.Погребенника чи В.Нарівської, це одне з перших літературознавчих докторських досліджень пострадянського періоду із яскраво вираженою націологічною спрямованістю наукового мислення.

Загалом авторське поняття національної ідентичності, чітко сформульоване у виступі на третьому конгресі Міжнародної асоціації

україністів (Харків, 1996), використовується і в монографії. До речі, це, мабуть, перша власне літературознавча дефініція цієї важливої категорії. Вона й досі зберігає свою концептуальність, певну основоположність та продуктивність. “Термін “національна ідентичність” стосовно літератури, – вказує дослідник, – це збереження найсуттєвіших національних ознак: мови, психології, мислення (свідомості), способу буття, звичаїв, релігії, осмислення сучасного і минулого в світлі національної ідеї, послідовне відстоювання політичних, культурно-духовних прав нації, державності як єдино можливої форми нормального існування національної спільноти для її самоствердження, життєдіяльності й розвитку” [3, 44–45].

Автор від початку роботи використовує саме таке розуміння національної самобутності. Промовистим прикладом може бути

висвітлення актуальності та новизни власної студії в контексті осмислення бінарної опозиції національне/імперське в українській літературі: “Унікальне явище в українському письменстві ХХ ст. – література “розстріляного відродження” – привертало і ще довго привертатиме увагу як читачів, так і дослідників високим злетом вільної думки, необмеженої жодними заборонами більшовицького режиму, і художньою довершеністю літературних форм у поезії, прозі, драматургії. Це була творчість, не контрольована компартією, художній інтелект учасників літературного процесу 20-х років протистояв їй, протистояв ворожій силі – російському імперіалізму, якого М.Хвильовий назвав “фатальною силою”. Українська культура, література зокрема, зуміли вистояти в нерівній боротьбі з тотальним зросійщенням, планомірним нищенням національної ідентичності завдяки глибокому вкоріненню її в рідний ґрунт. Завдяки органічній єдності її з древніми традиціями народу, із західноєвропейською культурою і завдяки відкритості нашої культури і письменства до світових надбань у живописі, в мистецтві слова і т. ін.” [5, 3].

Література досліджується вченим як спосіб протистояння імперському поневоленню і тоталітарному мисленню – “духовному і фізичному закабаленню народу”. І водночас у такий спосіб актуалізується антиколоніальний потенціал художнього вираження самототожності народу: “...«фатальна сила» через усі свої чинники в Україні прагнула до повного знищення національної тотожності українця як у щоденному побуті, так і в духовній сфері. Спротив українських письменників цьому курсові режиму виявився в т. зв. хвильовизмі, в творчості літераторів, які вдалися або до т. зв. езопівської мови, або до одвертого заперечення явищ і тенденцій у політиці і культурі (літературі), насильно впроваджуваних в Україні. Спротив мав також і прихований, “підтекстовий” характер, який сьогодні знову “прочитується” як опозиція до колоніальної політики режиму відносно України”. Враховуючи попередній аналіз українського роману 20-х років, автор цілком обґрунтовано пропонує називати його “романом опору” (це окреслення закономірно стає одним із ключових термінів роботи) [5, 3–4].

Л.Сенік конкретизує власне бачення національної самототожності, але при цьому доповнює його оригінальними міркуваннями

та цікавими спостереженнями вченого-гуманітарія. Для дослідника національна ідентичність – це “сутність духовного феномена людини”. Ідентичність, на його думку, включає в себе етнопсихологію, духовну спільноту, історію як пам’ять про чин народу, свідомість як стійкість переконань, мову, звичаєві норми, народні традиції, релігію, мораль, етику. Водночас літературознавець помічає й наступне. З одного боку, комплексність поняття національної ідентичності виводить дослідника на міркування про “обов’язкову сталість, твердість, може, й консервативність усього обсягу «елементів», які й становлять органічну цілісність” цього явища. А з іншого – він уміє помітити вразливість цієї цілісності, оскільки “руйнування будь-якого з цих елементів, становлячи загрозу для інших, призводить особистість до повної втрати національної ідентичності – розмитості свідомості, втрати рідної мови і т. д.” [5, 8].

Дослідник, як і С.Андрусів (а попередньо – Й.Г.Гердер, Й.Фіхте, Дж.Малзіні, Т.Шевченко, В.Дільтей, М. де Унамуну, І.Франко, М.Бердяєв, Д.Донцов, Є.Маланюк, Е.Сміт та ін.), рішуче опонує тим сучасним авторам, які з космополітичних позицій підважують чи й узагалі заперечують позитивну роль національної самобутності в глобалізованому світі. “Опоненти національної ідентичності, – вказує автор, – прихильники т. зв. духовної інтеграції, яка впливає з неминучої економічно-виробничої міждержавної співпраці, заперечать: мовляв, сучасний світ, інтегруючись, стирає національні ознаки, світ, значить, прямує до «одного народу» – «всесвітнього громадянина”. У цьому плані Л.Сенік вдається до виправданої аналогії із більшовицьким інтернаціоналізмом радянського часу, що дозволяє помітити типологічну схожість – на підставі антинаціональної тенденційності – різних ідеологічних систем: “Цю (антинаціональну. – М.І.) думку насаджував режим упродовж свого існування з чітко окресленою метою – потопити нації і народності імперії у всеросійському болоті. В умовах режиму з його політикою русифікації, атеїзації, загального знецінення вічних вартостей бачимо наслідок усіх цих та інших заходів – спотворення особистості, її «матеріалізацію», насильну відмову від християнської духовності, втрату опору усім цим негативним явищам, психологічну і світоглядну деформацію”. Зрештою, дослідник допомагає вибрати правильний ракурс осми-

слення, вказуючи на об'єктивну залежність оцінок від культурно-історичних обставин буття народу чи нації: "...треба мати на увазі одну суттєву відмінність інтеграційних і денациональних процесів в Україні і в інших багатонаціональних державах, особливо таких, як США. Відмінність полягає у тому, що Україна постійно переживала колонізацію й донині ще не вийшла з цього процесу. Натомість США є іншим, зовсім відмінним від України, утворенням, що виникло внаслідок заселення етносами з-поза цих земель" [5, 8–9].

Іншим важливим моментом, який увиразнює авторське розуміння національної самобутності, стає дражливе в контексті новітньої історії літератури питання культурно-політичного колабораціонізму. Його дослідник ставить із виправданою відвертістю і водночас обґрунтованістю, стилістично оформляючи в межах низки питальних речень: "...чи був тоді український роман українським? Як бути з творами, написаними з антиукраїнських позицій, або ж з романістами, які в світлі чужих ідей прагнули показати тодішню Україну? Неважко зрозуміти, що одне й друге дає підстави говорити про колабораціонізм" [5, 4]. І мотив розмови такого типу звучатиме в подальших конкретних аналізах різноманітних творчих досвідів, але, як видається, без надмірного негативізму та критицизму.

Під час окреслення генологічної проблематики – осмислення жанру роману – науковець теж враховує націоналістичні моменти, зокрема вказуючи: "У дослідженні зосереджено увагу на самоствердженні жанру через теоретичне та ідейно-філософське «наповнення» жанрової свідомості письменників, що протистояли опосередковано чи безпосередньо нівеляції національної тотожності в мистецтві слова". І слушно додає: "В умовах тоталітаризму відстоювання свободи творчості може бути прирівняне до подвигу". Не випадково всі важливі для автора аспекти українського роману "розстріляного відродження", які слід проаналізувати, так чи інакше пов'язані із національною самобутністю. Це й художня опозиція антиукраїнському режимові, і тяжіння до вільної творчості, зокрема західноєвропейського зразка, і пов'язаність філософічності романів із "українською традицією", і протистояння "національного духу" імперській "фатальній силі" тощо. Тому автор національно концептуалізує жанрову форму як форму антиімперського протисто-

яння: "...опір русифікації, планомірному стиранню національної тотожності і всім негативним явищам, які супроводжують процес колонізації України в першій половині ХХ ст. і разом з тим є його типовими елементами, стає небувалим за масштабами і соціальною та психологічною глибиною, гостро актуальним, набуває особливої сили в політиці і, зокрема, в художній літературі, оскільки знаходить своє вираження і в такому популярному жанрі, як роман" [5, 7, 9].

Прикладом національного сенсу свободи творчості, що увиразнює один із концептуальних історико-літературних аспектів національної ідентичності, стало протиставлення автором уже народжуваної у 20-х роках соцреалістичної традиції і традиції вільної творчості: "...вимога ортодоксальних критиків 20-х років малювати або робітника, або селянина, або партійця як «натхненника» усіх можливих і неможливих перемог трудових мас обернулася на практиці у всіляко підтримуваний режимом шаблон. Відстоювання власних творчих принципів, свободи творчості було для письменників, які не втратили свого творчого обличчя, головним змістом їх життя. У кінцевому наслідку це й було відстоювання національної тотожності в літературі" [5, 26].

Система регулятивних принципів наукового мислення, репрезентована в дослідженні, доволі традиційна для історико-літературної студії. У такий спосіб постає методологічна база, вибудована переважно із класичних підходів: культурно-історичного методу, біографізму, психологізму тощо. Щоправда, простежується також часте звернення до екзистенціалізму. Методологічною домінантою студії стає "історико-естетичний підхід" як синтез вочевидь культурно-історичного та естопсихологічного підходів. Однак, окрім літературознавчої домінанти, є ще й явно виражена домінанта націоналістична: автор постійно веде діалог із націоналістичною (передовсім Е.Смітом). Саме на основі таких інтердисциплінарних інтерпретаційних настанов Л.Сеник робить спробу "відібрати романи, які, з одного боку, привернули увагу читачів і критиків як явище, а з іншого, засвідчували свою приналежність до опозиції, яку, зрештою, неважко побачити хоча б з тенденційних оцінок офіційної критики" [5, 4]. Ширше автор не зупиняється на методологічних основах свого аналізу. Хоча серед п'яти розділів монографії є окремий теоретичний розділ ("До теорії

роману"), але він присвячений насамперед генологічній проблематиці.

Інтегрована методологічна база дозволяє дослідникові *проінтерпретувати український роман 20-х років* саме як роман українського опору. У цьому є переконлива логіка: феномен переслідувань та утисків більшовицького режиму щодо українських авторів відбувався не за якоюсь естетичною ознакою (за приналежність останніх до неоромантизму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму, футуризму тощо), а за їхню приналежність до української традиції, української культури, зрештою, української самобутності. Ця приналежність суперечила традиції російської культурної колонізації поневолених народів. Усі автори повинні були бути вписані у стратегію ленінської настанови у сфері мистецтва слова. Цю настанову більшовицький вождь найбільш чітко озвучив ще у статті "Партійна організація і партійна література" (1905): "У чому ж полягає... принцип партійної літератури? Не тільки в тому, що для соціалістичного пролетаріату літературна справа не може бути знярядом наживи осіб або груп, вона не може бути взагалі індивідуальною справою, не залежною від загальної пролетарської справи. Геть літераторів безпартійних! Геть літераторів надлюдин! Літературна справа повинна стати частиною загальнопролетарської справи, «колішатком і гвинтиком» одного-єдиного, великого соціал-демократичного механізму, що приводиться в рух усім свідомим авангардом всього робіничого класу. Літературна справа повинна стати складовою частиною організованої, планомірної, об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи" [1, 60–65]. Згодом цей заповіт був суттєво поглиблений у так званій марксистсько-ленінській естетиці та теорії соціалістичного реалізму, яка у 20-ті роки тільки починала утверджуватися [див. детальніше 2].

Поруч із авторами і критиками, які натхненно втілювали в життя вигідну окупаційному режимові ленінську (соцреалістичну) концепцію, були й ті, хто більш явно чи підтекстово, естетично переконливо і не зовсім, але протиставлялися їй, так чи інакше зберігаючи та формуючи національну, а не імперкомуністичну, ідентичність свого читача. Творчі досвіди цих останніх – В.Винниченка, М.Хвильового, В.Підмогильного, Ю.Яновського, М.Івченка, Ю.Шпола, Б.Антоненка-Давидовича, П.Панча, Г.Михайличенка,

В.Гжицького, О.Слісаренка, Г.Шкурупія, Г.Коляди та ін. – цікавлять Л.Сеника в першу чергу.

Так, наприклад, розглядаючи роман М.Хвильового "Вальдшнепи" (вцілілу першу частину) як політичний твір, дослідник наголошує на націоналістичних складових його змісту. Апелюючи до націоналістичного та постколоніалістичного досвідів, такі значеннєві ідеї доречно розглядати в площині культурного націоналізму. "Національне відродження, – вказує автор, – яке бачив Хвильовий у розвитку незалежної від московського панування української літератури, вільної від рабського наслідування російської культури і визволеної з-під її духовної залежності, в пробудженні інтелігенції, зорієнтованої на досягнення Європи (отже, цивілізованого світу) і здатної реалізувати невідкладні завдання національно-державного будівництва, було символом і суттю нового часу, що його започаткувала національна революція". "Тому питання, з яких позицій виступає автор «Вальдшнепів», розповідаючи про свій час, має принципове значення", – доводить учений.

Грунтовно осмисливши еволюцію світогляду М.Хвильового, автор вказує, можливо, інколи глорифікаційно перенаголошуючи окремі революційні моменти, на найвагомійші художні здобутки його роману саме в націоналістичному аспекті: "У стислих часових, а ще більше обмежених політичних рамках письменник здійснив подвиг, розірвавши будь-які обмеження, заявивши на весь голос протест проти поневолення України і водночас намалював перспективу для виходу «на веселі шляхи». (...) У протагоністах М.Хвильового сконцентровані «прокляті» проблеми нації, її існування, що знаходиться в стані кризи. Відповідно й художня форма є афористичною, лаконічною, політично гострою, сповненою експресії, «езопівської мови» [5, 82, 124].

В іншому місці, окреслюючи культурно-історичний та власне естетико-літературний контекст народження задуму роману Ю.Яновського "Майстер корабля", літературознавець знову виходить на питання знакової для того часу культурологічної теорії М.Хвильового. Він цілком умотивовано підводить читача до думки про її націоналістичний характер, тільки термін "націоналізм" вживає в його автентично-гердерівському, а не зультурологічному значенні: "Культурологічна теорія М.Хвильового як боротьба двох культур

відображала реальний стан української культури, приреченої в умовах «нового порядку» на вимирання. Гасло протистояння і «втечі» від Москви було продиктоване ідеєю виживання і нормального функціонування української культури. Цю теорію офіціоз назвав націоналістичною. Так, бо йшлося про захист національної культури від російського імперіалізму» [5, 154].

Розглядаючи «Місто» та «Невеличку драму» В.Підмогильного, дослідник відзначає активне діалогізування із західноєвропейською літературною традицією. Однак він помічає й те, що ця модерністична традиція була Підмогильним творчо осмислена й трансформована відповідно до потреб вітчизняної культурної спадщини. Тому, зазначає Л.Сеник, «західна традиція в його (Підмогильного. – М.І.) романах була водночас і українською літературною традицією. Автор бачив, зокрема, небезпечні для існування особи й нації обставини і явища. Генези їх він не показує, але вдумливий читач легко простежить позароманну історію «драми». Так здійснюється вихід на вірогідний і національно вагомий підтекст романів талановитого автора. Прикладом цього можуть бути підсумкові розмірковування над психологічним романом «Невеличка драма»: «Знищення особистості, утворення «людини без обличчя» – загально-світова тенденція. Однак в умовах тоталітаризму вона стала великою небезпекою, бо реалізувалась у фізичному винищенні мільйонів людей. «Людина без обличчя», ставши «гвинтиком», втратила опірність, загубила інстинкт самозбереження. Вона втратила елементарну гідність. Ці трагічні наслідки започаткували голий раціоналізм і «технізацію» людини, відтак – колективу, суспільства, нації. Вони виявилися в глибоких і масштабних розмірах дегуманізації, яку можна назвати національною катастрофою» [5, 146].

Врахування дискурсу національної самототожності дозволяє авторові виявити та обґрунтувати наявність національного підтексту і в «Чотирьох шаблях» Ю.Яновського. «Романтичний дух роману «Чотири шаблі», – зазначає дослідник, – таким чином, виходить з праоснов духовності народу, коли вже не мають значення «професійні» чи, мовляв, класові характеристики та діяльність людей у їх вузьких рамках, а загальнонаціональний пафос боротьби з ворогом, якого б'є дощенту національна стихія, як той Тичинівський вітер-ураган національної революції». І хоча у

творі немає чіткого вираження національної політичної позиції, та закоріненість його в українську історичну традицію, в національне підсвідоме, в гегелівський дух народу, сповнює роман національним імпліцитним значенням: «Нічого дивного, що автор не протиставляє двох напрямних у національному русі – національної «стихії» іншій силі. Таке протиставлення у тих умовах було немислиме. Але знаменним є те, що автор зосереджує свою увагу на «стихії» і що допитливий, мислячий читач поставлені акценти знаходив і знаходить донині у підтексті твору. Це крок надзвичайно сміливий» [5, 161].

Прикладом виходу на глибше ніж соціально-«виробниче», розуміння можемо бачити й у випадку роману М.Івченка «Робітні сили». У цьому творі дослідник не лише помічає важливе для розуміння національної ідентичності протистояння «ми» (як «національно свідомої інтелігенції») та прорежимних «вони». Він також у багатопроblemності й багатозначності твору виявляє «провідну тему генетичної чистоти народу» Савлутинського, яка, на його думку, «так чи інакше в'яжеться з національною ідеєю». Тому в контексті 20-х років роман М.Івченка став не просто неординарним явищем, а неординарним передовсім у національному аспекті: «З одного боку, роман представлений обов'язково тематикою радянського будівництва., а з другого, – твір спрямований в болючі «точки» буття народу з прагненням побачити перспективу справжнього оновлення. (...) ...дух роману охоплює національне мислення. Очевидно, це й є шлях до сталих художніх вартостей» [5, 168–169, 178].

Інші приклади можуть стосуватися виявлення національних аспектів під час осмислення низки повістей того часу, «Сонячної машини» В.Винниченка чи експериментів «лівого» роману. Однак особливу інтерпретаційну ефективність методологічно інтегрованої національної ідентичності можемо помітити під час з'ясування складних дискусійних, інколи полемічних моментів, як це було в монографіях С.Андрусів та В.Моренця. Один з таких моментів стосується чіткого розрізнення автором західноєвропейського (переважно французького, атеїстичного, за О.Тарнавським) [6, 250–261] та українського типів екзистенційного мислення на прикладі українських письменників «розстріляного відродження». «...Незважаючи на абсурдність ситуації, – зазначає Л.Сеник, – свідомо творча

інтелігенція в Україні не сприймала абсурду як «роззброюючого» постулату, мовляв, і боротьба має абсурдний сенс. Вибір лежав між боротьбою за виживання і змаганням за незалежність нації. Це вибір між життям і смертю». Добре це видно на прикладі досвіду А.Камю та українських прозаїків: ««Клімат абсурду» не виключає боротьби. Але він зовсім відбирає надію. «Абсурдальна людина», на думку теоретика екзистенціалізму Камю, визнає боротьбу, однак усвідомлює, що «немає вже місця для надії». Звідси відмінний характер трагічного: в екзистенціалістів абсурдність будь-яких поривань, у нас, навпаки, в кризовій ситуації теплиться надія...» [5, 47–48]. Схожі національно-екзистенціальні наслідки можемо також знайти в інших українських літературознавців: В.Пахаренка, Г.Токмань, Л.Тарнашинської, П.Іванишина, А.Дахнія та ін.

Ще одним прикладом може бути доречне звернення автора до герменевтичного досвіду Д.Донцова під час осмислення «Вальдшнепів» М.Хвильового. Виявляючи певне протистояння між позиціями обох авторів, Л.Сеник все ж припускає їх суголосність на глибинному рівні світогляду: «Очевидно, не було справжнього протистояння Хвильовий – Донцов, мимо «полеміки», оскільки засади позицій мали одну спрямованість – антиколоніальну, антимосковську» [5, с.104]. Вартує уваги також полеміка дослідника із Л.Череватенком, під час якої Л.Сеник спростовує низку тверджень останнього, міцно ґрунтуючись на усвідомлених імперативах національної самобутності. Так, на думку автора, виявляється певний аїсторизм та «національна безтактність» суджень про віру Є.Плужника в «людяність» та «гуманізм» більшовиків, не витримують критики переконання Л.Череватенка в послідовній «розбудові» більшовиками у 20-х української культури (Л.Сеник акцентує на колоніальному проекті більшовизму у сфері культури), спростовується низка закидів Д.Донцову, мислителю, який, за влучним спостереженням Л.Сеника, «найглибше розумів природу більшовизму» [5, 190–191] тощо.

Таким чином, можемо підсумувати, що закорінення автора в націоцентричну проблематику є виразним і послідовним. Його вирізняє також власне чітке розуміння національної ідентичності стосовно художньої літератури. Інтердисциплінарне історико-естетичне та націологічне прочитання українського

роману 20-х років ХХ ст. як антиімперського «роману опору» спонукає говорити про ефективність інтерпретаційної моделі Л.Сеника. На матеріалі творчості М.Хвильового, М.Івченка, В.Підмогильного, В.Винниченка, М.Йогансена, Г.Шкурупія та ін. досліднику вдалося поглиблено окреслити різні жанрові форми роману «розстріляного відродження» – політичний роман, психологічний роман, утопічний роман, лівий роман тощо – як «української прози трагічної свідомості». Проаналізована монографія дозволяє доповнити те розуміння дискурсу національної самобутності, яке можемо помітити в інших його студіях. Зокрема важко не погодитися з тим, що «поняття ідентичності захоплює різні сфери діяльності народу (нації), як матеріальні, так і духовні», і «в кінцевому наслідку, має естетичний вияв» [3, 45]. А також з певною універсалізацією національної тотожності: «...втрата національної ідентичності є загрозою для існування не тільки літератури як елемента повноцінного національного духу, а й нації, бо з втратою літератури почнеться обмеження функцій національної мови, а відтак і зруйнування нації» [3, 46].

1. *Ленін В. І.* Парти́йна організа́ція і парти́йна літе́ратура / В. І. Ленін // Збірник творів В. І. Леніна : для учнів серед. шкіл, ПТУ і серед. спец. навч. закладів. – К. : Політвидав України, 1989.
2. *Николаев П. А.* Марксистско-ленинское литературоведение : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / П. А. Николаев. – М. : Просвещение, 1983. – 256 с.
3. *Сеник Л.* Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) / Л. Сеник // Літературознавство : мат-ли III конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26–29 серпня 1996 р.). – К. : АТ «ОБЕРЕГИ», 1996.
4. *Сеник Л.* Роман опору. Український роман 20-х років : проблема національної ідентичності / Л. Сеник. – Л. : Академічний експрес, 2002. – 239 с.
5. *Сеник Л. Т.* Український роман 20-х років : проблема національної ідентичності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філолог. наук : спец.10.01.01 «Українська література» / Л. Сеник ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 1995. – 40 с.
6. *Тарнавський О.* Про модернізм, переклади і... поезію / О. Тарнавський // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років : хрестоматія. – Л., 2002. – Т. 2.

В статті автор досліджує трансформацію структур художественного мира Тараса Шевченка в поезії вестниковців. Герменевтично осмислюється також поняття художественного мира як літературознавчої категорії.

Ключевые слова: художественный мир, Шевченко, вестниковство, национальное бытие, национальная экзистенция, герменевтика, сенс.

In the article the author studies the characteristics of nationally centered way of thinking as a key element in the methodology of L.Senyk. A fundamental monograph of L.Senyk ("The Novel of Resistance: The Ukrainian Novel of the 20s: the Problem of National Identity") is mainly analyzed.

Key words: national identity, discourse, novel, resistance, methodology, the history of literature.

УДК 821.161.2:7

ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Кобзей

МИТЕЦЬ І МИСТЕЦТВО КРИЗЬ ПРИЗМУ НАТУРАЛІСТИЧНОЇ ДОКТРИНИ

Стаття висвітлює своєрідне натуралістичне бачення ролі митця і мистецтва в суспільстві. Здійснюється аналіз типологічно споріднених творів Е.Золя "Творчість", "Мадам Сурдіс"; В.Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Олаф Стефенсон"; Г.Гауптмана "Міхаель Крамер".

Ключові слова: натуралізм, детермінізм, "людський документ", експериментальний метод, "чесність з собою", "живий символ".

Дослідження української та зарубіжної літератури неодноразово доводило, що попри всі розбіжності у протіканні літературних процесів в окремих країнах, часто в них виявляється і цілий ряд спільних тем, мотивів, образів, які іноді майже ідентично втілюються у межах різнородових та різножанрових художніх форм. Мова йде зокрема про постановку на тематичному рівні важливих проблем соціального, морального, духовного, культурологічного або, що найважливіше з огляду на тему нашої розвідки, суто мистецького характеру. У цьому аспекті привертають увагу роман "Творчість", оповідання "Мадам Сурдіс" Е.Золя, драма "Чорна Пантера і Білий Медвідь", оповідання "Олаф Стефенсон" В.Винниченка, п'єса "Міхаель Крамер" Г.Гауптмана.

І хоч концептуальні етичні імперативи названих митців дещо відрізняються одна від одної (натуралізм Гауптмана і Винниченка базується на романтиці вітаїзму, а не на позитивістській методології мислення, як у Е.Золя), однак причина типологічної близькості деяких їхніх поглядів на життя пояснюється не так впливом тенденцій у зарубіжній літературі на особливості розвитку вітчизняного літературного процесу, як "об'єктивно-зумовленою спільністю, збігом окремих граней світовідчуття". Ця спільність – "в усвідомленні того, що в житті нема нічого дру-

горядного, що все набуває цінності тільки в своїх взаємовідносинах і взаємозв'язках, і називається вона демократизмом мислення" [9, 117–118]. Адже не випадково І.Франко писав, що "ані в природі, ані в житті нема нічого випадкового, що все має свої причини, усе варте уваги, дослідження й оцінки" [10, т. 28, 181].

Усі названі вище твори художника зображують нову генерацію творців літературних цінностей, які, дотримуючись принципів натуралізму, оголосили громадськості про свій рішучий розрив із традицією. Для них вагомою стала лише одна проблема – що малювати? Адже класичні приписи малярства вже не справляють ні на авторів, ні на реципієнтів вагомого впливу. До того ж, за митців давно вже вирішили реципієнти, якими "стравами" хочуть ласувати поціновувачі сучасного мистецтва: "Що ж малювати? Що? Звичайно, те, що відповідає настроям, бажанням, світоглядом пана моменту – череватого буржуа з золотою кишенею. Давайте йому таке, що не шкодить його шлункові, давайте йому те, що може перетравити його затоплена салом думка, полоскочить його притуплені нерви жирного черв'яка! Буржуа має сентиментальну душу, – давайте йому квіточок, садочків, пейзажиків з телятками. Буржуа любить амурчика, – давайте йому голого жіночого тіла, побільше голих жінок, побільше. І вся-

ких, всяких. Він любить різноманітність: товстеньких, худеньких, зелених, рожевих, синіх, яких хочете. Буржуа має честолюбіє, він хоче безсмертя, – і всі салони повні портретів. Квіточки, пейзажики, голі жінки і портрети. Ось все, що можна найти на всіх виставках, всіх, так званих культурних, центрів. І ці нещасні льокаї череватого дегенерата ще сміють кричати про якусь там незалежність, про шукання нових шляхів в мистецтві, про нові горизонти, про правду й істину! Мерзотники!" [1, 628].

Як бачимо, В.Винниченко вдало втілює у творі головні постулати своїх "Спостережень непрофесіонала", наголошуючи, що ніколи ніякий митець не був "вільний" за своєю суттю, завжди за ним проступала тінь переможця, який творив життя, керував життям і вказував іншим, як жити. Інша річ, що завжди і скрізь знаходилися люди, які не хотіли коритися, які все своє життя поклали на бунт і реформацію чи то підвалин суспільних, чи етичних, чи естетичних. Такий підхід до постановки важливих мистецтвознавчих питань дає підстави говорити про колосальний вплив Е.Золя на творчість українського письменника. Ціла низка Винниченкових ідей перегукується зі змістовим наповненням статей французького натураліста, присвячених художникам, зокрема "Журі", "Наш живопис сьогодні". Увесь тогочасний офіційний малярський бомонд Е.Золя порівнює з великою "кухнею", в якій кожна "страва" готується з урахуванням глядацьких смаків, із турботливим піклуванням про ніжні "шлунки" реципієнтів. Критик наголошує, що "оглянувши Салон зверху до низу, вздовж і впоперек, ви не побачите жодної картини, яка би вас вразила, привернула би вашу увагу. Мистецтво тут старанно відшліфоване і прилизане, воно набрало вигляду добropорядного буржуа в домашніх пантофлях і білій сорочці" [6, т. 24, 165–166]. Однак "мистецькій кухні" не легко було досягти такої ідилії, оскільки часто з'являлися автори, які своїми творами порушували ілюзорну гармонію. Відтак, "для того, щоби порядок був бездоганним, викинули за двері реалістів, – їм було кинуте докір, що вони не м'яють руки. Салон же будуть відвідувати великосвітські дами в багатих туалетах, а тому тут повинна панувати ідеальна чистота, все повинно блистити так, щоб перед картинами, як перед дзеркалом, можна було поправити зачіску" [6, т. 24, 166].

Головний герой роману Е.Золя "Творчість" – невтомний трудівник, який денно і

ночно працює над своїм шедевром і живе мрією про перемогу на виставці в Салоні. І хоч обирає тему, яка імпонує сильним світу цього (малює прекрасне оголене тіло жінки), картина викликає в загалу осуд і сміх. Причина проста – надто яскраві фарби, надто крикливий сюжет і загалом якась незвична, дивна техніка: "Його картина була схожа на вибух в старому чані для варки асфальту, з якого хлинула брудна жижа традицій, а назустріч їй увірвалося сонце, і стіни Салону сміялися цього весняного ранку! Світла тональність картини, ця синь, над якою так знушалася публіка, сяяла та іскрилася, виділяючись серед інших полотен. Чи не настав, нарешті, довгожданий світанок, народжуючи день нового мистецтва?" [6, т. 11, 157]. Нам видається, що метафора Е.Золя про народження нового дня мистецтва – це прозорий натяк на картину Моне "Враження. Схід сонця", яка дала назву всьому мистецькому напрямку та народила новий день у малярстві – імпресіонізм. Французькому письменнику імпонувала імпресіоністична творчість, яка, як і творчість натуралістів, відзначалася спільною для обидвох напрямів революційністю, реформаторським духом та фактографізмом. Останній у натуралістів проявлявся через правдоподібне відтворення дійсності, а в імпресіоністів – через фіксацію вражень від дійсності. А ще Е.Золя особисто товаришував із художниками-імпресіоністами, зокрема з П.Сезаном, дружні взаємини з яким він описав у романі "Творчість".

Що ж стосується Володимира Винниченка, то йому теж, безумовно, не була байдужою імпресіоністична манера письма, адже він на власному досвіді відчув її "красу" та "силу". Серед його знайомих багато художників-імпресіоністів, а сам письменник, як вказує Г.Костюк, "обкладається книжками з теорії та історії мистецтва, освоює техніку пензля і фарби, стає постійним відвідувачем мистецьких виставок салонів Відня, Берліну та Парижу і систематично малює. І для нього це вже не розвага, не відпряження після тяжкої праці над тим чи тим літературним твором, а вияв внутрішньої потреби" [7, 4]. Тож не дивно, що образ художника так часто зустрічається в белетристиці й драматургії письменника. Скажімо, в оповіданні "Олаф Стефенсон" Винниченко створює постать художника-експериментатора Вальдберга, який наштовхується на потужну хвилю несприйняття з боку колег по мистецькому "цеху":

“Вальдберг – це геній, якого не зрозуміли. Так, так, це іменно з тих геніїв, яких *не хотіли* розуміти. З його картин сміються, глузують, їх не приймають на виставки, не купують. Нехай! Так і треба, так і слід, це і є показчик, що його мистецтво не до смаку сучасному громадянству, що воно не розуміє Вальдберга; а через те уже одне – його ідея, його нове мистецтво є воістину нове, воістину чуже розбещеній, переверненій, виродженій техніці господаря сучасного мистецтва – буржуа! А-а, буржуа плюється, коли бачить щось, що його непокоїть, що примушує мислити, почувати? Він звик, щоб його тільки по череву поглажували, п’яти йому лоскотали віршиками, щоб бавили йому ніжний зір тихими линиями фарбочками? Ну, нехай вибачить, Вальдберг не продав і не продасть себе в льокаї панського черева! Цього вже воно не діжде, ні!” [1, 625]. Не потрібно докладати багато зусиль, щоб відчутти, що схоже становище в літературі займав натуралізм, який на тлі традиційного мистецтва видавався чужим, навіть ворожим щодо застарілих естетичних канонів і правил.

Натуралісти зірвали завісу загадковості, якою традиційно прикривався творчий процес художників. Бо ж насправді не існує ніякої доброї феї, яка лагідно кладе руку на плече автора і допомагає йому мазок за мазком творити шедевр. Лише клопітка наполеглива праця й терпіння, а головне – не розмінювати на “дрібниці” свій талант, щоб не опинитися в ситуації головного героя оповідання Е.Золя “Мадам Сурдіс” Фердинанта, який у певний момент роботи над картиною зрозумів усю важливість втраченого ним часу і власне творче безсилля: “Усе перемішалось в його помутнілій свідомості. Його творіння уявлялося йому жалюгідним і марним нагромадженням дурниць. Він відчував себе безпорадним, слабким, як дитина, зовсім безсилим впорядкувати це місиво фарб. Потім, коли сутінки, згущуючись, приховали від нього полотно, коли все – навіть найяскравіші тони – занурилися в темноту, як в забутті, він відчув, що вмирає, подавлений безвихідною печаллю. Із його грудей вирвалися гучні ридання [...]. Це було його банкрутство” [6, т. 23, 472]. Звичайно, неможливо спростувати чи заперечити роль уяви і натхнення у творчому процесі, однак і вони нічого не варті, якщо людина не здатна систематично, виснажливо працювати “у поті чола”. Ця праця не приносить митцеві полегшення чи заспокоєння. Навпаки, вона

прирікає його на нестерпні муки творчості. Показовим у цьому аспекті є приклад В.Стефаніка, який буквально рвав на собі волосся, не маючи сили втримати в голові цілий огром образів, які його переслідували. Схожі “візії” були характерні також для Івана Франка та Лесі Українки, про що вони неодноразово згадували у листуванні.

Скільки часу герой Е.Золя витратив у пошуках натурниць, намагаючись віднайти потрібний йому контур; скільки разів Сурдіс впадав у відчай од безсилля хоча б на крихту просунутись у малюванні свого “Озера”. Творчий демон Білого Медведя змусив його у найвищому стражданні матері, схиленої над мертвою дитиною, побачити потрібні йому “рисочки”. До речі, саме цей момент містить у собі спільний для творчості Е.Золя і В.Винниченка мотив. Адже герой “Творчості” Карл Лантьє теж малював *свою* мертву дитину. Він, як і Корній Каневич, забув про батьківське горе, про сум, про сльози і радів з того, що *тепер* йому ніщо не перешкодить малювати, адже дитина – нерухома. “Крокуючи повз маленький труп, він не міг відірвати від нього погляду. Нерухомі, широко відкриті очі сина ніби тримали його в своїй владі. Спочатку він пручався, але поступово смутна ідея ставала чіткою, перетворилася в нав’язливу. Нарешті він поступився їй, побіг за невеликим мольбертом, почав робити ескіз з мертвої дитини. В перші хвилини сльози заважали йому бачити, затягли туманом усе навкруг. Але невдовзі робота висушила його вії, укріпила руку; і вже не було перед ним похолоднілого сина, була лише модель, сюжет, незвичність якого захоплювала його. Обриси незрівнянно великої голови, восковий тон лица, зіячі пусті очниці – все це збуджувало його, спалювало полум’ям. Задоволений, він відкидався назад, усміхаючись своєму творінню” [6, т. 11, 323]. Схожі сюжети віднаходимо й у творчості інших письменників, не обов’язково натуралістів. У цьому аспекті доречно згадати хоча б “Цвіт яблуні” М.Коцюбинського, де описано творчі муки письменника, який фіксує на папері терпіння власної дочки, ніби свідомо очікуючи її смерті. У даному випадку, мабуть, варто говорити про своєрідні натуралістичні вкраплення в імпресіоністичну літературу, що ще раз підтверджує високу “валентність” натуралізму, його здатність поєднуватися з іншими художніми системами, а також генетико-типологічну спорідненість напрямку з імпресіонізмом.

Основній роботі над будь-яким мистецьким творінням завжди передують підготовча стадія, адже необхідно зробити зразки, ескізи, в загальних рисах накинути можливий варіант цілісної картини. Е.Золя, описуючи майстерню Клода, звертає увагу читача на переповненість кімнати такими ескізними малюнками. Останні висіли на стінах, займали місце на столиках, підставках тощо. Проте центральне місце в інтер’єрах майстерень усіх художників займав, безперечно, мольберт, на якому митець, власне, й створював свої шедеври. Зазвичай він був схований, як священна реліквія, культовий предмет чи, сказати б, своєрідний мистецький фетиш від профанного людського ока. Відкритим він міг бути лише для споглядання своєму творцеві – служителю культу мистецтва, жрецеві його величності естетики.

Взагалі описи інтер’єрів – дуже важливий складник поетики натуралістичних творів. Передовсім це – данина концептуальним положенням напряду, який фактично базувався на фактографічному, деталізованому відтворенні реалій дійсності. Крім того, інтер’єр надавав можливість письменникам-натуралістам через описи побуту людей аналізувати особливості їхньої психіки та характеру, мотиваційні чинники поведінки персонажів. Для прикладу – опис ательє Карла Лантьє (“Творчість”). Його майбутня дружина, вперше потрапивши сюди, просто жахнулася від побаченого: “Вона кидала навкруги вражені погляди, зворушена пануючим скрізь безладом і запустінням. Перед пічкою, ще з минулої зими, назбирався попіл. Окрім ліжка, умивальника і дивана, не видно було ніяких меблів, однак тут була ще стара шафа і великий сосновий стіл, де валялися в перемішку пензлі, фарби, брудні тарілки, спиртівка, на якій стояла каструлька із залишками макаронів. Усюди були розкидані хромоногі мольберти і діряві солом’яні стільці. Вчорашня свічка валялася на підлозі біля дивана; з усього було видно, що тут місяцями не підмітають” [6, т. 11, 22].

Порівняймо тепер даний “сигмент” із описом ательє Міхаеля Крамера: “Робоча частина майстерні захована за затягнутою шторою. Справа від штори двері, до яких ведуть кілька сходинок вверху. Там же, на передньому плані, старий шкіряний диван; перед ним маленький столик, накритий скатертиною. Зліва велике вікно, яке продовжується за шторою. Під вікном маленький столик; на

ньому інструменти для гравірування і розпочата гравюра. На столику перед диваном приладдя для письма, папери, старий підсвічник зі свічкою. На голубувато-сірій стіні над диваном висять гіпсові зліпки: рука, нога, жіночий торс, посмертна маска Бетховена. Над шторою, яка на одну третю не доходить до стелі, видніється вершина великого мольберта. Над диваном газовий ріжок. Інтер’єр доповнюють два простих плетених стільці. Усюди панує чистота і педантичний порядок” [4, 98]. Ательє Олафа таке ж чисте і доглянуте: “Воно було чудесне: високе, з горішнім і боковим світлом, просторе, обставлене досить убого, але чисто, без звичайного брудного «артистичного» розгардіяшу” [1, 621].

Складається враження, що Винниченко зумисне згадує про можливість існування ще й *іншої* обстановки – так званого творчого хаосу, яким, скажімо, переповнена оселя Клода, чи життя Сурдіса до одруження. Розбіжності у змалюванні інтер’єрів свідчать про різні характери, ба навіть способи життя представників артистичного бомонду. Олаф (В.Винниченко “Олаф Стефенсон”), Крамер, Міхеліна (Г.Гауптман “Міхаель Крамер”), мадам Сурдіс (Е.Золя “Мадам Сурдіс”) – художники, які досягли високого рівня у мистецтві завдяки щоденним надважким зусиллям, завдяки впорядкованості й системності праці, постійному прагненню до самовдосконалення та повсякчасному навчанню. Вони задалегідь обдумували ідеї своїх творів, наводили штрихи, робили ескізи, багато уваги надавали навчанню й опануванню відповідною технікою, манерою, яка найбільше їм імпонувала. Маючи на увазі згаданих персонажів-художників, можна стверджувати про їхню відданість засадам “старої” школи мистецтва, адже новаторство у них було надто несміливим, тьмяним і позбавленим індивідуальності, щоби призвести до хоч трохи серйозних змін у мистецтві.

Однак мова не йде про їхню сліпу відданість традиції, адже не випадково творець зазначених персонажів Е.Золя, описуючи “шедеври” Салону, наголошує на її (традиції) виродженні: “золоті рами, заповнені мороком, змінювали одна одну, чорні пафосні творіння, оголені натурниці в жовтому тьмяному, як у підвалі, освітленні; тут було представлено все ганчір’я класичної школи: історія, жанр, пейзаж – усе ніби занурене в один і той самий чан із потемнілим маслом для змашування. Всі ці полотна ріднили умовність, яка просочувалася

з них і безпосередність, а також бруд живописних тонів, такий характерний для цнотливого академічного мистецтва з виродженою виснаженою кров'ю» [6, т. 24, 140]. Отож, почування та орієнтири тогочасних прогресивних митців були дещо іншими від загальноприйнятих. Символічну сутність адептів застарілих догм у мистецтві дотепно передає Гауптман в описі зовнішності Крамера: «він носить старе взуття, яке втратило форму, але начищене до блиску» [4, 98].

На противагу вищезгаданим – художники Карл (Е. Золя “Творчість”), Фердинанд (Е. Золя “Мадам Сурдіс”), Дієго (В. Винниченко “Олаф Стефенсон”), Арнольд (Г. Гауптман “Міхаель Крамер”) – митці від Бога, яким не потрібна ні школа, ні форма, ні техніка. Вони на інтуїтивному рівні відчують сутність майбутньої картини і просто проєктують зі своєї підсвідомості геніальні полотна. Пояснити цей процес раціонально – неможливо. В. Винниченко так описував результат цього процесу, втілений у картині Дієго: “Тут була безумовна, надприродна, якась просто чародійна сила таланту. Я впевнений, що Дієго й сам не знав, як це у його так вийшло, як йому прийшла ця ідея, як підбрав він відповідні їй фарби. Це було поза його свідомістю – напевно! Він був занадто дурний, щоб розумом зробити це” [1, 654].

Цитований пасус підкреслює скептичне ставлення В. Винниченка щодо необмежених розумових можливостей людини, адже він хоч і не заперечував важливості, скажімо, наукового знання, гносеологічної функції мистецтва, однак у бінарній опозиції розуму та емоцій в художній творчості віддавав перевагу останнім. Мистецька ж генерація художників на чолі з Рількеном у романі Е. Золя “Творчість” була переконана, що недостатньо покладатися лише на талант; це загрожує тим, що митець за кілька років просто вичерпує себе. Природний дар потрібно підживлювати теоретичними знаннями в галузях живопису та мистецтвознавства, необхідно постійно вправлятися і вдосконалювати техніку. Е. Золя знайомить читача із мистецьким тандемом – подружжям Сурдісів. Він – утілення таланту, вона – бездоганної техніки. Тільки так, як вони, – наполегливо працюючи, можна досягти, на переконання автора, не хвиливого успіху, а тривалого і справедливого визнання.

Прозорий натяк на “дволикість” людської природи у творі французького письменника нагадує використання “живих символів”

(термін М. Вороного) у творах В. Винниченка (передовсім у драмі “Брежня”). Безперечно, така типологічна спорідненість творчих манер двох історично та географічно віддалених авторів пояснюється не особистісними чи міжнаціональними взаємовпливами, а, сказати б, *стійкою нестійкістю* амбівалентної природи людського “я”, яка, власне, і продукує “живі символи” різних, навіть діаметрально протилежних, але діалектично поєднаних між собою, іпостасей однієї людини.

У Винниченковій п'єсі “Чорна Пантера і Білий Медвідь” шанувальниця вільного мистецтва Сніжинка відіграє роль alter ego художника Корнія Каневича. Вона застерігає митця, що домашній побут поступово вбиває у нього творця. Адже “артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горшечки, колиски – це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе” [3, 292–293]. “На заваді” ж Корнієвої творчості була хвора дитина і жінка, яка постійно вимагала грошей і часу. А для справжнього митця такі проблеми – зайві: “Ну що з того, що помре ваш Лесик? Будемо говорити, нарешті, прямо. Що з того? Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і... і в'яже людей, а замість того ви стаєте вільним, легким, ви всі сили даєте тому, що вічно вище м'яса! Так-так, Медведю, гарний і бідний! Краса вічна. Ну, подумайте самі об'єктивно, холодно: не правду я кажу?” [3, 292–293]. Можемо умовно відкинути реальне існування Сніжинки як живої істоти і спроектувати її образ на модель “символу”, утвореного завдяки виокремленню з душі іншої дійової особи певного ментального “згустку” однотипних емоційно-інтелектуальних елементів, які складають трагедію існування їхнього носія, трагедію, пов'язану із невідворотністю вічного конфлікту особистості з собою та з суспільством. У художньому творі функції виокремленої таким чином іншої іпостасі людини зводяться до мотиваційного впливу на дії героя, детермінації його поведінки, виявлення суперечливої невідповідності та протиріч у бажаннях і вчинках персонажа.

“Живий символ” не завжди є уособленням-концентратом негативних рис характеру. Можливе також його функціонування як втілення позитивної моделі останнього, його так званого морально-етичного зразка. Так, у драмі Г. Гауптмана представлено цілу дина-

стію художників: батько, дочка і син, проте по-справжньому геніальний із них лише один – син Арнольд. Однак дріб'язковість житейської марноти, надмірна сентиментальність і дивакувата здатність хвиливо захоплюватися не залишають йому часу на творчість. Батько художника ніяк не може спокійно прийняти те, що син витрачає дорогоцінні години життя на зовсім непотрібні, “низькі” речі. У розпачі з глибини батьківської душі вихоплюється: “У цього негідника стільки таланту, що я готовий рвати на собі волосся. Там, де будькому з нас потрібно трудитися день і ніч, – йому все падає просто з неба. Подивіться – ось його ескізи, етюдів. Невже це не нещастя, чуєте? Якби він працював, що б вийшло? Все, що він починає, все ладнається. Бачите, він попадає в яблучко! Все виходить! Залишається тільки пролити сльози” [4, 102].

На противагу братовому, образ сестри Міхеліни абстрагує спокій, покору, працьовитість і наполегливість мисткині, яка невтомно трудиться над черговим малюнком, прекрасно розуміючи, що ніколи не переступить межу, за якою починається слава та визнання. Неодноразово батько наголошував їй, що всього, чого можна було досягти, вона вже досягла. Однак це не зупиняло її, вона ж бо – діалектична протилежність брата, половинка його “я”, якій не вистачило сили стати домінантною. Ідейна єдність двох вищезгаданих “живих символів” наводить на думку про те, що справжній митець повинен довго і наполегливо працювати над своїм творінням, зрештою, так, як це робили письменники-натуралісти, які, озброївшись науковою “підкладкою”, тверезо та ретельно досліджували життя явища і лише після надважких зусиль, детального аналізу й експериментування бралися визначати причини тих чи тих дій і вчинків людини. Показово також, що брат і сестра ніяк не могли поладнати між собою, взаєморозуміння та підтримки між ними не було; лише докори, а це – ще один вияв вічного змагання людини із самою собою.

Фердинанд Сурдіс теж не був полишений на призволяще, “живий символ” його alter ego зробив усе можливе для того, щоб не дозволити розпусті, пиятиці, розбещеності зруйнувати неповторну душу унікального художника. Мадам Сурдіс, як і Міхеліна, наполегливо та безупинно пізнавала секрети художньої майстерності, досягла у цьому навіть певного успіху, і все ж не могла дати своїм картинам тієї живої іскри, яка була би

здатна запалити живі людські серця. У своєму чоловікові вона обожнювала красу і талант, і, зробивши його слухняним знаряддям у власних руках, упевнено прямувала до слави. Зображений Е. Золя подружній тандем утілює варіант, коли один “живий символ” поступово починає домінувати над іншими, розчиняє його в собі і знищує. Адже молодий художник, живучи у бідності, втрачав своє добре ім'я у п'янстві й будинках розпусти, а відчувши себе фінансово незалежним, почав розмінювати свій талант на почесні та на розваги, цілковито віддавшись владі грошей. Щоб зберегти марку Сурдіса, дружина повністю перейняла на себе роботу чоловіка, вона вибирала сюжети, малювала картини, а він бездумно клав на них свій підпис.

У романі “Творчість” Е. Золя демонструє, як поступово життя Клода Лантє стає залежним від присутності в ньому дружини Крістіни. Під впливом коханого вона проходить своєрідну еволюцію у сприйнятті його творчості. Спочатку живопис лякає Крістіну, згодом спонукає позувати майстрові, далі змушує вимагати від нього постійної праці та повної самовіддачі. Здавалося б, ще один успішний тандем. Та раптом виникає відчуття, що між чоловіком і дружиною – прірва, і розділяє їх ще один умовно існуючий персонаж чи ще один “живий символ” – творчість. А більш конкретизовано – оголена жінка, яку в кожній новій картині малює Клод. На перший погляд, – це лише мертвий малюнок, але ефект від присутності жінки настільки великий, що її образ наче оживає: “Ах, цей живопис! Твій живопис! Це він – убивця – отруїв мені життя! Я відчувала це з першого дня нашої зустрічі, я боялась його, як страхіття, завжди вважала його жахливим, огидним, але жінки малодушні, я надто тебе любила, я полюбила твоє мистецтво, і переступниця увійшла в наш дім! А потім... скільки я через неї страждала, як вона мене мучила! За десять років я не пам'ятаю і дня, прожитого без сліз... Не бути для тебе більше нічим, відчувати, як ти мене все більше і більше відштовхуєш, дійти до ролі служниці і бачити, як ця злодійка між мною і тобою, відбирає тебе, торжествує і ображає мене... Посмійся тільки сказати, що вона не заволоділа – частинка за частинкою – твоїм мозком, серцем, тілом, усім еством! Вона в тебе впилася, як порок, і пожирає тебе. Кінець кінцем хіба не вона твоя дружина? Не я, а вона спить

із тобою... Проклята! Розпусниця!” [6, т. 11, 415].

Письменник доводить, що сила таланту людини величезна, і не завжди психіка може належно справлятися з творчим демоном, щоб утримувати митця в рамках адекватності. Клод переступив межу, за якою закінчувалася свідомо творчість і починалася безсвідомо емоційна ейфорія творчого трансю. Його alter ego зруйнувало йому кар’єру, позбавило дитини, дружини, приятелів, кликало його, і, як не дивно, Клод чув його голос, розмовляв із ним: “І раптом із глибини майстерні його знову власно покликав гучний голос. Тоді Клод зважився: все скінчено, він надто страждав, більше жити неможливо, тому що все – брехня, нічого нема істинно прекрасного... нарешті він розірвав ланцюг, звільнився! Третій поклик змусив його поспішити: він пройшов у сусідню кімнату, бормочучи:

– Так, так, іду!” [6, т. 11, 424]. Лише в смерті митець знайшов заспокоєння, лише так зумів поєднатися із своїм, таким бажаним, другим “я”.

Як не парадоксально, але релігійний мотив став спільною рисою, яка об’єднує п’єсу В.Винниченка “Чорна пантера і Білий Медвідь” та драму Г.Гауптмана “Міхаель Крамер”. Класичний натуралізм, покладаючись на детермінованість людської поведінки дією трьох основних чинників: раси, середовища та моменту; та “вітаїстичний” натуралізм, звеличуючи всеперемагаючу силу людини, постійно наголошували на невтручанні вищих сил у життєві процеси, доводили, що “небу” байдуже до всього, що відбувається на землі. І ось раптом у драмі “Міхаель Крамер” головний герой малює розп’ятого Христа, а Корній Каневич у п’єсі “Чорна Пантера і Білий Медвідь” – матір із дитиною на руках. Обидва художники прагнули одного – відобразити невимовну “красу страждання”. Не випадково друг сім’ї Каневичів не міг приховати захоплення від картини: “Ти подивись: ну що варті всі ваші казочки, голі тіла, фантасмагорії перед цим великим... Цим вселюдським, цим виразом любовної скорби матері над дитиною... Тут... тут... чорт забирай, тут історія людей, тут екстракт всякої любові і краси. Ну, ти, шлунок, подивись! Та це полотно весь Салон ковтне, весь, з усіма вашими примітивами, імпресіонізмами і всім лахміттям! Ось де краса!” [3, 384].

Його захоплення можна зрозуміти, адже страшно уявити собі, що відчувала Матір

Божа, пестячи на своїх руках крихітне немовля, і знаючи, які страшні муки його чекають. Так само мучилася Рита, не відчуваючи підтримки чоловіка та прекрасно розуміючи жакливість наслідків його байдужості. За творче самоствердження чоловіка вона заплатила аж надто дорого – смертю сина. Міхаель Крамер, як і Корній, усе своє життя присвятив одній картині: він малював муки Христа на хресті. Митець пильно оберігав картину від стороннього ока, запевняючи, що вона незавершена: “Ще нічого не закінчено, ще нічого нема. Послухайте, не мучте мене. Спочатку треба закінчити, а потім показувати. Ви думаете, я жартую?” [4, 104]. Порівняймо цей пасаж із висловлюваннями Корнія щодо продажу картини: “Та що ти говориш?! Щоб я продав це полотно! Нескінченим?! Та як же це можна? Що ти говориш? Ха! Щоб я продав це полотно. От узяв і продав, і все. Наче старі штани...” [3, 385]. Мотиви, які спонукають художників так старанно оберігати свої твори, теж окреслені в тексті художнього твору (“Міхаель Крамер”): “Якщо хто-небудь наважиться написати людину в терновому вінку, йому для цього потрібне ціле життя. Чуєте, нелегке життя: самотні години, самотні дні, самотні роки. Слухайте, йому треба бути наодинці зі своїми стражданнями і зі своїм богом. Йому потрібно щоденно освячувати себе. Нічого порочного не повинно бути в нім, ніщо порочне не повинно торкатися його. Коли ви на самоті добиваєтеся і шукаєте, на вас сходить божественна благодать. Тоді все одержує форму, і ви відчуваєте її, і приходить заспокоєння і перед вами – вічність, спокій і краса. І все це приходить само собою... Ось тоді бачиш спасителя і відчуваєш його. Але коли хлопають двері... тоді перестаєш бачити і відчувати. Все йде далеко від вас, зовсім далеко...” [4, 104]. Напевне так само думав і Каневич, звертаючись до друзів: “Та ви знаєте, що в цьому полотні? Ну? А! Ви, критики! Тут імпресіонізм, реалізм, натуралізм? Правда? Тут – Бог! Розумієте? Ви можете Бога купувати? Говоріть!” [3, 382].

Важко уявити, якими міркуваннями керувався Гауптман, пишучи драму життя Міхаеля Крамера. Мабуть, автор намагався довести, що насправді сучасне життя настільки мізерне і розбещене, перенасичене розпущеною, пиятикою, вульгарністю, що картина Божої смерті у цьому “пеклі” – виглядає дуже доречною, принаймні, зрозумілою. Такі думки навіюють відповідні пасажі твору: “Ти розу-

мієш, як це дивно. Твій батько в своїй майстерні – і ці тут... так зване благородне суспільство. А якщо згадати картину... Торжественно-спокійний образ Спасителя! І уявляєш собі цю картину з її спокоєм і чистотою тут, в цьому чаді та угарі...” [4, 130].

Творча ж доля В.Винниченка здається нам позбавленою надмірної таємничості, адже все його життя описане на сторінках його-таки творів. Письменник увесь час намагався жити і жив відповідно до проголошеного ним морального імперативу – “чесності з собою”. Не випадково герой повісті “На той бік” закликає: “Живи не так, щоб досягти атараксії, нірвани, царства небесного, чи земного. Живи не так, щоб закон твого життя міг бути законом для всіх. А так живи все своє життя, наче ти через годину маєш померти. Май на годину від себе смерть і ти побачиш, як на цьому віддаленні кожний мент життя стане тобі самоцінним, неповторним, прекрасним. Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневіряння...” [2, 27]. Тож мало ймовірно, що В.Винниченко міг би солідаризуватися із позицією Рити. Адже у світі багато таких матерів, які ховають своїх дітей, які жертвують найдорожчим во ім’я вищого і вічного. А мистецтво вічне... До того ж український письменник наголошував, що у світі не існує ідеальних людей. Усім нам більшою чи меншою мірою притаманні бажання, які докорінно суперечать приписам моралі та правилам поведінки. Це стосується, зокрема, й інстинктивної брехні: “Хм... Інстинкт... Повинен бути інстинкт правдивості і чистоти... Як інстинктивно не покладеш рук в огонь, так інстинктивно не повинен брехати... А ми... інстинктивно брешемо... Хм... Хто правдивий?.. Шопенгауер, песиміст, котрий після обіду грав на флейту?.. Чи Христос?.. А для чого Христос пішов на хрест?.. Для іскуПЛення?.. Ні-і.. Дизгармонії злякався, брехні!.. Бо він чув, що довго не видержить свого Розуму і брехатиме... А хто ж правдивий?.. Хіба я знаю?..” [Цит. за: 8, 206]. Звернімо увагу на міркування В.Винниченка стосовно Ісусової хрестної смерті. За його логікою, Людина у світі не може жити, виконуючи чийсь приписи, вона, вірячи у всеперемагаючу силу інстинктів життя, тими інстинктами й живе.

Підбиваючи підсумок, спробуємо виокремити спільні риси в поезії творів українського та зарубіжних авторів. Це передовсім

поширена увага до новаторських пошуків молодих художників-експериментаторів, докладні описи їхнього зовнішнього вигляду, інтер’єру, в якому вони перебувають, поглядів, світовідчуття, процесу праці, їхнього “страждання” через утрату найближчих людей, зокрема дітей, врешті-решт уведення так званих “живих символів” у творах. А ще – звернення до релігійної тематики.

Аналіз зазначених у темі нашої статті творів дає підстави резюмувати, що жодні кордони й усталені рамки традицій не можуть зупинити сили таланту справжнього митця. Значну популярність мистецтвознавчої тематики в натуралістичній літературі можна пояснити, з одного боку, генетико-типологічною спорідненістю наряду з імпресіонізмом; дружніми зв’язками письменників-натуралістів (зокрема Е.Золя та В.Винниченка) з художниками-імпресіоністами, а з іншого, – проблемою опозиції в тогочасному літературному процесі: вимоги соціальної заангажованості митця та одночасного наступу індивідуалізму в усіх галузях життєдіяльності, зокрема й у мистецтві. Маємо на увазі поширення в літературі початку ХХ століття модерністських течій, які всупереч реалістичним підходам до мистецтва, проголошували культ “чистої краси” і “мистецтва для мистецтва”, відкидаючи одночасно на задній план соціальну проблематику і позбавляючи уваги існування так званих “виразок” суспільного життя. Письменники-натуралісти у названих вище творах, так само, як свого часу І.Франко в оповіданні “Odi profanum vulgus”, навмисне змодельовали сюжети таким чином, щоб висвітлити дискусію про “вічні” мистецькі теми на тлі гострого морально-етичного та соціального протистояння. Адже митець не може існувати поза суспільством так само, як не може цілковито позбутися його впливу. І те, що творчість аналізованих нами авторів не позбавлена життєвої правди, засвідчує, що всі вони, об’єктивно описуючи й власними творами ілюструючи найважливіші тогочасні мистецтвознавчі суперечки, у вічному діалектичному протистоянні “життя – мистецтво” віддавали все ж перевагу першому.

1. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 750 с.
2. Винниченко В. На той бік : повість / В. Винниченко ; ред. і вступ. стаття Г. Костюка. – New York : УВАН, 1972. – 133 с.

3. Винниченко В. Оповідання. Роман “Слово за тобою, Сталіне!”, п’єса “Чорна Пантера і Білий Медвідь” / В. Винниченко. – К. : Наук. думка, 2001. – 440 с.
4. Гауптман Г. Михель Крамер / Г. Гауптман. – М., 1987.
5. Жила С. Мистецький портрет Володимира Винниченка / С. Жила // Українська література в загальноосвітній школі. – 2005. – № 11. – С. 29–35.
6. Золя Е. Собрание сочинений : в 26 т. / Е. Золя. – М., 1966.
7. Костюк Г. Володимир Винниченко – маляр (До 120-ї річниці від дня народження письменника) / Г. Костюк // Дивослово. – 2000. – № 7. – С. 2–5.
8. Мороз Л. Нова реалістична драма в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. / Л. Мороз // Проблеми історії та теорії реалізму : зб. наук. праць. – К., 1991. – С. 192–220.
9. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К., 1985. – 365 с.
10. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1986.

В статті освещено своєобразне натуралістичне видіння ролі творця і мистецтва в суспільстві. Осуществляється аналіз типологічно пов’язаних творів Е. Золя “Творчество”, “Мадам Сурдис”, В. Винниченка “Черная Пантера и Белый Медведь”, “Олаф Стефенсон”, Г. Гауптмана “Михаэль Крамер”.

Ключевые слова: натуралізм, детермінізм, “человеческий документ”, експериментальний метод, “чесность с собой”, “живой символ”.

The article clears up original naturalistic vision of the role of the artist and art in the society. The analysis of typologically related works of E. Zola “creation”, “Madam Surdis”, V. “The Vynnychenko “The Black Panther and the White Bear”, “Olaf Stephenson”; H. Hauptman “Michael Kramer”.

Key words: naturalism, determinism, deterrminizm, “human document”, experimental method, “honesty with myself”, “live symbol”.

УДК 82.61-4.821.161-3
ББК 83.3 (4 Укр)

Любов Мельник

ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО РУХУ В ГАЛИЧИНІ У 60-х РОКАХ ХІХ СТОЛІТТЯ І ФЕДІР ЗАРЕВИЧ

У контексті культурно-духовного відродження Галичини в середині ХІХ століття вивчено творчість призабутого художника слова і громадського діяча Федора Заревича, діяльність якого схвально оцінив І. Франко. У статті “розкодовано” псевдоніми та криптоніми письменника, заакцентовано увагу на соціально-психологічній повісті “Хлопська дитина” і здійснено її аналіз.

Ключові слова: галицькі москвофіли, відродження, революційний дух, демократизм ідей, бібліографія, сюжет, характер, оповідання, жанр, повість, композиція.

І

Становлення русинської (української) літератури на Наддністрянщині пов’язують, безперечно, з іменами Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича та Якова Головацького, які перші в німецькомовній Галичині заговорили в літературі мовою простого народу. Їхня “Русалка Дністровая” підняла рідне слово із занепаду і протоптала йому стежку до письменства. Проте, як зазначив І. Франко, “авторитет літературний тих часів не був єдиним авторитетом; побіч нього і понад ним стояв другий, далеко більший і тяжчий – авторитет політичний і соціальний, під котрим стогнав мучився народ. І проти тої страшної сили фактично наважилася виступити “Русалка...” [26,

90]. Недаремно ще перед виходом у світ свого альманаху М. Шашкевич сміливо закликав:

*Разом, разом, хто сил має,
Гонить з Русі мраки тьмаві;
Зависть най нас не спиняє, –
Разом к світлу, други жваві!* [28, 23].

Революційний дух і демократичність ідей (боротьба за народ і його культуру, за возз’єднання українських земель) письменників “Руської трійці” стали явищем прогресивним у тогочасному затхлому галицькому суспільстві. На жаль, “трагічна доля «русської трійці» стала ніби грізним пророкуванням чи символом для українського руху в Галичині: три товариші ясно зарисували власними особами три напрями громадянства й ті хитання,

яким підлягало громадське життя в Галичині аж по останні дні – між основами народної стихії (Шашкевич), споляченням (Вагилевич) та москвофільством (Головацький)” [5, 441]. Великою мірою цьому посприяв кінець короткої волі “австрійських народів”. Не маючи належного представництва у парламенті, українці не втримали революційних здобутків і, зневажливо сприйняті суспільством, почали щораз більше орієнтуватись на офіційну Москву. Так “під знаком москвофільства перебуває майже все розумове життя Галичини 50-х років” [6, 135].

До зближення й асиміляції української писемної мови з російською був причетний професор Московського університету Погосін. Він нав’язав стосунки з українським істориком Денисом Зубрицьким і завдяки йому утворив цілий гурток прихильників “об’єдинительної ідеї” (Б. Дідицький, І. Наумович, І. Гушалевич, Й. Лозинський, А. Петрушевич, В. Левицький та ін.), для якого, як глумливо висловлювався Зубрицький, жива народна мова була “чужим, областним наріччям галицької черни” або “говором пастухов” [1, 166].

Однак безглузді випадки “об’єдинителів” не встигли запаморочити українське суспільство. Починає будитися народна свідомість, і проти консервативних “москвофілів” виступає потужний табір “народовців”. Спочатку це був невеличкий гурток національно свідомих молодих діячів (письменників, журналістів, учителів, юристів, студентів), заснований за прикладом київської та інших придніпрянських громад. На перше місце вони ставили ідею плекання народної мови в письменстві, тобто продовжували традиції М. Шашкевича. Підтримувані морально і матеріально судовим радником і соймовим послом Юліаном Лаврівським, молоді люди збиралися у нього вдома на літературні розмови. А вже впродовж 1861–1862 рр. постає академічне товариство “Січ”, до якого належали Корнило Сушкевич, Володимир Качала, Володимир Шашкевич, Федір Заревич, Іван Добрянський, Володимир Бучацький, Роман Ямінський; засідання тепер проводили у львівській кав’ярні “Юзя” на Галицькій площі [13, 206].

Народовське угруповання мало виразні національні орієнтації – у тому ж 1861 році учасники “Січі” засновують культурно-просвітницьке товариство “Руська бесіда”, а в

1864 році при цьому товаристві – театр [8, 72]. Важливим кроком у діяльності “народовців” було відкриття 1862 р. друкованого органу – часопису “Вечерниці”. Його видання доручили досить радикально налаштованому молодому патріоту Федору Заревичу. Під його керівництвом “Вечерниці” почали виходити як протест проти писаного “язичієм” часопису “Слово”, відповідальний редактор якого Б. Дідицький прагнув “зілляти австрійську українську літературну мову з московською літературною мовою” [17, 3]. “Яка ж то була радість, – згадує бібліограф Заревича Тит Ревакович – коли всі почули чисту рідну нашу бесіду в «Вечерницях», “тоді теплим духом повіяло на нас, тоді ми дивувалися, як то можна в нашій бесіді всі хоч би й найвищі гадки красно й докладно виразити, тоді ми полюбили рідну нашу бесіду” [18].

Велику справу робили “Вечерниці” під редакцією Ф. Заревича, адже на своїх сторінках популяризували не лише твори західноукраїнських письменників – із кращими творчими набутками наддніпрянців ознайомилися читачі. Та найголовнішим було те, що завдяки часопису могутнє слово Шевченка зазвучало і для галичан.

У 60-х роках народовський рух настільки поширився, що майже в кожному місті Галичини почали діяти гуртки академічної та гімназійної молоді; один за одним з’являлися і часописи – “Мета”, “Нива”, “Русалка”, “Правда”; з метою об’єднання народовських сил у Львові видавався і політичний тижневик “Русь”.

Варто зазначити, що розвиток народовської журналістики відбувався у напрямі пошуків і вироблення типу видань, у формуванні загальноукраїнського друкованого органу, що став би рупором національних ідей по обидва боки Збруча. Бо ж, як відомо, це зумовлювали об’єктивні причини: припинення “Основи” і валуєвський циркуляр (1863) про заборону українського слова.

Оскільки народовські органи головну увагу звертали на необхідність вільного розвитку національної культури на західноукраїнських землях, особливо в сфері мови, літератури, освіти, орієнтуючись на здобутки України, української літератури, мови [10, 74], то це викликало великий гнів “москвофілів”. Так в результаті впертої боротьби лише три роки – і то з перервою – протримався часопис “Мета” (1863–1865), постійно “чорнили” і газету “Русь” (редактор – уже зга-

* “Січ” проіснувала лише до осені 1863 року.

дуваний Ф.Заревич). І все-таки “народовство” зарекомендувало себе політичною силою, яку не так легко знищити.

Серед активних діячів цього спрямування, окрім уже згаданих, варто відзначити Ксенофонта Климковича (співробітника “Вечерниць” і видавця та головного редактора “Мети”), Данила Танячкевича (засновника молодіжної організації “Громада” у 1868 р.), Лонгіна Лукашевича (першого редактора “Правди” у 1867 р.), Костя Горбала (редактора “Ниви”). Невдовзі, у 1865 році, плеяда університетського студентства, що групувалася навколо цих людей, дістала назву “Молода Русь”.

Наприкінці 60-х років рух партії “народовців” щораз дужчає. У рамках національного відродження з вересня 1867 року в 4-х нижчих класах академічної гімназії у Львові впроваджують українську мову викладання. Та найголовніше, що цього ж 1867 р. В.Шашкевич на сторінках “Русі” подає ідею створення культурно-просвітницького товариства, а вже 1868 року стараннями інтелектуалів – Є.Желехівського, братів Барвінських, В.Навроцького, В.Ільницького, С.Качали, А.Вахнянина – народжується у Львові “Просвіта”. Як зазначав один з її організаторів о. Степан Качала, метою цього товариства було “спомогати народну просвіту у напрямках моральнім, матеріальнім і політичним через видавання практичних книжок і брошур в тій мові, якою нарід говорить” [7, 4].

Досить показовою на той час була і діяльність кожного “народовця” зокрема. Наприклад, перший голова “Просвіти” А.Вахнянин залучив до активної громадської праці чимало гімназійної молоді. Уже згадуваний С.Качала мав позитивний вплив на українське духовенство (греко-католицьких священників) у плані поширення народних ідей. Власним коштом К.Сушкевич з друкарні закладу імені Осолінських у 1867 році надрукував “Поезії Тараса Шевченка” в двох томах, а Ю.Лаврівський як віце-маршал сейму у 1869 році допоміг “Просвіті” дістати матеріальну допомогу від сейму на видання популярних книжок для народу. Заслуга О.Партицького, одного з авторів “Німецько-руського словаря” (1867) у тому, що 1869 р. він склав відозву до українських письменників із закликом писати популярні книжки та статті для народу і присилати їх до “Просвіти”; тим часом цього року сам впорядкував першу книжечку Товариства – “Зоря” (тираж – 2 тис. прим.). А О. Ого-

новський, ставши 1867 року керівником кафедри української славістики Львівського університету, усі свої сили спрямував на відстоювання самостійності рідної мови.

Великий внесок у розвиток національної мови та культури робили і Олександр та Володимир Барвінські: перший сприяв видавничій діяльності “Просвіти” у кінці 60-х рр., другий – керував “народовцями” до 80-х рр. цього буремного століття [20, 57].

Таким чином, як зазначає О.Терлецький, шастям для народного відродження Галичини було те, що свого часу “відновлений народний рух на Україні уділив ся також Галичанам. Бо коли хто, то лиш одна Україна могла заспокоїти інстинктове стремління галицької молодіжи до висшої, справді живої і народньої діяльності, могла справити його на добру дорогу і не дати йому вивітрити ся в самих церковно-обрядових демонстраціях” [25, 94].

II

Федір Заревич під заслоною вигаданих прізвищ

У другій половині XIX століття на галицькому літературному Олімпі з’являється нове ім’я – Юрко Ворона. Не всім відомо, що під таким псевдонімом приховується особа молодого письменника і редактора журналу “Вечерниць” Федора Заревича. Перші твори, підписані цим псевдонімом (“Хлопська дитина”, “Гошів”, “У страху великі очі”, “Родина”, “Чудний цвіт”, “Дві матері”, “Син опришка”) чи криптонімами, умовними знаками на позначення його – ...о ...а, В., Ю.В., В.Ю. – (“Хто не любив”) були надруковані у редагованому митцем часописі [2]. Що ж спонукало Заревича обрати цей фіктонім?

Основною підставою для появи псевдонімів у той час були суспільно-політичні причини. Гостра критика соціальних явищ та певних політичних амбіцій на сторінках періодичних видань зумовлювала авторів художніх творів чи публіцистичних статей ховатися під заслоною вигаданих прізвищ. “Проте не кожен псевдонім відігравав роль своєрідного захисного кольору для автора. Існує ще й ряд інших мотивів вживання псевдонімів замість справжніх прізвищ” [4, 22]. Серед них вчені називають громадську, а також особисту причину. Так, редакція львівського жіночого журналу “Мета” користувалася псевдонімами не лише задля враження великої кількості співробітників, а й для

прикриття авторства чоловіків, що працювали в цьому часописі. Федір Заревич як редактор, можливо, теж вдавався до цього стратегічного засобу, щоб привернути увагу до “Вечерниць” чисельними дописувачами. Однак не виключний той факт, що і через політичну спрямованість окремих творів довелося шукати захисту в псевдонімі.

Та не лише такими криптонімами орудував Ф.Заревич – у львівських періодичних виданнях (“Вечерниця” [2], “Русалка” [21], “Русь” [22], “Правда” [16], “Календар “Просвіти” на 1872 рік” [11]) в кінці художніх творів почергово зі справжнім прізвищем фігурують скорочення – З., Ф.З., З.Ф.

Звернувшись до бібліографічних джерел, знаходимо в “Галицько-руській бібліографії XIX століття” (укладач – Іван Левицький) такий список криптонімів і псевдонімів Ф.Заревича: 1) В.; 2) З.; 3) Ф.З.; 4) Ю.В.; 5) Ю.Ворона; 6) Юрко Ворона. А 1928 року Олександр Тулуб у своїй праці “Словник псевдонімів українських письменників” вказує, що і псевдонім “Сирота” належить не лише О.Кониському, а й Ф.Заревичу [23, 21]. Окрім цього, псевдо “Клепайло Федько”, “Хмара Ів.” та “Чорногір Ф.” дослідник теж приписує Заревичу.

Через два десятиріччя, продовживши справу Ярослава Дашкевича, працівники відділу наукової бібліографії ЛНБ ім. В.Стефаніка видають “Матеріали до Словника псевдонімів українських письменників, вчених та громадських діячів за 1800–1916 роки” і в них так само зазначають, що один із псевдонімів Заревича – Сирота (спираючись на О.Тулуба. – Л.М.) [14, 120]. З цим не погоджується ще один дослідник О.Дей, зауважуючи у “Словнику українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.)”, що твердження О.Тулуба хибне [4, 346]. Насправді, псевдо “Сирота” належить Пюрко Богдану, і саме він, а не Заревич, як вказано в “Матеріалах до Словника...”, – автор твору “Перше мізерівка, потім гараздівка” (1876). До речі, у рецензії на цей твір І.Франко уникає називання справжнього імені автора, вдається лише до вказівки на псевдонім “Сирота” [19, 95]. Це, у свою чергу, зайвий раз дає нам підстави заперечувати авторство Заревича.

Ще одне вигадане прізвище Ф.Чорногір спонукає переглянути джерела в послідовності їх виходу у світ. Отож, наслідуючи О.Тулуба, західноукраїнський історик Мирон Кордуба теж стверджує, що псевдонім цей

належить саме Ф.Заревичу [12]. А науковець Леонід Хінкулов, укладаючи “Словник української літератури”, письменнику приписує не Чорногір, а трансформоване Чорногора [27, 198]. У такому псевдо його підтримують і автори “Матеріалів до Словника...” Зате О.Дей робить поділ. На його думку, Ф.Чорногір належить Федору Заревичу, а Чорногора Федір – Данилу Танячкевичу, автору “Письма народовців руських до редактора політичного часописі «Русь»” [тобто, до Ф.Заревича. – Л.М.]. Звідси й напрошується питання – який був резон придумувати Заревичу такий самий псевдонім, як у Танячкевича? Очевидно, це – чергове хибне твердження дослідників.

Так спростовуємо і фіктонім “Хмара Ів.” (на нього вказують О.Тулуб і М.Кордуба), адже з історії відомо, що ним прикривався товариш Федора Заревича – Ксенофонт Климкович, один із активних авторів “Вечерниць”. Ми ж не знаходимо жодного художнього чи публіцистичного твору Заревича, підписаного даним псевдонімом.

Щодо Клепайла Федька, на якого посилаються і О.Тулуб [23, 13], і Л.Хінкулов [27, 197], то існує лише один випадок вживання псевдоніма – допис “Із стрийських долин” у №18 часопису “Слово” [24, 71]. Можливо, Ф.Заревичу як вихідцю зі Стрийщини і належить ця замітка про проведення першого декламаторського вечора “Руської бесіди”, однак для підтвердження її ми не маємо жодних свідчень ні сучасників, ні дослідників.

Розглянувши вище конспіративні імена Федора Заревича, можемо з певністю зазначити, що найправильніші псевдо і криптоніми назвав вчений XIX століття Іван Левицький. Саме ними і варто послуговуватись при вивченні життя та творчості цього самобутнього українського письменника та журналіста.

III

Повість про мужицького адвоката (“Хлопська дитина” Ф.Заревича)

Тогочасна українська дійсність вплинула на те, що в прозі 60-х років поглиблюється художнє осмислення історичних завдань українського народу у визволенні з-під соціального, національного і духовного уярмлення. Якщо на попередньому етапі розвитку художньої прози у центрі уваги письменників було селянство і зображення родинно-побутових та окремих суспільних явищ селянського життя, то тепер прозаїки показують суспільне становище не лише бідноти, а й інших верств

населення [9, 185]. Більше того – у системі персонажів на перший план виступає не просто позитивний герой – селянин-бунтівник, а людина з іншого соціального середовища, яка здатна критично ставитись до всіх суспільних процесів. Так на арені з'являються образи “нових людей”, різночинців. У галицькій літературі першість у зображенні такого героя взяв на себе саме Федір Заревич у повісті “Хлопська дитина” (1862). За жанром твір – соціально-психологічна повість, яка не лише відображає життя певної верстви галичан, а заглиблює нас у ту суспільну дійсність, коли на зміну старим переконанням приходять нові, прогресивні погляди.

У центрі повісті – “цікавий образ різночинця Стефана, сина наймицьки – сироти, вихованого в домі сільського попа...” [10, 348]. На формування світогляду Стефана великий вплив мало не середовище, в якому він опинився після смерті матері, а, радше, та університетська наука, яка заповонила розум бідняцького сина.

Хоч разом з тим не можна відкидати і тих людей, які причетні до його освіти. Це завдяки панні Анастасі, сестрі покійної священникової дружини, потрапив сирота до отця Євстахія. Бо ж не могла дівчина спокійно дивитися, як голодна і роздягнена дитина холодними осінніми днями ходить по жебрах у пошуках шматка хліба. Зігріла панночка своїм милосердям хлопчика, бо так над ним припадала, як “ангел хранитель”. “Хлопчина вибілів і зарум'янилося личко погідне, як весна, кучері учесані здавалося маїли головку дівчака, в очах красовалося житя і щастя дитиняче” [2, №1, 5 – *надалі вказуватимемо лише номер та сторінку часопису*]. Згодом пішов до школи, а після одруження опікунки поїхав з паном Константом (братом Анастасі) до Львова, щоб там продовжувати навчання.

Тішиться Анастася – добре вчиться її вихованець; радіє, немов за рідну дитину. Та й Констант настільки полюбив Стефана, що забажав йому дати найкращу освіту. І хто б міг подумати, що хлопська дитина вчитиметься на юриста!

Сирота, у свою чергу, мав великий потяг до науки. Ще в сільській школі всі дивувались із здібного хлопчика – так швидко схоплював навчальний матеріал. А успішно закінчивши університет, став Стефан доктором права, і згодом – мужицьким адвокатом. Тепер читач дізнається з уст одного панка, що “то голова сильна [Стефан], здібний чоловік,

его нині всі адвокати поважають як найліпшого – він ще до нині, не знаю, чи одну не виграв справу. Єго для нас шкода – таких людей не много; то чоловік, котрий не для гроша робить, але для чести и для своєї ідеї” [№12, 90]. Так письменник показує, що син комірничі не виправдав слів отця Євстахія – “Хлоп все хлопом – не дай, Боже, з хлопа пана!”, адже став справжнім інтелігентом у слові та ділі.

Горнутья до мужицького адвоката селяни, ідуть до нього по допомогу, а він ніколи не відмовить, часом справи їх вирішує без жодного гроша. Адже прагне в міру своїх сил служити прозрінню бідного народу. Тому панство, налякане діяльністю Степана, хоче “приручити” його.

Доволі хитрими і лукавими малює автор дідичів у домі Северина, графа Ш. Надіючись принизити Стефана як людину низького походження, вони підіслали у співрозмовниці господареву доньку Ядвиню, але молода спокусниця сама не втрималась перед кмітливістю та дотепністю хлопця. Тоді усі зрозуміли, яку велику зброю – гострий розум – має адвокат. “А вже, – кажуть по межі собою – Єго конче треба для нас переробити, хоть би не знати що; сли він колись насупроти нас у хлопських справах стане, то не много ми виграємо з нашими старосвітськими адвокатами... Треба конче, треба найперш розбити женитьбу его з тою попадянюкою...” [№13, 100].

Злий задум береться реалізовувати дідич з рідного Стефанового села; у нього якраз і з'явився мотив помсти. Селяни звернулися за допомогою до мужицького адвоката відсудити ліси та пасовиська, які після реформи 1848 р. австрійський уряд дав їм за “сервітутовий викуп”. Звичайно, з таким захисником, як Стефан, поразка дідича була б неминуча. Щоб зашкодити ненависному для нього процесу, пан з допомогою мандатора намагається очорнити честь молодого правника, тим самим і не допустити його одруження. Але намірам зловмисників не судилось збутися.

Як загибель старого світу з усіма його пережитками показав Заревич зміну світогляду отця Євстахія. У початкових розділах твору перед нами постає відносно молодий – трохи більше п'ятдесяти літ – священник зі старосвітськими поглядами: ніхто, крім шляхти, не має права “до образования і просвіти, до заповнення урядів і творення вищого стану, хоч би і по заслугах голови; була в його

голові тільки шляхта. Всі інші люди, що лише не шляхта, були нічим” [№1, 4]. Важко панотцю змиритися з думкою, що хлопська дитина, Стефан, може добитися якогось становища у суспільстві. Тому не виявляє він захоплення ні тоді, коли хлопчина йде до школи, ні тоді, коли претендує на звання адвоката. Його безглузді переконання не допускають і одруження Стефана з Ганною. У гніві говорить священник хлопцеві: “Я думав, що ви хотять нині, слава Богу, уже на своїм хлібі ніколи не забудете, що ви і відки ви... Ганя єсть під моєю опікою – а я ніколи не пристану, аби она для вас була!.. Вам де інде собі шукати, ви з чого иншого вийшли, ви, просто повівши, хлопська дитина – та й годі!” [№10, 75].

Переломним моментом у житті отця Євстахія стали події австрійської революції, а саме – конституція, згідно з якою проголошувалась рівність усіх верств суспільства. Тепер священник усвідомлює хибність своїх консервативних думок, у розмові з вихованцем-адвокатом про невмирущість українського народу він зазначає: “Я вже не нинішній, я виріс за інших часів, коли о тім і зганки не було; я пережив, славити Бога, много, та й що ж: я виріс такий и жив такий, якого з мене світ зробив. Але от дав Бог, що настав інший світ, світ правдивий християнський – нині мир цілий, один другому поміж себе браття; та й я старий нині о много щасливіший, що якось Бог милосердний навернув мене до тої загальної ідеї... я вже не той, що був колись...” [№12, 91]. Демократичні погляди такого отця імпонували і селянам, які щодня приходили до нього на розмову.

В якусь мить у психології духівника стався злам. Наслухавшись від мандатора наклепів на адвоката (про скаргу до суду з приводу підбурювання Стефаном людей не платити податків), о. Євстахій вже мислить інакше: “А най чорт тоти адвокати озме з их крутенинов – и тоти всі хло[пи]...” чи – “От грій гадину – маєш подяку... Що то погана натура: не видержить – сли не вкрасти, то ошукати, а все на своє... певно десь хотів якогось пана обдурити, може хотів паном сам зостати одразу...” [№15, 114 – 115]. Лише згодом, після оправдання Стефана і його успішних судових процесів за понижені права селян, священник змінює свою позицію стосовно колишнього вихованця у крашу сторону. Така непослідовність думок і, відповідно, нестійкість характеру дуже нагадує сучасних

Заревичу “староукраїнців”, що хилилися то в бік “народовства”, то в бік “москвофільства”.

Задум письменника реалізується через увесь текст. З розгортанням сюжетної дії поступово розкривається ідейна сутність змальованих у творі характерів і картин. Розповідь про Стефана починалася із згадки про його важку сирітську долю, а закінчується – визнанням його як освіченої людини незламної сили волі, який громадські інтереси ставить понад усе. Триумф героя для автора найважливіший.

Окрім головної сюжетної лінії, повість розкриває взаємовідносини Стефана і Гані, Анастасиної доньки. Виховані разом, вони ще в дитинстві пройнялися дружбою та відданістю один одному, а в юності – широкою і вірною любов'ю. І хоча автор не дає нам чіткої характеристики образу Гані [15, 828], все ж спробуємо зупинитись на портреті героїні, а відтак – і на її поведінці у певних обставинах.

Ганя була такою красунею, що годі надивитись: “очі чорні і брови такі ж над ними, тліють огнем і зоріють.., ротик маленький – то два листочки з пупінка рожевого, губки зложені так легонько, що от ледви здається дотикають себе, а межі ними блиститься, як би срібняний шнурочок, рядок біленьких зубків. Личко повне, біле і рум'яне, а по шії вються чорні кучері, як той хмель густо...” [№3, 17]. Гарна і поважна – вона нагадувала “княгиню”. Не один парубок дивлячись бажав мати таку наречену; навіть мандатор хотів засватати дівчину. Але вона любила сироту. Як страждала Ганя, коли отець Євстахій противився одруженню зі Стефаном! Вона мріяла про щастя і, разом з тим, не вірила, що воно може бути для неї. Бо ж коханий через своє походження – їй не рівня.

Однак героїня живе не лише почуттями, переживаннями та інтуїцією – попри свою вразливість душі, вона здатна тверезо мислити і приймати виважені рішення. Хитрістю дізнається Ганя про підступні наміри дідича з мандатором і попереджає Стефана через служницю Олену про небезпеку.

До своєї “голубоньки”, до любого “щастя” іде крізь усі перешкоди і Стефан. Психологія героя відтворюється через своєрідну побудову тексту. Волею автора зумовлені численні паузи, позначені трьома крапками у розмові хлопця з непохитним отцем: “Хіба я вже й не такий чоловік, як інший, хіба ж я вже ніколи не гіден и нещасливий, аби лиш може один обминений бути?...” [№10, 75]. Глибину

душевних переживань Стефана видно також із незакінчених речень самого автора: “Цілу ніч потім и на волосок не замкнулися зриниці молодця – що йому все и не ходило по голові!” [№10, 76]. Проте, не втрачаючи надії, юнак добивається руки Анастасиної доньки.

Образ Стефана, мужицького адвоката, – це образ сильної розумом і духом людини, яка здобуває подвійну перемогу – долає опір зовнішніх антисил у своїй громадській діяльності та поборює протистояння на шляху до особистого щастя. Високі поривання та ідеали Стефана, відданість інтересам народу невдовзі знайшли втілення в образах інших героїв, зокрема Євгена Рафаловича з “Перехресних стежок” І.Франка.

1. Барвінський О. Огляд історії української літератури / О. Барвінський // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. – Л., 2002. – Т. 1. – 316 с.
2. Вечерниці : літературне письмо для забави і науки. – Л., 1862. – Р. I.
3. Галицько-руська бібліографія XIX століття : у 2 т. / укл. Іван Левицький. – Л., 1895. – Т. II.
4. Дей О. Під завісою прибраних імен // Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.) / укл. Олексій Дей. – К. : Наукова думка, 1969.
5. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 688 с.
6. Зеров М. Твори : в 2 т. / М. Зеров. – К., 1990. – Т. 2. – 601 с.
7. Іваничук Р. До 125-ліття Товариства “Просвіта” / Р. Іваничук // Нарис історії “Просвіти”. – Л. ; Краків ; Париж : Просвіта, 1993. – 232 с.
8. Історія української культури : у 5 т. – К. : Наукова думка, 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – 1294 с.
9. Історія української літератури XIX ст. : у 3 кн. / за ред. М. Яценка. – К. : Либідь, 1996. – Кн. 2. : 40-ві – 60-ті роки XIX ст.
10. Історія української літератури : у 8 т. – К., 1968. – Т. 3. – 515 с.
11. Календар народний на рік переступний 1872. – 1871.

В контексте культурно-духовного відродження Галичини середини XIX століття аналізуємо творчість забутого художника слова і громадського діяча Федора Заревича, діяльність якого високо оцінив І.Франко. В статті “раскодированы” псевдоними і криптоними писателя, акцентовано увагу на соціально-психологічній повісті “Хлопська дитина”.

Ключові слова: галицькі москвофили, відродження, революційний дух, демократизм ідей, бібліографія, сюжет, характер, розповідь, жанр, повість, композиція.

In the context of cultural and spiritual revival of Halychyna in the middle of the XIXth century the author investigates the creative work of the forgotten artist of the word and public figure of Fedir Zarevych whose works were appreciated with approval by I. Franko. In the article pseudonyms and cryptonyms are decoded, it also pays attention on the social and psychological narrative “The child of serf” and analyses it.

Key words: Galician moskowskifs, survival, revolutionary spirit, democratize of ideas, bibliography, plot, character, story, genre, narrative, composition.

12. Картошка М. Кордуби “Історія України” // Архів Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
13. Качкан В. Хай святиться ім'я твоє : історія української літератури і культури в персоналіях (XIX–XX ст.) / В. Качкан. – Л., 2002. – Кн. 5. – 471 с.
14. Матеріали до словника псевдонімів українських письменників, вчених та громадських діячів за 1800–1916 рр. / Львівська бібліотека АН УРСР. Бібліографічний відділ. – Л., 1950.
15. Огоновській О. Історія літератури рускои / О. Огоновській. – Львовь : Накл. НТШ, 1893. – Т. 3. – Ч. 2.
16. Правда : письмо наукове і літературне. – Львів, 1868. – Р. II.
17. Ревакович Т. Переписка письменників 1860-тих років в Галичині / Т. Ревакович // Літературно-науковий збірник. – Львів, 1914.
18. Ревакович Т. Споминки про Федора Заревича / Т. Ревакович // Правда. – 1889. – № 2.
19. Рецензія І. Франка на твір Сироти “Перше мізерівка, потім гараздівка” // Друг. – 1876. – № 6.
20. Романюк М. Українські часописи Львова 1843–1939. Історико-бібліографічне дослідження : у 3 т. / М. Романюк, М. Галушко. – Л. : Світ, 2001. – Т. 1 (1848–1900 рр.). – 741 с.
21. Русалка : літературна часопись. – Львів, 1866.
22. Русь. – Львів, 1867. – Р. I.
23. Словник псевдонімів українських письменників : матеріали / укл. Олександр Тулуб. – К., 1928.
24. Слово : руско-політична часопись / ред. Б. Дидицький. – Львів, 1862. – № 18.
25. Терлецький О. Галицько-руське письменство 1848–1865 рр. на тлі тогочасних суспільно-політичних змагань галицько-руської інтелігенції / О. Терлецький. – Львів, 1903. – 146 с.
26. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. 1980. – Т. 26. – 462 с.
27. Хінкулов Л. Про Словник української літератури / Л. Хінкулов // Радянське літературознавство, 1948. – № 9.
28. Шашкевич М. Твори / М. Шашкевич. – К. : Дніпро, 1973. – 191 с.

УДК 82-31 (436)
ББК 63.3 (4 Укр) 612-8

Тетяна Монолатій

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ВІРНОПІДДАНСТВА У РОМАНІ ЙОЗЕФА РОТА “ПАВУТИННЯ”

У статті досліджується інтертекстуальна основа творчості класика австрійської літератури ХХ ст. Йозефа Рота. Обґрунтовується теза, що у його романі “Павутиння” містяться алюзії з комедії Е.Толлера “Звільнений Вотан”, трагедії А.Цвайга “Покликання Семаеля”, раннього оповідання Й.Рота “Зразковий учень”, вірша В. фон Гете “Вечірня пісня”, новели “Зразковий учень” М. фон Ебнер-Ешенбах і роману Е.Каперна “У павутинні павука-хрестовика”. Стверджується, що найбільше паралелей міститься у романі Г.Манна “Вірнопідданий”. Доведено, що роман “Павутиння” є прикладом письменницької критики німецького суспільства, зокрема вірнопідданства бюргерства.

Ключові слова: персоніфікація, протагоніст, наратор, вірнопідданство, Теодор Лозе, Дідеріх Геслінг, Йозеф Рот, Німеччина.

Інтертекстуальність творчості німецькомовних авторів 1920–1930-х рр. позначена амплітудою коливань від взаємодії тексту зі знаковим тлом, чи, навпаки, кореспондування самого “каналу зв’язку” й “відкритості тексту” як з адресатом (читачем), так і з іншими текстами. Глобальний універсум текстів, у яких закодована історія, міфологія, філософія, культура людства створює такий метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити їхні спільні текстуальні та ідеологічні резонанси. Оскільки на зламі XIX–XX ст. було закладено нову парадигму в дискурсі письма, а історія інтелектуальних ідей знає чимало випадків повторення в різних модусах і різних форматах однієї й тієї самої ідеї, їх інтерпретаційна множинність за-свідчила про певні кризові симптоми. Останні виявилися особливо характерними для межових культурних і літературних ситуацій.

Європейський модернізм парадоксально поєднав прагнення новизни з інтертекстуальною насиченістю і прозорістю. Задля досягнення діалогу з багатоголосою світовою культурою усвідомлення цієї істини жило неприховану модерністську пристрасть до стилізації, цитування і переінакшування чужих текстів. Суттєву роль у процесі їх інтерпретації, їх кардинального репрофілювання у відповідності з власними ідейно-естетичними засадами відіграла творча самодостатність класика австрійської літератури Й.Рота. Його художній світ, який перебував у постійному пошуку між фікцією і реальністю, був наповнений інтертекстуальною природою. Це означає проблему як таку, що актуалізує з’ясування причин та форм прояву взаємодії тексту з новим контекстом, зі знаковим тлом і фундаментальної умови смислотворення європей-

ського модернізму, а також виокремлює як суттєвий інтертекстуальний аспект творчості Й.Рота.

Уже на початку своєї кар’єри журналіста Й.Рот працював над написанням великих прозових текстів. Услід за романом “Павутиння” (1923) з’явилися два романи про сучасність. Вони доповнювали і поглиблювали багато з тих тем і думок, які письменник озвучував і формулював у своїх статтях, фейлетонах і подорожніх нотатках 1920-х рр. Роман відображає соціальні та суспільні драми Веймарської республіки, розповідає про людей, які постраждали у Першій світовій війні і стали бездомними духовно і соціально. Письменник виступає тут як іронічний тлумач свого часу, він присутній там як “Червоний Йозеф”. Письменник писав про життя міщан, обивателів, які прагнуть нагору суспільства, тікаючи від світу, зміненого жахами і руйнуваннями війни.

У романі “Павутиння” прозаїк показує перші роки Веймарської республіки. “Роман, який вперше вийшов друком в “Arbeiterzeitung”, зображає болотистий ґрунт реакції, моральне і духовне здичавіння, з якого як цвіт піднімається свастика”, – так трохи спрощено і захоплено повідомлялося в оголошенні редакції [23, 105]. Адже цей твір відображає одну з найскладніших епох в історії Німеччини першої половини ХХ ст.: час після Першої світової війни, який переходить у період варварства і панування націонал-соціалістів. Численні таємні організації у Веймарській республіці розв’язують конфлікти за допомогою вбивств, а офіційна політика, недовідчена і накинута попередньою кайзерівською Німеччиною, яка розпалася незадовго до цього, не мала жодних шансів керувати

подіями. Бюргерів, що не звикли до демократії, підштовхували економічні проблеми, а також охоплював жах від страхів війни; вони сумували за втраченою значимістю, тому спокушались силою політичного спектру, який вражав незною досі широтою і радикальністю.

У цей час панували люди, які походили ще з того часу, для якого одна маленька війна на одне покоління чоловіків означала їх загартовування. Відповідь на питання, як вдалося цим людям прийти до влади після Першої світової війни, дає Й.Рот у романі “Павутиння”, який показує, як швидко холоднокрівність старого режиму забувається обивателями, і у втраті особистої та економічної значимості в суспільстві вкорінюється “раніше-все-було-краще”. Як стверджує М.Райх-Раніцкі, письменник занурює своїх персонажів “у яскраве світло, в якому всі деталі стають зрозумілими” [12, 214]. На жаль, цей роман став зловісним пророцтвом на наступні роки. Позачасова фігура послужливого колишнього лейтенанта Лозе, який хоче знову стати кимсь, підсилюється в реальності аж до наступної катастрофи.

Лейтенант Лозе, який в процесі певної втрати ідентичності після війни як безвільна, але не дурна маріонетка, потрапляє в ультраправу таємну організацію і надалі діє як шпигун і посередник серед лівої богеми, бюргерів, пролетаріату й дворян. Ляльководи залишаються для Лозе незрозумілими, і разом зі своїми маленькими мріями і прагненнями, яких він не може досягти у такому майже станомому суспільстві, він викликає одночасно відразу і співчуття.

Письменник в життєвій історії головного героя роману Теодора Лозе, який повернувся розчарованим на батьківщину після Першої світової війни, показує наявність сприятливого ґрунту для поширення націонал-соціалізму. Адже для Лозе, шлях до цивільного життя дається нелегко, він незадоволений, бо йому не вистачає суворості та справедливої армійської дисципліни, для якої розум і багатство неважливі. Не особливо обдарований, але честолюбний, той шукає своє місце в суспільстві, оскільки робота домашнім учителем його не влаштовує, він мріє про владу.

Як відзначають дослідники творчості Й.Рота, він виявився передбачливішим, аніж його сучасники, і так само, як і Е.Толлер, цей “провісний реаліст” [20, 8] побачив небез-

пеку, яка йшла від А.Гітлера і націонал-соціалізму. В романі “Павутиння” віднаходимо паралелі з комедією “Звільнений Вотан” (1923) [24, 249–250], яка розповідає про піднесення і падіння хворого на манію величчю циркульника Вільгельма Дітріха Вотана і була спрямована, без сумніву, на місцевого баварського визначного діяча, кар’єра якого лише ненадовго перервалася листопадним путчем 1923 р.

Суспільні амбіції визначають не тільки форму, а й зміст роману “Павутиння”. У ньому автор вперше “вписує” тип кар’єриста в конкретний, сучасний йому контекст і унаочнює, таким чином, політичне значення опортунізму і жорстокого честолюбства. Ідея роману виникає, без сумніву, з просвітницького наміру автора показати загрозу Веймарської республіки. При цьому в творі ще відчутний автобіографічний імпульс, але одночасно і твердий намір звільнитися від власної суспільно-культурної ситуації.

Як відзначає німецький дослідник А.Пальме, Й.Рот докоряє німецьким письменникам пізньої вільгельмівської доби і ранньої Веймарської республіки ескапізмом та естетичною зверненістю в минуле. Він не бачить в їхніх текстах необхідних свідчень сучасників і належного сприйняття історичної відповідальності [1, 92]. Тобто, це ще одне підтвердження того факту, що Й.Рот був знайомий з творами інших німецьких письменників, зокрема Г.Манна, і це засвідчує його стаття в газеті “Prager Tageblatt” від 16 листопада 1923 р. як реакція на події, які відбувалися в Німеччині: “Німецькі письменники жагуче присвячували себе одному заняттю: вони подорожували в Італію. Вони вирушали в метафоричну подорож до Італії, коли втомлювалися від німецького клімату, і він їм набридав. Багато з них насолоджувались життям в схиланні перед владою. Вони, принаймні, залишалися послідовними. Як наслідок, вони мали за свої переконання відзнаки, найвище схвальне визнання, медалі. Але інші – за винятком небагатьох – утікали на ниву поезії та почувалися дуже вільними. Єдиний, Генріх Манн, жив перед війною у жадливій німецькій дійсності й змальовував її. Пізніше він не приховував – у статтях і книжках – своїх поглядів. Він відкрито визнавав те, що його брат Томас мусив визнати застережливо й академічно дуже пізно, коли мовчання вже почало виглядати як скандал” [17, 1068–1069]. Як бачимо, Й.Рот не критикує одного-єдиного авто-

ра – Г.Манна. За якихось два дні перед цим звинувачувальним закликком, всього за два дні перед невдалою спробою путчу А.Гітлера поблизу Фельдгеррнгалле в Мюнхені 8–9 листопада 1923 р., з’являється остання газетна публікація першого роману Рота “Павутиння”. Цей твір, його гострий критичний тон вважають “продовженням” роману Г.Манна “Вірнопідданий” “у поствільгельмівську добу” [8, 43].

Крім соціального походження, Теодор Лозе схожий у своєму фіксуванні на авторитетах, в опортунізмі та честолюбстві на сина фабриканта Дідеріха Геслінга з роману Г.Манна “Вірнопідданий” [2], у якому прозаїк описав тип лояльного до кайзерівської Німеччини бюргера [25, 218].

Письменник зображує Теодора Лозе, його прагнення влади, неприйняття республіки і антисемітизм як прототип тогочасного міщанина і людини з університетською освітою [16, 235]. Протагоніст роману, як і амбітний бюргер Йозеф Барі з трагедії А.Цвайга “Покликання Семаеля” (1918) [26] чи Вільгельм Дітріх Вотан з комедії Е.Толлера “Звільнений Вотан” (1923) [24], почувується аутсайдером і з невпинним честолюбством сучасної людини прагне з “темряви” до “світла”: “Скоро він вийде зі свого безславного кутка, переможець, час його більше не затримає, на нього не тиснутиме більше тягар його днів” [14, 70].

Оповідач, без сумніву, критично ставиться до протагоніста. Проте в описі важкого соціального й економічного становища стає очевидним і його розуміння. Навіть відчувається симпатія, коли автор описує прагнення Лозе хоче перейти на бік політичного опонента, оскільки припускає, що той “чесний” [14, 109]. Його теж мучать докори сумління через те, що він став причиною політичного вбивства його фронтового товариша Гюнтера: “Мертве обличчя. Обличчя Гюнтера. [...] Мертві живуть!” [14, 127]. Співчутливе зображення ситуації Лозе запобігає передчасному засудженню противника республіки і спонукає до докладного аналізу мотивів вчинків протагоніста. Ідентифікація з головним героєм порушується при цьому через іронічний відтінок оповіді, який пронизує увесь роман [10, 54].

Наратор застосовує іронічну дистанцію передусім стосовно сприйняття героєм себе як жертву революції. Адже Теодор Лозе переносив “...кожен свій день як болісний тягар

на зігнутий спині” [14, 66]. У пафосі цих речень знову згадується та єврейська “невизначена мрійність”, притаманна також зразковому учню Антону Ванцлю [4, 38]. Одночасно ці формулювання персоніфікують сприйняття опонента революції й артикулюють його бажання піднятися до “освічених бюргерів” [10, 54]. Лозе неодноразово згадує той рядок В. фон Гете, який передвіщав спокій над усіма вершинами [6, 142], однак тільки для того, щоб використовувати його для своїх грандіозних фантазій [14, с. 73, 96, 139]. Головний герой читає антисемітський памфлет “Протоколи сіонських мудреців” [14, 67, 130] – “найбільший книжковий успіх століття” [13, 96], розважальні книжки Генріха Товоте [19, 1032], детективні романи, а також газету “Die Woche” [14, 103], і ця алюзія відсилає нас до протагоніста роману “Вірнопідданий” – Дідеріха Геслінга [2, 342].

Сам Лозе хоче стати “фюрером [...], диктатором” [14, 93] бачить у А.Гітлерові прототип, але також і конкурента [14, 103]. У своїй статті Й.Зоннлайтнер стверджує, що “оповідач помістив Лозе уже в роль кайзера” [21, 172], і тут протагоніст має прототип у романі “Вірнопідданий”: “...редактор [...] витріщився на Дідеріха, на його кам’яну фігуру і на вуса, які піднімалися до самих очей [...] – Мені здалося, що... – пробурмотів Нотгрошен. – У вас така надзвичайна схожість з...” [2, 123], проте прагнення Лозе досягти влади завжди поєднується з бажанням підкорятися авторитетові, і це ж стосується і Дідеріха Геслінга з роману Г.Манна. Потаємною мрією Теодора Лозе є “переможний в’їзд” капітаном “на білому коні” [14, 70] через Бранденбурзькі ворота. Мрія здійснюється: у своєму постійному кафе, названому на честь кайзера Вільгельма, він сидить “верхи на барному стільці” і думає, сидячи як дитина на конячці-гойдалці, “ніби він скаче чвалом” [14, 96]. Ця сцена, яка робить посміховищем підтримку протагоністом монархії як анахронічну, регресивну промову дитини в компанії завсідників, продовжує разом із тим той епізод з “Вірнопідданого”, в якому Дідеріх, батько якого справді “двічі – в 1866 і 1871 роках – проходив з армією Бранденбурзькими воротами” [2, 20], на цьому ж місці стає предметом глузувань кайзера, перед очима якого він падає в багнюку [2, 54]. Роман “Павутиння” здійснює критику монархії, розпочату Г.Манном і В.Ратенау [11, 28], однак заперечує припущення В.Ратенау, що небезпека для

“світової історії” іде передовсім з боку “великих”. Навпаки, події роману виявляють політичну силу вибуху в політично незначній, здавалося б, дрібній буржуазії та застерігає від недооцінювання небезпек, які загрожують республіці з боку “маленьких людей”, таких як Лозе [10, 60].

Герой роману Теодор Лозе нагадує “Зразкового учня” Антона Ванцля, який пізніше став директором гімназії. Він так само походить з німецьких дрібних бюргерів, а його батько так само мріє про суспільне зростання свого сина. “Він помер на четвертому році великої війни, і останню мить його життя освітлювала думка, що за його гробом крокуватиме лейтенант Теодор Лозе” [14, 65]. Якщо Ванцль ще добивається свого вивіщення брехнею, доносами і втиранням в довіру [15, 5], то Лозе стає небезпечним політичним шпигуном і вбивцею. Власну обмеженість, крах світу бюргерів і військових, яким він захоплювався, він намагається приховати антисемітськими вчинками. Вже у найкращому учні Глазері, “який легко і усміхаючись, не обтяжений книжками і турботами, ходив на перервах, який через двадцять хвилин здавав бездоганний твір латиною...” [14, 66], Лозе вбачає ворога, якому дістається все. Так само й у маленькому синові єврейського ювеліра Ефруссі, в будинку якого колишній лейтенант і студент Лозе знаходить роботу домашнього вчителя: “Усім їм живеться легко, найлегше Глазерам і Ефруссі: той став найкращим у класі... і цей син єврейського ювеліра. Лише в армії вони не ставали ніким, іноді сержантами. Там справедливість перемагає обман” [14, 67]. Цей мотив знаходимо і в оповіданні “Зразковий учень” (1901) австрійської письменниці М. фон Ебнер-Ешенбах: “Як у напівсні сидів він над своїми книжками, а якраз у цей час Пепі зволив піддатися пориву старання і наздоганяв його, випереджав його великими стрибками” [5, 539–540].

Ще у школі Лозе був догідливим і шукав зв'язків з владою: “Він досягнув різними послугами і виявленнями пошани того, що вчитель на перервах обдаровував його якимсь особистим дорученням” [14, 78]. Наведена алюзія відсилає нас до роману Г.Манна “Вірнопідданий”: “...на перервах же, вручаючи вчителю класний журнал, доносив про все, що почув” [2, 19], а також до раннього оповідання Й.Рота “Зразковий учень” (1916): “Він увійшов у довіру до вчителя, йому дозволялось носити шкільні зошити, він міг здаватися

важливим, насолоджувався авторитетом” [15, 3].

Теодор прагне піднятися за будь-яку ціну. Адже як і протагоністи творів Й.Рота, Г.Манна і Е.Толлера – Ванцль, Дідеріх і Вільгельм Дітріх Вотан – Теодор Лозе одружується з жінкою з вишого прошарку суспільства лише з кар'єрних міркувань [15, 2; 14, 78; 2, 259; 24, 286]. Дрібні бюргерські рефлексії, марнославство і прагнення слави приводять його в армію право-радикальної таємної організації [22, 293]. “Всі повинні це бачити! Скоро він вийде зі свого безславного закутка, переможець...” [14, 70].

Зауважмо: у романі “Павутиння” Й.Рот зображує драматичні події перших років Веймарської республіки – бурхливий розвиток реакції та її ворожість до демократії, політичні вбивства і антисемітизм. Хоча політичні цілі організації не називаються, проте з нею пов'язані політики, відомі читачеві як противники республіки, і це не залишає сумнівів у тому, що вони хочуть зруйнувати республіку і відновити монархію.

Зв'язки таємної організації в “Павутинні” проникають в усі верстви суспільства, вона підтримує контакти з генералом Е.Людендорфом, А.Гітлером і принцом Генріхом [10, 58]. Оскільки ці контакти залишаються прихованими від громадськості, вони виглядають як реалізація (підтвердження) назви роману. Образ павутиння об'єднує діяльність таємного товариства з тими організаціями Веймарської республіки, які обрали своїм розпізнавальним знаком свастику, схожу на стилізованого павука. Лозе, який носить таку нашивку [14, 86], вірить, що членством у таємній організації дасть йому можливість “смикати за невидимі нитки, на яких висять [...] міністри, органи влади” [14, 77] і сам стає павуком: “Він розчепірів пальці в кишенях штанів. Він нахилив верхню частину тулуба вперед. Він прийняв, не знаючи цього, позу павука, який чатує на жертву” [14, 94]. Як символ таємної ворожої сили з'являється образ павука й у романі “Вірнопідданий” [2, 201]. У антисемітському і антикатолицькому романі Е.Каперна “У павутинні павука-хрестовика” (1921) постать пастора Алоїзія Дормановскі уособлює павука-хрестовика. Він доводить протагоніста до самогубства [7, 325].

Як Дідеріх Геслінг [2, 18] і Вільгельм Дітріх Вотан [24, 267] ненавидить Лозе, крім політичних опонентів – “лівих”, також і

євреїв. При цьому він не наводить ідеологічні аргументи, як стверджує Х.Арендт, це характерно для антисемітизму дрібних бюргерів, а посиляється на своє важке економічне і соціальне становище [3, 79]. Протагоніст бачить у євреях відповідальних за його, як він вважає, безвихідну ситуацію після війни: “Євреї були причиною його багаторічної безуспішності” [14, 86]. Так само Вільгельм Дітріх Вотан з комедії Е.Толлера вбачає у євреях винних за його невдачі [24, 260]. Думки орієнтованого на сіонізм і соціалізм А.Цвайга [10, 63] Й.Рот літературно оформлює у своїх статтях, пишучи про поширення антисемітизму серед бюргерів післявоєнної Німеччини, які втратили мораль [13, 107]. Роман “Павутиння” переконливо заперечує сприйняття Теодором Лозе євреїв і розкриває його ненависть до них. Протагоніст роману, який сприймає євреїв як злочинців та вважає себе їх жертвою.

У своїй статті 1920 р. про антисемітську ворожість Й.Рот вказує на їх ненависть до євреїв в основному як реакцію на спричинену поразкою у війні економічну і соціальну руїну [16, 235], формулюючи публіцистично-теоретичну тезу, яку пізніше він літературно опрацював у романі “Павутиння”. Роман підтверджує важливість соціально-економічного чинника для виникнення антисемітизму, проте применшує його значення, оскільки початок ненависті Лозе повертає читача до передвоєнних часів [14, 67]. Оповідач припускає, що причини ненависті слід шукати у самому протагоністі. Упередження батька, які передалися Теодорові, живляться спочатку страхом конкуренції та почуттям заздрості Лозе до його обдарованого однокласника-єврея Глазера [14, 66]. Цей мотив обдарованого однокласника, якому протагоніст заздрить і над яким знущується, знаходимо також і в романі Г.Манна: “Він, як це було прийнято і дозволено, завжди дражнив єдиного єврея, який учився в його класі, і раптом зважився на незвичайну витівку. З дерев'яних підставок, якими користувались на уроках малювання, він змайстрував на кафедрі хрест і примусив хлопчика стати перед ним на коліна” [2, 19].

Німеччина “готує погроми” [18, 978] – констатує Й.Рот навесні 1923 р. у своїй статті, а потім вперше літературно оформлює у романі “Павутиння”. Як драматична кульмінація подій роману оголошується 2 листопада: “Коли він [Лозе. – Т.М.] був 2-го

листопада лише засобом, не керівником, ланкою ланцюга, а не його початком [...], то він прогавив свій день” [14, 108]. Те, що у “Вірнопідданому” Г.Манна є небезпечною загрозою: “Похід на євреїв!” [2, 51], стає у “Павутинні” 2 листопада дійсністю – сутичка між поліцією, групою Лозе і студентами – з одного боку і робітників – з іншого, виливається у погром єврейського кварталу, де жили бідні ортодоксальні східні євреї [14, 126].

Ще однією фігурою роману, яка має своїх прототипів у “Вірнопідданому”, є журналіст Піск. Він дбає про публічність Лозе й уособлює негативний прототип журналіста, як редактор “Нетцигського листка” Нотгрошен у Г.Манна [2, 118]. Як зв'язковий з громадськістю, він бере на себе таку саму функцію, як журналіст Шляйм у комедії Е.Толлера [24, 282]. Оскільки Піск боїться нападів, він носить – як і Шляйм – знак національно-консервативних переконань: моноклі [14, 123]. Піск так само як прокурор Ядассон з роману “Вірнопідданий” [2, 96] – як відзначав Ж.-П.Бір [4, 39] – має “відстовбурчене вухо” [14, 122]. Те, що на перший погляд здається швидше несуттєвою деталлю, яка свідчить про професійно обгрунтовану готовність підслуховувати, позначає його в очах тих, кого він підтримує, як того, ким він у жодному разі не хотів бути – як єврея. Те ж саме бачимо і стосовно Ядассона: “Дідеріх насторожився: гість сильно скидався на єврея” [2, 95]. Якщо Ядассон зважується на хірургічну операцію, щоб зменшити вухо: “Я маю намір привести свій зовнішній вигляд у відповідність зі своїми націоналістичними переконаннями” [2, 317], то Піск намагається сховати своє відстовбурчене вухо під капелюхом [14, 122]. Обидві фігури поглиблюють, таким чином, антисемітський образ єврея [10, 84]. Піск підтверджує, постійно носячи капелюх, інший антисемітський стереотип, що євреї не вміють пристойно поводитись: “Казали, у крайньому разі, що він не вміє себе вести. Але це говорили і так уже” [14, 122].

Згодом, у другій частині роману “Павутиння”, з'являється образ єврея Беньяміна Ленца. Він також один з тих, хто здатен жертвувати іншими заради власної вигоди. Він зраджує всіх і все, коли йому це вигідно [22, 295]. Фантазія автора ні в чому не поступається винахідливості цієї фігури. Ленц підробляє газетні повідомлення, документи і печатки, він вплутується в авантюри не заради ідеалів, а тільки з ненависті [9, 74].

Кінець історії передчуває похмуру майбутню. Роман містить глибокий аналіз характеру злочинців і симпатиків націонал-соціалізму. У часописах з'являється прізвище Гітлер, і автор вже на початку 1920-х років передбачає, що ця людина може становити небезпеку. У своєму творі Й.Рот описує не “справжнє” майбутнє, а “можливе майбутнє”, письменник був чудовим спостерігачем і передбачив його. Це передбачення письменника насправді похмуру, проте, як відомо, справжній націонал-соціалізм перевершив його.

Отже, у романі Й.Рота “Павутиння” знаходимо *алюзії* – натяки на загальновідомі історичні чи літературні факти, задалегідь обдумані відсилання читача до певних сюжетів чи образів світової літератури. Ми вважаємо, що письменник розраховував на те, що читач знатиме джерело алюзії, розшифруватиме її значення, спираючись на свої попередні знання. Адже в алюзії наявна миттєва спонукка до асоціації з тим чи іншим мотивом джерела, хоча зв'язок переважно не розгорнутий. Алюзії роману Й.Рота “Павутиння” відсилають нас до комедії Е.Толлера “Звільнений Вотан”, трагедії А.Цвейга “Покликання Семаеля”, раннього оповідання Й.Рота “Зразковий учень”, вірша В. фон Гете “Вечірня пісня”, новели “Зразковий учень” австрійської письменниці М. фон Ебнер-Ешенбах і антикатолицького роману Е.Каперна “У павутинні павука-хрестовика”. Проте найбільше паралелей міститься у романі Г.Манна “Вірнопідданий”, який вважається “класичним” прикладом критики німецького суспільства вільгельмінівської доби, зокрема вірнопідданства бюргерства.

1. Пальме А. Роман “Павутина” в контексті “нової предметності” / Андреас Пальме // Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / упор. Т. Гаврилів. – Л.: ВНТЛ-Класика, 2007. – С. 91–106.
2. Манн Г. Верноподданный / Генрих Манн; пер. с нем. И. Горкиной. – М.: Художественная литература, 1982. – 367 с.
3. Arendt H. Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft / Hannah Arendt. – München: Piper Verlag, 1991. – 757 S.
4. Bier J. Assimilatorische Schreibweise und onomastische Ironie im erzählerischen Frühwerk Roths / Jean Paul Bier // Joseph Roth: Interpretation, Kritik, Rezeption. Hrsg. von Michael Kessler, Fritz Hackert. – Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1990. – S. 29–40.
5. Ebner-Eschenbach M. v. Vorzugsschüler / Marie von Ebner-Eschenbach // Marie von Ebner-

Eschenbach. Gesammelte Werke in drei Bänden. Bd. 1: Das Gemeindegeld. Novellen, Aphorismen. – München, 1956–1958. – S. 515–554.

6. Goethe J. W. v. Ein Gleiches / Johann Wolfgang von Goethe. Gedichte. Kommentiert von Erich Trunz. – München: C. H. Beck, 1974. – 745 S.
7. Kapherr E. v. Im Netz der Kreuzspinne / Egon Freiherr von Kapherr. – Weimar: Alexander Duncker Verlag, 1933. – 351 s.
8. Mehrens D. Vom göttlichen Auftrag der Literatur. Die Romane Joseph Roths. Ein Kommentar: Vorwort von Helmuth Nürnberger / Dietmar Mehrens. – Hamburg: Books on Demand GmbH, 2000. – 376 s.
9. Müller-Funk W. Joseph Roth / Wolfgang Müller-Funk. – München: Beck, 1989. – 132 s.
10. Ochse K. Joseph Roths Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus / Katharina Ochse. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. – 254 s.
11. Rathenau W. Der Kaiser. Eine Betrachtung / Walther Rathenau. – Berlin: Fischer Verlag, 1921. – 60 s.
12. Reich-Ranicki M. Joseph Roths Flucht ins Märchen / Marcel Reich-Ranicki // Reich-Ranicki M. Nachprüfung: Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern. – München: Piper Verlag, 1977. – S. 202–237.
13. Roth J. Berliner Bilderbuch / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Zweiter Band: Das journalistische Werk 1924–1928 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 92–130.
14. Roth J. Das Spinnennetz / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Viertes Band: Romane und Erzählungen 1916–1929 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 63–146.
15. Roth J. Der Vorzugsschüler / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Viertes Band: Romane und Erzählungen 1916–1929 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 1–13.
16. Roth J. Die reaktionären Akademiker / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Erster Band: Das journalistische Werk 1915–1923 / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 233–236.
17. Roth J. Schweigen im Dichterwald / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Erster Band: Das journalistische Werk 1915–1923 / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 1068–1069.
18. Roth J. Vergebliche Ruhrpropaganda / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Erster Band: Das journalistische Werk 1915–1923 / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur

Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 977–979.

19. Roth J. Was liest man in Wien? / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Erster Band: Das journalistische Werk 1915–1923 / Hrsg. von Klaus Westermann. Mit einem Vorwort zur Werkausgabe von Fritz Hackert und Klaus Westermann. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 1030–1032.
20. Rothe W. Ernst Toller. Rororo Bildmonographie / Wolfgang Rothe. – Reinbek: Rowohlt, 1983. – 156 S.
21. Sonnleitner J. Macht. Identität und Verwandlung / Johann Sonnleitner // Coexistent Contradictions: Joseph Roth in Retrospect. Papers of the 1989 Joseph Roth Symposium at Leeds University to commemorate the 50th anniversary of his death / Ed. Helen Chambers. – Riverside, CA: Ariadne Press, 1991. – P. 166–184.

22. Sternburg W. von. Joseph Roth. Eine Biographie / Wilhelm von Sternburg. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009. – 560 s.

23. Sültemeyer I. Das Frühwerk Joseph Roths, 1915–1926. Studien und Texte / Ingeborg Sültemeyer. – Wien – Freiburg – Basel, 1976. – 237 s.
24. Toller E. Der entfesselte Wotan. Eine Komödie / Ernst Toller // Ernst Toller. Gesammelte Werke. Zweiter Band: Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis 1918–1924. – München: Carl Hauser Verlag, 1995. – S. 249–302.
25. Trommler F. Joseph Roth und die Neue Sachlichkeit / Frank Trommler // Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz- und Materialiensammlung. Hrsg. von David Bronsen. Schriftenreihe Agora, Band 27. – Darmstadt: Agora, 1975. – S. 217–282.
26. Zweig A. Die Sendung Semaels / Arnold Zweig. – Charleston: BiblioBazaar, 2009. – 144 s.

В статті досліджується інтертекстуальна основа творчості класика австрійської літератури ХХ століття Йозефа Рота. Обґрунтовується тезис, що в його романі “Павутина” містяться алюзії з комедією Е.Толлера “Освобожденный Вотан”, трагедією А.Цвейга “Призвание Семаеля”, раннього оповідання Й.Рота “Образцовый ученик”, вірша В. фон Гете “Вечерняя песня”, новели “Образцовый ученик” М. фон Ебнер-Ешенбах і роману Е.Каперна “В паутине паука-хрестовика”. Утверджується, що більше всього паралелей міститься в романі Г.Манна “Верноподданный”. Доказано, що роман “Павутина” є прикладом писемської критики німецького суспільства, зокрема вірнопідданства бюргерства.

Ключевые слова: персоналізація, протагоніст, наратор, верноподданність, Теодор Лозе, Дідריך Геслінг, Йозеф Рот, Німеччина.

The article examines the intertextual basis of Joseph Roth's novels – the classic of Austrian literature of the XXth century. The idea that in his novel “Tissue” contains allusions to E. Toller's comedy “Fired Wotan”, A. Zweig's tragedy “Vocation of Semael”, J. Roth's early story “Exemplary student”, W. von Goethe poem “Evening Song”, short story “Exemplary student” of M. von Ebner-Eschenbach and E. Kaperna's novel “In the spider of cross”. It is alleged that most parallels contained in the novel H. Mann “Loyalist”. Proved that the novel “Tissue” is an example of writer's criticism of German society, especially allegiant burghers.

Key words: personalization, the protagonist, narrator, allegiance, Theodor Lohse, Diedrich Gesling, Joseph Roth, Germany.

УДК 82-2 : 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Зоряна Родчин

РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МЕЛОДРАМИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Об'єктом статті є мелодраматичні твори Антона Крушельницького. У центр дослідницької уваги потрапили знакові атрибути його мелодрам, основні мотиви, особливості поетики його творів.

Ключові слова: мелодрама, жанр, фабула, символізм, лейтмотив, мотив.

У XVII–XVIII століттях, у часі становлення жанру мелодрами, останній відводили місце поряд із оперою. Століттям пізніше терміном “мелодрама” стали називати драматичні твори, в яких пісні та мелодії супро-

дчували висловлювання персонажів. Тільки з середини позаминулого віку цей попон почали використовувати на означення підвидів європейської драми. Характерними рисами мелодраматичних творів, як зазначають

автори “Літературознавчого словника-довідника”, є: “відверта морально-дидактична тенденція, гостра інтрига, гіперболізоване зображення пристрастей (“сльозливість”), прямолінійний поділ героїв на “добрих” і “злих” [11, 435].

Об’єктом нашої розвідки обрано українські мелодрами початку ХХ століття. Дослідженням історико-теоретичних проблем функціонування цього жанру займалися такі літературознавці, як Н.Кузякіна – “Нариси української радянської драматургії. Ч.2 (1935–1960)” (1963); В.Фролов – “Судьби жанров драматургії” (1979); В.Працьовитий – “Українська драматургія 20–30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація” (2001); С.Хороб – “Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століть (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)” (2002); Н.Малютіна – “Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки” (2006); Л.Залеська-Онишкевич – “Текст і гра (Українська модерна драма)” (2009) тощо.

Висловлювання Е.Золя – “Кожного разу, коли мелодрама має успіх, знаходяться критики, які говорять: «Що ж! Ви бачите, мелодрама не вмерла». Звичайно, вона не вмерла і не може вмерти” [10, 11] – стало поштовхом до нашого зацікавлення та до бажання проаналізувати твори зазначеного жанру.

Так, В.Фролов вичленює мелодраму як один із рівноправних складників у парадигмі основних класичних структуроутворюючих жанрів: трагедії, комедії, драми та трагікомедії. Літературознавець зазначає, що жанр мелодрами мало вивчений, а відтак, усупереч деяким висловлюванням теоретиків драми ХХ століття, позиціонує з тим, що варто усунути несправедливе ставлення до цієї форми літератури. Науковець заперечує визначення мелодрами як *синтетичного жанру* (виділення В.Фролова. – *З.Р.*), який начебто не здатний відтворювати соціально-філософський зміст. На думку В.Фролова, це – “жанр народний, захоплюючий, який зображає просту людину в сім’ї, у найближчих родинних стосунках, у пристрастях «домашніх» і громадянських, у протиріччях, які належать багатьом людям землі, відповідно до їхніх переживань, бід, радощів, до їхніх моральних проблем” [24, 365]. Учений переконаний: у кожному народному мистецтві формувалася свій національний тип мелодрами. То ж розвиваючи думку про її народність, В.Фролов акцентує увагу на тісних зв’язках народної мелодрами з

“європейським світобаченням”: “Сюжети брались із однієї «комори» – з народних легенд чи народних романів, розповсюджених в Англії чи Франції” [24, 369].

Український літературознавець М.Вороний, розглядаючи європейську мелодраму початку ХХ століття, відзначає її “показний бік”, експресивність, відсутність складної психології героїв, а також когерентне вкраплення побутового елемента в схему розвитку життєвих подій. Як показують дослідження науковця, вітчизняні драматурги, на відміну від французьких і російських, вдалися до більш спрощеного варіанту жанру, що розглядається: “...зменшили ефекти (принаймні в кількості); звичайно фабулу перенесли в сферу народно-побутову та залишили в основі п’єси моральну ідею” [2, 133]. До низки творів, у яких вперше постали вищезгадані риси, зараховує М.Вороний ранні драми М.Кропивницького.

Сучасна дослідниця Н.Малютіна фіксує помітний поступ у розвитку українських мелодрам “порубіжної доби”, який убачає саме в “психологізації драматичної дії” [12, 95]. Передовсім із творів зазначеного жанру науковець виокремлює п’єси М.Кропивницького, І.Франка, В.Винниченка, почасти Л.Яновської.

У нашій розвідці спробуємо проілюструвати на конкретних прикладах, а саме на драмах А.Крушельницького, тези істориків і теоретиків драматургії, що стосуються “психологізації драматичної дії”, виокремлення спільних рис, які вказуватимуть на контамінаційні факти єдності літератур, а також на існування індивідуального національного типу української мелодрами. Тож має цілковиту рацію О.Білецький, коли пропагує обов’язкове “визначення місця, яке займає кожна окрема слов’янська література в загальному процесі, а також визначення індивідуальних особливостей тієї чи іншої літератури” [1, 9].

Серед низки п’єс, в основу яких покладено “моральну ідею” на побутовому тлі, цікавими для розгляду є такі мелодрами, як “Тривога” й “Артистка” А.Крушельницького. З біографії письменника дізнаємося, що згадані його мелодрами мали по дві редакції: “Тривога” (1904, 1910 р.р.), “Артистка” (1901, 1920 рр.). Ознайомившись із фондом наукової бібліотеки АНУ ім. В.Стефаніка у Львові, переконалися, що “Артистка” існує у двох редакціях, але, на жаль, віднайшли тільки другу редакцію “Тривоги”, надруковану 1910

року за сприяння Спілки українського учительства.

Передовсім зауважимо, що когерентно-синтезуючими рисами зазначених драматичних творів, на нашу думку, є:

- а) лейтмотив “чесності з собою”;
- б) вічний сюжет про маленьку людину на тлі побуту;
- в) інтрига в основі побудови п’єси, яка відзначається складністю та напруженістю дії;
- г) право на життя як внутрішній мотив драм;
- г) чоловік і дружина як центральні персонажі п’єси, квінтесенцією якої постає тема любовного трикутника: “він/вона/хтось інший” [26, 334];
- д) “новій жінці” як центральному суб’єктові аналізу белетристики початку ХХ століття “потрібні любов, повага, правильна сім’я або свобода” [21, 85].

е) композиційна організація твору – три дії, сюжетна побудова за зразком діалектної тріади: теза/антитеза/синтез, невелика кількість персонажів.

Так, драма на 3 дії А.Крушельницького “Тривога” (у назві чітко помітно “наскрізний елемент, який виражає основну думку” [25, 56]) практично позбавлена подієвого руху та побудована на інтризі. У часі відродження мелодрами М.Метерлінк одним із перших увів необхідну формулу для існування п’єс досліджуваного жанру. Драматург поставив як вимогу, що щасливі чи нещасливі події повинні відбуватись у “тісній кімнаті навколо столу чи поблизу каміна”. “Обмеження персонажів тісними домашніми стінами” [26, 302] підмітив і С.Хороб (наприклад, у драмі В.Винниченка “Закон”). Та, розширюючи діапазон дослідження, науковець відстоює таку тезу: “новий герой нової драми приречений воювати з приятелями, навіть рідними, не маючи ні передиху, ні, зрештою, надії на щонайменший успіх” [26, 305].

В епіцентрі твору А.Крушельницького “Тривога” – любовний трикутник: молоде подружжя Верхів (Олена та Іван) і Михайло Щербатий, закоханий із дитинства в героїню. Драматург, як і значна частина його колега-сучасників, поряд із любовною інтригою, ставить проблему вибору між особистим і громадським. Свій творчий задум автор утілює за допомогою таких мотивів.

1. *Мотив брехні*, який, на нашу думку, трансформується у *leitmotiv* “чесності з собою” (від нім. – основна думка, тема, що про-

ходить через твір або наукову працю і підкреслює головну ідею [20, 388].

Концепцію “чесності з собою”, яка присутня в драматичних творах “Memento”, “Брехня”, “Закон”, “Між двох сил” та інших, запропонував в однойменному романі український письменник В.Винниченко. В її основу митець заклав рецепцію деформації категорії моральності, гостре відчуття дисгармонії між ідеалами суспільства й окремого індивіда, а також шляхи та способи її подолання. За провідне мотто концепції В.Винниченка можна вважати тезу Ж.-П.Сартра: “Людина створює себе сама. Вона не створена попередньо й творить себе, вибираючи мораль” [16, 340]. Персонажі А.Крушельницького теж прагнуть зробити оптимальний вибір.

Зазначений лейтмотив присутній передовсім в описі стосунків подружжя Олени й Івана Верхів, між якими немає цілковитої відвертості. Перед читачем постає класичний приклад сім’ї, на якій лежить “вавилонське прокляття” (за А.Гейне), яке “заважає взаємному розумінню і зумовлює вічну фатумну самотність чоловіка та жінки, з’єднаних в одну пару” [21, 97]. Реципієнт помічає, що непорозуміння спричинені насамперед громадською роботою героя. Стосовно молодої жінки, то головним підґрунтям розладів із чоловіком є її незаангажованість у суспільне життя, а також збережені у глибинах душі залишки ніжності та прихильності до друга дитинства Михайла Щербатого. Його локація поряд, у сусідньому покої, вносить резонанс у стосунки подружжя.

Принцип “чесності з собою” постав детонатором до “вибуху” різних псевдотеорій початку ХХ століття, із поміж яких неможливо не згадати ідею Ф.Ніцше про ідеал “надлюдини”, яка керується власною моральністю. “Заглиблюючись у психофізіологію шлюбу, автор виводить на перший план етичні та моральні проблеми подружжя, які є “водночас художнім втіленням проблем глобальних” [19, 23].

Вишеокреслений лейтмотив “набирає обертів” і в епізоді, коли одна з дійових осіб прийшла просити Верха посприяти її призначенню на посаду в банк. Задля досягнення мети, Ковалівна готова завести з Іваном любовну інтригу, при цьому цілковито не зважаючи на його подружній стан. Згідно з моральними переконаннями героя такі стосунки не мають шансу на існування. Водночас, не бажачи йти на компроміс із сумлінням, він

аргументує дружині доцільність власної присутності на засіданні, де обговорюватимуть кандидатуру Ковалівни, проти якої вважає за обов'язок виступити. Таким чином, відсуваючи особисте життя персонажа на другий план, автор “розвертає” свого “героя обличчям до громадськості” [6, 26].

Верх. Я кинув брехні визов в очі... Я признаю роботу – не словом, не криком – ділом! [9, 44].

У часі суперечки з чоловіком, якій як типовому елементу мелодрами літературознавець Наталя Малютіна надає визначення “діалог-непорозуміння”, бо відбувається “зіштовхування двох людей із несумісним типом мислення” [12, 176], Олена завуальовано повідомляє про свої тривоги. Героїня переконана: нещастя неминуче, оскільки передчуває власну “неготовність” вистояти перед спокусами Щербатого. За задумом А.Крушельницького, систематична фіксація і глобалізація на питаннях моралі та духовності повинні викликати в реципієнта скерування підсвідомого до дій, які постануть необхідною передумовою майбутнього збереження української нації. Як зазначає сучасний дослідник Д.Наливайко, в українців спрацьовує “систематичний контроль передусім особистої моральності” [14, 149].

Подальший розгляд мотивів допоможе розкрити рецепцію лейтмотиву п'єси. Так, супротив героя благанням дружини актуалізує “дилему модерної людини, яка бажає пов'язати свої суспільні й особисті принципи і діяти щиро” [6, 30] (адже Іван запрошував Оленку піти з ним на зібрання) та зумовлює виникнення наступного мотиву: 2. *мотиву “істеричної поведінки персонажа”*. Міркуємо: головна героїня підпадає під вплив гендерного страху, панічного страху самотності. Жінку не полишає думка, що саме через громадську роботу Іван більше не кохає її й узагалі може покинути. Вірогідно, страх, який “породжує пізніше психологічну проблему – підлість” [4, 17], недостатня увага з боку чоловіка та нав'язлива любов друга дитинства викликають в Олені суперечливу поведінку, яка, зрештою, трансформується у прояви істерії, виражені надмірною сльозливістю, спазмами, судорогами (подано в ремарках).

Олена. (Відтручує Івана). Йди геть! Не доторкайся до мене!

Верх. (Махнув рукою). Мені се вже не першина. (Цілує жінку в волосся, вона відтручує його). Бувай здорова! (Виходить наліво).

Олена. (Глянула за ним, плаче сильніше, нарешті після хвилини, коли мигнув їй перед вікном – попала в спазматичний плач і кинулася на софу) [9, 45].

Пояснення таких дій молодій жінки знаходимо у З.Фрейда: “Із конфлікту між потребою любові та протидією заперечення... знаходиться вихід у хворобу” [22, 33].

Закоханий друг Михайло теж “сповзає” в істерію, хоч, на нашу думку, він радше любить “саму пристрасть, а не предмет” [15, 74]. Проживаючи поряд, він спостерігає щоденні непорозуміння між Верхами, які вносять дисонанс у душу персонажа. У його підсвідомому витіснене бажання володіти Оленою “продовжувало існувати і чекало тільки першої можливості, щоб зробитись активним” [23, 360]. Життя Михайла у стані фрустрації сприяє виникненню “тенденції рятувати кохану”. То ж, як свідок істеричного нападу Олені, Щербатий біжить її втішати, що врешті-решт приводить героїв до гріха перелюбу.

Щербатий. (До краю зворушений, гладить її по чолі, волоссі, по лиці – говорить ніжним голосом). Оленко! Серце! Дорога моя! Ну, тихо! Тихо вже раз! Успокойся! Хіба ж ти хочеш в своєму риданні замкнути весь мій біль, усю розпуку мого горя, усю трагедію мого життя? [9, 46-47].

Душу Івана Верха також ятрять внутрішні потрясіння. Герой вражений звісткою, що друг заподіяв собі смерть. Тлумачення вчинку Щербатого знаходимо у суто “спеціальному австрійському феномені”, адже події відбуваються на території Австро-Угорщини. Серцевиною зазначеного феномену дослідник Оксана Забужко вважає “культ смерті чи втечу у смерть” [5, 66]. А З.Фрейд пояснює це так: “У складних випадках психоневрозу як хворобливі симптоми проявляються часом заподіяння собі тілесних ушкоджень, і самогубство як результат психічного конфлікту ніколи не можна усувати з переліку ризиків” [23, 273].

Іван намагається дошукатися до правди, яка стає вельми неприємною: його дружина має народити дитину від Щербатого. Саме душевні терзання з цього приводу виокремлюють уміло створений “особливий психологічний стан героя, що свідчить про драматизацію мелодраматичної дії” [18, 60].

3. *Мотив права на життя*. Внаслідок очевидних пертурбацій постають риторичні запитання: чи матиме право на життя спільна

дитина Михайла й Олені та чи має право на буття “у брехні” сім'я Верхів? Адже, як зазначає Ф.Ніцше, “визнати брехню за умову існування – це, звісно, ризикований спосіб чинити опір звичному відчуттю вартості речей, а філософія, яка на таке зважається, вже саме цим ставить себе по той бік добра і зла” [15, 4].

4. *Мотив непотрібної жертви* “проростає”, на нашу думку, з попередніх мотивів. Михайло Щербатий, який “страждає жадобою правди” [18, 60], боїться, щоб Іван не спіймав їх in fraganti (італ. – на гарячому) і тому здійснює суїцид як розплату за гріховні стосунки з Оленою. Реципієнт одразу шукає відповідь на запитання: навіщо була потрібна така жертва? Самогубство Щербатого тільки “підвело Олену під ризик” остаточного розкриття перелюбу. Поміж тим, хвороблива потреба героїні в любові теж постала підґрунтям непотрібної жертви, на яку приречла Олена своє подружнє життя з Верхом. Розв'язка мелодрами, зрештою, як і більшості п'єс такого плану, виявилася цілком неочікуваною: “Адже те, що хотів один, зустріло перешкоду з боку будь-якого іншого, і в остаточному результаті проявилось дещо таке, чого ніхто не хотів” [17, 44].

Завершуючи розгляд п'єси “Тривога”, зауважимо, що відродження мелодрами на початку ХХ століття постало на часі, оскільки, на переконання відомого поета О.Блока, тодішній театральній публіці потрібне було “міщанське жалісливе життя на сцені або характери, хоч би найбільш витончені, але все ж таки ті, що напрочуд скидаються на її власний: безвольні, слабкі люди, керовані маленькою долею, приречені на маленьку смерть, люди, що терзаються від маленького кохання...” [27, 118].

Вищеперелічені лейтмотив і мотиви ввів А.Крушельницький й у близьку за ідейно-естетичним принципом п'єсу “Артистка”. Відзначаючи схожість драм, які розглядаються у межах мелодраматичного жанру, цілком погоджуємось із дослідником А.Козловим, що ці твори “подібні найголовнішими елементами їх змісту і форми, бо вони виникають і формуються, як правило, в одних і тих самих або подібних конкретних суспільно-історичних умовах, на основі одних і тих самих чи подібних світоглядно-методологічних засад” [7, 19].

Фабула “Артистки” розкривається в тому, що службовець Остап одружується з жінкою, чужою для себе та свого, передовсім родинного, оточення. Драма має дві редакції

(1901, 1920 р.р.). У ранній сюжет простий: одруження героя із артисткою призводить до смертельної хвороби матері героя. Цю трагедію Остап приймає надто близько до серця, вважаючи себе винним у смерті найріднішої людини. Проте на тлі спільного горя батько пробачає нерозважному синові його вчинок і благословляє шлюб.

Наступна редакція п'єси є складнішою та більш довершеною, оскільки на розсуд читача деміург представляє центральну колізію, а саме: “протистояння сильної індивідуальності вже омертвілим законам та цінностям суспільства” [13, 7]. Колізія, за Гегелем, – “це така зміна гармонійного стану, який у свою чергу повинен бути зміненим” [3, 222–223]. На думку вченого, це субстанція, яка постійно перебуває в розвитку, шуканнях, трансформації. Їй притаманний пошук аж до власного зникнення, оскільки вона “потребує вирішення” [3, 243]. Глобалізація теми на психологічному рівні зумовила зміни: у драмі збільшено кількість дійових осіб, а також вражає авторське доопрацювання характеру головної героїні. Вона “перевершує чоловіка-партнера своєю драматичною активністю” [13, 59], крім того, її образ є більш досконалим, ніж образ-характер героїні “Тривоги”.

Одразу з перших сцен у реципієнта виникає амбівалентне сприйняття інформації щодо одруження головних героїв, оскільки більша частина персонажів п'єси водночас сумує і радіє через цю подію. Акторська “родина” ставиться до вирішального кроку своєї вихованки із застереженням: чи справді вона стане щасливою у шлюбі? З уст Ольги – головної героїні – дізнаємося, що прийшла вона в театр у чотирнадцятирічному віці. Відповідно, сцена для неї – життя. Проте героїня вирішує полишити цей суєтний акторський світ заради “домашнього вогнища”, щоб “зазнати найбільшого щастя, яке судилося жінці й матері” [8, 12]. Крізь всезагальне “піднесення” акторів проступає невеселий настрій, оскільки трупа втрачає добру артистку та, зрештою, і душевного друга. Дехто з акторів плаче, немов над покійницею, що вже само собою читається як застереження від якогось нещастя.

Слід зазначити, що для драматургії початку ХХ століття характерний поступовий перехід від “міметичного” принципу зображення дійсності до “моделюючого – знакового – символічного” [18, 9]. Тож цілком “у дусі часу” А.Крушельницький використо-

вує в “Артистці” чималий арсенал символів і антиципацій. Центральні персонажі мають імена: Ольга, Остап і Михайло. Проте прізвища у них відсутні, що вичленовує авторську підказку типовості ситуації українського суспільства. Всім іншим присвоєно суто загальні назви – поет, різьбяр, батько, старий актор, дівчина та інші.

Впадають у вічі діонісизми (незібраність і розсіяність) Ольги й Остапа у день вінчання. Вона – зворушена прощанням із своєю акторською родиною, він – непевний, неспокійний, чекає чийось відвідин, якогось листа. Обидвоє, окрилені любов’ю, мріють про рай. Водночас перебувають у передчутті лиха: згадалася минулорічна осінь, горіх так само скидав листя. Героям не “йдуть із голови” ті два страшні дні, коли могли розлучитись. Спогад про осінь, згадану двічі, вже насторожує, адже це пряма вказівка на трагедійний модус, тобто, на знищення, на смерть (у цьому випадку смерть кохання).

У часі відвідин поета та різьбяра (друзів театральної трупи) спостерігаємо, що Ольга для людей свого оточення була “сонцем”, “перлиною”. Митці якоюсь мірою вважають Остапа злодієм, злочинцем, який прирікає молододу жінку на філістерське життя. То ж на спомин головній героїні дарують статуетку – її міні-постать, яка символізуватиме “поезію, музу, грізне *memento*”.

Поет до Остапа. Ти вважай, – ще більш ти, ніж пані, – щоб статуя оця не знищилась. Я заклинаю в неї духа твоєї дружини – ту поетичну душу. Коли б розсипалась ця статуя – завмре душа, що втілюється в цей мент у цю постать [8, 32].

Відчутна у драмі також актуалізація елементів неklasичного адюльтеру: заздрісник-третій – приятель Остапа, якому “дуже жалко пані, оскільки вельми тривожиться її щастям” [8, 53]. На таку запопадливу поведінку людини, за З.Фройдом, мають вплив “догми добротності” [23, 115]. Друг уважає за обов’язок застерегти Ольгу не робити необачний вчинок і полишити Остапа, бо той, з його слів, – егоїст. Як бачимо, вкотре зустрічаємо образ доброзичливця, який “співчуває та хоче допомогти” закоханим (дія I, дія III).

Символічним є приїзд напередодні вінчання батька, який хоче повернути блудного сина додому. Він дорікає Остапові, що шлюб із артисткою – причина смертельної хвороби матері. Професією артистки на початок ХХ століття займалися непересічні, виняткові

жінки. У зв’язку з цим Леся Українка зазначала, що “життя в цьому аспекті випередило літературу. В ньому раніше ніж у літературі виробилася думка, як варто ставитись до жінок артистичної діяльності” [21, 79]. У суперечці “батько/син” укотре постає концепт “чесності з собою”: на вазі протирич знаходиться душа Остапа, яку розкрояють синівський обов’язок і дане Ользі слово. Головний персонаж віддає перевагу коханій людині. Остап. Ви думаєте, що честь можна болотом обкидати, ногами стоптати? Ні, тату. Немає речі святішої за честь! Перед богом не присягав? У мене тільки честь свята і берегти її буду до краю. Вона одна переживе людину. Ім’я добре, чисте, неспоганене ім’я. Я чесно клявся, батьку. Честью – не богом! [8, 51].

У другій дії реципієнт знайомиться з життям подружжя після шлюбу. Драматург підносить до рівня магістральної проблему співіснування “творчого поривання та життєвої втоми” [13, 8]. Остап постійно перебуває без настрою, надто пригноблений і роздратований. Роздуми над тим, що його одруження призвело до смерті найдорожчої людини (матері), отруюють героєві життя. Складається враження, що він боронив своє щастя до вінчання, а одружившись, заспокоївся. Тобто, здолавши випробовування, “зняв маску, чим довів справжній статус героя мелодрами” [12, 174].

Спілкування між коханими відсутнє, немає “спільних точок зіткнення та переплетення” інтересів. Реальність Ользі взагалі видається абсурдною, бо життя для неї “представлене як беззмістовне. Людина пририта таким усвідомленням про себе та інших. Людина не може зовсім утекти від ситуації, в якій вона перебуває, але коли вона свідомо сприймає правду і трагічні елементи тієї ситуації, тоді людина себе освободжує тим, що свідомо шукає себе і вирішує діяти, щоб змінити ситуацію, світ...” [6, 25].

Стосовно цього І.Кочерга зазначав: “Для героя драматичного твору треба створити найбільш несприятливі умови, обмежити його і в просторі, і в часі, бо лише тоді він найяскравіше розкриє свій характер і, головне, змушений буде взяти те чи інше рішення” [27, 176]. Героїня, ізольована від середовища, “проходить стадію самоаналізу та вільного вибору” [6, 26]. У неї визріває бажання піти, щоб повернути собі право на життя, на творчу реалізацію. Як бачимо, твір наповнений екзистенційним змістом, і саме це “відповідає

тенденції психологізації нової драми” [12, 155].

Рушієм для подальших дій героїні стало авторське використання жанрових елементів казки як помітної ознаки драматичних творів першої чверті ХХ століття. Ольга зі старим актором починає вигадувати історію “лісової царівни, доньки цариці гір і царя лісів”, яка на благання “царевича піль і нив, сина царя долів і цариці низин” [8, 116] зійшла в долину, куди її доля кликала. Проте там чекали на неї кайдани неволі. Розмірковуючи над таланом царівни, героїня “Артистки” переконується, що для того, аби співати “вольні пісні”, негайно потрібно залишити цей дім і Остапа.

Аналізований епізод створює враження, що перед нами постає “кліше добре зробленої п’єси” [18, 54], оскільки немає динаміки, лише монолог-рішення персонажа. Літературознавець І.Денисюк надає такому монологу дефініцію “внутрішнього монологу, близького до потоку свідомості” або “маячення, за якого уривки якихось асоціацій виринають із глибини підсвідомості” [4, 92]. Таким чином, завдяки короткочасному делірію з фрагментарними ілюзіями і галюцинаціями в Ольги відбувається розвінчання *fata morgani* щодо “щасливого” шлюбу з Остапом (ім’я Остап означає щасливий. – З.Р.).

Поряд із зазначеним лейтмотивом виокремлюємо й інші мотиви, пов’язані з висвітленням тем дисгармонії спільного життя, втрати мрій, нездійсненності “самореалізації особистості через “чесне” існування за власневиробленим моральним законом” [13, 59], а також невітлення ідеї творчого покликання (з боку героїні). Відтак, на розсуд глядача “проступає яскрава високодуховна, інтелектуально-вольова і творча особистість, котра... зазнає зневаги” [26, 114], передовсім коханої людини. Твір “Артистка” А.Крушельницького захоплює “бунтом людського духу”, “зойком-криком”. У конфлікт драм такого типу, на думку Степана Хороба, доцільно вкраплено “формування нових духовних і душевних якостей людини і їх спротив (“зудар”) старій агресивній суспільній системі та старим традиціям моралі” [26, 330].

Насильницьки насаджувана опіка дорослих, рушієм якої є “шаблон щастя”, також входить до переліку мотивів аналізованої мелодрами. Характерною ілюстрацією цього мотиву є епізод, коли батько наголошує на тому, що мати Остапа не була світською, не

знала життя, а він був їй (виділення наше. – З.Р.) учителем. Батько. Я сказав: біле й вона повірила. А нехай скажу: чорне і вона повірить. І нам було добре. Її сліпа віра в мої слова, у мої вчинки, сліпе прив’язання до мене – ось де секрет нашого щастя [8, 46].

Наведений приклад зробив свою справу: кинута зернинка проросла. Адже “з людської душі не можна витравити того, що найбільше і завжди любили робити пращури” [15, 164]. У характері Остапа відзначаємо прояви “реверсії” в ставленні до дружини, за яким він уже через тиждень після шлюбу вказує Ользі на її права та обов’язки, при цьому намагаючись побудувати сімейне життя за формулою свого батька. Таким чином, цим повідомленням автор хотів підкреслити важливість проблеми емансипації – однієї з найпопулярніших у творах світової літератури початку ХХ століття. Крім того, на ідейно-тематичному зрізі постають такі спільні для української та загальноєвропейської літератури проблеми, як проблема батьків і дітей, проблема інстинкту самозбереження (за Ф.Ніцше, “рушійної сили органічної істоти” [15, 19]), проблема відмінності у ставленні персонажів до життя.

“Себестворення героя, який весь час формує власну особистість шляхом щирого і вільного вибору” [13, 66], постало вперше як архізадання у драмах Генріка Ібсена “Ляльковий будинок” (1879), “Ворог народу” (1882), “Росмергсгольм” (1886). П’єса ж із творчою особистістю як центральним персонажем являється близькою за ідейно-тематичним спрямуванням і сюжетними перипетіями до славнозвісної оперети композитора Імре Кальмана “Королева чардашу” (дослівно з нім. – “Княгиня чардашу”) (1915), а також до не менш відомого роману-трагедії Олександра Дюма (сина) “Дама з камеліями” (1848). Відтак акцентуємо: драматург підсилює другу редакцію драми “Артистка” на інтертекстуральному рівні, типовому для постмодернізму. Запозичення фабул із відомих творів світової літератури зустрічаємо надалі в драмах Ігоря Костецького, Валерія Шевчука та інших.

Таким чином, із наведених прикладів бачимо, що українська мелодрама формувалася і під впливом надбань західної літератури. Стосовно цього слушно висловлюється науковець Лариса Залеська-Онишкевич: “Її (українській драмі. – З.Р.) не були чужі проблеми, які турбували західну спільноту, а

рівночасно українські автори порушували і специфічні українські проблеми, на які вони хотіли звернути увагу” [6, 22–23].

Аналіз розглянутих вище п'єс переко-нує, що в ранніх драмах А. Крушельницького – “Тривога” й “Артистка” – талановито втілено мелодраматичну сюжетну канву. Слід також зазначити, що мелодрама на початку ХХ століття постала на часі як руйнівник класичної трагедії та як жанр масової культури. Релевантним вважаємо розгляд у того-часних мелодраматичних п'єсах мотивів, які хвилювали суспільство. Тож цілковиту, на нашу думку, слушність мають автори науко-вого дослідження “Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття” (2009), які стверджують, що є всі підстави вважати мелодраму національним жанром української драми.

Додамо лише, що навіть у цьому позір-но “легковажному жанрі” вітчизняні автори зберегли традиційну для всієї української літератури рису – історично зумовлену за-ангажованість у соціальну та національну проблематику. І хоч інколи ця “закоріненість” у злободенний ідейно-змістовий “грунт” ускладнювала “проростання” різноманітних формально-естетичних новацій в українсь-кому літературному процесі, все ж саме вона стала водночас запорукою своєрідності, оригінальності та значущості нашого красно-письменства у порівнянні з іншими націо-нальними літературами.

1. Білецький О. І. Українська література серед інших літератур світу / О. І. Білецький // Білецький О. І. Збір. праць : у 5 т. – К. : Наукова думка, 1965. – Т. 2. (Українська літе-ратура ХІХ – початку ХХ століття). – С. 5–49.
2. Вороний М. К. Театр і драма : зб. статей / М. К. Вороний. – К. : Мистецтво, 1989. – 40 с.
3. Гегель Г.-В.-Ф. Естетика : в 4 т. / Г.-В.-Ф. Ге-гель ; [пер. под ред. с предисл. М. Лифшица]. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 1968. – 312 с.
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 216 с.
5. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст : франковий період / О. Забужко. – К. : Основи, 1993. – 124 с.
6. Залеська-Онишкевич Л. М. Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Л. М. Л. Залеська-Онишкевич. – Л. : Літопис, 2009. – 472 с.
7. Козлов А. В. Українська доживтнева драма-тургія: еволюція жанрів : навч. посібник для вузів / А. В. Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 199 с.

8. Крушельницький А. Артистка. Драма в трьох діях / А. Крушельницький. – 2-ге вид., змін. – К. ; Відень ; Л. : Наклад Літературного інституту, 1920. – 122 с.
9. Крушельницький А. Тривога : драма в трьох діях / А. Крушельницький. – Коломия : Наклад вид. спілки українського учительства, 1910. – 48 с. – (Учительський альманах; рік 1910).
10. Кузякіна Н. Б. Нариси української радянської драматургії / Н. Б. Кузякіна. – К. : Радянський письменник, 1963. – Ч. 2. (1935–1960). – 232 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. Т. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с. (Nota bene).
12. Малютіна Н. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Н. Малютіна. – Одеса : Астроспринт, 2006. – 350 с.
13. Матющенко А. Час героя : українська драма-тургія першої третини ХХ століття / А. Матющенко. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – 124 с.
14. Наливайко Д. Спільність і своєрідність : українська література в контексті європейсь-кого літературного процесу / Д. Наливайко. – К. : Дніпро, 1988. – 393 с.
15. Ніцше Ф. По той бік добра і зла (Прелюдія до філософії майбутнього. Генеалогія моралі) / Ф. Ніцше ; [пер. з нім. А. Онишко]. – Л. : Літопис, 2002. – 320 с.
16. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гумма-низм. Сумерки богів / Ж.-П. Сартр. – М. : Политиздат, 1990. – 398 с.
17. Сахновський-Панкеев В. Драма. Конфликт. Ком-позиция. Сценическая жизнь / В. Сахновський-Панкеев. – Л. : Издательство, 1969. – 239 с.
18. Свербілова Т. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина ; за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.
19. Семак О. І. Драматургія діаспори першої поло-вини ХХ століття: система конфліктів і характерів : дис. ... канд. філол. наук. / О. І. Се-мак. – Івано-Франківськ, 2009. – 226 с.
20. Словник іншомовних слів / [за ред. О. С. Мель-ничука та ін.] – К. : Головна редакція Україн-ської Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1975. – 775 с.
21. Новые перспективы и старые тени (“Новая женщина западноевропейской беллетристики”) Леся Українка : збір. творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – 1977. – Т. 8. – С. 76–100.
22. Фрейд З. Очерки по психологи сексуальности / З. Фрейд ; [пер. с нем. М. В. Вульфа ; с пред. проф. И. Д. Ермакова]. – М. ; Пг. Гос. изд-во, 1923. – 188 с. – (Психол. и психоаналит. б-ка; Вып. VIII).
23. Фрейд З. Психология бессознательного : сб. произвед. / З. Фрейд ; сост., науч. ред., авт.

- вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просве-щение, 1989. – 448 с.
24. Фролов В. В. Судьбы жанров драматургии. Анализы драматургических жанров в России ХХ века / В. В. Фролов. – М. : Советский писатель, 1979. – 423 с.
25. Фролова К. П. Субстанції незримого вогонь... : про поетику художньої творчості : літературно-критичний нарис / К. П. Фролова. – К. : Дніпро, 1983. – 134 с.

Объектом статьи являются мелодраматические произведения Антона Крушельницкого. В центр исследовательского внимания попали знаковые атрибуты его мелодрам, основные мотивы, особенности поэтики сочинений.

Ключевые слова: мелодрама, жанр, фабула, символизм, лейтмотив, мотив.

The object of this article is the melodramas by Antin Krushelnytsky. The melodrama indicative attributes, main motives, poetics peculiarities are in the centre of this research work.

Key words: melodrama, genre, plot, symbolism, leitmotif, motif.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр) 6

Тетяна Музика

ОБРАЗ-СИМВОЛ РАЮ В ОДНОЙМЕННОМУ РОМАНІ ВАСИЛЯ БАРКИ

У статті розглядається образ-символ раю як один із ключових у романі Василя Барки. Простежено шляхи реалізації цього символу у творі, його трансформацію та різноманітні модифікації. Проаналізовано авторську модель тоталітарного суспільства. Особлива увага у статті звернена на антитезу “світ реально існуючий – світ уявний, бажаний”.

Ключові слова: символ, рай, модель тоталітарного суспільства, Василь Барка.

Дослідження творчості письменника Василя Барки визначається символічною при-родою творчого доробку і пов'язане із особли-востями художнього мислення митця. Хоча на сьогодні дослідницький інтерес до творчої спадщини Василя Барки значно зростає, досі не маємо цілісного огляду символічного на-повнення його творчості, зокрема романісти-ки. Так, якщо деякі дослідники письменниць-кої долі Василя Барки у своїх розвідках і намагались виокремити окремі символи як домінуючі у творчому надбанні “велета укра-їнської діаспори”, то це стосувалося більшою чи меншою мірою символіки саме поетичних творів митця – ранніх збірок (Р.Мовчан), “Океану” (Т.Головань, О.Маланій); до проб-леми символіки з метою повнішого дослі-дження того чи іншого аспекту прозової твор-чості письменника свого часу звертались В.Пушко, Ю.Мариненко та ін. Ми ж пропо-нуємо аналіз символічного аспекту одного із найвідоміших романів Василя Барки – “Рай”, зокрема образу-символу “раю” – ключового

для усього твору. Мета нашої розвідки поля-гає у дослідженні шляхів репрезентації цього символу у романі, аналізі його різноманітних трансформацій.

На перший погляд, в аналізованому ро-мані йдеться про побудову нової держави, ра-зом із якою повинна з'явитися можливість кращого життя, ствердження людського духу. Та Барка показує перед нашими очима таку державу, у якій “інтереси нового суспільства стоять так високо, що ніяка жертва ради них, навіть розірвання найінтимніших зв'яз-ків, не може бути надто великою”. Ю.Мари-ненко, називаючи світ, змальований Баркою, словами одного із героїв роману “осіяним і свіжим”, влучно підкреслює, що “в назві са-мого роману волієш бачити лише іронію: мов-ляв, комуністичний рай...” [6, 2].

Недаремно роман Барки “Рай” сучасні дослідники української літератури ставлять в один ряд із творами У.Самчука (“Марія”), Т.Осьмачки (“Ротонда душоубців”, “План до двору”), І.Багряного (“Сад Гетсиманський”,

“Тигролови”), п’єсами М.Куліша, новелістикою М.Хвильового, Г.Косинки. Адже саме когорта цих художників слова відкриває страшні картини тоталітарного режиму, антиукраїнську політику російсько-більшовицької диктатури.

В.Барка в романі “Рай” широко охоплює й реалістично змальовує побудову нового суспільного ладу, створення “райського” життя на новій землі іншою, новою владою. Як стверджує одна із дослідниць прозового твору Василя Барки В.Пушко, у романі “Рай” автор розкриває “справжній стан радянського суспільства”, тут “спростовується міф про нього як про земний рай” [7, 4]. Так уже на перших сторінках твору бачимо одну зі спроб сучасного уряду знищити “пережитки революціонізму”. Під перервані звуки оркестрової музики зрізають найстаріший дуб у парку. Цей “казковий сторук” стає для Василя Барки символом “предковичного права на землю”, уособленням надбання столітньої української історії, незгасимої пам’яті нашого народу. Письменник відразу ж розкриває символіку дерева через яскраве протиставлення: “Серед божевілля режиму, обвіяного чадом ненавистницької науки, серед насильства та злого глуму стоїть, зеленіє старезний свідок волі і слави запорізького лицарства”.

Цікаво й те, що символ цього предковичного дуба розкривається Баркою у двох іпостасях. Він мислиться перш за все у широкому контексті національної ідеї – як символ національної пам’яті, духовності, набутків минулого. І водночас його символіка розкривається на індивідуально-особистісному рівні: дерево стає символом знайденого кохання між Ольгою Білолан та Олександром Ястрябом, які активно шукають шляхів утечі з цього хаосу, не бажаючи вірити у те, що їм нав’язують (“революційні хірурги закликають вірити, що ми, райські мешканці”). За такими, як Ольга і Олександр, – надія на майбутнє, вони єдині, немов світло в кінці тунелю, у них є “свій рай”.

У романі “Рай” передовсім гнівно викривається політика владних структур райського краю, що вирішують банальні питання, займаються абсолютно непотрібними справами (нестача ганчірок, зубні болі), такими, пише Барка, “від яких нормальній людині можна очманіти за десять хвилин”. І недаремно автор приділяє цим дріб’язковим ситуаціям стільки часу, детально описуючи вирішення “нагальних” справ, адже їм і схожим у такому

суспільстві – найбільша увага. Урядові засідання перетворюються на нудні маразматичні напосідання на психіку людини, намагання будь-яким чином перетворити їх на безвідомні й вічнопрацюючі машини службового апарату. Однак правота партії непохитна, а дії, пов’язані з політичною програмою, що ґрунтується на побудові нового політичного режиму, – по-справжньому реакційні й категоричні: “Весь організм треба розрізати на частини і зшити наново на основі раціонального пляну”.

Для Василя Барки образ-символ раю – це не лише опис загального стану суспільства того часу, це й конкретні образи, ситуації, змалювання яких “спрацьовує” також на символічне зображення життя у раю тоталітарного пекла. Відразу натрапляємо на перший опис суспільного ладу – гадюшник, як називає його автор, – “пивна, в якій товклися день і ніч ненавистники тверезости”. Однак це єдине місце, де, за визначенням Ю.Шереха, “говориться деколи правду, але теж сповнене найнятих вух” [8, 195]. Саме так живе, на думку автора, досить велика кількість людей: одні втікають від світу шляхом вічної і безкінечної самотності, другі – через заглиблення у щось відірване від світу цього (напр. книги, мистецтво), інші – зануренням у власні почуття, кохання, ще інші – через власноручне оказання з допомогою спиртного. Настільки огидний і жахливий опис пануючої атмосфери у цьому вмістилищі забуття і всесвітньої апатії: “сморід якимось органічно з’єднався з гамором, криком, ревом і прокляттям. Раз-у-раз починалася штурханина, переростала в мордокалічення...”

У цьому місці постає образ козака Борзона, який втілює проблему історичного минулого України, колишній козак, що провів сотні боїв за визволення рідної землі є художнім відображенням забутих, марно вигублених синів і дочок рідної землі, він – немовби місток між усіма славними епохами минулого України. У болоті “соціалістичного раю” він зайвий, навіть небезпечний, тому й цей гнилий закуток у пивній, наче твань, засмокує його.

Для автора рай – це загальна абстракція, опис всеіснуючого стилю життя, але водночас – це світ конкретної особи, модель особистої світобудови, часом до болю примітивної, зовсім не такої, яка розкриває справжній характер райського життя на Україні. Так на парадоксі будує Барка сприймання раю і Дмитром

Макоробовим. Для Митьки Україна – це ковбаса, сало, пироги, дівчата, овочеві сади навколо хат, річки з карасями та “прокляті хахли”; саме вони створюють для нього ілюзію “розкішного раю”, в який будь-що прагне потрапити Митька.

І кожен з героїв твору сприймає цей світ по-своєму. Таким чином, тут вимальовується протиставлення “рай існуючий – рай уявний, бажаний”. Символіку “світу намислимого, бажаного” Барка у романі “Рай” розкриває у ще одній парадигмі раю – “світ, що існує в серці”. Так, передовсім письменник спростовує думку про те, що людство назавжди і безповоротно втратило свій едем на землі, насправді він існує, однак не кожен його бачить, досягти його може лише сильний духом та чистий серцем. Найсильніший, за Баркою, “той, хто знищить зло в собі самому: той переступить поріг земного раю”. Отож все насправді залежить від самої людини, стану її душі та бажань.

І чи не найяскравіше показує автор “рай” через сприйняття його головним героєм – Антоном Никандровичем Споданейком. Уже перші деталі опису цієї людини, його способу життя й мислення наводять на думку, що перед нами ніхто інший, як сам Василь Барка, який намагається матеріалізувати перед читачем спогади про Краснодарський край.

Одним із засобів створення нового “раю” на радянській землі, за ствердженнями її ревних прихильників, є заснування нової держави – з абсолютно новими порядками, законами й правилами, при чому для всіх обов’язковими. По-своєму сприймає цей тип державного устрою Антон Никандрович: його уява поволі вимальовує образ країни, яка “виступає в вигляді велетенського пса, що бігає по двору і обнюхує кожного громадянина, як мурав’я. – обнюхує його почуття, думки, одержу, олівці, папери, шукаючи, чи не чути якого-небудь «антисобачого» запаху?”

І схоже, що ніколи у цій новоствореній державі не панувати законам демократії, законами морального співіснування людей за Божими приписами. Барка очима Антона Никандровича бачить страждання людської душі, і куди не поглянеш, у якій сфері життя не опинишся, якого механізму не торкнешся. усюди – вбивство людського організму. Змальовуючи побудову нової держави, письменник вказує, що це – ніщо інше, як глибока прірва, темний біологічний хаос, схожий “на замулену всесвітню калабану, куди людина,

обплутана нитками свято-ненависного світогляду, зсувається день-у-день і відчуває, що нема ніякого порятунку”.

“Райське” суспільство твору Барки – це суспільство, у якому карають людей лише за те, що вони мислять інакше, ніж дозволено (“мусиш думати згідно з інструкціями”). де абсолютно нівелюється людська особистість, гнівно придушуються будь-які спроби самоствердження, саморозвитку, “інакодумання” (Стануть перед людиною з револьвером: “думай (...) думай, що буття визначає свідомість! Думаєш, чи ні? Відхиляєшся від істини?! Так ось тобі!” Стріляють і кричать: “ми – найдемократичніші!”).

Антон Никанрович прогнозує знелюднення більшості країн, втрату національної самобутності, розвал Церкви, абсолютне спустошення. “Правду проголошують смертним гріхом, брехню чеснотою блаженних. Справедливість, сумління, щирість, дружба, вірність, любов і всі добродієвності людські заплямовуються, як ворожіє людству. Отцевбивство, матероббивство, братоббивство, сестровбивство, дітовбивство стає подвигом і винагороджується орденами. Ідея взаємознищення людей стає основою філософії. Милосердя карається довічним ув’язненням. Крадіжка вводиться, як громадський обов’язок”. Такою є модель тоталітарного суспільства, райську назву якому намагаються дати.

З іронічно-сатиричним настроєм, описуючи райський устрій, називає автор “смішними сценами” будні у в’язниці, де мучаться сотні й тисячі невинних, навіки засуджених людей. При цьому мимоволі напрошується думка про своєрідну паралель із колами пекла “Божественної комедії” Данте. Сам Василь Барка вказує на те, що у Данте “головна дія особа... мандрівник тойсвітністю, – спостерігає душі мерців, що катуються в адшині, спокуються у чистилищі, чи блаженствують у раю” [цит. за: 1, 96]. Так і подібно у романі “Рай” своєрідним ешафотом смерті рухаються в’язні щоранку до вбиральні, поспішають, бо мусять встигнути до початку трудового дня. Старців вивозять в моря – на консерви для соціалізму; водія, за те, що в автомобільній аварії пошкодив машину, (“бо на залізо звернув”), аби не вбити дітей з дитсадка, – судитимуть за шкідництво (“Ім, гадам, машина дорожча, ніж малишва”).

Уява Антона Никандровича малює образ коня (символ державності): “перед очима тваринки почеплена табличка з написом:

“ідея” і з образом шаньки, повної віса”. Саме образ коня, що “летить до краю безодні, далячи і калічачи стрічних”, символізує втрату національної ідеї, духовної самобутності гноблених народів. Відсутність усього морального породжує невиліковну хворобу душевного стану соціуму, яка більше й більше прогресуючи, забирає життя за життям.

Як доказ цього – недуга головного героя твору, Антона Никандровича. У нього – дивний “рід божевілья”, що виникає “від того, що людина з суцільним характером і надзвичайною силою самоосуду примушена, під загрозою смерті, десятиліттями говорити і думати наперекір своєму переконанню”.

Особливого символічного навантаження картині всезагального страждання додають символи трьох годинників Споданейка, назавжди ним втрачених. Після неодноразової крадіжки улюблених годинників навіть Антон Никандрович стає обережний, підозрілий: “навіть на тротуарі, коли люди вільно розминались, ідучи одні одним назустріч, він тримався близько до паркана або стіни – подалі від зла”. Людина в цьому суспільстві втрачає й довіру до людей – назавжди й безповоротно, так, ніби щось матеріальне; люди поступово стають одні для одних джерелом безмежного зла.

І серед такої атмосфери людина мимоволі опиняється ніби у якомусь безчас’ї, складається враження, ніби час зупинився, завмер і поволі задихається у цьому божевільному світі. У такі хвилини найбільшого відчаю для Антона Никандровича “означення часу спинялось”, недаремно автор наголошує на важливому значенні годинників, адже без них автор залишається заблуканий у найважливішому вимірі свого життя.

У криваве жертвоприношення перетворюється зібрання, присвячене викладацькій діяльності головного героя. Професора Споданейка звинувачують у свідомій злочинній діяльності – антинауковій роботі в університеті. Йому приписують і створення “махрово-рекреаційної” концепції літературного процесу, і неправильне трактування розвитку літератури. Особливий гнів викликає теорія Антона Никандровича стосовно розвитку давньої літератури.

Упродовж роману автор постійно акцентує на проблемі істинності в житті. Адже радянський режим ніколи не дозволить розвиватися українській культурі, завжди придушуватиме щонайменші прояви вільно-

думства, вияви любові до рідного краю, його життя, бо все це так чи інакше сповнене протесту проти реакційних дій правлячого режиму. І тисячі думок роються в голові Антона Никандровича під час прилюдного допиту, катування душі, розп’ятті її на вістарі правдивості та істинності: “За віщо ж переслідування?.. Знаю, за віщо: за правду!, за одну скориночку істини, що я насмілюся зберегти (...). Проблема істини стає визначальним, ключовим символом усієї письменницької творчості Василя Барки.

Особливому розкриттю символіки раю в романі сприяють біблійні символи-архетипи, такі як Розп’яття, Голгота, образи Христа, Марії.

Як відомо, К.Г.Юнг поділяв символи-архетипи на “природні” та “культурні”, вказуючи на те, що це колективні образи, які, пройшовши шлях свідомого розвитку, служать для вираження вихідних положень, вічних істин людства, “головні символічні фігури будь-якої релігії завжди виражають певну моральну установку” [цит. за: 5, 68]. Так і в аналізованому нами романі вказані біблійні символи, спрямовані на відтворення основної, ключової ідеї, у контексті роману вони дійсно “зберігають риси первинної нумізності (сакральності)” [4, 49].

Ю.Барабаш в одному зі своїх досліджень говорить про глибокий містицизм творів Василя Барки, зокрема вказує на “сакральний сенс числа три”, який визначає як структуру, так і семантику Барчиної творчості, передовсім на рівні світовідчуття, світосприймання. У Барки це світовідчуття “виразно і недвозначно містичне від початку і до кінця, всеохопно, бо переймає геть усі шари і складові його внутрішнього світу” [1, 97]; “вільним від кількісного мислення”, всуціль “релігійно-містичним”, “глибоко індивідуальним” називає роман “Рай” і Ю.Шерех [8, 193]. Дійсно, саме таких вимірів набуває художнє мислення автора в романі завдяки названим образам-архетипам.

Образ Голготи, “гори нашого земного страстотерпництва”, автор розкриває саме через призму символічного навантаження, закладеного в число три. Так, незважаючи на усталений погляд на людську душу (“ангел-демон”), “Рай” пропонує принципово нове трактування: Голгота, цей “безсмертний символ”, уособлює три основні складники душі (напевно, українців того часу): “той, що його втілює Син: Божий”, “той, що представляє

грішник. схильний до каяття” і “той, що його представляє нерозкаянний грішник, зяттий в своїй жорстокості, цинічний і нахабний (...)”. Таким чином, такі головні компоненти значення символу Голгота, як “випробування”, “муки”, “страждання” [5, 80] набувають у контексті роману якісно нової семантики. Так бачимо суто авторське, оригінальне трактування біблійного архетипу.

Символіка числа “три” у романі набуває справді особливого символічного смислу (“три Марії приходять до замученого Спасителя. три Марії приходять до його труни”), адже ця потрібність разом із іншими атрибутами організовує цілісну картину Барчиного райського (істинного) світу.

Особливо символічною у творі є атмосфера на міському кладовищі. Вона й накладається на світосприйняття Споданейка, і власне дозволяє говорити про вже згаданий виразний, всеохопний містицизм досліджуваного роману. “Настрій відречення від усього, що заповонило землю” панує над кладовищем і передається глибокою символікою: пообламувані розп’яття, бронзові мармурові статуї з крилами, янголи на надгробних каменях. Особливо – образ душі, висічений з білого мармуру, яку Атон Никандрович називає “безжурною”, “неземною”; саме цей образ стає символом нетлінності, вічності, відірваності від буденної суєти, вона витає там у голубих високостях, де і знаходиться справжній рай. І про нього, наголошує Барка, слід пам’ятати. А по той бік кордону між життям і смертю стоїть Розп’яття, – “символ страждання і смерті для спасіння людства”, саме шлях до Бога, за Баркою, – шлях до вічного раю.

У своєму есе “Прозріння сліпонародженого” Василь Барка пише: “Сьогодні, подібно до сліпонародженого, весь рід людський на іспиті перед своїм творцем. Чує Його слова з Євангелії і повинен дати відповідь. Або підкоритись фарисеям і відійти від світла віри, або, бачачи чудесний світ, повний благодаті, сказати: «Вірую, Господи!» В цьому стані також і Україна” [2, 60]. Розкриття реального життя у романі “Рай” здійснюється Баркою через антитезу “світ бажаний – світ реальний”. У романі попри викриття негативних сторін існуючого ладу, утверджується ідея, яку можна з певністю назвати ключовою – **все у цьому світі, за Баркою, мислиться через Боже провидіння**. Поряд із декадентськими настроями у творі знову і знову звучать життєствердні, гуманістичні ноти. Дов-

колишній світ попри весь негатив, посіяний правлячими верхівками, – “любий та гарний, такий, що заспівати або заплакати хочеться, як дивлюсь на нього”.

У романі митець порушує проблему гуманності як одного із чинників правильно побудованого суспільства, в якому все у світі відбувається за Божими заповідями, Господніми законами; Бог – наріжний камінь всього, це джерело усього, цей вічний рушій світу каже нам жити й радіти сонцю та небу, шанувати природу, любити ближнього. І тільки віра в Божу ласку, надія на спасіння – єдине, що може врятувати людство на його земному шляху.

Симптоматично, що поряд із Божим провидінням ставить Барка й проблему творчості митця: “Помимо Біблії нема вершини до творчості. Це вершина мислення”. Кожен автор, який береться творити має, за Баркою, стати передусім на вершині духовності, піднятися над глибинними надрами землі, досягнути повної свободи духу, позбутись суєтності цього життя. Недостатньо мати, пише Барка, дипломи про здобуту освіту: освіченість полягає зовсім не в університетському дипломі, “а у вмінні бачити великі істини, в розумінні св. Павла – істини Божого помислу”.

Однак становище християнської віри, її місця в суспільстві розкриває у творі промовистий і категоричний підпис картини краєзнавчого музею: “Наука, що належить народові, викурує релігію з її останнього пристановища – неба”. Таким чином, **райське життя соціуму у романі будується за (!) абсолютно антирелігійними принципами**.

Хоча у творі вся поетикально-образна система спрямована на засудження антигуманної радянської влади, а голос автора лунає гнівною інвективою суспільства, збудованого на сатанинських принципах, все ж у романі “Рай” Василь Барка робить оптимістичний прогноз щасливого життя людини, він вірить у торжество світу Божого закону над світом “революційних хірургів”. Недаремно Ю.Мариненко відносить цей роман до творів, які “з яскраво вираженою домінантою непідробного оптимізму, внутрішні закони якого зумовлюють одне: добро неодмінно перемагає зло, світло – темряву” [6, 4]. Це дійсно твір, у якому “показано вперше душу підрадянського українця, і виявляється ця душа релігійна” [8, 193].

Отож рай, про який говорить у своєму однойменному романі Василь Барка, – той, який будується у внутрішньому світі людини, у кожному з нас втілена одна із трьох іпостасей Голгофи, і лише нам вибирати за законами якого із пропонуванних едемів житимемо. Головне у цьому – віра, наріжним каменем якої виступає “споконвічне джерело духової сили”; вірить Барка й у прийдешнє Царство Боже на землі, у життя за новими світлимими гуманними законами.

Таким чином, в аналізованому романі Василя Барки образ-символ раю виступає одним із найважливіших в ідейно-естетичній, композиційній та художньо-образній структурах твору. Визначальну роль у розкритті концепції “райського краю”, творенні письменником моделі тоталітарного суспільства відіграють різноманітні архетипні символи, особливо глибокою, смислово навантаженою є біблійна символіка. Автор доповнює розкриття символу раю крізь призму світосприйняття як головного героя, а також інших, не менш важливих персонажів. Цей символ знаходить свою реалізацію у антитезі “світ уявний – світ реальний”, стає ключовим у романі й трансформується в основу “релі-

гійно-містичної” моделі світобудови Василя Барки.

1. Барабаш Ю. Трикирій Василя Барки / Юрій Барабаш // Сучасність. – 1998. – № 7–8. – С. 95–101.
2. Барка В. Вершник неба : есе / Василь Барка. – Л. : Монастир Монахів Студитського Уставу, видавничий відділ “Свічало”. 1998. – 152 с.
3. Барка В. Культурі легко дихати треба / Василь Барка. – Режим доступу : <http://universum.lviv.ua/archive/book/2001/barka>.
4. Барка В. Рай : роман / Василь Барка. – Нью-Йорк : Вид-во “Свобода”, Джерзі Сіті. – 1953. – 309 с.
5. Кононенко В. Символи української мови / Віталій Кононенко. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.
6. Мариненко Ю. “Світ осяяний і свіжий...” Роман Василя Барки “Рай” / Юрій Мариненко // Дивослово. – 2002. – № 6. – С. 2–5.
7. Пушко В. Т. Жанрово-стилістичні особливості прози Василя Барки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – укр. літ. / В. Т. Пушко. – К., 2001. – 19 с.
8. Шерех Ю. Образ світу: між сном і статистикою (Василь Барка “Рай”) // Шерех Ю. Друга черга : Література. Театр. Ідеології / упорядк. і вступ Ю. Шевельов. – К. : Сучасність, 1978. – С. 191–204.

В статтє рассматривается образ-символ рая как один из ключевых в романе Василя Барки. прослежены пути реализации этого символа в произведении, его трансформация и разнообразные модификации. Проанализирована авторская модель тоталитарного общества. Особенное внимание обращено на антитезис “мир реальный – мир желанный”.

Ключевые слова: символ, рай, модель тоталитарного общества, Василь Барка.

In the article the image-symbol of heaven as one of key image in the Vasyl Barka's novel is considered. The ways of realization its symbol in the text, its transformations and various modifications is given. Author's model of totalitarian social is analyzed. The antithesis “world really truthfully – world imagine” attract particular attention in the novel.

Key words: symbol, heaven, model of totalitarian social, Vasyl Barka.

УДК 821.161.2
ББК 83.3.3 (4 Укр)

Марія Якібчук

РЕЛІГІЙНІ МОТИВИ Й ОБРАЗИ У ПОЕЗІЇ ЗЕНОВІЯ КРАСІВСЬКОГО ТА ЯРОСЛАВА ЛЕСІВА

У статті досліджено християнсько-релігійні мотиви та образи, характерні для творчості З.Красівського і Я.Лесіва. Пошук власного шляху в площині визнання Абсолюту зумовлює благовісний євангельський тон значної частини їх поезії. Особливо очевидним є молитовний характер лірики о. Ярослава Лесіва. Єдність національної ідеї з християнською стала нерозривною в поетичному мисленні З.Красівського і Я.Лесіва.

Ключові слова: мотив, образ, релігійне мислення, християнська образність, жанр молитви.

Художнє слово завжди служило і служить будотворчою матерією у “воздвиженні” храму душі. Слово – мистецьке, естетично оформлене й організоване – було для людини засобом звернення до Божественного Начала. Власне, синтез нового і традиційного у творчості Зеновія Красівського та Ярослава Лесіва народжується значною мірою завдяки християнському навітленню.

Так вірші Я.Лесіва – мовби образки, які носять на шиї, щоби зберегти віру. Природа, птахи як Божі вісники, на котрих лежить печать Господньої ласки, стають символами-архетипами в сюжетній канві його лірики. Бог – синичка, Бог – ластівка, Бог – горобець, які присіли на тюремні ґрати. Бог додає сил, любить, прощає, підтримує всіх Своїм милосердям:

*І ще одне Різдво сльозою відхолло,
Снігами замело вікно дитинства мого.
Шкребеться гола віть
В моє вікно чи в душу.
Вино замерзло в чорний лід.
Як випити цю чашу, друже? [15].*

Ці рядки народились у тюрмі, коли в молитвах і спогадах Ярослав Лесів на самоті провів різдвяні дні 1986 року. То були, на жаль, не єдині такі свята в його житті, позначені самотністю. Поет рветься з-за ґрат на волю, у світ, до Христової криниці:

*Церква-писанка здалека
Запитає, що надбав.
Удовицям у вінку
Із Христової криниці –
Віри тятіву дзвінку [11, 23].*

Згадка про церкву, яка здатна оновити душу людини, є в поезії “Вітражі” іншого поета-дисидента, сучасника о. Ярослава Лесіва – Ігоря Калинця: “Я вийшов з церкви – / і засяв / тисячолітнім ореолом” [4, 33]. У цьому контексті, простеживши стан релігійного християнського почуття Калинцевого ліричного героя, Б.Криса стверджує, що “воно стає чимраз стриманішим, сягаючи межі духовних і фізичних випробувань. У таку мить з гірким подивом І.Калинець помічає, як знову і знову справджується написане – старозавітні й новозавітні цитати, ремінісценції, алюзії найглибше порушують те, що відбувається з ним, з його рідними, друзями, загалом з людьми і зі світом” [7, 40].

Щось подібне можна сказати і про о. Ярослава Лесіва, чия релігійна поезія відновлювала розірвану християнську традицію в українській літературі. “Після розгону неокласицизму – славного «п’ятірного грона» –

українська духовна (релігійна) поезія, – на думку Т.Салиги, – могла повторитися тільки у вільному світі. Скажімо, вірші Р.Купчинського, О.Лятуринської, Н.Лівицької-Холодної, Т.Мазуренко, Б.-І.Антонича, Є.Маланюка та інших перекривали неможливість появи аналогічної поезії у советському світі” [12, 106]. У тоталітарний період віру в Бога методично гасили та нищили. Отець Я.Лесів свідомо протистояв цьому і своєю діяльністю активно відроджував Українську Греко-Католицьку Церкву. Тема релігії в поезії Ярослава Лесіва є також своєрідним протестом проти войовничого атеїзму в радянській Україні. Проте його вірші не видають конфесійної приналежності автора. Погляд поета набагато ширший за конфесійний, він є, власне, універсально-християнським. Об’єкт поетичної рефлексії Я.Лесіва – надземне практикування Любові як Божого знаку вічності та свободи. Душа ліричного героя усвідомлює себе мовби пилінкою з Господнього поля:

*Мов пилінка в сонячній промінні,
Легка, світла, наче неземна –
Так душа моя в часи прозріння
Яснокрило в небо порина.
Благословенна мить! Немає
Бажань, ні мук, ані тривоги,
І тільки лет в ясній безкраї.
Лиш мить і вічність.
Я і Бог [11, 40].*

У читача народжується світле чуття благодаті пережитого. “Благословенна мить” набуває медитативного сенсу. Очевидним є посилення молитовного характеру лірики о. Ярослава Лесіва та наближення вірша до канону церковної поезії. Пошук власного шляху в площині визнання Абсолюту зумовлює благовісний євангельський тон значної частини його поезії:

*Тіло у сні, душа
З ока спливає сльозою.
Тікає у світ, як лоша,
До неба, до водопою [11, 44].*

Або:

*Крім Бога,
Кому розказати
Про біль,
Арештантський наш біль [11, 50].*

Або:

*Від нектару
Важкою бджолою
По променю золотому
Душею злечу голубою
До сонця*

До Бога

Додому [11, 61].

Я.Лесів був глибоко релігійним поетом. Християнська релігія лежала в основі його світогляду, життєвої поведінки та більшості вчинків. А єдність національної ідеї з християнською стала нерозривною в тих життєвих обставинах. “Дивно це життя устроєне: я в однаковій мірі молюся Богу як за свою свободу, так і за свою смерть, – зізнався він в одному з листів. – Вибач мені, люба, але це не відчай, а моя нинішня екзистенція... Здається, що то не дерева ронять червоне листя, а моє серце скапує кров’ю: Чиясь ізгорблена фігура / Бреде в осінньому вогні, / То від Христа назад Юда / Несе свій гріх / Успрощаючи Землі [17]”.

В українській літературі кінця XIX – початку XX ст. особливого напруження набуває сюжетна антитеза “Месія–Юда”. Мабуть, сама історія, переповнена зрадою і лицемірством, впливає на такий тематичний вибір письменників. Своїм художнім словом вони прагнуть пояснити цей світ, збагнути людську сутність, суспільний антагонізм. На думку сучасного дослідника В.Антофійчука, “кожна історична епоха «вдосконалює свого Юду», «вишколює» його [1, 100]”.

На прикладі поезій Зеновія Красівського бачимо, що тема Юдиного зрадництва залишалась актуальною в нашій літературі й у другій половині XX ст. Цю тему розроблено щонайменше у трьох творах поета: “Юда”, “Сава Чалий” і “Месія”. Сюжетна лінія поезії “Юда” розкриває традиційну євангельську історію. У поезії “Сава Чалий” релігійні інтонавання накладаються на конкретний соціум і конкретних людей:

– Де Юда лукавий! Змія підколотна!..

...Карайте! Я більше не можу!

Винюсь! [6, 108].

Як бачимо, поетові-борцеві справедлива помста імпує більше, ніж наука терпимості й очікування спасіння.

Художнє інтерпретування образу Месії має дуже давню традицію. Зеновій Красівський у поезії “Месія” для контрастного показу образу Христа згадує про Юду: “Цілунок зміїний продажного Юди...” [6, 92]. Апелювання до біблійного матеріалу було зумовлене як міцною християнською вірою самого автора, так і суголоссям обставин національної історії. І Зеновій Красівський, і Ярослав Лесів були переконані в тому, що тільки Христова віра приведе людину до спасіння, до свободи:

– О Боже! Прости мій народ! Не карай!

Вони безталанні не знають, що чинять.

Їх душі споганив ворожий нагай,

Їх розум і дух у неволі покинув [6, 93].

Поет Лесів укладав світовий Гімн Добру, Любові, Богові. Інколи ліричний герой його віршів так прагнув злитися з довколишнім світом, що шкодував, чому не народився деревом чи лелекою, по-доброму заздри в ім: Як би колом стати, чи кутом, що ріже вітер. / Чи окличним знаком над собою височити, / Чи лелекою стояти на старій дідівській стрісі? / Ні, тополю над шляхом хочу майорити [17].

Залюблений у рідну природу, ліричний герой не дає спокою ні собі, ні сумлінню інших, спонукаючи до співпереживання зі своїм світом:

Здається, все уже забуте –

То лиш дрібна якась деталь,

Тоді до дерева край шляху

Я самотнього іду,

І під крило йому, як птаху.

Залізу й, мов дитина, жду...

Коли почне в 'но тиху мову

Або, як дід, бува колись...

І так за мудрим добрим словом

Аж до світанку, доки вись

Не осинить пречисте сонце,

Й тоді додому світлий йду

І дерева високе серце

В своїх руках усім несу [18].

Із цих рядків вихлюпується жагуча мрія про нову гармонію людини – з небом і землею, з людиною і природою. Коли випадали хвилини спокою і тиші, о.Ярослав Лесів любив слухати мову птахів, дерев, струмків, музику трави і сонця. Природа, спілкування з нею творили нові мотиви його поезії: Пречисте сонце / Злагоди година / Безмежність мислі / І душі / Я нині більше птах / Аніж людина / В руках Ярило / Ноги в спориші [11, 49].

Чому ж “...більше птах / Аніж людина”? Вважаємо, що це не випадково. Ототожнюючи себе з природою, ліричний герой вірша уособлює поетові пошуки сенсу буття, прагнення віднайти свою суть. А чи вдається її віднайти?

Жити треба просто і красиво,

Вчись у риб, птиць і трави,

Тоді душа надійним мостом

З'єднає наші береги

Землі і неба воєдино [16].

Людина як Божа проба – цей мотив

розділено в поезії о. Ярослава Лесіва на високе і низьке, адже гріх і добро у своєму протистоянні визначають динаміку людського життя. Зрештою, перемагає високе, духовне:

Від нектару

Важкою бджолою

По променю золотому

Душею злечу голубою

До сонця

До Бога

Додому [11, 61].

Своїм унікально яскравим життям, змістовними священними проповідями в церкві о. Я.Лесів неначе заново відкривав вічні істини, які український народ формував тисячоліттями. Він проніс крізь своє коротке життя віру у високу християнську сутність, творячи свою молитву до Господа, сповнюючи її найчутливішим ліричним сенсом, філософічністю думок, красою почуттів і звучання поетичних рядків.

Приміром, на згадку про відправу на Ясній Горі в Гошеві влітку 1988 року о. Ярослав Лесів змодельовав виразну особну розмову з Пречистою Дівою Марією:

...і утверджуюсь у вірі, стаю людиною

Пізнаю сенс життя і хрест мій стає легшим

І смерть не страшить мене

Бо відкрилась мені таїна вічності, бо

Той, що смертю смерть здолав, путь до

Спасіння осіяв. На Тебе Мати Божа і

Сина Твого покладаюсь. Амінь [9].

Особливе поривання душею до вічності привело о. Ярослава до служіння Богові. Ще у Владимирській тюрмі йому приснився сон: церква, видіння Ісуса Христа і напис на одному з образів: “Не великими будьте, а святыми”. Одразу ж після цього друзі Лесіва й постановили, що він повинен стати священником. У “Роздумах про сутне” поет писав: “...всі політичні діячі хочуть бути великими, і мало хто – святим... – поборювати самого себе [10, 134]”.

27 грудня ювілейного 1988 року, попри заборони певних органів, Я.Лесіва висвятив на священника єпископ Павло Василик (з умовою не виявляти тайни). Присутнім при цьому був і Зеновій Красівський.

Наша Церква вже на початку XIX ст. остаточно витворила тип священника-громадянина, котрий “усвідомив свою відповідальність перед народом, зрозумів, що разом із ним він творить окремий народ, який треба підвести до Бога тілом і душею” [3, 3].

Назвемо імена священників, які залиши-

ли слід у красному письменстві. Це отець Юліан Добриловський, який ще наприкінці XVI ст. віршував народною мовою, М.Шашкевич, І.Вагилевич, Я.Головацький, М.Устиянович, С.Воробкевич. Композиторами й диригентами були І.Лаврінський, М.Вербицький, В.Матюк, О.Нижанківський; священниками-науковцями – ціла низка імен: від о. М.Гарасевича й аж до наших сучасників в українській діаспорі; видатними церковними діячами-меченатами – від о. І.Снігурського до митрополита Андрея Шептицького та патріарха Йосифа Сліпого. Цей величезний український досвід духовного служіння своєму народові гідно перейняв о. Ярослав Лесів. Власне, з цього досвіду він і починається як людина і як громадянин. Отець Лесів – один із тих греко-католицьких священників, котрі творили громадське життя, політику, культуру, історію нашого народу. Священик, за словами о. Ярослава, “не повинен відмежовуватися від усіх насущних проблем суспільства, а навпаки, перейнятися всіма проблемами, болями та хворобами суспільства, пропустити їх через свою люблячу душу і серце, через християнські істини і ними, як лікарством, оздоровлювати людей” [10, 135–136].

У невіголошеному слові під час поховання в Києві В.Стуса, Ю.Литвина, О.Тихого о. Ярослав Лесів закликав молити Господа, “аби дарував нам силу відкрити всі витoki духовності й очистити од скверни душі наші й розум, воскресити вмираючі води й чорноземи, ліси й степи” [8, 17].

Саме таким, спраглим воскресіння душ і України, був о. Я.Лесів і в житті, і в поезії. На думку І.Качуровського, назагал оновлення – чи відродження – українського літературного життя проявилось наприкінці 1950-х років у трьох чинниках: пробудження в письменників національної свідомості, повернення до християнства й еволюція у бік модернізму. “Два перші фактори я вважаю позитивними, третій – негативним (або, в ліпшому випадкові – нейтральним)” [5, 24]. Окремо І.Качуровський підкреслює, що релігійні мотиви, нехай поодинокі, дрібні та розпорошені, дослідник може знайти у віршах Зеновія Красівського, Михайла Осадчого, Ярослава Лесіва [5, 24].

На серйозну розмову заслуговують релігійні роздуми З.Красівського. І в тюрмі, і на волі він читав Біблію, писання Томи Кемпійського, цитував їх у своїх промовах і статтях. “Дочитав Тому і дуже хочу з Тобою з цього приводу поговорити, – писав у листі до

дружини О. Антонів. – На мою думку, Тома страшенно віддалився від Христа. Його Бог – всепоглинаюче єство на кшталт старозавітного Єгови чи ще далі... Для мене Ісус Христос – тип притягальний і беззаперечний, що він гуманізував віру, наблизив її до людей ще більше, поставив на допомогу людині найбіднішій, найупокоренішій” [14].

Для Зеновія Красівського святим, високим, правдивим у християнстві є те, що служить живій конкретній людині, не перешкоджає вільному розвитку особистості. “Як можна людині во Христі спасатися в келії, коли десь по сусідству, ближче чи далі, немічні потребують допомоги, голодні – хліба, діти плачуть, деспоти лютують, народи в неволі плачуть?” [14] – роздумував поет. І, ставлячи собі ще одне запитання: “Що я вчинив і чиню для свого брата – голодного, битого, переслідуваного, в’язненого, терплячого?” – З.Красівський так відповідає на нього: “Найтрудніше служити ближньому, окремій людині... То треба дійти до такої досконалости в собі, аби не відвернутися від неї і чим більше упокоримось, тим більше наблизимось до Бога” [14].

У поезії “Зняття з хреста” помітні пошуки нових цінностей, осмислені потребою самовиявлення як туги за Богом і шукання Божества, відродження українських обрядів, звичаїв, традицій. Варто наголосити, що, очевидно, цей і подібні до нього вірші Зеновія Красівського базуються на тому обірваному соцрежимом і соцреалізмом досвіді, який мала українська поезія, раз у раз даючи зразки пристрасної релігійності. Релігійні сюжети, мотиви, образи завжди посідали в нашій літературі вагоме місце. Зеновій Красівський – один із тих поетів сучасності, хто виразно й творчо апелює до цього досвіду:

*За них, нерозумних, нещасних, сліпих
Я дав себе, Боже великий, розп’яти...
Прийми мої муки як викуп за них...
Вони схаменуться і будуть страждати.
О, Боже! – і в морок упали думки.
Солдат доторкнувся до серця багнетом.
Кінець... а вночі походились жінки
Творити молитву над Богом розп’ятим [6, 93].*

І якщо навіть поет не витримає нелюдського напруження, то “смерть його нащадків буде гріти / І не погасне духу аналой” [6, 101]. Бог у З.Красівського – це втілення висоти й потуги духу. Бо несправедливість поро-

дила не тільки біль і страждання, але й піднесений стан духу, надзвичайне його напруження, що вилилось у слово й стало Поезією. Ця поезія має ту владу, яку дає лише особисто, власним життям вистражданий високий моральний чин. Активність думки, наснаженої прагненням волі, заповідає ліричний герой жоні-матері у вірші “Благословенна”, щоб вона зуміла у своїх синах “збудити Бога”:

*Щоби вони також як Він
Дали розп’яти руки
За правду, волю, отчий дім,
Нащадків та онуків.
Благословен хай буде плід
Твого. жоно, лона;
Навчи любити їх свій рід.
Як Мати Божя сина [6, 32].*

Не раз зринають у поезіях Зеновія Красівського мотиви богообраності й жертвності, пов’язані з найвищою для нього святинею – Україною:

*Це я! Чуєте, я – Україна.
О горе мені, горе!
Здбився дикий монгольський бахмат
і повис наді мною страхіттям,
Божою карою [6, 13].*

Зеновій Красівський надавав великої ваги відродженню морально-етичних християнських засад. Про це свідчать його виступи на мітингах, статті, особисті вчинки. Як згадує соратник поета Петро Дужий, Зеновій Красівський вважав, що через відродження високохристиянських принципів відродиться і духовність українського народу загалом. Лише через духовне відродження народу може прийти його скріплення, оздоровлення [2].

Дедалі частіше переконаємося, що сьогодні серед людей діяльних, патріотично налаштованих до болю бракує Зеновія Красівського, його моральної твердості й широти погляду, релігійної самозреченості, вміння розуміти й чути ближнього, протистояти пустій і агресивній поверхні світу:
*Як тісно! Як душно! Як млосно від фраз.
Неначе за горло стискають руками...
Колише юрмою отарний екстаз...
У душу плюють і толочать ногами [6, 113].*

Отже, нам вдалося виявити, що релігійна лірика складає іншу важливу жанрово-тематичну групу в поезії Зеновія Красівського та Ярослава Лесіва (особливо в останнього). Саме літературно оприсутнена християнська релігія, вираження містичних первнів не лише

допомагають ліричним героям зберегти й утвердити свою питому людяну сутність (як “образу Божого” (Т. Шевченко)), а й виразити й зберегти в такий спосіб щось більш загальне – загрожену українську самобутність.

1. Антофійчук В. Образ Іуди Іскаріота в українській літературі / В. Антофійчук. – Чернівці : Рута, 1999. – 104 с.
2. Інтерв’ю з п. Петром Дужим. Записано М. Якібчук 05.07.1994 р. в с. Шешори Косівського району Івано-Франківської обл. // Особистий архів М. Якібчук / Марія Якібчук-Боринська. З батьківської хати – у невиліній світ / М. Якібчук-Боринська // Визвольний шлях. – 1995. – Листопад. – С. 1369–1383.
3. Калинець І. Ода опору / І. Калинець // За вільну Україну. 1992. – 7 січня. – С. 3.
4. Калинець І. М. Слово триваюче: поезії / І. Калинець. – Х. : Фоліо, 1997. – 542 с.
5. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна пісня / І. Качуровський // Хрестоматія української релігійної літератури. / упор. і вступ. есей І. Качуровського. – Мюнхен ; Лондон, 1988. – Кн. 1 : Поезія. – С. 9–25.
6. Красівський З. Невольницькі плачі / Зеновій Красівський. – Брюссель : Література і мистецтво, 1984. – 144 с.
7. Криси Б. Небарокові грані поезики І. Калинця / Б. Криси // Літературні зошити. – 2001. – Вип. 1. – С. 38–44.
8. Лесів Я. Невиглошене слово на перезахороненні в Україні Василя Стуса, Юрія Литвина, Олекси Тихого // Мій хрест – в руках його не-

стиму / о. Ярослав Лесів. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. – 160 с.

9. Лесів Я. Українська Голгофа (до історії першої відправи на Ясній горі у Гошеві) / Я. Лесів // Роздуми про сутне ; з особистого архіву М. Якібчук. – С. 11–16.
10. Лесів Я. Через терни – до свободи / о. Ярослав Лесів // Мій хрест – в руках його нестиму. – Івано-Франківськ : Нова Зоря. 2004. – С. 135–136.
11. Лесів Я. Мій хрест – в руках його нестиму / о. Ярослав Лесів. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. – 160 с.
12. Салига Т. Високе світло / Тарас Салига. – Л. : Каменяр ; Мюнхен : Український вільний університет, 1994. – 270 с.
13. Салига Т. Христос – то чинна путь до Бога / Тарас Салига // Воздвиження храму / Тарас Салига. – Л. : Світ, 2008. – 502 с.

Листи

14. Лист Зеновія Красівського до дружини Олени Антонів від 07.01.1981 р. // З особистого архіву М. Якібчук.
15. Лист Ярослава Лесіва до рідних від 12.01.1986 р. // З особистого архіву сім’ї Лесівих.
16. Лист Ярослава Лесіва до рідних від 18.11.1985 р. // З особистого архіву сім’ї Лесівих.
17. Лист Ярослава Лесіва до рідних від 26.09.1983 р. // З особистого архіву сім’ї Лесівих.
18. Лист Ярослава Лесіва до рідних від 30.01.1982 р. // З особистого архіву сім’ї Лесівих.

В статті досліджено християнсько-релігійні мотиви, характерні для творчості З.Красівського та Я.Лесіва. Пошук власного шляху в площині признання Абсолюта передопределяє благовістний евангельський тон значительної частини їх поезії. Особо очевидним являється молитвенний характер лірики о. Ярослава Лесіва. Єдинство національної ідеї з християнською стало неразривною в поетическом мышлении З.Красівського та Я.Лесіва.

Ключевые слова: мотив, образ, релігійне мислення, християнська образність, жанр молитви.

The article investigates christian and religions motives and images which you can find in the works of Z.Krasiv'sky and Y.Lesin. Scarch jf the own way in spaci of recogni-ind of absolute determines peacefull tune of the main hart of their poetry. The praying character of poetry is especially clear. National and christian ideas are untied in poetical thought of Z.Krasiv'sky and Y.Lesin.

Key words: motif, image, christian symbolism, national idenfity.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Марія Багрій-Миськів

ДОМІНАНТНА ФУНКЦІЯ ДУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ХУДОЖНЬОМУ
МИСЛЕННІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

У статті розкрито особливості тлумачення Ігорем Костецьким теми двійництва, виокремлюються специфічні стилістичні ознаки дуальних тенденцій, які простежуються в тексті, досліджується вплив концепції двійництва на формування індивідуально-неповторного стилю письменника.

Ключові слова: двійництво, стиль, митець, екзистенціалізм, художнє мислення.

Наприкінці сорокових років, після Другої Світової війни, простежувалось намагання українських письменників-емігрантів по-новому розкривати грані своєї індивідуальної творчості. У той час увагу художників слова привертає тема двійників і постатей із однаковими прізвищами та іменами.

Симптоматичним є умовний поділ роздвоєння людської особистості на екзистенційне, буттєве і на “я” видимості, ілюзії [6,81], що було продовженням традиції літератури ХІХ століття (А.Шаміссо, Г.-Х.Андерсен, Е.-Т.-А.Гофман, Й.-В.Гете, Г.Гайне, Г.Мопассан, О.Уайльд, Е.По, Ф.Достоевський тощо), а також вагомою складовою теорії психоаналізу, зокрема робіт З.Фрейда (“Незатишне”) та його послідовника О.Ранка (“Двійник”) [6,81]. Згодом це стало надзвичайно поширеним явищем у п’єсах драматургів-експресіоністів Ф.Верфеля (“Людина із дзеркала”), Г.Кайзера (“Корал”), Е.Барлаха (“Бідний кузен”) [7, 71]. Варто зазначити, що саме мурівець-Костецький наближається до заявленого Ж.-П.Сартром екзистенціалізму, покладаючи на нього долю світу і людства і показуючи при цьому, що тільки свобода людини та свобода вибору дають їй можливість проявити себе й надати сенсу своєму існуванню, збагнути свою ідентичність. Інакше людина відчуває абсурдність світу, а відтак – відчуженість, незадоволеність та відчай.

Порушена Костецьким тема дуальності як пошук ідентичності виявлялася у втраті свого справжнього імені, своєї неперебутності, неповторності. Митець з власного досвіду знав про нелегку долю письменників-емігрантів, тому висвітлював у своїх творах особливості людського буття, пошук сенсу життя на землі, адже його героїв поєднує “прагнення перемогти нездоланні обставини” [1, 9]. Проблема двійництва має автобіографічний характер. Тенденції дуальності в працях І.Костецького побіжно розглядалися В.Агеевою [1],

Л.Скориною [5], І.Юровою [7], тощо. Костецький як людина, що завжди готова до чогось нового, до творчих експериментів, показав відособленість, відчуженість від своєї Батьківщини, як шлях до незнаного та пошуку особливостей індивіда. Герої у Костецького наділені спільними рисами, намагаються протиставляти свої власні переконання і тісно сполучаються із мотивом двійництва, що призводить до виникнення у творах проблеми пошуку персонажем свого життєвого призначення, самості та цілісності. Це й зумовлює актуальність представленої статті.

Костецький повсякчас цікавився внутрішнім світом та переживаннями людини, вираженням її сутності, що дає змогу віднести його до експресіоністів, творчий принцип яких полягає у відображенні загостреного суб’єктивного світобачення та світосприйняття через гіпертрофоване авторське “Я”. Їхні емоції та переживання через знеосіблення людини в суспільстві та втрату духовності [4, 223]. Письменник вдало поєднує у своїх творах “нервову” емоційність [4, 223] (“Ціна людської назви”: Павло Палій – Карпига відчуває тягар у душі через втрату власного імені), ірраціоналізм (“Спокуси несвятого Антона”: подібні вчинки двох різних сімей), символ (“Дзвінки в порожнє мешкання”: людина в Чорному плащі, як вираження таємничості; “Повість про останній сірник”, “Ми з Недж”, “Ціна людської назви”: сигарета як уособлення людиною її розкутості та швидкоплинності часу і життя; “Шість ліхтарів і сьомий місяць”, “Ми з Недж”, “Дзвінки в порожнє мешкання”: місяць, як “нічне Боже Око, що символізує світло в пітьмі і є молодшим братом сонця та чоловічим началом” [3, 569]; поїзд, як рух вперед, до своєї цілі (“Поїзд раз-у-раз спинявся”), підкреслене контрастування барв або мотивів (“Близнята ще зустрінуться”: кровні брати сповідують різні суспільно-політичні ідеї). Тому часто у творах

експресіоністи поєднували зовсім протилежні явища – побутове мовлення з вишуканими поетичними фразами, сіру буденність і космічний простір, вульгарність і правильність, що характерно і для Ігоря Костецького. Це дало йому змогу проявити усю складову людського життя у своїх творах на прикладі персонажів, поділяючи їх на героїв та антигероїв.

Проте не виключено, що дуальність проявляється і в одній людині, яка зрештою скине маску і покаже справжнє обличчя, пройшовши через якусь межову ситуацію, яка вияскравить характер героя. У цьому випадку кожна людина вчинить по-різному, проте в двох векторах – позитивному або негативному, завдяки чому пізнає свою справжню сутність, покликання та сенс життя на землі. У кожній людині в житті має відбутися якийсь поштовх, що докорінно змінить розмірене життя, та дасть йому новий виток. Для когось вистачить і сну, щоб зрозуміти, що у жилах тече войовнича кров, і залишити дружину в першу шлюбну ніч (“Божественна лжа”), приходу людини, що відстоює своє прізвище (“Ціна людської назви”), вияву потреби (“Шість ліхтарів і сьомий місяць”, “Поїзд раз-у-раз спинявся”), пострілу на майдані (“Дійство про велику людину”) [7, 75] та ін. Обігруючи різні ситуації, Костецький вдало показав, що рано чи пізно людині набридне ховатися за чужою маскою.

Явище дуальності помітно як у драматичних (“Спокуси несвятого Антона”, “Близнята ще зустрінуться”), так і прозових (“Ціна людської назви”, “Повість про останній сірник”, “Божественна лжа”, “Перед днем грядущим”, “Поїзд раз-у-раз спинявся”, “Шість ліхтарів і сьомий місяць”, “Дзвінки в порожнє мешкання”) творах Ігоря Костецького. У них митець осмислює протистояння двох персонажів, поділяючи їх на героя та антигероя, двох різних особистостей. Об’єднані спільними рисами, вони не схожі в єдиному: якщо певна життєва ситуація зумовлює катарсис героя, то його антипод не зазнає жодних змін. Це вказує на те, що головний герой, обираючи власну сутність, від існування переходить до буття, тоді як антигерой виявляється неспроможним до зміни через екзистенційну ситуацію. Адже, як відомо, добро і зло – символи двох протилежних вселенських сил і тенденцій: Бога, правди, світла і космосу, на протигагу сатані, кривді, темряві і хаосу. Добро в цих процесах є творчим началом, що приносить у всесвіт космічну впо-

рядкованість і гармонію в життя людини, тим часом, як зло ж несе світові безладдя і руїну, а кожній окремій людині – тривогу. “Таким чином добро і зло схрещують мечі в битві за панування над світом і завершують свій поєдинок у людській душі” [3, 571].

Під дуальністю слід розглядати не лише протистояння двох персонажів: герой – антигерой, а й дихотомію символів буття – добра і зла, неба і землі, води і вогню, сонця і місяця, світла і темряви, правди і кривди, долі і не долі, правого і лівого, верху і низу, півдня і півночі, сходу і заходу, рівнодення і сонцестояння, грому, грози і блискавки, життя і смерті. Між героєм та його негативним віддзеркаленням часто відбуваються протистояння (прикладом є твір “Поїзд раз-у-раз спинявся”, де Оріся Федорова не хоче поступитись місцем пасажирам, тоді, як Пилипенко вважає, що від його вчинку світ зміниться на краще), іноді – неприязнь (твір “Шість ліхтарів і сьомий місяць”, де Леся не відчуває глобальної зміни, яка сталася зі Стецем Германовичем і не може перемогти у собі підсвідому антипатію до зовнішності героя).

Однак, як не дивно, герой та антигерой не відчувають одне до одного ні неприязні, ні ненависті, а можуть навіть виявляти розуміння (скажімо, в творі “Дзвінки в порожнє мешкання” сам автор, як один з героїв оповідання, показує оманливу зовнішність, вигороджуючи при цьому людину в чорному пальті), співчуття (як-от, у творі “Ціна людської назви”, де Павло Палій розуміє оманливість долі Павла Палія-Карпиги), намагання йому допомогти (твір “Перед днем грядущим”: професор прагне врятувати Левицького від неминучої загибелі і йде задля цього на певний ризик), захоплення його вчинками (як-от, в творі “Повість про останній сірник” Хосе Оттава віддає належну шану Джефрі Мельнику).

Особистість у творах І.Костецького, відчувши певний потяг до справедливості, із власної волі бере на себе відповідальність за весь світ, свою країну та людей, як у “Дійстві про велику людину”. Втілення цього перетворення вимагає певної художньої побудови, яка мала б розкривати характер героя через низку ситуацій та моментів, покликаних виявляти в персонажі приховані прагнення й можливості. Письменник будує більшість своїх творів таким чином, що головний герой потрапляє у певну ситуацію, яка вимагає від нього негайної дії, і докорінно змінює його. Костецький не дарма протиставляє ці два

начала. Адже в житті зазвичай спочатку переважає кривда, а правда тимчасово поступається їй. І це не є випадковим, адже внаслідок цієї боротьби людина усвідомлює життєво важливу істину: жити в правді, адже вона перемагає завжди, якщо бачити тільки її і не відступати від неї ні на мить, ні на крок [3, 572]. Герой та його антипод мають певну кількість визначальних спільних рис, які у деяких випадках нав'язливо підкреслюються автором, стають способом творення видимої дзеркальності героя й антигероя. Обидва персонажі переживають подібну, а часом і ту саму кризову ситуацію. Такий сюжетний хід і таке композиційне розташування образів є типовим для всіх прозових творів письменника.

У творі “Ціна людської назви” героєм є Павло Палій-Карпига, його протилежністю – Павло Палій. Автор підкреслює подібність обох персонажів: у них однакове ім'я, вони обидва зі сходу, за фахом художники, навчались в академії. Старий відомий художник Павло Палій приходив до молодого митця, і пропонує йому змінити ім'я. Молодий автор відмовляється через старого академіка й професора, в якого ім'я несправжнє. Тобто “Палій” є його псевдонімом. Виходить, обидва митці живуть не своїм життям і у вигаданому світі. Старий художник боїться втратити цінність в очах своєї дружини Марти, тому зганяє на неї свою злість, уявляючи себе людиною без імені. Його свідомість затуманена спогадами й цитатами колись прочитаних творів. Він упевнений, що людина без імені “викинута на безлюдний острів” [5, 41].

Незвичні сімейні взаємини між персонажами простежуються у творі Костецького “Божественна лжа”, де героєм виступає чоловік Григор Печений, пристрасно закоханий у свою молоду красуню-дружину. Це кохання не перешкодило йому після першої шлюбної ночі піти воювати за Україну, залишивши записку з брехнею про невиліковну хворобу. На противагу йому автор показує його дружину Валюшку, яка окрім забав, та свого хисту танцівниці не переймається абсолютно нічим. Письменник вдало обіграє їх взаємне кохання, прагнення бути разом і неймовірну схожість у смаках та звичках. Тим більше дивує, як ця ідеальна зовні пара вдається до обману. Проте в фіналі твору розуміємо, що порив Григора є не героїчним. Ці два персонажі у своїй сутності надзвичайно різні, як південь і північ, захід і схід. Вони символізують протилежні сторони світу, які

існують тільки завдяки один одному, проте разом зустрічаються лише в коротку мить, розділяючи світ на чотири частини. Валюшка ототожнюється з півднем та сходом, адже ці обидві сторони символізують сонце, тепло, молодість, любов, вічну весну, де все живе, добре і вільне. Григор символізує захід і північ – зиму, старість, смуток за прожитим днем і страх перед ніччю, де гуляє моторошна темрява і холодна невідомість.

У творі “Дзвінки в порожнє мешкання” на противагу герою твору виступає автор. Головним персонажем постає Людина в чорному пальті, яка прийшла до будинку на околиці, дізнатися чи є хтось в помешканні. Цими діями людина нагадує злодія, що не показує обличчя, а йдучи від дому прискорює ходу. Зустріч цієї людини у ресторані з подібними до неї є також знаковою, адже вони розмовляють мовою, яка є незнайомою відвідувачам ресторану цього міста. Цікаво, що Костецький жодного разу не натякає на стать цих людей, з чого висновуємо, що це могли бути і жінки. Однак тут автор сам виступає позитивним героєм, кажучи, що зовнішність оманлива, та наводячи такі приклади: “на перший погляд, на портреті типовий селянин, але якщо добре знатися на історії мистецтва, то це відомий портрет Мікеланджело”, “інколи аскет виглядає як міцний бувалець вечірок, лорд схожий на продавця гребінок, а голова держави має вигляд вчителя арифметики” [5, 184]. Костецький тут нівелює сюжет повісті, міркуючи, що не кожен зможе відрізнити хорошу повість від поганой. Та автор згодом розкриває карти, пояснюючи, що повість якщо й не зовсім добра, то в усякому разі й не зовсім погана, як грим, блискавка і гроза, під час якої треба вберегтися не від удару блискавки, а від всього злого і нечистого, що рятує від Божої кари може приховатись у самій людині, або в її оселі, звільняючи світ від скверни, хибності і потворності, чим очищує світ і утверджує праведність людей [3, 577].

Схожі намагання прислужитись світові простежуються і в творі “Шість ліхтарів і сьомий місяць”, героєм якого є Стець Германович. Він чомусь уявив, що з його другом-редактором Вересом трапилася біда. Антигероєм в цьому випадку є сестра Вереса – Ганнуся, байдужа до долі брата. Це настільки обурило Стеця, що він навіть не дочекався перегляду фільму. В іншому випадку антигероєм є Леся – директорова донька, байдужість якої до світу дивувала Стеця. З першого

погляду вона здавалась йому Афродітою, та згодом ця привабливість загубилася за неумудрістю та посмішками. Проте переломний момент відбувся і в Лесі, коли вона відчула відповідальність за іншу людину – поета Романа Дробота. Вона вирушає в нічну подорож купити поету меду. Якщо турбота Лесі так і залишається турботою на рівні власних уподобань, то Стець Германович хвилюється за долю кожної людини. Від нестримної гордості за свої вчинки Стець пригадає слова Романа Дробота: “Зогрій янчання, вчоловіч, але ввінчай – самоборіння” [5, 84]. Костецький недарма написав саме такі рядки, звертаючись до кожного читача. Мовляв, розрадь пригнічених людей, що не знаходять виходу з важкої ситуації, прищепи щось людяне, незаздрісне, та допоможи зрозуміти, що за невдачею завжди крокує удача, і перто йди далі.

Протиставлення простежуються і в “Повісті про останній сірник” в особах Джефрі Мельника та Хосе Отави. Вони надзвичайно схожі міркуваннями та поглядами на світ. Ці персонажі стають друзями, яких об'єднують однакові переконання. Вони намагаються стати будівничими однієї могутньої держави, проте визнані небезпечними злочинцями, на яких полює влада. Стати воєводою-президентом у новій державі Джефрі Мельник відмовляється, хоча заслуговує на цю посаду найбільше. Причиною відмови є розуміння Мельником важливості власного перебування осторонь подій, які будуть відбуватися, натомість новим президентом країни стає Хосе Отава, який не відчуває подібних Джефрі відчуттів. Цих двох героїв ми можемо зіставити з вітром та вихором – виявом небесних сил.

Зовсім інше забарвлення дуальності характерне для драматичних творів Ігоря Костецького. Для таких драм письменника, як “Близнята ще зустрінуться” та “Спокуси несвятого Антона”, притаманні людська самотність, безвихідь особистості у безмежному просторі буття. Автор використовує сюжет кровних близнюків, і мотив парності людей, об'єднаних іменами, взаємостосунки людей з різними покликаннями. З першого погляду ці два твори дуже схожі між собою, адже повторюються однакові імена пар персонажів. Проте письменник зробив це для того, щоб показати, що наодинці вони втрачають свою цілісність, значення та сутність.

У першій за датою написання п'єси Ігоря Костецького “Спокуси несвятого Антона” діюві особи мають однакові імена, це Антон-

Антоніна, Валентин-Валентина, але різну стать. Постійний пошук своєї сутності сприяв зміні пар, щоб відшукати такий спосіб життя, який би міг максимально задовільнити їхні потреби, та жоден з героїв п'єси не знаходить щастя у нових стосунках, що змусило їх повернутися до життя з давніми партнерами. У своєму життєвому середовищі ці люди поводяться як символи протистояння, і водночас єдності та нерозривності, як ліве і праве, що і стосується людського життя, яке відображає чоловіче і жіноче начала. У сімейному житті часто хтось відображає ліве як наближення до холодного й злого, ким у драмі виступають Антон та Валентина. Вони несуть в собі невдачі, нещирість, руйнацію сімейного щастя. Зовсім іншими людьми є Валентин та Антоніна, які стоять праворуч від світу, і несуть добре начало, тепло та сімейний затишок. Цікаво, що згідно з Святим Письмом, Господь, творячи Вищий Суд, поставить праведників праворуч, а грішників – зліва.

Подібне явище спостерігається й у п'єсі “Близнята ще зустрінуться”, де обох Святославів, можна сприймати як суперечливі вияви однієї особистості, лише розколотої, нецілісної, як свідоме і підсвідоме, одне з яких прагне руйнації та війни, а інше – пропагує невбивство, шукає миру й добра. Зустріч цих близнят є переломним моментом зіткнення свідомого й підсвідомого, з чого випливає, що простір душі двох імен ніби належить одній особистості. Про це свідчить і образ Тереси, яка є жінкою-пусткою, що існує лише Святославу. Тереса є тією ланкою, що об'єднує Тутешнього та Тогобочного в одного Святослава – завдяки однаковим обличчям персонажів. Вона прийме будь-кого, хто за ним виявиться, показуючи, що завдяки пристрасті й кохання можна знищити та зруйнувати все. Пари у п'єсі Костецького “Близнята ще зустрінуться” відіграють ключову роль, оскільки головні персонажі завжди з'являлися парами, більше того, вони утворюють чотирикутник, де кожен з них має відповідну собі пару, і не можуть обійтися один без одного. Для кожного з них партнер забезпечує можливість бути самим собою і не втратити власну суб'єктивність. Персонаж з самого початку несе у собі слід, відбиток іншого, який необхідний для підтвердження власного існування, і є вираженням та відображенням особистості.

П'єси І.Костецького “Близнята ще зустрінуться” та “Спокуси несвятого Антона” надзвичайно схожі між собою, адже обидві

побудовані на пошуку їхньої ідентичності. Тема двійництва досить цікаво осмислена Ігорем Костецьким і займає чільне місце у його художній спадщині. У її основі – як суто авторські, так і загально-філософські, актуальні для ХХ століття, джерела. Запозичений з експресіоністичної традиції мотив двійника переживає у художній практиці письменника значну еволюцію: від протиставлення героя та його антагоніста на основі переродження одного з них до парності персонажів, позначених традицією драми парадоксу. Можливо, відлунням того, що в теорії Костецького не було з'єднувальної ланки щодо цілісної теорії театру, ним стало творче життя автора, яке нагадує незавершений проект.

1. Агєєва В. Між екзотизмом і традицією / В. Агєєва // Проза про життя і інших: Юрій Косач. Тексти і контексти. – К.: Факт, 2003. – С. 7–15

В статті розкриваються особливості теми дуальності в произведениях Ігоря Костецького, виділяються специфічні стилістичні особливості дуальних тенденцій, які прослідковуються в тексті, розглядається вплив концепції дуальності на формування індивідуально-неповторимого стилю письменника.

Ключевые слова: дуальність, стиль, письменник, екзистенціалізм.

The article reveals peculiarities of Ihor Kostetsky's interpretation of the duality theme, singles out specific stylistic features and impact of dual tendencies, which can be traced in the text. It also studies the influence of the duality concept on the formation of the writer's individual and unique style.

Key words: duality, style, artist, existentialism.

УДК 811.161.2
ББК 81.05 (2 Укр)

Оксана Гавадзин

НАЗВИ СОРОЧКИ У ГОВОРАХ ПОКУТТЯ

У статті досліджено зафіксовані в покутських говірках назви сорочок, проаналізовано їх семантику, етимологію, лінгвогеографію, словотвірну структуру, принципи номінації.

Ключові слова: покутська говірка, лексема, назва сорочки.

Покуття є скарбницею великих лексичних покладів у різних сферах побуту. Цікавою і різноманітною є лексика на позначення одягу, зокрема сорочок. Сорочку покутяни одягали щодня. Вишивана сорочка як реліквія передавалася з роду в рід. Вишиванка – один із найважливіших атрибутів українського національного одягу. Деяку інформацію про покутську сорочку можна знайти в етнографічних працях: “Покуття” О.Кольберга, “Українська

2. Багнюк А. Символи українства: художньо-інформаційний довідник / А. Багнюк. – Тернопіль: Новий колір, 2007. – 828 с.
3. Костецький І. Тобі належить цілий світ: вибрані твори / І. Костецький. – К.: Крика, 2005. – 527 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.
5. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори: курс лекцій / Л. Скорина. – 2-ге вид., доп. – Черкаси: Брама – Україна, 2005. – 384 с.
6. Фіськова С. “Я як інший”. Мотив двійника як особливий варіант експресіоністичної проєкції особистісного “я” (Ф. Верфель “Людина із дзеркала”, Г. Кайзер “Корал”, Е. Барлах “Білий кузен”) / С. Фіськова // Експресіонізм: зб. наук. праць / упор. Т. Гаврилів. – Л.: Класика, 2002. – С. 81–97.
7. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття: монографія / І. Юрова. – Донецьк: Норд-Прес, 2006. – 270 с.

народна вишивка. Західні області УРСР” Р.Захарчук-Чугай, “Український народний одяг” К.Матейко, “Український літопис вбрання” З.Васіної, “Гуцульська та покутська вишивка” Я.Ткачук.

Об'єктом дослідження обрано лексику, пов'язану з сорочкою та її деталями у говорах Покуття.

Актуальність дослідження назв сорочок покутського говору зумовлена необхід-

ністю зафіксувати номінації денотатів, потребою системно дослідити дану лексику в контексті української літературної мови.

Мета полягає у тому, щоб проаналізувати особливості найменування сорочки та її деталей на семантичному, словотвірному, лінгвогеографічному рівнях.

Сорочка була одночасно і плечовим, і спіднім (натільним) одягом. Ми розглядаємо назви сорочок у лексико-семантичній групі плечового одягу. Сорочки шилися з білого льняного чи конопляного домотканого полотна. Пізніше використовувалася купована бавовняна біла тканина, а також шовк. Грубше полотно брали для сорочок буденних. З полотна кращої якості шили святкові, весільні сорочки. Вони прикрашалися вишивкою, яка вказувала на регіональні відмінності. Святкові, весільні сорочки мали багато вишивки, а сорочки на щодень вишивалися мало.

Великим розмаїттям назв відзначається покутська сорочка. Різні види крою, багатство вишивки, – все це мало своє найменування.

Лексема *со'рочка* зафіксована в усіх говірках Покуття. Ця назва є загальноновживаною. Різні ознаки сорочок лягли в основу словосполучень, наприклад: *'в'иши'та со'рочка, со'рочка з мор'шч'ін'е'м* та інші. Назва *со'рочка* праслов'янського походження, наявна вже в давньоукраїнській мові [8, 139]. У фольклорі Покуття знаходимо багато приказок, прислів'їв, пісень, пов'язаних з сорочкою, наприклад, *даў би з 'себе' по'сл'їдну со'рочку* (Ниж., Од., Наб., Брат., Дол., Ст. Кр., Уг., Вор.); *'сво'їа со'рочка 'ближче' до 'т'їла* (Брат., Кн., Вор., Вин.); *на'родити'с'а ў со'роц'ї* (Вор., Вин., Раш., Бал., Од., Наб., Брат., Дол., Ст. Кр., Ниж.); *со'рочку ўби'рали' на'в'їворот' аби' ў'роки' с'ї не' 'брали'* (Наб., Брат., Дол., Ст. Кр.). У селі Лісний Хлібичин, що на Коломийщині, і досі співається:

З вечора пригожого аж до ранку

Вишивала дівчина вишиванку.

Вишивала дівчина, вишивала,

Чорну і червону нитку брала...

Не менш популярною у цьому селі є пісня “Вишиванка”:

Як вечірні зорі падали над нами,

вишивала мила двома кольорами...

Вишивала щастя, вишивала долю,

бо дівоче серце, друже мій, з тобою...

“З давніх-давен поняття «вишивка» означало прикрашання тканин, шкіри, побутового, обрядового та інтер'єрного призначення з допомогою голки і нитки” [4, 59].

Вишивали в сорочці, як правило, комір, груди, рукави. Вишивка у покутській говірці позначалася назвами *в'иши'т'е* (Кн., Крас., Ст.-Кр., Вор., Дол.), *ши'т'е* (Кн.). У значенні ідентичному з говірковим назва *шит'тя* є нормою української літературної мови, але як рідковживане [СУМ, XI, 464]. Лексема *в'иши'т'е* утворена від дієслова *в'иши'вати'* за допомогою стягненого суфікса – т.

Сорочка, оздоблена орнаментациєю з ниток, найменується словосполученнями *в'ишивана со'рочка* (Хот., Ст.-Кр., Чер., Од., Закр.), *'в'иши'та со'рочка* (Наб., Кор., Печ., Брат., Раш., Дол., Хот., Бал., Кн., Вор., Вин.), *ви'шивана со'рочка* (Чер., Ниж.). У наш час в усіх обстежених населених пунктах часто вживаною, особливо у мовленні середнього і молодшого покоління, є лексема *ви'ши'ванка*. Універб *ви'ши'ванка* утворений від атрибутивного словосполучення *ви'шивана со'рочка* за допомогою суфікса –к-. У літературній мові наявні дієприкметники *ви'шиваний* і *'вишитий* у значенні “оздоблений вишивкою” [СУМ, I, 540], [СУМ, I, 541]. Нормативним, але з позначкою “розмовне” є також найменування *виши'ванка* “вишита сорочка” [СУМ, I, 540]. Лексема *виши'ванка* зафіксована як в надністрянських говірках, так і в інших говірках [16, 73].

Сорочка, пошита із зрібного полотна, грубшого, гіршого за якістю, яку жінки і чоловіки одягали для роботи, називалася *'зр'їбна со'рочка* (Гос., Хот., Ниж., Од., Наб., Брат., Дол., Ст. Кр., Уг., Вор., Вин., Печ., Заб., Рак., Закр.). У говірках Покуття трапляється фонетичний варіант даного найменування *'згр'їбна со'рочка* (Раш., Ясен.-Пільн., Задуб., Незв., Кн.). Зрібна сорочка була мало вишита або й зовсім не вишивалася. Атрибутивне словосполучення *'зр'їбна со'рочка* походить від назви тканини, з якої була виготовлена сорочка (*'зр'їбне' полот'но*). У гуцульських говірках засвідчена назва *'зрібний* (*'зрімний*) як “грубо тканий, сировий (про домоткане полотно)” [3, 84]. У буковинських говорах маємо два дієприкметники *зрібний* і *згрібний*, що стосуються досліджуваної реалії, у значенні “виготовлений із зрібів (зрібів) [13, 157–158]. Онишкевич подає тлумачення тільки словосполучення *зрібне полотно* у значенні “рядняний” [О, I, 319]. Словник української мови фіксує дієприкметник *'зрібний* з позначкою “розмовне” [СУМ, III, 705]. У літературній мові наявний також дієприкметник *'згрібний* з позначками “розмовне” і вживається “рідко”

[СУМ, III, 524]. Слова *'зрібний* і *'зрібний* спільнослов'янські утворення [ЕСУМ, II, 253].

Семема “вишита сорочка, в якій комірі рукави оздоблені мереживом, виговленим гачком” позначається двома синонімічними назвами *гач'кована со'рочка*, *ко'ро'н'кована со'рочка*.

Атрибутивне словосполучення *гач'кована со'рочка* (Наб., Ков., Печ. Закр., Дол.) мотивується технікою виготовлення. Дієрикетник *гач'кована* утворений від дієслова *гачку'вати*.

Найменування *ко'ро'н'кована со'рочка* (Ков.) походить від назви мережива (*ко'рунка*). На Покутті засвідчені назви *ко'рунки'* (Вор., Печ.) або *ко'рун'ки* (Ков., Хот., Дол.). У літературній мові в такому ж значенні наявна назва *ко'ронка* з позначкою “діалектне” [СУМ, I, 302]. У гуцульських говірках відзначено *ко'ронка* (*ко'рунка*, *ку'рунка*) “мереживо” [3, 101]. Лексеми *корунка*, *курунка* вживаються в буковинських говорах у значенні “мереживо” [13, 243]. Назва *ко'рунка* утворена шляхом метафоричного перенесення, форма *мережива* подібна до форми корони (прикраса голови).

Словосполучення *гап'тована со'рочка* (Вор., Вин., Раш. Бал., Од., Ниж.) або ж її фонетичний варіант *гаф'тована со'рочка* (Кн., Дол., Наб., Вер., Брат., Ясен.-Пільн.) найменує сорочку, в якій нанесений на полотно малюнок заштриховували ниткою. У бойківських говірках наявне дієслово *гафту'вати* “вишивати гладдю” [О, I, 163]. У літературній мові маємо дієприкметник *гап'тований* [СУМ, II, 28]. Дієслово *гапту'вати* (вишивати золотом або сріблом), від якого походить дієприкметник *гап'тована*, через польське посередництво запозичене з середньовісній-мецької [ЕСУМ, I, 469].

Буденна довга сорочка, верх якої був пошитий з якісного полотна, а низ доточувався з грубого, у говірках Покуття позначається словосполученнями *со'рочка до н'ід'точки'* (Кор., Чер., Ниж., Од., Закр.), *н'ід'точе'на со'рочка* (Раш.). Доточка до сорочки в обстежених населених пунктах має кілька фонетичних варіантів *н'ідти'чка* (Задуб., Кн.), *н'ідт'ічка* (Чер.), *н'ідк'ічка* (Вор.). Віддієслівний дериват *під'тичка* наявний в надністрянських говірках [16, 205]. У літературній мові маємо назву *під'тичка* з позначкою “застаріле” [СУМ, VI, 514].

В обстежених населених пунктах вживається словосполучення *со'рочка з мор'шч'ін'и'ем* (Ниж., Наб.), яке позначає жі-

ночу полотняну сорочку, густо зібрану (моршену) біля коміра і внизу рукавів. Таку сорочку ще називають *моршч'інка* (Од., Ниж., Раш., Хот.). У ЕСУМ зафіксована назва *моршінка* “сорочка зібрана в зморшки біля шиї”, яка походить від праслов'янського дієслова *морщити* [ЕСУМ, III, 553]. Лексема *моршінка* вживається в гуцульських говірках у значенні “жіноча вишита сорочка, зморщена біля горловини” [3, 126]. У буковинських говірках лексеми *морщинка*, *моршінка* позначають верхню жіночу полотняну сорочку, густо зібрану в зморшки коло шиї [13, 296].

Сорочка густо вишита по рукавах і грудях найменується як *гу'цул'с'ка со'рочка*, *гу'цулка* (Ков., Раш., Закр. Печ.). У говірці села Ворона *гу'цулкою* називають ткану сорочку, в якій навіть вуставки ткани. Найменування *гу'цулка* утворене шляхом метонімічного переносу.

Сорочку, яка біля шиї стягувалася на нитку називають *ст'еганка* (Ясен.-Пільн.). Віддієслівний дериват *ст'еганка* мотивований особливістю вигляду сорочки біля шиї.

Назви *рука 'в'іука* (Ниж., Од.), *рукаў 'іанка* (Закр.), *рукаў 'іенка* (Вер., Раш., Ясен.-Пільн., Крас.) позначають сорочку з вуставками, яка мала широкі рукави, що призбирувалися вгорі і внизу, і були густо зашиті вишивкою. Назви *рука 'в'іука*, *рукаў 'іанка*, *рукаў 'іенка* утворені від іменника *ру'каў* за допомогою суфіксів *-іvk-*, *-анк-*, *-енк-*. У гуцульських говірках поширені назви *рукав 'іенка* // *рука 'вівка* // *ру'кавка* “жіноча сорочка із суцільно вишитими вздовж рукавами” [3, 166]. У буковинських говорах маємо лексему *рукав'янка* у значенні “вишита сорочка, сорочка з вишитими рукавами” [13, 470].

Зношена, стара, подерта сорочка позначається номеном *'дранка* (Кн., Ниж., Брат., Раш., Вор., Дол., Закр.). У літературній мові назва *'дранка* вживається з позначкою “розмовне” у значенні “драний, подертий, зношений одяг, постіль і т. ін.” [СУМ, II, 407]. Дана назва походить з праслов'янської мови [ЕСУМ, II, 40–41]. Віддієслівне утворення *'дранка* присутнє в гуцульських говірках “сорочка (стара, подерта)” [3, 63]. У такому самому значенні вона вживається в буковинських говірках [13, 102].

Полот 'н'анка (*полот 'н'енка*) – назва в обстежених населених пунктах позначає полотняну сорочку (Рак., Од., Ниж., Раш., Уг., Незв., Вин., Закр.). Словник української мови подає назву *полот 'нянка* з позначкою “ді-

лектне” у значенні “верхній селянський жіночий та чоловічий одяг з домотканого грубого полотна” [СУМ, VII, 798]. Універб *полот 'н'анка* (*полот 'н'енка*) утворений від атрибутивного словосполучення *полот 'н'ана* (*полот 'н'ена*) *со'рочка* за допомогою суфікса *-к-*.

Льняна дитяча вишита сорочка у говірках Покуття іменується назвою *'л'ол'а* (Ст. Кр., Уг., Раш., Наб., Закр.). Назва *'л'ол'а* в літературній мові має ідентичне значення з говірковим, проте зафіксована з позначкою “розмовне” [СУМ, IV, 585]. Походить дана лексема з праслов'янської мови [ЕСУМ, III, 346]. Ця назва присутня в бойківських говірках, пор., “льоля, л'ол'а, льолька “дитяча сорочка” [О, II, 424].

Не менш цікавими в покутських говірках є назви деталей сорочки.

Семема “частина одягу, що облягає шию” у покутських говірках представлена номенами *'коўн'ір* (Заб., Задуб., Уг., Хот.), *'ком'йе'р* (Раш., Вер.), *'об'ши'ука* (Кн., Чер., Уг., Ков., Раш., Незв., Наб., Хот., Заб., Вор.). Комір у сорочці був стоячий, викладений або відсутній (сорочка біля шиї збиралася на нитку). Лексема *'комір* запозичена з польської мови [ЕСУМ, II, 538]. Назва *'комір* є нормативною, а найменування *'ковнір* вживається з позначками “розмовне”, “рідко” [СУМ, IV, 205]. У гуцульських говірках наявні назви *ком'нер*, *'ковнір* [3, 98]. У буковинських говорах трапляються назви *'ковнір*, *ковняр* [13, 214]. У покутських говірках побутує назва *'об'ши'ука* на позначення чоловічого коміра, рідше жіночого, який був переважно оздоблений вузькою вишивкою. Віддієслівне утворення *'об'ши'ука* мотивоване способом виготовлення. Ця назва поширена в літературній мові у значенні ідентичному з говірковим, але з позначкою “діалектне” [СУМ, V, 606]. У бойківських говірках засвідчено номен *'ковніриць*, *коўніри'ц'*, *обшивка* “стоячий комір” [О, II, 363]. У гуцульських говірках теж зафіксоване найменування *'обшивка* “комір сорочки (переважно вишитий)” [3, 137]. У надністрянських говірках назва *'обшивка* вживається зі значенням “комірець-стійка в сорочці” [16, 189].

“У селі Великий Ключів, що на Коломийщині, і досі співається в коломиїці:

Ой ходила Марієчка та й по Дунаєви,

Вішивала обшивочку та й Николаєви.

Вішивала обшивочку, вішивала дуди:

“Ой це ж тобі, Николочко, на неглію буде” [5, 142].

Нитка, на яку збирали сорочку біля шиї, називали *о'ч'кур* (Уг., Вор., Хот., Раш., Наб., Кр., Дол., Од., Ниж.).

Семема “шерстяні або з інших ниток кульки на кінчиках зав'язок на комірі та манжеті сорочки” іменується в покутських говірках назвами *ку'тас* (Вор., Ст. Кр., Печ., Кн., Заб.), *'кутас* (Кор., Уг., Ст. Кр., Хот.), *ку'таси'к* (Дол., Ст. Кр., Кор., Чер., Закр.), *бамбу'л'ас*, *бамбу'л'аси'к* (Ст. Кр.) чи *'кити'ц'і* (Ниж., Кн., Од., Задуб.), *ки'тиц'і* (Раш., Вер., Брат.), *ки'тичка* (Дол.). Назва *китиця* “китиця з червоних ниток” присутня у бойківських говірках [О, II, 350]. У гуцульських говірках відзначено назви *ку'тас* і *'китиця* [3, 107, 94]. У буковинських говорах маємо назви *кутас*, *кутась* “китиця” [13, 244]. Нормативною є праслов'янська за походженням назва *'китиця* [СУМ, IV, 155], [ЕСУМ, II, 439]. Словник української мови назву *'ку'тас* подає з позначкою “діалектне” і лексему *ку'таси'к* як “зменшене до ‘ку'тас” [СУМ, IV, 417], [СУМ, IV, 418]. Найменування *'ку'тас* запозичено з турецької мови [ЕСУМ, III, 162].

Зав'язки з ниток біля коміра сорочки іменуються в обстежених населених пунктах номеном *'вушч'інка* (Раш. Незв., Печ., Дол.). В ідентичному значенні ця назва зафіксована в гуцульських та буковинських говірках [3, 42], [13, 65].

'Пазухойу називався розріз спереду на грудях сорочки, який був переважно вишитий (Ст. Кр., Уг., Вор., Чер., Заб., Вин.). У говірці селища Печеніжин Коломийського району відзначена назва *на'грудн'і'к* утворена префіксально-суфіксальним способом від іменника *'грудн'і'*. Зазначена назва є також у буковинських говорах у значенні “орнаментальна вишивка на грудній частині сорочки” [13, 309]. Похідне від лексеми *'пазуха* префіксальне утворення *запа'зуш'і* зафіксоване у селі Долина Тлумацького району. Із словом *пазуха* пов'язаний фразеологізм *три'мати'кам'ін' за 'пазухоу* (Кн., Чер., Уг., Ков., Раш., Незв., Наб., Хот., Заб., Вор.). Назва *'пазуха* фіксується в літературній мові [СУМ, VI, 15]. Як “простір між грудьми і одежею, яка до них прилягає; проріз в сорочці” лексема *'пазуха* є праслов'янською за своїм походженням [ЕСУМ, IV, 255], [СУМ, VI, 15]. У бойківських говірках наявний номен *па'зуха* в такому ж значенні, що й в покутських говірках [О, II, 253]. У гуцульських говірках маємо лексеми *'пазуха*/*'пазушник* у такому самому

значенні [3,143]. У буковинських говорах вживається назва *пазушник* з такими значеннями “чоловіча зйомна вишивка, якою тимчасово оздоблювали на вихідний день чи на свято буденну сорочку”, “вишита смужка полотна, яка нашивається на святкову сорочку”, “святкова чоловіча чи жіноча сорочка з оздобленим вишивкою пазушним розрізом” [13, 377].

Головна увага в сорочці приділялася оздобленню рукавів. Для урочистості додавали бісер та металеві пластинки (лелітки). У говорах Покуття вживається словосполучення *писан'ї рука'ви* на позначення густо вишитих рукавів в жіночій сорочці (Раш., Вер., Кн.). Таке словосполучення наявне в гуцульських говірках [3, 159].

Семема “вишиті на рукаві або вставлені вишиті смуги на плечах або на рукавах жіночої сорочки” представлена лексемами (у покутських говірках вони вживаються переважно в множині) *вустаўки* (Кор., Чер., Уг., Вин., Вор., Ст. Кр., Брат., Кн.), *вустаўки* (Ниж., Наб., Печ., Уг., Ков., Од.), а також *пе'ре'ти'н'ки* (Закр., Ліс. Хліб., Ст. Кр.), *'плече'ки* (Раш., Яс. Пільн.), *'плечни'ки* (Кн.), *пе'ре'д'н'л'іч'а* (Заб.). Відіменні деривати *'плече'ки*, *'плечни'ки*, *пе'ре'д'н'л'іч'а* походять від назви *'плеч'і*. Назвою *'вустаўки* позначалася вишивка на пазусі чоловічої сорочки (Заб., Вор., Ст. Кр.). Уставка “вишита вставлена смуга на плечах жіночої сорочки” є нормативною [СУМ, X, 496]. В сусідніх говірках маємо такі назви досліджуваної реалії: в бойківських – *'вуставка*, *'вуставок* “вишиваний верх рукава” [О, I, 322]., в гуцульських – *'вуставка* (*'уставка*) “вишита смуга, вставлена на плечах або рукавах жіночої сорочки [3, 42], в надністрянських – *вус'тавка* “уставка в рукавах сорочки” [16, 87], в буковинських – *плечко* мн. *плечки*, *плечики* “верхня вишита частина рукава жіночої сорочки” [13, 430].

Семема “кінцева частина рукава сорочки” репрезентована такими номенами, як *дуд* (Ниж., Брат., Печ., Наб., Хот., Вор., Уг., Раш.), *'дуди'к* (Гос., Од., Ниж., Ст. Кр., Чер., Закр.), *'брацар* (Кн, Крас.), *бра'цари'к* (*'брацари'к*) (Задуб.), *ман'жет* (Вор., Ст. Кр.), *ман'жети'к* (Дол.), *май'шет* (Вер.). Відіменні деривати

'дуди'к, *бра'цари'к*, *ман'жети'к* утворені як здрібно-пестливі за допомогою суфікса –*ик*- в обстежених говірках вживаються частіше як нейтральні. Лексеми *'дуди* і *май'шет* зафіксовані у бойківських говірках [О, I, 237], [О, II, 427]. Назви *бра'цар* та *'дуда* наявні в гуцульських говірках [3, 64]. Лексема *бра'цар* є запозиченням з румунської мови [ЕСУМ, I, 249]. Назва *ман'жет* є нормативною, вона запозичена з французької мови [СУМ, IV, 620], [ЕСУМ, V, 382]. У надністрянських говірках зафіксовані назви *'брацар* і *май'шет* [16, 58], [16, 166]. У буковинських говорах вживаються лексеми *брацар*, *брацарь* у значенні “обшлаг” [13, 38].

Таким чином, розмаїття номінацій у цій мікрогрупі представлено, зокрема однослівними назвами (*'л'ол'а*, *'бранка*, *май'шет*, *вустаўки* та інші), частину – атрибутивними (*гап'тована сорочка*, *'писан'ї рука'ви*) та іменними (*сорочка до п'ід'точки*, *сорочка з мор'шч'ін'и'м*) словосполученнями.

Номінації покутської сорочки зазвичай здійснюються за такими ознаками:

1. Слова, утворені від назви матеріалу, з якого виготовлена дана реалія: *'зр'ібна сорочка*, *полот'н'анка*.

2. Назви мотивовані ознакою матеріалу, з якого виготовлена сорочка, її формою та іншими ознаками: *'моршч'інка*, *'бранка*.

3. Найменування, які походять від способу виготовлення компонентів (деталей) сорочки: *п'ід'точка*, *об'ши'ўка*.

4. Слова, утворені від назви елемента сорочки, який оздоблено: *рукаўйенка*, *на'грудни'к*, *'плече'ки*.

Більшість досліджуваних номінацій є похідні суфіксальні деривати (*рукаўйенка*, *'плечни'ки*, *ман'жети'к*, *бамбу'л'аси'к* та інші). Частина назв утворена шляхом універбації (*ви'ши'ванка*, *полот'н'анка*) та вторинної номінації (*гу'цулка*, *ко'рунка*).

Ядро досліджуваної лексики становлять праслов'янські слова, зокрема *сорочка*, *'пазуха*, *'китиц'а* та інші.

Запозичена лексика серед назв сорочок трапляється рідко. Серед них є запозичення: з польської мови (*'ком'ір*), з румунської – (*бра'цар*), з французької – (*ман'жет*), з турецької (*ку'тас*) та інші.

КАРТА “Вишита смуга на рукаві сорочки”



Умовні скорочення назв обстежених населених пунктів Івано-Франківської області

Гос. (4) с. Гостів Тлумацький район, Ниж. (10) с. Нижнів Тлумацький район, Брат. (3) с. Братишів Тлумацький район, Од. (9) с. Одаїв Тлумацький район, Наб. (15) с. Набережне Тлумацький район, Дол. (8) с. Долина Тлумацький район, Хот. (14) с. Хотимир Тлумацький район, Ст. Кр. (1) с. Старі Кривотули, Закр. (12) с. Закрівці Коломийський район, Лісн. Хліб. (22) с. Лісний Хлібичин Коломийський район, Кор. (20) с. Коршів Коломийський район, Уг. (17) с. Угорники Коломийський район, Чер. (11) с. Черемхів Коломийський район, Вор. (2) с. Ворона Коломийський район, Печ. (13) смт. Печенижин Коломийський район, Вин. (20) с. Виноград Коломийського району, Ков. (21) с. Ковалівка Коломийський район, Раш. (18) с. Рашків Городенківський район, Рак. с.Раківці Городенківський район, Ясен.-Пільн. (5) с. Ясенів-Пільний Городенківський район, Верб. (16) с. Вербівці Городенківський район, Незв. с. Незвисько Городенківський район, Кн. (6) с. Княже Снятинський район, Задуб. (7) с. Задубрівці Снятинський район, Крас. (19) с. Красноставці Снятинський район, Бал. с. Балинці Снятинський район, Заб. (23) с. Заболотів Снятинський район.

1. Атлас української мови : в 3 т. – К., 1988. – Т. 2.
2. Васіна З. Український літопис вбрання : книга альбом : у 2 т. / З. Васіна. – К. : Мистецтво, 2003–2006. – Тестівки.
3. Гуцульські говірки : короткий словник / відп. ред. Я. Закревська. – Л., 1997. – 232 с.
4. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка : Західні області УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К. : Наукова думка, 1988. – 191 с. : іл.
5. Енциклопедія Коломийщини : зшиток 3 : В. – Коломия : Вік, 2000. – 245 с.
6. Етимологічний словник української мови : у 7 т. – К., 1982–2006. – Т. 1–5.
7. Етнос. Соціум. Культура : регіональний аспект : монографія / В. В. Грещук, В. І. Кононенко, М. П. Лесюк, М. І. Паньків, М. Д. Романюк, С. І. Хороб та інші. – Київ ; Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2006. – 315 с.
8. Історія української мови. Лексика і фразеологія / за ред. В. М. Русанівського, В. Л. Карпова, В. В. Німчука, І. П. Чепіги. – К. : Наукова думка, 1983. – 744 с.
9. Матейко К. І. Український народний одяг : етнографічний словник / К. І. Матейко. – К. : Наукова думка, 1996. – 192 с.
10. Онишкевич М. Й. Словник бойківських говірок : в 2 ч. / М. Й. Онишкевич. – К., 1984.
11. Покуття : етнографічний опис / Здійснив Оскар Кольберг. – Краків, 1882 ; пер. з пол. Т. Буженко // Наук. запис. ; Інст. народозн. – Івано-Франківськ, 2006. – Вип. 9–10. – Том 1. – С. 306–334.
12. Покуття : історико-етнографічний нарис / ПНУ імені В. Стефаніка. – Л. : Манускрипт, 2010. – 455 с. : фото.
13. Словник буковинських говірок / за заг. ред. Н. В. Гуйванюк. – Чернівці : Рута, 2005. – 688 с.
14. Словник української мови : в 11 т. – К., 1970–1980.
15. Ткачук Я. Гуцульська та покутська вишивка / Я. Ткачук // Коломийська хвиля : зб. – Коломия, 2000. – С. 232–243.
16. Шило Г. Наддністрянський регіональний словник / Г. Шило. – Л. : Інститут українозн. ім. Крип'якевича НАН України, 2008. – 288 с. – (Серія “Діалектологічна скриня”).

В статті досліджено названня рубашек, зафіксовані в покутських говорах, проаналізована семантика їх названь, етимологія, лінгвогеографія, словообразовательна структура, принципи номінації.

Ключевые слова: покутський говор, лексема, названня рубашки.

In the article the names of shirts investigational fixed in the pokutskikh manners of speaking, and also their semantics, etymology, is analysed, lingvogeografiyu, word-formation structure, principles of nomination.

Key words: pokutska manner of speaking, lexeme, name of shirt.

УДК 811.161.2 (477.83/.86)

ББК 81.2 Ук

Мар'яна Барчук

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ В ГАЛИЧИНІ СЕРЕДИНИ XIX СТОРІЧЧЯ: КОНЦЕПЦІЯ ЄВГЕНА ГРИЦАКА

У статті здійснено аналіз дослідження Є.Грицака формування української літературної мови в Галичині середини XIX століття. Охарактеризовано фонетичні, морфологічні, лексичні риси та тенденції розвитку нової української літературної мови даного періоду.

Ключові слова: нова українська літературна мова, Галичина, мовні впливи, діалект.

Одним із ключових чинників, які впливали на розвиток української літературної мови з II половини XVIII ст. була історична роз'єднаність українських земель – Галичини та Наддніпрянської України. Роль “Австрійської України”, а передовсім Галичини у складний і переломний історичний період – починаючи від 1848 р. і “весни народів”, посилення національних рухів та культурного відродження – був оцінений сучасниками неоднозначно. Інтелігенція Наддніпрянської або Великої України мала власну концепцію розвитку нової української літературної мови, тоді як Галичина також прагнула вплинути на цей процес.

Сподвижники ідеї нової української літературної мови в Галичині, опертої на “народній основі”, згідно з постулатами “Руської Трійці”, презентованих в альманасі “Русалка Дністровая”, найчастіше виступали піонерами

в цій галузі, намагалися писати літературні твори та публіцистику саме новою мовою; часто власне вони й творили цю нову мову. Мовознавець міжвоєнного періоду д-р Євген Грицак був одним з перших дослідників, хто обґрунтував думку про те, що саме середина XIX ст. стала переломним періодом в історії мовотворення в Галичині. За його концепцією, нова літературна мова повинна була базуватись на принципах, висунутих в “Русалці Дністровій”; він був послідовником мовних ідей Маркіяна Шашкевича [1, 31–32]. Праці Є.Грицака є малодослідженими, що зумовлює актуальність нашої розвідки. Аналіз студій Є.Грицака дасть змогу простежити концепції та тенденції розвитку нової української літературної мови в Галичині в XIX столітті.

Євген Грицак був надзвичайно різнобічним ученим, знавцем кількох мов (в тому числі й класичних), тому його науковий доробок різноманітний: праці з мовознавства (історія мови, діалектологія, ономастика), літературознавства та теорії літератури, цінною є його перекладацька діяльність та статті з педагогіки.

Щодо мовознавчого доробку, то найголовнішим досягненням його лінгвістичних праць вважаються монографічне дослідження “Історія літературної мови. Українська мова в Галичині в половині XIX сторіччя” та розвідка “Українська граматична термінологія в Галичині в половині XIX сторіччя”, написані в 1939 р. Цінність їх полягає в намаганні автора комплексно “простежити різні ділянки літературної мови”, що в той час було складним завданням, оскільки нова мова була невдосконалена і потребувала кодифікації.

Розвідка “Історія літературної мови. Українська мова в Галичині в половині XIX сторіччя” поділена на вступ, три розділи: фонетика, морфологія, лексика та висновки. Особливу цікавість викликають думки вченого про розвиток західноукраїнського варіанту української мови, вміщено деякі думки інших дослідників щодо літературної мови нового зразка.

Висновки про особливості української літературної мови Є.Грицака базуються на аналізі матеріалів альманахів “Лірвак з-над Сяну” та “Перемішлянин”. Дослідник вибрав тексти, вміщені в цих альманахах упродовж 1852–53 рр., що вийшли друком в Перемишлі та стали значною культурною подією в суспільному житті Галичини [1, 31]. Сам автор пояснює у вступі, що обидва альманахи є до-

статньо “характеристичними” і містять тексти не лише з художньої мови (поезії, драматургії), а й публіцистику, науково-популярні статті з історії, музикології, ботаніки, агрономії тощо [1, 32]. Також вагомим аргументом було те, що збірки виходили у світ між двома періодами національно-літературного відродження в Галичині, а отже, відобразили новітні тенденції та зміни не лише в мові, а й у культурі.

Короткий вступ розвідки присвячено кільком штрихам до історії нової української літературної мови, яка почала розвиватися в Галичині після виходу в світ “Русалки Дністрової” у 1839 році, народному відродженню завдяки реформам у 1848-му та його “другій хвилі” уже після 1850-х рр.

У розділі “Фонетика” мовознавець здійснив аналіз голосних та приголосних звуків, подекуди із врахуванням інваріантів фонем, хоча й доволі побіжний. Є.Грицак перераховує голосні та характеризує їх чергування або заміни. Важливим елементом є тлумачення фонетичних процесів, які зумовили належність слів з інваріантами до певного діалекту чи говірки, або інших впливів, наприклад, зміну *-a* на *-я* і навпаки (терати, кучеравий); *-a* замість *-o* (вырабляти), автор пояснює як “загальногалицькі впливи і польщини” [1, 33].

Цікаво те, що Є.Грицак не лише констатує факти, але й дає деякі рекомендації як треба вживати фонем правильно: вживається *-e* замість *-o* (чело, человек) замість (чоло, чоловік) – тут впливи “церковщини” тобто церковнослов'янської мови. Аналізуючи інваріанти фонем *-i* та *-и*, автор вказує, що часто на письмі їх замінюють *ѣ* та *-і* (сокѣра, вѣхорь), що “виявляє характеристичну прикмету надсянського та бойківського говорів” [1, 34], які разом з гуцульським діалектом мали найбільші впливи на народну мову. Стосовно належності інваріантів фонем до діалектів, автор порівнює та зв'язує свої приклади покликаючись на праці І.Верхратського, зокрема щодо явища “укання”, де *-o* вимовляється як у (субака, сукѣра, бѣсормань), пояснюючи це говірковою прикметою Надсянщини [1, 34]. Однак коментуючи явище випадання *-o*, *-и*, що постали з історичних фонем (ѣ, ъ) у сполученнях *-рѣ*, *-рѣ* у словах крвавий, трвожливо, трвати, автор ширше розглядає проблему, доводячи не тільки говіркові впливи та вплив польської мови, а також “у поезії штучні скороти для потреб ритму” [1, 35].

При короткому аналізі явища браку повноголосся, дослідник наводить приклади вживання *-re* замість *-ere* (предомною, чрезь), *-ra* замість *-oro* (храбрость) та *-la* замість *-olo* (владати, пламень) [1, 35], вважаючи це впливами церковнослов'янської та російської мов.

Чимало коментарів присвячено приголосним звукам. І хоча автор поділяє їх на дзвінки, тихі, придихові, однак не класифікує їх повністю, а користується описом тільки деяких явищ. Зокрема, наводить приклади, де наявне різне вживання інваріантів приголосних: твердість замість м'якості в іменниках (конець, писмо) та прикметниках (низко, тоненка), чи пом'якшення *-n* в іменниках (сонце, оконце) та дієсловах (закончила) [1, 35], пояснюючи це як діалектними (які він вважав – своїми) і чужими (тут – польськими) впливами.

Є.Грицак описує цікаве явище “затримання корінних приголосних”, таких як *-z* (тогда), *-d* (сердца, тижневый); *-m* у сполученнях приголосних *-стл, -стн, -стц* (нещастлива, радостно, мѣстце) поряд з формою без *-m* (нешасна), коментуючи це як насадження книжної форми та москвофільськими тенденціями, зокрема дотримання т. зв. “етимології”. Сам автор відкидає цю позицію, спрощення у групах приголосних вважає правильним, відповідним до норм нової народної мови. Мовознавець констатує надалі сильні впливи церковнослов'янщини: архаїзми (скажімо, пріяти, обявши) та вживання *-л* замість *-в* (жолчь, жолтый, довгий, толпа). Цікаво, що деякі явища автор пояснює як традиційно притаманні мовленню галичан, зокрема вживання *-z* замість *-ж* в словах *могу* і *могуть*, а не *можу* і *могуть*, як належить, коментуючи це тим, “що пень дієменника затримався” під впливом творення слів від кореня *мог*, як, наприклад, в слові *могутній* [1, 36].

Звичайно, у розвідці охоплено лише найяскравіші, на думку автора, фонетичні особливості, які характеризували фонетичні процеси нової літературної доби, однак його зауваги цінні ще й тим, що відображають дійсний стан речей у доволі складний історичний період, у дослідженнях якого Є.Грицаку довелося виступити піонером.

У наступному розділі “Морфологія” Є.Грицак проаналізував окремі випадки відмінювання іменників, прикметників, описав дієслово та числівник, побіжно згадав прислівник, прийменник та сполучник.

Іменник класифіковано за граматичними категоріями роду (чоловічий, жіночий, середній), числа (однина та множина) та відмінка (називний, родовий, давальний, орудний, місцевий). Знахідний та кличний відсутні. Автор подає зразки відмінювання з коментарями, однак не ділить іменники на відміни, хоч і згадує наявність твердої та м'якої. При цьому дослідник вказує на присутність різноманітних впливів, помилок, а подекуди й авторських нововведень у текстах альманахів (як утворення форми *братій*, тобто ченців – ч.р., Р. відм., множ. від слова *братія*).

Цікавим фактом є заувага Є.Грицака щодо “неустійненого правопису” іменників чоловічого роду в родовому відмінку множини, де трапляється плутанина закінчень: замість правильної форми на *-ів* (братів, женців) досі вживається некодифіковане написання: *-овъ, евъ, евъ* (братовъ) та книжні форми на *-ей* (учителей, женцей); *-і* (пальці, дні) [1, 38]. Відзначено також паралелі у вживанні певних форм закінчень, з одного боку, впливами церковнослов'янщини, а з іншого, – їх збереженням у говірках (наприклад архаїчне закінчення *-ем* в давальному відмінку чоловічого роду множини, як от *людім, конем*) [1, 39]. Загалом автор зазначає, окрім згаданих діалектних та церковнослов'янських впливів також російські, польські, книжні форми, а ще форми, утворені *per analogium* та оказіонально.

Прикметники та прикметникові займенники розподілені за такими ж критеріями, як і іменники, однак вказано поділ на дві групи прикметників: іменникові (довгъ – довгий) та м'які (раня, синя). Автор зазначає, що іменникові прикметники використовуються найчастіше в художній літературі для дотримання ритму, а м'які притаманні говіркам (зокрема надсянській). При відмінюванні прикметників та прикметникових займенників паралельно вживаються архаїчні, книжні і т. зв. народні форми закінчень, з приміткою, що саме при творенні поезій автори надалі надають перевагу архаїчним формам.

Коротко описані ступені порівняння прикметників та прислівників, звані ступенюванням, які мають дві форми: вищу – творяться за допомогою суфікса *-ш-* (цѣкавшій, чистійшій), що автор пояснює польськими впливами; та “подвійне ступенювання” (більше способнѣйша). У ступенях порівняння прислівників простежуються впливи російсь-

кої мови (ниже, выше) та надсянського діалекту у формах (бліде, ніже) [1, 42–43].

Займенники поділено на дві групи – особові та вказівні. Дослідник обмежився лише відмінюванням займенників та констатацією їх широкого територіального діапазону вжитку говірковими формами вживаються у формі притаманній бойківському та надсянському діалектам (тота, сей, сесе, всьо). Поряд з популярними говірковими надалі вживаються “книжні” (тоть, тамтоть, кто, никто) [1, 43–44].

Числівникам відведено небагато місця, проте відзначено поділ на дві групи – головні та порядкові. Помітно, що в той час числівник не був чітко сформованою частиною мови. Автор пише про відсутність кодифікації та брак більш-менш чіткої парадигми відмінювання: “велике безладдя, мішанину народніх форм і книжних” [1, 44]; однак з вірадою зауважує, що є тенденції до вживання норм нової літературної мови.

Дещо більше уваги приділено підрозділу “Дієслово”. Мовознавець коротко проаналізував дієслово “бути” – *быти*, якому відвів важливу роль “помічного дієслова”. Показано чотири часи в дієслові: теперішній, майбутній, минулий і передминулий (типу *пріялы были, сиділи були*). Вказано теж, що частка *ся* зазвичай знаходиться перед дієсловом (*ся купают, ся покрѣпити*), що є характерною рисою говірок.

Прокоментовано також дієіменник, дієприкметник та дієприслівник. Дієіменник формується складенням іменника (*біг*) + закінчення *чи*: *бігчи* і *бічи*, *мочи* і *могчи*, *стеречи*, *раховати*. Автор вважає це специфічними галицькими говірковими формами, які широко вживаються в розмовній мові та місцевих діалектах, підтверджуючи свою думку покликанням на відому в той час німецькомовну граматику Йосипа Левицького [2; 22]. Дієприкметник поділено на наступні групи: діяльний (*сѣдѣщій, говорѣщій*); минулий діяльний (*перейшовшій, сплѣснѣльшій, затхнѣльшій*); страдальний, тобто пасивний, який ще ділиться на три підгрупи – з суфіксами на *-емый* (зовемый, даваемый), суфіксами на *-ный, -нный, -аный, -еный* (скропленный, понеханый) та *короткі іменникові* (типу *взнесень, позбавлень*) [1, 45–46]. При цьому автор зазначає, що пасивні дієприкметники з суфіксом *-емый* – це штучні, книжні форми, а короткі іменникові вживаються в поезії під впливом церковнослов'янської та

російської мов. Приклади до дієприслівника наведено у теперішньому та минулому часах, як от (*ждаючи, щebetаючи, видѣючи*) та (*пріѣвѣши, видѣвши, звезши*) [1, 46].

Зі способів дієслова вказано тільки наказовий, який має два види творення: простий (заваби, потѣши), утворений за аналогією до слів (*пиши, ходи*), та складеної форми, утвореної за допомогою частки *няй* (*няй пиши*). Є.Грицак пояснює вживання другий спосіб наказової форми впливами граматики Й.Левицького, який зафіксував цю форму в надсянській та бойківській говірках.

Слід зауважити, що огляд дієслова – це радше не аналіз, а короткі коментарі до зафіксованих у альманахах прикладів, тому цей підрозділ дещо схематичний, позбавлений чіткої структури.

Останнім із самостійних частин мови виділено прислівник, хоч і поданий він побіжно. Автор з вірадою відзначає, що серед них домінують “наскрізь народні, говіркові”, наприклад *отки, ледве, хоть* [1, 46]. Всі наведені прислівники подано в алфавітному порядку, із вказівкою до іншомовних впливів та запозичень, як у випадку прислівника *досконале* – вплив польської мови (пор. *doskonale*) чи *такожде* – приналежний до церковнослов'янщини. Зафіксовано один демінутивний прислівник *пильненько* [1, 46].

Зі службових частин мови Є.Грицак виділив дві – прийменники та сполучники. Автор, за аналогією до огляду прислівників, поділив прийменники на народні і книжні, причому, за його спостереженнями серед прийменників переважають народні, а серед сполучників більше запозичень. Прийменники типу *отъ* (від), *до* (до), *зь, о, ді* та ін., які вважає народними, похідними від говіркових форм. Сполучники можна погрупувати за приналежністю до мов, з яких вони запозичені, як от: церковнослов'янізми (*понеже, если, нѣм*), запозиченнями з сусідніх мов – польської (*ежели – jeżeli, затомъ – zatem, якось, якъ кобъ – jak gdyby, протое – przeto*) та російської (*но, ежели, отколь*) [1, 46–47].

Підсумовуючи аналіз цього розділу, варто відзначити, що важливим елементом в ньому є наявність коментарів та дескрипцій до розглянутих частин мови; вказано впливи інших мов, мовні інтерференції та запозичення з діалектів.

Наступний розділ “Лексика”, найбільший за обсягом у цій розвідці, складається з кількох підрозділів, названих “Говіркові сло-

ва”, “Неологізми”, “Русизми і церковно-слов’янізми”, “Слова, утворені на основі церковнослов’янських і російських слів”, “Польонізми”, “Чужі слова”. До деяких підрозділів автор подає висновки або зауваги. При аналізі лексем Є.Грицак звіряє їх із словником Б.Грінченка, а говіркові слова та запозичення – з працями І.Верхратського. У підрозділі “Говіркові слова” подано 66 лексем в алфавітному порядку, з поясненням їх значення, подекуди вказано на їхню приналежність до певного діалекту. Серед них трапляються як більш знані (*борзо, вергнути, снчій, запортуватися, нич, мож, кирниця, пуд, тутка*), так рідше вживані, зокрема *дрожди* – дрижаки, *зганути* – згадати, *пернатий* – покритий пір’ям, *такрѳчний* – минулорічний [1, 47–49] тощо.

Цікаво, що серед діалектної лексики вказані деякі запозичення, як приміром *недоперы* – кажани, *лилики* (пол. *nietoperz*) [4, 365], *паучина* – павутиння (*rajęczyna*) [5, 581]. Автор подає як польське запозичення лексему *гнетъ* – негайно, однак тут він припускається помилки, оскільки в польській мові немає лексеми з таким значенням, щоправда існує слово *wnet* – зараз же [5, 38], натомість правильним видається припущення, що це запозичення зі словацької мови, де *hnet’* [6, 290] якраз і має значення “негайно”.

У підрозділі “Неологізми” вміщено 51 лексему, а після їх переліку та дескрипцій є зауваги автора щодо їх характеру та стилю. Серед них цікавими видаються такі: *вжалуватися слезовъ* – вилити жаль у сльозах, *водобарвний* – безбарвний, *вражня* – вороги, *всеучилище* – університет, *грайка* – кобза, *мотикатися въ земли* – ритися у землі, важко працювати, *мягкослухий* – що має ніжний слух, *ревливий* – зворушливий, *роспадно (любитися)* – дуже сильно, до загину тощо [1, 49–50]. Як бачимо, вони не набули широкого вжитку, однак є кілька лексем, що перейшли в активне використання й у сучасній літературній мові: *перепона* (автор зазначає, що воно “прийшло з України”), *надѳінний, становище* (останнє набуло широкого вжитку вже в часи Є.Грицака), всі ці слова були у словнику Б.Грінченка. Відзначено дві лексеми, характерні для мовлення галичан, зокрема *їда, займаво* – цікаво.

Слова, що утворені за аналогією до польських: *вербовнича коменда* – військово-призовна комісія (пор. *werbownicza komenda Wojskowa komisja Uzupęlnień*), *вылучный* –

виключний (*wyłączny*) [5, 618], *смертельник* – звичайна людина (*śmiercielnik*) [5, 450], *шаність зложити* – привітатись (*złożyć uszanowanie*) [1, 49–51]. За російським взірцем утворені такі лексеми, як *глядъ* – погляд (взгляд), *дождить* – йде дощ (дождит) тощо. У таких словах як *воститалище* (бурса, інтернат), *испытиватель* (екзаменатор) та *книгохранилище* (бібліотека) помітні впливи церковнослов’янщини. Цікавою є лексема *водич* (у сербській – провідник) [3, 31] – вождь, логічно припустити її сербське походження, оскільки серед авторів “Лірвака” були прихильники сербського типу правопису. Рідкісне слово *лѳрвакъ* – лірник, кобзар, створене в Галичині, як виявилось, мало свій відповідник на Харківщині – *лірвист*, підтвердження чому автор знайшов у словнику Б.Грінченка [1, 50].

У заувагах Є.Грицак підкреслює, що презентовані неологізми були радше невдалими спробами поповнити існуючий лексичний запас, не набули вжитку, однак стали важливим кроком у творенні нової української літературної мови.

Дві наступні підгрупи “Русизми і церковнослов’янізми” та “Слова, утворені на основі церковнослов’янських і російських слів” багато в чому об’єднані, оскільки в першій підгрупі вміщено їх перелік, а в другій – наведені приклади з короткими дескрипціями. Цих лексем найбільша кількість – 138, серед них є такі поширені як: *благодарити* (складати подяку), *болѳзнь* (хвороба), *возможность* (можливість), *вторно* (вдруге), *злучитися* (трапитися), *любомудрія* (філософія), *любезнѳиший* (наймиліший), *крутість* (покора), *повелѳне* (наказ), *сѳца* (свічка), *чело* (лоб), *юношь* (юнак) та ін. [1, 51–55].

Щодо слів, утворених за допомогою додавання до чужих коренів суфіксів і префіксів, щоб надати їм українського звучання, то автор подає 15 лексем, які, на його думку, ілюструють ці процеси. Найчастіше російське *-о* переходило в *-і* (*надѳбный*), випадало *-и* (*грусно*), замість *-у* вставляли *-в* (*вжась* – жак), додавали повноголосся (черезвычайный) тощо. Утворювались доволі оригінальні слова, як от: *востхнуты* – зітхнути, *десна* – від десниці, права рука, *мясоястие* – час від Різдва до великого посту, *сѳменище* – семінарія (від слова *сѳмя* – насіння та суфікса *-ищ*), *содругъ* – товариш, приятель [1, 55–56].

Є.Грицак зазначає, що саме на ґрунті цих двох мов базувалось найбільше ново-

створених слів та запозичень, що пояснювалося високим статусом церковнослов’янської мови як мови релігії, церковних книг: її авторитет підтримувався церквою, нею навчалися майбутні священники й богослови, а саме вони й становили більшу частину тогочасної інтелігенції. Послугуючись нею у щоденному вжитку їм доволі важко було вийти з-під її впливу.

Російська мова теж мала значний вплив у Галичині від кінця XVIII ст., а в XIX ст. ці впливи зміцніли, головню через її схожість до церковнослов’янської, а також через поширення діяльності москвофілів та ідей панславівців.

Іншим потужним джерелом запозичень і впливів стала польська мова. Вона була давно скодифікована, нею володіла як інтелігенція, так і простий народ (на відміну від російської, якою мало хто розмовляв добре), зрештою історична традиція поєднувала українську частину Галичини з польською культурою. Є.Грицак зазначає, що польські слова були для галичан повсякденні, а російські, навпаки, видавались “оригінальні і таємничі” [1, 57].

У текстах альманахів “Лірвак з-над Сяну” та “Перемишлянин” мовознавець зафіксував 68 полонізмів. Серед них переважають слова щоденного вжитку типу *ведля* – згідно з (*wedle*), *госпося* – господиня (*gosposia*), *затрувати* – отруювати (*zatruchać*), *кошуля* – сорочка (*koszula*), *олувок* – олівець (*ołówek*), *тильо* – стільки (*tyły*), *цѳфнутися* – відступити назад (*cofnąć się*), *штаньський* – диявольський (*szatański*) [1, 58–60]. Є і більш спеціальні слова-темні як от: *писовня* – правопис (*pisownia*), *правовитѳсть* – законність (*prawowitość*), *умѳетность* – наука (*umiejętność*) тощо [1, 58–60]. Автор як полонізм подає лексему *лацно* – дешево, однак це запозичення на з польської, а зі словацької мови з тим же значенням (пор. *lacny*) [5, 499], яке прийшло з закарпатських діалектів, де воно вживається й досі.

Щодо пристосування полонізмів до вимог української мови, то найчастіше впроваджували такі зміни: заміна пол. *-о* на *-а* (*romok* – паморока “морок”), *-іе* на *-и*, *-ѳ* (попирати – *poriegać* “підтримувати”, *правѳ* – *prawie* “майже”), *-е* на *-у* (*розпуд* – *rozpuć* “розгін”), *-а* на *-он* (*пльондрувати* – *plądrować* “спустошавати”), *-rz* на *-р* (*пересторонь* – *przestrzeń* “простір”), *-с* на *-т* (*уцтивий* – *uczciwy* “поштивий”) [1, 59–61]. Автор досить

детально описує словотвір таких лексем та їх словозміну, наголошуючи, що з точки зору словотвору, польська та українська ближчі, ніж українська та російська, тому потребують менше морфологічного “вигладження”.

Слова, що знаходяться в міжнародному обігу, тобто терміни та спеціальні слова дослідник вмістив у групу “Чужі слова”. Їх небагато, всього 18, стосуються вони церковної лексики: *езуита* – езуїт, *катихита* – катехит тощо. Також трапляються загально-вживані, такі як *Мецен* – меценат, *лоика* – логіка, *монарха* – монарх [1, 62]. Є.Грицак у зауваженнях до підрозділу зазначає, що в паралельній до *юбилеушь* лексемі *Ювильеонъ* (ювілей), простежується особливе написання *-j*, яке автори альманахів, слідом за М.Шашкевичем, запозичили в сербському правописі [1, 62–63]. Латинська літера *-j* не прижилась в українській графіці, проте зайняла своє місце в сербському кириличному алфавіті.

На особливу увагу заслуговує підрозділ “Слова рідкі, дивні, неясні та неправильні”, де знайдені приклади (22 лексеми) Є.Грицак назвав “дивоглядами та промахами піонерів” [1, 63], оскільки з’явилися вони як неправильна форма незрозумілого чи неправильно почутого слова. Це такі оригінальні лексеми як *взыгра* – мелодія, *взыграватися* – гратись, глузувати, *вонячій* – запашний, *марцьова планита* (*садить* як *м.п.*) – дуже швидко, з розгоном, *муткость* – м’якість, *несхлюдно* – негарно, *струй* – струмінь [1, 64].

Мовознавець присвячує важливу роль запозиченням у своїй розвідці, оскільки саме вони становили значну частину поповнення лексичного фонду в новій українській літературній мові XIX століття. Запозичення в Галичину приходили головню з польської, російської, німецької мов, на Закарпатті та Буковині – більше з угорської, румунської та словацької. Цікаво, що дослідник вважає що впливи церковнослов’янської та польської мов мають давню історичну традицію, а отже вмотивовані, в той час як вплив російської – штучний, принесений з розповсюдженням російських граматик та термінології [1, 68–69].

Коротко окреслює дослідник словотвір, виділяючи два способи: за допомогою приростків (префіксів) та наростків (суфіксів). Серед приростків найпродуктивнішими були: *-о* (олюблений), *-воз, -вос, -вз* (возносити, воскликнути, взгорокъ), *-со* (собрати), *-пре, -пред* (преналежитий, предчувствовать) [1, 65], вони переважно формувалися під впли-

вами церковнослов'янської, російської та польської мов. Наростки поділяються на наростки іменників (-итель – просвітитель; -тель – владитель; -атель – читатель; -ба – мовчба; -іє – бездорожжє; -ество – своєцтво та ін); прикметників (-имий – незмѣримый; -ательный. -ительный – помиловательный; -ическій – грамматическій тощо) та прислівниковий суфікс (-ательно – дѣятельно; -ическо – аналогическо; -ка – тутка) [1, 65–66]. Зафіксовано також основні суфікси для творення дємінативних іменників та прислівників: -ічко – гнѣздочко; -енько – господаренько тощо [1, 66].

Розділ “Лексика” дає різнобічне, доволі повне уявлення про проблеми й тенденції у тогочасному лексичному просторі. Підсумовує його огляд лексичного складу мови та ставлення деяких авторів до нової літературної мови, передовсім кількох авторів альманахів. Є.Грицак відзначає, що лексика була пістрявою і багато в чому недосконалою, несла в собі значну кількість невласливих українській мові елементів, рясніла запозиченнями та невдалими неологізмами, як і діяльність творців тогочасної літератури. Однак попри всі недоліки, автори демонстрували свою позицію як прихильники нової літературної української мови на народній основі. Мовознавець позитивно оцінює намагання інтелігенції творити для широкого кола читачів, писати зрозумілою мовою, популяризувати її та підносити на високий літературний рівень.

Надзвичайно високо оцінює Є.Грицак народницьку позицію, літературну та культурно-освітню діяльність редактора альманаху “Перемисьлянин” Антона Добрянського, також Богдана Леонтовича та отця Йосифа Лозинського, які мали значний вплив на творення галицького варіанту української мови. Порівнюючи мову обох альманахів, дослідник зауважує перевагу рис народної літературної мови у “Перемисьлянині”, що, на його думку,

В статтє проанализировано исследование Е.Грицака о формировании украинского литературного языка в Галичине в середине XIX в. Определены фонетические, морфологические и лексические черты, а также тенденции развития нового украинского литературного языка данного периода.

Ключевые слова: новий український літературний язык, Галичина, мововпливи, діалект.

The analysis of the research of E. Hrytsak the Ukrainian standard language formation in the 19th century in Halychyna is conducted in the article. A number of phonetic, morphological and lexical features and tendencies in evolution a new Ukrainian standard language at present period are characterized in the article.

Key words: new Ukrainian standard language, Halychyna, linguistic influences, dialect.

пояснюється пильнішою редакцією о. А.Добрянського. У “Лірваку” було чимало авторів. Для багатьох з них це був творчий дебют. Тому й мова текстів неоднорідна, крім того. “Лірвак” вийшов друком перший, маючи за взірєць хіба що “Русалку Дністровую”. Однак вихід у світ альманахів та мова, якою вони були написані, засвідчили, що середина XIX століття була переломним та яскравим періодом у історії становлення нової української мови в Галичині.

Безперечно, дослідження Євгена Грицака є цінним і прогресивним явищем в дослідженнях історії української мови. Попри деяку неупорядкованість викладу матеріалу та подекуди побіжні коментарі, розвідка надає чітку та об'єктивну картину становища, проблем та тенденцій тогочасної мови. Дослідник став першим з мовознавців, хто зробив спробу комплексно і доволі різнобічно проаналізувати складний період розвитку нової української літературної мови в Галичині в XIX столітті.

1. Грицак Є. Вибрані українознавчі праці / Є. Грицак / упоряд. В. Пилипович. – Перемишль: “Перемиська бібліотека” Перемиського відділу Об'єднання українців у Польщі, 2002. – 543 с.
2. Лєсюк М. Граматика руского языка д-ра Михайла Осадци та її роль у формуванні літературної мови в Галичині / М. Лєсюк // Українознавчі студії. – 2001. – № 3. – С. 22–32.
3. Гудков В. П. Сербско-русский и русско-сербский словарь / В. П. Гудков, С. Иванович. – 6-е изд., стереотип. – М.: Рус. Яз. – Медиа. – 425. [7] с.
4. Słownik Języka Polskiego. – PWN pod red. M. Szymczaka. – Wydanie VIII. – Warszawa, 1993. – Т. II. – 1088 s.
5. Słownik Języka Polskiego / PWN pod red. M. Szymczaka. – Wydanie VIII. – Warszawa, 1993. – Т. III. – 1104 s.
6. Slovník Rusko-slovensky a slovensko-rusky / Taňa Balcová. – Vyd. II. – Bratislava, 2010. – 856 s.

КРИТИКА, БІБЛІОГРАФІЯ

УДК 821.161.2:82.0

ББК 83.0

Степан Хороб

ДОМІНАНТА ЯК КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ: СИНЕРГЕТИЧНІ, КОГНІТИВНІ Й РЕЦЕПТИВНО-КОМУНІКАТИВНІ ПРОЕКЦІЇ

Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть) : монографія / Світлана Луцак ; наук. ред. Р. Т. Гром'як. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.

Монографія Світлани Луцак репрезентує новаторський погляд на відому теоретичну проблему художньої домінанти. Насамперед варто відзначити здійснене дослідницею переакцентування категоріального виміру вказаного поняття, вмотивоване сучасною епістемологічною ситуацією. Безперечно, саме глибоке проникнення в суть концепту домінанти дозволило авторці аналізувати обране теоретичне поняття не апіорі, а з урахуванням його трансдисциплінарного виміру, тобто з практикою використання ідеї домінанти в науці про словесність, мистецтвознавстві, психофізіології, окремих фізико-математичних дисциплінах і под.

Вважаємо, що Світлана Луцак, взявши за основу судження творця теорії домінанти фізіолога-філософа О.Ухтомського, вибудувала в монографії продуктивну концепцію домінанти як важливого динамічного й функціонального за своєю природою компонента художньої структури, здатного водночас синергетично залучати у сферу власного впливу поетикальній і рецептивно-комунікативний виміри буття тексту.

Розгортанню означеної концепції сприяє добре продумана структура книги, в якій спостерігаємо логічний перехід від загальнометодологічних проблем до ґрунтовного теоретичного й практичного студіювання функціонального навантаження домінанти в художньо-естетичному процесі. Неможливо оминати увагою й надзвичайно цікаве оформлення монографії, її обкладинок і форзаців, які відображають концептуальний характер дослідження та увиразнюють висловлені наукові ідеї.

У вступній частині книги окреслено трансдисциплінарний характер терміна “домінанта”, названо наукові школи й праці зарубіжних та українських дослідників, які використовували вказане поняття, коротко розглянуто основні аспекти аналізу ідеї домінанти. Вказано, зокрема, й на окремі спроби характеризувати синергетичний вимір концепту домінанти іншими українськими літературознавцями (В.Удаловим і В.Зубовичем).

Перший розділ монографії присвячено характеристиці методологічних засад застосування художньої домінанти в сучасному літературознавстві. У цьому ключі Світлана Луцак з погляду синергетичної парадигми вияскравила епістемологічні передумови розгляду категорії домінанти, проаналізувала перспективи міждисциплінарного моделювання художньо-комунікативної сфери за допомогою концепту домінанти, простежила ефективність дуально-єдиного принципу домінанти у дослідженні художньо-естетичної цілісності, а також сутність домінанти конвергентності як синергетичної моделі формоутворення перехідних явищ.

Процес модифікації “хаосу” розрізних авторських вражень у художній “космос”, а відтак і його безупинне оживлення у множині рецептивних вражень і оцінок авторка рецензованої книги визначила як типово синергетичну процедуру, суть якої найповніше уявляє синергетичний феномен аттрактора – центру притягання (с.15–16) безконечно нарощуваних текстуальних і рецептивних смислів художньо-естетичної системи. Доцільність вказаної синергетичної реінтерпретації літературознавчого поняття домінанти обґрунтована дослідницею становленням у сучасному світі т. зв. моделі відкритого мислення (с.17), яка припускає “прочитання текстів із безконечним «створенням» нових варіантів” (с.19) і відповідає тринітарному синергетичному принципіві віднаходження конструктивного

чинника мірогенезу в розвитку мінливих і динамічних художніх систем.

Відтак у наступному параграфі книги Світлана Луцак, опираючись на судження М.Фортунатова, цілком умотивовано спроектувала “вектори синергетичної трансформації інформаційного коду (тобто доміанти як центру притягання і збереження смислу) в художньо-комунікативній сфері, застосовуючи при цьому вперше в літературознавчій практиці методу проведення безпосередніх трансдисциплінарних аналогій” (с.30–31). Продуктивними при цьому виявилися також ідеї Р.Барта щодо диференціації понять “твір” і “текст”, оскільки саме такий підхід дозволяє увиразнювати механізми перетворення смислу в комунікативних ланцюжках “автор-читач” і “Я – Інший”.

Важливою ланкою у вибудовуванні концепції художньої доміанти, представленої в монографії Світлани Луцак, вважаємо з’ясування сутності явища “антиномійної адекватності” <...> як принципу взаємодії автора і читача та механізму ословлення думки (с.42–43). При аналізі ефективності дуально-єдиного принципу доміанти у формуванні художньої цілісності авторка закономірно використала дослідження Ю.Борева, М.Гіршмана, Х.Яннараса та ін., проектуючи їхні ідеї у трансдисциплінарний вимір буття художніх феноменів. Для характеристики культурно-естетичних традицій перехідного періоду Світлана Луцак залучила спорадично наявний у російському й українському літературознавстві (праці В.Копчика, О.Кривцуна, В.Нарівської, В.Силантьєвої, А.Степанової) досвід синергетичного моделювання дії т. зв. “вічної стріли часу”.

У другому розділі монографії дослідниця, характеризуючи феномен антиномійної дуальності творчого процесу, зосередила основну увагу на когнітивно-синергетичних параметрах художньої креативності, оскільки методологічні конструкції синергетики передбачають безпосередній аналіз процедур “відкритого мислення” (с.85). Цікаво, що для їх розгляду авторка вперше в літературознавстві скористалася оригінальною теорією маловідомого українського антрополога й письменника Р.Єндика щодо креативної діяльності й особливостей самовизначення талановитого суб’єкта. Продуктивними та по-новому окресленими виявилися в рецензованій монографії знані ідеї Ж.Бодрієра про кореляцію природи художньо-естетичних явищ й антиномійних

закономірностей розвитку культури, а також стосовно симулятивних законів людського слова (с.89).

Органічно вплетеними у текст літературознавчого дослідження вважаємо висновки багатьох лінгвістів, філософів-антропологів, психологів, нейрофізіологів (Е.Вацура, Л.Виготського, Г.-Г.Гадамера, В.Дегліна, І.Канта, Н.Ніколаєнко, П.Симонова, Ф. де Сосюра, Р.Якобсона й ін.) щодо феномену передачі думки в слові. Завдяки цьому знану естетико-літературознавчу проблему “мовчання/ословлення” Світлана Луцак змогла розглянути навіть із погляду художніх аналогів психофізіологічних механізмів ретрансляції імпульсів “емоційної” півкулі в “логічну” (с.127). У ракурсі творчої боротьби митця за влучне слово, звук чи барву достатньо ґрунтовно проаналізовано в книзі чимало зразків української літератури межі ХІХ–ХХ століть (“Кассандра” Лесі Українки, “Мое слово” В.Стефаника, “Цвіт яблуні” М. Коцюбинського, “Боротьба з головою”, “Дівчина на чорнім коні” й “Adagio consolante” М.Яцківа, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” В.Винниченка).

Серед ключових чинників структурування художньо-естетичного матеріалу, що сприяють синергетичній динаміці креативної дії, у рецензованій монографії виокремлено образне динамічне смислотворення, формозміст образу, жанрову приналежність, оповідну фокалізаційну й стильову доміанту, сюжетно-композиційний лад, хронотоп тощо. У такому ключі проаналізовано функцію “новелістичної синекдохи”, музичних імітацій, стильових і фокалізаційних первнів у низці творів І.Франка, В.Стефаника й О.Кобилянської.

Переходячи до студіювання рецептивно-комунікативного потенціалу художньої доміанти, Світлана Луцак наприкінці другого розділу книги логічно звернулася до праць Я.Мукаржовського, в яких обґрунтована необхідність пояснення ключової специфіки мистецьких явищ шляхом актуалізації проблеми конкуренції комунікативної і власне естетичної функції творів на прикладі т. зв. “межових форм”, де їх енергетична протидія, зрозуміло, є найвищою. Реінтерпретуючи судження відомого чеського семіотика, дослідниця водночас увиразнила їх суть висновками українського вченого М.Кушніра щодо синергетичного принципу антиномійної адекватності в креативному процесі (с.151).

Відтак як логічний теоретичний умовивід сприймається підсумкове судження Світлани Луцак про те, що проаналізовані факти енергетичної співдії західного і східного первнів, синтезу й комунікативного контакту в зразках української словесності межі ХІХ–ХХ століть становлять собою “різні грані єдиного феномена межового мислення, що його найбільш адекватно здатний увиразнювати інтенційно-множинний концепт художньої доміанти” (с.161).

Третій розділ монографії присвячений невіддільному від попередніх (синергетичного й когнітивістського) питанню: доведенню ефективності рецептивно-комунікативної методології при дослідженні доміантних рис художньо-естетичного процесу. Доцільність саме такого підходу Світлана Луцак послідовно й вичерпно увиразнила на прикладі праць О.Ухтомського, який розглянув “ключові сфери комунікативної діяльності людини” (с.169), а також американського культуролога Дж. Д. Пітерса, котрий одним із перших екстраполював загальні проблеми теорії комунікації в літературознавчу царину (с.171). У цьому ключі до характеристики процесу художньої комунікації як вияву діалогізму авторка залучила й міркування українських науковців (Г.Сивоконя, Н.Шляхової, М.Гіршмана, М.Зубрицької тощо).

Найбільш докладно змодельовано в книзі за допомогою образу пісні як тексту автентичну стратегію світотворення в “Лісовій пісні” Лесі Українки та “Тінях забутих предків” М.Коцюбинського, яка не лише відтінює феноменологію креативних натур (Лукаша, Івана й Марічки), а й увиразнює фатальну силу зриву комунікації через нерозважливе нехтування героями здатністю виражати в пісні свою іншість. Пісенно-казковий вимір комунікативного проекту буття нашого народу, який дуже болісно змінює органічний для себе природно-патріархальний світ на нові суспільні стосунки, проаналізовано на прикладі драматичної поеми “Казка старого млина” С.Черкасенка. Спроби більш безпосереднього антиномійно-адекватного проектування автором у сюжеті миттєвої естетичної реакції реципієнта засвідчено в драмах “Трагедія серця” і “При світлі ватри” Олександра Олеся. Із погляду особливостей архітектонічного розгортання концепту комунікації проаналізовано також т. зв. “драми для читання” “Сон української ночі” та “Сонце Руїни” В.Пачовського.

Оскільки при рецептивному осяганні мистецько-образного світу читач завжди доповнює своїм досвідом матеріалізований митцем у “формальних рисах композиції” доміантний “проект буття”, то логічним варто вважати перехід авторки рецензованої монографії до вивчення ролі “тих граней актуального досвіду митця, які не можуть залишати байдужими зацікавленого реципієнта” (с.186). На думку Світлани Луцак, виникнення естетичного враження читача залежить від сформованого досвіду обох суб’єктів творчої взаємодії; особливостей психічних механізмів та міри центрованості художнього світу “доміантними знаками різних рівнів” (с.202). Сукупність цих чинників приводить у дію енергія естетичного поля, актуалізуючи водночас зворотньо-поступальний механізм сприймання та зіпротиставну операцію критичної оцінки (за Р.Гром’яком). На підставі докладної характеристики антиномійно-адекватної суті вказаних естетичних феноменів дослідниця зробила висновок про їх домінування “у синергетичній динаміці творчості – співтворчості” (с.223).

Антиномійність естетичного враження Світлана Луцак простежила на прикладі тих зразків української словесності межі ХІХ–ХХ століть, які “представляють особливо сугестивні музичні вкраплення”; “є найбільш промовистими щодо гармонії формозмісту, яку можна оцінювати за принципом золотого перетину”; містять уявлення про особистісні стосунки суб’єктів художньої комунікації і “уведені в рецептивно-комунікативний простір частими оцінками критиків” (с.233). У полі зору дослідниці закономірно потрапили твори О.Кобилянської (“Valse mélancolique”, “Impromptu phantasie”, “Через кладку”, “За ситуаціями” й ін.), Г.Хоткевича (“Блудний син”, “Портрет”, “Aria passionata”, “Caprice Шуберта”) і под.

У четвертому розділі рецензованої монографії змодельовано значення концепту доміанти для характеристики наукового наративу. У такому ракурсі авторка проаналізувала “культурологічні виміри” праці В.Мазепи (“Культуроцентризм світогляду Івана Франка”), маловідомого віршознавчого дослідження С.Гординського, книги Р.Гром’яка (“Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця”). Також Світлана Луцак встановила “дослідницькі доміанти” у таких монографічних працях, як “Іван Франко і Василь Стефаник: взаємини на тлі доби”

Р.Піхманця, “Лірика Івана Франка” М.Ткачука, “Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства” І.Козлика. На матеріалі праць С.Хороба (“Літературно-мистецькі знаки життя”), Я.Мельник (“Іван Франко й *biblia arсsurpha*”) та численних досліджень Р.Гром’яка дослідниця здійснила “спроби літературознавчого моделювання стрижневих рис наукового доробку” (с.271).

Варто зазначити, що монографія Світлани Луцак вражає змістовним й багатим “арсеналом” додатків, які увиразнюють розроблену авторкою концепцію художньої домінанти. У Додатку А простежено “зародження модерністської естетики в літературі межі XIX–XX століть” (с.305), а саме: охарактеризовано особливості ранньомодерністської естетики та відбито критичні оцінки багатьох творів окресленого періоду (І.Франка, спадщини “Молодої Музи”, Г.Хоткевича, А.Тесленка та ін.). Для кращого з’ясування сутності “синергетичних феноменів” описано різновиди і функції аттрактора, приклади геометричних фракталів та фрактальних множин

УДК 821.161.2:82.0
ББК 83.0

ДОМІНАНТА В СИНЕРГЕТИЧНІЙ ПАРАДИГМІ: ПРОБЛЕМИ ТЕОРЕТИЧНОГО ВИВЧЕННЯ

Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX ст.): монографія / Світлана Луцак; наук. ред. Р. Т. Гром’як. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. – 400 с.

Уже тривалий час літературознавство осмислює питання кризи теорії літератури, роздумує над перспективами розвитку науки. Отож, якою буде теорія майбутнього, які дослідження користуватимуться науковим попитом, які методи будуть ефективними? Прогнозуючи поступ теоретичної думки, дослідники передбачають зміну статусу теорії літератури, наголошують на важливості інтеграції літературознавчих досліджень та актуальності досліджень інтердисциплінарного характеру. Поява теоретичних праць, які презентуватимуть бачення проблем літературо-

тощо (Додаток Б). Роль синергетичного принципу домінанти у формуванні поліфонічних текстів та “гармонійному впорядкуванні звукового і живописного ладу” (с.334) розкрито в Додатках В, Д. Концепт домінанти у проекції нейрофізіології та нейропсихології репрезентовано в Додатку И. Загальні відомості щодо золотого перетину й універсальної пропорції, приклади практичного застосування цієї теорії знаходимо в Додатках Ж і З. Для кращого ознайомлення читачів із особливостями тих музичних творів, які залучені до процесу перекодовування смислу в зразках української літератури межі XIX–XX століть, уведено Додаток К.

Вважаємо, що монографія Світлани Луцак є новаторським і цілком самобутнім явищем у науковому дискурсі концепту домінанти. Вона встановлює синергетичні, когнітивістські та рецептивно-комунікативні вектори дії домінанти в художньо-естетичному процесі, тим самим відкриваючи нові обрії дослідження й рецепції художньої домінанти у трансдисциплінарному вимірі.

Наталія Мочернюк

знавства крізь призму новітніх методологій міждисциплінарного характеру, на часі в українському літературознавстві. Спробою такого дослідження можна вважати і монографію С.М.Луцак “Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX ст.)”.

Авторка заявила чималий інтелектуальний потенціал і дивовижну працьовитість (монографія стала результатом роботи над докторською дисертацією), осмислила величезну кількість досліджень із різних наукових дисциплін, зуміла задіяти у просторі літературознавства матеріали інших видів мистецтва. Треба зазначити, що книга мала поважних рецензентів (доктори філологічних наук, професори Бернадська Ніна Іванівна, Бунчук Борис Іванович, Соловей (Гончарик) Елеонора Степанівна).

Варто наголосити на теоретичному значенні дослідження Світлани Луцак. У нашому літературознавстві подібних праць такого масштабу ще не було, відтак немає прикладів для зіставлення і важко оцінити рівень “виконання” саме в обраній методології. Коло “зразкових читачів” монографії, передбачаю. буде вузьким, адже книга вимагає ґрунтовних знань з різних наукових галузей, які ще й треба синтезувати задля цілісного розуміння. Аби верифікувати результати праці в окремих ділянках, необхідно було б залучити консультантів із різних наукових і мистецьких галузей, – настільки глибоко дослідниця занурюється у ці дисципліни чи світи мистецькі, актуалізуючи їхні термінології. Так майстри гри в бісер відшліфовували свій високорозвинутий тайнопис, добираючи матеріали з різних наук і мистецтв. Прикметно, що в анотації не зазначено, для якої аудиторії адресовано книгу. Видається, що зважаючи на таку теоретичну гру в бісер, зможуть адекватно прочитати Світлану Луцак небагато докторів і вибраних кандидатів філологічних (та інших гуманітарних) наук.

Концептуальною основою роботи є синергетичний перегляд концепту художньої домінанти. Як стверджується в анотації, “вбудовано концепцію художньої домінанти як головного ментального осердя, здатного синергетично структурувати динаміку народження, а також поетикального і рецептивно-комунікативного буття всіх компонентів художньо-естетичного матеріалу”. Синергетика, започаткувавши в науці модель відкритого мислення, підтримує потреби інтердисциплінарного вивчення проблеми функції “стандартних моделей” у динамічних процесах виникнення і реалізації цілості. Таким чином, дослідниця подбала про плацдарм для розгляду цілості тексту за допомогою генетики, нейрофізіології, здобутків кібернетики і нейрокібернетики тощо. Комплексна методика дослідження традиційно вважається компліментом для дослідника, однак тут методологічний інструментарій настільки екстравагантний, що на компліменти будуть ширі передусім поціновувачі наукового авангарду. Когнітивістика, нейролінгвістика, теорія штучного інтелекту, інші природничо-математичні науки залучено для розкриття літературознавчих тем. Отож, складна концепція монографії розгортається у своєрідний екстремальний проект практикування теорії (на

матеріалі української літератури межі XIX–XX ст.).

Композиція монографії закроена на чотири розділи, багато підрозділів, окремі з яких своєю чергою також поділяються, що підкреслює складність дослідження. До кожного з розділів підібрані епіграфи з праць авторів, значення яких для розбудови авторської концепції дуже важливі (О.Ухтомський, Р.Гром’як та ін.), і кожен розділ вивершують короткі методологічні підсумки. У структурних частинах книга строката: від важкої теорії з реферативними викладками матеріалів гуманітарних і природничо-математичних дисциплін, справжніми “проривами”, теоретичними інсайтами, через рецензійну практику, до Додатків, часом суто довідкових. Перші три розділи дослідження – “Методологічні засади застосування концепту художньої домінанти в сучасному літературознавстві”, “Дійсність – домінанта – мистецько-образний простір”: закономірності моделювання цілісності художнього світу”, “Письменник – домінанта – читач: динаміка рецептивно-комунікативного процесу” – складають власне теоретичний вимір роботи.

У першому розділі здійснюється впровадження в основи методології дослідження, актуалізується відповідна термінологія. Варто заакцентувати, що значення роботи полягає якраз в методологічному підході, а відтак широка амплітуда інтересів авторки сягає від окремих вузьких питань до питань напрямів, зміни напрямів – охоплює різну проблематику, центруючись на концепті домінанти, який змодельовано за парадигмою синергетики, бо, на думку дослідниці, “концептосфера цієї міждисциплінарної науки здатна забезпечувати перегляд поняття домінанти від звичного акцентування її «переважаючого» первня до усвідомлення спрямованості на синергетичне впорядкування надскладної множини” (с.13). Таким чином, стратегія дослідження Світлани Луцак вирізняється сміливістю: авторка, не боячись збитися на манівці, пішла якраз стежками інших наук, причому іноді дуже віддалених від літературознавства. Зазначу, що літературознавчі дослідження дуже часто зваблюють нас у суміжні гуманітарні дисципліни, тому дослідники намагаються бути обережними, щоб не зрадити поетиці, не захопитися надмірно психологією, філософією, фольклористикою, історією чи іншими науками. І є резон, як на мене, в такій обережності, адже найперше належить розкрити

завдяки аналізу тексту секрету поетичної творчості і художнього матеріалу.

Безперечно, аналіз Світлани Луцак має на меті таке розкриття, хоча й вибудовується через систему складних логарифмічних ходів. Обґрунтовуючи синергетичну природу креативного процесу, авторка у підрозділі 1.2. висловлює здогад: "...методика виділення якихось окремих смислів із багатопластової системи кодів абсолютно не є іманентною природі тексту. Вона тільки вихолощує смисл, руйнуючи ті енергетичні зв'язки, які існують між переплетеними голосами у їх «спільній праці». Прочитання тексту, яке адекватне його естетичній та енергетичній природі, ймовірно, краще було б називати «синтезом», а не «аналізом»" (с.33). Гіпотеза дослідниці видається доволі симптоматичною у ситуації "кризи теорії", адже вказує на радикальні можливості перебудови літературознавства майбутнього, відхід від узвичаєних методологій, які досі легко вписувалися у жорстку чи м'яку поетику, залежно від дози аналізу або інтерпретації.

Не можна обійти увагою підрозділ 1.3. "Ефективність дуально-єдиного принципу домінанти у дослідженні закономірностей самоорганізації художньо-естетичної цілісності", в якому прокоментовано спробу "визначити за допомогою спеціально складеної комп'ютерної програми «Золотий перетин» «художнє ядро» кількох творів із явищами мистецького синтезу, які репрезентують різні роди і жанри літератури" (с.59). Отож авторка прагне обґрунтувати практичний, так би мовити, прикладний проект застосування концепції домінанти, що синергетично структурує всі рівні твору. Важливого значення для розуміння авторського відкриття набуває тут ознайомлення з Додатками. Такий пошук домінанти твору видається цікавим і сповненим інтриги, підштовхує "тестувати" таким чином різні твори, різних авторів, та навіть наявність комп'ютерної програми дослідження із задіяванням такої точної науки, як математика, не убезпечить авторку від закидів щодо вразливості підходу, ефективність якого все ж асоціюється з ірраціонально-містичними способами зазирнути у "потойбіччя" художнього твору і креативного процесу. Світлана Луцак підсумовує: "Отже, використані нами епізодично математичні методи моделювання закономірностей самоорганізації художнього цілого крізь призму золотого перетину ще раз підтвердили думку, що в художньо-естетичній

сфері гнучке співвідношення впорядкованого і стохастичного, раціонально продуманого і ірраціонально-спонтанного, одноманітного й багатоманітного, об'єктивного та суб'єктивного – зовсім не другорядний фактор. Він достатньо зримо виявляє себе в процесі становлення формозмісту – як на етапах інсайту й емпатії, так і в динаміці наростання рецептивного ефекту катарсису" (с.60). Власне, "традиціоналісти" від теорії будуть невдоволені саме тим, що інтерпретація формозмісту, студії над поетикою певною мірою зневажені у дослідженні, хоча висновки щодо домінант за допомогою золотого перетину можуть бути дуже проникливими.

Другий розділ монографії відведено проблематиці психології творчості в синергетико-когнітивістському опрацюванні. Світлана Луцак розбудовує концепцію домінанти як синергетичної основи креативної діяльності письменника. Когнітивістика як один з найсучасніших методологічних підходів, застосування якого в царині літературознавства лише апробується, стає провідною наукою у монографії: методологічні орієнтири синергетики "цілком органічно доповнюють засновки когнітивістики, переводячи їх у царину новітнього типу відкритого мислення, не схильного до відособлення, консерватизму, зацікленості на раз і назавжди встановлених правилах і методах" (с.82). Обстоюючи важливість ідеї "динамічної поетики", авторка намагається синергетично структурувати компоненти художньої цілісності на рівнях генології, наратології, хронотопної організації твору, сюжетно-композиційного ладу – аж до співдії зі стилем епохи. Велика заслуга дослідниці у популяризації теорії творчого процесу маловідомого українського письменника й антрополога Р.Єндика, впровадженні його напрацювань у сучасне українське літературознавство.

Відаючи належне оригінальності й новаторству концептуального підходу Світлани Луцак, мушу висловити і деякі свої застереження. Отже, що задля чого: літературознавство задля нейрофізіології чи нейрофізіологія задля літературознавства? Чи треба проілюструвати прикладами з літератури специфіку активації півкуль у діяльності мозку, чи інформація про "правопівкульні" емоційно-когнітивні стани пророчиці Кассандри і лівопівкульне судження Чорної Пантери, скажімо, доповнює літературознавчий аналіз? Як

на мене, помітне певне знецінення поетики через надлишок нейрофізіології.

Розділ третій уводить рецептивно-комунікативний аспект у розгляд питань домінанти, який розуміється "як синергетико-семіологічний простір ритмічного перетину ціннісних орієнтирів автора і читача" (с.192). Світлана Луцак відштовхується від ідей О.Ухтомського, акцентує важливість етичного моменту його вчення. Дослідниця уважна до міжмистецьких перегуків (література і музика, література й образотворче мистецтво). Цей розділ прочитується з особливим інтересом, надаючи чимало фактичної інформації до роздумів та ідей для подальшого розгортання майбутнім дослідникам у їхніх працях. На мій погляд, увиразнює його головним чином щедра данина від авторки саме естетиці, і це треба привітати.

Оскільки дослідниця прихильна до наук, які зазвичай філолога більше відлякують, ніж приваблюють, ускладнилася й мова викладу, що увібрала термінологію цих наук. Передбачаю, що авторці будуть дорікати за це. Варто зазначити, що не сам по собі факт використання цих термінів, які годі, звісно, шукати у літературознавчих словниках, може визнаватися неприйнятним. Коли читачі відкриті до нового, не бояться пізнавати нове, то вони навіть з інтересом зуміють поставитися до цього. До речі, ця ж термінологія актуалізується в теорії хаосу, інтердисциплінарний характер якої дозволяє спроби застосування також у гуманітаристиці, надто ж у літературознавстві. Інша річ, що ця термінологія, чинна в теоретичних розділах, мало знадобилася у четвертому розділі, так би мовити, практичному – "Використання концепту домінанти для розгляду специфіки наукового нарративу". Стиль рецензій відрізняється від способу викладу у теоретичних розділах. Значення цього розділу дуже важливе і гарне, бо наукового шарму йому додає саме культу-

рологія. Польська дослідниця Анна Бужинська вже на цьому етапі відзначає культурологічний поворот теорії як одне з найважливіших явищ гуманітаристики останніх років.

Прикметно, що введення у цей розділ має назву "Осягнення культурологічного виміру гуманітаристики". Аналізуються монографії В.Мазепи "Культуроцентризм світогляду Івана Франка" (2004), віршознавча праця С.Гординського, книги Р.Піхманця "Іван Франко і Василь Стефаник: взаємини на тлі доби" (2009), М.Ткачука "Лірика Івана Франка" (2006), монографія І.Козлика (2007), збірник праць С.Хороба "Літературно-мистецькі знаки доби" (2009), монографія Я.Мельник "Іван Франко і biblia arosyphra" (2006). Отож у поле зору авторки потрапили найновіші і, мабуть, одні з найцікавіших українських літературознавчих праць. Особливо варто відзначити увагу дослідниці до здобутків Тернопільської школи, зокрема про видатну роль у ній, як і в українському літературознавстві загалом, Романа Теодоровича Гром'яка, імпульси праць якого для розгортання концепції Світлани Луцак особливо відчутні.

Про авторку як вдумливого й талановитого літературознавця переконливо говорить висновкова частина монографії, а список використаних джерел свідчить на користь її добросовісності, ретельності й відповідальності. Варто відзначити гарне і продумане оформлення видання (С.А.Прокіпчин). Книга "Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ ст.)" вимагала від літературознавця великої інтелектуальної праці на кожному етапі її становлення. Безперечно, завдяки цій праці ім'я авторки запам'ятається, теоретичні питання домінанти пов'язуватимуть надалі з її книгою. Думаю, монографія Світлани Луцак буде доказом продуктивності й оригінальності вітчизняного літературознавства початку ХХІ століття.

УДК 811.161.1
ББК 81.2 Ук

Марія Голянич, Ірина Бабій

ВИДАННЯ АКТУАЛЬНЕ, ПОТРІБНЕ

Пилипчук В. П. Афористика / В. П. Пилипчук – Хмельницький : Видавець ПП Цюпак А. А., 2009. – 218 с.

Українське суспільство на початку ХХІ століття не перестає потребувати видань навчального та пізнавального спрямування: значна кількість уже відомих праць такого характеру не применшує вартості нових. “Афористика”, укладена В.П.Пилипчуком, органічно доповнює ряд наявних робіт – збірок висловлювань, де у лаконічній формі мовних одиниць відбито світогляд людини, оцінку нею довкілля і своїх внутрішніх почувань, акцентовано на окремих фрагментах мовної картини світу, окреслено такі асоціативні ряди, які по-новому розкривають певні поведінкові стереотипи, глибше виявляють емоції та характер мовця, його поетичні уявлення.

Рецензована збірка афоризмів має чітку структуру, складається зі 160 розділів – своєрідних рубрик досвіду, у кожному з яких наведено висловлювання, що стосуються рис характеру людини (наприклад, “Благородство”, “Гордіня”, “Принциповість”), певних загальнолюдських категорій, маніфестованих важливими для соціуму концептами (“Батьківщина”, “Влада”, “Держава” та ін.); окремі рубрики – це назви професій, мовні одиниці, що називають сферу діяльності людини (“Вчитель”, “Журналістика”, “Митець”), навіть окремі предмети, значущі в житті мовця (наприклад, “Книга”, “Роман”).

Заслужує на увагу й те, що тематично книга охоплює не тільки ті вербалізовані поняття, які часто є в полі зору дослідників (“Мова”, “Любов”, “Скромність” тощо), а й такі, які зрідка виділяються авторами і в яких акумульовано важливі філософські виміри людського життя, сентенції морально-ціннісного характеру (“Діалектика”, “Екзистенція”, “Інтуїція”, “Лакейство”, “Нігілізм”, “Філістерство”). Закономірним є й те, що у книзі поряд із афоризмами, присвяченими позитивній характеристиці окремих явищ і понять (“Відважність”, “Гідність”, “Дружба”), виділено ті, що позначають негативні явища особистого і суспільного життя (“Безпринципність”, “Егоїзм”, “Марнославство” та ін.).

Не менш вагоме практичне значення рецензованої праці. Її можна використовувати як допоміжний довідник при вивченні різних розділів сучасної української літературної мови. Наприклад, під час опрацювання тем із **лексикології** (антоніми: *Розум людей згуртовує, дурість – роз’єднує* (с.146); *Мета гідності – творити, мета негідництва – руйнувати* (с.29); *Де воля – там перемога, де безвілля – там поразка* (с.26); синоніми: *Героїзм та звитяга – квінтесенція совісті* (с.27); *Доблесть і героїство – се завжди концентрація мудрості* (с.27); *Де моральність, там стійкість та незламність* (с.110)); **фразеології** (якщо вибрати з рецензованої праці доречні приклади авторських афоризмів, напр.: *Час – найкращий порадинок для того, хто вміє його слухати* (с.186); *Дерево зростає в корінні, а людина – в творінні* (с.94); *Характер людини – в її повсякденних вчинках* (с.180)); **морфології** (можна добирати відповідні приклади при вивченні різних частин мови, напр.: **числівники**: *Краще один раз проявити скромність, аніж десять разів про неї базікати* (с.156); *Ліпше пізнати одну абсолютну істину, аніж сто відносних* (с.4); *Один раз закапостиш гідність – у семи кроках не відмиєшся* (с.29)); **синтаксису** (із цієї праці можна дібрати приклади, що ілюструють різні типи речень за структурою, метою висловлювання, частиномовним вираженням головних і другорядних членів речення, за характером співвідношення частин у складному реченні та ін.): *Як пошануєш діло, так воно і тебе пошанує* (с.39); *Мова – дзеркало ерудованої людини* (с.53); *Швидше істину пізнає той, хто переможе упередженість* (с.75)).

Рецензована робота виходить за суто лінгвістичні межі, оскільки є значною мірою культурологічною, а також має важливі соціо-психолінгвістичні аспекти.

Критичні зауваження, яких неможливо уникнути після ознайомлення з працею, не вважаємо істотними.

Так, деякі фрагменти “Афористики”, зокрема окремі вислови, можливо, є дещо переобтяженими термінологічною, пасивною або просторічною лексикою, однак цей відно-

сний недолік можна вважати радше особливістю авторського стилю. Серед таких “переобтяжень” маємо на увазі надмірне використання:

- **термінів** (*Лан красен з господарності, афоризм – з ланідарності* (с.11); *Відвага – життя закон! Відвага – життя фазотрон!* (с.20); *Як нема в душі відважності – в борні зі страхом аніяка трансфузія не підможе* (с.20); *Лиш той інтелект істинний, який трансцендентальний* (с.72); *Аби уконтентувати других, митець спершу має сам себе уконтентувати* (с.105); *За пошану треба боротися повсякчас. Станеш вичікувати пошани – сфагнум тебе вкриє* (с.131); *Під хамелеонів не орють і не боронують, з решета не сіють: самі себе транспонують, бо се добре вміють* (с.180));

- **діалектизмів** (*Роздебендювати про власну ерудицію – се визнавати її повну відсутність* (с.53); *Хто швидко відкидає інтуїцію – свій талант зневажає* (с.170));

- **застарілої лексики** (*Пізнання Абсолюту всує нікому не дається* (с.3); *Як добре в держави кормило – всім мило, як погане стерно – то всім скверно* (с.38));

- **просторіччя** (*Чим більше випендюєшся, тим більше шкоди завдаєш своїм відносинам з людсьми* (с.21); *Гордоти куча – вдача падлюча* (с.35); *Будеш лохом – покритється мрія мохом* (с.111)).

Крім того, на нашу думку, не варто формулювати афористичні висловлювання так, щоб вони потребували додаткових пояснень, а в книзі бачимо, приміром: *Бракує культури – не виручать фіоритури (прикраси)* (с.83); *Хто не вміє фумелем (чоботарський інструмент), то язиком хоч помеле* (с.133); *Неклаба (невіглас) в терпінні – неклаба в творінні* (с.173); *Цинізм стрійний (нарядний) – на підлість та підступність потрійний* (с.184); *Якщо тезаврувати (нагромаджувати), то*

дух (с.196); *Душевність – се даєння (пожертва) людині від Бога* (с.209) тощо.

Окремі афоризми є, очевидно, пересмисленими висловлюваннями інших авторів (напр.: *Людині ніщо так дешево не дається і ніщо так дорого не ціниться, як людяність* (с.99) – перефразований М.Сервантес: *“Ніщо не обходиться нам так дешево і не ціниться так дорого, як ввічливість”* (Див.: Панчішак М. М. Афоризм : збірка афоризмів / М. М. Панчішак. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1998. – С. 219). Або: *Талант, терпіння і труд – все перетруть* (с.169) – перефразоване народне прислів’я: *Терпіння і труд все перетруть*. Порівняймо ще: *Душевна краса і глибока совісність – два рівних крила людини* (с.82) – алюзія на рядки з вірша М. Рильського: *“У щастя людського два рівних є крила: троянди й виноград, красиве і корисне”* (Див.: Українська радянська поезія : збірник / упоряд. : Н. Костенко. – К. : Дніпро, 1982. – с.82)), однак у такому випадку необхідно зазначити автора і джерело, звідки взято початкове висловлювання.

Як уже було зазначено, рецензована праця має чітку структуру, однак було б добре доповнити її вступом (у якому була б подана коротка інформація про афоризми як різновиди фразеологізмів, а також хоча б схематично окреслені принципи добору афоризмів до пропонованої книги) і переліком використаної літератури. Також мусимо відзначити, що збірка афоризмів вичитана, проте не позбавлена, на жаль, окремих технічних огріхів (с. 4, 6, 7, 8, 9, 21, 34, 41, 59, 71, 107, 142, 186 тощо).

Однак усі ці зауваження не впливають на культурну, пізнавальну та інтелектуальну цінність праці, адже важливість і своєчасність “Афористики” В.Пилипчука, її багатотематичність і широка інформативність свідчать про те, що вона отримає ще не одне перевидання і послужить корисним посібником-довідником для багатьох читачів.

Левко Різник

ВІД АНТОНИЧА ДО ВІНГРАНОВСЬКОГО

“Скажіть їм, що Україна не рай земний – бо раю на землі не може бути, – а найкраще виконаний обов’язок супроти Бога і людей. І скажіть їм, що Україна не створиться хитрими спекуляціями, а тільки великим і організованим ідейним поривом. Тільки великим хрестовим походом Духа на українське пекло тілесних пристрастей і хаосу матерії можна створити Україну”

В’ячеслав Липинський

Салига Т. Екслібриси Евтерпи : літературознавчі статті / Тарас Салига. – Л. : НВФ “Українські технології”, 2010. – 326 с.

Як для читача, який послідовно відстежує творчий поступ професора Львівського національного університету ім. І. Франка Тараса Салиги, може здатися, що його нова книга “Екслібриси Евтерпи” є своєрідним додатком до книги “Воздвиження храму”, котра вийшла порівняно недавно у видавництві “Світ”. Проте докладний аналіз видання нашою цілком інше міркування.

За роки “незалежності” Тарас Салига надто активізував свою дослідницьку літературознавчу працю – і відомо, з яких причин. Людина іманентної патріотичної налаштованості, він з перших кроків у літературі, безперечно, всілякими шляхами вивчав ті величезні “поклади” української літератури, особливо – поезії, “конкурентноздатної” у світі, що була під забороною чи “ув’язнена” в “строго секретних” спецхранах у радянські часи через ту свою могутню “українськість”, яка суперечила більшовицькій ідеї “злиття націй”. З розвалом “імперії зла” вчений, розуміється, відразу зайняв одне з провідних місць у русі за визволення “з неволі” українського художнього слова – і якраз у царині його осмислення з вершин нового часу та фахової популяризації, введення в культурний сучасний обіг, – власне, воскресіння, здавалось би, навечно “закатованих” славних імен, – таким чином сприяючи “воздвиженню духовного храму” українця доби державницького відродження.

Книга “Воздвиження храму” своєю фундаментальністю стала ніби підсумковою і в матеріалі та в ідейному прямуванні, заторкуючи дослідницьким “апаратом” десятки видатних імен майстрів поетичного слова, з глибоким проникненням як у художню тканину творів в сенсі будовотворчої матерії, так і в їх ідейну складову. Аби й широкому читачеві доступно розгорнути всю правду, як “століттями цей храм нівеличили та руйнували, а він усупереч усьому стоїть і зачаровує своєю величчю і красою”. Автор, однак, не вважає процес завершеним. В анотації він і пише, – ніби резервуючи собі право на нові книги як “додатки” чи продовження теми: “Воздвиження храму” – теперішній час, бо духовна будівля ніколи не є завершеною, вона в постійному вдосконаленні”. Зрештою, і в анотації до “Екслібрисів Евтерпи” підкреслено: “Як і в попередніх книгах автор основну свою увагу зосереджує на тенденціях розвитку українського поетичного процесу, повертаючи читачеві призабуті або зовсім невідомі імена”.

А все ж “Екслібриси Евтерпи” – цілком оригінальна чи, як то за Франковим словником, “ціхова” книга в творчому процесі Тараса Салиги. Так, дослідник і справді тут “відкриває вельми цікаву й самобутню творчість Василя Хмелюка, Вадима Лесича, Лавра Миронюка, Володимира Яніва та Марка Бослава”; і справді “зосереджує увагу на тенденціях розвитку...” Однак, у “відкриттях” він не обмежується лише популяризаторством; “відкриваючи”, використовує творчість аналізованих поетів для вияву тенденцій... От в тім і оригінальність книги, що серед “тенден-

цій” – одна! – і теж ще мало досліджена в українському літературознавстві, хоч і бралося за тему вже чимало вчених... Автор вибудовує книгу так, що крізь статті, нібито написані принагідно, спорадично, простежується еволюція, динаміка якраз модерної, сецесійної поезії, ще від початків, крізь тридцять роки, крізь “шістдесятництво” й до теперішнього літературного процесу.

У першому розділі книги “Веснояре цвітіння” і розкривається зародження та “розквіт” модерного напрямку в українській літературі – й незалежно від кордонів. Хоча певні акценти зроблені на кількох постатях, які мали безпосередній причиною до проникнення “модерну” в поезію Богдана-Ігоря Антонича; учений, властиво, делікатно, не применшуючи великого піетизму, самобутності антоничівської поезії, випишує джерела, які живили цю поезію зародково, виявляє суголосність її з поезією того часу, – об’єктивно доводячи, що таке могутнє явище, як “Зелена Євангелія” Антонича не з’явилося на порожньому місці.

Розділ починається з аналізу творчості поета-художника Василя Хмелюка, експериментатора в усій “модерністиці”, яка “веснояре цвіла” на початку століття в двадцятих роках у Європі. Хмелюк силою обставин жив на Заході, отже, й був безпосереднім учасником творення нової поезії. Важливо, що Тарас Салига дуже докладно вводить читача в “модерний” світ поета як його рідний – а не як наслідувальний... Тим дослідник заперечує вторинність поетової творчості, дискутуючи з критиками, що сприймали “формальну поетику” Хмелюкову поверхово. “Найбільше досягнення у виробленні Хмелюкової власної дороги – це його незгасаючі експерименти”. Починаючи з дадаїзму, через символізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм... І хоч Антонич з іронією ставився до “парижанина” Хмелюка, що “шукає Європи “під спідницею дам”, але вчитувався у його твори й черпав щось для себе – нехай і “від протилежного”.

Антонич, правда, жив теж у “Європі”, але таки – “в себе”, вдома. Хмелюку довелося бути у “вигнанні”. Тому цілком логічно завершує статтю Т.Салига емоційним: “Хочеш не хочеш, а за всіма отими хмелюківськими “масками”, що деколи нагадували тип “березівського парубка” в ролі “європейського гульвіси”, відкривалося незахищене обличчя болю, вигнаної із рідної землі молодої людини, душа котрої ридала розпукою за духовним побратимом, який не встиг більше прислу-

житись Україні, як цього прагнув”. А таки прислужився, – як на нинішній об’єктивний погляд професора Тараса Салиги.

Вадим Лесич з когорти поетів сорокових років на еміграції теж вдавався до “постійного експериментування в білому вірші, верлібрі та всіляких інших прагненнях і практичних спробах оновітнення поетики...” На прикладі Вадима Лесича автор широко розгортає значимість і багатство інтелектуально-творчого вкладу в західну, й українську зокрема, культуру великого грона українських літераторів на еміграції, – тут Юрій Шерех, Ігор Костецький, Василь Барка, Юрій Лаврінченко, Григорій Костюк, Богдан Бойчук, Святослав Гординський, Євген Маланюк... І в цьому середовищі ім’я Вадима Лесича було не останнє. Тарас Салига й доказово пише: “Формальні вектори поетичних пошуків Вадима Лесича багатолітні й самодостатні. Ніколи не було так, щоб поет забавлявся експериментом як версифікаційною чи синтаксичною вправою, тобто модернізуючи вірш, він нічого не модернізував у ньому для так званого «чистого модерну», а те, що вдавалось йому модернізувати, було фактом природним і естетично доцільним”.

“Виймаємо із прірви забуття ім’я поета-патріота, поета-воєнка армії УНР, ніжно-емоційного лірика, твори якого – свідчення яскравого таланту, який лише починав розквітати”, – пише Тарас Салига про Лавра Миронюка, людину трагічної долі та непересічного таланту. На жаль, більшість його спадщини втрачена, й дуже цінно, що в книзі “Екслібриси Евтерпи” знайшлося місце для розмови про поета-інтелектуала, пошуковця свого власного голосу в суголосі українських поетів у вигнанні, поєднаного з іменами таких же синів України в її трагічні часи. Його сторінка не померкне завдяки професорові.

Через Володимира Яніва автор поступово наближає читача до розкриття творчої, “сецесійної” іпостасі Б.-І. Антонича. “Від травня 1932 до липня 1934 року Янів редагує “Студенський шлях”. Журнал суспільно-політичний, але в ньому “друкували свої художні твори Анатоль Курдидик, Олекса Стефанович, Богдан Кравців, Б.-І. Антонич, Орест Караван, Олег Ольжич та й сам Володимир Янів”.

“Збірка В.Яніва «Життя», – читаємо в силуеті під авторством Т.Салиги, – не тільки найпомітніша серед інших у творчій біографії поета. Вона стала поетичним досягненням української літератури в діаспорі 70-х років.

Його творчість – міст з 20-х років у 70-ті. Вірші збірки «Життя» цікаві й тим, що вони є своєрідним художнім утворенням, на якому можна уловлювати певні барви в стилістиці українського символізму та неоромантизму 20-х років і водночас впливи поезії шістдесятників. Отже, від “модерну” початку століття на європейських дріжджах до “модерну” українського відродження часів “хрущовської відлиги”. Словом, – модерн українського варіанту.

Звісно, що “українськість” природно впливала на коріння поезії Б.-І.Антонича. Тому автор і відводить у книзі найбільше місця творчості великого співця української “Зеленої Євангелії”. Щоправда, не апофеозно-величально, а в тій правдолюбній, об’єктивній, – хоч і не вельми емоційній, манері, що виразно властива творчості Т.Салиги, – всебічно досліджуючи оточення, тло, мотиви сучасників, що могли мати детонуюче значення в збагаченні “модерного”, “сецесійного” мислення поета.

У статті “Богдан-Ігор Антонич, сецесія і контекст...” автор у поле зору дослідження стилю поетового саме в контексті “модерну” бере найбільш відому поезію “Концерт” – “мелодійно-живописний вірш”, “аби спровокувати читача на роздуми про еволюцію сецесійного напрямку художнього слова перших десятиліть (а то й не тільки перших!) попереднього століття, оскільки сецесійність Антоничевої поезії має особливу палітру і дає для таких роздумів очевидні підстави”. “Концерт” можна вважати вершинним у сецесії українських поетів. Однак дуже доречно, здається, підкреслено, що “корені сецесії Б.-І.Антонича, звичайно, бачаться у творах раннього модерністського руху і, звичайно, в експериментах поетів-молодомузівців”... які “рекламували себе як творчу молоду силу, що пересаджує на свій український ґрунт “відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний і – сецесійний”. Таким чином Тарас Салига, не знижуючи ролі Антонича, підносить значимість, повноту, багатство всього українського літературного процесу, в якому Антонич посів своє гідне місце та вийшов на той рівень модерної поетики, коли, як видно з поезії “Концерт” чи багатьох віршів з книги “Три перстені”, його “модерні” стилі не “пересаджені”, а виростили зі свого ж зела, яке з давніх-давен, відколи українська мова існує – зберігається в українському ґрунті – лиш для збудження енергії росту потрібна “рільнича”

праця таких талантів, як антоничівський, потрібне відповідне “повітря”.

Тему розширено в наступній статті “Терпка, як терен, і гірка, як полин” (Богдан Ігор Антонич і Володимир Гаврилук), де сконденсовано – вперше так чітко в українському літературознавстві – виявлено творчі зв’язки Володимира Гаврилюка та його близького приятеля Б.-І.Антонича у взаємовпливах. “Обидва поети, начеб один одного доповнювали”. І в цьому особлива значимість спільної праці на єдиному полі славних талантів. “Їхні погляди на творчі шукання часто співпадали або, принаймні, перетинались, особливо в «ізмівських» площинах, наприклад, у ставленні до сюрреалізму”.

Були вони майже ровесниками, проте, як дослідник пише: “Гаврилук, що пройшов мистецькі краківські студії, бездоганно знав бретонівську теорію сюрреалізму і «приміряв» її до себе, і крізь її окуляри дивився на поезію Антонича”. Проте широкий український читач спершу довідався від Д.Павличка про Антонича, й творилось враження, що це одинока випадкова постать... Тарас Салига тому доречно наголошує, що розмова про модерну поезію із залученням імен Хмелюка, Лесича, Гаврилюка на тлі Антонича “тільки поглиблює розмову”, “додаткові колізії вимальовують певну об’ємність явищ, якщо б інакше сказати, інтегрують у загальний літературний процес його розсіпані частковості”.

“Отже, визбируймо все, – знову ж таки дуже доречно зиває автор до сучасних дослідників, – навіть і те, що на перший погляд не вельми суттєве, пам’ятаючи, що в загальній картині цілого воно по-іншому спалахує і часто стає суттєвим”.

Бо навіть сьогодні, – не без іронії обурюється автор, – є молоді науковці, “які воліють писати тільки про модерн... при цьому нехтуючи специфікою національного розвитку літератури, її функційною заангажованістю в українські суспільні проблеми, а часом й не помічають художніх фактів у рідному письменстві... Мовляв, у нас цього не було, ми “зашароварені” сентиментальні романтики і тільки щойно доростаємо до європейських “норм”. Отже, позбудемось “шароварщини”, більше еротики, сексу, вульгарщини і в нас так само буде все “о’кей!”

Не випадково до розділу включено статтю й про Марка Бослава (Михайла Дяченка), одного з найяскравіших представників

“упівської поезії”. Здавалось би, поезія боротьби випадає з контексту... Але ж він, народжений 1910 року, і “студював право у Львові”, і через брата Миколу здобував “Подєбрадську лектуру” з Чехословаччини, і вчитувався у поезію Антонича, і листувався з молодіжним часописом “Дажбог”, і захоплювався збірками Б.Кравціва, зокрема збіркою з 1933 року “Сонети і строфи”, і був під впливом Євгена Маланюка... Розуміється, як інтелектуально багата людина знав поезію розмаїтих стилів і міг бути “модерним”.

Однак, віддався єдиному... де звучали тони “героїчної Голгофи”, своєрідна вітка суто української “новизни”:

Прийми пісні мої, Вітчизно любя,

У них мої і серце і душа.

Не кидай, Україно, їх на згубу

В них чистої любові й гніву шал.

Бо такі були відповідальні часи, коли чесний поет не міг нехтувати “специфікою національного розвитку української літератури”. З першого розділу, таким чином, обґрунтована й підставою впливає тема наступного розділу “Шістдесятники... і не тільки...”, де заакцентовано імена поетів Івана Світличного, Дмитра Павличка, Івана Драча, Миколи Вінграновського, Василя Симоненка... – поетів постсталінської доби, які відкривали собі добу Антонича й творили новітній український модерн, у корені заперечуючи запліснілу, змертвілу “поетику” соціалістичного реалізму. Автор, звісно, не простежує прямих аналогій, бо це може суперечити науковості, але читач має право й на свої висновки, алюзії, логічні побудови.

Речником “новітнього – модерного! – напряму” став Іван Дзюба. Тарас Салига в статті “Окремо взятє життя” так і зазначає: “Якщо праця “Інтернаціоналізм чи русифікація?” стала своєрідним маніфестом шістдесятництва, то всі інші його праці зайняли вельми поважні ніші в царині гуманітарної науки та культури, в утвердженні естетичного демократизму і руйнації соцреалізмівських догм творчості.” Не випадково автор включив у книгу стенограму “Обговорення поезії М.Вінграновського і В.Симоненка 8 січня 1963 року” в Спілці письменників. Із виступів тодішніх письменників видно, що кожен усяко, навіть М.Рильський, оминали тему модернізму в творах молодих, однак з виступу Л.Забашти видно, що те поняття сиділо в думках; вона й спробувала заперечувати... але все ж не зрадила істині – визнала їх нова-

турами. (А що ж таке “модернізм”, як не новація!)

Дорога від Антонича та його оточення, творчого середовища, до Вінграновського пройшла через трагічні періоди в історії України, однак вона не перервалася. Її настеляли своїм поетичним “бруком” поети діаспори – аж поки не “зблисло світло в кінці тунелю” в метрополії. “А як результат – лави творчої інтелігенції українського національного відродження...” – зі статті “...Серце для куль і для рим...” (Іван Світличний). І далі – автор перераховує більше тридцяти імен, які за талантами були б окрасою культури будь-якого народу. Яке дивовижне багатство! “А серед них Іван Світличний... Іван Світличний – літературознавець. Іван Світличний – критик. Іван Світличний – перекладач...” Або, за висловом Михайлини Коцюбинської, – “найчільніша організовуюча постать в культурному Ренесансі 60-х років”. До речі, й настільки яскраво в короткому аналізі вимальовано “сильвету” Івана Світличного, що мимоволі напрошується думка: та яскравість “сильвети” зблисла настільки свіжо лише завдяки емоційній своєрідності критичного пера Т.Салиги. (“Трапила коса на камінь!” – у позитивному розумінні).

Складні часи – складні поетичні долі! Двадцять століття несло Україні якийсь невичерпальний сатанинський трагізм. І “виходити в люди” поетам за пекельних обставин – ой, як було нелегко!.. Зате тільки завдяки поезії, культурі нація під час світових воєн, репресій і голодоморів зуміла зберегтися. Цю “складність” Тарас Салига передає в книзі трьома статтями про Дмитра Павличка, тема творчості якого є одною з домінуючих в авторових літературознавчих студіях. Але ці шкіци аж ніяк не компліментарні, в них багато відкритої полеміки – з метою вийти на ту глибинну правду, яка заперечує всяку спорадичну, як писав Франко, “блягу...” заздрощі, нерозуміння, поверхове сприйняття окремих фактів... Автор дуже тонко виводить постать Дмитра Павличка як одного з найчільніших представників “складної поетичної долі”. Звісно, лише завдяки своєму могутньому талантові поет зумів перемагти “складнощі” часів. Дослідник делікатно вичільнює дві головні іпостасі таланту стосовно досліджуваного широкого русла українського модерну. З одного боку, загалом, Дмитро Павличко виступає як речник “суворого реалізму”, міцної франківської традиції, а з іншого – серед

свого багатющого творчого арсеналу завше виявляє новаторство – “модерн” тої високої проби. – не запозичений, не крадений, – в дусі Антонича. (Звісно, професор цих спостережень не “вистрілює”, а тонким аналізом виводить на думання читача). Хоч би в плані – від римованих октав – до неримованих, від “традиційно-канонізованого” сонета – до “Золотого ябка”...

Ось і врешті вихід на слово Миколи Вінграновського, – “Це слово кризь хрести і прах, Кризь пил віків, усе в сльозах...” – є апофеозом наскрізної теми збірника “Екслібриси Евтерпи”. Вже сама назва статі “...Я – гнівний меч..., що від Дніпра до звід...” говорить про не випадкове розміщення цього матеріалу саме в кульмінаційному місці. Автор конкретизує назву: “Микола Вінграновський проти другої державної мови”. Але ж мовиться про поета такого діапазону, що в тексті важко авторові втриматися в межах конкретної теми. Так тема підказує звернення до поетової лірики “боротьби, протесту, гнівного пафосу”, відстоювання прав рідного слова:

*Це слово людської надії,
Це слово кризь хрести і прах,
Кризь пил віків, усе в сльозах,
Пробилось, вижило, зоріє,
Горить у мене на устах.*

Але ж – який новітній, свіжий, “модерний” інструментарій, яка розлога метафоричність, що її й не охопити зором! – коли можна сказати (зі спогаду Віктора Баранова, цитата): “Він уперто творив себе у слові – слові глибоко власному, ні на чие інше не схожому, напрочуд індивідуальному. Аура його творчості виявилася такою мірою окремішньою, що він, здається, й не належав україн-

ській літературі: то йому належав цілий окремий материк у її розлогому морі.

Тому автор книги й робить незаперечний висновок: “Епоха шістдесятників, пори хрущовської відлиги, подібна до епох попередніх. Шістдесятництво у своєму онтологічному розвитку явилось універсальним націєтворчим і соціокультурним феноменом доби й розвивалось як протидія до заперечних йому сил, як конфлікт соцрежимові”.

Загалом книга якісно вдало розвиває манеру Тараса Салиги, що виробилася в попередніх роботах. У нього “нарратив” і “дослідження” поруч і в гармонії. Це дає можливість йому легко покористовуватися розповідним характером викладу, вдаючися при тім до вияву своїх емоційних, душевних почувань, – прокладаючи таким чином стежку до читацького серця безпосередньо, правдиво-переконаливо; а водночас – дослідницьке, наукове, аналітичне заглиблення служить надійним обґрунтуванням авторової, часто вистражданої правди. От якраз це постійне, напружене, активне, відверте, відкрите пошукування правди на рівні національного: “Ще не вмерла Україна” – “Ще не вмерла і не вмере!” (І.Франко), а також на рівні загальнолюдської полеміки: “Фауст”–“Мефістофель” (Гете) – робить творчу манеру професора Салиги неповторною і привабливою. Кризь густину емоційного, водночас наукового, істинно літературознавчого тексту, явно проглядає те найголовніше, що є творчим рушієм автора, вийти на близьку серцю, чисто людську, наднаукову правду життя. Книга “Екслібриси Евтерпи” видається гідним домурівком при “Воздвиженні храму”.

ЗМІСТ

ІНСТИТУТУ ФІЛОЛОГІЇ – 70

Любов Кіліченко. “Іван Франко, якого знаємо мало”.....	3
Степан Процюк. Історія одного дон-кіхотства.....	8

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Роман Галод. Світоглядно-філософське підґрунтя літературного імпресіонізму.....	11
Ігор Козлик. Методологічні характеристики літературознавства як гуманітарної науки у площині філософської герменевтики Г.-Г. Гадамера.....	19
Світлана Луцак. Зворотньо-поступальний характер сприймання як конструктивний принцип художньо-естетичної взаємодії (на матеріалі новел із мистецтвознавчим міні-сюжетом Г. Хоткевича).....	27
Олег Пилип'юк. Літературно-естетична теорія Арістотеля.....	36
Оксана Семенюк. Інтелектуальні й етичні оцінки в семантиці речень із предикативом емоційного стану та інфінітивом.....	43
Олександр Солецький. “Пам'ять тексту” в літературознавчих концепціях ХХ століття.....	48
Віра Великорода. Функціонально-прагматичні характеристики евфемистичних субститутів у медіа дискурсі.....	54
Наталія Ткачик. Оніричний модус міфопоетики в теоретичному ракурсі.....	57
Світлана Прокіпчин. Часопростір історичного роману як конструктивний чинник моделювання художньої дійсності (на матеріалі діалогії “Людолови” З.Тулуб).....	63
Ярослав Голодюк. Емотікон: дефініція, структура та закономірності вживання в українськомовному дискурсі інтернет-комунікації.....	69

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ: ІДЕЙНО-ОБРАЗНІ ВИМІРИ

Віталій Кононенко. Художні тексти в сучасних процесах мовотворення.....	76
Петро Іванишин. Створення світу: трансформація шевченківських мегаобразів у поезії вісниківів.....	83
Роман Піхманець. Структуротворчі чинники художнього тексту Леся Мартовича.....	93
Надія Тишківська. Стилестичний синтаксис поезій у прозі Василя Стефаника.....	110
Володимир Барчук. Засоби вираження сутаксису в українській мові (на матеріалі творів Юрія Яновського).....	112
Ганна Марчук. Риси художнього новаторства у створенні сатиричного образу в оповіданнях Леся Мартовича.....	119
Ольга Слоньовська. Вітаїстичний міф України у художніх текстах письменників української діаспори 20-х – 50-х рр. ХХ ст.....	125
Валентина Грещук. Гуцульські лексичні діалектизми у творі Романа Андріяшика “Додому нема вороття”.....	129
Вікторія Чобанюк. Фольклорні елементи в структурі художнього тексту Олеса Бердника (на матеріалі роману “Вогнесміх”).....	133
Любов Пена. “Усе потрібне, все важливе, що в твоїй рідній стороні”: гуцульські діалектні риси в поезії Тараса Мельничука.....	138
Леся Петренко. Специфіка творення експресіоністичних образів в українській літературі 20–40-х років ХХ століття.....	144
Наталія Іванишин. Способи реалізації авторської позиції в драматургічному тексті.....	150
Любов Процюк. Інтертекст у драматургії Людмили Старицької-Черняхівської.....	154
Наталія Пославська. Дериваційна реалізація векторно-об'єктної валентності дієслів деструкції.....	159
Орест Кавецький. Гуцульська побутова лексика у книзі Параски Плитки-Горишівт “Старосвіцкі повісторьке”.....	166
Лілія Парляк. Гуцульські діалектні фраземи у малій прозі Юрія Федьковича.....	169
Ольга Роїк. Сполучники як актуалізатори вираження семантики у тексті.....	173

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Євген Баран. Проза Олега Солов'я: між Еросом і Танатосом.....	180
---	-----

<i>Марта Хороб.</i> Новелістичне мислення Романа Іваничука: художня концепція філософії кохання.....	186
<i>Тарас Пастух.</i> Герметична поезія Віктора Кордуна.....	193
<i>Ольга Деркачова.</i> Особливості референтності у поезії резистансу.....	199
<i>Андрій Печарський.</i> Антропологія “літературного нарцисизму” (на матеріалі української белетристики першої третини ХХ ст.).....	204
<i>Микола Васильчук.</i> “Мої оповідання – подекуди історичні документи...” Гуцульщина у художніх творах Михайла Павлика.....	210
<i>Тетяна Качак.</i> Жанр художньої біографії у сучасній літературі для дітей.....	221
<i>Надія Брилинська.</i> Сюрреалістичні прояви у чеській поезії першої половини ХХ ст.....	227
<i>Валентина Папушина.</i> Особливості громадянської тематики в романах І.С.Тургенєва.....	231
<i>Наталія Вівчарик.</i> Поетика детективних повістей Григора Лужницького “Сім золотих чаш”, “Замок янгола смерті”.....	236
<i>Надія Козіна.</i> Філософська основа та поетика романів Віри Вовк “Вітражі” і “Старі панянки”.....	242

ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

<i>Степан Хороб.</i> Український драматургічно-театральний символізм у контексті вибору між Сходом і Заходом.....	253
<i>Наталія Мафтин.</i> Традиції та новаторство як координати формування індивідуального стилю Івана Керницького й Василя Ткачука.....	259
<i>Ольга Лазарович.</i> Символічні значення лексем “світло” / “тьма” (“światło” / “ciemność”) у релігійній картині світу.....	265
<i>Лариса Табачин.</i> Художня візія гуцульського світу в прозі Станіслава Вінченца (на матеріалі роману “На високій полонині”) та Ярослави Лагодинської (оповідання “На полонині”).....	272
<i>Олена Пелехата.</i> Фразеологізми на позначення позитивних рис характеру людини в українській та польській мовах.....	276
<i>Марія Ткачівська, Надія Бондар.</i> Реалії тематичної групи “їжа” в поемі І.Котляревського “Енеїда” та її німецькомовному перекладі.....	282
<i>Оксана Семак.</i> Парадокс як засіб вияву ідейної позиції автора у драмах В.Винниченка і Б.Шоу.....	285
<i>Уляна Андрусів.</i> Лінгвокультурні особливості вербалізації концепту ЖІНКА в англійській, французькій, польській та українській мовах: асоціативний аспект.....	289
<i>Ірина Микитин.</i> Гуцульщина Кастаня Абгаровича і Юрія Федьковича: часопростір у вимірі ARCHE.....	296
<i>Наталія Венгринович.</i> Стан компаративного вивчення проблеми натуралізму в українському та зарубіжному літературознавстві.....	302
<i>Данило Рега.</i> Візуальні експерименти у творчості українських та польських футуристів.....	307
<i>Оксана Мельник.</i> Поезія Гайнріха Гайне та Миколи Маркевича: типологія романтичного мислення.....	312

Трибуна молодих

<i>Оксана Залевська.</i> Наративна стратегія малої прози Ростислава Єндика.....	319
<i>Мирослава Іванишин.</i> Дискурс національної ідентичності в історико-літературних працях Любомира Сеника.....	324
<i>Наталія Кобзей.</i> Митець і мистецтво крізь призму натуралістичної доктрини.....	330
<i>Любов Мельник.</i> Відродження українського руху в Галичині у 60-х роках ХІХ століття і Федір Заревич.....	338
<i>Тетяна Монолатій.</i> Персоніфікація вірнопідданства у романі Йозефа Рота “Павутиння”.....	345
<i>Зоряна Родчин.</i> Рецепція української мелодрами початку ХХ століття.....	351
<i>Тетяна Музика.</i> Образ-символ раю в однойменному романі Василя Барки.....	359
<i>Марія Якібчук.</i> Релігійні мотиви й образи у поезії Зеновія Красівського та Ярослава Лесіва.....	364
<i>Марія Багрій-Миськів.</i> Домінантна функція дуальних образів у художньому мисленні Ігоря Костецького.....	370
<i>Оксана Гавадзин.</i> Назви сорочки у говорах Покуття.....	374
<i>Мар'яна Барчук.</i> Розвиток української літературної мови в Галичині середини ХІХ	

сторіччя: концепція Євгена Грицака.....	380
---	-----

КРИТИКА, БІБЛІОГРАФІЯ

<i>Степан Хороб.</i> Домінанта як компонент художньої структури: синергетичні, когнітивні й рецептивно-комунікативні проєкції (Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ ст.) : монографія / Світлана Луцак ; наук. ред. Р. Т. Гром'як. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.).....	387
<i>Наталія Мочернюк.</i> Домінанта в синергетичній парадигмі: проблеми теоретичного вивчення (Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ ст.) : монографія / Світлана Луцак ; наук. ред. Р. Т. Гром'як. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.).....	390
<i>Марія Голянич, Ірина Бабій.</i> Видання актуальне, потрібне (Пилипчук В. П. Афористика / В. П. Пилипчук. – Хмельницький : Видавець ПП Цюпак А. А., 2009. – 218 с.).....	394
<i>Левко Різник.</i> Від Антонича до Вінграновського (Салига Т. Екслібриси Евтерпи : літературознавчі статті / Т. Салига. – Л. : НВФ “Українські технології”, 2010. – 326 с.).....	396

СОДЕРЖАНИЕ

ИНСТИТУТУ ФИЛОЛОГИИ – 70

- Любовь Киличенко.* “Иван Франко, которого мы не знаем”..... 3
Степан Процюк. История одного дон-кихотства..... 8

ВОПРОСЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ

- Роман Голод.* Мировоззренчески-философские основы литературного импрессионизма..... 11
Игорь Козлик. Методологические характеристики литературоведения как гуманитарной науки в плоскости философской герменевтики Г.-Г.Гадамера..... 19
Светлана Луцак. Обратное-поступательный характер восприятия как конструктивный принцип художественно-эстетического взаимодействия (на материале новелл с искусствоведческим мини-сюжетом Г.Хоткевича)..... 27
Олег Пилипюк. Литературно-эстетическая теория Аристотеля..... 36
Оксана Семенюк. Интеллектуальные и этические оценки в семантике предложений с предикативом эмоционального состояния и инфинитива..... 43
Александр Солецкий. “Память текста” в литературоведческих концепциях XX столетия..... 48
Вира Великорода. Функционально-прагматические характеристики эвфемистических субститутов в медиа дискурсе..... 54
Наталья Ткачик. Онирический модус мифопоэтики в теоретическом ракурсе..... 57
Светлана Прокипчин. Хронотоп исторического романа как конструктивный фактор моделирования художественной действительности (на материале дилогии “Людолови” З. Тулуб)..... 63
Ярослав Голодюк. Эмотикон: дефиниция, структура и закономерности использования в украинскоязычном дискурсе Интернет-коммуникации..... 69

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ: ИДЕЙНО-ОБРАЗНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ

- Виталий Кононенко.* Художественные тексты в современных процессах языкообразования..... 76
Петро Иванишин. Творение мира: трансформация шевченковских мегаобразов в поэзии вестниковцев..... 83
Роман Пихманец. Структурообразующие факторы художественного текста Леся Мартовича..... 93
Надежда Тышковская. Стилистический синтаксис стихотворений в прозе Василя Стефаника..... 110
Владимир Барчук. Способы выражения сутаксиса в украинском языке (на материале произведений Юрия Яновского)..... 112
Анна Марчук. Черты художественного новаторства в создании сатирического образа в рассказах Леся Мартовича..... 119
Ольга Слоневская. Витаистический миф Украины в художественных текстах писателей украинской диаспоры 20–50-х годов XX ст..... 125
Валентина Грецуц. Гуцульские лексические диалектизмы в романе Р.Андрияшика “Домой нет возврата”..... 129
Виктория Чобанюк. Фольклорные элементы в структуре художественного текста Олеса Бердника (на материале романа “Огнесмех”)..... 133
Любовь Пена. “Все так нужно, все важно, что в твоей родной стороне”: гуцульские диалектные черты в поэзии Тараса Мельничука..... 138
Леся Петренко. Специфика создания экспрессионистических образов в украинский литературе 20–40-х годов XX столетия..... 144
Наталья Иванишин. Способы реализации авторской позиции в драматургическом тексте..... 150
Любовь Процюк. Интертекст в драматургии Людмилы Старицкой-Черняховской..... 154
Наталья Пославская. Деривационная реализация векторно-объектной валентности глаголов деструкции..... 159
Орест Кавецкий. Гуцульская бытовая лексика в книге Параски Плытки-Горыщвит “Старосветские сказительницы”..... 166
Лилия Парыляк. Гуцульские диалектные фраземы в малой прозе Юрия Федьковича..... 169
Ольга Роик. Союзы как актуализаторы выражения семантики в тексте..... 173

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Евген Баран.* Проза Олега Соловья: между Еросом и Танатосом..... 180
Марта Хороб. Новеллистическое мышление Романа Иваничука: художественная концепция философии любви..... 186
Тарас Пастух. Герметичная поэзия Виктора Кордуна..... 193
Ольга Деркачева. Особенности референтности в поэзии резистанса..... 199
Анорей Печарский. Антропология “литературного нарциссизма” (на материале украинской беллетристики первой трети XX ст.)..... 204
Николай Васильчук. “Мои рассказы – иногда исторические документы...” Гуцульщина у художественных произведениях Михайла Павлыка..... 210
Татьяна Качик. Жанр художественной биографии в современной литературе для детей..... 221
Надежда Брылинская. Проявления сюрреализма в чешской поэзии первой половины XX ст..... 227
Валентина Папушина. Особенности социальной тематики в романах И.С.Тургенева..... 231
Наталья Вивчарик. Поэтика детективных повестей Григора Лужицкого “Сем золотых чаш”, “Замок ангела смерти”..... 236
Надежда Козина. Философская основа и поэтика романов Веры Вовк “Витражи” и “Старые барышни”..... 242

СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

- Степан Хороб.* Украинский драматургическо-театральный символизм в контексте выбора между Востоком и Западом..... 253
Наталья Мафтин. Традиции и новаторство как координаты формирования индивидуального стиля Ивана Керницького и Василя Ткачука..... 259
Ольга Лазарович. Символические значения лексем “свет” / “тьма” (“swiatlo” / “ciemność”) в религиозной картине мира..... 265
Лариса Табачин. Художественное присутствие гуцульского мира в прозе Станислава Винченца (на материале романа “На високой полонине”) и Ярославы Лагодинской (рассказы “На полонине”)..... 272
Елена Пелехата. Фразеологизмы для обозначения положительных черт характера человека в украинском и польском языках..... 276
Мария Ткачківська, Надежда Бондар. Реалии тематической группы “еда” в поэме И.Котляревского “Енеида” в ее переводе на немецкий язык..... 282
Оксана Семак. Парадокс как способ выявления идейной позиции автора в драмах В.Винниченко и Б.Шоу..... 285
Ульяна Андрусив. Лингвокультурные особенности вербализации концепта ЖЕНЩИНА в английском, французском, польском и украинском языках: ассоциативный аспект..... 289
Ирина Микитин. Гуцульщина Каэтана Абгаровича и Юрия Федьковича: хронотоп в изменении АРСНЕ..... 296
Наталья Венгринович. Состояние компаративного изучения проблемы натурализма в украинском и зарубежном литературоведении..... 302
Данило Рега. Визуальные эксперименты в творчестве украинских и польских футуристов..... 307
Оксана Мельник. Поэзия Гайнриха Гейне и Микола Маркевича: типология романтического мышления..... 312

Трибуна молодых

- Оксана Залевская.* Нарративная стратегия малой прозы Ростислава Ендька..... 319
Мирослава Иванишин. Дискурс национальной идентичности в историко-литературных трудах Любомира Сенька..... 324
Наталья Кобзей. Артист и искусство в измерении натуралистической доктрины..... 330
Любовь Мельник. Возрождение украинского движения в Галичине в 60-х годах XIX ст. и Федор Заревич..... 338
Татьяна Монолатий. Персонификация вероисповедания в романе Йозефа Рота “Паутина”..... 345
Зоряна Родчин. Рецепция украинской мелодрамы начала XX в..... 351
Татьяна Музыка. Образ-символ рая в одноименном романе Василя Барки..... 359

Марія Якобчук. Религиозные мотивы и образы поэзии Зеновия Красивского и Ярослава Лесива.....	364
Марія Багрий-Мыськів. Доминантная функция дуалистических образов в художественном мышлении Игоря Костецкого.....	370
Оксана Газадзин. Названия рубашки в говорах Покуття.....	374
Марьяна Барчук. Развитие украинского литературного языка в Галичине середины XIX века: концепция Евгена Грыцака.....	380

КРИТИКА, БІБЛІОГРАФІЯ

Степан Хороб. Доминанта как компонент художественной структуры: синергетические, когнитивные и рецептивно-коммуникативные проэкции (Луцак С. М. Доминанта как ментальное средоточие художественно-эстетического процесса (на материале украинской литературы рубежа XIX–XX столетий). – Ивано-Франковск : Фолиант, 2010. – 400 с.).....	387
Наталія Мочернюк. Доминанта в синергетической парадигме: проблемы теоретического изучения (Луцак С.М. Доминанта как ментальное средоточие художественно-эстетического процесса (на материале украинской литературы рубежа XIX–XX столетий). – Ивано-Франковск : Фолиант, 2010. – 400 с.).....	390
Марія Голянич. Ирина Бабий. Издание актуальное, нужное (Пилипчук В. П. Афористика. – Хмельницкий : Издатель ПП. Цюпак А. А., 2009. – 218 с.).....	394
Левко Ризнык. От Антонича до Винграновского (Салыга Тарас. Экслибрисы Эвтерпы : литературоведческие статьи. – Львов : НВФ “Украинские технологии”, 2010. – 326 с.).....	396

CONTENTS

THE INSTITUTE OF PHILOLOGY IS 70 YEARS OLD

Liubov Kilichenko. “The Ivan Franko we do not know”.....	3
Stepan Protsyuk. History of some Don-Quixotism.....	8

THEORETICAL ISSUES

Roman Golod. Ideological and philosophical fundamentals of literary impressionism.....	11
Igor Kozlyk. Methodological characteristics of literary criticism as one of the humanities within the philosophical hermeneutics of Hans-Georg Gadamer.....	19
Svitlana Lutsak. Regressively progressive nature of comprehension as a fundamental principle of artistically aesthetic interaction (on the material of short stories with art historical mini-plot by H.Hotkevych).....	27
Oleg Pylypiuk. Literarily aesthetic theory of Aristotle.....	36
Oksana Semeniuk. Intellectual and ethical assessment in the semantics of sentences with the predicative of emotionality and infinitive.....	43
Oleksandr Soletsky. “Textual memory” in literary critical concepts of the XX century.....	48
Vira Velykoroda. Functional and pragmatic characteristics of euphemisms in media discourse.....	54
Natalia Tkachyk. Oneiric modus of mythical poetics in theoretical perspective.....	57
Svitlana Prokipchyn. Temporal space of the historical novel as an essential factor of patterning artistic reality (on the material of the novel “Hunters of Men” by Z.Tulub).....	63
Yaroslav Golodiuk. Emoticon: structure and regularities of use in the Ukrainian discourse of Internet communication.....	69

FICTION TEXT: IDEOLOGICAL AND FIGURATIVE DIMENSIONS

Vitaliy Kononenko. Belles-lettres Texts in Modern Language Creation Processes.....	76
Petro Ivanyshyn. Formation of the world: transformation of Shevchenko’s mega images in the poetry of “visnykivtsi”.....	83
Roman Pihmanets. Structure forming factors of the fiction text by Les Martovych.....	93
Nadiya Tyshkivska. Stylistic syntax of prose poetry by Vasyl Sterfanyk.....	110
Volodymyr Barchuk. Means of expressing sutaksis in the Ukrainian language (on the material of works by Yuriy Yanovsky).....	112
Ganna Marchuk. Elements of artistic innovation in forming a satirical image in the stories by Les Martovych.....	119
Olga Sloniowska. Vitaistic myth of Ukraine in the fiction texts of Ukrainian diaspora writers of 1920–1950 s.....	125
Valentyna Greshchuk. Gutsul lexical dialecticisms in the novel “There Is No Return Home” by R.Andriyashyk.....	129
Victoriya Chobaniuk. Folklore elements in the structure of the fiction text by Oles Berdnyk (on the material of the novel “Vognesmih”).....	133
Liubov Pena. “Everything is necessary, everything is essential that is in your native land”: Gutsul dialectical elements in the poetry by Taras Melnychuk.....	138
Lesia Petrenko. Peculiarities of forming expressionistic images in the Ukrainian literature of 1920–1940 s.....	144
Natalia Ivanyshyn. Ways of realizing the author’s outlook in the dramatic text.....	150
Liubov Protsiuk. Intertext in dramatic works by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska.....	154
Natalia Poslavska. Derivational realization of vector and object valency of destruction verbs.....	159
Orest Kavetsky. Gutsul household vocabulary in the book “Starosvitski Povistorkie” by Paraska Plytka-Gorytsvit.....	166
Liliya Paryliak. Gutsul dialectical phrases in the short prose of Yuriy Fedkovych.....	169
Olga Royik. Conjunctions as means of expressing semantics in the text.....	173

POETICS OF LITERARY WORKS

Yevgen Baran. The prose of Oleg Solovey: between Eros and Thanatos.....	180
Martha Horob. Novelistic mentality of Roman Ivanychuk: Arts conceptions of love philosophy.....	186

<i>Taras Pastuh</i> . Hermetic poetry of Victor Kordun.....	193
<i>Olga Derkachova</i> . Characteristic features of reference in the poetry of resistance.....	199
<i>Andriy Pecharsky</i> . Anthropology of “literary narcissism” (on the material of Ukrainian fiction of the first third of the XX c.).....	204
<i>Mykola Vasylichuk</i> . “My stories are somewhat of historical documents...” Gutsul land in the fiction of Myhailo Pavlyk.....	210
<i>Teiana Kachak</i> . Genre of fictional biography in modern children’s literature.....	221
<i>Nadiya Brylynska</i> . Surrealistic expressions in the Czech poetry of the first half of the XX c....	227
<i>Valentyna Papushyna</i> . Peculiarities of civil subjects in the novels of I.S.Turgenev.....	231
<i>Nataliya Vivcharyk</i> . Poetics of the detective stories “Seven Golden Mugs” and “The Castle of the Angel of Death” by Grygir Luzhnytsky.....	236
<i>Nadiya Kozina</i> . Philosophical basis and poetics of the novels “Stained-Glass Windows” and “Old Maids” by Vira Vovk.....	242

COMPARATIVE TYPOLOGICAL STUDIES

<i>Stepan Horob</i> . Ukrainian dramatically theatrical symbolism in the context of the choice between the East and the West.....	253
<i>Nataliya Maftyn</i> . Traditions and novelty as main priorities in forming the individual style of Ivan Kernytsky and Vasyl Tkachuk.....	259
<i>Olga Lazarovych</i> . Symbolic meanings of the lexemes “light” / “darkness” in the religious world view.....	265
<i>Larysa Tabachyn</i> . Artistic vision of the Gutsul world in the prose of Stanislav Vincenz (on the material of the novel “Na Wysokiej Poloninie”) and Yaroslava Lagodynska (story “Na Polonyni”).....	272
<i>Olena Pelehata</i> . Idioms denoting human traits of character in the Ukrainian and Polish languages.....	276
<i>Mariya Tkachivska, Nadiya Bondar</i> . Realia words of the semantic field of food in the poem “Eneyida” by I. Kotlyarevsky and its German translation.....	282
<i>Oksana Semak</i> . Paradox as a means of expressing the author’s ideological view in the dramas by V.Vynnychenko and B.Shaw.....	285
<i>Uliana Andrusiv</i> . Lingual and cultural peculiarities of the verbalization of the concept “woman” in the English, French, Polish and Ukrainian languages: associative aspect.....	289
<i>Iryna Mykytyn</i> . Gutsul land of Kaetan Abgarovych and Yuriy Fedkovych: time space in the ARCHE dimension.....	296
<i>Nataliya Vengrynovych</i> . State of comparative studies of the issue of naturalism in the Ukrainian and international literary criticism.....	302
<i>Danylo Rega</i> . Visual experiments in the works of Ukrainian and Polish futurists.....	307
<i>Oksana Melnyk</i> . Poetry of Heinrich Heine and Mykola Markevych: typology of romantic mentality.....	312

ARTICLES BY YOUNG PHILOLOGISTS

<i>Oksana Zalevska</i> . Narrative strategy of Rostyslav Yendyk’s short prose.....	319
<i>Myroslava Ivanyshyn</i> . Discourse of national identity in the historical literary works by Liubomyr Senyk.....	324
<i>Nataliya Kobzey</i> . An artist and art in the framework of naturalistic doctrine.....	330
<i>Ltubov Melnyk</i> . Revival of the Ukrainian movement in Galychyna in 1860s and Fedir Zarevych.....	338
<i>Tetyana Monolatiy</i> . Personification of religious affiliation in the novel “The Spider’s Web” by Joseph Roth.....	345
<i>Zoriana Rodchyn</i> . Reception of the Ukrainian melodrama of the beginning of the XX c.....	351
<i>Teiana Muzyka</i> . The image symbol of paradise in the novel “Paradise” by Vasyl Barka.....	359
<i>Mariya Yakibchuk</i> . Religious motives and images of the poetry by Zenoviy Krasivsky and Yaroslav Lesiv.....	364
<i>Mariya Bagriy-Myskiv</i> . Dominant function of dual images in the figurative mentality of Igor Kostetsky.....	370
<i>Oksana Gavadzyn</i> . Names of a shirt in the dialects of Pokuttia.....	374
<i>Mariana Barchuk</i> . Development of the Ukrainian literary language in Galychyna in the middle of the XIXc.: the concept of Yevgen Grycak.....	380

CRITIQUE, BIBLIOGRAPHY

<i>Stepan Horob</i> . Dominant as the component of the structure of the arts: synergetic, cognitive and receptive-cognitive projections (Lutsak S. M. Dominant as the mental core of the artistically aesthetic process. (On the material of the Ukrainian literature of the end of the XIX – beginning of the XX c.). – Ivano-Frankivsk : Foliant, 2010. – 400 p.).....	387
<i>Nataliya Mocherniuk</i> . Dominant in the synergetic paradigm: problems of theoretical studies (Lutsak S. M. Dominant as the mental core of the artistically aesthetic process. (On the material of the Ukrainian literature of the end of the XIX – beginning of the XX c.). – Ivano-Frankivsk : Foliant, 2010. – 400 p.).....	390
<i>Mariya Golianych, Iryna Babiy</i> . The publication issue is relevant, essential. (Pylypchuk V. P. Aphoristics. – Khmelnytskyi : Editor PP. Tsiupak A. A., 2009. – 218 p.).....	394
<i>Levko Riznyk</i> . From Antonych to Vingranovsky. (Taras Salyga. Ex-libris of Euterpe. – Articles on literary criticism. – L. : NVF “Ukrainian Technologies”, 2010. – 326 p.).....	396

Вимоги

до подання статей у Вісниках Прикарпатського університету, журналах, збірниках наукових праць, матеріалах конференцій

1. Обсяг оригінальної статті – 6–12 сторінок тексту, оглядових – до 12 сторінок, коротких повідомлень – до 3 сторінок.

2. Статті подаються у форматі Microsoft Word. Назва файлу латинськими буквами повинна відповідати прізвищу першого автора. Увесь матеріал статті повинен міститись в одному файлі.

3. Текст статті повинен бути набраним через 1,5 інтервалу, шрифт “Times New Roman Cyr”, кегль 14. Поля: верхнє, нижнє, лівє – 2,5 см, правє – 1 см (30 рядків по 60–64 символи).

4. Малюнки повинні подаватись в окремих файлах у форматі *.tif, *.eps, Corel Draw або Adobe Photo Shop.

5. Таблиці мають мати вертикальну орієнтацію і мають бути побудовані за допомогою майстра таблиць редактора Microsoft Word. Формули підготовлені в редакторі формул MS Equation. Статті, що містять значну кількість формул, подаються у форматі LaTeX.

6. Текст статті має бути оформлений відповідно до постанови ВАК №7-05/1 від 15 січня 2003 року “Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України” (див. Бюлетень ВАК України. – 2003. – №1).

Статті пишуться за схемою:

- УДК і ББК (у лівому верхньому куті аркуша);
- автор(и) (ім'я, прізвище; жирним шрифтом, курсивом у правому куті);

- назва статті (заголовними буквами, жирним шрифтом);
- резюме й ключові слова українською, російською та англійською мовами;

- постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

- аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми й на які спирається автор, виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття;

- виклад основного матеріалу дослідження з новим обґрунтуванням подальших розвідок у цьому напрямі;

- список використаних джерел подавати згідно з новим стандартом з бібліографічного опису ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84, який набув чинності з 1 липня 2007 року;

7. Стаття повинна бути написана українською мовою, вчитана й підписана автором(ами).

8. У цілому до “Вісника” необхідно подати дві рецензії провідних учених у даній галузі.

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск 27–28
Видається з 1995 р.

НБ ПНУС



766881

Головний редактор: *Василь ГОЛОВЧАК*
Науковий редактор: *Степан ХОРОБ*
Комп'ютерна правка і верстка: *Лідія КУРІВЧАК*
Коректор: *Тетяна БОЙКО*

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підписано до друку 26. 02. 2011 р.
Формат 60x84/8. Папір ксероксний. Гарнітура “Times New Roman”.
Ум. друк. арк. 48.00. Тираж 100 прим. Зам. 26.

Видавець
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76025, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел.: 71-56-22

E-mail : vdvcit@pu.if.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК 2718
від 12.12.2006