

05 (К.ЧН)
Вісн



ISSN 1728-3817 (загальний)

ISSN 1728-2659 (серійний)



ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
МОВОЗНАВСТВО
ФОЛЬКЛОРИСТИКА

16
2005

Розглядаються різні аспекти творчості українських письменників XIX–XX ст. – прозаїків Г. Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького, М. Грушевського, О. Гончара, Вал. Шевчука, поетеси Ліни Костенко, драматурга М. Куліша. Порушується широке коло питань: української субмови права, семантики поетичного слова, польської та української фразеології, лінгвістичних досліджень матеріалів ЗМІ, невербальних засобів комунікації, а також аналізу лінгвістичних ідей М. Максимовича та І. Огієнка. Досліджуються фольклорна архаїка українського похвального обряду та погляди О. Потебні на особливості міфологічної свідомості.

Для викладачів, наукових працівників, аспірантів і студентів.

In the language part is study a different aspects of the creative work of Ukrainian writers of XIX–XX centuries – prosaist G. Kvity-Osnovyanenko, I. Nechyi-Levitsky, M. Grushevsky, O. Gonchar, Val. Shevchuk, poetess Lina Kostenko, playwright M. Kylish. The language works is touch upon a wide circle of questions. Ukrainian sublanguage of law, semantics of poetic word, Polish and Ukrainian phraseology, linguistic research of mass media materials, and also analysis M. Maksymovich's and I. Ogienko's linguistic ideas. The folklor part is represent by articles, which are learn folk archaic funeral ceremony and O. Potebny's views on the concept of mythological conscience.

For University teachers, research associates, post-graduates, graduates and undergraduates.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

Г.Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.

**РЕДАКЦІЙНА
КОЛЕГІЯ**

О.С. Снитко, д-р філол. наук, проф. (заст. відп. ред.); Ю.О. Бандура, канд. філол. наук, доц. (відп. секр.); Л.П. Гнатюк, канд. філол. наук, доц.; І.О. Голубовська, д-р філол. наук, доц.; Л.В. Грицик, д-р філол. наук, проф.; Л.Ф. Дунаєвська, д-р філол. наук, проф.; Л.М. Задорожна, д-р філол. наук, проф.; В.І. Карабан, д-р філол. наук, проф.; Г.Ю. Мережинська, д-р філол. наук, проф.; А.К. Мойсієнко, д-р філол. наук, проф.; М.К. Наєнко, д-р філол. наук, проф.; О.Л. Паламарчук, канд. філол. наук, доц.; Н.П. Плющ, канд. філол. наук, доц.; Р.П. Радишевський, д-р філол. наук, проф.; Л.О. Ткаченко, канд. філол. наук, доц.; Л.І. Шевченко, д-р. філол. наук, проф.

Адреса редколегії

01033, Київ-033, б-р Т. Шевченка, 14, Інститут філології;
телефон (38044) 234 9972; 239 3368

Затверджено

Вченого радою Інституту філології
15.11.04 (протокол № 3)

Атестовано

Вищою атестаційною комісією України.
Постанова Президії ВАК України
№ 1-05/6 від 12.06.02

Зареєстровано

Міністерством інформації України.
Свідоцтво про Державну реєстрацію КІ № 251 від 31.10.97

**Засновник
та видавець**

Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
Свідоцтво внесено до Державного реєстру
ДК № 1103 від 31.10.02

Адреса видавця

01601, Київ-601, б-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43
телефон (38044) 239 3172, 239 3222; факс 239 3128

Наукова бібліотека
ім. М. Максимовича
КНУ
ім. ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



3278JB

45 - чит. зап. періодики та дисертацій

14.00

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Атаманчук В.	
Ідейні колії у драмі Миколи Куліша "97": трагедійний аспект	4
Вільна Я.	
Методологічна основа осмислення ідейно-тематичної, стилівої, світоглядної системи творчості Г. Квітки-Основ'яненка	7
Гуляк А.	
Історія України в художньому світі І. Нечуя-Левицького (на матеріалі історичної прози письменника)	9
Жуковська Г.	
Хронотоп дороги в історичному віршованому романі Ліни Костенко "Берестечко"	12
Міщенко О.	
Урбаністичні мотиви в українській поезії перших десятиліть ХХ століття	14
Приліпко І.	
Явище жанрової дифузії у прозі Валерія Шевчука	17
Савченко Л.	
Поезія Олеся Гончара періоду другої світової війни	19
Янкова Н.	
Проблема історичної правди та художнього домислу в сценарії М. Грушевського "Запорожці"	21

МОВОЗНАВСТВО

Вербенець М.	
Системні відношення в українській субмові права	23
Гливінська Л.	
Теоретичні засади вивчення семантики поетичного слова	26
Пасюрківська М.	
Образ вовка у польській та українській фразеології: етнокультурний і лінгвістичний аспекти	29
Рудніченко Н.	
Підходи і методи у лінгвістичних дослідженнях матеріалів засобів масової комунікації	33
Шевченко Л.	
Михайло Максимович і Іван Огієнко: діалог філологів в історії української літературної мови	36
Шевченко Н.	
Генетичний і семантичний аспекти вивчення невербальних засобів комунікації (на матеріалі фразеологічних одиниць)	38

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Дунаєвська Л.	
Семантичні моделі української демонології (відьма, як персонаж народної прози)	40
Лебедєв Ю.	
Фольклорна архаїка українського поховального обряду (до проблеми типологічних зв'язків з народною культурою Сходу)	44
Прожогіна І.	
О.О. Потебня про особливості міфологічної свідомості	46

CONTENTS

LITERARY STUDIES

Atamanchuk V.	
Clash of ideas in Mukola Kulish's drama "97": tragic aspect.....	4
Vil'na Ya.	
Methological principal of realization there ideological, philosophical, world outlook concept of G.Kvitka-Osnovyanenko's creative work.....	7
Gulyak A.	
The history of Ukraine in Nechyi-Levitski's artistry world (based on historical writer's prose).....	9
Zykovska G.	
The time-space in the historical novel "Berestechko" by Lina Kostenko.....	12
Mishchenko O.	
The urbanistic motives in the Ukrainian poetry of the first decade of the XX century.....	18
Prylipko I.	
The phenomenon of genre's diffusion in Valeriy Shevchuk's prose.....	21
Savchenko L.	
Olas Gonchar's poetry of Second World War period.....	23
Yankova N.	
A problem of historical druth and art invendion in M.Hrushevsky script of his play "Zaporizhian".....	24

LANGUAGE STUDIES

Werbeniec M.	
System-defined Relations in Ukrainian Legal Sublanguage.....	23
Glyvinska L.	
Theoretical basis of studying the semantics' poetic word.....	30
Pasyurkivska M.	
Linguistic image of a wolf in the Polish and Ukrainian phraseology: etnocultural and linguistic aspects.....	29
Rudnichenko N.	
Approaches and methods in linguistic research of mass communication.....	37
Shevchenko L.	
Mykhaylo Maksymovych and Ivan Ohyenko: a dialogue of the philologists in a history of the Ukrainian literary language	40
Shevchenko N.	
Genetical and semantic aspect studing paraverbal means of communication (on the material of idioms).....	41

FOLKLORE STUDIES

Dunayevska L.	
The semantic models of Ukrainian demonology (witch as the character of folk prose.....	44
Lebedev Y.	
Folkloristic archaic elements of Ukrainian funeral rite (towards the problem of typological relations with Oriental folklore culture).....	47
Prozhogina I.	
O.O.Potebnya about features of mythological consciousness.....	49

ІДЕЙНІ КОЛІЗІЇ У ДРАМІ МИКОЛИ КУЛІША "97": ТРАГЕДІЙНИЙ АСПЕКТ

На матеріалі трагедії М. Куліша "97" з'ясовуються причини і винуватці голоду 1920-х рр. на півдні України.

The article is devoted to studying the reasons and culprits of hunger in 1920-ies on the south of Ukraine in M. Kulish's tragedy "97".

Микола Куліш, як і багато хто з кола української інтелігенції, усім серцем повірив у революцію і радо вітав її прихід в Україну, оскільки на перших етапах він сприйняв піднесені нею гасла справедливості і рівності. Провідну роль у революційних змаганнях 1917 р. відіграли "низи" суспільної ієрархії. Відповідно цілий клас "пролетарів", за революційною термінологією, малоосвічених і до того часу безправних, отримав безмежну владу. Пропаганда комунізму у вигляді спрощених ідей викликала фанатичну віру у їх правомірність, що неминуче мала привести до переслідування інакомислячих. Проте вкрай несприятлива політична та соціальна обстановка не змогла перекреслити визначних досягнень культури – так характеризує 20-ті рр. Г. Семенюк: "Це був період становлення і широкого розвою нової української драматургії, яка, продовжуючи кращі традиції класики, збагачувалась новими жанрово-стильовими ознаками, появою самобутніх національних характерів, зміною суті конфліктів" [12, 4].

У 1924 р. М. Куліш завершив п'єсу "97" про голод 1921–1922 рр. на півдні України, який він бачив на власні очі. Хоча драматург ще вірить у справу революції, йому вдається передати весь жах і розпач цього трагічного періоду. Дослідники по-різному тлумачать те, яку оцінку давав М. Куліш сучасності, зокрема Л. Танюк зазначає, що "й надалі, під тиском обставин Куліш не раз збивався з дороги, намагаючись знайти спільну мову із своєю добою" [14, 9]. Але О. Поляруш вважає, що драматург не міг говорити відкритим текстом і тому в своїх творах користувався мовою Езопа. На підтвердження своєї думки дослідник наводить уривок з листа до І. Дніпровського, у якому М. Куліш висловлює своє бачення п'єси "97": "В п'єсі немає визначної, монументальної дії. Це рядок малюнків в сіреньких рамцях сільського життя, злидненого, вбогого, та ще й поруйнованого голodom і революцією" [9, 23]. Таким чином, у даному випадку драматург розглядає революцію як реальну грізну силу, а не зображує її у несправжньому ореолі піднесеності.

П'єсу "97" з її увагою до зображення побуту, майстерністю змальованих образів у виключних трагедійних ситуаціях визначають як реалістичну. Але, якщо Ю. Лавриненко вважає, що "Українська традиція для Куліша часів його "97" і "Комуна в степах" не сягала далі Тобілевича" [4, 634], то Н. Кузякіна слушно зауважує процес переосмислення М. Кулішем реалістичних традицій: "Водночас розмови про консерватизм естетичної форми "97" ігнорували процес відживлення, оновлення старих форм, у якому відкидалися справді старі елементи або набували – в загальному контексті – іншогозвучання" [2, 27]. Художній метод, застосований у п'єсі "97", визначає І. Михайлін: "...аналітико-реалістичний стиль у його трагедіях "97" і "Комуна в степах" має виразну соціально-побутову домінанту" [5, 22]. Проте М. Кудрявцев обґрунтовано послаблює акцент на сфері побутового, переміщуючи його у сферу формально-стильових пошукув: "Далекою була п'єса і від традиційної психологічної побутової драми, зокрема своїм тяжінням до європейського модерну" [1, 11].

З можливих варіантів назви п'єси М. Куліш зупинився на "97", що в першій редакції підкреслювало трагічний фінал твору, адже гинули всі 97 незаможників, які собою уособлювали революцію на селі. І хоч драматург у відтворенні ідеологічної сторони конфлікту та його оцінці не був об'єктивним, проте показовим є те закінчення твору – загибель незаможників ставить під великий сумнів необхідність революційних перетворень, за які потрібно заплатити людськими життями.

П'єса "97" належить до жанру трагедії, тому що в ній зображене українське село під час голоду, яке роздирають протиріччя між двома суспільними станами: багатими селянами та бідняками, незаможниками. Це ті противоречі сили, що не можуть знайти компроміс і припинити протистояння: багачі на чолі з Гирею, Годованім, у яких забирали хліб, тепер виступають проти "експропріації" церковних цінностей, натомість для незаможників процес вилучення коштовностей є принциповим моментом, як утверждження правильності дій влади. Таким чином, за словами М. Кудрявцева, "конфлікт у п'єсі антагоністичний, класовий, він ніколи не може вирішуватися мирним шляхом" [1, 13].

М. Куліш показав, що вчораши наймити спокусились можливістю самим керувати світом, проте їхнє бажання помститись за завдані кривди, що дійшло до екстремізму, зовсім не свідчило про їхню здатність розпоряджатися отриманою владою. У трагедії "97" розшарування відбувається і серед класу, що прийшов до влади: Копистка і Смик – екстремісти, які будучи свідками і учасниками голоду та цілковитої розрухи села, вважають подібні заходи цілком прийнятними для досягнення мети, хоча навряд чи усвідомлюють, якої саме мети і яка мета вартує таких жертв – Смик узагальнює: "...а як ми за шматок хліба воюємо, за свою владу, то вже й гріх?" [3, 77]. Проте є ще інші, такі, як Ганна й Іван Стоножки, розчаровані і невпевнені у собі, у необхідності і спроможності боротися за владу. Показовою з позиції та несамостійності поглядів селянської маси є сцена вписування і виписування прізвищ у протокол про вилучення церковних цінностей.

Вилучення церковних святынь незаможниками викликає обурення багачів, проте вони (Смик, Копистка) впевнені в своїй правоті, тому що вони самі для себе є уособленням радянської влади – тієї, що, прирікши їх на голод, дала їм ілюзію побудови нового світу. Ця ілюзія виявилася найпривабливішою для найбідніших верств. Тому для представників нової влади – "котрий найбідніший народ. Як і полагається тепер", а решта ж не народ а, за словами Копистки, "незорганізований елемент" [3, 71]. Копистка своєю реплікою: "Закон то совєцький, та не про вас його писано" [3, 71] наштовхує на думку про подвійну мораль, тобто перекреслює поняття елементарної справедливості, тому що перетворює її на прерогативу "обраних". І Копистка, і Смик свято вірять у більшовізм, навіть трагедія голоду не змушує їх глянути правді у вічі, проте селяни дають недвозначну оцінку ситуації: "Отакого наробили, що й варити нічого! Слобода!" [3, 39].

Мусія Копистку М.Куліш зобразив як палкого прихильника революції, яка дала йому примарне відчуття власної значимості і потрібності. Селянин, що став наймитом унаслідок відчайдушного кроку – продажу власної хати, виправдовуючи свої дії неймовірною біdnістю. Такий вчинок сам по собі міг би свідчити про стан розлачу і безвиході, що спростовується власним зізнанням Копистки: "...Що ви думаєте – продали хату! Ну там сіли, випили, закусили, а тоді як пішли у найми, як пішли..." [3, 47]. Не маючи нічого за душою, він був готовий сприйняти більшовицькі ідеї про рівність усіх. Копистка знаходить своє місце, працюючи на благо революції, він відчуває себе потрібною людиною, про що свідчить його дружина Параска: "Колись моєму сатані й на землю забороняли сісти, а тепер його й на плисові крісла садовлять, раду з ним радять, як воно, що й до чого, а вам що? А вам сто сухих досад од цього!" [3, 72]. Некритичне сприйняття Кописткою, Смиком усіх вимог новоспечені влади і призводить до конфлікту з приводу вилучення церковних цінностей. Копистка очевидно не усвідомлює усього трагізму й алогічності ситуації – адже хліб вивезли, а тепер вимагають зібрати коштовності на закупівлю хліба.

М.Куліш створив самобутній образ Копистки. Копистка, до цього часу не освічений, переймається палким бажанням вивчитись грамоти. У цьому бажанні проступає віра в необхідність освіти не лише для власного удосконалення, але й для перетворення на "гідного" провісника і діяча революційних змін, недаремно ж він так наполегливо студіює революційну термінологію. Роль Копистки в подіях у слобідці Рибальчанській двояка. З одного боку його, вічного наймита, привабила ідея рівності, тобто можливості зірвнятися або навіть вивищитися над своїми визискувачами. З іншого боку, Копистка, крім морального задоволення нічого від революції не одержував, більше того, він, як і інші, голодував, а їхні класові вороги – куркулі Гиря, Годованій мали достатньо хліба, щоб обмінювати його на "барахло".

Таким чином, віра його базувалась на ентузіазмі і прикрашенні всього того, що відбувалось, мрійливим ореолом справедливої необхідності. Цього Копистчиного ентузіазму вистачає навіть на те, щоб власними силами боротись з проявами "контрреволюції" – запідозривши монашок у провокаційній діяльності, Копистка збирається з'ясувати, куди і з якою метою вони йдуть. І він би довів справу до кінця, але йому перешкодили обставини: він все ж поступається своїми принципами і підозрами заради чарки. Але у вирішальні міті він намагається діяти згідно з власними уявленнями про справедливість, в основі яких не революційне свавілля, а поняття про моральні норми людського співіснування: це ситуація, коли Копистка відмовляє рішуче напаштованого Сміка від вбивства Ларивона, який не хоче віддавати церковні коштовності, намагання уникнути самосуду над Ориною та Ларивоном за людоїдство – за словами М.Острика, Копистка "не втрачає високої гідності, не губить залишної витримки і бойової рішучості" [7, 400].

На характер Копистки накладаються риси абсурдності: самопризначення себе на місце Сміка за його відсутності, ведення протоколу під час загрози заколоту і вбивства самого Копистки – у цьому епізоді, за словами М.Кудрявцева, виявляється в "приоритет бюрократичного формалізму, звітності над самою людиною, над життям" [1, 16]. Копистка перед самою смертю думає про те, щоб діяння Гирі та Годованого не залишились безкарними – характерно, що він фактично ставить на один рівень псування протоколу з таким злочином як самосуд, показуючи тим бюрократизм власного мислення.

Яскрава особистість Мусія Копистки вимальовується у його взаєминах з дружиною Параскою. Це подружжя, зазнавши злигоднів і кривд, через роки пронесло почуття любові і поваги один до одного. Навіть випиваючи чарку, Мусій пам'ятає про свою Параску, і вже паден бігти за нею, щоб разом випити. Мусій і Параска можуть легко порозумітися між собою, і немаловажним фактором тут є те, що навіть у найскрутніші часи вони не занепадають духом. Ставлення Мусія до своєї дружини, як до єдиної супутниці життя, і до сім'ї, як до фундаменту суспільства, є рішучим запереченням аморальної позиції "революціонера" Панька: "Плюньте на жінку... Хто тепер з таким барахлом возиться? Моди нема. Тепер яку попав та й жінка" [3, 46]. Та й Параска, що за словами Копистки "...зверху сердита... Всередині ж серце у неї – дак істинно пуховая подушенька..." [3, 48], як натура емоційна та діяльна, не залишає Мусія, коли треба влісати своє ім'я в протокол чи ласкою, без кровопролиття вмовити Ларивона віддати чашу та хрест або ж підтримати його у страшну хвилину перед смертю.

Крім безкорисливих прихильників революції Копистки, Сміка у п'єсі виведено ще образ перебіжчика Панька. Він сприйняв зовнішню форму революції, а саме боротьбу з "ворогами", коли грабунком можна було самому збагатитися та ще й переконати інших, що він, Панько, робить добру справу, бореться за революцію. Він не такий наївний, як Копистка, і не такий засліплений, як Смік. Панько до всього підходить з міркою прагматизму: "...а що нам за це?" [3, 49]. Для нього революція "не інтересна стала", адже він не лише не має з революції ніякої користі, а ще й, як усі незаможники, голодує, але він цю проблему вирішує, перешовши у табір куркулів. Це тип пристосування, що продає свої ідеї і власну гідність заради найменших вигод. Він примикає до угрупування Гирі та Годованого, які хотіть знищити владу в образі Копистки і Сміка, перебрати її в свої руки і повернути все на старий лад. Задля цього вони розпочинають суперечку навколо вилучення церковних цінностей. М.Куліш тенденційно змальовує правомірність дій Копистки і Сміка, а бажання не віддавати коштовності як контрреволюційне. Проте драматург дуже різко розподілив своїх персонажів на два антагоністичні табори – Н.Кузякіна зазначає, що "середняк у цій ситуації не цікавив драматурга, він, мабуть, вважав, що той прихилиться до сильніших" [2, 14], але крім куркулів і незаможників були ще звичайні селяни, які хотіли захистити свої традиції, не бажали коритись нав'язаній їм чужорідній силі. У п'єсі М.Куліша даний епізод розглядається як привід до боротьби за владу з боку Гирі, Годованого та їхніх прибічників, хоча самі вони представляють це як відстоювання інтересів народу, проте облудність подібних лозунгів стає очевидною у сцені з голодною Ориною, яку Гиря виганяє з хати. І хоча в даному випадку їм доводиться відступити, усю свою жорстокість вони покажуть у сценах самосуду.

Незаможники, які насильно відбирали в багатіїв хліб, тепер теж голодують, більше того, навіть ідуть до них на поклін за шматок хліба, як це робить Іван Стоножка ідучи до Гирі. Крім того, він зраджує незаможників, відмовляючись від участі у вилученні церковних цінностей. І це не зрада в повному розумінні слова, а розгубленість і не здатність до самовизначення, адже не для багатьох селян революційні ідеї були важливіші за задоволення елементарних життєвих потреб. Стоножка, пригнічений своїм відступництвом, все ж усвідомлює примарність і мізерність тих обов'язків, які добровільно взяли на себе незаможники, на свій захист він говорить: "Яка ж ми власть, коли маслаки по дорозі, земля пухне і світ увесь хитається, хилиться –

не вдершишся..." [3, 75]. Революція постає як руйнівний фантом, тому що вона відбирає у людини все, а нічого не дає взамін.

М.Куліш показує реальний стан речей з позицій багатіїв та їх прислужників – можна погодитись з О.Ольжичем, який аналізує твори про голод 20-х рр., відзначає: "Критикувати владу може письменник дозволити тільки класовому ворогові..." [6, 150]. У трагедії "97" це секретар сільради Панько, що переметнувся до багатіїв, оскільки його не влаштовує голодне життя, і який тепер не бачить користі з того, що вони відбирали у людей хліб, черници, що разом із заможниками просять Бога повернути відіbrane компенсації. Гиря, який не хоче віддавати церковні цінності: "Оце й золото з церков забирають, щоб було чим по заграницях жити" [3, 61].

Гиря добре вміє прикидатись, коли це обіцяє йому якусь вигоду. Він прагне не допустити вивозу церковних речей, але цілі його не безкорисливі – він хоче остаточно підірвати авторитет незаможників. Коли йому не вдається оголосити протокол сфальсифікованим, він міняє тактику. Демонструє удавану поміркованість і поступливість: "Годі незгоди, граждани! Не треба ні бою, ні крові, бо вже й так земля наша вся в сукровищах..." [3, 76], грає на релігійних почуттях односельчан, коли Ларивон за його намовою відбирає у Копистки церковні коштовності: "Не займайте його, не займайте! Це ж бог його з неба врозумив і силою своєю осіяв!" [3, 77].

Динамічного розвитку набуває словесний двобій між двома таборами перед церквою про право незаможників на вилучення цінностей. Характерною є відповідь Сміка, який сам себе викриває, ставлячи знак рівності між царями та більшовиками, для яких насильство було і є засобом утвердження влади: "Смік. Як треба було царям воювати, то з церков золото брали і дзвони, а як ми за шматок хліба воюємо, за свою владу, то вже й гріх?" [3, 77].

Смік, захоплений ідеями побудови нового справедливого суспільства, і не помічає, що його фундамент закладається на крові і слізах людей, він уже не здатний проаналізувати ситуацію і виявити причини голоду – як визначає В.Панченко, "...й голод у слобідці почався через те, що продзагонівці відбрали в селян хліб" [8, 4]. Смік все одно одержимий ідеєю відданості революції, тому вважає своїм прямим обов'язком вилучити церковні цінності і виявляє безапеляційну категоричність, аж до готовності вбити Ларивона.

Годований, що намагається підбурити людей проти компенсації, малює моторошні картини суті політики Раднаркому щодо українського села: "Подивіться, граждане, подивіться! он-он головний комісар їхній їде – голодна смерть! Га-га! Хіба не чуєте – ребрами торохтить?" [3, 78].

Оскільки в п'єсі розвивається антагоністичний конфлікт, то персонажі займають полярні позиції (Копистка, Смік і Гиря, Годований), але є дійові особи, у яких немає чіткої системи поглядів: це перебіжчик Панько, незаможник Іван Стоножка, що відступає під тиском обставин, наймит Гирі Ларивон. Саме Ларивон є представником найупослідженішої верстви народу, який живе у своєму відокремленому світі через власне каліцтво. Не маючи здатності проаналізувати ситуацію в слобідці Рибальчанській, він є небезпечним знаряддям в руках Гирі. Образ Орини є втіленням стану розпачу – вона не може впоратись з тягарем, який причавив її, тому і шукає людського товариства спочатку у незаможників, потім коло церкви, коли каже: "Аби не додому – ходімо! По чашу ходімо.." [3, 79]. Її безтямність під час вилу-

чення церковних речей є немовби провісником майбутньої жахливої трагедії – людоїдства.

Революція як грандіозний експеримент над людиною, яка не змогла критично осмислити зовнішньо привабливі ідеї, крім фанатичного поклоніння і фізичного винищення мала й інші страшні наслідки – божевілля. У трагедії "97" це божевілля Орини та Ларивона, які втратили розум від голоду. Але Копистка залишається вірним радянській владі, навіть тоді, коли дізнається про людоїдство і загрозу власному життю, більше того, організовує ревком, щоб взяти владу на себе, намагаючись при цьому дотриматись формальностей. Свій крок він не намагається переконливо обґрунтувати, а просто заявляє: "Тут і не требується обирати. Тут так: об'явився і шабаш. Аби тільки за бідний клас стояв. Такий соціальний закон є..." [3, 86].

В уста жителів слобідки М.Куліш вкладає лихі передчути – передчути ще більшої трагедії, включення у сферу діяння тих сил, які не подолати. Ганна виявляє причину голоду: "Наробили слободи..." [3, 39], вона скептично ставиться до утопічних мрій Копистки, оскільки занадто великою була невідповідність між реальністю теперішньою і уявлюваним прийдешнім. Трагедійність настрою ще більше посилюється, коли крізь забобони селян прозирає почуття страху і незахищеності перед невмолямим присудом майбутнього:

"- А правда, що в одного чоловіка дитина народилася, стали хрестити, а воно на сокиру обернулося?

- На канат, я чула. Це знак тому, що багато ще людей загине на шибеницях...

- А сокира, то на кров, кажуть..." [3, 86].

Неспроможність уникнути наперед визначені участі, приреченість українського села на голодну смерть унаслідок людиноненависницької політики нагадує невідворотність долі в давньогрецькій трагедії, про що свідчать слова славнозвісного Едіпа з твору Софокла:

"Я ж не знав-таки

Нічого – от і сталося те, що сталося.

Мене занапостили ті, що знали все" [13, 237–238].

У трагедії "97" показано ситуацію, коли селянина позбавили будь-якого права вибору, силою нав'язали нову жорстоку ідеологію, яка підходила люмпенам, але ж не вони становили серцевину нації, а селяни – трудівники, яких переконували і приборкували насильницькими методами. Вислів "свобода є умовою людського життя..." [10, 150] не те що профанується у дійсності, відображеній у п'єсі М.Куліша, а ніби взагалі втрачеє своє значення, бо люди опинилися марionетками в руках невідомих їм зловісних сил.

У першому варіанті п'єси гинули всі незаможники, але М.Куліш на догоду критиці був змушений змінювати фінал, щоб надати йому "оптимістичного"звучання. П'єса мала справді трагедійне закінчення в першому варіанті, оскільки гинули всі герої, визначені М. Кулішем як позитивні. Але навіть в остаточному варіанті хліб привозили лише через місяць, коли з 97 незаможників мало хто залишився в живих. Гинули вони частково і зі своєї вини, тому що саме вони відбрали в людей хліб, і це призвело до голоду, проте, якби цього не зробили вони, то знайшлися б інші, тобто так чи інакше голод був неминучий, бо заздалегідь був організований вищими керівними інстанціями, і в цьому полягала приреченість долі українського селянства. Проблеми голоду 20-х рр. порушені у творах інших письменників: у поезії "Загупало в двері прикладом" П. Тичини, оповіданнях В. Підмогильного "Син", О. Досвітнього "Сірко".

М. Куліш зобразив складні реалії життя українського народу, який зазнав страшного лиха у вигляді більшовизму. Люди, які не мали морального права вирішувати

за інших і бути вершителями долі, виявилися, хто свідомо, а хто й до кінця не усвідомлюючи усього масштабу кривавого дійства, руйнівниками головних зasad людського життя – моральних імперативів, що проводять межу між добром і злом.

1. Кудрявець М. Микола Куліш: сторінки життя і творчості. – Кам'янськ-Подільський, 2002; 2. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. – К., 1970; 3. Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1; 4. Лавріченко Ю. Микола Куліш // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У 3 кн. – К., 1994. – Кн. 1; 5. Михайлін І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії (питання історії і теорії). –

Х., 1989; 6. Ольжич О. Голод і сучасна українська література // Ольжич О. Незнаному воякові. – К., 1994; 7. Острік М. Микола Куліш // Літературні портрети. Критико-біографічні нариси. – К., 1960; 8. Панченко В. Арки ішибениці (Драматургія Миколи Куліша) // Дивослов. – 1996. – № 11; 9. Поляруш О. Микола Куліш: мовою Езопа // Дивослов. – 1994. – № 1; 10. Порус В.Н. В. Солов'єв і Л. Шестов: едність в трагедії // Вопрос філософії. – 2004. – № 42; 11. Працьовитий В. Национальний характер в українській драматургії 20-30-х років ХХ століття. – Л., 1999; 12. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років. – К., 1992; 13. Софокл. Едіп у Колоні // Софокл. Трагедії. – К., 1989. 14. Танюк Л. Драма Миколи Куліша // Куліш М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1

Надійшла до редакції 17.09.04

Я. Вільна, канд. філол. наук

МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ОСМИСЛЕННЯ ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНОЇ, СТИЛЬОВОЇ, СВІТОГЛЯДНОЇ СИСТЕМИ ТВОРЧОСТІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

Ідеється про нові способи вирішення проблеми характеристики концептуально-феноменологічних, філософсько-антропологічних та екзистенційно-персоналістських засад творчості Г. Квітки-Основ'яненка.

It's about the new ways for decision the problem of description the conceptional-phenomenologies, philosophy-anthropologies and existent-personalities principles of G.Kvitka-Osnovyantko's creative work.

Григорій Квітка-Основ'яненко – першорядна постать на літературній карті України, один із найвидатніших письменників, основоположник вітчизняної художньої прози, давно визнаний класик нової української літератури, громадський і культурний діяч. Загрунтована передовсім на принципах християнського світовідчуття, творчість Квітки репрезентувала синкретизовані потенції стильового та жанрового ґатунку українського письменства, стала суттєвим внеском у процес формування національної духовної культури етносу. Митець був одним із перших у європейській літературі творців "людової повісті" (І. Франко), залишив непроминальний слід у розбудові етико-гуманістичних традицій вітчизняного письменства, зумів теоретично обґрунтувати й зреалізувати в художній практиці зasadничі принципи початкового етапу нової української прози.

У складних історичних умовах, коли Україна поступово трансформувалася в Малоросію, волею чужоземців перетворювалася на глуху московську провінцію, Г. Квітка-Основ'яненко виступив в оборону рідної мови та письменства – тих цінностей, що становлять національну сутність українського народу: "Нехай... знають і наших! Бо є такі люди на світі, що з нас кепкують і говорять та й пишуть, буцімто з наших ніхто не втне, щоб було, як вони кажуть, і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне, і що... по-нашому, опріч лайки та глузування над дурнем, більш нічого не можна й написати.

О бодай їх вже з такою думкою! Хіба ж не живо вчинив пан Котляревський "Енея"?... об нім і досі Москва товче... А пан Артемовський-Гулак... не мудро розказав по-нашому?... Не второпають по-нашому, та й ворчать на наші книжки: "Ета нешто па-чухонські. Зачим печатати, кагда ніхто не "розуміє".

Гай, гай! Хіба ж тільки й світа, що у вікні? Тривайте-бо, панове! не дуже сікайтесь! Є ще на світі православне християнство, що вміють і люблять по-нашому читати. Не усе ж для москалів: може б, треба і для нас щонебудь, щоб і ми... дечого знали, а то по-вашому так ми... так собі... де нам за вами?.. Гм! на догад буряків, щоб капусти дали" [3; 112–113].

Примітно, що тут письменник не лише обстоює право на існування української культури, а й оприлюднює власну мистецьку програму. Характерними її ознаками, зосібна, є: тяжіння до віддзеркалення життєвих реалій, побуту простих людей, переважно селянства ("звичайне"); відтворення найглибинніших поруків людської душі ("ніжненьке"); урахування художнього досвіду класи-

цизму з його опертям на філософію раціоналізму ("розумне"); образне розв'язання морально-дидактичних проблем ("полезне").

Художня спадщина Квітки-Основ'яненка, попри наявність поважної кількості досліджень, потребує нині неупередженої літературознавчої рецепції, об'єктивного осягнення специфіки концептуальних структур, проникнення в кричущі протиріччя тієї доби й спричинені ними "зсуви" в естетичних і світоглядних переконаннях прозаїка та драматурга. На часі, зосібне, – відстеження характеру еволюції квіткознавчої думки в Україні, починаючи від ще прижиттєвих спостережень над творчістю письменника (О. Бодянський, Є. Грібінка, О. Афанасьев-Чужбинський, П. Куліш, М. Костомаров), які виявилися найвідповіднішими сутності її смислової й етичної природи.

Власне, сuto літературознавчі виміри в оцінці дробку митця, вiformовуючись ось уже впродовж понад півтора століття, виробили своєрідну парадигму розвитку, що свідчить не лише про концептуальність квіткознавчої галузі, а й про якість, особливості поступування вітчизняної історико- та теоретико-літературної динаміки загалом. Із погляду іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета, "сьогоднішня наука коригує вчорашию, а завтрашня – сьогоднішню". Ураховуючи цю тезу, заакцентовуємо необхідність уточнення, конкретизації, а то й переосмислення, переоцінки літературознавчих версій, зафікованих у студіях М. Сумцова, Д. Багалія, І. Франка, С. Єфремова, П. Петренка, В. Бойка, Д. Чижевського, В. Петрова, О. Білецького, М. Возняка, Д. Чалого, О. Гончара, С. Зубкова, Є. Вербицької, О. Борзенка, В. Трофименка тощо. Слід зважити й на те, що впродовж тривалого часу науково неупереджене пізнання феномену Квітки-Основ'яненка унеможливлювалося пануванням казенно-ідеологічних приписів у літературознавстві, заснованих на марксистській методології, міфах про класове "чуття" митця і партійну заангажованість мистецтва.

Письменницькі здобутки Г. Квітки дотепер залишаються відповідно не поцінованими ще й тому, що його ім'я звичнно асоціюється з сентименталізмом, напрямом, який не мав чітко окресленого національного обличчя, теоретичної аргументації та першорядних талантів на українському ґрунті. У випадку з Квіткою слід радше вести мову про сентиментальність як ознаку, що генетично сягає вітчизняної уснopoетичної традиції. Відтак потребує перегляду теза про сентименталізм митця з

актуалізацію романтичного концепту й обґрунтуванням дискурсу стилю синкретизму його творчості.

Перший вітчизняний прозаїк послідовно утверждав у літературі гуманість почуттів, справжню шляхетність людини з народу, наполегливо протиставляв високу моральність безчесності, красу чистого кохання безбарвній буденщині. Ніколи ще особистість із демократичного середовища не висувалася на перший план твору словесного мистецтва з такою цілеспрямованістю й безкомпромісністю, як у творчості Квітки-Основ'яненка. Заманливий світ благородства, виняткової моральності, відтворений митцем, ставав ідеалом, на який орієнтувалися його сучасники. Творчість Квітки позначилася на розвитку прози всього XIX ст.; його художню манеру брали за взірець П. Куліш і Марко Вовчок, О. Стороженко і Ганна Барвінок, Д. Мордовець і А. Свидницький, І. Нечуй-Левицький і Панас Мирний тощо. Окрім того, традиції Квітки помітні й у жанровій та образно-тематичній структурі низки творів новітніх українських письменників. Саме тому в контексті дослідження творчості Г. Квітки-Основ'яненка значною мірою актуалізується проблема осмислення характеру впливів у найширших вимірах: на читача, душу народу (П. Куліш) і на подальше поступування письменства.

Квітка-Основ'яненко не йшов у літературу "з міццю, що скелі лама" (В. Чумак), його шлях до письменницьких високостей був доволі тривалим. Виконуючи службові обов'язки, маючи релігійні зобов'язання та громадські доручення, він, властиво, не мав наміру займатися мистецтвом. У житті, як і в своїй творчості, Квітка постає поміркованим, скромним, тактовним, людяним, що, ймовірно, й спричинило обвинувачення митця у вірнопідданстві, в утвердженні "консервативних" патріархально-релігійних переконань, дворянської ідеології і под. З огляду на це вважаємо за потрібне визначити критерії оптимізації в оцінках світоглядної орієнтації письменника. Довгий час домінантними конструктивами в цьому випадку виступали погляди І. Франка про "ідейні грани творів" митця та аналогічні тим, що пропонувала, наприклад, Є. Вербицька. Є потреба прокоментувати цю позицію більш розного, оскільки дуже загальний і радикально констатуючий характер мали оцінки цими дослідниками світоглядних засад Г. Квітки-Основ'яненка. Так, І. Франко писав: "Квітка так само, як і Гулак-Артемовський, стояв на тій ідейній основі, що панщина – стан зовсім оправданий, при якому можливе щасливе життя селянина, коли тільки він має доброго пана. У деяких його повістях, приміром, у "Марусі", "Перекотилі", "Козир-дівці" і інших зовсім не видно панцирніх відносин, так як коли б се були села зовсім свободних людей. Найглибше до основи тодішнього селянського життя сягають повісті "Козир-дівка" і "Сердешна Оксана", перша маючи геройство селянської дівчини, уведені офіцером, і її моральну побіду над народним пересудом, що осуджує покриток" [4, 262]. Ці міркування І. Франка, прикметні з двох оглядів: перший – це те, що в концепції дослідника наявний соціологічний (або навіть соціологізований) підхід у сприйнятті поглядів Квітки-Основ'яненка на цілісність життя (іншими словами, до певної міри обмежена світоглядна концепція), а, по друге, І. Франко тут ставить, по суті, в один ряд соціальні, суспільні та інші, зокрема, морально-етичного плану, явища.

Так само, як і у випадку з "Козир-дівкою" і "Сердешною Оксаною", повість "Конотопська відьма" І. Франко розглядає з суспільних засад – як твір, що в ньому дав "Квітка незрівнянний майстерний малюнок старих козацьких порядків, може з половиною XVIII ст." [4], хоч світо-

глядні засади письменника (як і, утім, кожної особистості) мали б включати, убирати суспільний чинник лише як складову, докомпоновуючись естетичними, релігійними, етичними тощо додатковими позиціями, що і, власне, творить повноту світоглядних засад, – у нашому випадку, Квітки-Основ'яненка.

Зрозуміло, зараз ми залишаємо остроронь інші чинники, звертаючи увагу лише на, гадаємо, першорядні елементи світогляду, хоч свідомі того, що вони, ці елементи світогляду, невіддільні від настанов – якщо йти за К.-Г. Юнгом, – заснованих на наявності у психіці людини переважень попередніх поколінь, "колективного підсвідомого", а також вроджених тенденцій уявлень, символів, – іншими словами, тих чинників, що – на рівні формування образу особистості – визначається поняттям "архетип".

Означені чинники – як найголовніші – творять, по суті, цілковито самобутній, індивідуалізований світоглядний модус, прояв, різновид творчої спадщини Квітки-Основ'яненка.

Саме тому дещо категоричним вважаємо твердження І. Франка, що "Хоча в питаннях соціальних і політичних він (Квітка-Основ'яненко – Я.В.) був консерватором" [4, 181]. Категоричність, наразі, вбачаємо у І. Франка в тому, що означена теза виникає у Франкових міркуваннях бездоказово, а, по-друге, "соціальні та політичні" чинники у світоглядних засадах не є сукупністю того, що визнає весь ареал складників (хоч, безперечно, належить до важливих із них) світогляду митця. Не зовсім слушно, гадаємо, протиставляє І. Франко й "консерватизм" Квітки-Основ'яненка та кордоцентризм митця, – те, що "шляхетне серце велить йому любити народ" [4, 181]; гадаємо, ці поняття не належать до антитетичних або ж таких, що взаємно виключають одне одного, адже, зауважимо принагідно, ніщо не може консерваторів заборонити любити свій народ.

Незалежно від того, як сьогодні ми сприймаємо ці оцінки І. Франка й априорі суспільну та морально-етичну схему, що виразно постають у творчості Квітки, висновком із подібних роздумів може стати, гадаємо, все ж не такий категоричний, концепт як бачимо це, наприклад, у Є. Вербицької: "Квітка неправильно (віділено нами – Я.В.) розумів причиновий зв'язок явищ суспільного життя" [2, 86] і пропонуємо вибудувати більш поміркований, оскільки причиновий зв'язок між явищами життя, яке Г. Квітка Основ'яненко розумів згідно християнських засад і християнської традиції збереження, відповідним, за будь-яких обставин певному ідеалу, здатного забезпечити кожному сходження до нього і самореалізацію згідно етики і естетики цього ідеалу.

У цьому Квітка – з притаманною йому проникливістю, з властивою йому глибиною хисту – сяянув і призначення літератури (загалом культури), і суть морально-етичних цінностей у їх структурному зв'язку із різноманітними завданнями цього життя.

Натомість справді конструктивними (наголошуємо ще раз – Я.В.) вважаємо оцінки М. Костомарова та П. Куліша, але ми вже мали нагоду неодноразово коментувати власні переконання у ряді наукових статей. У будь якому випадку, зазначені оцінки сприймаються рівнобіжно і мають бути поцінованими й врахованими належно поряд із деструктивами (обвинувачувальний пафос на адресу письменника М. Драгоманова, П. Христюка, П. Петренка), оскільки тільки так ми отримаємо можливість з історико-літературних позицій окреслити характер етносоціальної свідомості Квітки, проблему філогенезу, зокрема, соціально-історичної зумовленості світогляду митця, характер його онтоге-

незу – руху по висхідній. Найпоказовішими етапами цього відрухового процесу вважаємо національне та релігійне орієнтування митця; до концептуальних моментів відносимо й осмислення духовно-творчого виміру плюралізму Квітки, а також феномену ідеалу прозаїка та драматурга.

Наразі, отже, абсолютно очевидним є той факт, що творчому портретові Квітки-Основ'яненка бракує цілісності й завершеності. Відчувається потреба всебічного, позбавленого внутрішніх суперечностей і здійсненого на новій методологічній основі осмислення ідейно-тематичної, стильової, світоглядної систем письменника, уведення їх до сучасного вітчизняного наукового контексту задля відтворення адекватної картини розвитку української літератури першої половини XIX ст.

Вирішення проблеми характеристики концептуально-феноменологічних, філософсько-антропологічних та екзистенційно-персоналістських зasad літературної творчості Г.Квітки-Основ'яненка, вимагає прийняття позиції, що активізує і залишає до чину досвід історичної герменевтики. Вона, на нашу думку, відкриває шлях до адекватного розуміння творчості письменника і дає свободу від усталених кліше та заданостей, у яких губиться її особистісна якість і самобутність. Ми згодні з М. Гайдеґгером, що упереджені думки, не підтвержені достатніми фактами, несуть у собі загрозу звести на манівці зі шляху того, хто прагне до розуміння. Герменевтичне завдання, підкresлював Г. Гаддамер, саме собою переводить суть справи у постановку питання і визначається нею. Вирішення поставленого нами завдання залежить від можливості невдавання до випадкових думок, заданих наперед гадок і позицій, що заступає справжні можливості до відкриття істини.

Як відомо, Гаддамер, що був учнем Гайдеґера, розвинув погляди свого учителя, і усіх попередників, думки яких були адекватні його уявленням, і переконливо довів, що герменевтичне розуміння – "це результат автентичного діалогу між минулим і сучасним, можливого тоді, коли між ними настає "злиття горизонтів". Врешті, це стає актом саморозуміння чи розуміння нашої історичної реальності та її нерозривності з минулим" [1, 603].

Наведена теза підважує й нашу концепцію потрактування ідейно-естетичного феномену творчості Г.Квітки-Основ'яненка, яка виокреслилась із розуміння ще й того, що значення кожного видатного письменника вимірюється не лише добою, епохою, у яку він творив. Більшою або меншою мірою залежить від його хисту, який, так само залежить не лише від міри, ваги таланту самого письменника, але й від цілої низки обставин і реалій, що виявляються спритливими чи несприятливими для нього і розкриваються часто згодом, у пізніші часи, вказуючи тим на історичний аспект поняття "самототожність письменника", невідривного від сприйняття впливу на його творчість і його творчості – на мистецьку продукцію наступних літературних поколінь. І, додамо, цілком зрозуміле бажання інтерпретувати ці процеси у дослідників, які мають повне право мати власні "горизонти" згідно із потребоюожної людини, яка пereбуває в світі – "дослухатися до Буття" [М. Гайдеґер].

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття – Л. 1996.
2. Вербицька Є. Г.Ф. Квітка-Основ'яненко (Життя і творчість) – Харків, 1968.
3. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Зібр. тв. У 8 т. – К., 1968 – Т. 7.
4. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. // Франко І. Зібр. тв. У 50 т. – К., 1984. – Т. 41.

Надійшла до редакції 16.09.04

А. Гуляк, д-р філол. наук

ІСТОРІЯ УКРАЇНИ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ ПИСЬМЕННИКА)

Розкриваються проблеми художньої реалізації історії України крізь виміри історичної прози І.С.Нечуя-Левицького.

Laying bare the problem of artistic depiction of the Ukraine history throughout Nechyi-Levitsky's historical prose.

"Він був українцем і українським, виключно українським письменником..." – так відгукнувся І. Франко про І. Нечуя-Левицького-громадянина. "Ів. Левицький – се великий артист зору, се колosalне, всеобіймаюче око тої України. Те око обхапує не маси, не загальні контури, а одиниці, зате обхапує їх з незрівнянною бистростю і точністю, вміє підхопити відразу їх характерні риси і передати їх нам із тою випуклістю і свіжістю красок, у якій бачить їх само" [3, 371, 374–375, 372], – так відзначив І. Франко дивовижний універсалізм І. Нечуя-Левицького – письменника, автора творів – чистих, ясних, осяяних близкучим сонцем України, огрітих теплом широго, чутливого серця великого Майстра.

Національна свідомість письменника бере початок насамперед від батька І. Левицького, який був людиною цікавою, начитаною, культурною, національно свідомою. Пишався знайомством з Паньком Кулішем, під впливом якого зайнівся збиранням фольклорно-етнографічних матеріалів і дополучив до цієї роботи свого первістка. "Батько мій любив рідний край, все було нам говорить, що на Україну дуже насіли польські пани, все розказував нам українську історію; було як їдемо з ним в Корсунь, то все було показує нам Різаний Яр та могили під Корсунем, де була битва Богдана Хмельницького з поляками" [1, 264]. Розповіді батька западали в душу, а уява, підкріплена живими свідками давнини (церква Спаса, давній вал, могили, Наливайків шлях) малювала

тих, хто бився коло могил, хто йшов Наливайковим шляхом у безсмертя.

Мати мала чудовий голос і часто за роботою співала українських народних пісень, як це водиться у селянському стані, дбала про духовний світ своїх дітей, котрих мала, крім Івана, ще дві пари близнят (Ганна, Амвросій, Федір і Дмитро). Вона померла 1851 р., не дочекавшись письменницького тріумфу свого улюбленаця-первістка

Побут у родині Левицьких нічим не відрізнявся від селянського. Хіба що тим, що дітей доглядала няня – баба Мотря – далека родичка матері з Лебединя. "Баба Мотря казала нам казок, співала пісень, водила мене з собою по селу до людей, де тільки сама буvalа, виводила по хрестинах і по весіллях та похоронах. Я скрізь бував з нею і змалку придивлявся до народного життя... В кухні дівчата співали за роботою, і я навчився всіх пісень, які тільки вони співали, бо сам дуже любив пісні" [1, 265].

У домашньому оточенні серед рідних і дорогих йому людей, селянок-тіток по матері, дядьків по батькові, баби Мотрі та наймичок-дівчат, осягав він життя України й українців, українську історію і пісню, виробляв своє ставлення до патріархальних традицій і релігії. Левицькому не знадобились спеціальні студії, "ходіння в народ" для пізнання душі народу, його історії, його поезії. Він знат і до самої глибини. Як письменник і мислитель, він виріс з ідей, сюжетів, тем і образів народної

© А. Гуляк, 2005

творчості. На фольклорі учився, чим і як служити народі, пізнав і глибоко перейнявся інтересами, характером, мовою народу, вірив у його силу, служив йому саможертовно у такі страшні історичні моменти, коли, здавалось, врятувати вітчизну було неможливо.

У роки дискримінації українства, коли була вражена національна гідність українця, у письменника виникло бажання протиставити москальському хамству цивілізовану перевагу своєї нації. "Якраз тоді, — пише І.Левицький, — були напечатані в "Основі" "Две русские народности" Костомарова і підлили масла в огонь" [10, 269]. "Основа" зацікавила студентів українськими питаннями, захотила до праці. Національний ентузіазм українських студентів у вирішенні мовно-літературних питань наткнувся на велику опозицію великоруських студентів. "Всі вони, окрім трьох, стояли проти права української національності та літератури" [1, 269].

Левицький задумує написати оповідання українською мовою для "Основи". Відтепер питання збагачення української літературної мови, розширення сфер її функціонування, мовна культура української інтелігенції, стають метою і сенсом його педагогічної, наукової і творчої діяльності, висвітлених у спеціальних працях: "Сьогочасне літературне прямування" (1878, 1884); "Російська народна школа на Україні" (1889), "Педагогічна проява в російській народній школі" (1893), "Сьогочасна часописна мова на Україні" (1901), "Криве дзеркало української мови" (1912); у художній творчості ("Уривки з моїх мемуарів та згадок. В Богуславськім училищі"; повісті "Дві московки", "Причепа", "Над Чорним морем", "Хмари"); у педагогічній діяльності (25 років Нечуй-Левицький працював учителем словесності — в Полтавській семінарії (1865–1866), жіночій гімназії в Каліші (1866–1867), учителем російської мови і літератури, історії та географії Росії у жіночій гімназії в Седлеці (1867–1872); Кишинівській гімназії (1873–1885).

Працюючи учителем, І.Левицький значно доповнює уже немалій на той час запас спостережень, особливо в питаннях освіти та виховання. Згодом вони воскреснуть у його творах, зокрема у повісті "Дві московки", якою дебютував І.Левицький 1869 р. у Львівському журналі "Правда" під псевдонімом Нечуй.

Очима народу дивиться письменник на зображену дійсність, розумом народу сприймає суспільно-політичні події, даруючи нам рідкісний зв'язок єдності ідеологічного, сюжетного, композиційного, стилістично мовного компонентів, як це спостерігаємо у повісті "Микола Джеря" (1887).

Лагідна посмішка з якимсь прихованим співчуттям чи жалем пронизує "Кайдашеву сім'ю". І скільки любові пробивається крізь той сміх. Особливо тоді, коли щоденні родинні чвари хоч зрідка поступаються згадкам про історію України, доля якої асоціюється зі страстними муками Христа: "В тих словах співу ніби текли ріки їх власних сліз од їх бідності, од панщини, од московських та польських закуцій, од давнього польського ярма, од жидівського здирства..."

Співчуваючи народу, Нечуй-Левицький не ставив його на п'єдестал, не робив з нього ідола, не становив "усього народного життя ідеалом для усього суспільства, не знижував себе до народу, а підтягав його до свого рівня". Відображення темних, непривабливих сторін народного життя йшло на користь, бо викликало відразу до життя, не гідного людини.

Твори Нечуя-Левицького про селянство стали "дзеркалом високої ціни". Темряву та забобоність тогочасного села Нечуй-Левицький розглядав як наслідок кріпосницької системи. Силу, здатну усунути наслідки кріпацтва, він шукав серед сучасних йому суспільних груп і

прошарків, насамперед серед інтелігенції. Творчим виявом таких змагань є роман "Хмари", написаний 1870–1871 рр. перше видання якого вийшло 1874 р. у Києві в збірнику "Повіті Івана Левицького".

Назва роману символізує національний гніт, здійснюваний російським царизмом на оловиті хмарами зла Україні. Розігнати хмари зможе тільки молода генерація інтелігентів, націонал-патріотів, репрезентантам яких у романі є Павло Радюк.

Павло Радюк — тип українофіла-просвітителя, представника тієї інтелігенції, яка, заперечуючи кріпацтво, мріяла про розвиток промисловості на Україні, порушувала питання про розвій національної культури, організовувала недільні школи для народу, поширювала книжки українською мовою тощо.

Письменник підтримує "шляхетні поривання" молодої інтелігенції, віру в майбутнє народу. Інша річ, що ні письменник, ні його герой не знають шляхів, які привели б до перемоги. Радюк, наприклад, що більше думав про свій народ і Україну, то його душа ніби тонула в якісь темній безвісти, де не було ні дна, ні верху, де не було за що вхопитися... В його душі була мета, ясна і проста — народ і Україна, але на скільки доріжок розбігався великий шлях до тієї мети! І од чого почать? І за що взялись? Та думка знов кидала його в якусь страшну безодню, де не було й дна, де доводилось вхопитися хіба за проміння сонця" [1, 149–150].

Творчість Нечуя-Левицького розвивалася в руслі української демократичної літератури. Досконало володіючи мистецтвом створення типів, письменник нерідко звертався до прийому загострення й перебільшення. Властиві йому почуття гумору, вміння підмітити смішне і потворне в житті при відображені негативних явищ переходило в сатиричну загостреність.

У 1890–1900 рр. Нечуй-Левицький пише низку науково-популярних нарисів про минуле України: дві історичні повісті "Гетьман Іван Виговський", "Князь Єремія Вишневецький", "Афонський пройдисвіт", "Поміж ворогами", "Над Чорним морем", "Скривджені й нескривджені", "Старі гультяї", "Київські прохачі", "Сільська старшина бенкетує", "Вольне кохання", "На гастролях в Микитянах".

Про жвавий інтерес письменника до суспільно-політичного і культурного життя (1910–1914 рр.) свідчать нариси, не надруковані за життя письменника: "Призви запасних москалів", "Неслухняна тітка", "Мар'яна Погребнячка й Бейліс", "Алокаліпсична картина в Києві" та ін.

І.С. Нечуй-Левицький дбає про видання книжок для народу з особливо історичної тематики. Романтичний образ геройчної, вільної України склався в Нечуя-Левицького ще в шкільні роки, після прочитання історії України Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича, "Історії Русів" псевдо-Кониського, "Літопису Самовидця (О початку и причинах войны Хмельницкого)" з домашньої бібліотеки його батька.

Розкриття історичних доль України, звернення до найбільш знаменних подій історичного минулого, вважав письменник, мали винятково велику вагу для оцінки сучасної дійсності і для визначення перспектив суспільного життя. Саме тому митець клопочеться про видання серії невеличких книжечок-метеликів за дешевою ціною під рубрикою "З давніх часів", куди мали ввійти раніше опубліковані його праці про битву Богдана Хмельницького під Зборовим і Збаражем; про перших київських князів тощо.

Донедавна історіоофські праці І.Нечуя-Левицького ("Унія і Петро Могила, Київський митрополит" (1875), "Перші київські князі Олег, Ігор, Святослав і св. Володимир і його потомки" (1876), "Татари і Литва на Україні" (1876), "Українські гетьмани Іван Виговський та Юрій

"Хмельницький" (1879), "Руїна на Україні. Українські гетьмани Дорошенко, Многогрішний та Самойлович" (1879), чотири випуски "Історії Русі" (1878–1881), "Гетьман Виговський та Юрій Хмельницький" (1881), "Українські гетьмани Брюховецький та Тетеря" (1899); художні твори: казка "Запорожці" (1873), драми "Маруся Богуславка" (1875), "В диму та полум'ї", історичний роман "Єремія Вишневецький" (1897), історична повість "Гетьман Іван Виговський" (1899) були відомі обмеженому колу спеціалістів.

Період української козаччини Нечуй-Левицький вважав широким полем для поезії, особливо потрібним і зрозумілим для народу, що під пресом соціальних і національних репресій поступово втрачає історичну пам'ять і денационалізується. "Козаччина – то цвіт українського історичного життя, – писав Нечуй-Левицький у "Критичному огляді", – то самий показний період нашої історії, то час української слави, завзяття і лицарства. Породивши багатий, поетичний козацький епос, сама козаччина має в собі незвичайну поетичність, дихає духом волі, одваги, духом вольного степу, вольного моря, вольного повітря, мужньої боротьби, своєї віри, землі, своєї батьківщини – України. Самий дух вольного братства, рівності, правдиво демократичний дух, не гнучий шії ні перед ким і ні перед чим; саме їх життя веселе, гуляще, безпечне, як життя піднебесного птаства, як гульня веселих дітей, все те огорнуло козаччину якимсь поетичним блиском, якимсь проміннями слави, волі й добра, якимсь незвичайним ореолом, котрий на віть притягував до себе його ворогів, поляків, манив їх степовою поезією вольних дітей України" [10, 60–61].

Великі письменники світової літератури Гоголь, Пушкін, Байрон брали матеріал для своєї творчості з козацького життя, з його поетичним духом, героїчною боротьбою за оборону України. "Не одна путня душа того часу, прилягаючи серцем і розумом до тодішнього стану своєї батьківщини, переболіла й перемучилася, – писав Нечуй-Левицький. – Не одна страшна психічна боротьба палала і згасла тоді в кращих, в щиріших душах українських, дбавших не об одній своїй особовій користі. Поетові українському треба тільки поблукати по тому минувшому пожарищі і своїм поетичним природником постерегти психічні тайни минувших наших історичних працьовників" [2, 61].

I. Нечуй-Левицький і був тим українським письменником, який "постеріг" минуле України і змалював широку картину життя і національно-візвольної боротьби козацького народу в XVII ст. Запорозька Січ у моделюванні I. Нечуя-Левицького виступає втіленням волелюбного духу українського народу, якого так бракувало сучасникам письменника.

Критерії до історичних творів у I. Нечуя-Левицького були дуже високі. Правда художня, історична реальність – основна вимога до художнього твору взагалі, історичного зокрема. – була основною прикметою творів історичної тематики. "Чиста штучність" – мистецтво для мистецтва – неприйнятне для автора "Миколи Джері", який вважав, що в історичному творі має відчуватися "не одна минувшість", мертві й давні, а сьогоднішнє життя сьогоднішої громади". "Чиста штучність" заперечувала сьогоднішність.

Критично послуговуючись історичним і літературними джерелами, фольклорними записами, I. Нечуй-Левицький створив широкі картини минулого України, вивів галерею постатей: Богдана Хмельницького, Максима Кривоноса, Вовчури Лисенка, козацького сотника Остапа Золотаренка, Зіраїди Соломирецької, Насті Богуславих і інших сильних, безстрашних, відданих українському народові героям.

Роман "Єремія Вишневецький" (1896–1897) – один з найкращих творів в українській літературі на історичну тему. Над ним письменник працював і після його завершення – майже до кінця життя, підтвердженням чого є листи О. Левицького, І. Белея, Р. Заклинського, М. Венгжина про видання роману (останній датовано 11 листопада 1913), який за життя автора так і не побачив світу (перше видання роману вийшло в Харкові 1932 р.).

Написанню роману передували глибокі студії історичних джерел. Крім названих вище називемо монографію М. Костомарова "Богдан Хмельницький", на що вказують упорядники роману: "За Костомаровим, – зазначають вони, – але в дусі народопісенної традиції зображені кульмінаційний момент твору – битву на річці Пиливці, близьку перемогу Богданового війська та втечу поляків. Використав Нечуй-Левицький також зібрани Костомаровим історичні відомості про особу і біографію князя Вишневецького тощо. Додамо, що, редактуючи повість пізніше, письменник викреслив багато таких місць, що могли сприйматись як переказ Костомарова" [1, 452].

Скористався письменник біографічним нарисом О. Левицького "Райна Могилянка, княгиня Вишневецька" (1887), розвідкою О. Лазаревського "Лубенщина и князья Вишневецкие", літературними творами М. Старицького "Богдан Хмельницький", Г. Сенкевича "Огнем і мечем" (Варшава, 1884).

В основу роману покладено переможний етап визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницького (1648–1649 рр.). З чотирнадцяти глав роману дев'ять присвячено зображеню народного гніву, викликаного не тільки ганебним приниженнем й образою віри предків і звичаїв, а й звірчими безчинствами польської шляхти на Україні впродовж 1638–1648 рр., що передували повстанню на чолі з Хмельницьким. Величезна напруга і гострота зіткнень, відтворених у романі зумовлена національними, соціальними суперечностями і політичними утисками.

"Од самого повстання Павлюка, Гуні й Остряниці та й до сього часу козакам не вільно вибирати й настановляти собі гетьманів. Над козаками настановили за гетьмана польського шляхтича та польських полковників, а ці вельможні старшини знущаються над козаками. Козаки тепер топлять їм груби, поганяють їм коні, доглядають їх хортів. Та й цих скарбових реєстрових козаків держать мало. Впаде козацтво – впаде наша сила, впаде й загине наша Україна. Польща заборонила ширити козацтво на Україні. Обороняти границю од татарви нема кому. Вже двічі вривались татари на безборонну Україну, більше тридцяти тисяч нашого народу погнали в Крим і продали на ярмарках в Цареград та в Єгипет. Хіба ви не чули, не бачили, як поганий Конецпольський обтикав тичками з козацькими головами окопи на Кодаку, на страх та ганьбу козакам?" [1, 138], – звертається Максим Кривоніс до народу, доведеного до відчая.

У романі діють два ворожі табори – український народ і польська шляхта. Прагнення письменника показати народний рух визначило панорамність, масштабність, широту змалювання історичних подій і тогочасних людей. У відображені Левицького козаки живуть думками і бажаннями всього народу. Вони є нахненниками й організаторами визвольної боротьби: "Од берегів Самари йшли до Богдана дикуваті лугарі та степовики, злітались вольні сини вольного Ташлика, неначе вольні степові орли. Загони йшли з усієї України до Пиливки проз самий польський табір, неначе степові орли злітались докупи. Все то були селяни, що почали козакувати, повіткавши од польських дідичів-панів, все то були втікачі, що шукали волі, спа-

сали своє живоття й свою волю в лісах та нетрах та в розлогих лугах та степах" [1, 233–234].

У своїх свободолюбивих пориваннях, в своєму бажанні служити рідній батьківщині герой роману "Єремія Вишневецький" виражають національні риси і дух народного характеру. Відданість Україні, гарячі патріотичні почуття формують той високий стрій душі, яким відзначені не тільки гетьман, козацькі ватажки, а й іх сподвижники. Патріотичні пориви героїв постають у Левицького в глибоко поетичному вираженні; ідеї громадянського обов'язку проникають в саму душу, серце героїв. Пафос визвольної боротьби породжує сильних і мужніх героїв. Любов до України для них вище дріб'язкових, егоїстичних бажань; за неї вони йдуть на муки, зносять нелюдські тортури і віддають життя – свідомо й героїчно, як дід Кандзьоба, котрий добровільно видає себе Вишневецькому як провидцю повстання, рятуючи невинних від смерті: "Не дрохнись князю, і не катуй дурнісінько людей. Про мене, половину мене звари в казані, половину мене, про мене, хоч повісь, хоч настроми на палю, або роби з мене, що хоч, бо я у всьому давав привід міщенам. Це моя провіна, – говорив сміливо дід Кандзьоба" [1, 169].

Дід Кандзьоба прийняв страшну мученицьку смерть: його прив'язали до двох бантин, підвісили головою вниз і розпилили пополовині. Приймаючи цю страшну смерть, дід проявив неймовірну силу духу; чим страшніше його катували, тим гостріше він "жартував" і рего-тався щирим реготом. "Ото як діде чутка в Січ, що князь Яремка в Немирові начиняв ковбаси з діда Кандзьоби! Там то буде реготу! – крикнув дід і знов зареготався, аж голову закинув назад. Біла чуприна тряслася, як на вітрі, а здорові білі зуби, усі цілісні, блискали на сонці, неначе й вони весело реготались.

– Роздягайте та в'яжіть старого собаку до бантин! – крикнув несамовито Єремія, і його горло аж засичало, так здорово здушила його злість. Єремію неначе вхопив обценіками за горло ото здоровий старий реготун і здушив що було сили в здорових кулачищах. Дід знов, де в князя боляче, і карав князя словами гірше, ніж князь дошкуляв козакам мукаами. Єремій в той час було ще болічіше, ніж козакам" [1, 170].

У суворій боротьбі з ворогами батьківщини герой "Єремії Вишневецького" об'єднує почуття товариськості, невід'ємне від усього укладу Запорозької Січі. Народжена безперервними небезпеками, вона стала неписаним законом для кожного козака, включаючи в себе беззастережну вірність своєму обов'язку, беззавітну саможертовність в боротьбі за свободу і щастя батьківщини. Відтворення героїки – центральна ланка Нечуєвого роману. У світовій літературі небагато знайдеться

творів, у яких з такою художньою силою відтворено велич героїчного духу народу.

Характерно, що високі пориви, героїчні вчинки властиві не лише окремо вибраним особистостям. У романі діє чимало сміливих, безстрашних лицарів, здатних на подвиги. За дідом Кандзьобою героїчно прийняли мученицьку смерть запорожець Пархім, три священики, десятки міщан, посаджених на палі, спарених окропом, розчахнених на бантинах, облуплених живцем. Після цієї кривавої оргії "Майдан став схожий на страшний жертвовник вавілонських богів. Здавалось, ніби Єремія вернувся в ті варварські давні часи і приносив страшні жертви Ваалові та Молохові: то були й справді жертви – польським панам. Вже самі кати потомились, вже со-кири і пилки пощербились та повизублювались. Жовніри купались в своєму поті та гарячій людській крові. Майдан став пеклом. Втомився й сам перший кат князь Єремія і пішов одпочивати" [1, 174–175].

Українську історію І. Нечуї-Левицький знов досконало, глибинно. Він умів не лише критично оцінити минуле, а й висловити про нього свою думку, сповнену національної гідності. Перед читачем поставали зrimi, яскраві своїм житейським побутом колоритом картини історичного минулого і сучасної йому України, виникли образи людей в розвитку їх характерів, у терзаннях духу і бурлінні пристрастей, у важкому, болючому усвідомленні самих себе.

І. Нечуї-Левицький з його загостреним інтересом до національної культури і тонким відчуттям всіх відтінків народного життя створив дивовижно своєрідний художній світ і розробив самобутній, сповнений артистизму, неповторний – "нечуївський" – спосіб відображення. У його художньому світі відбився рух суспільної думки, суть якої полягав у пошуку розвитку України, опертого на національні традиції і культурні цінності. Ідея духовного культурного спадку, повага до моральних цінностей народу складають силу і пафос творчості автора "Єремії Вишневецького". У період соціально-політичних катализмів, коли "його ровесники вірили, що свобода і соціалізм знищать всі національні різниці", коли по Україні розносився заклик до "плодження якихось гібридів", інтелігентів-мутантів, "які б для ширшого світу були росіянами, "руссими", а для "домашнього обихода", себто супроти українського мужика – українцями", І. Нечуї-Левицький писав твори, призначені для всеукраїнської нації, для українських інтелігентів, "таких, яких бачив, може, очима свого духа в будущині, в яких народження вірив, вірячи в живучість і суцільність своєї нації" [3, 371].

1. Нечуї-Левицький І. Зібр. тв. : У 10 т. – К., 1968 – Т. 10; 2. Нечуї-Левицький І. Критичний огляд // Зібр. тв. : У 10 т. – К., 1968 – Т. 10.
3. Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя) // Зібр. тв. : У 50 т. – К., 1982 – Т. 35.

Надійшла до редакції 30.09.04

Г. Жуковська, канд. філол. наук

ХРОНОТОП ДОРОГИ В ІСТОРИЧНОМУ ВІРШОВАНОМУ РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО "БЕРЕСТЕЧКО"

Досліджено особливості хронотопного моделювання образу дороги в історичному віршованому романі Ліни Костенко "Берестечко". Спостережено, що хронотоп дороги у творі активно включений у моделювання образу Богдана Хмельницького в контексті історичної боротьби українського народу, з образом дороги у романі тісно пов'язаний мотив випробувань і необхідності вибору.

There are investigated particular features time-space modelling of the way image in the historical novel "Berestechko" by Lina Kostenko. The motive of B. Hmelnytskyj trials and the representation historical past of the ukrainian people is closely connected with the way image in the work.

Прагнення Ліни Костенко глибоко пізнати історичний шлях рідного народу, осмислити його минуле, сучасне і передбачити майбутнє спричинило активне викорис-

тання в художній творчості поетеси можливостей, за-кладених у часопросторовому моделюванні. Найбагат-шою в сімисловому відношенні формулою часопросторо-

© Г. Жуковська, 2005

вої організації художнього часу є хронотоп. Хронотоп як аспект дослідження досить поширеній у сучасному літературознавстві. Актуальність цієї проблеми підтверджують літературознавчі дослідження М. Бахтіна, Д. Лихачова, В. Шкловського, Ю. Хабатюка, Н. Копистянської, К. Флорової й інших. Дослідники спостерігають поступове ускладнення часової організації художніх творів, вказують на розширення та поглиблення функцій простору. Важливою для нашого дослідження є думка М. Бахтіна про те, що в літературно-художньому хронотопі час "згущується, ущільнюється, стає художньо-видимим; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Ознаки часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється й вимірюється часом" [1, 235]. Як зазначає Г. Слєпухов, "символи, закладені в хронотопах мистецтва, живуть століття, зберігаються і передаються в культурі, тому вони легко пізнаються й утворюють необхідні асоціативні зв'язки" [4, 63].

Актуальність пропонованого дослідження обумовлюється значенням творчості Ліни Костенко для історико-літературного процесу в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст., недостатністю вивчення її творчості в часовопросторовому аспекті та обмеженою кількістю літературознавчих досліджень віршованого роману "Берестечко".

Метою запропонованого дослідження є з'ясування особливостей часопросторового моделювання історичного минулого українського народу, виявлення особливостей художнього відображення історичних осіб і подій в історичному віршованому романі Ліни Костенко "Берестечко". Сподіваємося, що дослідження хронотопних особливостей нового історичного роману Ліни Костенко розширить коло традиційних проблем дослідження поетичних творів, сприятиме виявленню проблемно-тематичних і стилевих особливостей творчості поетеси.

Хронотопом, що несе велике смислове навантаження і стає своєрідним символом історичних віршованих романів Ліни Костенко є хронотоп дороги. Як важливий структурний елемент творів хронотоп дороги фокусує увагу на історичному бутті українського народу через укрупнення певних сторін зображенії дійсності, посилює характеристики образів та естетичний вплив на читача.

Розширенню часопросторових меж оповіді в історичному віршованому романі "Берестечко" сприяє влучно використаний Ліною Костенко художній прийом вимушеної подорожі Богдана Хмельницького по своїй землі. Мотив пошуку притулку на рідній землі увиразнює трагізм ситуації, дозволяє гетьману побачити становище в країні на власні очі. Побачене вражає спустошенням і розрухою – села спалені, "народ повигибав". Подорож по своїй землі дає змогу почуті про себе гірку "правду з перших уст". Скрізь, де довелося пройти, люди "лають Хмеля", звинувачують його у тому, "до чого Україну він призвів?!" І хоч те, що почув "поверхений гетьман", його "принизило потрійно", але разом з тим "омило душу", утвердило переконання, що "гетьману потрібно пройтися пішки по своїй землі?" [3, 23] Під час подорожі образ гетьмана, як і у попередньому романі образ Марусі Чурай, переростає в образ українського народу:

Лежу розп'ятий, та вже раз п'ятий!
А кожен катюга мій – мастиков.
Долоні мої процвяховані ятряться,
а пси шолудиві злизують кров. [3, 13]

Хронотоп дороги у "Берестечку" активно включений у моделювання історичного минулого. Як відомо, в українській культурі мандрівний сюжет є способом пізнання життєвої мудрості. З образом дороги у новому романі тісно пов'язаний мотив випробувань і необхідності вибору. Ліна Костенко знаходить нетрадиційне художнє ви-

шення хронотопу дороги – після трагічної поразки під Берестечком у творі з'являється образ України, яка "лежить зглузована ... , схрестивши руки всіх своїх шляхів". Образ схрещених доріг у романі несе глибоке символічне навантаження, асоціюється з хрестом на якому розіп'яли Ісуса Христа, стає атрибутом страждання.

Алегорія розп'яття на хресті в інтерпретації Ліни Костенко символізує історичну знедоленість рідного народу в умовах загарбницької політики сусідніх держав, проте вона містить у собі перспективу воскресіння.

Велике смислове навантаження в хронотопічному моделюванні дороги має зустріч з переселенцями, які їдуть в "світ за очі, покидавши своє. Шукати Україну в Україні". Прагнення знайти "стомленим, обдертим" народом "свобідну", "не занапашену" Україну, "де вже не владен лях ані Аллах" посилює відчуття неспроможності здобути волю цим "бездомним людям", які почувають себе вигнанцями на рідній землі: "Я розминаюсь із своїм народом" [3, 20].

Крім наглядного споглядання буття українського народу під час подорожі, гетьман "посилає" душу в політ над Україною. Таким художнім прийомом Ліна Костенко максимально розширює межі оповіді. Доля українського народу в інтерпретації поетеси закарбовано в назвах кожного села та містечка, у яких звучить гнів і радість, сором і надія, терпіння і кривди, страждання від кривавих слідів "приблудів і задиб". Нагнітання топонімічних номінацій у творі поступово переходить у картання свого народу за його терпимість до ворогів:

Велика Глуша. Жаботин і Гадяч.
Тишки. Почапи. Вовковин. Стрий.
Куди не глянеш – Гайворон і Галич.
Чорнобиль, Чорнобай і Чорторий...
...Підляшки. Годи-турка. Москалі.
Відчаялись. Втомились. Призвичайлись.
Чунгул, Пекельне – на своїй землі! [3, 24]

У прикінцевій строфі топонімами стають суб'єктами метафоричного мислення:

Усім вітрам відкритий на Роздолі,
на Кусночки подертий у ярмі –
великий край Недаваної Волі!

Хто ж волю дасть, як не взяли самі?! [3, 25]

Як влучно помітив Ю. Ковалів, "автора мало цікавить об'єктивна топоніміка та хроніка" [2, 219], такий художній прийом сприяє створенню картини розтерзаної, пошматованої землі. Хронотоп дороги у творі, окрім значення історичного поступу, символізує незворотність часу, його плинність і невблаганність, окрім того, є дорогою до пізнання світу і пошуку свого призначення у ньому.

Місцем переплетення різних часових і просторових площин стала напівзруйнована фортеця в урочищі Гончарі. Місткий образ руїн замку, серед яких живе гетьман, відіграє важливу роль у просторовій структурованості роману. Це певною мірою "заданий простір", з яким заздалегідь пов'язаний настрай пессімізму, таємничості, налагодженість на роздуми. З старої фортеці, якій вже "років триста", що знаходиться на пагорбі серед долин, добре видно не тільки округу, по якій "пройшов смертоносний Ангол" і залишив по собі "лиш на узгір'ї декілька хрестів", але й все прожите особисте життя і минуле свого народу, якому чинили "наїзди і розбої" турки і татари, "хотинський боркулаб", литовський князь, і "рід шляхетський не один" [3, 35]. Тут перебувають духи померлих, які здатні з'являтися і зникати кожної міті, відчутний зв'язок земного життя з потойбіччям, з вічністю.

Нагадуючи про історичне минуле, руїни замку уособлюють собою вічну і невловиму метафізичну сутність – початок і кінець, життя і смерть, плинність і неперехідність.

У художньому просторі роману в контексті часопросторового моделювання дороги особливо відчутний мотив занепаду України та зникнення рідного народу. У роздумах переможеної гетьмана постійно присутній мотив української долі, який сприяє створенню відкритості романного простору. Образ України, увиразнений трагічною поразкою війська Богдана Хмельницького 1651 р. під Берестечком, виходить часто на передній план.

Значному розширенню художнього часопростору сприяє споглядання головним героєм навколошньої природи. Сіяння зірок у небі асоціюється з географічним простором України – "десь там Суботів, десь там Січ...", десь є Волинь, тхнє становище таке ж як і у гетьмана, окреслюється метафорично – вони "дивляться у ніч". Переквітла липа асоціюється з минулим славним життям гетьмана, і навіть вітер виє так, "наче йому страшно і наче сумно, наче він старий", хоча у нього "правічний голос". Природа, яка оточує гетьмана відповідає його внутрішньому стану – "кричать на зарищах сичі, то виє вовк, то вітер виє ..." [3, 128]. Йому ввижуються привиди й тіні, "підкрадаються скорчені корчі" і сини "гіркіші від ропи":

Мені приснились в полі черепи,
по самий обрій поле з черепами. [3, 129]

Усталені символічні образи поля – "поле з черепами" [3, 129], "поле в нас не зорене" [3, 154], коня – "знов у лузі заіржали коні" [3, 152], "а пісня хоче коней розпрягати" [3, 153], як атрибутів козацького побуту виступають у контексті зображення подій символами трагичної боротьби за волю.

У історичному віршованому романі "Берестечко" Ліна Костенко відтворює два основні контрастні хронотопи – дороги й фортеці, які символізують життя і смерть, діяння і бездіяльність. Мотив дороги – необмеженого простору на початку твору, поступово переходить у обмежений простір напівзруйнованої фортеці, який породжує у гетьмана бажання перебувати у хмільному сп'янінні, напівзабутті та вічному похміллі.

Обмежений простір фортеці зумовлює пессимістичне сприйняття часу як вимушеного фізичного плину. Внутрішній психологічний стан гетьмана час від часу трансформується у зовнішній простір, таким чином уявно розширяються заданий простір у часопросторі України. У кінці твору попередня антитеза модифікується в обернену антонімічну пару: фортеця – дорога. Повідомленням про те, що "пустельний шлях" ожив, олюднівся – "Побужок йде, Волинь і наддністрянці". Ліна Костенко спростовує констатацію екзистенційної безвихіді, страждання, розпачу, вказуючи на те, що "стелиться дорога", тобто з'являється можливість морального відродження гетьмана, знаходження рівноваги духу, внутрішньої міці, щоб підняти народ на боротьбу. Спираючись на твердження М. Бахтіна про те, що "хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) образ людини в літературі" [1, 122], висновуємо, що хронотоп дороги у романі "Берестечко" співвіднесений, перш за все, з пізнанням себе та діянням гетьмана. Він увиразнює образ Богдана Хмельницького, робить його рельєфнішим у контексті історичної боротьби українського народу.

Таким чином, життєва дорога гетьмана в історичному віршованому романі Ліни Костенко "Берестечко" зображені частиною, фрагментом життя і боротьби українського народу. Поетеса стверджує, що поразка не може зупинити плину часу чи зруйнувати історичну тягливість життя. Воно вічне і безкінечне. Ця ідея пов'язана з утвердженням активності минулого в теперішньому, з показом зримої трансформації минулого в сьогодення і спрямованістю теперішнього в майбутнє.

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи – М., 1988. 2. Ковалів Ю.І. Комплекс "жінки потової" у віршованому романі "Берестечко" // Дискурс сучасної історичної романістики. Поетика жанру – К., 2000. 3. Костенко Л.В. Берестечко – К., 1999. 4. Слепухов Г.Н. Пространственно-временная организация художественного произведения // Философские науки. – 1984. – № 1.

Надійшла до редакції 18.09.04

О. Міщенко, канд. філол. наук

УРБАНИСТИЧНІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Ідеться про актуальні проблеми розвитку української поезії першої половини ХХ ст., зокрема про її урбанистичний дискурс. Розглядається також питання генезис урбанистичного мотиву в українській літературі ХХ ст.

The article devoted to the essential problems of development of the Ukrainian poetry of the first decade of the XX century, in particular of its urbanistic issue. There are also raised questions of the genesis of the urbanistic motive in the Ukrainian literature of the XX century.

Видатний російський філософ М. Бердяєв у своїй праці "Криза мистецтва" говорив про поєднання в "апокаліптичному часі" "найбільших небезпек" з "найбільшими можливостями". Під цим апокаліптичним часом він мав на увазі рубіж XIX–XX ст., коли світ стрясали катаклізми різного ґатунку, починаючи від воєн і закінчуючи естетичними революціями в духовному просторі більшості країн.

Це ж саме цілком можна сказати і про українську літературу зазначеного періоду. Максимальна реалізація творчих потенцій і чітко окреслені мистецькі амбіції були абсолютною реальністю для українського духовного простору перших десятиліть ХХ ст.

Одним з найбільш цікавих моментів "зіткнення" небезпек з можливостями була реалізація урбанистичної тематики, досить дражлива і неоднозначна для української літератури проблема. Тому дослідження цього сегменту національного літературного простору є надзвичайно актуальним, враховуючи досить однобокий і несистемний підхід до аналізу урбанистичних мотивів у національній літературі. Більше того, із аспектом урба-

ністики пов'язаний у національній культурі певний стереотип рецепції.

Ідеться про те, що традиційно замкнена на селянській тематиці українська література дуже неохоче зверталась до міських мотивів, традиційно вирішуючи їх лише в певному ідейно-смисловому ключі. Тим самим поступово витворився певний міф про місто як осередок усіх людських страждань і повну протилежність ідеалізованому селу з його вічними моральними чеснотами, духовними константами та патріархальними (у кращому розумінні цього слова) традиціями.

Саме українська література, як ніяка інша, упродовж десятиліть продукувала цей підхід до художньої реалізації мотиву міста. Класики українського реалізму, зокрема Панас Мирний, здавалося б, на віki закарбували в суспільній свідомості негативне сприйняття яких би то не було реалій, пов'язаних з містом і життям у ньому. "Місто здалося їй хижим звіром, що, притаївшись у ямі, роззвивогового рота з білимі гострими зубами, наміряючись кинутись на неї" [3, 77]. Настрої ворожого сприйняття міста очима сільської людини, туга

селянина, звиклого до альтернативних просторових реалій і змушеної знаходитись в атмосфері кам'яного громаддя, що тисне, не дає дихати, висмоктує сили, – це, власне кажучи, ті преференції української літератури, які вона демонструвала наприкінці XIX ст.

Українська поезія модерної доби намагалась, подекуди навіть декларативно, відмежуватись від старого ідейно-смислового канону. Про те, чи вдалося їй це, варто говорити особливо докладно й уважно, адже сама доба модернізму багато в чому окреслила і визначила провідні художні концепти, які надалі реалізовувала література XX ст.

Ці тенденції були характерними для всіх тогоджасних літератур Європи – для прикладу можна звернутися хоча б творчості бельгійця Жоржа Роденбаха. Його роман "Мертвий Брюгге" певною мірою окреслює основні концептуальні підходи європейської літератури до художньої реалізації теми міста. Обличчя середньовічного бельгійського міста Брюгге з його пошарпаними, подекуди напівзруйнованими будинками, безлюдними вулицями, мертвою водою каналів, боєм "втомлених, повільних, немов би пригнічених старістю дзвонів" величезної кількості церков і монастирів, специфічна бідо-сіра колористична гама – виступає немов би символом небуття, чогось нібито таємничого і у той же час є "пейзажем душі" самого автора, його розчарування, втоми, відрази до життя.

Особливість художнього вивершення урбаністичного мотиву як певного апокаліпсису в європейській поезії представлена у творах Еміля Верхарна. Його поетичні цикли "Поля у маячні" і "Привиди сіл" репрезентують вражаючий за своєю художньою силою образ села, що гине під натиском цивілізації. Гине село, гинуть його мешканці. У поезіях цього циклу явно вчуваються біль і гіркота від прощання з поезією сільського життя, яку безжалісно руйнує хижак, свавільна та жорстока цивілізація.

В урбаністичних поезіях Верхарна багато спільног з ліричними відкриттями Богдана-Ігоря Антонича, який фактично дві свої поетичні збірки – "Зелена євангелія" і "Ротації" майже повністю присвятив урбаністичній тематиці.

Верхарн силою своєї уяви створив зловісний образ багатолікого чудовиська, яке далеко простерло свої щупальця-присоски (поетичний цикл "Міста-спрути") і поступово притягує та нищить сільських людей. Місто-спрут – це велетні – фабричні корпуси, у яких страждають люди – "уривки життів на зубцях металу" і "уривки тіл на гратах зліднів". Місто – це й величезне торговище, на якому все продается і купується, навіть те, що не може бути товаром: краса, кохання, мистецтво (поезії "Торжище", "Видовище" тощо).

Так само поглядом сільського хлопця, талановитого лемка дивиться на місто Богдан-Ігор Антонич. Місто притягує його увагу і водночас викликає відразу, осуд. Передусім він помічає торговище, місто для нього – осередок гендлярства та продажності. Саме тут, на брудних бруківках людина найбільше може відчути все-сильну владу грошей:

Ржавіють мертві риби у басейнах, вугіль і троянди чорні,

купці й роздягнені дівчата, в'язні в тюрмах і поети.

Оркестра полісменів дме меланхолійно в труби і валторни,

коли міщанський бог рахує зорі, душі і монети.

У Антонича, як і у Верхарна, тема грошей є принципово актуалізованою в межах художньої реалізації одного з провідних мотивів творчості – мотиву міста. "За двадцять сотиків купити можна щастя" – наголошує поет. Людина у лабетах міста – лише безсиле створіння, її доля "у дзьобику криві папуги", вона змушена молитись

богові міста, який незрозумілий селянинові. Адже саме цей бог створив "кубла химер" і "верзіння наруги".

Подібні мотиви можна спостерегти і у творчості Миколи Вороного, який саме через художню реалізацію мотиву міста протестував проти канонів народницької літератури. Так само страшне його місто – стотисячоловий звір, що:

... їсти хоче! хоче жити!

Мовчати він не годний, –

І він, роз'юшений, гарчить,

Реве, бо він голодний.

І так само, як і у бельгійця Верхарна, і у лемка Антонича у нього місто – прихисток золота, твані, плісняви та гною ("Звір"). Вороний жодною мірою не руйнує тяглу традицію української літератури – у його поетичних ескападах легко прочитуються важкі прозові ствердження Панаса Мирного. "Прокляте місто" не приймає дарунків чистого душою ліричного героя, не бажає слухати його веснянок і не бажає бачити ані хвилинної юнацької захованості, ані чистоти душі, з якою ліричний герой прийшов до нього. Повторюється уже чута нами колізія: місто пожадливо ковтає серце й сушить мозок того, хто спробував поєднати з ним свою долю.

Художнє новаторство поетичної палітри Вороного теж багато в чому пов'язане саме з циклом віршів "Співи старого міста". Ця доволі гармонійна мистецька єдність характеризується пошуками у царині форми, несподіваними прийомами ритмомелодики, цілком оригінальним звукописом. Більше того, цей поетичний цикл відповідав якнайліпше тяжінню Вороного-поета до виразних риторичних фігур. І саме окличні інтонації, емоційна експресія, яка народжується в душі ліричного героя від спілкування з містом, органічно формують поетичні рядки цього циклу. Щодо звукопису, то у поезії Миколи Вороного він завжди грав визначну, якщо не визначальну роль. У одній з перших літературознавчих розвідок про творчість цього ошельмованого радянською критикою поета Григорій Вервес наголошував: "Поруч з урбанізмом Брюсова, що поєднувався у нього з інтересом до історії (зокрема до античності), до громадських течій і виражав передчуття суспільних змін, поезія Верлена була тим доб्रим імпульсом, який спонукав пошуки Вороного в галузі осучаснення українського поетичного слова. Так само, як російські і французькі поети, Вороний багато працював над розширенням музикальних можливостей українського вірша, хоча гасло "музика над усе" (аж до нехтування логічними зв'язками) він почав сповідувати ще до того, як познайомився з їхніми віршами" [1, 17].

Тим більш очевидним є те, що саме художня інтерпретація образу міста органічно вимагала рими – асонасну та внутрішньої рими, які могли повною мірою відтворити звуки, які породжували "залізо, камінь, мідь і скло".

Дуже цікавим є той факт, що Микола Вороний творив цей урбаністичний цикл упродовж досить довгого часу і, окрім того, перебуваючи у різних містах – Кишиневі, Ростові-на-Дону, Києві. Отже, концептуально цей образ монстра і звіра художньо реалізовувався як наднаціональний, як осмислена мистецька альтернатива провінційній культурі народницького штибу.

Антоничеві не доводилось так відверто воювати із народницьким настановами, враховуючи, якщо можна так висловитись, більшу "європейськість" західноукраїнського літературного процесу, його "включеність" у систему концептуальних естетичних перетворень у духовному просторі Європи на межі століть – XIX-го та ХХ-го.

Урбаністичні мотиви у його творчості були не просто даниною модерному переосмисленню реалій людського буття, але й органічною потребою асиміляції в українську культуру сутнісно важливих речей, пов'язаних із

міською цивілізацією, з процесами життєво важливої співвіднесеності селянської та міщанської (саме так!) культур. Урбаністичні мотиви або, ліпше сказати, замальовки, можна спостерегти ще у ранній творчості поета, навіть у творах, самим Антоничем не включених до збірок. Ідеться про те, що цей український поет мав органічну потребу замкнути коло людського існування у якийсь зрозумілий, ієрархічно мотивований світ, як писав Микола Ільницький: "... у океанічну первіність, "передпотоповість" і, сказати б, постприроду, споторнений людиною "зелений світ" [2, 163].

Власне, цілком можна погодитись із, на перший погляд дивною, дефініцією Ільницького щодо "аристократичного селянина" – Антонича. Справді, цьому поетові ніколи не зраджував основний принцип світобачення в поезії – через призму праматір нього селянського погляду на речі довкола. Місто така людина сприймає попервах як щось дивовижне і неприродне, відмінне від звичного краєвиду і щось таке, що може викликати цілком несподівані почування і емоції. Натомість поступове порушення сталої внутрішньої гармонії, властивої людині села, людині, що живе у максимально можливій гармонії з природою, з довкіллям, місто поступово починає викликати відразу, страх, бажання чимши видіти вирватися із незрозумілого оточення кам'яних мертвотних споруд, мертвих очей вікон, у яких не світиться жодних живих облич. Урбаністичні мотиви реалізуються (у ранній творчості) на самперед також у збірці "Привітання життя".

Дехто з критиків свого часу звинувачував Антонича у повній відсутності внутрішнього переходу від неповторних візій селянського буття до апокаліптичних картин урбаністичного модерну. Насправді жодних протиріч тут не існує. Навпаки, чим яскравіші, поетичніші, насиченні музикою барв і емоцій картини природи і природного буття створює поет, тим органічніше сприймаються жорсткі, холодні, насичені негативно забарвленою лексикою візії міста, у якому немає місця людині, яка явно неспроможна позбавитись ані на рівні свідомості, ані на рівні підсвідомості від правічних ментальних орієнтирів та духовно-моральних цінностей, жорстко унормованих буттям людини на землі, в осерді природи.

Монументальна статичність образів, пов'язаних з реалізацією у художній творчості Антонича урбаністичних мотивів, прямо суперечить магічній динаміці образів, що репрезентують у свідомості і під пером автора поно природи, природне середовище, яким вважає поет сільську місцевість.

Варто наголосити і на тому, що урбаністична тематика тією чи іншою мірою вимагала беззастережного оновлення стилізованих палітри кожного з митців.

Микола Вороний, на думку більшості дослідників його творчості, склонився до символічного принципу відтворення дійсності, тим самим перебуваючи у спільному естетичному просторі з російськими символістами. Ідеться не про запозичення і впливи, а лише про загальні тенденції в межах однієї держави із певними загальними константами тих чи інших впливів на мистецьке життя доби. Тяжіння до символістської образності характерне саме для урбаністичної і – частково – для інтимної лірики поета. Тоді як риторика громадянських змагань потрактована у ново романтичному ключі, оскільки традиційні романтичні народницькі гасла теж вимагали на зламі епох посутьої стилізованої трансформації. Характерні для Вороного образи примари, звіра, тіні, тощо споріднюють його поезію з творчістю французьких символістів, яка, поза сумнівом, була знайома українському поетові.

Натомість стилізові пріоритети Антонича лежали у складної нетрадиційній для української літератури площині

– у художніх реаліях сюрреалізму. Микола Ільницький зазначав: "Передусім помічаємо незвичайність образних сполучок, різноплановість тих словесних атомів, що творять структуру образу. Однак якщо у віршах нема звичного розвитку дії, відчувається довільність зв'язків, перебіг незвичних асоціювань, то це не означає, що увесь вірш є якимось хаосом, грою уяви. Із співвідношення деталей найрізноманітнішого характеру, хоч сплітаються ці деталі в дивовижні зв'язки, має виникати певний духовний клімат і навіть логічний сенс. Візьмімо кілька прикладів:

І жовті груди велетенських стадіонів
зітхають глухо під бурхливою юрбою.
"Ротації"

Дівчина з оберемком мокрих рож
співає, мов зозуля, тужно й палко,
й над каруселями летючих площ,
мов синє срібло. полісменська палка.

"Весна" [1, 166].

Поет часто використовує аллегорію, підтекст, поєднує мовну й образну поетичність із концептуально стилизами-константами української поезії. Двоєдність зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного та суб'єктивного у поезіях Антонича абсолютно рухома і може порушуватись. Фантазія письменника не знає кордонів, і сама ситуація, створена його уявою, може бути стовідсоково і парадоксальною. Особливо, коли фантазія продукує апокаліптичні візії:

Мов бура плахта, хмара круків
сідає на дахах бриластих,
і місяць, звівши сині руки,
немов пророк, став місто клясти...

Гримить підземний лоскіт здаля,
вдаряє в мури буря дзвонів,
і місто котиться в провалля
під лопіт крил і мегафонів.

"Кінець світу".

Але, аналізуючи творчість Антонича, ми мимоволі змушені розглядати її не лише в каноні модернізму, але й в естетичному просторі авангардизму, що змікався з модерним мистецтвом і до деякої міри претендував на його продовження.

Важливим є те, що авангардне мистецтво, яке бурхливо розвивалось в 10–20 рр. ХХ ст., було запліднене масою нових ідей і філософських концепцій – аж до революційної включно.

Зовні здавалось, що авангардизм зрікається традицій, однак його протест у першу чергу був скерований проти канонів, сталих пропорцій та архаїчних форм. Говорячи про устремлення мистецтва вирватись за межі тривимірного простору, Кокто порівнював Пікассо з катаржником-утікачем, що рветься на свободу за межі власного "я". Сюрреалізм як внутрішнє ество авангардного мистецтва, провокував руйнацію старих смислових зв'язків між окремими образними структурами чи поняттями і пошук нових, іноді доволі екзотичних. Річ у тім, що кожна новонароджена естетична реальність, а авангардизм саме і був такою реальністю, має певні ключові реалії, згідно яких її можна реципіювати навіть при певній стилізовій мімікрії, до якої авангардисти іноді вдавались. Такі ключові поняття – бунт, що був розчинений в усьому і "дикість". Не викликає подиву той факт, що так звався театр, у якому Бертолльд Брехт виступав зі своїми піснями.

Український естетичний простір асимілював авангардизм відповідно до специфіки розвитку національного мистецтва. І процес цієї асиміляції був доволі специфічний у двох пластих української культури – західно-

східноукраїнському. Свідченням цього саме і є творчість Миколи Вороного та Богдана-Ігоря Антонича. Вороний зреалізувався повною мірою в межах модерної естетики, перебуваючи в тенетах власних громадянських амбіцій та організаторських потенцій. Натомість Антонича вже можна порівняти з таким французькими поетами, як Поль Елюар і Луї Арагон, що органічно подолали умоглядний бар'єр між модерними й авангардними естетичними настановами і витворили свій неповторний поетичний світ, у якому, здавалося б, поєднується непоєднуване.

Якщо повернутись до художніх реалій урбаністичної поезії, то можна легко переконатись у тому, що стильова палітра також багато в чому визначала рівень художніх відкриттів, запропонованих авторами. Микола Вороний, задекларувавши модернізм як основну мету свого і сучасного йому мистецтва почувався зобов'язаним дотримуватись проголошених ним самим естетичних принципів. Натомість як Антонич, реципіюючи найбільш

прогресивні та суголосні часові мистецькі течії Європи, знаходився у стані постійного творчого експерименту, продукуючи колізії різних стилевих систем навіть у межах власної творчості.

Образ поета немов би розчиняється у кожному з поетичних рядків Богдана-Ігоря Антонича, накладаючись на інші творчі індивідуальності і виростає у символ поета, якого хвиллю можливість порозуміння зі світом і для чого він шукає образи, до нього ніким не відкриті, але такі, що живуть у картинах і музиці його сучасників.

Загалом проблема урбаністичного дискурсу української літератури ХХ ст. взагалі та поезії зокрема – предмет для глибокого і вдумливого осмислення, на шляху до якого зроблено хіба що перші несміливі кроки.

1 Верес Г. Поет повертається на батьківщину // Вороний М. Твори – К., 1989; 2. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич – К., 1991; 3. Мирний Панас. Повія. – К., 1949.

Надійшла до редакції 27.09.04

I. Приліпко, асп.

ЯВИЩЕ ЖАНРОВОЇ ДИФУЗІЇ У ПРОЗІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

Досліжується явище жанрової дифузії у прозі Вал. Шевчука як один із важливих факторів ідіографії письменника; на матеріалі його творів аналізуються особливості таких жанрових утворень, як роман-сага, роман-есе й ін.

The phenomenon of genre's diffusion in Val. Shevchuk's prose are examined as one of the important factors Val. Shevchuk's ideographical; the peculiarity of such genre's forms as novel-saga, novel-essays and others are analyzed on the material of Val. Shevchuk's works.

У творчості Вал. Шевчука прозові жанри посідають своє осібне, знакове місце. Як і присутність у творах письменника елементів різних стилів, так і наявність у них різноманітних жанрових форм (оповідання, повість, літературна казка, роман, роман-балада, роман-сага, роман-есе, роман-триптих, роман-хроніка) свідчить про широкий діапазон епічного мислення Вал. Шевчука, виявляє його прикметний авторський почерк.

У таких творах Вал. Шевчука, як "Стежка в траві", "Мисленне дерево", "На полі смиренному", "Срібне молоко", "Дім на горі", "Три листки за вікном", "Тіні зникомі" при збереженні основних ознак жанру роману спостерігається водночас певна їхня трансформація, яка відбувається зокрема через видозміну жанрових елементів роману, а також через синтезування в одному творі елементів декількох різних жанрів. Явище жанрової дифузії є одним із важливих факторів творення ідіографії Вал. Шевчука, окрім того, з ним пов'язана й проблема жанрового визначення окремих творів письменника. Деякі аспекти жанрових особливостей творів Вал. Шевчука вже були об'єктом дослідження зокрема для М. Павлишина [5], Л. Тарнашинської [7], Т. Бледних [1], Т. Садівської [6]. Проте, проблема трансформації та модифікації окремих жанрових утворень у творчості письменника практично залишається недослідженою. Відтак, метою статті є розкриття специфіки явища жанрової трансформації в прозі Вал. Шевчука на матеріалі таких творів, як "Стежка в траві", "Мисленне дерево", "На полі смиренному" і "Срібне молоко".

Явище жанрової дифузії яскраво представлена у романі Вал. Шевчука "Стежка в траві". Зберігаючи всі традиційні риси жанру роману – великий обсяг, складну будову, широке охоплення подій і явищ, глибоке розкриття характерів багатьох персонажів та історії їх формування – письменник у той же час інтегрує в текстуальний простір свого твору елементи іншого жанру – саги, які, у свою чергу, піддаються трансформації. Звідси й підзаголовок – "Житомирська сага". Використовуючи у творі певні елементи жанру саги, зокрема

широту й глибину епічного начала, Вал. Шевчук посвоєму інтерпретує такі головні риси цього стародавнього жанру (саги були поширені в Ірландії та Ісландії у VIII–XIII ст.), як героїчність та історичність, і створює твір про своє рідне місто Житомир 50–60-х рр. минулого століття та його мешканців. Тут слід зауважити, що письменник саме переосмислює, інтерпретує жанрові елементи саги, а не заперечує їх, адже, хоча в творі, на перший погляд, відсутня оповідь про певні героїчні, історичні подвиги чи діяння, проте, на рівні підтексту виразно відчувається, що саме такими є для письменника всі змодельовані ним події та долі героїв. Дуже слушною в цьому плані видається теза Р. Корогодського про те, що Вал. Шевчук "написав сагу із сучасного життя" [2, 100]. Окрім того, завдяки великому обсягу, складній композиції, певній цикличності твору (два томи, кожен з яких складається з окремих частин, а ті у свою чергу – з розділів і підрозділів), можемо констатувати, що в художньому просторі "Стежки в траві" активно діють й елементи жанру епопеї. Епопею називає свій твір і сам письменник [8, 408]. Отже, "Стежка в траві" є складною жанровою конструкцією, у межах якої відбувається трансформація жанру роману через поєднання жанрових ознак власне роману, саги, епопеї і їх переосмислення.

У контексті проблеми жанрової дифузії цікавим є роман-есе Вал. Шевчука "Мисленне дерево". Форма та зміст цього твору розкривається через специфіку такого жанрового утворення як роман-есе. Особливість роману-есе полягає в синтезуванні ознак двох окремих жанрів в одну художню цілісність. Послуговуючись такими головними структурними елементами роману, як "розвідка" та творений нею уявний світ у просторі й часі, населений персонажами, наповнений подіями, укладеними в сюжет" [3, 604], Вал. Шевчук об'єднує їх з жанровими ознаками есе. Такі риси есе, як "блізькість до наукової літератури" і "вираження нового суб'єктивного слова про щось" [3, 249], дозволили письменнику, запутивши наукові факти й історичні джерела (літописи,

пам'ятки давньої української літератури, перекази, легенди), висловити свою гіпотезу щодо окремих подій і фактів нашої історії. Предметом роздумів для Вал. Шевчука є проблеми, пов'язані з пошуком витоків нашого народу, його духовності й культури, осмислення значення в нашій історії Києва, християнства й ін. Якщо жанрові можливості есе дали змогу письменнику порушувати конкретні наукові проблеми й питання і розмежувати над ними, висловлювати щодо них власні думки, то використання елементів жанру роману дозволило говорити про наукові проблеми та факти в художній формі, витворюючи уявний художній світ, населяючи його персонажами й наповнюючи подіями. Жанрову специфіку свого твору і власне завдання окреслив сам письменник: "...пишу я книжку розшуків та розмислів, тобто намагаюся з'єднати з існуючими фактів логічно побудовану оповідь. Саме тому, визначаючи жанр цієї книжки, я назвав її романом-есе, а не збіркою історико-літературних нарисів; образно кажучи, хочу поблукати по мисленному дереву нашого народу не солов'єм, а скоріше вивіркою повивіряти, пошукати заховані в дуплах того дерева тайники, а водночас... попітати умом під хмарами. Отже, у моєму розмислі про культурні цінності минулого більше буде художнього пошуку, ніж наукового, – ось чому це писання усе-таки – роман. Але я не хочу виглядати в очах свого читача істориком-фантастом, тобто фактів я не вигадую, а беру й подаю їх достеменно, такі, які прийняті історичною наукою." [9, 44]. Так, завдяки використанню історичних джерел, індивідуальній інтерпретації наукових фактів, перемежуванню їх з художніми образами витворюються історико-художні сюжети про древлян і полян, про заснування Києва, про Трояна, Либідь, князів Олега, Володимира та ін., а також формуються багатопланові образи, головним серед яких є образ мисленого дерева. Відтак, через поєднання наукових фактів та художнього домислу, аналітичних роздумів і творчого пошуку розкривається специфіка такого жанрового утворення як роман-есе, а також визначається позиція Вал. Шевчука на межі письменника й науковця. Самі ж роздуми Вал. Шевчука про значення минулого в розвитку народу, про первін нашої історії й культури мають історико-літературний і філософський характер.

У романі "На полі смиренному" відбувається модифікація і своєрідна інтерпретація жанру житія. Взявши за основу "Києво-Печерський патерик", Вал. Шевчук переосмислює його житія й створює свій оригінальний твір – "На полі смиренному, або ж Новий синаксар Київський, писаний грішним Семеном-затворником святого Печерського монастиря". Трансформація жанру житія у творі Вал. Шевчука відбувається як на рівні форми, так і на рівні змісту. Якщо житіє – це "біографія святого від народження до смерті" [3, 267], то Вал. Шевчук не дотримується цієї сюжетної схеми, а, натомість, будує сюжет про того чи іншого "святого" на основі окремих епізодів. Звідси – недотримання письменником традиційної композиційної схеми житія, згідно з якою "були обов'язкові три частини: вступ, власне житіє, висновки" [3, 267]. При запереченні та переосмисленні окремих жанрових ознак житія, Вал. Шевчук проте зберігає зовнішню форму патерика, тобто його твір, як і "Києво-Печерський патерик", складається з окремих розділів, які за своїми жанровими ознаками наближаються до оповідання, адже в центрі їх – один чи декілька епізодів з життя того чи іншого "святого". Найвиразніше трансформація жанрових ознак житія у творі Вал. Шевчука простежується на наративному й змістовому рівнях. Якщо "правильному житію" була властива розповідь від

третьої особи, інколи допускалися відступи: звернення автора до читача, похвали від автора святому" [3, 267], то Вал. Шевчук уводить у свій текст першоособову нарацію. Ідеться, по-перше, про те, що оповідь ведеться від імені наратора – ченця Семена, який є не лише спостерігачем і фіксатором подій, а й активним учасником того, про що сам оповідає. По-друге, ченці Києво-Печерського монастиря є не лише об'єктами зображення та опису, вони ще й виступають активними творцями історії про самих себе, адже є дійовими особами твору. Якщо для патерика загалом, і для жанру житія зокрема, властивим було "розповідати про подвиги пустельників і ченців", і "агіограф ставив за мету дати взірець подвижництва", а обов'язковим елементом була "похвала святому як своєрідна ода у прозі" [3, 539, 267], то Вал. Шевчук ці змістові ознаки патерика і житія у своєму творі піддає іронічному переосмисленню, адже його героями є прості ченці, яким притаманні всі людські слабкості, це не взірці святості та подвижництва, якими вони є в патерiku, а образи суперечливі, більш негативні, ніж позитивні. Отже, твір Вал. Шевчука "На полі смиренному" є романом, який побудований на основі іронічної й пародійної трансформації ознак іншого жанру (житія), що простежується на формотворчому, наративному й змістовому рівнях.

У творі "Срібне молоко" трансформація жанру роману відбувається на рівні композиції: Вал. Шевчук вибудовує свій твір у формі барокової трагікомедії, даючи йому таке визначення: "трагікомедія в чотирьох актах із розсипаним по тексту прологом, але з правильно поставленим епілогом" [10, 1]. Подібно до барокової трагікомедії текст складається з чотирьох актів, назви яких відповідають особливостям розвитку дії: "протазис", "епітазис", "катастазис із кульмінацією" та "катастрофа". Завершується твір епілогом, а пролог, за словами автора, "розсипаний по тексту" [10, 1]. Особливість твору полягає в тому, що в композиції, яка має всі ознаки драматичного твору (барокової трагікомедії), реалізуються елементи епічного жанрового різновиду – роману (сюжетність, поєднання різних наративних елементів: авторської розповіді, описів, діалогів та монологів персонажів). Таке поєднання епічного й драматичного начал зумовило модифікацію не лише структури твору, а й визначило особливості його семантичного наповнення. Так, відповідно до змістових особливостей барокової трагікомедії, у романі "Срібне молоко" в одну художньо-естетичну цілісність поєднані елементи реального й фантастичного, трагічного й комічного, низького й високого. Все це розкривається в сюжетних епізодах пригод і подорожей героя твору – дядка Григорія Комарницького. Іронічно-пародійний пафос, який нагадує "нищенські вірші" (які й складає герой), переплетений у художньому просторі твору з трагікомічним світовідчуттям, а мотив самотності, загубленості людини в світі реалізується у зниженому, гротеско-комічному ракурсі. У цьому контексті викристалізовується і образ головного героя, якому, до того ж, притаманне відчуття себе "дійовцем написаної невідомим творителем драми чи точніше, трагікомедії" [10, 130]. Відтак, елементи барокової трагікомедії, визначивши композиційну будову твору, яскраво позначилися на його змістовому плані, а відтак, стали головними чинниками трансформації жанру роману в творі Вал. Шевчука "Срібне молоко".

Отже, як свідчать розглянуті приклади, для окремих творів Вал. Шевчука характерним є явище жанрової трансформації, котре особливо яскраво проявляється в межах романного жанру. Унаслідок жанрової дифузії розширяються можливості жанру роману, що відбува-

ється зокрема через проникнення в нього елементів інших жанрів. Завдяки цьому здійснюється зближення та взаємодія в одному творі структурно-семантических елементів декількох різних жанрів, а також їхня інтерпретація письменником. Тобто, як писав про цей процес Ю. Лотман, відбувається "вторгнення текстів одного жанру в простір іншого...", принципи одного жанру передбовуються згідно до законів іншого, причому цей "інший" жанр органічно вписується в нову структуру і одночасно зберігає пам'ять про іншу систему кодування" [4, 263]. Специфіка творів Вал. Шевчука, в яких проявилось явище жанрової трансформації, полягає в тому, що в них і змістові, і формотворчі елементи вибудовані за законами не одного, а декількох жанрів, що й зумовлює їхню багатоглановість і структурно-семантичний синкретизм. Проте, жанрові особливості творів письменника не обмежуються явищем жанрової дифузії. Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі передбачають дослідження процесів синтезування декількох жанрових різновидів роману в одному творі,

функціонування жанрових елементів літературної казки та притчі у творах Вал. Шевчука.

1. Бледних Т.Ю. Історичний дискурс Валерія Шевчука – повістяра і романіста. Дис... канд фіол наук: 10.01.01 – К., 2003, 2. Корогодський Р.П. У пошуках внутрішньої людини. I дороги. I правди. I життя. – К., 2002, 3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Громяк, Ю.І. Ковалів та ін. – К., 1997; 4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семіосфера. – СПБ., 2004; 5. Паалишин М.В. "Дім на горі" Валерія Шевчука // Паалишин М.В. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті. – К., 1997; 6. Садівська Т.В. Проблема жанрового визначення твору (за романом-есесом Валерія Шевчука "Мисленне дерево" та романами Докії Гуменної...) // Волинь – Житомирщина: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир, 2004. – Вип. 1; 7. Тарнашинська Л.Б. Художня галактика Валерія Шевчука. – К., 2001, 8. Шевчук В.О. Сад житейський думок, трудів та почуттів. Автобіографічні замітки // Шевчук В.О. Темна музика сосон. Роман. Сад житейський думок, трудів та почуттів. Автобіографічні замітки. – К., 2003; 9. Шевчук В.О. Мисленне дерево. Роман-есе. – К., 1989, 10. Шевчук В.О. Срібне молоко. Роман. – Львів, 2002.

Надійшла до редакції 20.09.04

Л. Савченко, асп.

ПОЕЗІЯ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА ПЕРІОДУ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Досліджуються особливості поезії Олеся Гончара періоду другої світової війни, які знайшли поетапне художнє відображення. Встановлюється своєрідність тих образів "Фронтові поезії", які згодом продовжують розвиватись у прозі.

Oles Gonchar's poetry belonging to the Second World War period its events artistically reflected. His "front poetries" sometimes contained of that proveing their further prose development types.

Писати про Олеся Гончара важко і легко водночас. Важко, бо над тобою, хоч яким би ти був відвітим і щирим, панує відчуття дистанції-особистісної і літературної; його постать захищена тим силовим полем великого таланту, яке відкидає будь-яке панібратьство, фальш. Легко, бо для уважного читача Гончаревих творів є що прочитати між його рядків про нього самого. З самих же поезій яскраво постають зовсім не поетичні обставини (водночас це й деталі біографії О. Гончара), у яких вони народжувалися. Писалися вірші здебільшого "на трофеїному папері", нашвидкуруч; блокнот з "окопною лірикою свою" автор тримав (для зручності) за халявою, дістаючи його як тільки випадала більш-менш зручна нагода: а це траплялось у щойно відбитому у ворога дзоті, у сіdlі або в землянці, при спалахах "заграв", у перервах між командами "Вперед!", що спонукали бійців кидатися в атаки "по трасах, мощених вогнем" [3, 20]. Тобто поезії Олеся Гончара 40-х рр. несуть ту ж відкриту енергетику (енергійність, наснаженість, м'язову силу рядка), що й вірші його літературних ровесників, відомих українських поетів.

Дослідження поетичного доробку Олеся Гончара періоду війни є надзвичайно перспективним, позаяк в українській літературній критиці відведене доволі скромне місце вивченю поетичної творчості О. Гончара періоду війни. Мета дослідження полягає в тому, щоб дати об'єктивну і цілісну картину поезії О. Гончара періоду другої світової війни. Актуальність статті продиктована необхідністю синтетичного дослідження поезії Олеся Гончара зазначеного вище періоду.

Безперечним стає припущення: коли б Олесь Терентійович не обрав собі творчу дорогу прозаїка, українська поезія мала б виразного і неординарного поета Олеся Гончара. Ми не могли б сьогодні з певністю сказати, чому Олесь Гончар не поспішав з поетичним дебютом у повоєнні роки, коли б про це не йшлося в його передньому слові до збірки "Фронтові поезії", що побачила світ у видавництві "Дніпро" у 1985 р. Скромно оцінюючи свої давні вірші, автор пояснював читачеві: "Поетичний пунктір походу" – так було колись названо

твори цього фронтового циклу, і, здається, й сьогодні з таким визначенням можна погодитись. Людина, як відомо, перебувала на фронті в умовах виняткових, до краю суворих, обставин складалися так, що навіть натурам з художніми нахилами дуже рідко випадала можливість для творчого самовияву. А душа ж прагнула виповісти свої почуття, відгукнувшись на довколишнє, хоча б нашвидкуруч зафіксувати – для себе, для друзів – своє пережите" [1, 805].

Перший з вміщених у збірці "Фронтові поезії" віршів так і називається – "Атака". Досить звернути увагу на дату – 1942, щоб відчути всю справедливість відтворення такого "ступеня напруги", коли "вже ніщо не страшить", і бійцеві здається, що "через яри та байраки" його якась "незнавана сила несе", коли для нього вже:

Скрепоче залізом округа,
Смертю повітря фурчить.
Я знаю той ступінь напруги,
Коли вже ніщо не страшить.
Святе божевілля атаки
В тобі поглинає все.
Через яри та байраки
Незнавана сила несе.
Немає ні рідних, ні любих,
Нема ні жалю, ні тривог.
Байдужим стаєш до згуби,
Могутнім стаєш, як бог.
"Атака", 1942

Стає зрозумілим, у чому полягає цінність цих зовні невибагливих поетичних строф: вони прозорі і чесні у своїй змістовності, отже, і зберігають у собі оту "первісну", каже О. Гончар, окопну чи похідну "емоційну навантажу", без осянення та відтворення якої художній твір про війну відбутися не може.

Перш за все це стосується віршів, які являють собою ліричний щоденник бійця. Ось вони, реалії війни, знову ж таки увиразнювані та підсилювані датами (1944-й або 1945-й) і позначеннями географічних точок, де та чи інша сторінка щоденника заповнювалася: Трансільванія, Тиса-Плюшпеки, Секешфехервар, Балатон, Будапешт тощо

Автор не нагнітає жорстокостей війни, не спокушається награною бравадою, а наповнює вірші власними душевними переживаннями, настроями і відчуттями. Що, скажімо, може бути точнішим і природнішим від почуттів, що охоплюють солдата напередодні форсування річки, народнопоетичне звертання до якої контрастує з не поетичністю фронтових умов:

Сядемо тут відпочинемо, друже,
Розіславши на камінь шинель.
Ой широко розлився ти, Буже,
Ой далеко плисти до тих скель!

"До тих скель" – до того берега, зайнятого ворогом, який треба у нього будь-що відбити. Недарма призахідна багряна хмара асоціюється у ліричного героя із прапором, що повинен заполум'яніти на протилежному березі.

Нині, коли все це, особистісне "для себе, для друзів" оприлюднює наше видання — перше повне видання поетичної спадщини відомого письменника, ми впевнююмося, що ці вірші мають магнетичну властивість одразу западати в серце, карбуються в пам'яті, тобто насищені справжніми струмами поезії, яку всотуєш на почуттєвому, емоційному рівні. Тепер, коли Олеся Гончара від нас віддаляють не лише версти війни, а й небесні долини, "голос звідти, з далекого" звучить особливо виразно: відлунням земних доріг і відлунням його небесних дум, які він занотував – теж віршованим рядком – 14 березня 1974 р.

Ще квіттям зійду я
В полях України,
Ще вам провіщатиму
Радості день.
Краю коханий,
Люди кохані!
Добра вам молитиму,
Сонця й пісень...

Переживши безліч драм і трагедій, Олеся Гончар зберіг трепетну юнацьку любов до рідної землі і її людей, а будучи загальнозвізнаним речником і патріотом українського слова, завжди з хвилюванням чекав відгук. Цікаво, що всі його прозові твори позначені молодістю світовідчуття, яке не змогли затъмарити гони літ.

Отож, читаючи першовірші, ми знову входимо на цілісну часову і творчу вісь великого світу Олеся Гончара, відправною точкою якого завжди була любов до всього живого, природного, незабутнього, а відтак – його слово завжди мало конкретного адресата:

Той – мамі, а той – дружині,
Той – сестрам, а той – братам.
А я напишу – Україні!
Сонцю й і степам...

1944

Зворушливо розповідається у цих віршах також про любов до Батьківщини, про вірність почуттю кохання та святість солдатської дружби про те, чим довелося вразитися, просуваючись усе далі на Захід "просторами чужих земель". До речі, чи не найбільше вражало ліричного героя фронтових поезій те, що він, рядовий цього визвольного походу, досі живий, що таки не встигла його підкосити куля. Так з'явилися у О. Гончара щирі, пройняті світлим подивом рядки:

Я вірю в пісню, як в молитву,
І смерть, здається, на війні
Щадить мене в найтяжчих битвах
За ... недоспівані пісні.

Ще точніше зрозуміємо витоки цих поезій, звернувшись до післямови у прижиттєвому виданні "Людини і зброй", здійсеному "Українським письменником" у 1994 р., і прочитаємо написане рукою Олеся Терентійовича про його автобіографічний роман: "Те, про що йдеться в цій книзі, можна було б ще назвати розповіддю про ідеа-

лістичну чистоту юнацьких поривів, патріотичну самопожертву того покоління, яке в найдраматичніший період Великої Вітчизняної свідомо й безоглядно ставало на захист свого народу як нації, його культури, його майбуття". Молодий Гончар був одним із тих, про кого сказав точно і зважено через півстоліття Л. Новиченко: "В грізний час випробувань вони не могли дозволити собі сумнівів та рефлексій, їхнім переконанням відповідав тільки цей, єдино можливий найсуворіший вибір".

Пам'ятаймо, що ця післямова названа "Слово до уважного читача". У творах Олеся Гончара і, зокрема, у "Людині і зброй", зауважуємо десятки художніх деталей, які надзвичайно виразні, промовисті. Лише одна з них: "У вікнах квартир чиєсь руки зсередини обклеюють шибки смужками паперу навхрест, усюди вони білють як цифри "XX" – двадцятий вік..." Тобто ще в 1941 р. юнак Гончар думав і відчував те, що відчуваємо сьогодні ми, називаючи наш час "зламом епохи", "перевалом тисячоліть", врешті, "рубежем віків". Вірші Олеся Гончара, безперечно, містять у собі те, що називають "окопною правдою". Але мелодика їх диктована душою, яка ніколи не "окопувалася", скоріше його рядки – це уривчастий подих солдата перед атакою чи після неї. Вірші, написані між двома атаками, можливо, на тій мінометній плиті, яку проніс Олеся Гончар на своїх плечах через усю Європу.

Так, його молоді вірші були піснями молодого бога, народженого для любові і в ім'я небесної любові, але посланого в пекло ХХ ст., у вир війни, у світ, де "віруси наклепів та пліток мали бути б протипоказані здоровій людській натурі, адже їх плодить зло, тим-то аж дивно, що вони все ж бувають такі живучі..."

Власне, якщо уважно придивитися, то "Фронтові поезії" і є своєрідними контурами тих провідних ідей і почуттів, які полоняють читача у "Пропороносцях". "Поетичний пунктир походу", стиснуті "конспекти почуттів", "згустки фронтових вражень", найзручнішою формою для фіксації яких і видавалися авторові саме віршовані рядки – такі автокоментарі до цих поезій знаходимо у письменника, до того ж, як засвідчив він, ті "віршовані записи пізніше справді знадобились, коли була розпочата робота над "Пропороносцями" [3, 23].

Набув подальшої трансформації, наприклад, образ "сонця важкого", що "тиспло" бійцям "на плечі", коли вони з неймовірними зусиллями, "впріглись у зброю", здіймалися на трансильванські вершини та коли проймалися при цьому рідкісним, незвичайним відчуттям: "І сонце здіймаєм!", "Його ми возносим"... Згадаймо, як органічно "трансплантовано" цей образ з поезії "В горі" у заключну частину "Пропороносців": "Сонце вже пригрівало їм у спині, м'яко лягало на плечі, і вони, йдучи вище, підймали і його на своїх плечах, як приємну ношу..." [3, 23].

Юнацька пісня молодого Гончара перед вами. Почуйте її, ось вона, з тих лав, з безконечної колони "студентів-добровольців, що під поглядами проводжаючих карбують харківський брук, раптом – одним подихом, одним духом! – зривається пісня, розлога, прощальна... Ніколи не забудеш той спів, поривний, дружний, якийсь аж зухвалий, що його студбатівці, мов знак надії, настанок дарували своїм матерям, нареченим, своєму рідному університетові... Навколо все життя було наелектризоване тривогою, все звичне ламалось, проте ніколи, здається, як тоді, так повно не виявляла себе в юнацьких серцях готовність до самопожертви, високість духу людського" ("Слово до уважного читача").

Як зауважує Л. Новиченко, один із "секретів" художньої привабливості поезії О. Гончара якраз і "криється в її поетичному аристотизмі" [2, 214], ознаками якого є точність і лаконізм художнього малюнку, емоційна вмотивованість, багатство поетичних символів тощо.

Високість духу, а не лише високість літературного успіху завжди виокремлювала Олеся Гончара з будь-яких

ситуацій – життєвих, професійних, політичних. Цього йому багато хто не міг пробачити навіть після смерті. Але це те, що не піддається руйнуванню, що залишається закарбованим у пам'яті людини, яка прочитала бодай один твір письменника. І коли розсіється морок псевдошукань і псевдовикриттів, український читач заново перечитає Олеся Гончара, а його твори будуть перевидані.

Можливо, що саме "Поетичний пунктір походу" – невеличка за обсягом книжка поезій – буде почином у поверненні книг О. Гончара до уважного читача.

1. Історія української літератури – К., 1964; 2. Новицька Л.М. Вибрані праці: У 2 т. – К., 1984. – Т. 2; 3. Погребний А.Г. Олесь Гончар – К., 1987.

Надійшла до редакції 06.09.04

Н. Янкова, здобувач

ПРОБЛЕМА ІСТОРИЧНОЇ ПРАВДИ ТА ХУДОЖНЬОГО ДОМИСЛУ В СЦЕНАРІЇ М. ГРУШЕВСЬКОГО "ЗАПОРОЖЦІ"

Крізь призму співвідношення історичної та художньої правди розглядається маловідомий твір М.Грушевського. З'ясовується його зв'язок з фольклором, розкриваються особливості висвітлення образів козацтва та Січі.

The article deals with the little known work by M.Hrushevsky through a prism of historical and art truth correlation. It investigates the connection with folklore and its peculiarities in the elucidation highlighting Cossacks characters and the Zaporizhian Sich.

Насичена героїкою історія України, привертала до себе увагу багатьох вітчизняних письменників. Відтак, історична тема стала однією з домінантних в історії нашої літератури, зберігаючи свою самобутність для сучасного розвитку літературознавчих досліджень. Витоки історичної теми в українській літературі пов'язані насамперед з творчістю романтиків, а художнє втілення її супроводжувалося широким використанням народної творчості, зверненням до національної героїки, що зумовлювало своєрідне бачення історичних постатей, образів, інколи дещо довільне тлумачення фольклорної символіки. Історична минувшина не втрачає своєї актуальності дотепер, а твори про неї стають об'єктом літературознавчих студій сучасних літературознавців і критиків.

На сьогодні залишається маловідомою історична проза М. Грушевського, чим визначається актуальність цієї статті. Метою роботи є аналіз співвідношення історичної правди і художнього домислу у творчості М. Грушевського. Для виконання мети необхідно розв'язати такі завдання: з'ясувати своєрідність поєднання історичної правди з міфом; дослідити проблему контаминації фольклору в зображені історичних подій; розкрити особливості висвітлення образів козацтва і образу Січі як своєрідної моделі України та берегині традицій українського народу. Адже М. Грушевський поєднує в собі дві постаті: найвизначніший дослідник тисячолітньої історії України та найбільший творець живої історії – великого відродження України ХХ ст. Натомість літературна творчість М. Грушевського належить до найменш досліджених здобутків української літератури початку ХХ ст. Окремі аспекти її вивчали М. Ільницький, Б. Роменичук, А. Шацька, Г. Бурлака, М. Жулинський, І. Дзюба, М. Лабунсько, Л. Винар та інші науковці.

Для об'єктивного відтворення історичної правди й художнього домислу визначальне значення має істинне розуміння тогочасної епохи письменником, всебічне його знайомство з історичними відомостями про дух і атмосферу певної доби. Пріоритетним є не достовірна об'єктивність у моделюванні історичного минулого, а особисте ставлення письменника до зображеніх геройів і подій, що визначається, як правило, ідейним спрямуванням твору. Історична реальність повинна органічно співвідноситися із художнім домислом, до того ж сам домисел, власне, як і історичний конфлікт, має бути об'єктивним за своїм характером.

Історична правда поєднує образне і художнє мислення та, враховуючи значущість наукової вірогідності, перетворює дослідження на художній твір шляхом поєднання художнього домислу й конкретних історичних реалій. Достовірність і документальність – поняття взаємопов'язані. Сучасна літературознавча думка сприй-

має документальність художніх творів як показник вірогідності змодельованих у них подій.

Актуальність розкриття історичної правди епохи козаччини, відтвореної в художньому тексті, пояснюється тією роллю, яку відіграло козацтво в житті нашого народу. У тому, що українці сьогодні є нацією, велика заслуга козацтва, яке із століття в століття було єдиним засобом збереження незалежності, гідності й честі України.

Запорозьке козацтво – явище національної історії та культури виключно України. Будучи великою військовою та суспільно-політичною силою, козацтво змогло утворити творче середовище і виступити авангардом духовності українського народу й художніх цінностей. Багатство образів, наявних у козацьких думах, піснях, літописах – усе це є духовним досвідом XVII–XVIII ст., що відображені у творах художньої літератури.

В українській історичній прозі початку ХХ ст. осібне місце посідає маловідомий сценарій фільму М. Грушевського "Запорожці", (рукопис-автограф зберігається в патріаршому архіві св. Софії (Archivum Patriarchae S. Sophiae) у Римі, фонд ЗУНР, тека Грушевського). Орієнтовно цей незавершений твір написано в 1924 р., перед поверненням М. Грушевського в Україну.

У цьому рукописі йдеться про історичний період початку XVIII ст., коли Україна разом зі Швецією виступила проти Росії, викладено про передумови цього виступу, інтереси сторін, нарешті, відому Полтавську битву, участь козацької старшини, зокрема гетьмана Івана Мазепи, в усіх цих подіях. Розробляючи цю тему як вчений-історик, М. Грушевський пише працю "Шведсько-український союз 1708 р." [1]. Звідси, бурхливі тогочасні події та боротьба України за свою державницьку незалежність, очевидно, настільки бентежили вченого, що він зробив спробу відтворити їх у художній формі, а саме в жанрі кіносценарю. Спроба ця яскрава та вдала. Вона засвідчила безперечний художній хист автора, хоча, на жаль, залишилася не завершеною.

Цікавим видається сюжет даного кіносценарю, його внутрішня структура.

Перший акт сценарію розгортається у пафосних тонах: пишно й урочисто збирається полкова рада в Полтаві (4 грудня 1708) на свято Введення. Прекрасно володіючи історичним матеріалом, реаліями козацького, і – ширше – горожанського та військового побуту, автор ретельно описує саме дійство ради. За відсутності полтавського полковника Левенця, викликаного до гетьмана Мазепи, на раду зібрались "полкова і сотenna старшина, бунчукове і значкове товариство, отамани і виборні козаки" [2, 326]. Другий і третій ряди учасників ради становлять "магістрат, духовенство, старшина і офіцери московської залоги, "розквартираної в городі". Несуть бунчуки і корогви, полкові клейноди, магістратські

© Н. Янкова, 2005

чехові знаки [2, 326]. Святковий передзвін (християнське свято), козаки, які заповнюють центр майдану, – усе це яскрава і точна в деталях експозиція, що передує сюжетним ходам кіносценарю.

Події розпочинаються одночасно з появою центральної пари героїв: молодого козака Гарасима та його нареченої Насті. До "групи молодіжі" з Рубані Слободи входить ще молодший Настин брат Івась. Далі доля цих трьох героїв буде переплетена з перебігом історичних подій. Використовуючи цей "вальтерскоттівський" прийом (доля героя (героїв) пов'язана з долею народу, Вітчизни, боротьбою за свободу), М. Грушевський спирається на значну традицію української літератури історичної тематики. Починаючи від історичного роману П. Куліша "Чорна рада", цей прийом наявний в романах і повістях М. Старицького ("Руйна", "Заклятий скарб", "Останні орли" тощо), романі С. Черкасенка "Пригоди молодого лицаря", пенталогії Б. Лепкого "Мазепа" та інших творах.

У першому акті сценарію подано зав'язку: драматизація дії через прочитаний лист "Ясновельможного гетьмана з старшиною за указом "Великого государя царя всієї Росії". Відповідно до "указу" збирають велику данину від кожного посполитого двору – житом, вівсом, "кіньми добрими" і "парубками порядними" (вербують для царського війська – Н. Я.), а також кінних козаків для походу на Польщу із припасами, людей до Полтави на кріпосну роботу. Величезні стягнення спричиняють обурення, котре розкривається в бурхливому, гостро емоційному поліпозі, що передає психологічний настрій маси:

Так нас Москва поневолила!

Наших козаків на Польщу, а тут від московських нема проходу, ні жінкам, ні дітям.

Запродалась наша старшина Москві.

Славне товариство, чи Москва нас завоювала, чи ми неї добровільно пристали?.. [2, 327–328]

Обурених козаків і запорожців намагається заарештувати начальник московської залоги, але це йому не вдається. З великою емфатичною силою звучать слова Гарасима, якого товариші піднімають на плечі: "Що ж то, славне товариство! Уже і на раді ми не вільні?.. Не даймося Москві!" [2, 328]. Після цих слів "козаки кидаються боронити запорожців", "москалі збито, роззброєно". Знаковими, вирішальними є слова Гарасима: "Годі нам коритись Москві і московським служальцям", які виражают загальну думку мас українського народу; підсилює її друга, конкретно дієва: "Треба посплати на Січ, до запорожців та з ними одностайно стати проти в Москві та старшини" [2, 328]. Так компонується драматичний – в основі своїй політичний і військовий – конфлікт твору. Завдяки динамічно окресленому конфлікту, готовності до активної боротьби стає цілком зрозумілою й внутрішньо обґрутованою інша тема кіносценарю: прийняття Україною допомоги Швеції у війні проти Росії. Другою емоційною вершиною першого акту стає "лист до всього товариства", у якому полковник повідомляє козацтво, що король шведський присягається забезпечити свободу і незалежність українського народу. Завершують промову полковника наснажливі заклики: "А будьте готові постоїти за свободу". І знову підноситься сила і значення Запорожжя як моделі незалежної держави в цій боротьбі, сподівання на нього простих козаків і посполитих. Перший акт завершується репліками:

З запорожцями разом!

Січ мати наша! [2, 329]

У художньому плані початок сценарію М. Грушевського відзначається яскравою видовищністю, глибиною драматизму, динамічністю дії. Автор тонко відчував можливості кінематографу з його широкими загальними і локальними, сконцентрованими на одній особі (тут –

Гарасим, полковник) планами. Саме з огляду на це він вибудовує панорамний зачин твору.

Другий акт дії сценарію відбувається в селі Рубані Слободі, недалеко від Полтави. Дія після масових акцій переходить у побутовий, інтимний план, починається із пірчиного побачення молодих – Гарасима і Насті. Але вияви ніжних почуттів героїв, як і дотримання ними ритуальних передвесільних триб (прийняття благословення, прикрашання гільца, запросин разом з дружками на весілля), перериває напад на Гарасима московських солдатів, що діють за наказом представника московської адміністрації. Розгублена родина, весільні гости організовують погоню і групу козаків – дружби Гарасима – вирушають, щоб визволити товариша; у дорозі до них приєднуються інші козаки, які також хочуть врятувати забраних москалями людей. У великому московському таборі вони бачать пов'язаних колодників, серед них і Гарасима. "Декотрі побиті, ледве живі" [2, 331]. "Москалі кидаються бити господаря, що прийшов по своїх коней" [2, 331]. Козаки змушені повернутись додому. Тут, у Рубані Слободі, збирається сільська громада. Автор знову вдається до прийому полілога, коли кожен – селяни й козаки, чоловіки та жінки – висловлюють свій погляд на ситуацію. Звучить рішучий голос Насті: "Я впаду до ніг гетьманові і не вступлюся" [2, 331]. Але люди ставляться до гетьмана з недовірою: "Він лях і ніколи не був козацтву приятелем" [2, 331] (характерно, що в тексті сценарію автор перекреслив слово "козацтву" і написав над ним "народові", тим самим протиставляючи гетьманові Мазепі значно більший загал – Н. Я.). На сільській раді було ухвалено вправити людей від себе і з сусідніх громад до Батурина. До гетьманської резиденції ідуть козаки, а з ними Карпо, Настя й ін. Трагізм становища України під московською владою передано в кількох епізодах: "... В Яготині попали на торг – москалі б'ють в барабан, московський зачічник вичитує царську грамоту, щоб усіх зрадників видавали, а хто не видасть, буде нещадно битий батогом. – Тут же, для страху, він велів бити перед людьми одного арештованого. Запорожці, котрі тут трапились, як звичайно, збунтували людей. Арештант відбито, закличника і його команду побито" [2, 331–332].

Дорогою героям-подорожнім зустрічаються люди, які тікають з Батурина, "розвказуючи страхи". Нарешті найтрагічнішим образом тексту є вигляд самого міста Батурина: "Надвечір вони заїздять до Батурина і дійсно бачать страшний образ московської руїни: попалені будинки, людей побитих, повішаних де попало. Просяться до монастиря – не пускають. Надибали каліку козака, який нишпорить меж недогарками, шукаючи людських трупів. – Він ім оповідає, що Гетьман поїхав з військом на Короп до Шведа, а москалі обступили і знищили Батурина" [2, 332].

У другому акті відбувається також зустріч героїв твору з гетьманом – невесела, безнадійна. "Настя припадає йому (Мазепі – Н. Я.) до ніг і благає визволити полонених, забраних москалями. Але гетьман хоче знати про Батурина.

Ви були в Батурині?

Були, Ясновельможний, але застали самі згарища і трупи.

Мазепа схвильований замовк і похилив голову. З його очей закапали слізози, і рука його безсило повисла" [2, 332].

Образ струдженого гетьмана, який плаче, почувши про сплюндріваний, спалений москалями Батурина, М. Грушевський подає історично неоднозначно, однак відчувається авторська симпатія – як вболівальника за долю України. Образ Мазепи – справедливого володаря, вдумливого господаря – осмислюється через реконструкцію внутрішніх переживань гетьмана, причиною

яких є натуралистично передані картини змущань над українським народом. Водночас автор не приховує двозначного ставлення народу, який бачить повсюдну руйну, до його постаті: воно поєднує і надію, і недовіру.

Третя і четверта частини кіносценарю М. Грушевського переносять події від колії на Запорозьку Січ. Ватага разом із Настею, переодягненою козаком (дівчина навіть відтяла собі косу), і її молодшим братом Івасем (джура) прибувають на Січ. Елемент авантюрно-пригодницький – переодягання дівчини в козака є досить типовим і навіть традиційним. Ним послугувались попередники М. Грушевського М. Старицький, С. Черкасенко.

З-поміж інших змодельованих сцен у кіносценарії політична ситуація на Запорожжі з'ясовується так: "Серед Запорожців велике схвилювання і боротьба двох течій. Кошовий Гордієнко, непримиримий ворог старшини і Мазепи, обстоює тепер з ними з огляду, що Мазепа розривав з Москвою. Він зрікається на раді свого уряду, що викликає велике заміщення, "діди" силою змушують його й іншу генеральну старшину взяти назад клейноти. Січ рішає зв'язатись з гетьманом і Шведами" [2, 333]. Ідея

про визволення Гарасима, і його підготовка разом з іншими козаками до походу на Москву.

Висвітлюючи цікаві сторінки історії українського козацтва, змальовуючи життя і подвиги, побут і звичаї Запорозької Січі М. Грушевський вибудовував гострий, майже пригодницький сюжет твору. Перед нами постають легендарні образи народних ватажків і прославлених героїв України. Автор підкреслив такі риси запорожців, як священне почуття обов'язку перед своїм народом, мужність, винахідливість, благородство, вірність дружбі та життєрадісність. У сценарії "Запорожці" М. Грушевський органічно поєднав історичну правду з художнім домислом.

Звернення М. Грушевського до жанру кіносценарю було епізодичним. Але цей доробок важливий для подальшого вивчення творчості Грушевського-письменника.

1. Грушевський М. Шведсько-український союз 1708 р. // Записки Наукового товариства Шевченка. – 1909. – Т. 92; 2. Грушевський М. Із літературної спадщини. – Нью-Йорк, К., 2000.

Надійшла до редакції 14.09.04

МОВОЗНАВСТВО

М. Вербенець, асп.

СИСТЕМНІ ВІДНОШЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ СУБМОВІ ПРАВА

Розглянуто семантичні відношення в українській субмові права, зокрема: полісемію, синонімію, омонімію, антонімію та паронімію.

The article represents analysis of system-defined relations in Ukrainian legal sublanguage, in particular the following polysemy, synonympy, antonymy and paronymy.

Законодавство за внутрішньою сутністю тяжіє до точних знань, вимагає однозначності саме через те, що основу його інформації складає системне, соціально стратифіковане знання. Ця вимога для законодавства є особливо суттєвою, оскільки правові приписи мають бути чітко викладеними. Лексико-термінологічна неоднозначність завжди є серйозним недоліком такої розвиненої інформаційної системи, як законодавство. Однозначність і точність інформації у правових документах неможливі при довільному доборі лексики для термінового використання, різноманітності термінології, невпорядкованості семантичних відношень у юридичній терміносистемі, що визначає актуальність такої проблематики для гуманітарного знання.

Метою даного дослідження є аналіз системних відношень: полісемії, синонімії, омонімії, антонімії та паронімії, характерних для української мови та субмови права зокрема.

Варто пам'ятати, що полісемія є суттєвим недоліком юридичної термінології. Р.А. Будагов, В.П. Даниленко, О.О. Реформатський, що розробляли проблеми терміносистем, до полісемії термінів ставляться негативно або взагалі її не визнають. Аргументується це тим, що при наявності полісемії термін втратить першу і найважливішу функцію – розрізнення, з одного боку, а з іншого – "сама природа знака-терміна з однозначним співвідношенням позначуваного і позначеного не дає йому ніяких передумов для полісемії" [2, 65].

Переконливою є позиція В.П. Даниленко, Б.М. Головіна, О.С. Ахманової, які визнають термінологію частиною загальнолітературної мови, а отже, терміни, на думку дослідників, реалізують усі ті лексико-семантичні процеси, за якими розвивається словниковий склад літературної мови в цілому. До цих процесів відносимо передусім: звуження та розширення значення, перенесення за

суміжністю чи схожістю та деякі інші. На наш погляд, полісемія в терміноворенні – явище неминуче і природне.

Багатозначність термінів – результат складних термінопроцесів у системі, явище вторинної номінації дефінтивно окресленого поняття, за відношенням до екстрапінгвальних особливостей термінопоняття – пошук оптимальної смислової адекватності, безпосереднього зв'язку семантики слова з науковими ідеями, школами, напрямами, теоріями. Тому доцільніше і логічніше в такому випадку говорити не про узагальнений принцип однозначності термінів, а про однозначність і точність застосування термінів у науковому спілкуванні і в межах певної науки, або ще вужче – у межах певного документа. Такий підхід є новим для лінгвістики нового часу.

Для системної єдності юридичної термінології необхідно, аби при позначенні в нормативному тексті певного поняття послідовно вживався один і той самий термін, а при позначенні різних понять, що не збігаються між собою, завжди використовувалися різні терміни. Тобто йдеться про функціональну точність вислову. Інакше можливі поняттєва плутанина, нечіткість і навіть помилки у правовій діяльності. У зв'язку зі сказаним зрозуміло, чому про необхідність єдності юридичної термінології говорять практично всі вчені, що займаються проблемами термінології.

Із цього погляду функціональний ідеал, коли досягається мета єдності й однозначності юридичної термінології, має бути реалізованим в українській юридичній терміносистемі, по-перше, у процесі подальшого нормотворення, а, по-друге, у процесі нормозастосування, зокрема в управлінській і юридичній практиці. Саме це зумовлює вимоги чіткості та однозначності, яким мають відповісти нормативно-правові акти. Адже за юридичними нормами і термінами, у яких відбуваються суспільні відносини, в остаточному підсумку стоять долі і

навіть життя людини. Роль права в життедіяльності демократичного суспільства сьогодні є домінантною, а вербалізація правових понять має бути адекватною розвитку суспільних відносин.

Передусім єдність юридичної термінології виявляється там, де різні варіанти одного й того ж поняття відбивають розрізнення формально-правових значень, тобто тоді, коли вживання одного терміна замість іншого терміна чи виразу може привести до деструктивних правових наслідків. Але й у тих випадках, коли різний у термінах прямо не відбувається на правовій практиці, чіткість і точність нормативних формулювань, високий технічний рівень та юридична культура правотворчості залежать від єдності національної термінології, тобто від її стійкості, стереотипності, однозначності й системності. Навіть незначні відступи від цього принципу помітні і сприймаються як технічні огріхи. Зокрема, у багатьох українських законодавчих актах вживаються такі різні (хоча й близькі за значенням) термінопоняття: розгляд, слухання, розбір (справи) та ін. Неоднозначним є вживання термінів виконання, застосування, здійснення, реалізація (пор. з аналогічними термінопоняттями в польській мові: *przyjąć uchwałę*, *podjąć uchwałę*, *uchwalić*). Незважаючи на те, що ці терміни близькі за значенням чи навіть ідентичні функціонально, така нестабільність, нехай навіть семантично незначна, на вряд чи покращує законодавчу чіткість і системність.

Найбільш жорстко і послідовно принцип єдності юридичної термінології має витримуватися в межах одного нормативного акту. Проте в процесі української правотворчості такі порушення виникають доволі часто. Зокрема, у чинному національному законодавстві про судочинство зустрічаються терміни захисник та адвокат; митний збір та мито; контрафактна і піратська продукція; товарний знак, торгова марка та знак сервісу (обслуговування) та ін. [9, 41].

По-іншому виявляється принцип термінологічної єдності, коли порушується система юридичної термінології в документах, що стосуються різних галузей законодавства. А такі випадки досить поширені. Зокрема, значення термінів потерпілий в криміналному та цивільному праві не збігаються. Стаття 269 Кодексу України про адміністративні правопорушення (від 07.12.84 №80732-10, у ред. 23.12.98) визначає потерпілого, як особу, якій адміністративним правопорушенням заподіяно моральну, фізичну або майнову шкоду, коли в статті 49 Кримінально-процесуального Кодексу України (28.12.60 №1001-05, у ред. 24.03.98) читаємо, що потерпілим визнається особа, якій злочином заподіяно моральну, фізичну або майнову шкоду.

Подібні невідповідності гіпотетично можливі з різних екстралінгвальних причин. Інколи навіть немає потреби прагнути до обов'язкової ідентичності змісту тих самих термінів, які вживаються в різних галузях законодавства. У кожному випадку законодавець може дозволити собі певну термінологічну свободу, через те, що різне розуміння одних і тих самих термінів в різних галузях законодавства, як історично сформованих підсистем субмови права, не створює суттєвих перешкод для юридичної практики: відповідні норми часто не перехрещуються в процесі їх застосування, вони регулюють різні сфери правових відносин. Водночас існує принцип, відповідно до якого використання в різних правових галузях одного й того самого правового поняття має позначатися єдиним терміном, що дозволяє оптимізувати відповідність юридичної концептуальної сфери українського права та його вербалізованого представлення.

Найпоширеніше порушення поняттєвої системності юридичної термінології – вживання синонімів при по-

значенні одних і тих самих правових понять. Така ситуація на перший погляд видається незначною вадою викладу, яка не зачіпає основних змістових відповідностей і водночас збагачує стиль законодавства. Проте таке враження хибне, оскільки в українській мові майже немає повних синонімів, абсолютної семантичної симетрії. Терміни, як правило, відрізняються відтінками значень, за стилістичним чи експресивним забарвленням. І навіть більше, сам факт вживання синонімічних термінів може створити помилкове враження, начебто вони мають різний правовий зміст.

Синоніми у тексті виконують доволі різні функції: це засіб тонкої диференціації, створення стилістичних розрізень, засіб вираження експресії, емоційних відтінків та оцінок. Проте мова законодавства не потребує додаткової експресії. Тому необхідність вживання синонімів у такому тексті обмежена. Синоніми в юридичному тексті скоріше виявляють не відтінки значень, а відтінки часу прийняття певних законів.

На погляд В.М. Савицького, досягти повного виключення синонімії з термінології законодавства та понятійних дублетів у правових актах можна лише за народження нової галузі права, коли для неї треба спочатку розробити і стандартизувати термінологію. Проте в реальному житті нова галузь права не виникає з чистого аркуша. Вона неминуче вбирає (іноді цілком, частіше без змін) елементи регулювання правосистеми і зовнішню (словесну) форму, яка властива суміжним, спорідненим галузям права, з усіма їхніми перевагами та недоліками, зокрема термінологічними і, відповідно, синонімічними [4, 31–32].

До екстралінгвальних факторів, які спричиняють до виникнення синонімії в юридичних текстах, можна додати варіації семантико-стильових зіставлень і протиставлень, що виявляються у співвіднесеності запозиченого та питомого, або давно запозиченого терміна і того, що має відтінок "іншомовного". У таких випадках маємо справу з контекстуальним заміщенням різних за обсягом значення понять, поверненням запозиченому слову (виразу) "справжнього" значення, заміщенням поняття його розгорненим семантичним еквівалентом.

Паралельне вживання в межах однієї терміносистеми цілком рівноправних із погляду загальнолітературної мови синонімів також заважає її нормальному функціонуванню, адже користувач-практик підходить до термінології зі своїми прагматичними мірками. Він прагне не лише точності, а й автоматизму у володінні своїм термінологічним апаратом. Проте відсутність певного відповідника в самій мові, і, отже, потреба в його створенні, далеко не завжди завершувалася винайденням одного бездоганного в усіх аспектах еквівалента, а частіше реалізовувалася в появі кількох слів шляхом "намацування" семантично найточнішого і стилістично найдоречнішого з них [7, 8].

Зазначимо, що описані в сучасній науковій літературі функції синонімів, такі як зіставлення, уточнення, доповнення поняття, вказівка на тотожність, близькість понять – можуть також відіграти позитивну роль щодо використання правових синонімів у юридичному тексті. Так, термін заактувати [8, 103] має більшу семантичну прозорість, ніж лексема записати чи, нарешті, записати в актах.

Іноді синоніми стають справді доречними. Такими прикладами можуть бути повні назви та загальноприйняті скорочення: міністерство юстиції – мін'юст, сполучення та складноскорочені слова: державний земельний фонд – держземфонд, терміни та їх короткі тлумачення в нормативних актах: професійна спілка – профспілка, що відповідає визначеню ст. 1 Закону

України "Про професійні спілки, їх права та гарантії діяльності" від 15 вересня 1999 р., за якою профспілка – це добровільна неприбуткова громадська організація, що об'єднує громадян, пов'язаних спільними інтересами їх професійної (трудової) діяльності (навчання).

Потребує окремої уваги синонімія однічного терміна та його розширеного тлумачення. У цьому випадку постає питання виділення межі – що вважатимемо розширенням синонімом до терміна, а що буде власне тлумаченням. На наш погляд, параметром такого розмежування є фактор функціонального використання та контекст. У випадку, коли таке розширене словосполучення використовується в самому законодавчому акті, то вважатимемо його повним синонімом терміна, проте якщо словосполучення використано в тезаурусі чи передніх поясненнях до нього, то це є тлумаченням щодо того, який саме відтінок смислу певного терміна використовуватиметься в даному документі, або що розуміти під тим чи іншим поняттям.

Варто зазначити, що розгляд питання синонімії в юридичних текстах необхідно пов'язувати з визначенням характеру комунікативно типізованих текстів, текстових функцій і системності синонімів відповідно до екстралінгвально заданих параметрів стилю. Системне розуміння синонімії при такому підході включає аналіз різних типів синонімів (з урахуванням їхньої лексикографічної кореляції), але в підпорядкуванні характеристик синонімів їх відповідності екстралінгвальному завданню. Системність стилювої синонімії в такому разі не збігатиметься з системністю загальномовної синонімії. Корелятивність функціонування – підстава для творення системи функціонально-стильової синоніміки і водночас вона є критерієм для виявлення системно-структурних зв'язків синонімів у мові.

Аналізувати функціонально-стильову синонімію можна в такому випадку лише з урахуванням її постійних контекстів, тих, де властивості синонімів будуть виявлятися через системно виражені відношення. Якщо загальномовний синонімічний ряд слова покарання в загальномовній компетенції може складатися зі слів кара, слопута, то у юридичному тексті це слово набуває однозначності. Аналогічно слово диспут у юридичному тексті може мати у свою чергу обмежену кількість синонімів – полеміка, дебати, у той час як загальномовний ряд можна продовжити словами спір, суперечка й ін.

Проаналізована структура функціонально-стильової синоніміки характеризується системністю добору, постійними лексико-семантичними зв'язками в межах синонімічної групи, однаковою сферою сполучуваності, великою частотністю – і все це ознаки системно-структурного утворення, а компонентність ряду, принципи його організації свідчать про особливості функціонально-стильової синоніміки фахової мови порівняно із загальномовною синонімією.

Одним із найважливіших аспектів єдності юридичної термінології є необхідність уникнення у законодавчих текстах термінів із різним значенням і однаковим звуковим складом. Це, по-суті, за мовними функціями – термінологічна омонімія. У сфері однієї галузі законодавства, і що більше, у межах одного нормативного акту, термінологічна омонімія може стати істотним недоліком правотворчої техніки. Так, наприклад, пенсія – вид державного соціального забезпечення громадян, на яке вони мають право з підстав, визначених законодавством, поширюється на поняття – проміжок часу, коли людина може вже не працювати. Серед повних омонімів української субмови права можна назвати такі юридичні терміни як: зв'язок (телефонний і чогось з чимось,

або когось з кимось), договір (документ і договір про щось між кимось) тощо.

Через термінологічну омонімію можуть змішуватися значення понять у нормативному акті, а відповідно її необхідно максимально редагувати, що також дозволить уніфікувати юридичну термінологію та досягти єдності смислів у правовій сфері.

Необхідно зазначити, що омонімія, яка виникає між термінами різних нормативних актів або різних терміносистем, не має таких негативних наслідків, як міжмовна, особливо при перекладі текстів близькоспоріднених мов, як, наприклад, з української польською, і навпаки. У таких випадках дуже легко допуститися помилки, яка може суттєво змінити обсяг і логічну структурість інформації. Достатньо згадати слово держава (країна з її внутрішнім порядком), яке не має нічого спільного з пол. *dzierżawa* (оренда). Однак, у першій половині ХХ століття галичани запозичили польське значення і вживали як 'оренда', паралельно з іншим значенням, що є в українській літературній мові. Серед інших, зумовлених історично пар українсько-польських юридичних омонімів можна виділити: держава – *dzierżawa*, пенсія – *pensja* та гривня – *grzywna* [1].

Такі значеннєві паралелі можуть бути спричинені різними напрямами семантичного розвитку в близькоспоріднених мовах однієї й тієї ж лексичної одиниці, наприклад, шляхом переосмислення. Проте омонімія досить часто зустрічається і серед запозичень із неспоріднених мов, що спричинено впливом міжмовної інтерференції [5, 248–249], тобто засвоєння носіями тієї чи іншої мови іншомовного термінологічного знака, який розширює вихідну сукупність термінозначень національної мови. Це призводить до розбіжностей у значенні одного й того ж елемента в різних мовах, оскільки, за словами Ю.С. Маслова, після запозичення іншомовні елементи набувають нового, вже не інтернаціонального значення [3, 208].

Труднощі для перекладу таких термінів полягають у тому, що перекладач, знаючи про наявність подібного лексичного елемента в рідній мові, помилково вважає його змістовим еквівалентом іноземного терміна, особливо, якщо ці терміни мають щось спільне у значенні [6, 62–81].

Таким чином, міжмовні омоніми, навіть якщо не викликають труднощів у комунікації, мають принаймні насторожувати, якщо йдеться про змістовий обсяг і функціональну точність терміна, оскільки пріоритетним при написанні та перекладі текстів юридичного характеру є принцип тотожності правових наслідків.

У лінгвістичному дослідженні української юридичної термінолексики вважаємо за необхідне звернутися і до явища антонімії. Антонімія термінів властива юридичним текстам переважно в тому випадку, коли термінами стають якісно-оцінні поняття (винний – невинний), або лексеми, що виражають дію (зняти з посади – призначити на посаду, запобігти чомусь – привести до чогось). Частково антоніми можна визначити і серед назв предметів (іменників) (дозвіл – заборона й ін.).

Антоніми, що використовуються в юридичній термінології, можуть мати кілька антонімічних пар у межах одного нормативного акту (роз'єднати – об'єднати, з'єднати, поєднати, сполучити, синтезувати та ін.).

Окремо підкреслимо контекстуальний аспект вивчення антонімії в юридичних текстах. Цікавим у значеній проблематиці може бути те, що в певному контексті антонімами можуть бути слова-терміни, які не є антонімами в загальнонародній мові. Так, наприклад, термінологічне сполучення створити комісію буде антонімічним утворенням до розпустити комі-

сю, і відповідно спирається на антонім загальновживаної лексики розпускати.

Проте термінам в субмові права, в основному іменникам, що досягли у своєму вживанні однозначності, антонімія не властива.

Явище паронімії в юридичній сфері вважаємо додатковим віднести швидше до культури юридичного тексту й окреслити як проблему, що привертає до себе увагу в період становлення національної термінології взагалі і юридичної зокрема. Паронімічні недоліки юридичної термінології в українській мові поки що досить актуальні, адже часто ще немає відповідної поваги до оформлення правових актів у процесі їхньої підготовки. Практикам подекуди не вистачає мовленнєвої культури, а іноді вони поспішають задоволити соціопотреби і стають неуважними до законодавчої роботи. Звернемо увагу і на те, що відсутні регулярні, стійкі контакти юристів із лінгвістами при вирішенні наукових проблем. Очевидно, що перед офіційним затвердженням проект будь-якого нормативного акта має проходити спеціальне мовну експертизу, мовне і стильове редактування.

У контексті юридичного викладу пароніми не викликають багато труднощів, оскільки словесне оточення допомагає зрозуміти зміст слова. Проте існує безліч мовленнєвих ситуацій, коли паронімія здатна викликати значне порушення змісту, що призводить до негативних наслідків і викривлення понятійної суті, явища, неприпустимого у сфері юридичної термінології. Адже той, хто укладає документ, і той, кому він адресується, повинні точно й чітко бачити за терміном поняття, яке він називає. Особливо багато таких неточностей виникає при перекладі тексту, коли легко припуститися помилки, напр. оглядали (місце події) і доглядали (хвору людину), адресат ('одержувач') та адресант ('відправник') та ін. Частотною помилкою навіть і носіїв мови є плутання термінів адаптація ('пристосування') і адоптація ('усиновлення'), унаслідок чого можна іноді почути про чиєсь бажання усиновити якусь територію під щось. Іншим випадком є неправильне вживання слів кампанія ('сукупність заходів, спрямованих на досягнення певної мети') і компанія ('фірма'). Про такі мовленнєві ситуації часто говорять, як про "фальшивих друзів перекладача", коли через асоціацію з українським компанія й англійським сотрапу, семантику якого розширяють, у мовців з'являється омонім з понятійним окресленням 'фірма' і 'підприємство'.

Представленій матеріал дозволяє зробити висновок, що точне й однозначне визначення юридичних термінів досягається при дефінітивно достатньому, максимально чіткому і небагатослівному визначенні в нормативних актах. Логіка понятійності в цьому випадку визначає мовну форму юридичної категорії. Слід зазначити, що на тлі найбільш актуальних для юридичних текстів і спілкування явищ, таких як полісемія і синонімія, а також у деякій мірі омонімія, антонімія чи паронімія займають більш маргінальне місце.

Ефективним способом уникнення головних проблем, притаманних юридичній термінології, є її уніфікація та стандартизація. Результатом такої діяльності має бути система впорядкованої, єдиної, належним чином мовоноформленої юридичної термінології. Уніфікація юридичної термінології – важлива передумова підвищення формальної визначеності права, ліквідації суперечностей у розумінні правових текстів, підвищення їхньої доступності.

Питання уніфікації сьогодні вирішується як на державному (ДСТУ, РКН), так і на міждержавному рівнях (ISO, IEC). Термінологічні стандарти мають і повинні бути використані при підготовці національних законопроектів. Практично це означає, що законотворці зобов'язані використовувати терміни, які передбачені для певної сфери діяльності термінологічним стандартом, що становить перспективу розроблення української субмови права. Що стосується позначення нових понять, то вони мають творитися відповідно до законів мови та продуктивних способів словотвору.

1. Вербенець М. Кілька зауважень щодо омонімічних пар (із досліджень над макромовними юридичними омонімами) // Мовні і концептуальні картини світу – Вип. XIII – К., 2004; 2. Даниленко В.П. Русская термінология: Опыт лингвистического описания. – М., 1977; 3. Маслов Ю.С. Введение в языкознание. – М., 1998; 4. Савицкий В.М. Язык процессуального закона: Вопросы терминологии. – М., 1987; 5. Семчинський С.В. Семантическая интерференция мов: на материалі слов'янно-східнороманських мовних контактів. – К., 1974; 6. Скороходська З.Ф. Вопросы перевода английской научно-технической литературы. – К., 1963; 7. Тараненко О.О., Брицин В.М. Російсько-український словник (сфера ділового спілкування). – К., 1996; 8. Українсько-польський, польсько-український термінологічний словник. Право. Фінанси. Економіка. Торгівля. – К., 2004; 9. Шевченко Л.І. Понятійна відповідність термінів "товарний знак", "торгова марка", "знак сервісу (обслуговування)" у сфері законодавства з інтелектуальної власності в Україні // Інтелектуальний капітал. – 2003 – № 6.

Надійшла до редколегії 08.09.04

Л. Гливінська, канд. філол. наук

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ СЕМАНТИКИ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА

Висвітлюється проблематика лінгвістичної рецепції поетичного тексту. Поступуються теоретичні положення про семантичне ускладнення художнього слова як одну з категоріальних ознак поетичної мови.

The given article covers the problem of linguistic reception of the poetic text. Theoretical principles about semantic complexity of the literary word as one of the categorical characteristics of the poetic discourse are also highlighted.

Наукове пізнання словесно-художньої практики письменників має давню традицію, і, як засвідчує нинішній стан активізації досліджень у цій сфері, залишається на часі. Перспективним напрямом мовознавчих студій є, зокрема, й вивчення семантичної структури поетичного слова. На це вказує проблематика монографій, що з'явилися останнім часом (І. Арнольд, Л. Бабенко, Л. Бублейник, Н. Сологуб, Л. Ставицької), дисертацій (Г. Губарєвої, Л. Зіневич, М. Мялковської, І. Перцової, М. Шевченко), статей у науковій періодиці.

З огляду на актуальність заявленої теми й зважаючи на брак фахових розвідок узагальнюючого змісту з питань поетичної семантики, маємо на меті окреслити

настановні положення щодо специфіки словесних значень у художньому творі.

Коли дослідники називають літературну комунікацію найскладнішим типом мовного акту [25, 40], то йдеться насамперед про потенційну здатність слова до семантичного ускладнення, витворення образу. Саме ця здатність визнається найважливішою категоріальною ознакою поетичної мови. У лінгвістичній науці здавна утвердилася думка про семантичне збагачення, особливе навантаження мовних одиниць у художньому тексті. Висловлене в різний час, у різних термінах це твердження стало вже аксіоматичним.

Ще О. Потебня, розробляючи свою концепцію про мовний акт як творчість мовця й реципієнта, вказував на "мінливість значення", що простежується в образно-поетичному висловлюванні: художній образ навіть усупереч авторському задуму може сприйматися як алегоричний, у ньому адресат здатен виявити смысли, не закладені адресантом [18, 156].

Б. Ларін оперує терміном "семантичні обертони" для визначення тих смыслових елементів літературно-художньої комунікації, що нами сприймаються, проте не мають у мові своїх знаків і творяться у взаємодії слів [16, 36]. Естетично утилізована неоднозначність як результат семантичної ускладненості, коли автор "ніби навмисно підбирає важкий матеріал, який чинить опір своїми властивостями усім намаганням автора сказати те, що він хоче сказати" [24, 19], послаблення реального, нормальнно-концептуального значення – найістотніші лінгвістичні параметри поетичного слова, що їх виділяє Б. Ларін.

З погляду В. Виноградова, слово в літературному творі набуває специфічного функціонального застосування, розширюючи свою смыслову структуру, збагачуючись "прирошеннями смыслу" [4, 74, 125]. Поетичне слово виявляє "несподівані експресивно-смылові відтінки... не властиві його загальній мовній природі чудернацькі художньо-естетичні образні грані. Світ, створюваний засобами художнього слова в будь-якому жанрі літератури, – це світ складних співвідношень, взаємодій і зв'язків, що змінюють свої структурні форми та свої предметно-смылові або характеристичні якості... Цей світ є складним продуктом творчості індивідуальності..." [4, 75].

Ю. Тинянов тлумачить зміст словесно-поетичного образу через поняття "мінливі ознаки значення" ("колеблючіся признаки значення"). На думку вченого, у віршованому тексті створюються умови для динамізації слова. "Семантична напруга" виникає унаслідок співіснування в художньому слові двох значеннєвих планів – частково затемненого основного (буквально-го) та актуалізованого другорядного, що через свою несталість може бути названий коливним. "При цьому коливні ознаки значення настільки інтенсивні у вірші, що формують "уявне значення"... – пише дослідник. – Таким чином, смыл кожного слова постає унаслідок орієнтації на сусіднє слово... інтенсивація коливних ознак – це водночас інтенсивація семантичного моменту у вірші взагалі, оскільки порушує звичне семантичне оточення слова" [26, 125].

В. Сиротіна, узагальнюючи позиції видатних мовознавців, наголошує, що слово в художньому творі зі слова-поняття стає словом-образом і виявляється функціонально більш навантаженим, ніж у будь-якому іншому тексті: "Об'єктивуючи своєрідно й складно організований зміст, виконуючи різноманітні художні завдання, слово набуває семантичної ємності, багатоплановості, збагачується додатковими обертонами, смыловими нарощеннями, новими асоціативними нашаруваннями" [22, 26].

І.Франко, з'ясовуючи природу творчої фантазії, закономірності асоціації ідей у художній творчості констатує, що "часто поет іде буцімто проти правил звичайної асоціації ідей", коли "з легкістю зводить докупи, комбінує такі образи, які в звичайній уяві тільки з трудом можна звести докупи" [28, 74–75].

Оригінальну концепцію семантико-функціонального ускладнення художнього слова виклав Д. Лихачов. Учений розвинув думку про те, що лексичні одиниці в художньому мовленні мають ширшу семантичну структуру, ніж у загальномовному словнику, за рахунок "додаткового елементу" – нових відтінків значення, експресії, емоційності тощо [17, 112]. Заслуговує на увагу теза

Д. Лихачова про поезію як "мистецтво подолання слова", висунута дослідником на тій підставі, що в літературному творі, насамперед поетичному, слово як семантика ніби бореться з численними значеннями, долає їх, з'являється всупереч їм, надбудовується над ними [17, 113–115]. У цьому й полягає смысова динаміка словесно-художнього образу.

Філософ, культуролог Т. Возняк твердить про існування двох субстанцій, що окреслюються словом "поезія". "Є, звичайно, "поезія сущого"... її можна назвати також версифікуванням або й просто "прозою". Вона працює у континуумі світу/мови і обмежена його рамками. Натомість я розумію під "поезією" щось у принципі інше, – продовжує Т. Возняк, – щось, що вибігає за ці рамки і через такі акти прирошує світ/мову. Тобто така поезія є креативною у той час, як "поезія сущого", оперуючи у "наявному", "існуючому", комбінує з нього нові й нові конфігурації, однак сама до цього вже "наявного" нічого не додає... Натомість правдиве поетизування відбувається у ширших рамках – воно є креуванням світу/мови, а, відповідно, і омовлюванням світу, прирошенням цього світу через творчий акт поета" [6, 224–225]. Таким поетом-kreатором Т. Возняк вважає велими колоритну постать українського літературного бомонду, представницю Нью-Йоркської групи Е. Андієвську: "...після Андієвської сама мова, а отже, й світ, нею окреслюваний, стають іншими, якось, хоч, може, і не відразу помітно, приростають" [17, 225].

Поет і віршознавець А. Кацнельсон, визначаючи особливості образності в поезії, зауважив: "Крилатість – одна з важливих якостей поезії. Коли поет пише про весну, то це – весна і щось більше. Коли він пише про дерево, то це – дерево і щось більше. Згадаймо вірш про весну Лесі Українки чи пушкінський вірш про дерево анчар. Образне слово в поезії ніби окрилюється – воно значить більше, ніж його прямий смысл... Тронка у Гончара – це тронка і щось більше, соняшники у Довженка – це соняшники і щось більше..." [13, 134]. Міркуючи так, А. Кацнельсон підсумовує: "Поети схожі один на одного тим, що ні на кого не схожі, окрім як на самих себе..." [17, 137].

За словами Г.-Г. Гадамера, "мова мистецтва передбачає надлишок змісту, який міститься в самому творі. На цьому надлишку ґрунтуються невичерпність твору мистецтва..." [10, 13].

Смыслову динаміку лексичних одиниць як результат варіювання семантичної структури значення слова розглядаємо основним лінгвістичним чинником семантичних змін, що їх зазнає слово, функціонуючи в художньому тексті. Відомо, що "будь-які семантичні трансформації базуються на більш чи менш суб'єктивному сприйнятті світу, оцінках реалій, їх порівнянні тощо" [1, 59]. "Художник – дзеркало, проте дзеркало живе... у глибині його (художника. – Л.Г.) уяви скоплені враження взаємодіють, утворюють нові комбінації відповідно до загальної концепції світу, закладеної в душі художника. – пише В. Короленко в статті про Л. Толстого. – І... дзеркало відбиває свою "ілюзію світу", де знайомі нам елементи дійсності постають у нових, досі не знаних сполученнях..." [5, 55]. Аналіз прикладів значеневої трансформації поетичної лексики дозволяє проследити особливості авторського образотворення. Поетичний слововживок є фактом творчого переосмислення автором системи парадигматичних і синтагматичних відношень, узуально встановлених між одиницями в мові. Г. Степанов, аналізуючи семантичні особливості художнього слова, констатує: "У словесній художній творчості письменник сам обирає "смысл" і сам його "семантично репрезентує" за законами мис-

тецтва, тобто створює ("породжує") текст, у якому певна думка, предмет, ситуація, вчинок тощо визначаються в естетичній проекції..." [25, 131]. Г. Степанов пише про унікальність змісту художнього висловлювання: "...поетичний смисл, виражений у конкретному тексті, не "тиражується" в інших "семантичних репрезентаціях" (не змінивши поетичної значимості)", тоді як смисл, наприклад, наукової інформації залишатиметься без змін у різних текстах [25, 133].

В естетично значимому художньому контексті зі словом відбувається якісна зміна, "тут найкраще простижуються його внутрішня форма (звукова, образна й симболова підсиленна виразність) і зовнішня форма (граматична й дериваційна підсиленна виразність)... слово, будучи виразником інформації про роботу естетичної свідомості автора, здобуває нові емоційно-оцінні відтінки, з чисто лінгвістичної (первинно-поняттійної) сутності перетворюється на художньо-образну сутність" [29, 220]. Як наслідок – поетичний текст засвідчує порушення нормативно визначених зв'язків між словами. Без сумніву, зміст художнього тексту, насамперед поетичного, як правило, не вкладається в систему суспільно вироблених значень слів і нерідко залишається для читача прихованим, так само, як нерозгаданими є "психологічні образи, емоції автора, які для автора пов'язані з мовою і графічно-знаковою, писемною формою тексту" [21, 41].

Отже, у літературному творі слово увиразнюється в плані непізнаванності образу. Але зауважимо, що підхід до стилю художника слова як до системи відхилень від мової норми, що мають місце в літературному творі й зумовлюють багатозначність образу, не слід абсолютно зувати. На нашу думку, ідіостиль як феномен мови закономірно демонструє тенденцію до розгортання, поглиблення загальномовної семантики, до увиразнення іманентно закладеного асоціативного потенціалу загальнонародної мови. Адже мовні одиниці, як вважає Г. Яворська, мають вихідну симболову зарядженість, тобто в слові апріорі закладені ті зміни, що відбуваються з ним у процесі історичного побутування [30, 55]. Словникові дефініції не являють поняття в усій повноті, а конструюють його загальний абстрагований образ, через що переосмислення мовою одиниці в художньому тексті вказує на можливий шлях розкриття сутності слова, цілковито пізнати буття якого неможливо, бо пізнання це надзвичайно особистісне. "Дійсний (естетичний) зміст художнього слова ніколи не замикається в його буквальному змісті" [29, 220]. Індивідуальний підхід митця до мової організації художнього тексту, реалізований, зокрема, у способах семантичного наповнення лексичних одиниць, напаштовує на усвідомлення й розкриття симболового потенціалу мови взагалі. "Мова детермінує і охоплює собою світ людини, яка нею послуговується, а точніше – у ній живе, на кожному з етапів свого розвитку... Послуговуючись мовою... ми... порушуємо у ній масиви значень не лише відомі нам, а й ті, які приховані від нас чи через неповноту нашого усвідомлення всього обсягу семантичного ареалу чи конкретного слова, чи мови, а чи просто тому, що припали порохом століть. Отже, постійно збуваючись у мовній практиці, нас детермінує не лише явний, відомий нам самим зміст мовленого нами, але і його прихований, неявний зміст" [6, 13]. Наведені лінгвофілософські міркування Т. Возняка чи не найактуальніші для письменників – здебільшого невтомних мовотворців. Слово в процесі функціонування "характеризується суб'єктивно-невичерпними можливостями власної віртуальної реалізації у... мовленні, що є запорукою невпинного розвитку самої мової системи" [11, 46]. "Естетика мови ве-

ликого майстра зазвичай спирається... не стільки на нове в мові, скільки на глибинне витлумачення та осмислення наявних ресурсів мови, її прихованих можливостей...", – наголошує Р. Будагов [2, 265]. В. Жайворонок підтверджує: "У кожний момент свого вияву і в будь-який період свого розвитку мова, як і сама природа, постає перед людиною-мовцем невичерпною скарбницею, у якій дух завжди може відкрити щось досі не відоме, а почуття – завжди по-новому сприйняти щось досі не пережите... Тому коли в царину художньої мови входить воїстину нова і велика постать, перед нею відкривається безкінечна перспектива духовного життя в слові з його невичерпною безліччю значень і зв'язків у мові. Індивідуальність особи постає з індивідуальності народу, тому оригінальність мови особи зумовлюється потенційними можливостями народної мови" [12, 29]. Художньо вербалізована дійсність, таким чином, може сигналізувати про уточнення існуючого в свідомості/підсвідомості мовця психосемантичного зв'язку між окремими уявленнями, що породжують одні одних, між структурними елементами мови, між реаліями навколошнього світу й мовними одиницями, що означають ці реалії.

Основним завданням лінгвістичного аналізу тексту передбачено вивчення мовного елемента не ізольовано, а в його оточенні. На рівні синтагматики слова нерідко творять нові значимості, змінюють свою системно-нормативну семантику, якщо зі словом сполучається інша, не передбачена узуальним контекстом одиниця. За таких умов нову значимість виявляють усі члени мінімальної лексичної синтагми. Контекстуальна детермінованість слова взагалі є закономірною для мови, проте в художньому стилі, "де всі симболові і виразові якості слова гранично загострено, відточено" [15, 50], спрямовано на образність, зміну асоціативної парадигми, зокрема, метафоричних перенесень, вона є особливо значущою, навіть більше: "якщо значення звичайного слова визначається контекстом, то перетворене слово створює свій контекст" [19, 7]. Тому лінгвістичний аналіз – це "діалектичний аналіз, в кінцевому етапі спрямований на такий же діалектичний синтез" [14, 24].

На переконання Я. Славінського, слова як функціональні одиниці літературно-художнього повідомлення "мають дивуватися своєму сусіству. Це здивування виявляється в характері семантичного зв'язку між словами... в утвердженні одночасно всіх, принаймні віддано можливих, значень слова... Постійне переосмислення слова в поетичному мовленні відсилає словесний знак зі сфери буденності у сферу несподіваності, сферу сюрпризів" [23, 271–272]. "Слово, як воно "постає" у вірші, має нову промовлювальну силу, яка часто прихована в буденному вживанні... слово буденного плану трансформується через поетичний вжиток", – пише Г.-Г. Гадамер [10, 47]. "Найзвичніші слова та обrazy взаємопроникні й трансформовані в стилі художнього твору", – зауважує В. Виноградов [5, 55]. "Створюється новий світ мовленнєвих смислів і співвідношень", – твердить І. Грицютенко [9, 22].

Переважання в поетичному мовленні емоційно-експресивного начала над номінативним створює умови для своєрідного перерозподілу компонентів у структурі лексичного значення художнього слова. Зміни у семіній організації словесних значень демонструють здатність одних сем активізуватися, а інших – затухати. Якщо для слова як одиниці мови основним є денотативно-сигніфікативний зміст, то в художньому мовленні значущість предметно-поняттійної співвіднесеності лексем мінімізується, а конотативні семантичні компоненти, серед яких називають експресивність, емоційність,

оцінність, образність (Е. Кузнецова), – другорядні для більшості загальновживаних слів – набувають питомої ваги. Отже, модифікаційні процеси, що охоплюють семантику художнього слова, взаємозумовлені насамперед актуалізацією конотативних ознак у смисловому комплексі лексичних одиниць. Створення певних стилістичних ефектів забезпечується саме за рахунок пріоритету конотативного аспекту семантики слова в структурі поетичного тексту.

Смислове навантаження літературно-художнього висловлювання зростає при метафоричному вживанні одиниць. Американський літературознавець, теоретик поезії Г. Блум, обумовлюючи необхідність тропів у поезії, висунув велими радикальну тезу, сформулювавши її в антитетичній формулі: "...з погляду поезії, буквальне значення – це різновид смерті... тропи можна назвати захистом від буквального значення...", тому що "жоден поет як поет не може бажати смерті, оскільки це відкидає поетичність" [3, 210–212]. На переконання В. Гака, "метафора виникає не тому, що вона потрібна, а тому, що її не уникнути, вона властива людському мисленню й притаманна мові" [7, 481]. Метафора виразно пов'язана з кумулятивною функцією мови, що полягає в накопиченні у мовних одиницях відомостей про пізнану людиною дійсність.

Метафора як засіб індивідуалізації художньої мови є одним з основних показників ідіостилю письменника. Г. Блум вважає, що "поети відокремлюють себе від інших поетів силу тропа" [3, 202]. Водночас оригінальність словесної образності літературного твору не заперечує того факту, що в процесі мовного моделювання унікального художнього світу автор послуговується загально-прийнятими поняттями про явища об'єктивної дійсності.

Власне розуміння зумовленості, що встановлюється між об'єктивною дійсністю та її суб'єктивним відтворенням в авторському тексті, виклав Ф. Гарсія Лорка в лекції "Уявля, натхнення, визволення": "Поетична уява перетворює суть речей, надає їм свого найчистішого значення, встановлює доти невідомі взаємозв'язки. Але завжди, завжди, завжди вона оперує фактами конкретної, чіткої дійсності" [8, 79]. "...уява обмежена дійсністю: не можна уявити того, що насправді не існує", "...реальних меж не уникнеш", – констатує митець [8, 79].

Суголосною думці Ф. Гарсія Лорки є позиція американського вченого Ф. Улрайта. "Що справді важливо в метафорі, так це духовна глибина, на яку об'єкти зовнішнього світу, реального чи вигаданого, переміщуються

за допомогою холодного жару уяви". – наголошує Ф. Улрайт [27, 83].

Двоїсту природу метафоричної референції визнає й французький філософ П. Рікер. З погляду мислителя, відповідно до того, як у метафоричному висловлюванні буквальний смисл усувається й підтримується одночасно, метафорична референція синтезує як буденне, так і нове бачення [20, 427].

Таким чином, у семантиці образного слова співіснують два начала: одне, засноване на об'єктивному зв'язку мовного знака з предметом реальності й асоціативним рядом, закріпленим певною культурно-історичною традицією; інше начало мотивовано цілковито індивідуально-авторськими рефлексіями щодо мови, власною мовою системою поета. У метафорі як факті художньої мови увиразнюються співвідношення між загальним та індивідуальним, типовим та одиничним.

1. Березовенко А.В. Лексичні інновації (на матеріалі болгарської мови 80-х років) – К., 1998; 2. Будаев Р.А. Писатели о языке и язык писателей. – М., 1984; 3. Блум Х. Страх, влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998; 4. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963; 5. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М., 1971; 6. Возняк Т.С. Тексты та переклади – Х., 1998; 7. Гак В.Г. Языковые преобразования. – М., 1998; 8. Гарсія Лорка Ф. Уява, натхнення, визволення // Гарсія Лорка Ф. Думки про мистецтво. – К., 1975; 9. Грицьленко І.Є. Естетична функція художнього слова (в українській прозі 30-60-х років XIX століття). – Львів, 1972; 10. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001; 11. Жайворонок В.В. Лексична підсистема мови і значення мовних одиниць // Мовознавство. – 1999. – № 6; 12. Жайворонок В.В. Национальна мова та ідолект // Мовознавство. – 1998. – № 6; 13. Кацнельсон А. Поэзия – мистчество высокое // Дніпро. – 1999. – № 12; 14. Ковалік І.І., Мацько Л.І., Плющ М.Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. – К., 1984; 15. Коцобінська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. – К., 1965; 16. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1974; 17. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979; 18. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990; 19. Пустовійт Л.О. Словник української поезії другої половини ХХ століття (Семантико-функціональний аспект). Дис. д-ра філол. наук. 10.02.02. – К., 1993; 20. Рікер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. Сб. – М., 1990; 21. Різун В.В., Мамалига А.І., Феллер М.Д. Нариси про текст. Теоретичні питання комунікації і тексту. – К., 1998; 22. Сиротина В.О. Про специфику словесних значень у художньому тексті // Мовознавство. – 1981. – № 1; 23. Славинський Я. К теории поэтического языка // Структурализм: "за" и "против". – М., 1975; 24. Ставицька Л.О. Естетика слова в українській поезії 10–30 рр. ХХ ст. – К., 2000; 25. Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. – М., 1988; 26. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М., 1965; 27. Улрайт Ф. Метафора и реальность. // Теория метафоры. – М., 1990; 28. Франко І.Я. Из секретов поэтической творчности // Франко І.Я. Зібр. тв. У 50 т. – К., 1981. – Т. 31; 29. Чабаненко В.А. Стилістика експресивних засобів української мови. – Запоріжжя, 2002; 30. Ягорская Г.М. Лексико-семантическая типология в синхронии и диахронии. – К., 1992.

Надійшла до редколегії 03.09.04

М. Пасюрківська, асп.

ОБРАЗ ВОВКА У ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ: ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ І ЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Подається опис мовного образу вовка в польській та українській фразеології. Розглядається символіка цієї тварини в її етнокультурному контексті: у міфології та фольклорі. З'ясовується походження лексем пол. *wilk*, укр. *вовк* і здійснюється поглиблений семантичний аналіз групи фразеологізмів із цими одиницями. Встановлюється набір стереотипових рис вовка в польській та українській мовній картині світу.

*The paper deals with description of the linguistic image of a wolf in the Polish and Ukrainian phraseology. Symbolism of this animal at the mythology and folklore is considered. The origin of lexemes *wilk* pol., and *вовк* ukr. is described, and a profound semantics analysis of a group of idioms with these units has been conducted. A set of stereotyped characteristics of a wolf in the Polish and Ukrainian language pictures of the world has been established.*

У моєму дослідженні зроблено спробу визначити, які конотаційні риси властиві вовкові виходячи з дослідження польської та української фразеології. Разом із цим завданням є також зіставлення мовного образу вовка з його екстрапінгвістичними характеристиками, обумовленими природними властивостями цієї тварини. Важливо

з'ясувати, які риси вовка у мові підкреслюються, вирізняються, а які навпаки залишаються непоміченими.

Слід зазначити, що найменування представників тваринного світу вже були об'єктом дослідження польських мовознавців. Так, Я. Анусевич вивчав мовний образ коня та кота у польській мові, Й. Гурбіш – коня та корови, окрім фразеологізмів із зоонімічною лексикою аналізува-

ли Ст. Бомба, Р. Гжегорчикова, Є. Бартмінський, А. Кравчик-Тирпа. В українському мовознавстві цій проблематиці присвячені праці В.М. Бойка, А. Давиденка, М. Журек, Б.М. Проценко, Л.Г. Скрипник, Н.Ф. Зайченко й ін.

Відомий польський дослідник Я. Анусевич зауважує, що для відтворення цілісного образу певного фрагменту реальності, доцільно здійснити порівняльний аналіз з іншими європейськими мовами, а ще важливіше, з мовами, які належать до інших культурних традицій, з метою встановлення подібності у виборі, оцінці, культурному досвіді стосовно даного явища [17, 118–119].

Найперше, що являють собою вовки як біологічний клас. Згідно відомостей Біологічного енциклопедичного словника, вовк відноситься до родини хижих, класу псових, собаких (Canidae) [1, 105]. Родина вовків має 12 сучасних родів і шість видів. Вони поширені в Євразії, Африці, Пн. і Пд. Америці, Гренландії та майже по всій території колишнього СРСР [1, 105]. Найбільша кількість цих тварин трапляється у степах, у районах вільного випасу худоби, зрідка в тайзі. Живуть вони парами, які часто утворюють на все життя, зимою тримаються зграями. Вовки можуть схрещуватися з домашніми собаками. Зокрема, саме вовк є родоначальником сучасної собаки. Харчуються вони переважно тваринною їжею. Учені стверджують, що вовки виконують важливу роль санітарів. З'єдуючи хворих і померлих тварин, вони регулюють численність копитних у природних біоценозах. Але при цьому можуть причиняти шкоду тваринництву, скотарству й мисливському господарству. Таким є справжній, природний образ вовків.

Однак мова створює свій власний образ, який нерідко не збігається з реальним образом тварини, інколи в мові підкреслюються й виділяються лише певні якості тварин, на основі яких утворені метафори, фразеологізми, прислів'я, приказки, оповідання та перекази.

Вовк є одним із центральних і найбільш міфологізованих тваринних персонажів [2, 411]. Ю. Мільшин зазначає, що вовк є символом зла, жадібності, жорстокості, лицемірства, брехні та кровожерливості [5, 28]. Але, як не дивно, багато джерел згадують і його позитивні риси [12].

Вовк є давнім символом воїнської доблесті [16, 98]; з давніх-давен вовчі шкури слугували одягом для воїнів; у міфологічних легендах вовки везуть колісницю Марса й Аполлона, що, зокрема, відбито на гербі Чечні, де воїнська доблеска піднесена до культу. Відомо, що вовк був символом честі, мужності в римлян та єгиптян. У міфології багатьох народів він асоціюється з богом війни або вождем дружини. Часто вовк є родоначальником племені. Показовим є міф про засновників Риму, Ромула та Рема, яких вигодувала вовчиця.

У багатьох міфах воєнні вожді мають властивість перетворюватися на вовків або ведмедів. Середньовічні німецькі хроніки містять перекази про воїнів-вовків, які здійснювали набіги на територію сучасної Латвії. З вовком пов'язані мотиви перевертництва й бойової магії [16, 98].

У "Слові про Ігорів похід" здатність перетворюватися на вовка притаманна декільком героям, а саме князеві Всеславу: "Всеслав князь людям суд чинив, князям городи рядив, а сам вночі вовком бігав: із Києва добігав до півнів у Тмутаракань, великому Хорсові вовком путь перебігав", а також і самому князю Ігореві: "Гуде земля, шумить трава, вежі половецькі задвигтилися. А Ігор-князь поскочив горностаєм в очерет і білим гоголем на воду. Зметнувсь на борзого коня і скочив з нього сірим вовком" [5, 28].

У слов'янській міфології повір'я про перетворення вождя племені або дружини пов'язане з образом вовка, що народився від вогняного змія. Такий персонаж з'являється на світ в образі людини, але з характерною позначкою: "у сорочці" або "з шерстю вовка", тобто з ознакою дивного походження [5, 28]. Пов'язаним з образом вовка є міфологічний персонаж київського велетня Волоха (Волги), що мав дивні властивості обертатися на тварин і птахів [4, 42].

Однак у міру того, як воїнська доблеска поступається рицарській відданості і християнській добросердечності, символіка вовка зазнає значних змін. Так, у середньовічній Європі вовк був уособленням злості, хитрості, жадібності та єресі. Вовчиця стала символом похоті й блуду, а вовчий образ тієї, яка вигодувала Ромула та Рема, пізніше використовували протестанти як уособлення "римської блудниці" – папської курії [16, 98].

Вовкові символічно протиставлялись собака: зокрема, домініканці називали себе "псами Господніми" (Dominici canes) і вважали своїм обов'язком знищувати вовків-єретиків. Цікаво, що такий зсув у символіці відобразився і на долі реальних вовків: до середини XIX ст. вони були майже повністю знищені в більшості країн Західної Європи. І, імовірно, з цим пов'язаний той факт, що зараз три види й один підвид вовків занесені до Червonoї книги.

У біблейській традиції вовк символізує жорстокість і кровожерливість. Характеризуючи дванадцять племен Ізраїлевих, Мойсеї говорить про племена Вениаміна: "Вениамін – хижий вовк: вранці єсть він ловитву, а на вечір розділює здобич" [5, 28].

У Євангелії від св. Матвія вовк – символ лицемірства та брехні. Св. Матвій передає слова Ісуса: "Стережіться фальшивих пророків, що приходять до вас в одежі овечій, всередині – хижі вовки" [5, 28]. Напевно, звідси походить поширеніший у багатьох мовах фразеологізм, якому відповідає пол. *wilk w owszej skórze* [20 II 571], пор. укр. вовк в овечій шкурі "про людину, яка під маскою доброзичливості приховує свої злі наміри" [6, 115].

Отож, найхарактернішими для образу вовка є негативні конотації. У злочинному середовищі "вовками" називають робітників міліції, які перевищують свої повноваження, а іноді – сильних і нахабних злочинців, котрі не визнають жодних злодійських законів, пор. пол. *wilcze ręce* [19 II 698], укр. жити за вовчим законом [8, 58].

Українська казка разом із тим уважає вовка сміливим та небезпечною твариною, яка має дар знищувати чортів: "Якби їх грім не бив та вовки не виїдали, то їх би такого розплодилося, що і світу не було б видно" [7, 232].

У російських казках і байках волк представлений вічно голодною і дурною твариною, яку постійно обманює лисиця. З іншого боку, тут зберігається і більш давній образ мудрого вовка, супутника і рятівника Івана-Царевича [16, 98].

Отже, ми бачимо, яким неоднорідним, виразно амбівалентним є образ вовка. Він є поміж двох крайніх – між позитивним і негативним, добрым і поганим.

А.В. Гура в етнолінгвістичному словнику "Славянские древности" зазначає, що вовкові, згідно з фольклорними матеріалами, приписувалися функції медіатора, посередника між двома світами: між людьми й Богом, людьми й нечистою силою (волколак, вовкулак), звідси й амбівалентність деяких його функцій і така протилежність у символіці. Домінантною ж автор визначає ознаку "чужий". Через те у фольклорі вовк часто співвідноситься з тими, які приходять із зовні, з нареченими, з мертвими, пращурами, ходячим покійником-вампіром [2, 411].

У білоруських заговорах вовків називають яєрзями, для поляків і росіян зграя вовків – це орда. На підставі цієї асоціації, тобто "вовк" – "чужий", він ототожнювався з різними інородними тілами: наростами на деревах (у гуцулів), чорною серцевиною в дереві (у білорусів). Образ вовка пов'язується з певними важливими переломними в житті моментами або з уявленнями про край, кінець чи кордон: під час поїзду на вінчання і назад весілля могли перетворити на вовків; позичання ткацьких пристрій за межі села могло спровокувати напад вовків [2, 411].

Період розгулу вовків поляки Хелмського воєводства пов'язують із Днем Усіх Святих (1 листопада), напередодні дня поминання померлих. Білоруси, поляки й серби до різдвяного столу, поряд із покійними й домовим, запрошуєть також і вовка.

Поширені також легенди про виникнення вовка; за однією з них, його створив чорт, щоб направити проти Бога, але не зміг оживити, тому душу вдихнув у нього Бог і направив знищувати чортів. А в іншій він виник із крові Каїна, як пси, змії, злі духи – віли, відьми.

У білоруських і польських піснях наявний мотив шлюбу кози й вовка. Крім того, вовк, який нападав на худобу та загризав здобич, нерідко наділявся еротичною символікою, зокрема, символікою коїтусу.

Зв'язок вовка з нечистою силою у повір'ях є двобічним. З одного боку, нечиста сила з'єдає вовків; у традиційній культурі в'ятів диявол приганяє їх до людського житла, щоб після винищення їх людьми поживитися вовчою падаллю, у поліщуків чорт щорічно тягає собі по одному. У культурі поляків вовк є конем чорта та вільми, і вільма здатна перетворитися на вовка. Гуцули вірять, що вільма може наслати вовків на дім у перший день Різдва, а росіяни гадають, що чаклуни насилують їх на худобу.

З іншого боку, у фольклорі росіян, українців, білорусів і поляків вовки відлякують нечисту силу, бо поїдають чортів. У гуцулів вовки – це собаки чоловічих і жіночих лісових духів. У західних українців св. Михаїл, а також Луп, Петро, Павло і Миколай, а у поляків св. Миколай є господарями вовків, вони розділяють здобич.

Період розгулу вовків збігається з періодом розгулу нечистої сили, через це забороняється згадувати вовка, це пов'язано з "вовчими святами" і найчастіше відноситься до вечора або ночі. Вважається, що згадування вовка накликає його [2, 411]. Імовірно, з цими забобонами пов'язані фразеологізми пол. *Nie wywołuj wilka z lasu* [20 II 571], о *wilku mowa, a wilk pode drzwiami (tuż)* [20 II 571]; о *wilku mowa, a wilk tu (w sieci)* [19 II 695], укр. промовка про вовка: не виводи вовка з лісу; вовка не треба кликати з лісу, він сам прийде; про вовка промовка, а вовк у хату; сказав би словечко, та вовк недалечко [8, 59].

Уважалося, що не можна забирати у вовка здобичі, оскільки так робити наказав Йому Бог. Підтверджує це польське прислів'я *wilk nie winien temu, że Pan Bóg stworzył go wilkiem* [19 II 700].

Як засвідчують фольклорні матеріали, для того, щоб вовк не тягав худобу, існує низка оберегів. Так, на дверях хліва в Люблінському воєводстві вішали оббілованого вовка, у Волинському, Віленському регіонах закопували або вішали на палиці голову собаки, якого загризли вовки, у Віленському вішали також кінську голову, у харківській області – колесо [2, 411].

Магічним є також використання частин тіла вовка та його імені. Це відображене у прислів'ї типу укр. щоб вовка приобрести, то краще звати його Вова [8, 60].

З вовком пов'язано також багато народних прикмет. Так, наприклад, якщо вовк перебігає дорогу подорожньому, пробігає повз село або зустрічається в дорозі, це віщує удачу, щастя і добробут. У той же час у росіян вовк, який забіг у село, є прикметою неврожаю. У російському фольклорі уважається також, що вовки прокладають свої стежки туди, де буде війна. Виття вовка подекуди віщує голод [2, 411]. Цікавим є прислів'я пол. *Jak się wilczę ożeniło, uszy na dół opuściło* [21, 110], подібно в українській мові – треба вовка оженити [8, 58]. Ю. Кшижановський пов'язує цей вислів із латинським жартом, який повторюється також у текстах М. Рея та Я. Кохановського. Це розповідь про селян, які піймали вовка й вирішували, як його покарати. Один із них запропонував дати вовкові дружину на покаяння – "żone kazał dać wilkowi za pokutę" [21, 110].

Для розуміння мовного образу вовка важливим є також розкриття внутрішньої форми лексеми пол. *wilk*.

В етимологічному словнику А. Брюкнера *wilk* трактується як арійська назва Жижака, її парапелі представляють літ. *vilkas*, дінд. *vrkāh*, іран. *lykos*, лат. *lupus* [18, 621]. Учений висуває версію, згідно з якою *wilk* є скороченням від *wilkum*, *willkomm(en)* і має значення "кубок, келих для привітання", "ремісничий кубок" (нерідко великих розмірів або як гончарний) [18, 621].

Короткий етимологічний словник російської мови М. Шанського говорить, що вовк – є загальнослов'янським словом індоєвропейського походження з тим самим коренем, що і рос. волочить, волоку "тягти, тягнути". Дослівно волк означає "той, що тягає (домашню худобу)". Менш вірогідним автор уважає пояснення цієї лексеми як суфіксальної похідної від того самого кореня іє. **uel-* "рвати", що і лат. *vellere* "рвати", гор. *wilwan* "роздирати" [15, 89].

Більшість дослідників-етимологів лексему вовк виводять з іє. **velk-* з коренем **vel-* "волочити" з первісним значенням "той, який краде, волочить, тягає (домашню худобу)" [14].

Г.П. Циганенко порівнює цю назву з гр. *helkō* "тягну, волочу", *holkos* "вовк" і "волок". А також зазначає, що у переносному сенсі рос. волк уживається у значенні "реп'я", через те що він ніби "вгризається" у щось. Дослідниця робить припущення, що вовк – це "тварина, яка вчіплюється, рве, роздирає свою здобич" [13, 66].

Крім того, в Етимологічному словнику української мови зафіксована лексема вовк (діал. *wiek*) у значенні "кожух із вовчого хутра" [3, 411]. Рос. діал. поволжське волк означає "пійманий на гарячому злодій, якого відуть по селу, одягнувши на нього шкуру вкраденої ним тварини" [10, 338].

Отже, найчастіше в етимологічних джерелах назва вовка тлумачиться як "той, що тягає худобу, грабіжник" і "той, який рве, розшарпует, роздирає здобич". Підтвердження цього ми зустрічаємо у фразеології та пареміології польської й української мов: пол. *bierze wilk i liczone (rachowane)* [19 II 681], *każdy wilk, kiedy może, biedną owcę hocze* [19 II 690]; *Nie za to wilka bija, że szary, lecz za to, że owcę zjadł* [19 II 695]; укр. повадиця вовк в кошару ходити, поки і одної вівці не буде [8, 59]; вовка лають, а він вівцю душить, вовкові барана з горла не видереш [8, 59].

Із назвою вовк пов'язані також деривати, зокрема такі ботанічні назви, як пол. *wilcze jagody*, укр. вовкіння, вовконіг, вовчі ягоди, вовчак, вовчинець, воєчик, вовчуг. Так, укр. вовкіння – це назва люпину, утворена від латинського наукового терміну *lupinus*, похідного від *lupus* "вовк", або сформована під впливом німецького

терміна *wolfsbohne* "люпин", буквально "вовчий біб" [3, 411]. Назви пол. *wilcze jagody*, укр. вовчі ягоди, імовірно, пов'язані з небезпекою вовка для людей і навіть смертю, через те і небезпечні для життя людини ягоди так називаються. Укр. *вовконіг* "водяна кропива" (лат. *Lycopus*) є калькою наукового терміну *lycorus*, утвореного з грецьких слів *λύκος* "вовк" і *πόνη* "нога" [3, 411].

Укр. *вовчик* (*Gryllotalpa*) означає "личинка хруща, *Melolontha*" і "довгоносик амбарний, *Calandra granaria*", ці комахи – великі шкідники в сільському господарстві, які жеруть і нищать корені, плоди й зерно, і свою назву дістали від хижакької вдачі вовка. *Вовчик* означає тут буквально "малий вовк" і позбавлене значення пестливості [3, 411].

Вовчуг, вовчак (*Ononis Lupus*) "вовконіг, куряча спілота, герань лучна" є результатом стягнення словосполучень вовче зілля, вовча трава. Автори Етимологічного словника української мови зауважують, що прикметник *вовчий* у ботанічних термінах означає "дикорослий, не-придатний", пор. *вовчий біб, вовчий горох, вовчий перець, вовчі яблука, вовчі ягоди*. У деяких термінах *вовчий* – "небезпечний для людини і худоби, отруйний" [3, 413].

Вовчак, або "вовчий лишай", туберкульоз шкіри (*lupus*), рос. волчанка, бпр. вайчанка, пол. *wilk* є назвою хвороби, яка вражає шкіру і покриває її глибокими вирвами, які в'їдаються в тіло, як вовк [3, 411].

У фразеології польської та української мов вовк наділений переважно негативними конотаціями, що, безумовно, пов'язується з його природною вдачею. Аналізуючи фразеологізми, до складу яких входять лексеми пол. *wilk*, укр. вовк, ми чітко бачимо, що ця тварина є хижою, безжалісною, дикою, злою, агресивною, а отже, і небезпечною, пор. пол. *czuje wilka w życie* означає "відчувати небезпеку" [19 II 687].

Визначною ознакою вовка є його сірий колір, не дивлячись на те, що не всі вовки мають хутро сірої барви, пор. пол. *Każdy wilk szarą sierść ma* [19 II 693]; *nie dlatego wilk straszny, że szary* [19 II 693]; *jeśli nie wilk szary, to pies albo kot bury* [19 II 690]. Також вовків вирізняє злодійкість, пор. пол. *wilk i złodziej po nosu wędrują* [19 II 700]. Народна мудрість стверджує, що погані люди мають "вовче серце", пор.: укр. *в кого серце вовче, той єсть, кого схоче, а про злодія – що він пішов вовчими стежками* [8, 59].

Із вовком у людей асоціюється голод, пор. пол. *wilczy głód; drapieżny, krwiożerczy, zajadły, zgłodniały, zarloczy wilk* [20 II 572], *juz to głód, gdy wilk wilka kasa* [19 II 689], *weźmie się wilk do człowieka, jak ty w lesie głód dopieka* [19 II 698] укр. вовчий голод. Крім того, фразеологізми зі словами пол. *wilk*, укр. вовк виражают дуже хороший апетит, пор. пол. *wilczy apetyt* [19 II 687], укр. *витягни вовкові й зуби, та він апетит не згубить* [8, 59]. Прислів'я пол. *jak wilk nie głodny, to się i krowie ogonem kłania* [19 II 689] говорить, що вовк дуже злий, лише коли голодний, пор. пол. *trudno sadzać wilka na barana, jak je syły* [19 II 697]. Хижість вовка викликала у людей великий страх: пол. *kto się wilka boi, niech do lasu nie chodzi* [19 II 691]; *straszne wilki za górami* [19 II 696], укр. *у лісі вовки виуть, а на печі страшно; всі на вовка йдуть, а близько не підступають* [8, 59]. Про хижакьку вдачу вовка говорять і такі фразеологізми, як укр. *вовкові барана з горла не видереш* [8, 59].

Втіленням типової вовчої риси, якою є злість, виступають вислови пол. *patrzeć, popatrzeć, spoglądać wilkiem; jak wilk komu z oczu patrzy* [20 II 571], укр. *дивитися вовком, тобто "з-під лоба, вороже"* [11 I 235].

Вовк є дикою твариною, його вдачу не можна змінити, його не можна підкорити чи приручити, оскільки він є таким від природи: пор. укр. вовка за вухо не втримати; *сердитий вовк лапу сам собі відгризе, а в руки не дастися* [8, 59], пол. *natura ciągnie wilka do lasu* [19 II 692]; *nie parędzaj wilka do lasu, trafi on sam* [19 II 693]; *nie pierwsza dla wilka zima* [19 II 694]; укр. *вовка все в ліс тягне; вовк змінює шкуру, але не натуру; вовк старіє, але не добре* [8, 58].

Фразеологізми в обох мовах типу пол. *miuję go jak wilka barana* [19 II 700], *wilk i cielę terazniejsi przyjaciele*, укр. *не статечна приязнь вовку з бараном, так Християнові з бусурманом* [9, 362] вживаються у ситуаціях, коли хтось когось недолюблює, має антипатію, "готовий з'їсти".

Про безжалісність вовка до його жертв говорять прислів'я пол. *użaławał się wilk kobyły* [19 II 698], укр. *пожалів вовк кобилу, зоставив хвіст і гриву; пожалів вовк ягня та й зів на снідання* [8, 59]. А такі прислів'я, як пол. *na postawie baranek, ale lis (wilk) na myśle; nie wierz wilkowi, choć zabity* [19 II 696]; *wilk chowany, przyjaciel jednany, żyd chyczony-pierewny* [19 II 698], укр. *з вовком до паю не ставай; не довіряй вовку череду; ходить мовчки, кусає по-вовчи* [8, 59] символізують підступність та оманливість цієї тварини.

Подекуди фразеологія відзначає і розумову обмеженість вовка: пол. *głupiego wilka i cielęta liżą* [19 II 688]; *zabito głupiego wilka, co na psi parol się spuścił* [19 II 704].

Низка фразеологізмів і прислів'їв застерігають, що ворожа, хижакька поведінка вовка не залишиться без кари, на вовка за його вчинки чекає розплата, пор. пол. *nosił wilk razy kilka, poniosą i wilka* [19 II 695]; *gdy się wilk zestarzeje, skubie go i wrona* [19 II 687]; *był wilk w sieci i przed siecią* [19 II 687]; *i wilk sobie za krzywdę ma, gdy go chłop od kobyły kijem wzbiera* [19 II 688]; *Kogo biją? – wilka biją* [19 II 691]; *tam cię jak wilka w sieci* [19 II 691]; укр. *віділлються вовкові овечі слізози; пішов вовк по вовні, та й сам остався стрижений; солі на хвіст вовкові насипав; Е, ти ще не бачив смаленого вовка* [8, 59]; *ловив вовк ловку, поки й сам піймавсь* [9, 206]; *ловить вовк, а як вовка піймають, то шкуру здирають* [9, 206]; *був вовк в сіті і перед сіттю* [8, 59]; *сюди люди вовки бити* [8, 59].

В основі ФО типу пол. *kto chce z wilkami przestawać, musi wyc jak one; wilk z wilkami żyje(wyje)* [19 II 690, 20 II 571]; укр. *з вовком жити – по-вовчому вити* [8, 59] лежить сценарій, коли людина, потрапляючи у певне оточення, змушена поводитися згідно з правилами, прийнятими у даному середовищі.

Вовк і лисиця, згідно з науковою номенклатурою, відносяться до однієї зоологічної родини – собачих. Вони мають подібні фізіологічні характеристики, а також спосіб життя. Лисиця подібно, як і вовк, полює на домашню птицю: пол. *wilk(czek) z lisem gęsiom kazanie prawi* [19 II 702], про їхню спорідненість промовляють фразеологізми пол. *gdzie wilczej skóry nie staje, lisiej nadstawić* [19 II 688] вовк лисиці не рідня, та повадка одна [8, 58]; *kto się wilkiem urodził, ten lisem być nie może* тобто "у кожного своє призначення" [19 II 691]. Цікаво, що вовк у польській фразеології порівнюється також із рибою, зокрема, щукою. Очевидно, через те що вона теж є хижаком і харчується собі подібними: *wilk w lesie, a szczuka w stawie po jedno;* а у фразеологізмі *wilk w wodzie, wilk na ziemi wszędzie czyni szkody jeden drzewa tnie, drugi ryby, trzeci trzody* [19 II 701] щука ототожнюється з вовком.

Отже, проаналізований фразеологічний матеріал дає нам підстави говорити про наявність у характеристиці вовка та пов'язаних із ним стереотипах вираженої оцінної амбівалентності. Якщо у міфології давніх часів вовк символізував мужність, воїнську доблесть, то у пізніші часи, з поширенням християнства, він стає символом ересі, жорстокості, кровожерливості, лицемірства та брехні. На нашу думку, це пов'язано з тим, що вовк був тотемом, а отже, мав загалом позитивні конотації, а згодом, із запровадженням християнства, почав осуджуватися як язичницький символ. У фольклорі ж польського й українського народів вовк асоціюється з жадобою, ненажерливістю, жорстокістю, підступом, що яскраво засвідчують і численні фразеологічні одиниці.

1. Биологический энциклопедический словарь. – М., 1995; 2. Гура А.В. Волк // Славянские древности: Этнолингвистический словарь – М., 1995. – Т. 1.; 3. Этимологичний словарик української мови : У 7 т. – К., 1982. – Т. 1.; 4. Персонажи славянской мифологии – К., 1993; 5. Потапенко О.І., Дмитренко М.К., Потапенко Г.І., Куїбіда В.В., Коцур В.П. Словник

символів. – К., 1997; 6. Удовиченко Г.М. Фразеологічний словник української мови: У 2 т. – К., 1984; 7. Українська минувщина – К., 1993; 8. Українські народні прислів'я / приказки – К., 1992; 9. Українські приказки, прислів'я і таке інше. – К., 1993; 10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – М., 1986 – Т. 1; 11. Фразеологичний словарик української мови : У 2 т. – К., 1999. – Т. 1; 12. Холл Джеймс. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М., 1999; Энциклопедия символов, знаков, эмблем – М., 2000; Бауэр Э. Энциклопедия символов. – М., 1995; 13. Циганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. – К., 1989; 14. Циганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. – К., 1989; 15. Шанский Н.М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. – М., 1975; 16. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 2000; 17. Anusiewicz J. Językowo – kulturowe definicje znaczeń wyrażeń językowych // Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki. – Wrocław, 1995; 18. Brückner A. Słownik etymologiczny języka polskiego – Warszawa, 1957; 19. Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiovych polskich. – L. I-IV. / Pod red. Krzyzanowskiego J. – Warszawa, 1969–1978 – T. 3; 20. Skogurka St. Słownik frazeologiczny języka polskiego – Warszawa, 1975. – T. I.; 21. Słownik folkloru polskiego / Pod red. Krzyzanowskiego J. – Warszawa, 1965.

Надійшла до редколегії 28.05.04

Н. Рудніченко, асп.

ПІДХОДИ І МЕТОДИ У ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ МАТЕРІАЛІВ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Аналізуються підходи та методи, застосовані в лінгвістичних дослідженнях матеріалів засобів масової комунікації. Особливу увагу приділено розробці цих питань в українському мовознавстві, а також дискурс-аналізу як одному з провідних на сьогодні дослідницьких методів у лінгвістиці.

The paper considers current approaches and methods in linguistic studies of mass communication, emphasizing on the related research of the Ukrainian scholars. Special attention is devoted to discourse analysis as one of the most widely applied research methods in present day linguistics.

Засоби масової комунікації (ЗМК) формують інформаційний простір, який є, насамперед, мовно-інформаційним, адже основне значення повідомлюваного передається саме через текст – усний чи писемний, хоча для певних інформаційних продуктів, особливо в сфері електронних ЗМК (рекламних роликів, кіно-картин, заставок тощо), аудіовізуальні засоби можуть ставати пріоритетними у формуванні домінанті змісту повідомлення. Відзначаючи важливість і масштабність цього простору, деякі вчені називають його інфосферою за аналогією до відомого терміну академіка В. Вернадського ноосфера. За російською дослідницею Т. Добросклонською, інфосфера позначає усю сукупність інформаційних процесів, що витворюють так звану інформаційну оболонку Землі – "інформаційний шар, який створюється та підтримується ЗМК і складається з нескінченної множини щоденно вироблюваних і розповсюджуваних медіа-текстів" [5, 14].

Інфосфера має також формотворчу властивість [5, 14], зумовлену здатністю цих текстів моделювати власну систему оцінок і пріоритетів і формувати суспільну думку, тобто здійснювати вплив на масову аудиторію. При цьому береться до уваги динаміка, передбачувані інтереси, вікові, освітні, професійні, мовні й інші ознаки цієї аудиторії, яка, у свою чергу, оцінює і сприймає тексти масової інформації (МІ) з огляду на знання, які має і які використовує у суспільній практиці. Тобто, композиція і смислова наповненість інформаційних продуктів ЗМК до великої міри визначається змістом, якого очікує від них іх отримувач не як окремий індивід, а як представник певного соціального стратуму. Саме тому переважна більшість досліджень ЗМК, у тому числі й в Україні, присвячена проблемам соціології масової комунікації, аналізу її ідеологічного, соціального та культурного впливів на суспільство і, відповідно, – реакції на них з боку аудиторії. У таких дослідженнях вербальна складова інфосфери розглядається здебільшого як засіб формування комунікативної стратегії.

Між тим матеріали ЗМК, зокрема тексти МІ, можуть бути об'єктом власне лінгвістичного дослідження, оскільки мова є визначальним серед компонентів, що утворюють систему масової комунікації. І в українському, і в зарубіжному мовознавстві існує значний масив праць, присвячених різним аспектам функціонування мови в ЗМК, зокрема, соціолінгвістичній і психолінгвістичній проблематиці, культурно-мовленнєвому аспекту тощо. Поза тим є не так багато системних мовознавчих досліджень проблем функціонального і внутрішньо-структурного розвитку мови з огляду на її використання у ЗМК, диференціації мов (у багатомовному суспільстві, з одного боку, і в глобалізованому світі – з іншого) відповідно до розвитку і розгалуження системи масової комунікації, проблем мови ЗМК як окремого надстилістичного феномену з притаманними лише їй ознаками. Вирішення цих проблем потребує опрацювання підходів і методів дослідження мови ЗМК.

Система масової комунікації відіграє провідну роль в інтелектуальному, соціальному та духовному житті суспільства і людини, виконуючи, поряд з головною пізнавально-інформаційною, і такі важливі функції, як інтерпретаційна, соціальна, розважальна, дозвілля та інші [9, 14–17]. Відповідно, сучасні засоби масової комунікації – це складні технологічні й інтелектуальні структури, що згідно з розробленими комунікативними стратегіями та з метою задоволення інформаційних потреб цільової або загальної аудиторії споживачі виробляють, накопичують і розповсюджують певні інформаційні продукти, зasadнико взаємодіючи з аудиторією на всіх панках масовокомуникаційного процесу. Цей процес можна описати моделлю, в основі якої лежить відома модель Шеннона-Вівера: відправник (адресант) – кодування – повідомлення – канали передавання – декодування – одержувач (адресант) – відгук (зворотний зв'язок) [10, 12].

Новітнім удосконаленням цієї моделі є взаємодія (відгук) між адресантом (ЗМК) і адресатом (аудиторією), яка виявляється, насамперед, в інтерактивності – тоб-

© Н. Рудніченко, 2005

то залишенні аудиторії до створення інформаційних продуктів на змістовому (анкетування читачів з метою виявлення їхніх уподобань, прямий ефір на радіо і ТБ тощо) і технологічному (так-звані "рієліт-шоу" на ТБ на зразок "Останнього героя" (Студія "1+1"), інтернет-конференції тощо) рівнях і дозволяє вживати на по-значення преси, радіо, телебачення, Інтернету, інформаційних агентств, кіновиробництва, індустрії звуко-запису тощо загальний термін засоби масової комунікації, розуміючи їх як систему зі зворотним зв'язком. Проте, без сумніву, більш звичний термін засоби масової інформації (ЗМІ), який асоціюється з журналістикою, має повне право вживатися синонімічно, що відображене у цитованих у цій статті працях.

Узагальнюючи дослідження мови ЗМІ у сучасній лінгвістиці, наразі можна виокремити щонайменше два чітко окреслені підходи. Перший – це розуміння мови ЗМІ як такої, що вийшла за межі традиційного публіцистичного функціонального стилю і стала окремим лінгвістичним феноменом. Його представником є, наприклад, Ю. Карапулов [6, 16], який вважає, що мова ЗМІ – це самостійний організм, незалежна модель національної мови, колективним користувачем якої є всі споживачі інформаційного продукту. Тому її існування визначається певним набором базових потреб і ресурсів, що забезпечують її збереження, відтворення і розвиток. На думку Ю. Карапулова, "описувати і вивчати мову ЗМІ – це значить аналізувати та оцінювати ступінь використання ресурсів і задоволення базових потреб цього феномену, оцінювати міру об'єктивності і повноти відтвореної у ньому картини світу, характер і ступінь відповідності загальнонаціональним ідеалам тих можливих світів, які конструюються у мові ЗМІ" [6, 18]. Такий підхід істотно відрізняється від традиційного для багатьох науковців країн СНД розуміння мови як системно-структурного утворення, що виконує, насамперед, комунікативно-інформаційну функцію, відповідно, у дослідженнях мови ЗМІ основна увага приділяється культурно-мовленнєвому аспекту, що охоплює лексико-стилістичні, граматичні і синтаксичні засоби мови ЗМІ у їх відповідності нормі літературної мови чи функціональному стилю.

Наступний підхід – це вивчення мови ЗМІ у контексті теорії дискурсу, коли діяльність ЗМІ розуміється як дискурс засобів масової комунікації. З огляду на досить широке тлумачення терміну дискурс у різних гуманітарних науках, у лінгвістичному дослідженні ЗМІ видається доцільним послуговуватись визначенням Т. ван Дейка, який, власне, був одним з перших, хто застосував аналіз дискурсу для дослідження текстів МІ. Отже, ван Дейк розуміє дискурс як складне комунікативне явище, що включає соціальний контекст, інформацію про учасників комунікації, знання процесу виробництва й сприйняття текстів і є "складною єдністю мовної форми, значення і дії, яку найкращим чином можна було б схарактеризувати за допомогою поняття комунікативний акт... Мовець і слухач, їх особистісні і соціальні характеристики, інші аспекти соціальної ситуації, без сумніву, відносяться до цієї події" [4, 121]. Таке визначення, на наш погляд, як найкраще відображає складну структуру масовокомунікаційного процесу, про що йшлося вище.

Серед українських дослідників, які застосовували аналіз дискурсу з метою лінгвістичного дослідження матеріалів ЗМІ, можна згадати К. Серажим, І. Стецулу (політичний дискурс), Н. Волкогон, Н. Слухай (рекламний дискурс) О. Фоменко (аксіологічний дискурс) та інших. Зокрема, К. Серажим у своїй монографії "Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність [На матеріалі сучасної газетної публіцистики]" [12], однією з перших здійснила системне дослідження, пов'язане з теорією дискурсу ЗМІ. Вона застосовує аналіз дискурсу для дослідження мови преси, вважаючи побудову парадигми дискурсу його основним

методологічним інструментом [12, 23]. У концепції дослідниці дискурс – це суспільна діяльність в умовах реального світу, тому аналіз дискурсу в її праці охоплює насамперед предметно-змістовий аспект комунікації і зосереджує увагу на її соціальній організації й екстраполінгвістичних чинниках – фонових знаннях, поглядах, настановах, цілях адресанта й адресата [12, 24]. Відповідно, К. Серажим зосереджується на особливостях породження дискурсу, його будові, дії та варіативності, що дає змогу визначити мовні ресурси, відібрани мовцем-комунікатором із розмаїття мовних засобів, функціональних стилів, риторичних прийомів для формування свого повідомлення, рецепція якого в адресата-аудиторії відбувається на основі індивідуальних дискурсивних моделей ситуацій. Дослідниця вважає, що на відміну від лінгвістики тексту, яка зосереджується на суті мовних аспектах його побутування, аналіз дискурсу передбачає перенесення акцентів із формально-лінгвістичних характеристик дискурсу на позалінгвальні чинники його породження у тому чи іншому комунікативному середовищі за тих чи інших обставин комунікації як соціальної дії [12, 25].

Ще одним підходом у межах теорії дискурсу є дискурсивно-когнітивний аналіз мови ЗМІ, запропонований О. Кубряковою [7, 61], який полягає, з одного боку, у вивченні дискурсивної діяльності, здійснюваної ЗМІ, з іншого – у дослідженні когнітивної складової цієї діяльності. У першому випадку, як вважає російська дослідниця, основна увага має зосередитись на новій нещодавно виокремленій функції мови ЗМІ, а саме функції керування поведінкою багатьох людей, що часто переростає у маніпулювання їхньою свідомістю. Для лінгвіста ця функція цікава тим, що вона порушує звичний перебіг комунікативного акту, бо передбачувана і заздалегідь запланована реакція масового читача-слухача-глядача-користувача не містить масової, почутої відправником мовленнєвої реакції у відповідь. Оскільки позамовна мета вищевказаної функції може бути різною – від найближчої до найгнанебнішої, надзвичайно важливим є аналіз прагматичних аспектів масовокомунікаційної діяльності і чіткого розуміння ролі окремих лінгвістичних форм у її здійсненні, способів подання інформації у відповідних текстах, правил її розподілу у тексті, сполучення фактографічної інформації з емоційно й експресивно забарвленою, вираження інформації у зрозумілій формі [7, 62]. Для цього, як вважає О. Кубрякова, до лінгвістичного аналізу ЗМІ потрібно залучити нові поняття, – насамперед, комунікативної доречності та природності засобів передачі інформації, їхньої когнітивної насыщеності та доступності [7, 62].

Подібне розуміння дискурсу, з одного боку, наближає його до функціонального стилю, а з іншого, ототожнює з дискурсивною практикою. На думку російського мовознавця Ю. Степанова, причина того, що у сучасному мовознавстві пострадянських країн дискурс у такому розумінні вживается частіше ніж, здавалося б, більш природний термін функціональний стиль, полягає в історичних традиціях національних лінгвістичних шкіл. Наприклад, у російській лінгвістиці поняття функціонального стилю охоплювало не просто особливий тип текстів, а відповідну кожному типу лексичну, граматичну системи, тоді як в англосаксонській традиції стилістики як окремої галузі мовознавства не існувало [14, 36]. Однак дослідник вважає, що дискурс не можна ототожнювати зі стилем, оскільки, на його думку, дискурс пов'язаний з особливим світом, за яким постає особлива граматика, особливий лексикон, особливі правила слововживання, особлива семантика, а також власний адресат, який є твірним елементом дискурсу [14, 42–44].

Пояснити домінування дискурсу можна і з іншого погляду. Так, український науковець О. Лосик [8, 321] вва-

жає, що на сьогодні дискурс став одним з відносно нових понять сучасної української науки, що набув масового поширення, створивши прецедент наукової "моди", у тому числі і в лінгвістиці, проте деякі дослідники не завжди добре володіють його теорією. У цьому контексті доцільно навести застереження відомого французького теоретика аналізу дискурсу П. Серіо, який, розмірковуючи над особливостями дискурсивних досліджень, зауважує: "Сліпо застосовуючи певний лінгвістичний метод аналізу до різноманітних текстів, дослідник отримує результат, про який тільки і можна сказати, що це результат застосування цього аналізу до цих текстів" [13, 32]. Лінгвістика, на думку вченого, застосовується у такому разі тільки як доказ науковості дослідження, проте реальні знання про предмет не створюються.

Розв'язати ці суперечності могло б, на нашу думку, вивчення мови ЗМК у межах окремої галузі мовознавства, що активно починає розвиватися в Україні, – а саме комунікативної лінгвістики, яка розглядає матеріали МК як окремий об'єкт на рівні з загальним процесом спілкування людей "з використанням живої природної мови, а також з урахуванням усіх наявних складових комунікації (фізичних, фізіологічних, психологічних, соціальних, контекстних, ситуативних тощо)" [3, 7]. Серед українських мовознавців, які активно займаються комунікативною лінгвістикою та лінгвістичною теорією комунікації, можна назвати О. Селіванову ("Основи лінгвістичної теорії тексту та комунікації" [11]) і Ф. Бацевича ("Нариси з комунікативної лінгвістики", 2003 [2], "Основи комунікативної лінгвістики" 2004 [3]). Зокрема, Ф. Бацевич вважає, що "поряд із звичними для лінгвістики ХХ ст. соссюрівськими виявами (модусами) мови – Мовою і Мовленням, – необхідно стверджувати про третій вияв (модус) – Комунікацію (виділення автора – Н.Р.)" [2, 5].

Добираючи методику дослідження певного явища в ЗМК, потрібно віднайти такі прийоми, які враховували б всю складну структуру масовокомунікаційного процесу. Як зазначає О. Селіванова [11, 264], у сучасному мовознавстві склалась традиційна дихотомія методів дослідження мови – поділ їх на загальні (узагальнені теоретичні установки і принципи згідно з визначенням загальною методологією) та окремі (окремі прийоми, методики, операції базовані на загальних установках та методологічних принципах).

Розглянемо спочатку узагальнену методику дослідження масової комунікації, запропоновану, наприклад, одним з перших українських теоретиків масової комунікації Г. Почепцовим (мол.) [10, 31–40]. Він розподіляє на групи науки, для яких МК є об'єктом, виокремлюючи для кожної групи власний підхід. Отже, на думку Г. Почепцова, існують такі підходи: 1) традиційний (герменевтика, гомілетика (вивчає релігійну комунікацію), риторика, філософія та логіка, теорія аргументації); 2) загальнотеоретичний (теорія комунікації, теорія аргументації, семіотика, теорія міжнародних комунікацій) 3) прикладний (психоаналіз, ділова комунікація, теорія перформансу, теорія інформації (прикладна математична теорія), теорія комунікативних обмінів); 4) філологічний (лінгвістика, семантика, психолінгвістика, соціолінгвістика, паралінгвістика, прагматика, формальне літературознавство); 5) психологічний і соціальний (психологія, соціологія, а також психолінгвістика та соціолінгвістика).

Окремо Г. Почепцов визначає методи "комунікативного аналізу" [10, 41–55]: семіотичний аналіз – дослідження знакової природи комунікації; контент-аналіз – об'єктивний кількісний опис змісту комунікації; прагматичний аналіз – дослідження комунікативних стратегій і засобів їх реалізації, структурний аналіз – формальний аналіз текстів масової інформації, пропагандистський аналіз – дослідження ефективності пропаганди, здійс-

нюваної МК, мотиваційний аналіз – розкриття внутрішніх потреб і мотивацій людини, на основі яких вона робить свій вибір (використовується здебільшого в рекламі); аналіз політичних текстів – спроба змоделювати інтереси, реакції, вподобання або відрази політичної сили (окремого лідера, партії тощо).

Методи, запропоновані Ф. Бацевичем і О. Селівановою у межах комунікативної лінгвістики і лінгвістичної теорії комунікації, загалом використовують здобутки теорії МК. Зокрема, Ф. Бацевич вважає, що комунікативна лінгвістика як окрема галузь мовознавства лише почала формуватися, тому її тісні контакти з семіотикою, прагматикою, соціологією, психологією й іншими сферами гуманітарного знання зумовили проникнення методів цих наук у лінгвістичне дослідження комунікативних процесів [3, 18]. Відповідно, згадуючи про семіотичний, прагматичний, структурний, пропагандистський методи дослідження масової комунікації, він називає контент-аналіз, дискурс-аналіз і трансакційний аналіз методами, які найбільше відповідають реалізації завдань комунікативної лінгвістики [3, 19–21].

Контент-аналіз (КА) є одним з найпопулярніших на сьогодні методів дослідження текстів МІ. Це сукупність математично-статистичних методик і прийомів, спрямованих на встановлення елементарної одиниці (наприклад, лексеми, морфеми, граматичної форми тощо), та кількісної характеристики її функціонування у межах певного тексту або дискурсу (наприклад, пошук найчастотніших слів, визначення кількості і співвідношення різних частин мови). КА передбачає використання великого обсягу досліджуваного матеріалу і, з огляду на обсяг роботи, здійснюється переважно за допомогою комп'ютерних програм. Недоліком КА є відносна трудомісткість для окремого дослідника-лінгвіста (зазвичай КА займається група дослідників) і обмежені можливості у визначенні семантики текстів МІ, оскільки алгоритм КА недостатньо враховує їх контекстуальні параметри і не дозволяє досконало вивчити структуру інформаційних повідомлень і засоби реалізації комунікативних стратегій, що лежать в основі породження кожного тексту або дискурсу. Як зазначає О. Селіванова, комп'ютерні системи розуміння текстів базуються на певних процедурних рівнях: синтаксичному, семантичному, контекстуальному, діалогічному, енциклопедичному, культурному, а методика комп'ютерного розуміння її інтерпретації тексту базується на моделюванні семантических мереж, графів концептуальних залежностей, фреймів, сценаріїв, планів [11, 276–277].

Більш ефективним у лінгвістичному дослідженні текстів МІ видається дискурс-аналіз (у науковій літературі часто зустрічаються синонімічні терміни дискурсивний аналіз, дискурсний аналіз) – дослідження мовних аспектів комунікації та способів організації засобів мовного коду з урахуванням якнайширшого позамовного контексту – політичного, соціального, психологічного, культурного тощо. Метод дискурс-аналізу (ДА) полягає у дослідженні вербальних і прагматичних чинників формування повідомлення та його сприйняття у певному дискурсі. За допомогою ДА у ньому можна виокремити макро- та мікроструктуру. Макроструктура дискурсу – це його членування на крупні складові – абзаци у газетній статті, сюжети у випуску новин, групи реплік в інтерв'ю тощо. У межах окремого дискурсу всім цим складовим притаманна тематична, референційна, подієва єдність, яка в ЗМК досягається за допомогою певних семантических, синтаксических і стилістических, а також візуальних та аудіо-візуальних засобів. Цікаве для дослідження ЗМК розуміння макроструктури представлена у працях Т. ван Дейка [1, 136], який тлумачить її як узагальнений опис основного змісту дискурсу, що представляє певний первинний текст-реферат і комунікативну інтенцію

адресанта (сучасний приклад – прес-релізи, так звані "темники" для ЗМК – Н.Р.). Мікроструктура дискурсу – це його членування на мінімальні складові, що дозволяє дослідити значення слів і речень, взаємозалежності між реченнями, а також стилістичні та риторичні засоби творення значень та реалізації комунікативних стратегій на локальному рівні.

Термін дискурс-аналіз (discourse analysis) був вперше використаний в 1952 р. З. Харрісом. [1, 136–137]. Виокремлення дискурс-аналізу як окремої методики у лінгвістиці припадає на початок 1970-х р. У цей час були опубліковані ґрунтовні дослідження європейської школи лінгвістики тексту (Т. ван Дейк, В. Дреслер, Я. Петефі) і зasadничі американські роботи, які пов'язували дискурсивні розвідки з більш традиційною лінгвістичною тематикою (У. Лабов, Дж. Граймо, Р. Лонгейкр, Т. Гівон, У. Чейф) [1, 136–137].

Серед вчених, що зробили найбільший внесок у розвиток дискурсивних досліджень ЗМК і розробку їхньої методики, слід виокремити, перш за все, Т. ван Дейка, який дослідив дискурс расизму та "еліт-дискурс" на матеріалі британської преси, Дж. Оруела, який займався критикою мови панівної політичної еліти в повідомленнях ЗМК, У. Еко, який здійснив аналіз розповідної структури кінокартин на прикладі серіалу про Джеймса Бонда, Д. Мейнарда, котрий досліджував питання сприйняття людьми медіа-повідомлень та інші [15, 185].

Разом з тим, підходи ДА в дослідженні ЗМК можна розділити на дві групи [15, 186]. У першому дискурс розглядається як форма висловлювання і характеризується як уявлення у формі висловлювання; форма вираження, у яку можна вкласти будь-який потрібний зміст; метамова, особлива граматика, який відповідає певний ментальний світ та установки; спосіб опису предмету обговорення або еквівалент мовлення у розумінні Ф. де Соссюра. Цей підхід можна використовувати при вивчені дискурсу як інструменту маніпуляції словом, посередника влади або засобу досягнення порозуміння або узгодження. Другий підхід розглядає, насамперед, внутрішню організацію елементів дискурсу. Згідно з ним, дискурс розуміється як зв'язний текст, діалог або група висловлювань, пов'язаних між собою за змістом і формою. Це одиниця, яка за розміром більше ніж фраза, висловлювання і навіть текст. Такий підхід застосовується з метою виявлення одиниць дискурс-аналізу, а також власне виокремлення дискурсу. На нашу думку, найбільш продуктивною моделлю ДА у дослідженні матеріалів МК є поєднання макроаналізу, тобто дослідження кожного компоненту структури тексту МІ (заголовок, короткий огляд, основне повідомлення, контекст, історія події) і мікроаналізу – вивчення семантики тексту МІ (аналіз значення слів і речень, взаємозв'язку між реченнями, а також стилістичних і риторичних засобів створення значень).

І нарешті, останній метод, який варто розглянути, це трансакційний аналіз – аналіз міжсобістісних стосунків з опертам на засоби мовного та паралінгвального (відстань між мовцями, технічні жести, міміка тощо) кодів. Це аналіз матеріалів ЗМК із урахуванням психологічних ігор, у яких виявляються "его-стани" мовців, і "сценаріїв", відповідно до яких часто підсвідомо діють учасники спілкування" [3, 24]. Його застосування може бути продуктивним у дослідженні різноманітних ток-шоу, інтерактивних шоу й ігор на радіо та ТБ, а також інтерв'ю, у тому числі й інтернет-конференцій, де паралінгвальний аспект проєктується на аудіовізуальні засоби.

Проаналізовані методи і підходи дозволяють твердити, що ґрунтовні мовознавчі дослідження матеріалів засобів масової комунікації повинні здійснюватися на основі не лише лінгвістичних підходів і методів, а із зачлененням категоріального апарату і методики таких дисциплін, як філософія, соціологія, політологія, психологія, культурологія тощо. Проте, все помітнішою стає тенденція виокремлення саме комунікативної лінгвістики, як науки, що й надалі відіграватиме провідну роль у дослідженні ЗМК, адже основний зміст повідомлюваного передається у вербалній формі. Її теоретична база може стати тією науковою основою, яка переведе дослідження мови ЗМК у окрему галузь мовознавства, потреба чого відчувається вже давно з огляду на провідну функцію, яку виконують ЗМК у процесі пізнання сучасної людини. Одним з найефективніших методів дослідження текстів МІ можна назвати дискурс-аналіз, оскільки категорія дискурсу найкраще відображає складну внутрішню структуру ЗМК, процес породження, передачі і рецепції інформації аудиторією, а також дає широке поле для дослідження мовно-інформаційного матеріалу ЗМК у найрізноманітніших аспектах.

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990; 2. Бацевич Ф.С. Нарисы з комунікативної лінгвістики. – К., 2003; 3. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики. – К., 2004; 4. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989; 5. Добросклонская Т.Г. Социозначимые свойства медиа-речи // Язык средств массовой информации как объект междисциплинарного исследования. – М., 2001; 6. Карапулов Ю.Н. Язык СМИ как модель общенационального языка // Язык средств массовой информации как объект междисциплинарного исследования. – М., 2001; 7. Кубрякова Е.С. О разных подходах к изучению СМИ // Язык средств массовой информации как объект междисциплинарного исследования. – М., 2001; 8. Лосик О. Філософська артикуляція "дискурсу" та "свободи дискурсу". – Вісн. нац. ун-ту "Львів політ.". – 2002. – № 453; 9. Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире: методология анализа и практика исследования. – М., 2002; 10. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. – К., 1999; 11. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К., 2002; 11. Серажим К.С. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність [на матеріалах сучасної газетної публіцистики]. – К., 2002; 12. Серіо П. Как читаются тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М., 2002; 13. Степанов Ю.С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип причинности // Язык и наука конца XX века. – М., 1995; 14. Шевченко А.Ю. Дискурсивный анализ материалов массовой коммуникации // Теория коммуникации & прикладная коммуникация. – Ростов н/Д. 2002. – Вып.1.

Надійшла до редколегії 30.08.04

Л. Шевченко, д-р філол. наук

МИХАЙЛО МАКСИМОВИЧ І ІВАН ОГІЄНКО: ДІАЛОГ ФІЛОЛОГІВ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ

Аналізуються лінгвістичні ідеї Михайла Максимовича і Івана Огієнка в контексті історії української літературної мови. In clause the linguistic ideas of M.Maksymovych and I.Ohyenko in a context of a history of the Ukrainian literary language are analyzed.

1949 р. у Вінниці, коли спогади про страшну війну були ще свіжими, Митрополит Іларіон видав у видавництві "Наша культура" підручник "Історія української літературної мови". І це було знаковим для постаті, яка уособлює інтелектуальні устремління українського ін-

телігента. Пізніше, вже завершуючи ХХ ст. (1995), український дослідник і видавець творчості Івана Огієнка Микола Тимошик перецитує рядки українського вигнанця, позначивши ними переднє слово до сучасного

видання книги: "Смиренний богомолець за кращу долю українського народу" [3, 7].

Ключові слова народ, народність, доля і мова невинадково з'являються в текстах інтерпретаторів і дослідників творчості Івана Огієнка – сам український учений позначає ними найглибший вимір пошукової праці, її справжньої мети і навіть, акцентовано, епіграфом до названої наукової роботи виносить слова: "мова – душа кожної національності, її святощі, її найцінніший скарб. У мові наша стара й нова культура, ознака нашого національного визначення... і поки живе мова – житиме й народ, як національність. Не стане мови – не стане ц національності: вона геть розпорощиться поміж дужчим народом..." [2, 3].

У названих критеріях мови і народності поціновує Іван Огієнко і працю попередників, які визначили тенденції розвитку літературної мови українців, сформували її статусний вимір, чи не найперше – Михайла Максимовича.

Зверненість Івана Огієнка до постаті, ідей і наукового доробку першого ректора Київського університету не є випадковими. У колі зацікавлень і наукових поглядів Михайла Максимовича спостерігає Митрополит Іларіон вітоки власної концепції народництва, нехай і в інших історико-соціальних умовах, в іншому часі та культурному просторі. Ідеється про своєрідний діалог філологів, контекстом і фактологією якого є історія національного літературного слова.

Михайло Максимович, в оцінці Івана Огієнка, посідає в історії української літературної мови "почесне" місце насамперед як збирач і видавець збірника 1827 р. "Малоросійськія песни", що його дослідник називає "вікопомним" [2, 135]. Збірник, як відомо, не лише фактом появи у друці народного пісенного слова, що досі великоодержавною свідомістю асоціюється з культурним маргінесом, а й заявленими в передмові переконаннями про культурну самодостатність і високопоетичну значущість української пісні став, на думку Івана Огієнка, "Маніфестом українського народництва" [2, 135].

Звернемо в цьому контексті увагу на аргумент, який видається Іванові Огієнкові найважливішим: "...про нашу мову він (Михайло Максимович – Л.Ш.) писав, що вона не тільки рівноправна з польською та російською, але свою ніжністю та гармонією, скажімо в піснях, переважає російську" [2, 135].

Підкресленість дослідницької уваги Івана Огієнка до мовної аргументації самобутності українського народу в концепції Михайла Максимовича є головною. З 1905 р., відколи Іван Огієнко почав писати українською мовою, вона стає не лише основною сферою його наукових зацікавлень, але й ідеєю, навколо якої вибудовується громадянське, особисте життя, врешті – суспільна перспектива. 1907 р. у "Записках Українського наукового товариства в Києві" молодий дослідник і водночас співробітник видання Іван Огієнко публікує одну з перших наукових праць – "Огляд українського язикознавства".

Можна спостерегти постійність інтересу і поглиблення лінгвістичної предметності в філологічному доробку молодого Михайла Максимовича. Вже через рік, у 1908 р., з'являється брошура "Українська граматична література: розгляд підручників, по яких можна вчитись і вчити української мові".

Іван Огієнко з квітня 1917 р., так само як і Михайло Максимович більше як за століття перед тим, розгортає українознавчу діяльність у Київському університеті. Михайло Максимович, увівши тексти української літературної історії в курс лекцій і завернувши увагу на їх джерела та місце в духовному розвитку слов'янства, а Іван Огієнко – розпочавши викладання мовою та фактично заклавши наукові основи "Історії української мови" [3, 15].

Активна просвітницька і наукова позиція Івана Огієнка, з одного боку, відповідала часові, процесам, що від-

бувалися в середовищі української інтелігенції. Відомо, що після революційних збуджень 1905 р. і проголошеної лібералізації у ставленні до української мови й освіти, національно свідома громадськість повною мірою використала реальні можливості українського друкованого слова, суспільного і культурного життя.

У численних періодичних виданнях цього часу з'являються статті С. Єфремова, Б. Грінченка, Т. Татарина, Олени Пчілки, І. Нечуя-Левицького, А. Старицької-Черняхівської, Симона Петлюри, Якима Міхура, Миколи Дмитрієва, де піднімаються не лише питання права української мови на власну літературну історію, а передусім дискутуються проблеми конкретної граматики, обґрунтованості правописних зasad, лексичних джерел і можливостей функціонування рідної мови в різних суспільних виявах життя.

Дискусії з названих питань є дуже гострими, інколи автори обстоюють абсолютно протилежні думки, як це сталося в полеміці С. Єфремова з І. Нечуєм-Левицьким, коли йшлося про вживання / невживання іншомовних слів чи впорядкування графічної системи тогочасної української мови. І. Нечуя-Левицький, дбаючи про автентичність українського слова, як відомо, рішуче відкидає ідею про можливість іншомовних запозичень, заперечує потребність літери ї в українському правописі, тоді як С. Єфремов обстоює протилежну позицію. Він доводить (зокрема у статті "Відгуки з життя і письменства") [1], що мова сучасних йому наддніпрянських видань є загальнозрозумілою, має відбивати суспільно-історичні зміни, позначати нові явища в житті українського народу, а отже звертатися і до запозичень, і до новотворів, впорядковувати власний правописний лад. Висновок С. Єфремова, як на нашу думку, актуальний і сьогодні: правописний хаос, неокресленість полеміки ("філологічні турніри", за С. Єфремовим), заперечення самої можливості пошуку відповідних часові нових мовних способів позначення реалій дійсності можуть призвести до ситуації, коли читач знову надасть перевагу російськомовному друкованому слову.

Наголосимо, акценти щодо функціонального майбутнього національної мови в середовищі української інтелігенції часів М. Максимовича й І. Огієнка хоча і близькі до проблем нашого часу, але і дещо відмінні. Відомо, що і в середині XIX ст., і на початку ХХ ст. ідеється про стан і статус національної мови (за відомим висловом Ю. Шевельова), проте М. Максимовичу доводиться розглядати літературну історію власного народу в контексті імперської традиції, тоді як І. Огієнко аналізує можливість самостійної, викресленої еволюції українського літературного слова.

Сьогодні, завершивши тисячоліття європейського культурного поступу і почавши відлік нового цивілізаційного часу, українство, так само як і інші народи спільній культурної історії, визначає ставлення до перспективи національного слова як здатність до самоідентифікації народу в епоху глобалізації. Діалог філологів М. Максимовича й І. Огієнка з цього погляду є не лише джерельним фактором історії становлення національної гуманітарної думки. Контамінація ідей, гіпотез і аргументів українських дослідників упродовж вже трьох століть указує на більові точки нашого розвитку, нашої національної культури, у якій мова є пріоритетом, інтелектуальним абсолютом, який транскрибує духовну сутність українського народу і його цивілізаційну перспективу.

1. Єфремов С. Відгуки з життя і письменства // Літературно-науковий вісник – К., 1907. – Т. 38. 2. Огієнко Іван (Митрополит Іларіон). Історія української літературної мови. – К., 1995. 3. Тимашук М.С. Смиренний богомолець за кращу долю українського народу" Маловідомі сторінки життя й діяльності Івана Огієнка // Огієнко Іван (Митрополит Іларіон). Історія української літературної мови – К., 1995.

Надійшла до редакції 29.09.04

Н. Шевченко, асп.

ГЕНЕТИЧНИЙ І СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ КОМУНІКАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ)

Досліджуються невербальні засоби комунікації, визначається, що паравербалні засоби – це своєрідний місток еволюційного розвитку людства від філогенезу до онтогенезу.

The study of paralinguistic means of communication is one of the actual problem of the modern linguistics along communication's theory, psycholinguistic etc, Paraveral means is original bridge of evolution progress humanity from phylogenies to ontogenesis.

Паралінгвістичні засоби почали досліджуватися по-рівняно недавно, але це були швидше поодинокі випадки, ніж цілісний процес. Інтерес до невербальних засобів комунікації (НЗК) уявляється певною синусоїдою (спади і "сплески"): 50–60 рр.; 80–90 рр. ХХ ст. Незважаючи на такий "нестійкий" інтерес до специфічної ланки мови – парамовних засобів, було розроблено класифікації, що дозволяють аналізувати НЗК у їх багатогранному зв'язку з довкіллям. У 90-ті рр. ХХ ст. інтерес до НЗК посилився у зв'язку з новим поглядом на вивчення семіотики, соціолінгвістики, теорії комунікації, психолінгвістики.

Вивчення невербальних засобів комунікації (НЗК) на сьогодні є актуальною проблемою сучасного мовознавства. Адже вони є тим невидимим ключем, який несвідомо використовує будь-який індивід під час взаємодії з середовищем, іншими істотами. Парамовні засоби допомагають не лише під час щоденного спілкування, вони набувають величного значення при міжнародному спілкуванні. Саме на НЗК спирається мовний етикет ділового спілкування, який є невід'ємною частиною дипломатичних взаємин, бізнесових угод тощо.

НЗК включають у себе не лише менталітет певного етносу, а і його культурний рівень, традиції. Саме названі чинники є тією ознакою, що відділяє одні народи від інших. Залежно від розташування відносно до півночі, півдня змінюється ступень активності використання парамовних засобів мови. Наприклад, люди Півдня (португальці, іспанці, італійці) дуже активно використовують НЗК під час спілкування, незалежно від сфери чи оточення; що стосується народів Сходу (китайців, японців, корейців), то їхня "мова жестів" залишається майже не використаною.

Серед дослідників розвитку парамовних засобів можемо назвати Н.А. Бернштейна, Д.І. Вороніна, результатом їхніх розвідок стали відповідні монографії та статті. Дослідження Д.І. Вороніна базувалось на роботах М.А. Бернштейна "О построении движений" тощо.

Д.І. Воронін досліджував парамовні засоби комунікації в еволюції від філогенезу до онтогенезу (на рівні генетичної спорідненості вербальних і невербальних засобів), виділяючи чотири рівні. Перший – рівень палеокінесичних регуляцій (формування паралінгвістичних засобів на рівні філогенезу, тобто початковому рівні утворення жестових рухів) на даному етапі рухи виражаютя почуття й емоційний стан людини, статичні та ритмічні рухи. Другий – рівень синергії і штампів (на цьому рівні рухи не стільки виражаютя психологічний стан, як відображаються у предметних діях); третім є рівень просторового поля, тут дещо об'єднуються рухи, представлені на попередніх двох етапах розвитку жестово-мімічної системи живих організмів [2, 23]. Важливими для третього рівня параметрами стають "локомотивні переміщення в просторі та проксемічні компоненти мовного спілкування: рухи на рівні горизонтальному, вертикальному, у фронтальній площині" [2, 23]. Останній четвертий рівень – рівень предметних дій, це заключний етап, який збагачений рухами трудових дій,

саме на цьому рівні починають формуватися "попередники" рухових координацій мови та письма" [2, 24].

Відповідно до класифікації дослідника представлено аналіз словникового складу української мови. До першого рівня можна віднести такі фразеологічні одиниці (ФО): вибивати зубами чечітку; вивело очі на лоб; вгнати в піт; вигравати третячка на зубах; влипнути очіма; виплакувати очі; вискаляти зуби; витріщати очі; глядіти в очі; давати зівака; давитися риданнями; дерти очі; жерти очима; за слізами світу не бачити; пекти очима; робити великі очі тощо. На цьому рівні формується "початкові" задатки жестових рухів. Рівень синергії і штампів, який ще називають "некінетичним рівнем", представляють стійкі словосполучення типу: випростати плечі; вирвати з пазурів; гладити за шерстю; кидатися в ноги; набирати воду в рот; наставляти роги; наструнчувати вуха; обламати крила; опустити крила; піднімати вуха; плести павутину; придавити комара; продирати очі; прясти нитку; рвати кігти; скалити зуби; спускатися на дно; ставати на двох лапках; тримати хвоста тощо. Наступним є рівень "локомотивних переміщень у просторі" (термін Д.І. Вороніна), який представлений у фразеологічному складі української мови такими фразеологічними одиницями: бігти за двома зайцями; братися на ноги; виписувати ногами кренделі; виносити ногами вперед; лихий несе; лізти (залацити) в петлю; летіти сторч головою; лежати на лаві; півнем ходити; рвати і метати; рвати повітря (тишу); спускатися на дно й інші. Цей рівень важливий для еволюційного розвитку паравербальних засобів тим, що об'єднує в собі усе попереднє "надбання" і стає переходною ланкою до більш складного утворення. Рівень дій – це рух до змісту, саме він утворює межу для багатьох видів тварин та людини в ранньому онтогенезі: бити в одну точку; бити об полі руками; вдарити по носі; виписувати кренделі ногами; пересмикувати карту; плутатися під ногами; поцілувати замок; не сходити зі сцени тощо.

І.Н. Горєлов має власний погляд на еволюційний розвиток НЗК. Дослідник вважає, що першою стадією була система сигналізації (досить примітивна), яку можемо зустріти серед тварин: зміна кольору оперення; ритмічні рухи (стрибання з гілки на гілку, погайдування на гілці тощо); крики, стукіт по певному предмету, пощипування тощо [3, 27]. Найчастіше вони використовуються тваринами у разі виникнення небезпеки. Наступною сходинкою були мімічні сигнали тварин (гримаси, оскал, настороженість вух, погляд в один бік тощо). Саме ці сигнали стали попередниками знакової поведінки людини. Перші два рівні базуються на емоційній реакції організму, яка виникає під час захисної дії організму, що спричиняється інстинктом самозбереження; чи сплеском радості, смутку й інших емоцій, які теж властиві тваринам.

Звідси можна припустити, що емоційні жести стали тим фундаментом, на якому і сформувалася паравербална система поведінки людини. Другою сходинкою цієї "піраміди" правильно було б вважати вказівні жести. Вказівні жести, як одна з ланок кінетичних засобів комунікації можуть показати "спеціфічність", викримленість східнослов'янських народів від європейських

Часто вказівні жести супроводжуються вербальними компонентами: тут, там, он, ось, десь, туди, сюди, там-то тощо. Зазначаючи напрям, предмет, особу, на відміну від європейців, які вказують у більшості випадків усією рукою, українці найчастіше повертають голову в потрібний бік і кивають головою, інколи цей рух супроводжується верbalним повідомленням. Рідше вказують пальцем, але при цьому тримають руку біля тулуба, не витягуючи її вперед. Можливо, цей жест (вказівка пальцем) не так часто вживаний через те, що з дитинства у нашій свідомості "відкладається" правило: "Пальцем показувати не можна", або "Істи на вулиці не гарно". Цим ми суттєво відрізняємося від європейців, які надають перевагу більш розкотому поводженню у громадських місцях.

Т.М. Ніколаєва у своїй праці "Жест и мимика в лекции" представляє таку класифікацію невербалних засобів за семантичним навантаженням: емоційні, вказівні, ритмічні, демонстративні, умовні і підкреслюючі [4, 5].

Основними підгрупами кінетичних засобів можна вважати три: емоційні, вказівні та умовні жести. Серед емоційних можна виділити ритмічні та демонструючі. Особливу функцію мають ритмічні жести, вони виникають тоді, коли потрібно підкреслити ритм мови.

У "розряді" умовних варто виділити підкреслюючі (дослідниця розмежовує їх, хоча більша частина підкреслюючих жестів належить до умовних), вони самі по собі значення не мають, виникають залежно від потреби і ситуації; наприклад, людина хоче почати розмову, піднімається, щоб привернути увагу слухачів. Умовними

можна назвати жести, які використовуються як символічні, певною мірою ритуальні: "жестова" мова військових, етикетні правила ділових зустрічей дипломатичних делегацій, жести, які використовуються священнослужителями (жест хреста) тощо [4, 5].

До складу НЗК окрім жестів входить ще міміка яка включає не лише рух м'язів обличчя, а також візуальний контакт.

Усі мімічні рухи поділяються на рефлекторні – вираження почуттів та емоцій; вказівні – передача уявлення про предмет; зображенальні – відтворення рис відсутніх предметів.

Міміка поряд із жестами також має колосальне значення. Традиційно розрізняють шість основних емоцій – радість, гнів, здивування, сум, страх, огіда. На обличчі людини виділяються три мімічні зони – 1) лоб, очі; 2) ніс, область носу; 3) губи, підборіддя [1, 25]. А. Піз називає обличчя своєрідним перехресям, на якому відображається фізичний і психологічний стан людини.

Візуальний контакт під час розмови дуже важливий, особливо для європейців. Якщо народи Сходу намагаються якомога менше дивитися в очі співрозмовнику, то жителі Європи дотримуються думки про те, що візуальний контакт між співбесідниками має бути тісним. Якщо людина не дивиться в очі – значить їй є що приховувати. Психологи розробили певні "правила", які можуть допомогти при дипломатичних і ділових зустрічах під час переконування опонента [1, 20]:

Погляди, які супроводжують рухи	Тлумачення	Необхідно при цьому
підйом голови, погляд вверх	зачекай хвилину, я подумаю	перервати контакт
рух головою, зсунені брови	не зрозумів, повтори	посилити контакт
посмішка, можливо, легкий нахил голови	розумію, мені немає чого додати	продовжити контакт
ритмічне кивання головою	ясно, зрозумів, що тобі потрібно	продовжити контакт
довгий нерухомий погляд в очі співрозмовнику	хочу підпорядкувати тебе собі	діяти за обставинами
погляд у бік	зневага	закінчити контакт
погляд на підлогу	страх, бажання піти	закінчити контакт

Найчастіше невербалні засоби поєднуються з вербальними, при цьому вони можуть супроводжувати мовлення; заміщати мовний вислів; сполучатися з вербалним, створюючи один "змішаний" контакт. Незаперечним є те, що кожен паравербалний компонент несе на собі певне семантичне навантаження, яке має позитивну чи негативну оцінку того, що відбувається навколо. Беручи до уваги основні емоційні ланки, які виділяються на рівні психічних процесів організму, можна розробити певну класифікацію на рівні семантики: 1) жести відкритості – "розкриті руки", "розстилання піджака"; 2) жести підозріlosti, прихованості – автоматичне потирання лоба, підборіддя, скроні; намагання прикрити очі руками, відведення погляду вбік; 3) жести, пози захисту – схрещування рук; стискання пальців у кулак; скрещені кисті рук, які охоплюють плечі; скрещені на грудях руки з виставленими великими пальцями; вказування великим пальцем через плече; 4) жести роздуму й оцінки – "руки біля щоки", "пощипування перенісся", "чухання підборіддя з прикурюванням очей"; опиратися підборіддям на руку, а вказівний палець протягувати вздовж обличчя; 5) жести сумніву та невпевненості – чухання вказівним пальцем правої руки за лівим вухом або бокової частини шиї; торкання до носа або легке його потирання; 6) жести і пози, які "говорять" про небажання слухати і намагання закінчити розмову – опускання очей, вій (сигнал про те, що бесіда нецікава співрозмовнику); чухання вуха (бажання відгородитися від співбесідника); потягування вуха; непримітне пересування у бік дверей; знімання окулярів і демонстративне відкла-

дання їх у бік; 7) жести, які "говорять" про бажання затягнути час – зазвичай пов'язані з окулярами – це постійне знімання й одягання окулярів, протирання лінз; "ходіння зі сторони в сторону"; 8) жести впевнених у собі людей з почуттям переважання над іншими – "закладання рук за спину із захопленням зап'ястку"; "руки за спину зібрани в замок". Чим більш розсерджена людина, тим вище пересуваються його руки по спині. Закладання рук на голову – якщо хтось хоче показати, що згоден зі співрозмовником, ви повинні повторити його жест і позу. Однак, якщо співбесідник у позі "закладання рук на голову", робити цього не можна (повторювати позу), тому що ви можете роздратувати його; 9) жести незгоди – збирання маленьких волосинок на костюмі, при цьому відвернувшись від інших; якщо він робить це постійно, то йому тут нецікаво; 10) жести готовності – подача корпусу вперед, при цьому руки лежать на колінах або на боковому краю стільця; 11) жести позитивних очікувань – потирання долонь [1, 28].

НЗК можна також класифікувати за ознакою національності (принадлежності лише певному етносу, але таких жестів існує дуже мало) й інтернаціональності. Звернемо увагу на ті, що активно вживаються сьогодні. Наприклад, американський жест OK!, який перейшов у розряд інтернаціональних у різних країнах має різне семантичне навантаження: в Америці, Англії і більшості країн Європи означає, що "все гаразд", у Франції – "нуль", "нічого", у Японії – гроші, у Португалії, Італії та деяких країнах Середземномор'я – показ гомосексуальності чоловіка.

Для американців, канадців, італійців, португальців посмішка – досить природна форма привітання незнайомця, щодо жителів Європи, то для них посмішка – це ознака симпатії.

Іронічне посткування долонею по шиї у нас означає певну хвалу, у Єгипті – образу чоловічої гідності.

V-подібний знак – пальцями означає перемогу, якщо внутрішня сторона долоні звернута до того, хто говорить, якщо навпаки то це означає "заткнись". Величезне значення у процесі комунікації має потиск руки. Цей жест більш характерний для чоловіків Європи, ніж для представників Азії. Залежно від сили, тривалості потиску, участі двох чи однієї руки можна говорити про характер людини. Є різні стилі потиску руки, кожен стиль залежить від характеру людини, посади, яку вона обіймає, тощо. Якщо людина хоче показати, що займає домінуючу позицію, вона протягує руку для потиску долонею вниз або при потиску руки притягує руку співрозмовника ближче до себе. Потиск "рукавиця" характерний для політиків, при цьому рука співбесідника залишається між долонями іншої людини. Для того, щоб показати свою відкритість людина протягує для потиску руку долонею вверх. "В'ялий" потиск руки характерний для лікарів, музикантів, художників, вони, як правило, "бережуть" свої руки. Людина, яка агресивно налаштована, тисне руки з "хрустом". Якщо співрозмовник ставиться несерйозно до свого партнера, вона подає для потиску лише пальці, така манера характерна і для жінок. Рівноправним називається потиск, при якому руки знаходяться долонями вбік в обох співрозмовників. Потиск рук надзвичайно важливий компонент при будь-яких зустрічах: ділових, дружніх та інших. Цей жест має досить глибоке коріння і сягає сивої давнини, раніше він використовувався для того, щоб показати, що у руках немає зброї. Пройшовши крізь тисячоліття, жест потиску руки залишився досить важливим компонентом спілкування, але семантика значно змінилась.

Для аналізу був обраний фразеологічний склад мови, тому що саме у ньому представлено розгорнутий каталог невербальних рухів, що в сумі дає відомості про національно-культурну самосвідомість нації, менталітет певного етносу, культурні стереотипи. На цю "властивість ФО" звернули увагу в кінці ХХ ст. Становлення фразеології як самостійної науки, розробка класифікацій ФО, методів і принципів дослідження "сформувались" до 80-х рр. ХХ ст., далі постало питання про співвідношення і зв'язок фразеології і культури. Адже народившись людина вступає в зв'язок з навколошнім

середовищем: "природними", "соціальними", "інформаційними", "культурними" предметами, а потім все своє життя взаємодіє з ними. Саме фразеологічний склад мови виконує роль ідентифікатора і ретранслятора самосвідомості народу. ФО є знаками номінації, що несуть на собі культурну конотацію. "Вплив культурно-людського фактора на формування і функціонування фразеологізмів має наслідок такої взаємодії – отримання функцій еталонів та стереотипів національно культури" [5, 275]. На сьогодні вивчення стійких одиниць мови у лінгвокультурологічному аспекті є актуальним, у зв'язку з асимілятивними процесами не лише на рівні культурному, економічному, а й на інформаційному (впровадження нових технологій, публіцистика; "продукція" шоу-бізнесу, кіно індустрія тощо).

Парамовні засоби поряд із фразеологічними одиницями відбивають національно-культурне виокремлення будь-якого етносу. У сучасному шаленому вирі життя з його науково-технічним процесом, було б дивним, якщо народи різних частин світу не асимілювали між собою. Українці, у зв'язку з тотальною американізацією світу, активно використовують американські жести, які за останні десятиліття набули міжнародного використання і перейшли до розряду інтернаціональних. Джерелом цього стає реклама і кіно продукція, якими перевантажена наша інформаційний простір.

Отже, доведення того, що східнослов'янські народи пов'язані не лише на рівні мовному, культурному, а й парамовному рівнях є беззаперечним. Аналіз фразеологічних одиниць у лінгвокультурологічному аспекті дозволив говорити про тісний взаємозв'язок мови і культури, а звідси паравербальних засобів і культури. Саме на парамовному і фразеологічному зразках мови можна побачити і простежити дію культурно-національного фактора на свідомість людини. Адже фразеологія органічно впливає на культуру, відображаючи світогляд і самоствердження нації, а культура – явище спадкове, вона узагальнює в собі досвід багатьох поколінь і відображає категорії світоуявлення минулого.

1. Бородина Г.В. Психология делового общения. – М., 1999;
2. Воронин Д.И. Взаимосвязь невербальных и вербальных средств в русском речевом общении /генетический аспект/. Диссертация... канд. филол. наук. – К., 1990;
3. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. – М., 1997;
4. Николаева Т.Н. Жест и мимика в лекции. – М., 1972;
5. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, pragmaticкий и лингвокультурный аспекты. – М., 1996.

Надійшла до редакції 20.09.04

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Л. Дунаєвська, д-р філол. наук

СЕМАНТИЧНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕМОНОЛОГІЇ (ВІДЬМА, ЯК ПЕРСОНАЖ НАРОДНОЇ ПРОЗИ)

Розглянуто демонологічні образи українського фольклору, визначено їх мистецьку функцію та поетичну семантику на матеріалах народних легенд, казок, повір'їв і вірувань.

In the article are determined the demoniacal characters of Ukrainian folklore, their artistic function and poetical semantics, based on the soft goods of the folk legends, folk-tales and popular beliefs, superstitions.

Психологічна та художня природа духів неодноразово привертала увагу багатьох дослідників народної прози. Порівняно з казковими персонажами в українському фольклорі вони значно популярніші, ніж інші. Це зумовлено, звичайно, традицією повсякденного "спілкування" з оточенням, притаманного кожній людині, стра-

ху перед аномальними явищами, генетичною властивістю людської психіки одухотворювати навколошнію природу, побутові речі тощо.

Поняття дух і душа в міфологічній системі має спільні риси. Духом може бути душа померлого – грішника – злим або блукаючим, матері – покровителем. Класи-

фікації образів духів, як влучно визначив В. Іванов, визначається за законами міфологічної думки, тому один і той же дух може проявлятися і в людині і в тварині, наприклад, як у вовкулаці, домовику, Долі, Смерті тощо. Загальною тенденцією міфологічних систем при їх розпаді є "перетворення" богів у духів і збереження їх тільки у злих якостях. Саме тому, духи покровителі повністю ідентичні людині, і навпаки – духи злі мають не лише людські, а швидше, демоногенні властивості.

У світовій міфології та філософії поняття Духа складалося різними шляхами. З шаманських (знахарських) практик виникають образи духів, тіла, кожен з яких управлює певним органом. Наприклад, у народів Індокитаю досі побутує вірування про 7 духів людської голови, 9 духів чоловічого та 10 духів жіночого тіла.[13, 87] Розсердившись, дух якогось органу покидає його напризволяще і той хворіє, вмирає. У світовій міфології од духів тотемних і духів космогонічних - неба, лісу, сонця, місяця, зірки, Костя (Кощей – дух підземного царства споріднений з Аїдом) – розвивається поняття про духів тіла та найближчого оточення живої людини – духів її соціуму – померлої матері, батька, ворога тощо. В. Гнатюк, якому належить найбільше видання українських легенд, писав: "Наші давні предки були з огляду на віру пантеїсти. Вони вірили, що увесь світ, небо, повітря й уся земля заповнені богами та що вся природа жива. Повна всякого дива, а в ній усе думає й говорить нарівні з людьми та богами. На чолі світу стояли боги, що всім керували; за ними тягнувся цілий ряд нижчих божеств та демонів, які старшим богам стояли до послуги; на кінці стояли люди, обдаровані надприродною силою, які могли не лише конкурувати з демонами та спорити з ними, навіть примушувати сповнити їх волю, коли сього вимагали обставини". Віддаючи належне видатному ученому в його пильній увазі до зібраних ним матеріалу, звернімо увагу на ті висновки, до яких він приходить в результаті опису демонологічних образів українського фольклору, зібравши понад 1500 текстів оповідань прози і видавши їх у двох томах ("Знадоби до галицько-руської демонології" і "Знадоби до української демонології"): українська демонологія не є в цілості оригінальним витвором нашого народу, лише спільним добрим усіх слов'ян хоч поодинокі епізоди та подробиці є й оригінальні" [3, 383–384]. Водночас у передмові "Знадобів до української демонології" він наголошує на тому, що матеріали, видані ним містять "багато елементів, властивих лише нашому народові, а не перебраних із загальнолюдської скарбниці фольклорної, як се є, наприклад, з казками" [3, 386].

На наш погляд, духи – божества у зібраних ученими сюжетах української демонології складають певні "ячейки", які не втратили (або набули нових рис) свого значення і в сучасній свідомості. Як засвідчують сучасні записи, актуальними до сьогодні залишаються образи чорта (в усіх його "іпостасях" головним із яких є домовик, страх, лісовий "купальський" чорт), русалка, мавка (нявка), упир, вовкулак. Концентром усіх цих образів є образ відьми, яка в сучасній ментальності нації має виразний дуалістичний характер. Усі ці образи тісно пов'язані з поняттями душі, анімістичними та антропологічними уявленнями предків, особливостями людської психіки взагалі.

Стереотип відьми у легендах і повір'ях виник із прийняттям християнства. Адже найпоширенішою функцією ворожбітів зловмисників вважається насилання хвороб. Подібні погляди на ворожбітство всіляко підтримувалися офіційною церквою. Вона вбачала у ньому серйозну перешкоду на шляху прилучення все ширших

верств до докторатів православ'я. Невиладково навіть одна із видових назв чаклуна – єретик [1, 409–411].

О. Афанасьев у дослідженні "Процессы о колдунах и ведьмах" наголошував, що образи зловмисників-чарівників і жінок-чарівниць (відьом), звинувачених у спілкуванні з нечистими духами, викраденні дощів і земної плодючості, насиланні хвороб і голоду, виникли з найдревніших основ язичницького світогляду.

"За необхідним законом будь-якого історичного розвитку нова релігія мала б стати ворожою щодо старих народних вірувань і головним чином протидію своєю направити проти осіб, які були б представниками й охоронниками язичницького культу: уміли гадати, пророкувати, зціляти, володіти таємницею молитовних заклять і священних обрядів. За свідченнями, внесеними до "Повісті минулих літ" у XI ст., волхви голосно, всенародно картали християнство і намагалися збудити протест мас проти нього. Так, у 1071 р. у Києві з'явився провісник, який передбачав, що через п'ять літ Дніпро потече назад, земля грецька стане на місці руської, а руська – на місці грецької...".

Християнство особливо ревно переслідувало так звані "одречені", "одмінні" книги, принесені до нас із Візантії та частково із Заходу, листки і зошити із записаними прикметами і забобонними настановами.

До таких книг, які були заборонені церковним індексом, належали: Остролог (Мартолог, Острономія, Зодій, Зоречот); Рафлі (астрологічний збірник 12 схем впливу зірок на людей); Арістотелеві Врати (книга приписувалася Арістотелю, містила свідчення з медицини, астрології та фізіогноміки); Громник чи Громовник (творіння премудрого Іракея – царя Перського, відома за списками XV–XVI ст. у сербів, передбачення погоди, майбутніх хвороб); Молнік (Молніяник) (свідчення про передбачення ударів блискавки); Колядник (дані і прикмети, які передбачають свідчення про настання Коляди, асимильтовані в Різдво Христове); Записки про дні і години добре і злі; Мисленник Розумник (апокрифічні сказання про створення світу і людини); Волховник (збірник прикмет, розділи якого особливо були переслідувані). Воронограй (передбачення за криком воронів); Куроглашеник – (за криком півнів); Пташник або Птичі чарові (прикмети за криком птахів); Трапетник (розгадування стану людини та майбутнього за трепетом тіла); Сновидець (Сонник, Сносудець); Путник (передбачення добрих і злих зустрічей); Зелейник (опис чаюдійних і цілющих трав); Чаровник (сказання про блукаючих перевертнів); Метання (Метанемець, Розгометець) – книга гадань за допомогою жеребка; Альманахи – занесені з Заходу астрологічні прогнози.

Досліджуючи образи відьом у східнослов'янському та західнослов'янському фольклорі, учений зауважував, що народна творчість відьмака і відьму помістила між міфологічними істотами, які "здавна населяли повітряні галузі" [2, 409].

Різниця ж між ними і відьмою у тому, що відьми, на відміну від міфологічних персонажів, "живуть поміж людьми і на вигляд нічим не відрізняються від звичайних смертних" [2, 409]. Літописи та інші давні пам'ятки як пише О. Афанасьев, пропонують декілька синонімів для позначення відьмака і відьми [2, 409] називають їх чарівниками, колдунами (від калд-клуд-куд – той, хто приносить жертву, калдовану – жрець, калдовниця і калдовище – жертвовник, за словником В. Даля – ворожити, гадати, творити чари).

Очевидно, українське, яке А. Свидницький вважає турецьким і татарським [11, 417], "кладовище" – місце жертвоприношення (жертвовник) волхвами, волхвітками, віщими жінками, чародіями тощо. Б. Грінченко у

"Словарі української мови" подає такі назви: відьма, відьмище, відюга, відюха, відьмак, відьман, відьмач, відьмар, знахар, знахарка, знатниця.

Світова цивілізація знає чимало касти жерців-проповідників, що стояли на сторожі певної релігії, влади тощо. Уявлення про відьом, знахарів, шаманів відображені в культурі і мистецтві усього світу. В античній літературі, зокрема в Гомеровій "Одісеї", здатністю перетворювати людей у свиней (мотив притаманний західноєвропейській міфології) володіє богиня Цірцея. Чарівництво змальоване і в Апулеєвому "Золотому ослі". До найвідоміших світових шедеврів належать Шекспірові та Гоголеві твори, у яких описане відьмарство. Українська література VIII–XIX ст., зокрема, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Стороженко, Т. Шевченко, С. Руданський, Н. Кобринська, О. Кобилянська, М. Коцюбинський у тій чи іншій мірі зверталися до мотивів чарівництва, як засобу відображення психології українського народу. Так чи інакше відьма, відьмак, відьмарство оповиті ореолом таємничості, польоту на Лису гору, увеселіннями, "космогонічною" шкодою під час календарних свят (викрадення місяця і зірок, перешкод дощем, псування посівів і худоби, їзда на молодих парубках, котрі беруться підглядати їхні таємниці тощо) й водночас здатні допомогти за певні обов'язки чи плату у відверненні нещастя, боротьбі із "братніми" силами – упирями, чортами тощо.

Свого часу О. Потебня заперечував вплив християнства на створення негативної семантики цього образу [10, 98]. Сучасні ж дослідники вважають, що стереотип відьми як негативного образу складався у європейській культурі під впливом нових релігійних ідеологій [14]. На наш погляд, християнство справді поглибило упереджене ставлення до відьми та споріднених з нею образів злих духів (упирів, мерця, чорта), як до небезпечної сили ночі, традиційній споконвічній ідеї зла, темряви.

А. Свидницький у нарисі "Відьми, чарівниці й опири, чи то ж примхи і примхливі оповідання люду українського", аналізуючи "різні спадки старовини, що старші від самого Києва, що пережили все-все пережили, що було, що минуло і чому вже не вертатись – різні примхи, заборони, примхливі оповідання, що мимо них промигнула не одна сотня поколінь" [8], доходить цілком справедливого висновку, що "як-таки за стільки літ, при таких буках, не загибли вони, не пропали, не очистилася від них наша віра православна, не сполоскалась тою кров'ю, що не раз річками текла по всій Україні! Лягло кістями стільки люду щирого, щиро обороняючи благочесті, і так щиро віруючи в діла і безділля, з предку-віку християнством заборонені [15]. "На що ще Нестор нападається, і досі в народі задержалося: так же по іскрах угадують, так же бояться, щоб піп дороги не перейшов і друге і друге" [5, 251–370]. Акцентуючи на древності дохристиянських поглядів на відьму й упиря, письменник висловлює ту слушну думку, яка часто призводить дослідників до розгубленості перед явищем, притаманним багатьом народам – архетипічності як самих образів, так і мотивів, до пошуку суті національної специфіки цього надзвичайно цікавого художньо-психологічного явища: "Тільки десь-недесь бачиш слід, що в це вірить християнин, а не магометанин або хто. Хвалити Бога, що нас обчищали невмілими руками!" [11, 414].

У багатьох записах та публікаціях народних легенд, повір'їв про відьом і відьмарство головними мотивами, які характеризують цей образ є:

Відьми, як і упирі (опири) бувають вроджені і вчені. "Родимі опири і відьми з хвостом – як палець, кажуть, стирчить хвостик на самім купрі. Як бере шмаття на себе або що, то треба роздягатися до голого, то того хвостика не видно – втягає в шкуру; тільки вже як ку-

пається, то не може заховати – так і кивається по воді, як борозняк.

Найлучче видно його, як ті пливають, бо тоді він на верх води виставляється [11, 415]. За науковими спостереженнями В. Милорадовича "упевненість про існування хвостатих людей поширені між віддаленими арабськими, африканськими, маленезійськими племенами. Ще одна ознака відьми – чорна смуга волосся від потилиці до пояса (як у вятки)" [7, 48] трапляється тільки в народних оповідях про відьму в Харківській губернії.

2) "Родимі не такі страшні, як вчені – той не винен, що під такою планетою родився, а вчені то вже самі захотіли, і кажуть, на них така планета надходить, то не витерпить – не може витерпіти, щоб не зробити кому якого лиха (під це останнє підходить і вовкулак (оборотень), що така планета на його надходить, то вже мусить вовком перекидатися)" [11, 415].

3) Вчення відьом відбувається переважно біля ріки (доіння гаддя, сир – оддається жабам, гадюкам, ящікам), танці із чортами, сатаною, танці біля комашні, треба на голому току перекинутися тричі через ніж, поставленій вверх вістрям" тощо [4, 441–449]. Ріка, гаддя, комаха – ознаки сакрального світу, душі мертвих, з якими спілкується відьма - доїть зміїне молоко. П.Іванов подає запис легенди про те, як жінка, залізши в утробу мертвої тварини, перебувши з нею певний час, вилазить через інший бік і стає відьмою, може після цього перетворюватися в собаку, кішку, кошулю, клубок тощо.

4) Відьма літає завдяки чарівним мазям (зілля тирличу, мазь "із собачої кості, кошачого мозку та людської крові" тощо) або – пізній мотив – потоптивши хліб чи осквернивши ікону біля річки. За свідченням В. Клінгера і собака і кішка мають безпосередній зв'язок зі світом тьми – світом мертвих [6, 256]. Собакам (не лише у слов'янській, а й, наприклад, грецькій міфології) приписується віща здатність бачити духов, демонів. За Гомером, коли Афіна з'явилася у хижі Евменії, Телемах не побачив її, але побачив Одісей, улюблений богині та її собаки. Собаками бродять мерці. Органи собаки використовують у магічній практиці багатьох народів. Зокрема, для провидіння німецькі чарівники мажуть очі рідиною з собачих очей. Російське прислів'я: "Він у цьому ділі собаку з'їв" означає, очевидно, пізнати за допомогою "собачого тіла" щось досконалого. Відомо, що з образом відьми, відьмака пов'язаний і образ чорного кота (кішки), який як і собака, здатний взагалі бачити духов, володіє властивістю провідника хвороб чи нещастя у сні і т. д. Відьма асоціюється з кішкою або перебуває у певному зв'язку з нею. Душа її поселяється то в кішку, то в собаку, то в жабу. В. Гнатюк цитує в "Останках передхристиянського світогляду наших предків": "Коли відьму обернути нового четверга опівночі у сні головою туди, де лежали ноги, вона не зможе пробудитися, доки її не відвернуть назад, бо душа, яка тоді виходить із неї, не годна тратити в тіло" [3, 405]. Усі ці мотиви засвідчують причетність відьми до світу мертвих. Тіло її іноді може залишатися нерухомим, а душа літати. Літає вона на лопаті, на помелі, літає на схід сонця, доки перші півні не заспівають. Літає відьма на київську Лису гору, відому в усьому східнослов'янському світі.

5) Відьма видоює чуже молоко і в її господі усі побутові речі наповнені ним. Через те у народній уяві вона зображується часом з дійницею на голові і в руках.

6) Відьма здатна перетворити чоловіка в собаку, кішку, коня і вовка (вовкулаку).

7) Відьмами часто керують відьмачі (упири) або головна відьма.

8) Одна із загадковостей відьминих шабашів є танці з сатаною.

На наш погляд, свідчення про знахарство багатьох народів, для яких характерна шаманска культура, по дають відомості про обов'язкові ритуальні танці шаманів, які через "одержимість" виганяли злих духів із тіла хворого. Сибірські народи, зокрема саяно-алтайські, якути, тунгусо-маньчжурські, знають шаманів, як "одержимих", "безумних" людей, які знаходяться у стані шаманського екстазу під час танцю [12, 165]. Д.Д. Фрезер у розділах "Магія і релігія" і "Втілені боги в людській подобі" дослідження "Золота гілка" так само наводить факти ритуальних магічних танців [16, 53–93].

Під час цих танців шаман виконує рухи тих тварин, духи яких впливають на дух хворого. Як пише японський вченний Е. Онуки-Тірні під час ритуального лікування виділяють дві стадії одержимості духом: одержання сили божества та "входження духу". Під час першої з них спостерігається оволодіння шамана духом. Якщо входив дух тварини або комахи, він рухався навколо вогню, наслідуючи рухи цих істот (наприклад, стрибаючи як коник), стогнути, свистячи тощо [9]. Таким чином танець, який, як відомо, виникав як частина ритуалу мисливства, господарства, спілкування із духами у практиці магічній в багатьох народів є компонентом шаманства. В українців і слов'ян взагалі відьма танцює із сатаною (чортом, упиром) поза межами общини (дому, території людей). Вона летить на "Лису гору", йде на берег річки. Танці відьом супроводжуються криком, шумом. Гадаємо, що цей мотив міг виникнути у слов'янському фольклорі в процесі боротьби православ'я з язичницькими обрядами, зокрема, гомеопатичною, імітативною та контагіозною магією. Використання ріки як місця контакту із сатаною з'являється у фольклорі так само у процесі еволюції свідомості. За О. Афанасьевим, В. Гнатюком, О. Милорадовичем відьми часто користуються купальською водою та купальським вогнем, яким підпалюють вогнища на Лисій горі, де киплять казани з чарівним зіллям (ящірками, гадиною тощо). Купала як одне із найбільш переслідуваних церквою дохристиянських свят іще в літописній літературі визначалося як бісівське.

Лиса гора, з якої відьми, буває, крадуть місяць і зірки, очевидно, місячна гора. Адже місяць в загадках іноді називають лисим ("Що то: з гори лисий заглядає, а з долини босий бреше"; "Лисий віл через болото брів", "Лисий віл крізь ворота заглядає", Лисе телятко у ворітицю дивиться", "Лисий кінь у ворота загляда"). Можливо, у далекому минулому відьма не крала місяць, а була його божеством, чи просто божеством ночі. До такого висновку спонукає мотив магічного кола, яке не може переступити нечиста сила, підвладна відьмі, і за яким сама відьма не бачить того, хто "одчитує" мертві відьму [17, 550] у церкві чи хаті.

Магічне коло у даному випадку, очевидно, є колом-сонцем, яке сила ночі (місяця) переступити не може. Пізніше у коло привноситься мотив накреслення хреста, свічки, що так само символізує світло. До цієї думки спонукає й етимологія прикметника лисий (ліса) – без волосся, з білою плямою. Вірменське *lois* – "світло", *lusin* – "місяць", *luns* – "більмо" зводиться до індо-європейського *leuk* – "бути світлим, сяяти".

А. Свидницький цитує повір'я про те, що відьми зорі крадуть і держать у новому горщику під новою

кришкою на полиці або в криницю опускають. Розказують, що якийсь хлопець не знав і відкрив той горщик, а ті зорі так і обліпили йому голову раз коло разу. Так він і ходив з зорями, так і вмер. ("Відьми, чарівниці й опирі чи то ж примхи і примхливі оповідання люду українського").

Зв'язок відьми з божественним минулим "проглядається" і в її хвості, як останку якогось тераморфного образу. Може бути, що первісна божественна суть її, що перейшла у знахарство і відійшла з ним, як вродженої розцінюється народом, як небезпека відьми навченої, здатної на зло.

Отже, у процесі еволюції під впливом християнства божество ночі, богиня місяця, яка колись, очевидно, володіла таємничими знаннями, силою, даною їй нічними покровителями, стає антагоністом дня, світла, людини.

Проблема художньої еволюції образів-духів, таким чином, невід'ємна від проблеми історичних реалій та ряду факторів побутування "фольклорної атмосфери".

На наш погляд, християнство фактично "переполило" прямий розвиток етнічної міфології, зуміло "передмкнути" семантику функцій образів божеств, сформувавши про них поняття "нечистої сили". Саме тому, у легендах міфологічних демонологічні образи не завжди набули семантики злоторівців. Древній погляд на них як на божества залишився у їх художньому і смисловому значеннях, як, наприклад, у багатьох новелістичних казках та анекдотах.

1. Афанасьев О. Процессы о колдунах и ведьмах. // "Древо жизни" – М., 1982; 2. Афанасьев А. Ведуны, ведьмы, упыры и оборотни. // Афанасьев О. Там же; 3. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991; 4. Иванов И. Народные рассказы о ведьмах и упирах // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. 5. Каустов А. Причинки до вивчення чарівництва в Україні: історично-правовий та культурологічний аспекти // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1995. – Т. ССХХ. 6. Клінгер В. Животное в античной мифологии и народном суеверии. – К., 1910; 7. Милорадович В. Українська відьма. – К., 1993; 8. Орлов М.А. История сношений человека с дьяволом. – М., 1992; 9. Ohnuki-Tierney Emiko Spatial Concepts of the Northwest Coast of Southern Sakhalin. – AA. 1972. – Vol. 74. – N 3, 10. Потебня А. Эстетика и поэтика. Прочитання. Библиотека поэта. Большая серия. – Л., 1960, 11. Свидницький А. Відьми чарівниці й опирі чи то ж примхи і примхливі оповідання люду українського // Свидницький А. Оповідання. Нариси БУП – К., 1985; 12. Слеваковский А. Духи, оборотни, демоны и божества айнов. – М., 1988; 13. Стратанович Г. Народные верования населения Индокитая. – М., 1978; 14. Тальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества древней Руси. – Харьков, 1916; 15. Тихомиров Н. Крестьянские и городские восстания на Руси XI–XIII в. – М., 1995; 16. Фрезер Д.Д. Золотая Ветвь С. 53–93; 17. Щербаківський Д. Сторінка з української демонології (вірування про холеру) // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991.

Надійшла до редакції 30.09.04

Ю. Лебедєв, канд. філол. наук

ФОЛЬКЛОРНА АРХАЇКА УКРАЇНСЬКОГО ПОХОВАЛЬНОГО ОБРЯДУ (ДО ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ З НАРОДНОЮ КУЛЬТУРОЮ СХОДУ)

Розглядається стадіальна типологізація розвитку культури її осмислення й історії як єдиної цілісної системи, дається загальна постановка цієї проблеми на архаїчному фольклорному матеріалі – голосіннях і пов'язаних з ними вузлових моментах поховального обряду.

The article deals with the stage typology of culture development. It considers the history of culture as a unified system and focuses on the archaic folklore material – mourning songs, as well as on the key aspects of funeral rite, closely connected with them.

Для порівняльного аналізу традиційних народних культур Сходу і Заходу важливим є встановлення видів еквівалентності культурних явищ [9, 332]. Такий аналіз передбачає розгляд стадіальної типологізації розвитку культури, осмислення її історії як єдиної цілісної системи. Завдання цієї статті – дати загальну постановку цієї проблеми, що є важливою для компаративістики, зосередившись на архаїчному фольклорному матеріалі – голосіннях і пов'язаних з ними вузлових моментах поховального обряду.

Стан вивчення українського поховального обряду і голосінь детально схарактеризував Степан Мишанич у грунтовній студії "Українські народні голосіння" (1999), а також молоді дослідниці Ірина Коваль-Фучило у працях "Похоронні голосіння в українській традиції: проблема жанру" [7, 120–132], "Голосіння в контексті похоронного ритуалу" [6, 33–45] та Олеся Шутак у статті 2001 "Перші дослідження похоронних голосінь у Галичині (Іларіон Свенцицький)" і в дисертаційному дослідженні "Фольклористична думка в Галичині 20–30 рр. ХХ ст. (К. Сосенко, Ф. Колесса, І. Свенцицький)", що подана до захисту 2003 р.

С. Мишанич, зокрема, звернув увагу на деякі еквівалентні риси поховального ритуалу слов'янських і східних народів. Спільною і досить стійкою була традиція професійного виконавства голосінь: "На вірменському похороні в дохристиянську добу померлого оплакував хор, що складався із так званих дочок трауру на чолі з матір'ю оплакування. Звичай оплакувати покійника у формі високопоетичних голосінь здавна відомий арабам. Мусульманство, як і християнство у слов'ян, протистояло цим звичаям, однак викорінити їх було неспроможне. Ще в домусульманський період записи відомої професійної плачки Ханси склали поважний збирник (диван), який вважається однією з окрас арабської класичної поезії" [10, 4–5].

Продуктивним є аналіз не лише типологічних, а й генетичних зв'язків українських поховальних звичаїв із відповідним обрядовим комплексом народів Сходу. Український етнограф Василь Балушок звернув увагу на такі зв'язки у праці "Формування об'єктивної основи для етногенезу українців" [2, 82–91]. Він, зокрема, вказав на тісну взаємодію (і досить тривалу) слов'ян з іранцями на території України.

Наявність таких етнокультурних контактів не мав сумніву й відомий знавець Сходу В. Абаєв, що простежив, як формуvalося уявлення про Вія як про бога смерті: "...гоголевский Вій, выходящий из подземного, т.е. загробного мира, есть не кто иной, как опустившийся, ушедший в "подполье" под натиском христианства языческий бог смерти" [1, 306]. Оскільки в українському фольклорі не зафіковано точного "двійника" Вія, В. Абаєв спробував знайти такий образ в іndo-іранській міфології (спочатку бог – демон Vaup був божеством вітру, потім війни і смерті).

Олеся Шутак, аналізуючи доробок першого українського дослідника похоронних голосінь у Галичині Іла-

ріона Свенцицького (1910 р. вийшла друком розвідка фольклориста "Похоронні голосіння і церковно-релігійна поезія (студія над розвитком мотивів народної словесності")"), відзначає добру його обізнаність з усно-поетичними творами Індії, Єгипту, Греції, Вавилону. Це дало змогу І. Свенцицькому одному з перших в Україні порушити проблему дослідження типологічних зв'язків українського фольклору з народною традиційною творчістю східних народів [11, 129].

Про Іларіона Свенцицького у праці "Похоронне голосіння і церковно-релігійна поезія (студія над розвитком мотивів народної словесності)" І. Свенцицький серед характерних епічних голосінь Сходу виділяв чоловічі і жіночі плачі. Серед жіночих голосінь (а саме такий тип оплакування померлих поширені і в Україні) дослідник розглянув староіндійські та єгипетські (XI кн. "Махабхарати" і плач сестри та дружини Озіріса).

Над цією проблемою принагідно замислювалися й дослідники 1920-х рр. Так, Володимир Білій написав невелику, але інформативну рецензію на працю Євгена Кагарова "Лонгольские "обо" и их этнографические параллели", вміщену у кн. 8 "Етнографічного вісника" за 1929 р.

Дослідження професора Є. Кагарова присвячено звичаєві кидати каміння на верхів'ях гір, гірських переходах, горбах у Монголії, Тибеті та у бурятів. Аналогічні звичаї відомі і в Україні, про що писав Дмитро Зеленін у "Очерках русской мифологии" і Володимир Білій у статті "До звичаю кидати гілки на могили "заложних" мерців". Іван Франко в "Етнографічному збірнику", що його видавало Львівське наукове товариство, подає опис такого звичаю на Підгір'ї: подорожні кидають на ті місця, де поховано людей, що вмерли не своєю смертю, усіляке гілля, що його спалювали увечері перед зеленою неділею пастушки.

Микола Сумцов у праці "Етнографія Т. Шевченка", надрукованій в "Етнографическом обозрении" 1913 р., навів маловідомий опис Т. Шевченка: туркмени і киргизи на могилу святого навалюють купу каміння, кидають кості коней, баранів і верблюдів. На могилах грішників спалюють ночами барабанчий жир, а в іншу посудину наливають воду для пташок, щоб пташки, напившись води, "помолилися Богу за душу грішника". Монгольські, тибетські та бурятські матеріали, що ними керувався професор Є. Кагаров, засвідчують звичай кидати каміння в горах на певному місці, щоб ушанувати гірського духа. Є. Кагаров зазначив, що звичай кидати каміння на могилу злочинців знаємо з Біблії. Те ж явище спостережено і на мусульманському Сході. На думку Є. Кагарова, з цієї форми кари пішов звичай кидати каміння на могили "злих" покійників. "Далі постає віра в лихий вплив таких мерців, їх могили закидують камінням, щоб забезпечити себе від впливу лихої сили мерця, а з другого боку – це кидання починають трактувати як жертву мерцеві, участь у його похороні..." [3, 245]. З кількох окремих моментів обряду (за висновком Є. Кагарова), можемо говорити і про катартичне його

значення, і про символіку прокляття, і про символіку жертвоприношень. Мотив поклоніння мертвим предкам через жертвоприношення детально розглянув болгарський вчений І.С. Дуйчев у праці "К вопросу о языческих жертвоприношениях в Древней Руси" ("Культурное наследие Древней Руси". – М., 1976).

Відомий дослідник поховальних обрядів О. Котляревський у монографії "Погребальные обычаи языческих славян" (1868) значну увагу приділив аналізу свідчень арабських письменників IX–X століть. Вчений усвідомлював, що араби не були людьми науки в строгому сенсі цього слова: вони не мали й не могли мати точних прийомів історико-етнографічного дослідження. Але для більшості з них характерне прагнення до систематизації матеріалу. Арабським джерелам притаманна суперечливість (деякі арабські письменники вважали турків слов'янами). Разом з тим арабські свідчення про поховальні звичаї язичницьких слов'ян є настільки цікавими і важливими, що дослідники не можуть ними знехтувати.

У "Книзі коштовних коштовностей" Абу-Атлі Ахмед бен Омар Ібн Достав залишив свідчення про звичаї слов'ян спалювати трупи покійників. Дружини покійних різали собі руки й обличчя, а після спалення складали попіл в посудину. Через рік приносили на могилу їжу і мед. У могилу знатної особи клали одяг, золоті прикраси, а його дружину живою зачиняли в кімнату, де був такий чоловік похований.

Арабський мандрівник Массуді в своїх історичних літописах і в "Золотих пухах" також подає відомості про спалювання покійників. Звичай добровільної згоди на смерть разом з чоловіком Массуді порівнює з подібним звичаєм індусів. Массуді підкреслив, що слов'яни – язичники і сонцептологи. Зафіксувавши окремі моменти поховального обряду, Массуді прийшов до висновку, що слов'яни "поклонялися" мертвим. Твори Массуді послужили джерелом для наступних арабських письменників (Аль-Бекрі, Ібрагім бен Вешіф-Шах та інші).

Оригінальними є свідчення Ібн-Фадлана, що здійснив мандрівку близько 921 р. Він залишив свідчення про те, що рабів не спалювали, вони ставали здобиччю хижих птахів і псів. Ібн Фадлан детально описав поховання знатного чоловіка, відтворивши і той вербалний матеріал, що стосувався дівчини, яка добровільно йшла на смерть. У цих свідченнях є загадка і про прекрасний зелений рай, де після смерті перебуває знатний небожчик. А померлі обов'язково спалювалися – такий загальний звичай слов'ян, за свідченням Ібн-Фадлана. При цьому прості люди спалювалися в човні, який будували спеціально для цього випадку. Поховальними обрядами керувала стара жінка, яку називали Янголом смерті. Щодо такої назви – Янгол смерті, – то О. Котляревський вбачав у ній мусульманську передачу якоїсь слов'янської назви. Перед смертю дівчина (за Ібн-Фадланом) виконувала два обряди – дивилася в колодязь, співала урочисту пісню, випивала призначений їй напій, прощаючись з близькими. "КОЛОДЯЗЬ може мати значення раю, міфічне уявлення іndoєвропейських народів зближувало житло померлих блаженних предків, рай – з КОЛОДЯЗЕМ чи ДЖЕРЕЛОМ, країну батьків міфічний погляд розташовував на острові перед повітряного океану..." [8, 78]. Обряд з куркою, який перед смертю виконувала дівчина, може мати подвійне значення – поховальне і шлюбне водночас, адже в народних весільних обрядах курка відіграє дуже помітну роль (про це детально написано у праці Корнія Чєрвака "Весілля мерців: спроби соціологічно пояснити обряди ініціації" (1930). Принісши жертвовну чорну курку в дім молодого, наречена прилучалася до його роду (при чому не тільки до живих, а й мертвих його членів).

Звичай приносити в жертву покійнику півня був поширенним у давніх слов'ян – про це, зокрема, згадує Ібн-Фадлан. Відомін язичницького звичаю спалювання покійника бачимо в пізнішому звичаї кидання гілок на могилу богатирів, самогубців і нехрещених дітей – ця купа згодом обов'язково спалювалася. У Ібн-Фадлана є свідчення також і про тризну як про обрядову військову гру в пам'ять про покійника.

Для того, щоб встановити історичну послідовність поховальних обрядів (відправлення мертвого на човні у відкрите море, спалення, поховання в землі) О. Котляревський звернувся до X книги Ріг-Веди, а саме до поховальної пісні, яку вважав відгомоном давньоарійського способу поховання в землі (жрець закликає смерть, щоб не йшла до живих, кладе камінь між трупом і колом живих).

Чимало важливих подробиць поховальних звичаїв мали брахманські ритуали. Для нас цікавими є такі дані: тіло мертвого везли корови, поруч процесії вели чорну корову, яку вбивали на могилі. У руки мертвого вкладали частину м'яса, щоб він міг нагодувати страшних собак, що стерегли дорогу до царства мертвих. Коли ж не було м'яса, в руки вкладали хліб.

Традиційний український поховальний обряд теж подекуди передбачав перевезення тіла волами. Про це згадує етнограф Хв. Вовк у праці "Сані в похоронному ритуалі на Україні" (Париж, 1896): "У гуцулів на Буковині труну несуть ...на двох дрючках... а то везуть на возі або на санях, запряжених волами..." [4, 328].

Вживання саней у поховальному обряді відоме у всіх слов'янських народів, а також було характерним для народів північного Сходу (чукчів, наприклад, що часто ховали разом з мерцем і сани). Дослідник Д. Анучін шукає слідів існування саней в горах Індії та Персії.

Похоронний хліб теж відіграє значну роль у ритуалах багатьох народів: "Індуси брахманських часів вкладали хліб у руки своїм мерцям перед тим, як класти їх на ватру" [4, 333].

Звичай оплакувати померлих мав сакральний характер, і сучасні дослідники відзначають однаковий екстатичний стан, характерний і для слов'янських, і для азійських народів. Але в деяких східних традиціях, на відміну від української, існувала не лише індивідуальна, а й хорова форма оплакування, при цьому остання була поширеніша (про це йдеться, зокрема, у праці Гарферберга Е.Г. "Пережитки релігіозних представлений у белуджей") [5, 80].

Порівняльне дослідження українського поховального обряду на рівні виокремлення типологічних зв'язків з народними традиціями Сходу ускладнене тим, що ми маємо справу з історично неоднорідними явищами. Вдячним матеріалом є аналіз так званих "загальних" місць поховальних голосінь, їх формальності, що є відносно стабільними. Перспективним є і дослідження загальних ідей, фундаментальних і спільних для багатьох народів (ідея страху перед мертвими, втілена в ритуальних "годуваннях покійних"). Саме такий напрям дослідження вважаємо перспективним у процесі освоєння складної теми еквівалентності культурних явищ.

Процес встановлення типологічних зв'язків передбачає виявлення універсалій. Перспективною лінією дослідження є порівняння східних та українських обрядів, вірувань, фольклорних текстів, пов'язаних з деревом (дерево як медіатор між живими і мертвими, садження дерев на могилах, використання дерев під час жертвоприношень). Часто медіатором під час жертвоприношень був вогонь (звідси походить звичай деяких кавказьких народів запалювати вогонь на могилах). На території України і Росії був звичай "трти покійників".

запалюючи вогнище. Порівняльний аналіз цих звичаїв теж вважаємо перспективним для дослідника історично-типологічних зв'язків.

Уявлення про Вія як про бога смерті особливо яскраво втілилося в "Авесті" (читання цього тексту було частиною поховального ритуалу і відповідало християнській панахиді). Значно раніше, ніж В. Абаєв, у Вісвізумів побачити бога смерті український дослідник В. Милорадович, щоправда, порівнянь з іранською міфологією він не робив ("Киевская старина", 1896, кн. IX, ст. 48). Отже, встановлення етнокультурних контактів на рівні як генетичних зв'язків, так і типологічних, є перспективним шляхом їх вивчення.

1. Абаев В. Образ Вія в повести Н. В. Гоголя // Русский фольклор. – М., 1958. – Вип. III; 2. Балушок В. Формування об'єктивної основи для

етногенезу українців // Народна творчість та етнографія. – К., 2000. – № 1; 3. Білій В., Кагаров Є. Монгольские "обо" и их этнографические параллели // Етнографический вестник. – К., 1929. – Кн. 8; 4. Вовк Хв. Сані в похоронном ритуалі на Україні // Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995; 5. Ереміна В. Историко-этнографические истоки "общих мест" похоронных притчаний // "Русский фольклор". – Л., 1981. – Вып. XXI; 6. Коваль-Фучило І. Голосіння в контексті похоронного ритуалу // "Народна творчість та етнографія". – 2000. – № 1; 7. Коваль-Фучило І. Похоронні голосіння в українській традиції: проблема жанру // Молода нація. – 1999. – № 13; 8. Комляревський А. Погребальные обычай языческих славян. – М., 1868; 9. Маркарян Э. К задаче установления видов эквивалентности культурных явлений (на примере сравнительного изучения культур Востока и Запада) // Культурное наследие Востока. – Л., 1985; 10. Мишанич С. Українське народне голосіння // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Донецьк, 1999. – Вип. 3; 11. Шутак (Івашин) О. Перші дослідження похоронних голосінь у Галичині (Іларіон Свенцицький) // Українське народознавство. Стан і перспективи розвитку на зламі віків. Зб. наук праць. – К., 2002.

Надійшла до редколегії 10.05.04

I. Прожогіна, канд. філол. наук

О.О. ПОТЕБНЯ ПРО ОСОБЛИВОСТІ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Аналізується висвітлення особливостей міфологічної свідомості і тлумачення міфу як символа О.О. Потебнею на тлі його лінгвофілософської концепції зв'язку загального і конкретного.

Position of Olexandr O.Potebnya in features of mythological consciousness and his understanding of a myth are analysed, through the prism of his linguistic and philosophical concepts about interrelation of the general and the particular.

Протягом багатьох десятиліть представники різних філологічних наук, напрямів і підходів звертаються до наукової спадщини Олександра Опанасовича Потебні й відзначають непересічну актуальність і значущість його лінгво-філософської концепції, зокрема його поглядів на проблеми зв'язку мови й мислення, образу й значення, логічних і граматичних категорій. Як зазначають дослідники, "розгляд потебнянства – це, насамперед, аналіз систем співвідношення мови й історичної дійсності в соціальних параметрах особистості і народу, вивчення семантичних принципів вичленення основних філософсько-лінгвістичних категорій усвідомлення дійсності, діалектики мовно-мислительної діяльності й еволюції її граматичних структур, розкриття мови як творчого процесу в контексті культури, психології особистості, історії народів" [2, 4], причому такого інтегрального осмислення, яке поєднує історичний і генетичний підходи, вимагає будь-яка з досліджуваних Потебнею чи його послідовниками наукова дисципліна. Саме у такому напрямі відбувається осягнення ідей видатного вченого в сучасній лінгвістичній парадигмі, коли йдеться про його внесок у теоретичне загальне й порівняльно-історичне мовознавство, історичну граматику, граматику сучасної мови, поетику. До розуміння Потебні дослідники наблизилися одночасно через осягнення його лінгво-філософської (або філософсько-лінгвістичної, залежно від вихідної позиції дослідника) концепції в цілому і через розгляд конкретних мовознавчих проблем у творчому доробку вченого. Проте деякі аспекти наукових розробок О.О. Потебні й досі не дістали належного висвітлення й осмислення як частини його загальної синтезуючої концепції. Це стосується насамперед тих досліджень учено-го (або їхніх розділів чи навіть окремих тез), де він виступає як міфолог. Між тим міфологічна й етнолінгвістична проблематика в О.О. Потебні не тільки значна за обсягом (за підрахунками, загальний обсяг відповідних праць Потебні становить понад дві тисячі сторінок [11, 11; 13, 72]), але й складає невід'ємну частину його загально-філологічної концепції, причому розгляд проблем, що нас цікавлять, під таким кутом зору передбачав сам учений. "Міфологія є історія міфічного світосприйняття, у чому б воно не відбивалося: у слові й оповіді, чи речовій пам'ятці, звичаї й обряді. Теорії словесності міф підлягає лише як словесний твір... Коли міфолог... визначає при-

йоми міфічного мислення за посередництвом слова... то він працює стільки ж для історії (мови, побуту тощо), скільки для психополії та теорії словесності" [7, 294–295]. М.І. Толстой справедливо зауважив, що в етнолінгвістичних працях Потебні переважає конкретний матеріал, а не теоретичні узагальнення, і тому дослідникам доводиться з'ясовувати теоретичні позиції видатного вченого, виходячи з усього дослідження (від себе додамо: з усіх відомих нам робіт); тоді як у лекціях з історії словесності та в чорнетках Потебня частіше розкривав "глибинний зміст" досліджень і обґруntував свої концепції [13, 74]. Okрім зазначеної праці М.І. Толстого, міфологічні (язичницькі) тематиці в науковому доробку О.О. Потебні присвячено статтю Т.Б. Лукінової [3], де йдеться більше про Потебню-етимолога та етнографа, проте й зазначається, що вчений звертає увагу на певні риси міфологічного світогляду (зокрема і перш за все, слід наголосити на визнанні історичної закономірності міфологічного мислення й міфу; об'єктами уваги Потебні були також віра в магічну силу слова, культу предків, вогню, води у давніх слов'ян). Побіжний огляд проблеми міфологічного світогляду, котра цікавила Потебню, міститься у вступних статтях до тих видань, де опубліковано його праці (власне, розділи праць) з цієї проблематики [1; 5]; проте зрозуміло, що специфіка й обсяг цих публікацій не дозволяли їхнім авторам ґрунтovanо висвітлити зазначений аспект потебнянської концепції. Давно настав час звернутися до розуміння вченим сутності, функціональних особливостей і відмінностей міфологічної свідомості в порівнянні з сучасною та розглянути поняття міфу, як його тлумачив Потебня.

Характерними рисами міфологічної (або "міфічної", за Потебнею) свідомості є відсутність аналізу та відсутність критики (критичного ставлення), тобто беззастережна віра в міфи й легенди: "якби цього не було, то й не говорилося б" (те саме відносно первісного світогляду раніше відзначали Ф.І. Буслаєв, М.О. Максимович, М.І. Костомаров). Випереджаючи теоретичні погляди сучасних міфологів на пізнавальні властивості міфологічного мислення, Потебня стверджував, що "міф подібний до наукового мислення в тому, що й він є акт свідомої думки, акт пізнання, пояснення х за посередництвом сукупності раніше даних ознак, об-

єднаних і доведених до свідомості словом або образом А" [7, 284]. Як бачимо, конкретне питання узгоджується із загальною концепцією: у даному разі, міфологічне пізнання визначається як таке, що базується на психологічному законі аперцепції, як і будь-яке пізнання взагалі [8].

Перш ніж дати визначення міфу й міфології (цьому присвячено окремі розділи "Із записок по теории словесности" – праці, яку дослідники вважають підсумковою принаймні для теоретико-літературних поглядів філолога [4, 332]), Потебня аналізує погляди зарубіжних і вітчизняних представників міфологічної школи, зокрема Макса Мюллера та О.М. Афанасьєва. Потебня погоджувався з М. Мюллером у тому, що, по-перше, міфологія є історичною фазою в розвитку мови й мислення; по-друге, дискурсивне мислення неможливе без знаків; мова – єдино можлива реалізація людської думки (у розумінні, що йде від В. Гумбольдта); потретє, думка відрізняється від слова, зміст – від форми; по-четверте, мова впливає на думку. Мюллер вбачав у цьому зворотному впливі "дійсне розв'язання старовинної загадки міфології", "мову в стані самозабуття". Потебня на відміну від багатьох прихильників і противників мюллерівської теорії "хвороби мови", застерігає від поверхового сприйняття цієї теорії, посилаючись на самого Мюллера, наводячи його обмеження й висновання: "Я не один раз стверджував і намагався довести, що багато явищ у міфології та релігії, на перший погляд нерозумні й незрозумілі, пояснюються впливом мови на думку. Але я ніколи не говорив, що все міфологічне може бути пояснене таким чином, що все нерозумне базується на словесному непорозумінні, що вся міфологія є лише хворобливий процес мови. Певні міфологічні загадки можуть бути, як я довів, розгадані за допомогою засобів мовознавства; але міфологію, як ціле, я уявляв завжди замкненим періодом, неминучим у ході розвитку людського духу, втягуючим у свою сферу все, до чого в даний час могло стосуватися мислення" [7, 296–297]. На відміну від Мюллера і Афанасьєва, які вважали поетичне мислення первинним відносно міфологічного, Потебня доводив первинність міфологічного мислення, більше того, – його єдину можливість на певному етапі розвитку людського суспільства: "Міфічне мислення на певному щаблі розвитку – єдино можливе, необхідне, розумне; воно властиве не одному якомусь часові, а людям усіх часів, які стоять на певному щаблі розвитку думки; воно формальне, тобто не виключає ніякого змісту: ні релігійного, ні філософського й наукового" [7, 303]; пор. в іншій роботі: "Ми гадаємо, що здатність до абстрагованого мислення (тобто до мислення відношень окремо від речей, як у математиці, або разом із речами та явищами, але таким чином, що кожного разу ми можемо відокремити відношення, як загальне, від явища, як часткового, як в ag-ator), – що така здатність набувається народами поступово й, отже, колись була відсутня" [6, 9]. Теза про різні форми співіснування й співвідношення загального й часткового, залежно від ступеня розвитку мови й мислення, обґрунтovується в неопублікованій за життя Потебні праці "Частное при общем". Частину цієї роботи було надруковано у статті О.В. Вєтухова "До розуміння Потебні (Критично-бібліографічні уваги)", вміщений у "Науковому збірнику Харківської науково-дослідної кафедри історії української культури. Ч. 2-3" у 1926 р. Оскільки базові поняття, стисло викладені в цій праці, можуть розглядатися як визначальні для розуміння потебнянської концепції, зокрема міфологічної та сучасної свідомості, і оскільки зазначена робота невелика за обсягом, у додатку наводимо її повністю.

Основними смисловими вузлами загальнофілологічної концепції О.О. Потебні є поняття "образ", "значення", "внутрішня форма", "уявлення", "знак" (останні два слова ми вважаємо найбільш прийнятними для перекладу багаторазово вжитого в оригіналі російською слова "представление" у двох різних значеннях). На нашу думку, осмислення Потебнею цих понять і особливо відношень між ними є реалізацією у відповідних площинах більш абстрактних понять загального й конкретного, або часткового (у Потебні: "частного"), хоча напрям осмислення міг бути й зворотним – від аналізу образу і форми, значення і знаку до узагальнення їх як втілення цих абстрактних категорій. Саме у відношеннях між ними полягає сутнісна різниця між міфологічною та сучасною свідомістю, – і це лише один з можливих аспектів розгляду відбиття діалектики загального й конкретного, але такий аспект, до якого вдався сам О.О. Потебня в роботі "Частное при общем".

О.О. Потебня розрізнював міф як слово, або, посилаючись на філолога та історика О.О. Котляревського, "міфічне уявлення", і міф як "міфічне сказання", оповідь, які знаходяться у певному зв'язку між собою: перше відноситься до другого, як слово відноситься до розгорнутого поетичного твору, – тобто як поетичний твір, за Потебнею, "виростає" зі слова, так і міфічне сказання "виростає" з міфічного уявлення, втіленого у слові [7, 302]. У Потебні уявлення про міф-слово є частиною його загальної лінгвофілософської концепції, згідно з якою значення слова не передається, а створюється реципієнтом кожного разу в процесі сприйняття й розуміння. За Потебнею, міф – це своєрідний психолінгвістичний конструкт; те пояснення, яке дають дослідники поняттю "міф", не відповідає (і не може відповісти!) уявленням "первісної людини", тобто людини, що оперує категоріями міфологічного мислення. Міф для такої людини несвідомий, зв'язок між образом і значенням у ньому не доводиться й не потребує доведень, а береться на віру. Сучасна людина вбачає в міф-слові поетичний образ, який розглядається як суб'єктивний засіб для переходу до значення, тобто бачить шляхи утворення такого образу в порівнянні, метафорі, метонімії й т. ін. Отже, сучасна людина вважає міфологію різновидом поетичного мистецтва, втіленням "поетичного мислення": "Для нас міф, що його ми приписуємо первісній людині, є лише поетичний образ. Ми називаємо його міфом лише по відношенню до думки тих, ким і для кого його створено" [7, 302]. Чи означає це, що поняття поетичного і міфічного (міфологічного) треба розмежувати, "розвести" у різні боки, співвідносячи міф – тільки з міфологією, а поетичний образ – з поетичним мисленням? Потебня писав: "Що міфологія не є поезія, справедливо у тому сенсі, що міфологія охоплює не тільки словесні вираження міфічного мислення, але й вираження живописні, скульптурні, мімічні й т. ін. Але за цим винятком, усе словесне в міфології в той же час поетичне. Поетичність є образність у слові, тобто форма, котра не включає жодного: ні релігійного, ні історичного, ні філософського – змісту" [7, 303]. Привертає увагу те, що майже дослівно на одній сторінці Потебня характеризує міфологічне і поетичне мислення як формальне, вкладаючи у це слово зміст, який у сучасному науковому метаописі виражається словом "функціональність". Отже, найголовніша відмінність між міфологічним мисленням і поетичним полягає не у сферах функціонування, хоча міфологічне мислення, як уже було з'ясовано, більш функціональне, аніж поетичне, протиставлене

науковому; натомість цю відмінність треба шукати "зсередини", у самому ядрі образу – значенні.

Розмірковуючи про спадкоємність і специфічність типів мислення людини, О.О. Потебня писав: "Для поетичного мислення у вузькому смыслі троп є завжди стрибок від образу до значення. Його, щоправда, полегшено звичкою думки, але як могла утворитися ця звичка? Вона виникла лише внаслідок того, що спочатку відстань між образом і значенням була зовсім малою" [7, 288]. Найменша відстань між образом і значенням – коли "образ вважається об'єктивним і тому цілком переноситься в значення й служить підставою для подальших міркувань про властивості означуваного" [7, 287], а це якраз притаманна міфологічній свідомості риса – ототожнення образу й значення, коли різниця в існуванні предмета (скажімо, колесо земне й небесне /сонце/, вівці земні й небесні /хвари/) визнається несуттєвою. "Метафоричність" міфу, на що багато разів указували як на його невід'ємну рису як до Потебні, так і після нього, не є, за Потебнею, результатом усвідомленого художнього прийому: "Міф відрізняється лише від поезії у вузькому розумінні, пізнішому за часом виникнення. Вся різниця між міфом і такою пізнішою поезією полягає у відношенні свідомості до елементів одного й іншого. Не взявши до уваги цього "сматрящого ока", тобто розглядаючи абстраговано лише словесне вираження, розрізнати цих явищ не можна" [7, 302]; "Поява метафори у сенсі усвідомлення різновідності образу й значення є тим самим зникненням міфу" [7, 304]; "Метафоричність вираження, у вузькому розумінні, починається водночас із здатністю людини усвідомлювати, утримувати різницю між суб'єктивним началом думки, що пізнає, і тим її плинном, який ми називаємо (неточно) дійсністю, світом, об'єктом" [7, 304–305].

З нерозчленованістю образу і значення в міфологічній свідомості в концепції Потебні корелює теза про неподільність, невідокремленість уявлень про загальне й часткове. У праці "Частное при общем" учений аналізує вживання переважно іменників із загальним і конкретним значенням в історичних пам'ятках. У світлі його поглядів на мову й мислення зрозуміло, що будь-які мовні дані свідчать про особливості мислення, а якщо йдеться про досить віддалені мовні факти – то й про світоглядні відмінності. Одночасне вживання іменників із загальними та конкретними значеннями можна пояснити відсутністю здатності утримувати у свідомості різницю між загальним і частковим, – так само, як нездатністю на певному етапі розвитку мислення людини утримувати різницю між образом і значенням пояснюється виникнення та існування міфу. Унаслідок аналізу історичного розвитку мислення людини і особливостей відношення свідомості до дійсності Потебня так визначає міф (як слово, а не оповідь): "...у міфі образ і значення різні, інакомовність образу існує, але самим суб'єктом не усвідомлюється, образ цілком (не розкладаючись) переноситься в значення. Інакше: міф є словесним вираженням такого пояснення (аперцепції), при якому пояснюючому образу, котрий має тільки суб'єктивне значення, приписується об'єктивність, дійсне буття в пояснованому" [7, 303]. Учений писав, що для міфологічного світогляду "слово є сутність речі" [7, 283]. Згідно з сучасними науковими поглядами, потебнянське тлумачення "міфу" – слова відповідає поняттю символа, порівняймо: "Символізм міфу є його найважливішою рисою. Дифузність, нерозчленованість первісного мислення виявилася у нечіткому розмежуванні в міфологічному мисленні суб'єкта й об'єкта, предмета й знака, речі й слова,

істоти та її імені..." [12, 13]. Потебня, можливо, перший зазначив, що саме через нерозрізнення слова й речі, беззастережну віру в силу слова виники замовляння, благословення й прокляття [7, 283; 9, 206].

Для розуміння природи символу та того складного комплексу значень, який стоїть за кожним символом (адже навіть "однозначний", "прозорий", так би мовити, символ потенційно апелює до комплексу значень, аж до протилежних значень, про що Потебня теж писав першим [1, 10]), його спостереження про особливості відношення свідомості до образу є надзвичайно важливими. З них випливає, що сучасна людина, котра мислить іншими від міфологічного світогляду категоріями, не може злагнути чи відчути силу впливу символу. Отже, чималий шар культури, який стоїть за прадавньою символікою, залишається для нас таємницею за сіома печатками, і ми в крайньому разі можемо тільки намагатися "пояснити" символ? Проте Потебня знаходив і в сучасній йому дійсності приклади міфічного мислення, тобто світосприйняття, при якому форма (образ) і зміст (значення) не розрізнюються, а ототожнюються: "Що в мові нинішнього простого народу скрізь і всюди речовинність й людиноподібність явищ є не фігура, не форма мови, а весь її зміст, це підтверджується свідченням багатьох спостерігачів (див., між іншим, Фед. Рильського, К изучению украинского народного мировоззрения, "Киевская старина", 1888, II, особл. 276-7) [новіше видання: [10] – I.П.]. Як нині вр. [великоруський – I.П.] простий народ говорить і думає, що іней це – "сама лютість (морозу) і є" (лють – близькітка інею, що літає в повітрі – Даль), так колись думали про властивості й учені... Коли змії та ящірки скидають стару шкіру, вони молодіють, старість виходить з них разом з "облудою". з "линовищем" (мр. [малоросійське – I.П.]), тому це линовище... і є старість" [6, 18–19]. Подібні спостереження говорять на користь думки, що висловлюється сучасними дослідниками, про те, що архаїчна картина світу не цілком належить прадавньому минулому, а продовжує існувати, принаймні на рівні колективно-несвідомого, паралельно з сучасною картиною світу, що базується на усвідомленні причинно-наслідкових та інших логічних відношень.

Отже, тлумачення О.О. Потебнею "міфу як слова" відповідає сучасному розумінню символа в міфopoетиці, а особливості міфологічного світогляду у викладі Потебні в сучасній науці описують як іманентно притаманий міфopoетичній картині світу символізм.

Що ж до терміну "символ", то його Потебня також широко вживав, але стосовно не міфологічного, а власне поетичного, зокрема й народної поезії (див., наприклад, назву його праці "О некоторых символах в славянской народной поэзии"). За Потебнею, символ у поетичному творі – це підставка для порівняння з метою створення поетичного образу (метафори, метонімії). У цьому ж значенні Потебня вживав слова "внутрішня форма", "уявлення", "образ", "знак". Спостереження над контекстами, де вжито ці слова, дозволяє зробити висновок про те, що вони не є повними синонімами; автор запучає низки цих слів для того, щоб сформувати повніше уявлення, розуміння того, про що йдеться в певному фрагменті тексту (через це, до речі, його дуже нелегко перекладати: ті слова, які в деяких контекстах вживаються синонімично, в інших контекстах можуть означати зовсім протилежне) Потебня доходить висновку, що символ може бути підставою для порівняння, метафори, метонімії та інших різновидів тропів, і говорить про символічний образ, який може бути реалізовано у порівнянні ("мається, як горох при дорозі" [7, 213]), зокрема й у безсполучниковому порівнянні, коли "образ в уподібненні уявляється не згад-

кою, а наявним враженням", "конкретним сприйняттям" [7, 215, 216]. Можливий і такий спосіб функціонування символічного образу, коли він "представленний у переказі, а не у свіжому недавньому сприйнятті" [7, 216]; такими є у народній поезії символічні позначення дівчини як зірочки, вишні, квіточки, парубка – як барвінку, качура, закханих – як голубків у парі тощо. За Потебнею, символічним може бути не тільки конкретне позначення особи чи предмета, але й опис ситуації [7, 217]; у цьому вченій вбачав один із прийомів створення "ємності" народнопоетичного образу, його зрозумілість для народу. Про подальше побутування символу Потебня писав, що "лише пізніше, під впливом звички до такого прийому, може з'явитися навмисне його вживання (для заповнення першої половини двовірша, для рими) і розробка, варіювання початкового символу через усю пісню або її частину ... Поволі уможливлюється ... віддаленість і випадковість зв'язку між символом і значенням..." [7, 225]. Проблема символу у висвітленні О.О. Потебні вимагає окремого дослідження.

Прикро, але деякі роботи О.О. Потебні не надруковані й досі, хоча зберігаються в архівах, а частина з опублікованого становить бібліографічну рідкість, ска-

жімо, опублікована ще 1883-1887р. у Варшаві праця "Объяснение малорусских и сродных народных песен". Між тим у працях видатного вченого містяться думки, в яких він випередив свій час і які є не тільки актуальними, але й мають стимулювати наукові розвідки.

1. Байдурин А.К. А.А. Потебня. Философия языка и мифа // Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989; 2. Білодід О.І., Кримський С.Б. О.О. Потебня і філософська традиція // Наукова спадщина О.О. Потебні і сучасна філологія. 3б. наук. праць. – К., 1985; 3. Лукінова Т.Б. О.О. Потебня як дослідник слов'янського язичництва // Наукова спадщина О.О. Потебні і сучасна філологія. – К., 1985; 4. Муратов А.Б. Комментарий // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990; 5. Муратов А.Б. Теоретическая поэтика // Потебня А.А. Потебни // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990; 6. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – М., 1968 – Т. III; 7. Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990; 8. Потебня А.А. Мысль и язык. – К., 1993; 9. Потебня А.А. Психология поэтического и прозаического мышления // Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989; 10. Рильський Ф.Р. К изучению украинского народного мировоззрения // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991; 11. Сумцов М.Ф. Велетень думки і слова (О.П. Потебня) – Х. 1922; 12. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мицология // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т – М., 1998 – Т. 1; 13. Толстой Н.И. О некоторых этнолингвистических наблюдениях А.А. Потебни // Потебнянські читання. – К., 1981

Надійшла до редакції 31.08.04

Наукове видання



ВІСНИК

КІЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО МОВОЗНАВСТВО ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуск 16

Редактор О.Грицаюк

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

Засновник та видавець – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Свідоцтво Міністерства інформації України про державну реєстрацію засобів масової інформації КІ № 251 від 31.10.97. Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", директор Г.Л.Новікова. Адреса ВПЦ: 01601, Київ, б-р Тараса Шевченка, 14, кімн. 43. ☎ (38044) 239 3172, 239 3222; факс 239 3128



Підписано до друку 07.12.05. Формат 60x84^{1/8}. Вид. № 351. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 500. Ум. друк. арк. 10.0. Зам. № 25-3022.

Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43,
☎ (38044) 239 3222; (38044) 239 3172; (38044) 239 3158; факс (38044) 239 3128
E-mail: vydav_polygraph@univ.kiev.ua
[www: http://vpc.univ.kiev.ua](http://vpc.univ.kiev.ua)

Наукова бібліотека
ім. М. Максимовича
КНУ
ім. ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



3278JB

45 - чит зал періодики та дисерт | 14.00

ISSN 1728-3817



35>

9 771728 381009