

05 (К.УН.)
Вісн



ISSN 1728-3817 (загальний)

ISSN 1728-2659 (серійний)



ВІСНИК

**КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
МОВОЗНАВСТВО
ФОЛЬКЛОРИСТИКА**

17

2006

Вісник присвячено актуальним проблемам літературознавства, мовознавства, фольклористики.

Автори літературознавчих праць розглядають широке коло питань історії та теорії літератури: "Повчання дітям" Володимира Мономаха як пам'ятка середньовічного письменства, окремі аспекти творчості М. Семенка, Р. Іваничука, поетів-експресіоністів, сербського письменника М. Павича і болгарського прозаїка А. Константинова, роль традицій у становленні українського модернізму.

У центрі уваги мовознавчих досліджень – структурно-семантична організація простого ускладненого речення, інформаційно-пошукова модель (тезаурус) з юридичної термінології, граматиалізація семантичних відношень у дво- і багатомпонентних кібернетичних термінах, "живі" фонемні чергування в морфології українського дієслова, лінгвотекстологія символів у поезії М. Рильського.

Фольклористичні студії осмислюють роль першого наукового щорічника "Первісне громадянство та його пережитки на Україні", козацькі духовні практики (картина "Козак-Мамай").

Для викладачів, наукових працівників, аспірантів і студентів.

This Visnyk is devoted to current issues in literary, language and folklore studies. The authors of literature studies works deal with a wide range of historical questions and the theory of literature: the "Sermons to Children" of Volodymyr Monomakh as an example of medieval literature, some aspects of the art of M. Semenko, R. Ivanichuk, poets-expressionists, Serbian writer M. Pavich and Bulgarian prose writer A. Konstantinov, the role of traditions in the formation of Ukrainian modernism.

In the focus of interest of language studies articles are: a structural-semantic organization of simple complicated sentence, an automated information-searching system for terms of law built, the grammaticalization of semantic relations in two- and multicomponential terms of information science, "live" phonemic alternations in the morphonology of the Ukrainian verb, the linguistic textology of the symbols "storm" and "snow" in M. Rylskyi's neo-classical poetry.

The folklore studies articles interpret the role of the scientific journal *The Primitive Society and Its Relics in Ukraine* in the development of Ukrainian culture and the Cossack spiritual practices ("Cossack-Mamay").

For University teachers, lecturers, 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, 6-р Т. Шевченка, 14, Інститут філології;
☎ (38044) 234 99 72; 239 33 68

Затверджено

Вченою радою Інституту філології
31.10.05 (протокол № 2)

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

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

Наукова бібліотека
ім. М. Максимовича

КНУ

ім. ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



11432JB

45 - чит.зал періодики та дисерт. Ц. 18.50

01601, Київ-601, 6-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2006

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Астаф'єв О. Наративи руху і безруху у творчості поетів-експресіоністів	4
Беліченко М. Питання українсько-польських взаємин у творчості Романа Іваничука	6
Білоног Ю. Авторство як об'єкт іронії в романній творчості Мілорада Павича	9
Бондарева О. Жанрові трансформації біографічної драми у 80-90-і роки ХХ століття	12
Гончар І. Поетична трикстеріада Михайля Семенка	16
Гудзенко О. Побутування "пророчної" п'єси на українському літературному ґрунті 20-х років ХХ століття	19
Єременко О. Елементи літературної традиції у становленні українського модернізму	22
Макушенко О. Версії іншості у повісті Алеко Константинова "Бай Ганьо: неймовірні подорожі одного сучасного болгарина"	25
Сліпушко О. "Повчання дітям" Володимира Мономаха як зразок літератури Раннього християнського Середньовіччя	28

МОВОЗНАВСТВО

Алексієнко Л., Дарчук Н., Сорокін В. Інформаційно-пошукова модель (тезаурус) з юридичної термінології	32
Волошина Т. Грамадикалізація семантичних відношень у дво- і багатокomпонентних кібернетичних термінах	36
Калетнік А. Лінгвотекстологія символів "буря" та "сніг" у неокласичній поезії Максима Рильського	38
Козленко І. Інваріантно-варіантна сутність одиниць парадигматики: основа//основоформи і флексема//флексії	40
Мойсієнко А. Структурно-семантична організація простого ускладненого речення	44
Ніка О. Православна ідея у староукраїнських перекладах другої половини ХVI – першої половини ХVII ст.	47

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Лебедєв Ю. Степ і море в українських народних думах (до вивчення етнокультурних контактів)	51
Церковняк О. Роль першого наукового щорічника "Первісне громадянство та його пережитки на Україні" у розвитку української фольклористики	52
Чорна М. "Козак-Мамай" і козацькі духовні практики	54

CONTENTS

LITERARY STUDIES

Asta'ev O. Narrative Action and Immobility in Poet-Expressionists' Creative Works	4
Belichenko M. The Question of Ukrainian-Polish Relations in Roman Ivanychuk's Novels	6
Bilonog Y. Authorship as Irony's Object in Novels of Milorad Pavic	9
Bondareva O. Genre Transformations of Biographical Drama in the 1980ies-1990-ies	12
Honchar I. Mykhailo' Semenko's Poetic Tricksteriada	16
Gudzenko O. The Existence of So-called "Prophets" Play in the Ukrainian Literary Basis in the 1920-ies.....	19
Yeremenko O. Elements of Literary Tradition in the Development of Ukrainian Modernism	22
Makushenko O. The Versions of Alterity in the Narrative of Aleko Konstantinov "Baj Ganjo: Incredible Travels of a Modern Bulgarian"	25
Slipushko O. "Sermons to Children" by Volodymyr Monomakh as an Example of Early Christian Medieval Literature	28

LANGUAGE STUDIES

Aleksienko L., Darchuk N., Sorokin V. An Automated Information-Searching System for Terms of Law	32
Voloshyna T. Grammaticalization of Semantic Relations in Two- and Multicomponential Terms of Information Science	36
Kaletnik A. Linguistic Textology of the Symbols "storm" and "Snow" in M. Rylskyi's Neo-Classical Poetry	38
Kozlenko I. The Invariant/Variant Essence of Paradigmatic Units: Stem//Stemforms and Flexema//Inflexions.....	40
Moyisienko A. A Structural-Semantic Organization of Simple Complicated Sentence	44
Nika O. The Orthodox Idea in old Ukrainian Translations of the Second Haft of the 16-th the First Haft of the 17-th Centuries	47

FOLKLORE STUDIES

Lebedev J. "Steppe" and "Sea" in Ukrainian Folk Songs (to the Study of Etnocultural Contacts).....	51
Tserkovnyak O. The Role of the Scientific Journal <i>The Primitive Society</i> and <i>Its Relics in Ukraine</i> in the Development of Ukrainian Culture	52
Chornya M. "Cossack-Mamay" and the Cossack Spiritual Practices	54

НАРАТИВИ РУХУ І БЕЗРУХУ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-ЕКСПРЕСІОНІСТІВ

На матеріалі української еміграційної лірики (1945-1990) розглянуто проблеми еволюції її художньої семантики, природи і зміни стильових систем, простежується втілення ментальних і етнічних архетипів, семіозису. Розкрито специфіку мотиву "рух-статика" в поезії українського експресіонізму. Дослідник використовує ідеї лінгвістики, семіотики, теорії етносу.

Considered in the article are the problems of evolution of art semantics of modern historical-literary process, the nature and change of style models. The article reveals the motive of "motion-static" in the poetry of Ukrainian expressionism. On the material of Ukrainian emigration lyrics of 1945-1990 the embodiment of concepts of art thinking (spiritual and ethnic archetype, the phenomenon of semiosis and its main components) is traced. The author uses ideas of linguistics, semiotics, and theory of ethnoses.

Експресіоністи, беручи за провідний принцип своєї художньої системи боротьбу добра і зла, духа з матерією, інтенсивно насичують фіктивний світ своїх творів різними формами динамізму, руху, дбаючи про те, щоб ні в якому разі він не залишався статичним. Наука психологія переконливо довела, що елементи руху містяться в усіх уявленнях, зокрема і в поетичному, де великий теоретичний інтерес має для нас трансформація творчого уявлення, перехід від простого відтворення явищ і речей до творення (художнього вимислу). В. Вундт стверджував, що до складу зорових, слухових, смакових, запахів та дотикових образів неодмінно входять елементи руху, що вони прагнуть позбутися своїх чисто внутрішніх властивостей і об'єктивуватися, виступити назовні [4, с. 48]. Ці складові репродукування уявою він об'єднав категорією "пам'ять". Однак, коли ми говоримо про трансформацію художнього уявлення в експресіонізмі, то складність усієї цієї проблеми не можна звести до категорії "пам'яті" [2, с. 160-317].

У творенні фікції задіяно багато образів, що мають свої специфічні поєднання, підпорядкування, групування і взаємовпливи. Виникає потреба відкрити "перехідну форму" між відтворенням і творенням, хоча між ними, безперечно, існує безліч інших співвідношень. Але запитувати, чому людина має здатність творити, вилити свої ліричні почуття, це те саме, що запитати, чому вона має очі, вуха і руки, а не є рукокрилою на взірця кажана. Очевидно, ми сприймаємо її фізичний і духовний організм саме таким, яким він склався від природи, і саме з нього природно "витікає" творче уявлення, перехід від простого відтворення до творення [3, с. 30-35]. Зауважимо, що в "перехідній формі" між ними помітні два аспекти: 1) стимул руху, зведений до дій, прагнень, бажань, хотінь і т.д.; 2) можливість саморедукції образів, що потім групуються у нові комбінації. Стосовно першого, то вже не раз йшлося про аксіологію експресіонізму і її головні категорії: Добро, Свобода, Благо, Справедливість, Чин і т.д. Стосовно другого, то тут треба взяти до уваги, що спонтанний потік образів експресіонізму, як і інших систем, здійснюється великою мірою несподівано, без явних збудників. Вони, ці збудники, звичайно, є, але набирають прихованих форм мислення за аналогією – афективної конструкції, що виникає здебільшого внаслідок несвідомої мозкової діяльності. Єдине, про що тут можна говорити – про особливості матеріальної форми, у яку це творче уявлення вилилося [5, с. 153].

Вона в експресіоністів не скидається на безтілесну душу, безплотний дух, майже нематеріальну оболонку, яку зустрічаємо у символістів. Нема тут тієї важкої, соціально обтяженої душі і матеріального тіла, що бачимо в реалізмі. Є фіктивний світ, де зображення замінюється вираженням, "я" художника витісняє предмет. Світ, позначений нервовою дисгармонією, неприродністю

пропорцій, перебільшеними ламаними лініями. Він деформований, гротескно-фантастичний, напружений, з трагічним відтінком, звихреними рухами майбутніх катастроф, відчуттям переломів історії та фатальної залежності від буття. І в цей світ вміщена людина, не людина, а якийсь фантом, узагальнений образ повстанця, що кличе за собою маси і жбурляє їх в історичну крутоверть. Поверхня явищ, предметів і речей не витримує прихованого в них загального змісту, динаміки людського пориву.

Наявність динаміки пориву може розцінюватися як індекс життєздатної, діяльної енергії, що протистоїть статичності, стагнації, завмиранню життя, станом ентропії, так її змальовує, наприклад, Іван Багряний у вірші "Дівчина" ("Вибухає ніч громами, і земля дрижить у дзвоні. / За любов ми йшли фронтами, / Серце кинувши під коні"). А в поемі "Золотий бумеранг", навпаки, порив має динаміку він моделює як суєту, марноту марнот, а статичність – як стабільність, умиротвореність, причетність до вічного.

Над пережитим, мов печатки,
Стоять хрести, писнять могили...
Там вже ні гіку, ні пуни,
Де печенізькі табуни
Та скитські тичбища ходили.

Вже не бряжчать мечі, як здавна.
В лискучій соняшній пилу
В Путивлі-граді на валу
Давно не плаче Ярославна, –

Лице в зеніт, коса в цвітінні,
Рожеві руки в моря синь, –
Заквітчена, усміхнена
І мрійна над усіх вона.

Тож Край-Титан! То по росі
У перлямутрі-поросі
Пляцдарм бойовиськ. Край-дитина.
І зветься край той Україна.

("Золотий бумеранг").

Однак, читаючи уривок, не треба тішити себе ілюзією, що цей твір є неокласицистичним, хоча й маємо в ньому світ, сповнений гармонії і умиротвореності. У даному випадку автор всього-на-всього використовує кінематографічний прийом "стоп-кадру" – для того, щоб у світі твору ситуувати статику і перевести увагу читача зі світу твору на закріплювач. Давайте пригадаймо німу сцену у фіналі "Ревізора" М. Гоголя, де теж використовується "стоп-кадр". Щоправда, була ще одна можливість перервати дію на сцені і цим самим підкреслити умовність світу, що демонструється під рампою: у хід спектаклю міг втрутитися автор (режисер) і перервати дію. Але тоді б спектакль перетворився у спектакль про спек-

такль. Цікаво подивитися на функцію німої сцени у випадку екранізації "Ревізора". Фільмів за цим твором було кілька, але зупинимося на двох, абсолютно протилежних прийомах втілення цієї сцени. Кінорежисер М. Мельчук у своєму фільмі "Ревізор" (1960) втілює німу сцену за допомогою "стоп-кадру", що означає, що у світ фільму вторгнувся постановник і перевів його в умовно-кінематографічний; але є ще один аспект такого втілення сцени: втручання постановника може бути витлумачене як його оцінка і нетерпимість до такого світу і навіть твору. Кінорежисер О. Ведерников ("До нас їде ревізор", 1988) втілює цю сцену по-іншому: дія п'єси (німа сцена) зупиняється, але на її фоні продовжує зі звичною швидкістю рухатися кіноплівка, на героїв, що застигли, наповзають титри і т.д. У даному випадку маємо навмисне роздвоєння твору на світ і на кінематографічні засоби, на екран і плівку, що створює ілюзію невтручання, фікцію самотійності світу і його незалежності від кінематографічних засобів, з одного боку, а з іншого – ілюзію об'єктивного, не спотвореного характеру самого закріплювача, тобто кінематографічних засобів [7, с. 96].

Як уже не раз підкреслювалося, всяка прикмета, що вичленовується, значуща у межах власного рівня, у межах своїх диференціацій, вибудованих у певну систему. Не є винятком і цитована уже поема Івана Багряного "Золотий бумеранг", збудована на анафорі "пливе Україна".

На перший погляд може здатися, що тут маємо справу з рухом, заздалегідь приписаним нерухомому об'єктові: "біжить", наприклад, пам'ятник Петрові І у "Мідному вершнику" Олександра Пушкіна і в "Петербурзі" Андрія Белого, грізною ходою пересувається статуя командора у "Камінному господареві" Лесі Українки, – їх механічний, неживий рух створює ілюзію кошмару, фантазмагорії. Україна, як географічна територія, зрозуміло, також не може рухатися, і на цій основі згаданий образ можна поставити в один ряд з пам'ятниками, статуями, небіжчиками, яким приписується рух у багатьох творах художньої літератури [1, с. 180].

Але є одне застереження, на яке варто звернути увагу: рух у даному випадку ми розуміємо як властивість, притаманну світові цілком або його окремим компонентам (розуміємо як ознаку, індекс чогось), абстрагуємо його від поняття "пересування" або "переміщення", що тісно зв'язане як з просторовими і часовими реляціями світу, так і з категоріями "об'єктивність – суб'єктивність"; тобто "бути об'єктом діяльності" (бути пасивним – пересунутим), "бути суб'єктом діяльності" (бути активним, тим, що здатен впливати – пересувати).

Пояснити образ

*Серед слов'янської рівнини,
Межи Сибіром і хребтом
Карпатських гір – крутим хребтом –
Пливе під сонцем Україна*

можна лише у рамках усіх форм руху даного твору або усієї поетичної системи Івана Багряного, чи певної культури (найзагальнішої моделюючої системи). Свою семантику рух, як і будь-яка інша прикмета світу, одержує за чужий рахунок. В одних випадках він може бути привнесений у готовому вигляді ззовні: з наявного культурного фонду руху і його упізнаваної конотації (символіки), із фонду індивідуальних, не завжди чітко усвідомлених автором асоціацій. Інколи семантика може виникати за рахунок стабільності (регулярності) співвідношень між рівнем руху і якимось іншим (семантизованим) рівнем даного твору або творчості чи моделюючої системи взагалі. У "Золотому бумерангові" семантика руху виникає за рахунок зіставлення двох точок зору оповідача – рухомої і статичної (прийом "стоп-кадру", застосований наприкінці твору).

Погляд автора, мов об'єктив кінокамери, ковзає по місцевості, фіксує особливості рельєфу. Світ твору набуває певної матеріальної протяжності, у якій легко вгадуються деякі точки простору ("слов'янські рівнини", "Карпатські гори", "Путивльград") і його делімитатори ("Сибір", "Ельдорадо", "Геллада", "Арктика"), а також точки історичного часу ("Троя", "Земля Олегових героїв", "Земля Буй-Тура смілих воїв", "Земля Боянів", "печенізькі табуни", "скитські тичбища", "Ярославна", "Земля могутніх кобзарів", "Пляцдарм бойовиськ"). Отже, як і всі інші прикмети світу, рух у тексті розподілено за прагматичним принципом: від насиченості різноманітними стихіями хаотичного, дисгармонійного, руйнівного полюса до повної елімінації цих стихій у "стоп-кадрі", де змінюється фактура твору і світ втрачає ентропію і роз'єднаність. Але у рух приходить не світ, а суб'єкт оповіді, а разом з ним і читач (самих наративів руху у творі взагалі може не бути, як, наприклад, у вірші Ірини Макарик "Катакомби").

Антитезою руху є статика, безрух, непорушність. У деяких випадках безрух може бути витлумачений як індекс однієї з найвищих форм руху, скажімо, у вірші Ірини Макарик "Картини Едварда Мунка":

*Страх,
коли в душі
порожнеча,
коли лантук почуття
розсипався,
коли сльози ще в зіницях
висохли,
а в обличчі –
лише скривлена порожнеча.*

Безрух художнього світу Ірини Макарик максимально інтенсивний і за своєю енергією рівноцінний світові її фантазмагорій. У цій же площині містяться й принципово уповільнені рухи (пор. хоча б її вірші "Пристрасть", "До одержимості", "Пустиня"). Її безрух, уповільненість руху – або доведена до відчаю стихія, що вичерпує себе через антитезу ("Ти був Буй-Туром у ту мить, / коли я була Спокоєм, / ти був морем, / яке розбивало / береги моєї душі"), або граничне нагромадження енергії, близьке до вибуху ("Збирають зранене листя з дороги. / По безлюдній вулиці / Сунеться пес, / Сховавши між ноги хвіст. / Оксамитний голос по радіо / Заповідає, що / Дощ гомонить"). Негативний тип руху і безруху втілюється в Ірини Макарик в інертному, безвихідному кружелянні та інертному безрухові. Насамперед вони притаманні образам "вітру" і "тиші" [6, с. 43]. "Вітер", "буревій", "буря" – це не розряд енергії. Вони у неї не мають ні початку, ні кінця, є однорідним, хоч зовнішньо і рухомим, станом світу ("ти був жадібним вітром, який крав людську теплоту"; "я зазнав туги за сонцем, за соковитим весняним вітром"). "Тиша" також не має ні початку, ні кінця, вона – однорідний інертний стан світу:

*Була тиша померлих століть
хоронена плісню і мурами,
була тиша мовчазних мучеників,
відділена філігранними маками
від живих душ.
Була тиша – свята, смертельно-спокійна.*

*Гроби відкрито, таємниці зраджено,
тиша зронена.
Отець у чорній беретці
провадить гурт овець,
а на їх питання
живий порох святих
відповідає – тишею.*

Тому відсутність початку і кінця "вітру" і "тиші" стосуються у неї не стільки простору, скільки часу. Час і

енергія – тісно поєднані один з одним. Відсутність часу і енергії – це відсутність життя і прикмет буття взагалі. Її "вітер" і "тиша" нагадують Апокаліпсис: "Часу більше не буде" (Одкровення, 10:6), але в негативному сенсі.

Один із найчастіше повторюваних експресіоністами мотивів – "ходи", "простування", "кроку", наприклад, в Тодося Осьмачки. "Йти" найчастіше індексально зв'язується з руйнівним началом ("З печер і нор, з хащів, лісів / вовки пішли. / По чреві світа ватаги ходять – / ситі, п'яні, п'ють кров"), тривогою ("Дніпро суворий ходив по світлиці, / великим, мохнатим кулаком гримів у стіни України, – / земля гула, як мідний дзвін"), нервозністю ("По болотах та по ярах людина йде... / Дивиться пожежами, диха димами, / головою світ заступає"). Часом ці мотиви асоціюються з євангеліською формулою: "Встань і йди" ("Пора вставати!... Уставай!.. Іди!..."). Інколи "відновлена хода" співвідноситься з творчим трансом (наприклад, у поемі "Поет"). У ще деяких випадках хода є ознакою цілковитої деперсоналізації людини, наприклад, у "колоніальних настроях" вояків російської

армії з "Пісні з півночі": "Наддайте шагу, маладци!". На інших рівнях рухів і станів "ході" еквівалентні образи "ознобу", "тремтіння", "лихоманки", "тряски", "торсання", "коливання" тощо. Часом вони переводять суб'єкта в інший світ – казковий, міфологічний ("Казка"), чаклунський ("Легенда") або фантазмагоричний ("Труни в гаях"), де йому відкривається таємниця буття й істини. Мотиви "ходи", "простування" можуть переростати у мотиви світової круговерті ("Марево Есхілового орла"), де помітні сліди космогонічного акту: конституювання образів довкола світової осі.

1. Див.: Bartoszyński K. Teoria i interpretacja. – Warszawa, 1985; 2. Берсон А. Материя и память // Анри Бергсон. Собр. соч. : В 4-х т. – М., 1992; 3. Валлон А. От действия к мысли. – М., 1956; 4. Див.: Вундт В. Введение в психологию. – М., 1912; 5. Hant M. The Story of Psychology. – New York, 1994; 6. Жолковский А. Поэзия и грамматика пастернаковского "Ветра" // Russian Literature (Amsterdam). – 1983. – Т. XIII-XIV; 7. Див.: Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973.

Надійшла до редколегії 20.09.05.

М. Беліченко, асп.

ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ ВЗАЄМИН У ТВОРЧОСТІ РОМАНА ІВАНИЧУКА

Актуальність дослідження визначено місцем історичної прози Р.Іваничука в українській літературі другої половини ХХ століття. Вивчення питання українсько-польських стосунків в історичній романістиці письменника зумовлено не лише потребою його осмислення відповідно до сучасних суспільних перетворень, пошуків нових підходів до його вивчення, а й потребою узагальнення спостережень над творчістю прозаїка. Розробляли цю тему Д.Наливайко, Б.Реїзов, М.Жулинський, Д.Яворницький, М.Слабошпицький, М.Ільницький, А.Гуляк.

The topicality of research lies in the definition of the problem of Ukrainian-Polish relations. The analysis on the materials of Roman Ivanychuk's novels in many respects reveals the condition and development of historical prose. In the development of the given theme were engaged D.Nalyvaiko, B.Reizov, M.Zhulynskyi, D.Javornytskyi, M.Slaboshpytskyi, M.Ilnytskyi, and A.Guliak.

Історичний роман – один з найбільш популярних жанрів художньої прози. І в тому розумінні, що користується великим читацьким успіхом, і в тому, що викликає дослідницький інтерес. Питання українсько-польських відносин проходить крізь значну кількість творів Романа Іваничука: "Край битого шляху", "Манускрипт з вулиці Руської", "Бо війна війною", "Вода з каменю", й особливо останній – "Через перевал", де чітко відбилася примиренська тональність. Цей твір написано під впливом сучасних стосунків між Україною та Польщею.

В основу розповіді покладена подорож письменників. У першій частині "Море" змальовано події, що мають реальну основу, оскільки восени 1994 року делегація з тридцяти українських письменників взяла участь у міжнародному письменницькому круїзі. Центральною є сюжетна лінія, пов'язана зі спробою головного героя осмислити переламний момент епох та зміст власної творчості.

Застосовуючи прийом створення свого літературного двійника, Р.Іваничук відсторонюється від самого себе. Відчувається певний романтичний настрій оповіді, опис моря, який співзвучний із зображенням людських стосунків, моря і шаленого кохання. Читач, ведений Р.Іваничуком, стає учасником подорожі трьома морями, що відбувається на теплоході "Ренесанс", де мандрують й інші письменники з України та ще біля п'ятисот з Європи: "Круїз, присвячений початкові Третього тисячоліття, мав ознаменувати порозуміння між європейською творчою елітою, примирення між письменницькими поколіннями, сповідниками різних ідеологій та представниками великих націй і національних меншин: незважаючи на певну ідеалізацію задуму, круїз все ж був цікавий і заманливий – особливо для літера-

торів, ще донедавна спутаних імперськими путами й раптом – вивільнених" [9, с. 13].

Море подано як простір, в якому пливе "Ренесанс", трьохвимірний час минулого, теперішнього і майбутнього. Море дискусій, розмов, знайомств захоплює учасників круїзу.

До внутрішнього світу Северина читача допущено з перших сторінок роману. Майстер піддає сумніву власну самооцінку. За словами Р.Іваничука, письменник чи не все в житті піддає сумніву. Саме в таких умовах герой має можливість осмислити вікову та світоглядну межу поколінь: "Майстер раптом втямив, що він зовсім не знає ні естетичних, політичних переконань молодших... І ось упали фальшиві маски, розшнурувалися гамівні сорочки обережності й страху... Северин достеменно втямив, давно-таки існує в іншому суспільному вимірі й ніколи з нього не виходив, а його постійна присутність серед молодих – то лише намагання відтворити свою власну молодість, продовжити її" [9, с. 14-15]. Та ситуацію змінює запрошення польських і скандинавських письменників на зустріч у "Таверні під Акрополем", там він позбувається відчуття самотності.

Наприкінці першої частини словами польської поетки Еліти Пре в розмові Корнилом, українським критиком, так само акцентується увага й на тому, що молодість і кохання не визнає ні кордонів, ні колишніх сварок й вибір майбутнього за ними: "Коханий мій, я мушу бути ще колись твоя. І затам: я не допущу, щоб поляки й українці ще раз чубилися між собою!" [9, с. 65].

Майстер є романтиком, схильним дещо ідеалізувати минуле з огляду на історичні можливості. У наступній частині "Замок" автор розкриває одну з них – можливе порозуміння українців з поляками, яке не відбулося в минулому.

Витримування достовірності історичних фактів диктувало Р. Іваничуку не лише географічні топоси, але

й введення до тексту датування. У третій частині „Замок” точно названо 1675 рік переговорів Яна Собеського з Петром Дорошенком у Золочівському замку.

На свій розсуд Р. Іваничук обирає місце дії, хоча і тут його художня фантазія „тримається” зафіксованих історичними документами географічних меж. Сказане особливо яскраво виявилось в місці зустрічі – Золочівському замку, остаточно не з'ясовано чи насправді зустріч відбулася в Золочеві, автор домислом переніс її саме до цього місця.

Конкретизація часу не тільки нагадує читачеві, що описуване мало місце в історії, але й виконує функцію фіксування уваги, адже інформаційна дата є своєрідною експозицією до розкриття характеру чи розгортання конфлікту. Жанрова специфіка роману спонукала Р.Іваничука вибирати з часового потоку найбільш суттєві фрагменти, одним з яких і стали українсько-польські переговори.

Тема українсько-польських стосунків особливо виразно відбилася в третій частині „Замок”, де йдеться про спробу встановити добрі стосунки ще між Яном Собеським та гетьманом Петром Дорошенком.

Автор тонко проводить сюжетну лінію, обігруючи перегуки сучасного з минулим. Згадуються реальні особистості, з якими письменник товаришував чи співпрацював. Письменник захоплює уяву читача і веде за собою, все глибше і глибше занурюючись крізь товщу століть. Зображуються стани, хвилювання, внутрішнє мовлення головного героя Майстра Северина, який невпинно прагне проникнути в минуле, дошукатись причин поразок і перемог українців.

Неначе сходінка за сходінкою повертаємося до минулих подій. Подумки переносимося до 1990-х років, коли на вулицях Львова майоріли жовто-блакитні прапори, виходили найзавзятіші радикали, їх уже не оточують омонівці, демонстранти без упину скандують: „Україні волю! Україні волю!” На Святоюрську гору рушив сотисячний церковний похід, біля пам'ятника Франка вирує мітинг, там відбуваються установчі збори Товариства української мови... До Спілки письменників приїжджає з Варшави делегація „Шанувальників Львова”, серед яких політологи, письменники, художники й товариш Северина – Флоріан Бартошевський. Відбулася суперечка між колишніми друзями, не порозумілися вони на питаннях минулого» [9, с. 75].

Далі потрапляємо вже до Золочівського замку 1675 року. Сади завітчані білим цвітом, поля зелені й веселі... довкруг докурюються спалені села, хрести і дзвони валяються долі... Майстер з жахом розуміє, що зайшов у часи Руїни, коли народ здобував волю ціною повальної смерті й тільки згода з сусідами могла його ще врятувати від загибелі. Немов остання надія на порятунок, вчепився неба шпиль Золочівського замку, схожий на щоглу потопаючого ковчега.

Характерною ознакою є „нічне” розгортання подій. Вночі приходять до Майстра душі розстріляних людей, з картини виступають Юрась Хмельницький та козак Мамай. Северин намагався відтворити в уяві минулі часи, та пам'ять сягала не далі сорок першого року, коли в замку була зліквідована більшовицька тюрма і за один день, заглушуючи гуркотом тракторного мотору, розстріляли понад шістсот в'язнів.

Напружуючи уяву, Майстер намагався переступити через свіжий біль історії й у ролі хроніста зайти до смуги давнішого, що передувало нинішньому в безкінечному ланцюгу кривд. Перед Северином постала картина останніх хвилин життя Богдана Хмельницького, очікування московського посла Трубецького, турецького посла Саддика Челебі, польського дипломата Станіслава Бенковського. Посли не знали, який нині геть-

ман з булавою, й хвилювались з цікавості та страху. Хто до них вийде – переможець чи переможений, гордий сюзерен чи потульний васал, грізний вождь чи впокорений літами і втомою старець. Будуть вони диктувати гетьманові свої умови чи безголосо погоджуватимуться з гетьманськими вимогами.

Автор яскраво змальовує спадкоємця, нового гетьмана Юрася Хмельницького. «Чулися боязкі, тихі й безвладні кроки й затим підтюпцем вийшов щуплий юнак, він ледве втримував важку булаву у кволій руці, хлопчисько був смішний і нікчемний» [9, с. 142, 147]. Обличчя послів вкрилися глузливіми посмішками, бо зрозуміли, що непоправна катастрофа спіткала Україну.

Письменник вдається до зміщення часових пластів, використовуючи принцип монтажно-композиції, паралельно показом часів Руїни та звертаючись до сучасності в міркуваннях про свободу, новітню літературу, потребу осмислення причин невдач.

У мрійливому описі постає серпневе небо 1675 року, Глиняни, Лисиничі й золочівські поля. Автор повертається до підніжжя гори Лева, де польський король Ян Собеський готувався до битви з татарською ордою. Мчав до нього полковник гетьмана Дорошенка Микита Гоголь передати звістку, що ясновельможний гетьман всієї України воліє не війни з Річчю Посполитою, а миру. Розумів король, що битва з татарами – тільки початок війни, в якій сам не встоїть, що в цій війні він мусить мати союзника, який би не завойовував, а обороняв свою землю, бо ж сила завойовницька тимчасова, а сила вірності рідній землі – вічна. Тож вирішив Ян Собеський подати руку гетьманові в Золочівському замку.

Важливою деталлю опису образу короля стало порівняння рис Яна Собеського і Богдана Хмельницького. Були вони мудрі мужі й мали однакове прагнення зберегти свої народи.

На королівську нараду з гетьманом Дорошенком було скликано єпископа Шумлянського, улюбленця Яна Собеського, – мужа лицарської відваги, а теж варварської жорстокості та єзуїтського лицемірства. Коронного референдаря Анджея Морштина, що втішався славою барокового поета і був ідеологом польського сарматизму, Річ Посполиту називав Новим Римом і був запеклим контрреформатором. Запрошеним був і каштелян Станіслав Бенковський, дипломат і посол Польщі в козацькій державі, який уславився як ревнитель рівноправного союзу трьох народів в лоні Речі Посполитої, інспірував таємне листування Яна Собеського з Петром Дорошенком.

Різно відгукувався Анджей Морштин говорячи, що і Європі, й Азії заважає цей нібито народ, який став між Польщею та Московією і називає себе українським. Тому мусять разом з московітами його знищити, бо ж русини не знають, що таке свобода, ніколи її не куштували.

„Не маєте рації, пане Анджею, – обізвався Бенковський, – русини так її закуштували, що й у поляків заломала оскома. Вони стають нацією, а коли та нація зміцніє, то сусіди обабіч неї враз ослабнуть. Польща має перехитрувати Московію й визнати Україну собі рівною. Сарматами вважають себе й українці, і мають на те вагоміші підстави, у поляків сарматським є лише гонор, а українців – земля. Те плем'я жило над Дніпром, а над Віслою – ніколи” [9, с. 172].

Морштин глянув на Бенковського і уздрів Майстера у тому погляді зблиск холодної ненависті, згадавши мить, коли він ще до того, як увійти до минулого і стати хроністом, побачив такий самий погляд його давнього приятеля. Автор знову використовує прийом перегуку із сучасністю, вимальовуючи образ польського поета крізь риси Бартошевського. Невже він, як і я, опустився в

криницю історії, дошукуючись початків наших незгод? Знаковими є слова, вкладені до вуст єпископа Шумлянського, що поляки, литвини й русини опинилися на Заході не у своїй тарілці, їх виводять на плац, щоб поперегризали один одному горла. Й гризуться вони, як слуги на панській кухні за шмат вудженини.

Король з почестями прийняв Дорошенка, глянув на гетьмана, той витримав погляд, і збагнув Собеський, що в особі Дорошенка він може придбати гідного союзника або ж ворога

З надзвичайною симпатією автор малює образ гетьмана Дорошенка, його відповіді звучать дуже чітко, змістовно, з впевненістю та гідністю.

"Завойовник, який хоча б раз спробував українського меду, – мовив Дорошенко, – ніколи не погодиться на рівноправний союз з нами. Вдумайтесь у мої слова, королю: рівноправний союз, а не опіка. Пройняла мене тривога за обидва наші народи: невірні вриваються в центр Європи, а це загибель для всіх нас – над Дніпром, Дністром і Віслою" [9, с. 168].

"То з'єднуємося, я згоден! – вигукнув король. З'єднуємося, але як добрі сусіди, з непорушною межею між дворами... підхопив Дорошенко. На мить здалося, що знайдено порятунок від загибелі обох народів, але тільки на мить... Гетьман продовжував: Хочемо, щоб Київське, Чернігівське й Брацлавське воєводства були відмежовані від польської Корони, щоб хоругви польські й литовські не займали українських міст" [9, с. 168].

"Тим самим вимагаєте, щоб Річ Посполита навік зреклася України? – відповів король, і його обличчя вкрилося осугою ворожості" [9, с. 168].

Автор напружує розмову колоритними, стислими, місткими репліками.

"Ось бачите, ваша величносте: ви не хочете зректися навіть того, чого не маєте... А я кажу, мовить Дорошенко: якщо Україна не постане, як вільна дідизна, то й Польщі не буде... А таки не буде! – запалювався король. – Вільна дідизна, окремішність... Та хіба ви не розумієте, що вирвати Україну з лона Речі Посполитої – це те саме, що й зовсім розвалити Польщу?" [9, с. 169].

Характерною рисою творчої манери Романа Іваничука є розкриття основних концептуальних ідей твору в діалогах. Автор вкладає до вуст Дорошенка короткі сентенції, які виявляють причини поразок чи перемог.

"Україна стала наріжним каменем метрополій – жодна без неї не може обійтися, а стати окремішним гмахом нам самим не до снаги. В цьому наше горе... І тому прагнемо рівноправного союзу з вами – забудьте назава, поки я (Дорошенко) гетьманую, погане слово "підданство" [9, с. 170].

Саме в діалозі письменник виявляє результати осмислення, аналізу тих чи інших пластів історії, подій чи подій.

"Великий Богдан не мав сміливості звільнитися бодай від позірної влади короля, й тому програв, не зупинявся гетьман, а ми хочемо виграти битву за свободу. Допоможіть нам, але не як займанці, а добрі сусіди. То воюйте, воюйте й далі, але так, щоб ваша свобода прийшла на безлюдну землю! – вигукнув Морштин" [9, с. 174].

Динамічно, надзвичайно напружено й емоційно автор провадить діалог.

"На пустирищах, пане Морштинне, завше відроджується життя. Пропадає воно лише тоді, коли зникає ґрунт під ногами. – Гетьман хвилюк подумав, потім продовжив. – Українець, пане поете, мислиться як такий, що вічно живе на своїй землі й передає її, отриману від батьків, у спадок дітям. Чужий терен йому не по-

трібен, але й свого добровільно ніколи не віддасть" [9, с. 175].

Письменник зображає гетьмана Дорошенка людиною мудрою, з величезним почуттям власної гідності й любові до своєї нації.

"Вважайте, що ми ні до чого з вами не домовилися, пане гетьмане. Ви забагато вимагаєте. Більше, ніж Богдан Хмельницький, – мовив король Ян Собеський" [9, с. 175].

Обривається розповідь, зникає літо 1675 року. Знову, застосовуючи принцип монтажною композиції, автор повертає Майстра в сучасність. Підіймаючи голову від паперів, Северин з подивом бачить, що за столом нікого не було, крім поета в кудлатій перуці, товариша, який так само вирушив у подорож історією. Флоріан був пригнічений розміром між Собеським і Дорошенком – фатальним для обох народів.

Ян Собеський був останнім польським королем, на якого можна було покладати хоч якісь сподівання, Річ Посполита після його смерті почала стрімко занепадати, що тривало доки Станіслав Август Понятовський віддав Польщу Катерині II.

"Польська трагедія відбулася в той час, міркував Северин, – коли й Україна склала останню зброю. І якби сталося так, що останній кошовий отаман Калнишевський і останній король Понятовський зустрілися на тризні для плачів за своїми батьківщинами, то обидва сказали б один одному: нас насигла поразка рівно сто літ тому на невдалих переговорах між Собеським і Дорошенком в креденсовій залі Золочівського замку... І ми, і ви, одночасно позбулися своєї незалежності, взявши, проте, з поразок нетлінну цінність – національну ідею, яку нам дарував Мазепа, а вам Костюшко..." [9, с. 179].

Крізь відчинене вікно увірвався вихор і загасив свічки на підсвічнику. А тоді знадвору на ротонду почали напливати бліді тіні з людськими обличчями. Було безліч тих примар, їх наче сковувало нестерпне страждання, ці міражні істоти, пройняті моторошним страхом, ховалися одна поза одну. Р. Іваничук, постійно містифікуючи розповідь, вводить образ знищених людей, щабель за щаблем повертаючись з минулого й підсумовуючи їх словами жахливі помилки попередників.

"Хто ви? – спитав Флоріан. Ми душі розстріляних, – відповіли. – Нас тут більше шести сотень, і всі ми впали від куль червневої ночі сорок першого. Люди падали у рів, і багатьох, ще живих, засипали валном і землею разом з мертвими. Нині ж ми почули вашу розмову в Китайській залі і вжахнулися: про що ви сперечаєтесь? Рахуєте, чиїх трупів більше лежить у землі й доправляєтесь, в кого більша провина за їхню смерть? І вам не соромно, і гріха не боїтесь? Розкопайте нашу могилу й тоді побачите, що українців і поляків тут порівну. Й не ми один одного вбивали – всіх нас поклав спільний ворог, він ще й нашу задавлену ненависть розпалював – і ми допомагали йому, немов запаморочені, немов божевільні, аж поки від московських куль, однаково призначених для українців і поляків, не впали тут як рівноправні" [9, с. 182-183].

"Мов заанімілі стояли два мужі – приятелі й вороги водночас – і думали, як нелегко бути українцем і поляком, нести на собі тягар тисячолітньої історії, мислити нею й жити. Чи не час залишити її в минулому й просити навзаєм, наголошує автор – адже той, хто не хоче згоди, ладен знову проливати кров. Обніміться – забагали душі, – хай не множаться більше моторошні могили. Покличте кожен свого священика й освятить спільний цвинтар, спільну історію і спільне майбутнє. Благамо вас" [9, с. 182].

Засиніли шибки на вікні – десь там, за Вороняками, прокльовувався ранок. Нічні візії скінчились. Повертаємось в сьогодення. Яким воно буде залежить від нас. Бачимо Майстра, що сів за стіл аби знову ввійти у творчу самотність і розпочати роботу над останнім романом про тих, кого знав, з ким приятелював, часом й різко відстоював свою думку, знов і знов шукаючи шляхи примирення й можливість подати один одному руки.

Р.Іваничук постійно підтримує зв'язок з польськими колегами. Ніколи не знищує ні листи приятелів, ні листи читачів, вважаючи їх відображенням рівня зацікавленості даною епохою та його творчістю. Були різні відгуки. Звичайно позитивні, навіть часом дуже хвалебні, аналітичні. Були й обурливі. Письменник мав листування з Єжи Єнжієвічем, із вченим Флорієм Неуважним, з Едуардом Бурум, який переклав його твори польською мовою, художником Лео Дервцем, що жив у Кракові, але за походженням українець. З авторитетним науковцем у галузі українознавства Стефаном Козаком Роман Іваничук не листується, але зустрічаються вони як найближчі друзі.

Читач не приймає плаксивості, сентименталізму, якихось патріотичних зойків, говорить письменник, але любить патріотизм внутрішній, мислений. Й він мусить бути переданий так, щоб сподобався навіть чужинцеві, щоб чужинець, який читає твір, полюбив цю націю, щоб

він був прихильний до української нації. Так як читаючи Міцкевича, не можна не поважати польську мову та польську літературу.

Нарешті, обидві сторони, українська і польська, мусять знайти загальне порозуміння. У суспільстві останнім часом стала дуже відчутною еволюція поглядів до примирення і взаємоповаги, що відбулася з обох боків.

Загальновідомо, що глибше усвідомлюючи минуле, ми краще розуміємо сучасність. Розвинена історична свідомість сьогодні стає невід'ємним елементом світосприйняття, і це передбачає особистісне прилучення людини до досвіду минулих століть, глибинне осягнення змісту історії.

1. Гуляк. А. Становлення українського історичного роману ("Чорна рада" П. Купіша): Дис. д-ра філол. наук: 10.01.01/ Національний педагогічний ун-т ім. М.П.Драгоманова – К., 1997; 2. Жулинський М. Наближення. – К., 1986; 3. Іваничук Р. Твори. – К., 1988. – Т. 1; 4. Ільницький М.М. Людина в історії. – К., 1989; 5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001; 6. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність. – К., 1988; 7. Рєзлов Б.Г. Французская романтическая историография (1815-1830). – Л., 1956; 8. Слабошпицький М. Роман Іваничук: Літературно-критичний нарис. – К., 1989; 9. Р. Іваничук. Через перевал. – Львів 2004; 10. Степанишин Б. Краса, велич і трагедія України // Дивослово. – 1994. – №3; 11. Яворницький Д. Історія українських козаків. – К., 1990. – Т. 2.

Надійшла до редколегії 4.10.05.

Ю. Білоног, асп.

АВТОРСТВО ЯК ОБ'ЄКТ ІРОНІЇ В РОМАННІЙ ТВОРЧОСТІ МІЛОРАДА ПАВИЧА

Досліджуються особливості виявлення самоіронії в романах Мілорада Павича. Розглядається кореляція Павичевої художньої концепції авторства і постмодерністської теоретичної дискредитації автора-деміурга.

Particularities of self-irony's demonstration in novels of Milorad Pavić are examined. The correlation of author's art conception and postmodernistic theoretical discreditation of the author-demiurg are considered.

У постмодерністському мистецтві динаміка розвитку форм комічного є особливо помітною: коли поетика сміху перетворюється на поетику глузування, всеохоплюючого і витонченого, найбільш ангажованим стає іронічний потенціал. У постмодернізмі іронія переживає свій триумф, а водночас і інфляцію значення. Наприкінці ХХ століття іронія як троп і риторична фігура (тобто як засіб інакомовлення, прихованої насмішки, що полягає у дотепному викритті істинної ситуації через висловлювання, зміст якого суперечить тій істині [3, с. 321; 11, с. 170-171; 19, с. 294-295]) набуває нового онтологічного статусу: вона стає "філософсько-естетичною категорією", "універсальним принципом художнього мислення" [9, с. 336-337]. Тому це мистецтво, як правило, фарсове або трагікомічне.

У спробах екстраполювати постмодерністське тлумачення філософсько-естетичної категорії іронії (що має місце у працях Р. Рорті, Ж. Бодрійяра, І. Хассана) на літературу простежується означення її в літературознавстві як *нериторичної*, ігрової, що, на відміну від *риторичної* іронії (тропу чи фігури), "не намагається переконувати своєю риторикою, а прагне залишитися у сфері чистої поетики, втілитися передовсім як естетичний об'єкт" – саме так, двоаспектно, розглядає цей феномен український дослідник Р. Семків [10, с. 44]. Відмінність між двома типами іронії спрощено можна викласти у такій схемі. Під риторичною іронією маємо на увазі певне висловлювання зі значенням А, за яким проглядається деяке значення Б або ще й В, Г і т.д., одне з яких претендує на статус істинного, заперечуючи значення А. Натомість нериторична іронія полягає у довільній грі декількома значеннями – А, Б, В, Г і т.д., – у якій вони постають рівноправними за ступенем істинності, демонструючи амбівалентність витворюваного художнього світу, у якому комічне перетікає

в абсурдне. Постмодерністська іронія є послідовно нериторичною. Справді, в сучасній літературі вона як принцип творчості неunikна, адже *епістемологічна невпевненість* постмодернізму просто виключає існування неіронічного тексту. До того ж ця іронія багатовекторна, тому і сам суб'єкт творчості опиняється під її прицілом: постмодерніст поспішає посміятися над собою першим, щоб випередити в цьому інших, адже найкращий засіб уникнути іронії чужої – вжити самоіронію.

У контексті літературних практик постмодернізму яскравим прикладом художньої реалізації самоіронії є романи М.Павича, "класичного постмодерніста" сучасної сербської літератури. Ця робота демонструє спробу окреслити іронічний модус Павичевих творів у системі координат проблеми авторства як однієї із найактуальніших в осмисленні мистецтва слова останніх десятиліть. Слід зауважити, що в дослідженнях творчості сербського метра постмодернізму ця проблема піднімалася неодноразово і знаходила специфічні вирішення, зокрема у працях Й.Деліча, П.Піяновича, А.Єркова, а також в інтерпретації вітчизняного дослідника П.Рудякова. Втім, у даній статті запропоновано новий ракурс її функціонування, у якому виявляється явище самоіронії як неодмінної складової ширшого поняття – постмодерністської (нериторичної) іронії.

Велика проза сербського письменника привертає увагу своєю жанровою міксовістю, тяжінням до екстра-романної форми. Нагадаємо, що "Хозарський словник" представлено як роман-лексикон; аналогічно другою частиною жанрової дефініції "Пейзажу, намальованого чаєм", що вказує на його екстрароманність, є кросворд; для визначення "Внутрішньої сторони вітру" – клепсидра, для "Останньої любові у Царгороді" – довідник для

ворожіння на картах таро, для "Скриньки для письмового приладдя" – архів або інвентаризація, для "Зоряної мантиї" – астрологічний путівник, для "Семи смертних гріхів" – пазл і, нарешті, для "Унікату" – дельта. Ці визначення (переважна більшість яких зафіксована самим письменником на палітурках його книг) мають відносний характер, але, безумовно, свідчать про постмодерністський формат Павичевих творів. Для нас же важливим у цій ситуації є те, що така екстрароманність ускладнює схему функціонування авторської активності у тексті.

Велика проза М. Павича з її гетерогенністю, наративною поліфонією і комунікативною інтерактивністю репрезентує собою різноманіття способів конструювання авторства. Так, у кожному зазначеному вище творі на експліцитному рівні внутрішньотекстової комунікації з'являється певна "авторська маска", яка, власне, і забезпечує цілісність фрагментів, уміщених під однією палітуркою книги. Цей термін на позначення експліцитного виявлення авторської активності у постмодерністському творі, введений американським критиком К. Мамгренем, надзвичайно точно характеризує сутність фіксованого у тексті творчого суб'єкта, безлико-бегатолика фігура якого своєю присутністю не може зруйнувати ефекту демонстративного оповідного хаосу, фрагментованого дискурсу про сприйняття світу як розірваного, відчуженого, позбавленого сенсу, закономірності і впорядкованості [2, с. 6-8]. Вихід за рамки романної форми, який простежується у великій прозі сербського письменника, водночас означає вихід за межі традиційного розуміння авторства як творчої сили письменника-деміурга, якому приписувалося володіння абсолютною істиною. У зв'язку з цим важливу структуротворчу роль у творах М. Павича виконують авторські маски: як правило, це "упорядник", "редактор" або "видавець", які більшою чи меншою мірою обробляють матеріал представленої книжкової продукції, вдаючись до певного його аналізу з позиції коментатора, і даючи читачам відповідні вказівки щодо можливостей реценції, або ж просто відсторонено подають художню інформацію (як, скажімо у випадку з романом "Внутрішня сторона вітру"). Отже, активність цих масок різна, великою мірою вона залежить від оповідної функції, яким наділений "упорядник" ("видавець" і т.д.) як персонаж, тобто експліцитний, фіктивний автор у романі.

Активну діяльність архіваріуса здійснює наратор "видавець" "Скриньки для письмового приладдя": "видана ним" книга стала результатом інвентаризації випадково купленої скриньки. "Пейзаж, намальований чаєм", зокрема друга його частина, постає перед нами як "Пам'ятка" архітектору Афанасію Разіну/Свілару, що складається із фрагментів "документального" характеру, які Редакція даної "Пам'ятки" пропонує читати як кросворд. З-поміж багатьох оповідних голосів Редакції виділяється один – назовемо його "головний редактор", – що фігурує у тексті як герой і, власне, "укладач" кросворду. Великою оповідною активністю відзначається авторська маска "лексикографа" першого Павичевого роману. Як надзвичайно ерудований дослідник культури хозар, укладач "Хозарського словника" є насправді укладачем симулякру, адже реконструює текст уже неіснуючого словника Й. Даубмануса з кінця XVII століття. Нараторські здібності інших авторських масок зводяться до вираження у деяких редакторських зауваженнях або рекомендаціях ("Зоряна мантия", "Унікат"), які, незважаючи на свою зовнішню неважливість у створенні художньої фікції, виконують суттєву роль у реалізації певної текстуальної стратегії.

Справа в тому, що кожна така маска "видавця", "редактора" чи "упорядника" сприяє постмодерністській дис-

кредитації авторської позиції, коли усталюється думка, що літературний текст є результатом роботи не автора-деміурга, а автора-скриптора, якому судилося тільки переписувати і компілювати існуючі здобутки мистецтва слова. Загальновідома метафора Р. Барта "смерть автора" вже стала ключем для визначення сутності творчої поведінки митця в добу постмодернізму. Втім, "смерть" тут означає лише вичерпаність традиційного авторства в нових умовах розвитку літературного процесу другої половини XX століття, класичного авторства, яке претендує на "всезнання" і "володіння абсолютною істиною" [4, с. 48]. Саме в акті такого маскування простежується самоіронія, яка полягає у висміюванні мистецтвом самого себе. На думку І. Хассана, справжня глибина постмодерністської іронії відкривається на рівні самоіронії, коли письменник "пародіює самого себе в акті пародії" [13, с. 55], тобто грається з такими поняттями, як художній вимисел, авторство, текстуальність тощо.

Павичеві романи, безсумнівно, виявляють свою приналежність до постмодерністського мистецтва як самоіронічного. Так, у "Пейзажі, намальованому чаєм" "редактор" констатує, що Редакція, готуючи "Пам'ятку" архітектору Афанасію Разіну/Свілару, "визнає, що повну істину про його життя та діяльність дізнатися не вдасться" [16, с. 158]. "Авторська маска" не є всезнаючою. Дійти до істини пропонується реципієнту в процесі читання. Причому крізь організовану ілюзію децентрації та розсіювання сенсу забезпечується амбівалентність тексту, а отже, і множинність інтерпретаційних рішень. М.Павич багато разів (в оглядах, інтерв'ю і перш за все у самих творах) зауважував, що сучасний читач має бути співавтором письменника, обираючи спосіб поєднання усього сказаного і замовчуваного у книзі, і що майбутнє літератури в тому, щоб "знайти новий спосіб читання, а не письма" [16, с. 250]. Втім, Павичева "поетика читання", на нашу думку, так само позначена іронією, як і поняття авторства.

Справді, найголовніша функція, яку виконує Павичів "видавець", "редактор" чи просто "упорядник", полягає у створенні необхідної літературної комунікативної ситуації, де читач наділяється творчою активністю в акті реценції твору. Комунікація на експліцитному рівні (тобто рівні, на якому читач зафіксований у тексті як персонаж) реалізується тут як апеляція до реципієнта з метою залучення його до співтворчості. Така апеляція, як правило, має характер виклику, провокації. Так, наприклад, на зворотньому боці титульної сторінки роману-словника натрапляємо на запис: "На цьому місці лежить читач, який ніколи не відкриє цю книгу. Тут він назавжди мертвий" [7, с. 6]. Таким чином, читачеві пропонується читання заради "воскресіння". Разом з тим, експліцитний автор – власне, лише "видавець-лексикограф" – пропонує свободу вибору способу читання як запоруку вільної читачької творчості, провокуючи намагання реципієнта зорієнтуватися у співвіднесеності в словнику істинного та симульованого сенсу, адже кожна з трьох книг, на які він розбитий, містить суперечливий щодо інших двох зміст. Отже, схематично словник містить три текстові конструкти з деякими значеннями А, Б і В. Читачеві пропонується у процесі класичного або перехресного читання цих версій виявити, яка з них істинна, або знайти якусь іншу версію Г, міра істинності якої буде більшою. Цього можна досягти шляхом активізації власної креативності, "адже від істини і не отримаєш більше, ніж у неї вкладеш" [7, с. 38]. У "Заключних примітках про користь цього словника", які не є лексикографічною одиницею, а тому, незважаючи на обрану траєкторію читання, мають бути справді заключними, "лексикограф" пропонує бутафорію кохання парі експліцитних читачів – дівчині й хлопцю, –

котрі взялися читати "чоловічий" та "жіночий" примірники "Хозарського словника". Таким чином, процес читацької творчості, спрямований на встановлення чисельних внутрішніх зв'язків лексики "на свій лад", переривається – чи краще сказати, закінчується – нівелюванням факту його доцільності. Створюється ефект вислизання істини, якась версія її, заснована на ефемерності перебування в літературному світі, яка, також претендуючи на істинність, окреслює іронічний модус Павичевого словника. Робота "лексикографа" видається марною на фоні неможливості істини – самоіронія тут очевидна.

Розглянемо ще декілька цікавих так званих "автоіронічних" пасажів у романах сербського письменника. "Зоряна мантия" містить фрагменти "хорової біографії" протагоніста. "Видавець" цього "астрологічного путівника для невтаємничених", що претендує на роль бога оповіді, пропонує читачеві роль рятувальника кохання героїв, який мусить вчитати із запису Мінотавського сну і "оприлюднити" ім'я героїні. Воно виділене червоними літерами на початку деяких абзаців фрагмента-сну, який є своєрідним прозовим акровіршем. Запропонована гра вражає своєю легкістю. Уважний читач матиме право посміятися над непоінформованістю – чи забудькуватістю – "бога оповіді", адже всі імена героїні, в тому числі й те, яке треба "оприлюднити" (Діонісія), вказані вже у передмові, а тому його вичитування з акровірша втрачає свою доцільність, як і у випадку з пошуками в "Хозарському словнику" істинної відповіді на питання про зникнення хозар. Втім, можливо, гра у складання-вичитування імені була лише перевіркою читача на уважність або наївність.

Передостанній (наразі) роман сербського письменника "Сім смертних гріхів" – пазл із семи оповідних частин, деякі з них подрібнені на менші асиметричні фрагменти. Авторська маска тут – "письменник", якого можна ідентифікувати як Мілорада Павича: у тексті є пряма вказівка на написані ним "Хозарський словник", "Пейзаж, намальований часом" і "Останню любов у Царгороді", звідки перекочували деякі герої в один із фрагментів. "Письменник" зазначає, що йде "шляхом картини Босха". Вказуючи на джерело натхнення, він зрікається свідомої творчості. Суб'єктом писання є тільки "олівець, із якого щось витікає" [5, с. 8]. У грі, де заручниками книжкового простору літературної фікції стають і читачі, перетворені на героїв, "письменник" як носій авторської активності, як би не хотів виглядати тільки спостерігачем, стає жертвою своїх героїв. "Письменник думає, що він поза грою, що за столом – безпечне місце, де він може сховатися за своїм пером. Але це не так." – Стверджує Марія, героїня роману. – Коли помітите, що речення, яке ви читаете, закінчилося раніше свого кінця, знайте, що письменнику перехопило подих, що він отримав те, на що заслужив, що і йому хтось сплутав карти, і його судний день настав" [5, с. 146]. Роман закінчується словами: "Я, що пишу ці рядки, помітив тоді, що душа найдурнішого бовдура мудріша за..." [5, с. 146] – отже, читач має зробити висновок, що "письменнику перехопило подих..." Такий фінал є ніщо інше як іронічне розігрування смерті творчого начала, буквальна літературна реалізація бартівської метафори "смерть Автора". І досвідчений читач, ознайомлений із цією тезою постмодерністської культурної парадигми, гідно оцінить самоіронічний некрофільський жест М. Павича.

Співтворча роль читача у процесі реінтеграції художнього світу-тексту, тобто обумовленість долі прочитаного "якістю" рецептивної свідомості того, хто читає, не викликає сумнівів, особливо в сучасний період розвитку літератури. Постмодернізм у своїй теоретичній сутності намагається актуалізувати весь потенціал читацької креативності у грі встановлення множинності зв'язків між фрагментами нелінійного тексту, яка проголошується гарантом права читача на свободу пересування в межах тексту і довільність інтерпретації. Втім, постмодерністська практика якщо не ставить під сумнів цю тезу, то принаймні виявляє її пербільшення. У романах М. Павича від суб'єкта читання справді очікується – і вимагається, провокується – ігрова поведінка. Але гра постмодерністського тексту все-таки має свого креатора, креативність якого є первинною по відношенню до потенцій читача. Самоіронічне приміряння суб'єктом творчості авторських масок "видавця", "редактора", "упорядника" тощо не применшує можливостей читача відчувати й себе об'єктом іронії з боку того, хто стоїть за масками, – імпліцитного Автора, уявного адресанта художньої інформації. На думку У. Еко, імпліцитний Автор, якого малює уява читача, є ніщо інше як текстуальна стратегія, так званий "антропоморфний" принцип, що організує всі засоби оповіді і оповідача включно [1, с. 32-34].

Якщо розглядати усю романну творчість М. Павича як цілісну макрокомунікативну інтеракцію, у ньому можна виявити деякий інтегральний образ Автора, творчу поведінку якого можна трактувати як трикстерську, виходячи з аналізу засобів текстотворення і наративної структури романів. У цьому випадку – на імпліцитному рівні – під прицілом іронії опиняється читацька наївність, яка, в свою чергу, спровокована експліцитною самоіронією Павичевих творів. Трикстерство як текстуальна модель, реалізована у романах сербського письменника, потребує детальнішого висвітлення в рамках іншого дослідження, оскільки цей аспект також недостатньо представлений у працях павичезнавців, що уможливорює перспективу подальших інтерпретаційних пошуків. У фокусі ж нашого дослідження ключове поняття – самоіронія, тобто іронія, об'єктом якої є авторство. Аналіз романів М. Павича з точки зору наявності у ньому "самоіронічних" пасажів свідчить про відповідність художньої концепції сербського письменника установкам постмодерністського мистецтва на пародійне вивертання змісту класичних форм авторської активності, власне, на дискредитацію "всезнаючого" і "всемогутнього" автора-деміурга.

1. Еко У. Роль читача: Дослідження з семіотики текстів. – Львів, 2004.
2. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. – М., 2000, 3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва. – К., 1997; 4. Марчок В. Контури авторства в постмодернізмі // Вестник МГУ. Серія 9. Филологія. – 1998. – №2; 5. Павић М. Седам смртних грехова. – Београд, 2005; 6. Павић М. Уникат. – Београд, 2004; 7. Павић М. Хазарски речник. – Београд, 2003; 8. Пујановић Л. Павић. – Београд, 1998; 9. Постмодернизм. Энциклопедия / А.А. Грицанов. – Минск, 2001; 10. Семків Р. Іронічна структура типу іронії в художній літературі. – К., 2004; 11. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / За ред. Ю.Б. Борев. – М., 2003; 12. Delić J. Hazarska prizma. – Beograd, 1991; 13. Hassan / Parascifismus. – Urbana, 1975; 14. Pavić M. Kurja za pisanje. – Beograd, 2001; 15. Pavić M. Poslednja ljubav u Carigradu. – Beograd, 2002; 16. Pavić M. Predeo slikan čajem. – Beograd, 2002; 17. Pavić M. Unutrašnja strana vetra. – Beograd, 2002; 18. Pavić M. Zvezdani plašt. – Beograd, 2001; 19. Rečnik književnih termina. – Romanov, Banja Luka, 2001.

Надійшла до редколегії 16.09.05.

О. Бондарева, канд. філол. наук

ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ БІОГРАФІЧНОЇ ДРАМИ У 80-90-І РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто цілу низку біографічних драм, які в українській літературі кінця ХХ століття майже ізольовані від тотального впливу постмодерністської стилістики; визначено параметри трансформацій біографічних жанрів на драматургічних теренах, окреслено основні риси нової концепції біографічного героя у драматургічному творі.

Describes biographical dramas, that are almost isolated from total influence of postmodern style in Ukrainian literature of the end of XX century, explored parameters of transformations of biographical genres in drama, explored main traditions of new conception of biographical hero in drama.

Починаючи з кінця 70-х років ХХ століття можемо спостерігати нові тенденції у розвитку драматургії, тематично базованої на матеріалі життя і творчості видатних митців – знакових як для національної культури, так і для європейської. Драматургічна література останніх десятиліть дає численні приклади письменницьких біографій (жанрова специфіка яких полягає в тому, що біографія одного письменника, написана іншим, інспірує внутрижанровий конфлікт філологічної співтворчості: "справа не лише в тому, що сама творчість стає інколи головною дійовою особою, а й в її інтерпретації, що сама по собі наближається до мистецтва філологічного аналізу" [13, с. 300]). Хоча сьогодні культурологи схильні стверджувати, що в сучасному західному світі митець справді виступає в ролі героя (навіть один із розділів книги Д. Норман має назву "Художник у ролі героя в сучасному західному світі", і авторка наголошує, що "власне відчуття подиву та одкровення від творів митця робить його героєм", мудрою людиною, наділеною пророчою здатністю вивільнити нашу інтуїцію та піднести дух [11, с. 172-173], драматургічний матеріал дає дискусійні підстави для з'ясування реального статусу, що його у полі сучасної естетичної та суспільної свідомості посідають образи видатних митців, насамперед поетів (а також постатей, що прирівнюються до них за деміургічним статусом), і параметрів нетривіальної картини світу, явленої через творчість протагоністів.

Безперечно, ці персонажі найчастіше зазнають суттєвої міфологізації (героїзації), відтак центрують відповідний базований на ритуально-прецедентній картині світу мистецький біографічний канон, у межах якого один "мармуровий" монументальний образ майже нічим не відрізняється від іншого, а герой незалежно від безлічі суб'єктивних факторів та об'єктивних обставин реалізує свою "місію", космізуючи та гармонізуючи певний локальний (подеколи виразно хаотичний) сегмент світу. На це ж вказує і Є. Іванцов, аналізуючи специфіку сучасної рецепції класики: скажімо, у контексті сьогоденного сприйняття постаті Т. Шевченка він констатує формування нового героїчного міфу, який "компенсує природні потреби на оригінальну та значущу для культурної пам'яті історію" [6, с. 221]. Оформлення канону відбувається у проекції евгемеричного тлумачення міфу – в канонічному центрі опиняються обожнені герої. Надзвичайно інтенсивний сплеск "біографічної" драми досліджуваної доби засвідчує дві загальні тенденції: 1) пошук нових образних ресурсів усередині біографічного канону, майже універсального для белетризованої прози і драматургії, розширення або навпаки спростування канонізованих міфологічних проєкцій за рахунок нових сюжетних відгалужень, зміни ракурсів, дискусійних акцентів, психологічних заглиблень (варто зазначити неможливість чіткого окреслення жанрових кордонів літературної біографії, оскільки зміна концепції людини щоразу постулює нові принципи зображення, через що жанр "вислизає" і не піддається точному академічному визначенню) [13, с. 300] – але все ж таки у межах уже стандартизованого огрому засобів "літературної біографії"; 2) радикальний перегляд і тотальна ревізія "біографічної" драми як усталеної міметич-

ної форми культурологічної міфології, що призводить до суттєвих жанрових зрушень і трансформацій, частково переводячи нову "альтернативно-біографічну" драму у неміметичне, найчастіше символіко-алегоричне, притчове або дискурсивно-полемічне поле жанрового продукування, а самого біографічного героя "перекодовує" на варіативний символ або річище дискурсу.

С. Русова пропонує спиратися на відносно узагальнену типологію художнього образу митця як комплексної моделі "автор біографічний" + "автор ліричного тексту": в її концепції еволюція цього образу починається від автора-"писаря" ранньостадіальної літератури, проходить через певним способом інтегровані романтичні ролі "пророка", "вигнанця", "художника", "трікстера", знову розщеплюється на окремі іпостасі, поповнені масками "ремісника", "приватної особи" та власне автора-"скриптора", за Р. Бартом, "авторської функції" за М. Фуко [14, с. 28-29]. У драматургічному тексті конструкт "автор біографічний" + "автор драматургічного тексту" не є можливим в принципі, що ж до драматургічної біографії, то її параметри задаються як мінімум трьома позиціями – "біографізмом" чи "антибіографізмом" прототипу, естетичним надзавданням та "авторською позицією", інколи розщепленою на несумірні позиції експліцитного та імпліцитного драматургів, та проєкцією художнього досвіду, що править за модель для драматургічного аналізу, на власне авторське естетичне чи інтерпретативне кредо. Отже, маємо справу зі спрощеною на перший погляд (репліковані масиви – інколи інсценізовані запозичені чи удавані цитати, відсутність описовості, мінімізований або вповні редукований авторський голос (саме як сегмент тексту), спресованість мовленнєвої дії та її афектація) та ускладненою при більш прискіпливому аналізі (можливість не збігання точок відліку біографічного персонажа, його прототипу, драматурга і читача/глядача, неможливість імпліцитного автора обстоювати власну позицію перед реципієнтом через власне текст (натомість низведена на пунктирний рівень дискурсу), штучність окремих мізансцен, тиск пришвидшеної дії) формою літературного твору, відмінною від жанрового кліше ліричного або наративного дискурсу.

Найбільшу прихильність наші драматурги виявляють до емблематичних постатей української літератури, які за радянських часів були перетворені на знеособлені монументи і стали нормативними взірцевими героями класичної імперської міфології. Тут доречно згадати про імперативний для етнолітературної традиції "міф батьківства", вкорінений у свідомості письменників ХІХ-ХХ століть [5, с. 60-61]. Зрозуміло, що вся друга половина ХІХ століття відбувається у літературі під "ореолом" Шевченка. Потім домінує зовсім інша тенденція: окремі реальні факти, пов'язані з біографіями і творчою спадщиною Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Кобилянської, І. Франка, О. Довженка, в дусі соцреалістичної естетики абсолютизувалися, на тлі чого решта фактажу і творів набувала другорядного статусу і поступово зазнавала часткової або повної редукції. Відтак більшу частину ХХ століття Т. Шевченко поставав лише у реалістичній проєкції як затятий борець проти панства або у романтичній – як

палко закоханий чоловік, приречений на фатальну недовсягаєність справжнього взаємного кохання, а його слово – як Абсолют для літературних рецепцій та наріжна канонічна модель подальшої традиції, Леся Українка – як фізично хвора, але душевно мужня жінка-революціонерка, Іван Франко – як "каменярь" = поет-революціонер, О. Довженко – як співець соціалістичного життя і т.д. Зовсім по-іншому представлені у драматургів кінця ХХ – початку ХХІ століття образи Т. Шевченка ("Стіна" Ю. Щербака, "Гора" І. Драча, "Тарас" Б. Стельмаха), Лесі Українки ("Сподіватись" Ю. Щербака, "І все-таки я тебе зраджу" Н. Нежданой, "Зачароване коло, або Колискова для Лесі" К. Демчук, "Дорогий хтосічок" Я. Яроша), І. Франка ("Я бачив дивний сон" С. Новицької), О. Кобилянської ("Я утопилася в тобі" С. Новицької, "Біла лілія" і "Дорогий хтосічок" Я. Яроша), О. Довженка ("Душа в огні (Довженко)" В. Герасимчука): з них знято завісу попередньої тривалої рецепції, їх уведено в найрізноманітніші контексти – а відтак ними центровано нові міфологічні утворення, що позначається на жанрових параметрах "біографічної" драми і дозволяє вести мову про оновлену жанрологічну структуру.

Розглядаючи жанр як "історично продуктивний тип висловлювання, що реалізує певну комунікативну стратегію естетичного за своїм "спрямуванням" дискурсу" [20, с. 83], варто пригадати, що з-поміж інших комунікативних стратегій художнього письма у багатовіковому комплексі історично продуктивних паражанрових жанрів ("міфологічного сказання", "притчі", "анекдоту", "життєпису"), які маніфестують своєрідні картини світу, презентують специфічні типи персонажів, їх різні буттєві компетенції, а у зв'язку з цим – нетотожні стратифікації їхніх мовленнєвих масок, і позначаються специфікацією граничної риторичної межі, – життєписи розглядаються як пара-жанрові структури синтетичної природи, оскільки вони спроможні синтезувати ритуально-прецедентну, імперативну та оказіональну картини світу, притаманні, відповідно, міфологічному сказанню, притчі та анекдоту. У такому контексті герой життєпису "може як бути, так і не бути суб'єктом рольової дії, або суб'єктом етичного вибору, або суб'єктом ініціативного самовиявлення: всі ці буттєві компетенції для нього можливі, але факультативні" [20, с. 86]. "Неканонічні життя", репрезентовані через жанрову систему, найповніше представлені у жанрі роману, де унікальність новелістичного героя (анекдотичний жанровий дискурс) сполучається з його здатністю бути носієм і реалізатором (притчовий жанровий дискурс та дискурс міфологічного сказання відповідно) самотності конкретного життя, актуального для "історичного становлення світу в герої і через героя" [19, с. 37]. Така синтетичність життєписних паражанрових структур частково пояснюється тим, що "життя *особистості* (на протизагаду характеру, типу, актанту) не може бути наділене власним сенсом ані у світі необхідності, ані у світі імперативної норми, ані в світі випадковості. Повноцінна біографія є можливою лише у *ймовірнісному* та багатосенсовому світі всезагальної міжособистісної співвіднесеності" [20, с. 86]. Попередні зауваги актуальні для літературної біографії як "автономного типу гуманітарного знання" (М. Бахтін), жанру, що "має самостійну поетологічну форму, яка не розчиняється ні в історіографії, ні в романній творчості" [13, с. 300]. Драматургічна літературна біографія має родо-видову специфіку у порівнянні з белетризованою, оскільки в останній очевидною є авторська маска біографа, що проступає через властивості

авторських нарацій. У драмі ця маска існує приховано, а герої характеризуються через мовленнєві дії, надзвичайно акцентовані, свідомо театралізовані, зрідка – через задеклароване мізансценування.

З другого боку, ведучи мову про специфічно драматургічні варіанти "перетину кордонів", насамперед подолання кордону між сценічним коном і глядачевою залю, розглянутого як "межа, що відділяє "приватне" і "публічне" життя", Н. Тмарченко вважає абсолютно закономірним інтерес драми до приватного життя історичних осіб і стверджує, що "завершальна подія драми постає у таких випадках як "опублікування" приватного життя" [20, с. 312]. Т. Потінцева в свою чергу звертає увагу, що з-поміж прикметних прийомів і засобів "синтетичної оповіді", котрою позначена літературна біографія ХХ століття (лірична сповідь, поєднання різних часових планів та ін.) чільне місце посідають діалог та певна "драматургія" і "постановка" сцен і епізодів [13, с. 300], виявляючи, таким чином, власне драматургічний потенціал літературної біографії як автономної мікродової (здебільшого прозаїчної) структури.

Романна модель "світ як досвід" [4, с. 203], пересаджена у драму, постає інтенсивною драматургічною моделлю, бо індивідуальний досвід непересічної людини у процесі розгортання створює навколо себе динамічне поле високого напруження, спричиняючи потенційно драматичні ситуації, ініціює ймовірнісну картину світу, центровану навколо біографічного героя, його унікальності, нестандартних аксіологічних домінант або креативних можливостей, драматичного життя його психіки, в якому врівні можливі драматизовані сповіді, внутрішні діалоги, трагікомічні проекції критичної або іронічної саморефлексії, трагедійна криза самосвідомості: навіть у романному дискурсі при домінуванні монологічного голосу протагоніста "маємо своєрідну містерію або, точніше, *moralité*, де діють не цілі люди, а духовні сили, що в них сперечаються, але *moralité*, позбавлене будь-якого формалізму та абстрактної риторичності" [3, с. 112]. Така модель уможливорює унікальність конкретної аксіології, неперевершеність сенсового поля, неординарність словесних кордонів, нетривіальність бінарних опозицій, тож є міфологічною. Вписана в ще більш міфологічну площину соціального простору, помноженого на публічну спрямованість сценічної дії, міфологізована біографічна особистість позбавлена власне інтимних, потаємних рис – адже опиняється під двоопуклою лінзою тиражованої "публічності", розрахованої на присутність різномірного (соціального, споглядального) Іншого, який даватиме оцінку скоріше біографічному персонажеві, аніж його творчості, навіть якщо остання на інтертекстуальному рівні пунктирно представлена у п'єсі. На поширений факт підміни оцінки творчості оцінюванням авторської особистості, за якою визнається дар як сакральна творча сила, звертає увагу В. Астаф'єва [2, с. 203].

З кінця 70-х років українська біографічна драма, являючи драматургічний варіант життєпису, проходить складний шлях жанрової еволюції, який розпочинається на міметичному рівні "ювілейної" п'єси. В "ювілейному" вимірі, здавалося, на той час жанр біографічної п'єси себе майже вичерпав: основні його параметри за умов диктату соціалістичного канону були уніфіковані, приведені до стандартної аксіологічної замкненості (гранично схематизовані та унормовані), а образи різних протагоністів біографічної драми прочитувалися як єдиний канонічний взірць. Це відчували представники драматургічного покоління "традиціоналістів", які, власне, і почали розхитувати знекровлений канон. Плідні напрацювання у нових інтерпретаціях канонічних сюжетів продемонстрував Ю. Щербак, у творчому активі якого – кілька п'єс, створених як своєрідні жит-

тепси: "Сподіватись" – драма на документальному матеріалі з життя Лесі Українки, "Стіна" – п'єса про життєві епізоди Т. Шевченка, "Маленька футбольна команда" – твір про молодого передчасно померлого київського поета Л. Кисельова, "Наближення" – драма з фантастичними епізодами, присвячена життю й діяльності академіка Глушкова. І якщо Щербак іще вдовольняється напрацьованими жанровими канонами, намагаючись підсилити їх за рахунок документалізму і створити своєрідні "театралізовані документальні портрети" героїв, то у цей же час його російська посестра по драматургічному цеху М. Арбатова постулює "кризу жанру" біографічної п'єси і, орієнтуючись на зацентований модерністський "колаж", шукає шляхів виходу з цієї кризи. Не випадково її персонаж Маєстро, написаний з прототипу Ю. Олеші, глибоко переймається цією проблемою: *"Я звільняюся від мудрості. В собі я переживаю кризу жанру"* [1, с. 106].

Поступово біографічна драма розширює своє інтертекстуальне поле за рахунок документальних джерел і "сценарних" цитат із першоджерел, які у новостворених драматургічних творах виступають у тій самій семантичній функції, що й у прототекстах, а згодом, з кінця 80-х – за рахунок нових акцентів реципіювання прототекстів, що суттєво впливають на жанрову природу біографічних драм. Наведу приклад, коли драматурги різних творчих генерацій з відривом більше ніж у десятиліття у драмах, присвячених життю і творчості Лесі Українки, цитують її відомого листа до С. Мержинського: *"Твої листи завжди пахнуть зов'язаними трояндами, ти, мій бідний, зов'язаний квітте! ...О, я знала ще інше життя, повне якогось різкого, проїнятого жалем і тугою щасття, що палило мене, і мучило, й заставляло заламувати руки і битись, битись об землю, в дику бажанні згинутти, зникнути з цього світа, де щасття і горе так божевільно сплелись... а потім і щасття, і горе обірвались так раптово, як дитяче ридання... Тільки ти вмієш рятувати мене від самої себе. Все, що... тьмарить мені душу, ти проженеш променем твоїх блискучих очей – ох, у тривких до життя людей таких очей не буває! Се очі з іншої країни..."* [10, с. 292; 22, с. 89]. Цю інтертекстуальну ремінісценцію про вищість палкого кохання протагоністки над "прохолодним лаконізмом" листів її обранця наводять обидва драматурги. Йдеться про певний символізм, заснований на адекватній трансплантації реального біографічного матеріалу у тканину п'єси, коли цитування можна розглядати як аспект текстового полікодування, оскільки "відсилання до іншого тексту виступає як самостійний елемент смислу тексту за межами тієї частини його структури, котра програмується відповідним основним кодом" [7, с. 17], щоправда, цитація Н. Нежданой є більш повною і має абсолютно іншу символічну проекцію. Листи, що пахнуть "зов'язаними трояндами", при символічно-денотативному декодуванні можна розглядати як віщування скорої невідворотної смерті (порівн. із наскрізним символом "неживих троянд" у п'єсі Н. Нежданой). Відповідно, єдиний прототекст драматурги використовують по-різному, нівелюючи або навпаки – загострюючи мультиакцентивність образу "зов'язаних троянд": Ю. Щербак як кореспондоване з прототекстом цитування (збереження смислу знака – задокументованого листа Лесі Українки) – у такому контексті "зов'язлі троянди" сприймаються як романтичне нерозділене кохання непересічної жінки; Н. Неждана як метафору (трансформація смислу знака, підпасування цього смислу під символічну ідею п'єси). Водночас у кожному з цих процесів реалізуються й зворотні тенденції: "При цитуванні знак потрапляє у новий мовленнєвий та прагматичний контекст і, підпорядковуючись його "конструктивному принципу", певною мірою модифікує своє значення або конотацію" [7, с. 15].

Бачимо, як ідентичне цитування у різних контекстуальних площинах супроводжується елементами семантичної деривації, що у контексті новостворюваного цілісного тексту Н. Нежданой набуває ознак розгорнутої метафори "мертвих квітів" за рахунок переважно другорядних, периферійних семантичних плаїв цитованого фрагменту у першотексті (саме вони виділені курсивом) та їх кореляції з концептосферою драматургічного твору в цілому. Ще раз звернімо увагу на курсив у наведеному інтертекстуальному фрагменті, використаному обома драматургами: всі підкреслені образи пов'язані з танатологією, і Н. Неждана обіграє цю конотаційну матрицю на різних рівнях своєї драматургічної текстівки, у тому числі за рахунок переосмислення непрямого тексту у притчовому ключі, відповідно біографічна драма жанрово перетворюється на символіко-алегоричну.

Ключовою постаттю національного героїчного міфу в культурософській площині, загальною точкою відліку в подальших біографічних міфах української культури від середини XIX майже до кінця 90-х рр. XX ст. лишився Т. Шевченко. Специфічність апеляцій до Шевченка в українській літературі С.Павличко означає як щось "набагато ширше за просто рецепцію найвидатнішого класичного автора", зазначаючи, що традиційно ця рецепція більше говорить про реципієнта, "будучи тим дзеркалом", у якому найясніше розкривається його власне обличчя [12, с. 153].

Драматична поема-тетралогія Богдана Стельмаха "Тарас" [17; 18] є помітним явищем в огромі драматургічної Шевченкіани і контамінує кілька жанрових різновидів: фольклорної балади, біблійної притчі, євангелія, агіографії, драматичної поеми, містерії, епічного полотна, ліричного циклу. Але образ її протагоніста виписано у традиційно-біографічному ключі, який сьогодні навіть серед літературознавців викликає здебільшого скептичну рецепцію. Щоправда, у потрактуванні цього образу мало кому з драматургів вдавалося вийти з нормативного поля тяжіння. Безперечно, характер Шевченка являє благодатний прототип для драматургічного образу у найширшому дискурсивному полі, а трагічна доля цієї геніальної особистості дає непересічний матеріал для драматичних колізій.

Попри це в етнодраматургічній рецепції шевченкова постать неодноразово дрібнішала або зазнавала такого знекровленого нормативного прочитання, що либонь викорінювалися найсуттєвіші риси психологічної неповторності або навпаки – знаковості прототипу, про що свідчать, наприклад, п'єси "Чернець", "Роковини", "У тієї Катерини", Я. Мамонтова (Г. Семенюк на прикладі цих п'єс демонструє, як українська драматургія 20-х рр. відходить "од символізму й абстрактності", дедалі активніше використовуючи прийоми реалістичного письма) [15, с. 56], одноактівка "Напередодні" Л. Старицької-Черняхівської (канонізована тематика та ключова заміфологізована постать її презентації вплинули у цьому творі, як і в інших історичних п'єсах Старицької-Черняхівської, на видозміну стильових пріоритетів у манері письма авторки, котра в інших своїх драматургічних творах виявила тяжіння до модерністської стилістики – зокрема, вплив символізму, неоромантизму та "драми настрою" відчутний в її одноактівці "Ноктюрн", у традиціях української барокової драми написано "Милість Божа", естетизмом вирізняється п'єса "Сапфо". Але ж пригадаймо полістилістичні симпатії письменниці як драматургічного традиціоналіста й експериментатора: "Перед молодим українським драматургом... простяглися тепер три шляхи: драма символічна, драма настрою і драма соціальна. Кожен з тих шляхів погрожує якоюсь небезпекою, а

разом з тим і вабить своєю особистою красою") [16, с. 739], драми "Тарас Шевченко" П. Слобожанського, "3 Тарасового дитинства" О. Полуботко, "Мені тринадцятий минало..." П. Волобуєва, "Тарасиків сон" В. Муриця (кожна переобтяжена біографічними картинами, об'єднаними єдиним глорифікаційним ідейно-художнім задумом) [15, с.85-86], драматична поема "Пророк" І.Кочерги (про яку М.Кудрявцев зауважує, що "образ Кобзаря відповідав тут усталеним соціологічним штампом", котрі "впливали з відповідних ідеологічних концепцій доби") [8, с.199], а також імітативні драматургічні твори "Літа мої молодії" та "Як умру, то поховайте..." Ю. Костюка, "Невільник" Д. Бедзика, "Малярський учень" В. Суходольського, "У Вільно, городі преславнім..." О. Іваненко, зібрані під обкладинкою збірника "Тарасова доля" [21]. Як правило, драматургічній інтерпретації у 60-80-ті рр. підпадав конкретний епізод або локальний період Кобзарєвого життя, пов'язаний з дитинством та отрочеством, однією із закоханостей, неволею або певними мистецькими (живописними чи поетичними) шедеврами Шевченка. У подібному контексті авторам п'єс важко було уникнути надмірної романтизації й ідеалізації образу головного персонажа, його міфологізації, коли риси прототипа підім'ято набором майже стандартних параметрів його *el monumento* – "мармурового двійника" (термін Ю. Лотмана).

Нашій драматургії відоме й бажання позбутися подібної "монументалізації" шевченкового образу, не підкріплене альтернативною системою художніх рішень, поодиноким й майже експериментальним. Так, у драмі Ю. Щербака "Стіна" образ Т. Шевченка подано крізь призму рецепції княжни Варвари Рєпніної, опосередкованої у її листах до свого друга й духовного наставителя пана Шарля Ейнара, котрі "розгортаються" у п'єсі здебільшого через монологи героїні, а також через відтворювані її уявою діалоги та окремі "густонаселені" сцени. Драматург, інколи цитуючи листи В.Рєпніної майже дослівно, гранично загострює трагізм нерозділеного палкого кохання своєї протагоністки, "нагнітаючи" драматизм складових її внутрішнього світу і шукаючи "винуватців" її мученицьких життєвих колізій. Відтак інші персонажі, у тому числі й Шевченко, відходять на другий план і сприймаються крізь трагізм страждань головної героїні, з її загострено суб'єктивних наративних позицій. Свого часу Ю. Лотман застерігав біографів, які торують важкий шлях опрацювання листів, спогадів, щоденникових записів сучасників видатної особи і стають "реконструкторами" її взаємин з іншими людьми: реконструювання особистості по документах має враховувати, що писані іншими людьми свідчення "завжди неповні", "двозначні", "без винятку несуть у собі суб'єктивну позицію свого творця" [9, с. 12]. Така іманентна суб'єктивізація документальних джерел призводить до неминучої поляризації оціночних акцентів: закохана Варвара (за концепцією п'єси – саята, наділена божественною цнотливістю) здатна на велику любов, котра, каталізована талановитою поезією Шевченка (гіркий та гріховний плід пізнання), шукає простору й порозуміння і рветься з грудей героїні на волю, а її коханий (за тією ж концепцією – геніальний грішник) після її одкровення безбожно плячить і надто захоплюється іншою вродливою жінкою, до того ж заміжною (похитлива гріховність). Навіть талант Шевченка, зовні поцінований адекватно, героїня Щербака приміряє лише на себе: *"Ви не спите, Тарасу Григоровичу? Я думаю про вашу поезію... Ви знаєте, Тарасе Григоровичу, адже це про мене написані ваші вірші, це я – одинокая тополя, це я чекаю свого судженого... чекаю і не дочекаюся ніколи"* [23, с. 321]. Через свою "святість" протагоністка знаходить

логічні пояснення всім хибним (гріховним) вчинкам коханого. Очевидна суб'єктивність інтерпретації та деміфологізації образу Шевченка через інший акцентований образ стає майже художньою декларацією і водночас засобом нового міфотворення за старим етнографічним зразком у проекціях міфологічних антиномічних закономірностей "гріховне життя" – "свята поезія", "самотність" – "публічність" або "смертний" – "пророк". Водночас драматургічній шевченкіані навіть за доби постмодернізму не вдається подолати культового "тиску на національну культуру стилю, риторики, мови самого Шевченка" [12, с. 153]. Через це драматичні твори, присвячені Кобзарю, приречені на жанрологічне "прокрустове ложе" морально застарілого канону біографічної драми у її традиційних етнографічно-народницьких параметрах.

Навіть інші біографічні протагоністи підпадають під магічний вплив цього ключового героя "міфу батьківства", що, скажімо, відбувається з образом О. Довженка у п'єсі В. Герасимчука "Душа в огні", де біографія апелює до традиційної агіографічної парадигми і водночас – до мартирологічної, причому перша слугує індивідуалізації митця, а її засоби переконують у тому, що перед нами не будь-який письменник, а саме О. Довженко (конкретизація побутового тла – квартира Ю. Солнцевої, прифронтна зона, збільшені подружні фото і т.д.; прискіпливий добір цитат – майже хрестоматійних фрагментів із повісті "Україна в огні" та "Щоденника"; маркування оточення головного персонажа – називаються і наративно характеризуються М. Хрущов, І. Пир'єв, О. Корнійчук, М. Бажан, М. Рильський; посмертна з'ява Довженкової постаті перед Ю. Солнцевою), а друга, навпаки, узагальнює і символізує центральний образ, обґрунтовуючи його типовість і знаковість, логічно обстоюючи емблематичний біографічний претекст (Т. Шевченко), розвиваючи на новому оберті ідею трагедії генія у тоталітарній державі (митець шукає офіційної підтримки, але влада боїться художньої правди і високого таланту; компроміс між письменником і владою неможливий; людину культури штучно вилучено з її етнокультурного середовища, за любов до рідної землі цинічно звинувачено у націоналізмі).

Щоби з позицій сьогодення збагнути, які душевні процеси визначали зсередини трагізм видатного митця тоталітарної епохи, драматург (важко сказати, свідомо чи підсвідомо) імпліцитно орієнтується на знаковий біографію, яка стала національною міфологічною категорією і сприймається як "імператив України" (термін Ю. Барабаша). Довженко як персонаж п'єси В. Герасимчука на рівні прихованого біографічного інтертекстуального міфотворення постає як варіативне амбейне прочитання ключового біографічно-інваріативного міфу української літератури – долі Тараса Шевченка, як "новітній Кобзар", причому рельєфно проступає відчутний паралелізм між життєвими рубриками Кобзарів XIX і XX століть. Не названі вербально паралелі, майже "вилучені" з Шевченкового біографічного міфу, "прочитаного" через його актуалізацію у новому агіографічному втіленні, досить прозорі: новий співєць стражденної України – держави без держави; геніальний український митець під давилком імперської машини; несправедливе заслання, спричинене безкомпромісною творчістю; прижиттєва заборона кращих творів, яка впливає на подальшу долю їх творців; фатальна неможливість вмирати (переходити в інший вимір буття) в омріяній "ієрофанії". У новій рецепції знакового біографічного міфу відповідно розставляються відносно нові акценти. Прецінь, В. Герасимчук демонструє нівелювання офіційних для історичного часу його протаго-

ніста уявлень про "центр" і "периферію": якщо Шевченка з північної столиці відправляють на заслання справді у глибоко маргінальний світ Кавказу та Оренбуржя, то у випадку з Довженком модель дзеркально перелицьовано. Недосяжна Україна розглядається як ідеальна сакральна проекція, а її столиця – як центр, через який проходить світова вісь, що єднає "земний рай" з "раєм небесним" (усталена ще від М. Булгакова паралель "Київ – другий Єрусалим"), а столична Москва – як пекельна духовна маргіналія, у якій подибуємо профанні проекції пекла (офіційний процес нищення Довженка та брутальні персоналії цієї диявольської гри); відтак, душа, котра з цієї не відпустившої мертве тіло маргіналії потрапила у потойбічний світ, має перебувати "в огні". Відтворюючи біографічні реалії життя свого протагоніста, драматург не може представити його самотнім, як це у даному випадку передбачає міфобіографічний претекст (фатальна самотність і пов'язане з нею фольклорно-міфологічне "буйство" Шевченка), тому він доводить до граничної ідеалізації (міфологізує в діаметрально протилежному, житійно-ідилічному ключі) сентиментально-романтичну версію цнотливого подружжя Довженка і Солнцевої. Гранично поляризовано й посмертну участь Кобзаря-претекста і його новітнього "прочитання": якщо Кобзареве тіло таки знаходить спочинок на рідній землі і його душа має змогу у потойбіччі потрапити до "раю" – бачити і "лани широкополі, і Дніпро, і кручі", чути "ревучий" голос великої ріки ("онаціональнена" Лейтєвська проекція), то душа Довженка, перебуваючи в "пеклі" ("в огні"), волає теж потрапити у "рай" – назавжди повернутися в Україну.

Як бачимо, сучасні жанрові шукання біографічної драми свідчать про певну жанрологічну "законсервованість" і стабільність, нехарактерну для сьогоденної доби рухомих естетичних орієнтирів і тотального знетрошення заміфологізованих прототипів (що спостерігаємо у постмодерністській поезії та прозі межі ХХ-ХХІ століть). Драматургія йде не шляхом "розчавлювання авторитетів". Нова концепція драматургічного героя біографічного жанру, запропонована на зламі ХХ-ХХІ століть, змінює не стільки ставлення драматургів до своїх персонажів та їхніх життєвих прототипів (адже для ав-

торів новітніх п'єс, на відміну від постмодерністської прози Ю. Андруховича, С. Жадана та інших, Шевченко лишається класиком так само, як і Шекспір, Леся Українка, І. Франко, Л. Толстой та ін.): кардинально переосмислюється статус автора драматургічного твору та ступінь його саморефлексивності, а також по-новому прочитується ідея "смерті автора" в контексті апелювання до його претекстових творів, що, власне, і є основним полігоном жанрологічних новацій.

1. Арбатова М. Завистник: П'єса // Арбатова М. По дороге к себе: П'єсы. – М., 1999; 2. Астафьева В.Б. Дар как концепт интерпретации // Вісник Харківського національного університету ім.В.Н. Каразіна. – Харків, 2004. – №60. Серія ФІЛОЛОГІЯ. – Вип. 39: Харківська філологічна школа і сучасність.; 3. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. – М., 1994; 4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества: Из истории эстетики и теории искусства. – М., 1979; 5. Гундорова Т. Проявления Слова. Дискурс раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997; 6. Иванцов Е.Г. Особенности функционирования классической литературы в современной социокультурной ситуации // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. – Вип. 13. – Дніпропетровськ, 2004; 7. Киклевич А.К. Язык – личность – диалог (некоторые экстраполяции социоцентрической концепции М.М. Бахтина) // Диалог. Карнавал. Хронотоп: Научный журнал. – 1993. – № 1(2); 8. Кудрявцев М.Г. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. – Кам'янець-Подільський, 1997; 9. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина. – М., 1987; 10. Нежданова Н. І все-таки я тебе зраджу: Драматична імпровізація на одну дію // У чеканні театру. Антологія молодого драматургії – К., 1998; 11. Норман Д. Символізм в міфології: Пер. с англ. – М., 1997; 12. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К., 1999; 13. Потінцева Т.М. Літературна біографія // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Кер.пр. А.Волков. – Чернівці, 2001; 14. Руссова С.Н. Автор и лирический текст. – К., 2001; 15. Семенов Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. – К., 1993; 16. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки) // Старицька-Черняхівська Л.М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Вступ.ст., упоряд. та приміт. Ю.М. Хорунжого. – К., 2000; 17. Стельмах Б.М. Тарас: Драматична поема-діалогія. – Львів, 1991; 18. Стельмах Б.М. Тарас: Драматична поема-тетралогія з епілогом. – Львів, 2002; 19. Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. – М., 1997; 20. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособ. В 2-х т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т.1. – М., 2004; 21. Тарасова доля: П'єси про Т.Г. Шевченка. – К., 1962; 22. Щербак Ю. Сподіватись: П'єса про Леся Українку в монологах, документах, листах та віршах // Ю.Щербак. Сподіватись: П'єси. – К., 1988; 23. Щербак Ю. Стіна // Ю.Щербак. Сподіватись: П'єси. – К., 1988.

Надійшла до редколегії 14.09.05.

І. Гончар, асп.

ПОЕТИЧНА ТРИКСТЕРІАДА МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

Висвітлюються деякі нез'ясовані моменти творчості М.Семенка. Здійснюється спроба відшукування ключів для адекватного прочитання авангардистської поезії під кутом зору поетичної трикстеріади.

Some unelucidated moments of Semenka's creative works are highlighted. An attempt is made to find the keys of the adequate reading of avantgardistic verses from the viewpoint of poetic tricksteriada.

Хто ж я справді, як "річ у собі"?
Чи поет, чи філософ, чи великий скрипник?

З метою з'ясування деяких суперечливих моментів творчості М. Семенка за об'єкти розгляду обираються вірші, які найбільш яскраво ілюструють безпосередній предмет дослідження – образні можливості авангардистського поетичного слова, що відкриваються у світлі трикстерської проблематики. Актуальність теми зумовлена відсутністю в літературознавчій науці праць, присвячених безпосередньому її розгляду. Функціонування архетипної моделі трикстера в художній літературі лише побіжно висвітлюється у роботах міфологів П. Радіна, К. Керенї, Є. Мелетинського, розвідці про психологію образу трикстера К.-Г. Юнга, статті Ю. Маніна про "міфологічний комплекс блазня" в культурі.

Проблема трикстера в літературі українського авангардизму особливо цікава при погляді на творчу особистість М. Семенка, з іменем якого пов'язано багато містифікацій, часто спровокованих ним самим, шаржованих портретів і пародій, створених тими, хто його оточував, скандальних жестів і незрозумілих ситуацій. Резонансну історію зі спаленням нібито Шевченкового "Кобзаря" М. Сулима пояснює дуже толерантно і слушно: "Михайль Семенко пропонує, сказати б, замінити піраміду цінностей, на вершині якої в нашому випадку стоїть Шевченко, на коло, яке утворюється з різновеликих творчих індивідуальностей" [6, с. 10]. Для себе ж М. Семенко віднайшов найбільш мобільну позицію маргінала літературного процесу, що дало дуже вигідну можливість вільно обирати спосіб творчої реалізації. Значно прийнятнішим видавалося сказати: "Я – нічий. Я – ніхто. Мене не знає історія", ніж увійти в історію літератури "одним із".

Перший український футурист обирає для самовираження мову непорозуміння із "кімнатним" оточенням тогочасної літератури, відчуваючи себе там "притиснутим", і навіть не намагається відповісти ні на які "світові питання" "кабінетних геніїв". Навпаки, сам "закидає" своїх потенційних слухачів якимись химерними "проблемами" на зразок "Чому не можна перевернути світ, / щоб поставити все догори ногами?" ("Бажання") або навіть розповідає про нікому не потрібні "дурниці" й дивацтва: "Мені обридли рими / Цілком іншої музики / Веселіш і безглуздіш було" ("Куховарня"). М. Семенко товаришує з "експресовітром", тому що "він вільний", і слухає не хор своїх літературних попередників, а його "безсловесні слова" ("Експресовітер"). Йому "немає ні до чого діла", коли "мертвопетлює авіатор в хмарах" ("Авіатор"). Усі дотеперішні світові "цінності", "серйозності", "банна похмурість", "зосередковані обличчя", неживий "кишеньковий словар" дратують поета-футуриста. Надумані драми, "безнастанна туга", "даремні вискоки", як і все несправжнє, викликають бажання позбутися нецікавої застигlosti, зрушити з місця ("Полюбить, полюбить зруйнованість мурну"), надати світові яскравості і привабливості, створити такий настрій, коли можна відчути "душу душею незатурбованою" ("Заклик"). У віршах М. Семенка немає жодної "вихованої амбіції", жодної легкості фрази і думки, натомість – удавана байдужість до того, як сприйматиметься і чи взагалі сприйматиметься твір читачем.

Особливий стиль поведінки, який базувався на провокативності слів і дій, епатажності й маскуванні, схильності до розіграшу, прихованої чи й відкритої іронії, нерідко відволікав від справжнього поетичного обличчя М. Семенка, не менш цікавого, ніж його персону. І поет, і філософ, і скрипник, а також редактор "Мистецтва" і "Нової генерації", кіноредактор, майже медик, "футурист", "антиквар", П'єро, Арлекін, Вічний Жид, трамп, хлопчик, "бунтливий Семенко". Людина, в якій не було потреби перебувати на верхівці поетичного Парнасу, щоб виділитися з-поміж інших. До того ж горизонт Семенкової поезії з незвичною, парадоксальною формою для більшості виявлявся непроникним. Справді, важко відшукати якийсь усталений зміст у вірші, який складається з уламків слів, переловнений еліптичними конструкціями чи фразами із пропущеними сполучниками. Така поезія видається, на перший погляд, зовнішньою, поверховою, чимось несерйозним, задивлянням на те, що вабить око, забавляє, але швидко минає.

В "Автопортреті" М. Семенка частини імені та прізвища "пересипаються" при повороті мистецького "окуляра", утворюючи завжди новий візерунок. Деякі "випадкові" сполучення начебто нагадують якісь слова, але ці сполуки зближують не змістом, а напівзмістом, натяком на зміст. Нарешті, коли ім'я "складається" у своєму звичайному вигляді, воно ще й комічно перевертається. У результаті витворюється химерна цілісність на межі подрібнення. Щось дуже схоже зустрічається ще у бароковій поезії під назвою "порядний непорядок" (чи "непорядний порядок"), тобто "вірш складне помішаного порядку, котрий як ся має винайдовати, нижей указано єст" [5, с. 325]. Можливо, у цій уламкоподібній імені і міститься ключ до прочитання Семенкової поезії, у якій слід шукати не усталений зміст і застилу форму, а неусталеність змістів і динамічність форм.

Вірші М. Семенка справді мають такий "стрій", який ніхто в українській літературі до нього не наважувався вживати. Слово, перевернуте з "ніг" на "голову", фраза, поставлена сторчма, вірш-калейдоскоп, вірш-фантазоцирк – зовнішні вияви того внутрішнього, майже невловного, що витворює трикстерський образ "перевернутого світу". Складно в такому становищі від-

повісти на питання: "Хто ж я справді, як "річ у собі?" Так само складно адекватно оцінити роль сутнісно маргінальних авангардистських тенденцій у літературному процесі. Мистецькі твори, зокрема літературні, з'являються як відповідь на запитання людини – до світу, до себе, до іншого. Авангардизм провокує запитання до себе і про себе, адже втілюється вкрай неординарно як "форма відсутності форми", за якою ховається непрочитуваний "беззмістовний зміст".

При погляді на авангардистські твори, зокрема футуристичну поезію М. Семенка, неможливо обмежитись лише теоретико- та історико-літературним матеріалом. Сама особистість поета, стиль життя як творчості і творчості як життя виключає будь-яке обмеження. Музична, медична, малярська, кінематографічна мови, як не парадоксально, пояснюють більше в літературі авангардизму, ніж сама література і мова літератури. Стихія герметизму, семантичної закритості специфічної мови авангардизму зумовлює відшукування нетрадиційних кодів сполучуваності слів, складів, звуків.

Труднощі із прочитуванням поезій на зразок "В степу" М. Семенка:

ВН С ТІ К
ПІ К К
НУП
ЛЬО ЛІ ЛЬО П
НІ С ВН К
ПІ
ЛЬО ВИ ЛЬ ТІ
ПІ С К К
НУ ЛІ ЛЬО ЛЬО
ТК, –

чимось дуже нагадують спроби дорослих зрозуміти "мову" дитини. А це не так легко, бо поетика дитячого світоладу – річ надзвичайно цікава, проте герметична. Справді, світові затертих мовних знаків дуже важко згадати, що для дитини кожна річ, кожне слово, склад і буква становлять образ і сприймаються цілісно. А самі дорослі у процесі сприйняття слів хіба не повторюють у пришвидшеному темпі шлях дитини, яка складає слово із кубиків? З іншого боку, дуже швидке читання утруднює виникнення асоціацій, коли смисл не встигає приєднатися до слів і мозок фіксує лише їх уламки. Очевидно, навмисне сповільнене і пришвидшене читання – обернені процеси, що знайшли своє втілення в авангардистських експериментах М. Семенка. Тут маємо справу з нефіксованим свідомістю етапом сприйняття слова, коли, як у першому випадку, воно ще не оформилось, або, як у другому, почало втрачати форму. Говорити про зміст на цьому етапі або занадто рано, або вже пізно. Можливо, змістом таких поезій стає процес формування змісту, як у вірші "Автопортрет", або його стирання, як у поезії "Місто". Деякі вірші реалізують принципову недиференційованість форми і змісту:

Гк бк вк дк нк тк
ру оро
о
? с ?

Тут відсутній навіть натяк на традиційну граматику, синтаксис, лексику. Відбувається радикальна трансформація художньої мови як структури. Авангардизм, зокрема футуризм, здійснює "інверсійну мовну дію" – перевертання мовної системи від прогнозованого традиційного розвитку аж до мовної архаїки, до того періоду, коли вербальна мова лише формується. Має рацію М.Петровський, коли помічає, що "п р я м е н а з и в а н н я (розрядка авт.) переважає тут над іншими засобами виразності – як у найдавнішій первісній мові або мові новонародженого, яка ще не знає відмінків" [2, с. 157].

Семенкове замилювання урбанікою, відтворення звуків міста видається надто далеким від життя самої природи, буття душі й архаїчної мови "внутрішнього голосу" людини. Однак серед "гамору залізних експериментів" все-таки "незримлять крила". Поклоніння техніці, машині як своєму творінню і водночас глибоке розчарування в ньому, усвідомлення, що це все-таки протез, а не новий орган сприйняття, змушує питати: "Чому ти тушиш, / серце моє?". Не збігання природного людського життєвого ритму і того темпу, який людині почало задавати ХХ століття, збільшення швидкостей знищили простий біологічний годинник людської життєдіяльності, зруйнували будь-яку стабільність існування у світі та й сам образ світу. Тому іноді незавершеність форми і змісту стає чи не єдиною можливістю людини виявити себе справжньою, просто сказати про себе чи бодай вигукнути про своє існування. Експансивне вираження суб'єктивних душевних станів, найчастіше стресових, "самотньої міської людини" (М. Сулима) втілюється у мистецтві монологів без відповідей.

Шукання людиною власного мікропростору в макропросторі міста, який складається з потенційно нескінченної множини людських життєвих світів з усіма їхніми вираженими і невираженими сторонами, – процес болісний і непередбачуваний. Більшість звуків, візуальних картинок, а тим більше речей, недоступних для сприйняття органами чуттів, людина не може зафіксувати. Митці-авангардисти подекуди шляхом нервового перенапруження намагаються схопити всі ці відтінки й порухи звуків, кольорів, запахів, дотиків, смаків у єдиному моменті суцільного сприйняття, яке, однак, не гарантоване від деструкції. Подібна внутрішньоособистісна настанова значною мірою моделює авторський стиль і втілюється в полісенсорності образності, максимальному розширенні можливостей сприймання і пересотворення вражень від світу.

Іноколи думка М. Семенка про вихід поезії за межі літературного твору таки справджується. І зовсім не як "відтворення" життя і не зовсім як стенограма подій чи репортаж, а якимось межово реально аж до неможливості:

А! Ось ввійде в дзеркальну аптеку за
іноземцевськими краплями

З безвідрадною фізіономією Роберт.

Важко повірити, що автор просто фіксує події, бо даний сегмент мовлення надто нестандартний як на звичайну передачу вражень: задовга фраза, перенесений в її кінець "Роберт"-присудок, поєднання в одному сегменті мовлення кількох візуальних образів. Він ніби навмисне підстерігає цього таємничого Роберта біля саме цієї аптеки, бо дуже добре знає, хто він, що ж то за "іноземцевські краплі" і чому така "безвідрадна фізіономія" у персонажа. Можна було б припустити, що надзвичайно оригінальний ракурс бачення створений поєднанням дуже дивної "прихованої камери" і не менш дивного поетичного коментарю до змонтованого відеоряду. Однак справа не в тому, що ми бачимо у творі, а в тому, як формується наше естетичне переживання твору. Іншими словами – наскільки адекватно вдається наблизитися до реального переживання суб'єкта творення. У певний момент сприйняття "вмикається" та мова, якою говорить твор, і виявляється, що Семенко пише про наркотик морфін. Весь чуттєвий спектр передає враження тонкого наркотичного дурману. Загострюються слух і нюх: "люблю... / Вслухатися в сурдинову музику / І нюхати аромат гострих спецій". Зір "бачить" не тільки вулицю з "підфарбованими кралами", а й "на щорозі – неіснуючий мольберт" ("Роберт").

Розкута уява художника поєднує вільні, до того ж різнопланові асоціації: Дніпро перетворюється на "уявний

Ніл", "купи блакитних жіночих тіл" здаються "птицями ефемерно-вічними", так, наче справжні скульптурні єгипетські людино-птиці якимось дивом опинились на київській набережній. І вже не Київ на "картині", а давнє царство, і не люди навколо, а бог Озіріс сумує "за загубленою Ізідіою". Зображення подвоюється, і це вже два зображення. Одне проходить крізь інше, і не відомо, яке з них справжнє, бо обидва утримуються в полі зору. Аж раптом між "полотна" врізається дуже сучасний і дуже конкретний "опасомодимлений парохід" ("Пляж"), однак не одразу руйнує враження подвійності, яке залишається іще на якийсь час.

Дуже часто образна сфера віршових полотен не складається в суцільний малюнок, а, навпаки, фрагментована і сприймається важко. Ці фрагменти потребують включення різних мисленнєвих операцій і впливають із більшою інтенсивністю щоразу на інші сенсорні канали. Так, у вірші "Тротуар" маємо дуже складний поетичний візерунок з багатьма семантичними центрами, які потенційно розростаються в окремі малюнки, кожен з яких сприймається автономно. Невеликий відрізок вечірньої вулиці наче відкриває умовні двері у такі різні виміри міського світу з його атракціонами, що відштовхують, і "страшними" місцями, які приваблюють незрозумілою хворобливістю. "Розриваються в струнних садах / Ляскають фіолетові огнепали", а десь зовсім поряд – "Під каштанами незримий сміх", а ще трохи далі – "Пошкунтильгала пудрована проституція". У "кадрі" з'являються фантомні образи: "Одчинився матовий грот / І вийшов дідусь без палиці", "Самотно рояль виліз на тротуар". Спрацьовує кіно ефект здійснення неможливого: "З фотографічної вітрини зійшла панна Люція". Усе можливо, усьому є місце, крім людини і її справжнього життя. Якась тотальна байдужість і сумна несправжність міського світу струмує електричними дротами, від ліхтаря до ліхтаря і спокійно фіксує, що біля одного з них "чийсь пес вмер" ("Тротуар").

Часто М. Семенко застосовує уявний стоп-кадр, зупиняючи на мить те, що вловлює проникливий погляд. Зображення немовби відділяється від того, кому/чому належить, і живе якийсь час своїм окремим життям. Річ зникає з поля зору, а відбиток її залишається і стає картиною. Рух, звук, запах відокремлюються від того, що/хто їх здійснює: "з мотоциклів одвалювався свист" ("Місто"). Емоції продовжують жити автономно від тих, у кого виникають, а думка натикається на відсутність образу: "Я вилетів з грудей. Я в серці не ночую". Спрацьовує антилогіка, оскільки починаємо чути, коли не чуємо, починаємо бачити, коли не бачимо. Доречною тут видається аналогія з негативними формами скульптур О. Архипенка (наприклад, отвори на місці випуклостей): відсутність видимості елемента ще не означає відсутності самого цього елемента. Спроба відчутти кожен елемент окремо, аналітично виділити його з-поміж інших, звернути на нього увагу, іноді призводить до його зникнення. Однак наголошення на відсутності чогось якраз приваблює до цього "щось". Саме тому дисгармонія – це не лише збільшення ролі одного за рахунок зменшення ролі іншого, дисгармонія – це гармонія елемента.

Поетична думка Михайла Семенка вміщувала дуже багато: геніальний дилетантизм винахідника поетичних форм, пристрасне, екстатичне "вчування" у дух свого часу, включеність у сам процес переживання життя, не відокремлюючись від природного руху його форм, без відриву й абстрагування до т. зв. світу ідей і без занурення у бездумний гедонізм. Семенко-трамп у пошуках нових світів здійснює мандрівку серця, мандрівку думки і мандрівку тіла одночасно, оскільки вони нероздільні. Мандрівка власним тілом, всередину себе фізичного.

до клітини, до атома, до нейтрино, до межі зникання і зародження – своєрідний "рейд у вічність", здійснений у межово актуалізованому теперішньому.

Поезії М. Семенка властивий особливий вид лицедійства – трикстерський, у якому необхідність бути "іншим" дорівнює потребі стати не таким, як усі, бути унікальним. "В ліричному суб'єкті поєднуються, здавалося б, несумісні риси – егоцентризм, суперменство, самозвеличення і водночас самозневаження, змаління, знеособлення. Втім, якраз у такому дисонансі і полягав принцип футуристичного світорозуміння" [1, с. 182].

Окреслені у статті деякі актуальні напрямки дослідження проблеми трикстера у творчості поета далеко не вичерпують всього її спектру, оскільки поетична трикстеріада М. Семенка втілюється у багатьох образах, які відсилають до різних культурних контекстів. Іронічний П'єро (збірки "П'єро кохає", "П'єро задається", "П'єро мертвопетлює") та "паяц безреготний" Арлекін – маски італійської комедії dell'arte. Європейська традиція пілігримства, зокрема українських мандрівних дяків-

"странників", модифікується в образі "скрипника мандрівного". Поезія "Вічний Жид" реалізує тіньову сторону трикстерства – муку постійних перевтілень.

У "перевернутому світі" М. Семенка все відбувається тут і зараз і більше ніколи не повториться. Тому немає нічого довершеного, а досконалі форми неможливі. Поет створює шедеври недовершеності, які фіксують "теперішнє всередині кожної людини, позбавлене відмінностей" [3, с. 239], і в цьому полягає трикстерська природа його творів. Поет-трикстер – не деміург, бо не створює нового світу, а відкриває світ нових можливостей, світ нових форм життя і мистецтва, світ винятків із правил.

1. Костенко Н. "Я тми в душі не маю...": Погляд на "Поезію" Михайля Семенка // Вітчизна. – 1986. – № 6; 2. Петровський М. "Хочу додому я, хочу в Київ...": Михайль Семенко – урбаніст // Вітчизна. – 1990. – № 3; 3. Радий П. Трикстер. – М., 1999; 4. Семенко М. Поезії. – К., 1985; 5. Українська література ХІІ ст. – К., 1987; 6. Український футуризм. – Ніредьгаза, 1995.

Надійшла до редакції 6.10.05.

О. Гудзенко, канд. філол. наук

ПОБУТУВАННЯ "ПРОРОЧОЇ" П'ЕСИ НА УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ҐРУНТІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Досліджено антиномію "пророк – антипророк" у контексті української драматургії 20-х рр. ХХ ст. (творчість І. Дніпровського, Я. Мамонтова, М. Куліша. Доведено, що постать пророка з'являється у п'єсах в зв'язку зі специфічним, романтичним сприйняттям дійсності сучасною людиною та її бажанням трансформувати світ. Окреслено символіку пророчого у драмі 20-х рр. ХХ ст.

The author researches the opposition "prophet-antiprophet" in the context of Ukrainian dramatic art of the 1920-ies (works by Dniprovskiy, Mamontov, Kulish). It was proved that the image of a prophet appeared on the grounds of a specific romantic perception of reality by the modern human being and his wish to transform the world. The symbolism of the prophetic in the drama of the 1920-ies is outlined.

Найбільш уважні критики початку ХХ століття помітили: якщо у старому театрі говорилось про трагедію в житті, то у новому – про трагедію життя [3, с. 112]. Трагізм повсякденного життя проявлявся в тому, що на зміну особистісному конфліктові, в якому в пристрасному єдиноборстві (як у Шекспіра) чи хитромудрій інтризі (Лопе де Вега) стикаються конкуруючі антагоністичні персонажі в ім'я своїх особистих інтересів, свого самовираження і самоствердження, прийшов інший тип конфлікту, в якому герої не стільки протиставляються один одному, скільки розташовуються фронтально по відношенню до ворожого їм середовища.

Отже, романтичний конфлікт "людина – суспільство" приходить на початку ХХ століття на театральну сцену, "бо нема глибшої трагедії, як переконатися, що жити, як живе суспільство, не можна – і бути безсилим змінити життя суспільства" [7, с. 328].

Чи не найкраще цей конфлікт проектується на тло "пророчої" п'єси, бо герой її – новітній пророк, месія – втілює у собі протест і виклик реальній дійсності, апелюючи до вищих, духовних джерел, у них черпаючи насагу для протиборства. Художня культура містить картини світу, що в них, ніби у бароковій химерній стилістиці, переплітаються свідоме і підсвідоме. Її тексти сьогодні передбачають бездонність значень, де останні співіснують як украй алогічні, ірраціональні, ніби відтворені сновидіння чи галюцинації, своєрідні пророчі проєкції.

Історія "пророчої" п'єси у світі нараховує не одну сотню років. До неї звертаються у своїй творчості відомі драматурги минулого: Корнель, Мольєр, Шекспір, Ануй, Ж.-П. Сартр...

Пояснення, чому піднялася нова хвиля зацікавленості темою пророцтва, месіанства саме на початку ХХ століття, а знайшла своє найбільш повне літературне відображення в драматичному полотні саме в 20-х ро-

ках, слід, очевидно, шукати в особливостях тодішнього суспільно-політичного, філософського, літературного і релігійного життя, яке характеризується, зокрема, переплетінням і боротьбою тенденцій прогресу і занепаду – в політиці, економіці, філософії і мистецтві. Цей час, період "зламу віків", Н. Корнієнко називає "епохою напередодні, передбачень, епохою надій для одних і [...] епохою страху і безнадії для інших" [4, с. 252].

Носієм художнього символу в українській драматургії 20-х років не випадково постає пророк. Коріння цього процесу знаходимо в одному з найстаріших джерел давньої писемності – Біблії, де найповніше трактується постать пророка. "Пророками Святе Писання називає людей, яким Бог, для Своїх особливих цілей, дає прозоріння в Свої таємничі шляхи; тому вони названі "прозорливцями". У єврейському тексті слово "пророк" значить буквально "провісник", тобто людина, яка віщує те, що досягне її внутрішньому зорові. Назва "пророк" – провісник показує на його обов'язок, назва "прозорливець" – на його духовний дар. Писання розрізняє три форми пророчого віщування: а) натхненний виступ від імені Бога: "Так говорить Господь..." [Іс.8,5], б) алегорична розповідь про те, що Бог удостоїв пророка прозріти (видіння Іезекиїля, гл.40) і в) символічна зовнішня дія, яка пояснює народові чи окремій особі його стан чи те, що на нього чекає [Іср.1,11]" [2, с. 21].

Саме виразником такої "символічної зовнішньої дії" постає у п'єсі "Любов і дим" І. Дніпровського старий робітник Марко. І тексти монологів героя, і екзальтовані жести часто носять прикмети ритуальної дії. Однак деформоване, скалічене мовлення свідчить про неспорідненість образу Марка з істинною пророчою місією. Справжнім пророком він не став, його говоріння – це власне сприйняття дійсності, а не божественне одкро-

вення. Отже, постать Марка трактується як образ лже-пророка, який сам поклав на себе функцію провидця.

У драмі Я. Мамонтова "Ave Maria" провісником приходу месії виступає старець Даніель. Він заявляє, що саме Мати Божа довірила йому пророчу функцію, тобто, те що він виголошує – абсолютна і незаперечна "вища" істина. Концепція пророчого у творі близька до Біблійної. Стилїстика пророчих звертань до небес і до людей у Даніеля статична. Переконавшись на власному досвіді у "грішності" людського роду, він сам кличе руйнівну стихію на знищення невірних.

Немов для того, щоб підкреслити істинність пророчих візій старця, автор вводить у сюжетну канву грозу. Лунає грім, наближається велика буря. Як фон пророчих прозрінь Даніеля, в домі починає лунати *Dies irae* ("День гніву").

У творчості М. Куліша тема пророцтва виявилася, без перебільшення, наскрізною, адже постаті пророків часто прочитуються у текстуальному полотні його драм як образи-типи, іноді – символічні проєкції, "тіні". Пророчими ознаками наділений, на перший погляд, Зосим – герой п'єси "Прощай, село". Його сентенції насичені біблійною символікою і образністю.

Пророчі візії у Зосима цілком оригінальні, наповнені багатою метафорикою, образністю: "Верховика на білому коні бачу з небесною короугою. Він кличе нас іти за ним за білий туман, на західну землю, де тихі річки, въздобні сади, солодкі меди, пахучі ладани..."

Але у п'єсі зроблено акценти на лжепророчу сутність Зосима. Передовсім, він сам не вірить у Божу помсту, і підштовхує селян "організувати" "небесний вогонь" під час спалення ікон коло церкви – підпалити комуніста Марка. Це суттєво знецінює його постать у моральному плані.

Ще цікавіше, у комедійному ракурсі обігрується тема пророчого видіння у п'єсі "Отак загинув Гуска". Фатальне пророцтво "полічено, зважено, поділено", що ніби написала незрима рука на стіні бенкетної зали вавилонського царя Валтасара – яскравий біблійний сюжет, неодноразово використаний у всесвітній літературній практиці, – у сучасника М. Куліша – М. Драй-Хмари набуває глибокого філософського узагальнення. Прибравши подобу сну-видіння, пророчої галюцинації, цей сновидійний символ демонстрував нівеляцію меж між світом потойбічним і посейбічним:

Я бачу вічну темряву страшенну,
Серед тиші чорної небес
Пишучу руку великоогненну
І троє слів: мене, теке, фарес.

У Миколи Куліша ж воно не носить філософських прикмет, бо видіння, яке прийшло героїні п'єси Христонці уві сні, проєктується у комічному контурі: "Ніби ніч. Дві свічки. Двері оці і не ці. На дверях чиясь пише: мані, факел, фарес [...] Тому, хто розлучить, Христонько, нас. Пише в студентському обшлязі рука".

І зумисне викривлення давньоєврейського шифру, і "любовний" підтекст видіння (за сюжетом П'єр Кирпатенко, київський студент, – предмет захоплення не тільки Христоньки, а й усіх семи доньок Гуски) робить проєкцію біблійного пророцтва на драму насиченою комічним підтекстом, від чого воно втрачає риси віщого прозріння і прочитується читачем не більше, ніж лжепророцтво.

Набагато складніше визначити антиномії "пророцтва – лжепророцтва" щодо іншої п'єси М. Куліша – "Народний Малахій". Головний герой зве суспільство у так звану "голубу даль" ("голуба Савойя" присутня і у концепціях майбутнього М. Хвильового). Таке трактування символіки голубого кольору дає А. Бєлий, один з провідних теоретиків символізму: "Це символ Боголюдини, двоєдності". Щоб причаститися до високої енергії досконалого Божого світу, людина, на його думку, має

"навчитися пізнавати нашу радість, дивлячись на яскраво-лазурове сумуюче радістю небо" [1, с. 209].

Семантика голубого кольору, месіанський шлях Малахія – від рідного містечка через всю Україну до столиці з намірами змінити, перебудувати світ за допомогою "реформи людини", віщунські проєкти і видіння – усе це вводить Малахія в систему пророчого.

Працює на це також і ім'я героя: "Малахій" з давньоєврейської – вісник, посланець Божий, пророк. Та поряд з величним іменем біблійного пророка – приземлене прізвище *Стаканчик* несе подвійне навантаження – національної та особистісної ідентифікації. Очевидно, автор готує читача до того, що йтиметься передусім про українського пересічного міщанина, який перебрав на себе риси пророка минулого. Водночас, занижене прізвище головного героя культивує на самому початку неоднозначність у сприйнятті його ролі читачем – приєм, який видається емблематичним.

Про початок "дивакування" Малахія *Стаканчика* дізнаємося зі слів його дружини мадам *Стаканчихи* Тарасовни (у імені прочитується міщанське походження і мислення героїні). Коли було вбито начальника пошти, Малахій затрусився, затремтів і замурувався в чулані. Звичайно, сильне потрясіння не може залишитися без наслідків для чуттєвої особистості. Як романтичний герой, Малахій знаходиться між світом сконструйованих ним символічних форм, за допомогою яких означає і осмислює реальність настільки, наскільки це доступно його естетичному горизонтові, і світом реальності, в якому все підпорядковане дії об'єктивних закономірностей, непідвласних людині і її бажанням. Малахій, затиснутий суворими лещатами сучасної йому дійсності, бачить вихід у створенні власної маргінальної магійної системи, яка б могла врятувати його від жорстокої буденщини.

Першопочатком створення цієї системи є бунт. Малахій обирає повстання проти узвичаєного патріархального традиційного життя, проти визначеного плину історії, проти ницості людської природи. Він одержимий досягненням вищого знання, а отже, – є месією, головним завданням якого вважає "негайну реформу людини". *Стаканчик* починає сумніватися у вічності, непохитності віковичних родинних устоїв, що й призводить його до розчарування.

На цьому етапі сценічної дії знаходить своє вираження в тексті улюблений Кулішем засіб театралізації життя. Філістерський світ міщанського затишку протягом багатьох років був звичним Малахієві. На сімейній мікросцені розгортається життєва вистава, мета якої – втримати "голову родини" в рамках форми. Автор використовує прийом "драма в драмі" не вперше. Спроба демонстрації життя як гри наявна і в інших його п'єсах ("Отак загинув Гуска", "Мина Мазайло"). Персонажі грають в життя, і в ступені майстерності гри зашифрована авторська оцінка: неприхована фальш – домінанта поведінки *Стаканчихи* та її старших доньок. "Усі засоби гарні для досягнення мети": в хід ідуть горілка, релігія. Особливо "дійові" методи використовує кум Малахія, і це закономірно – адже до цього часу він і Малахій були тотожні у своїх поглядах на світ – становили єдине міщансько-філістерське ціле: "...промову скажу я над труною твоєю, або ти над моєю, бо це ж однаково".

Власне, кум є тим месією, який є антиподом Малахія, – виразником "духу нашої давнини", консерватором-традиціоналістом. На відміну від нього, Малахій, прокинувшись від "сонного царства" побуту і традицій, шукає абсолютної свободи. Його вже не тримають патріархальні устої. Тому він випускає на волю канарку – звичний атрибут міщанського кола.

Минуле для Малахія – клітка, в якій проведено "життя свого найкращі роки". Ностальгію викликає лише релігійна кантата Дехтярьова (спроба романтичного синтезу мистецтв, коли музика домінує там, де ще не окреслені контури слова).

Багата романтична уява героя малює йому "вищу" картину пришествія Бога: "Такий собі дідок сивенький, а очі сумні". Цей образ асоціюється з мелодійними звуками: "бринить кадило і співають жайворонки". Але раптом – "пророче" прозріння: "дивіться – підходить до старенького бога хтось у червоному, лица не видно і кида гранату".

Для Малахія відкривається така картина майбутнього: "Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських [...] Кришиться, дивіться, пада розбите небо". Для різних релігій – епоха занепаду: "он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять". Хаос приходить на зміну космічному порядку: "і сузір'я Рака й Козерога в пух і прах". Мелодійний спів жайворонка змінюють металічні звуки: "Сурми революції чую". Таким чином, проектується картина світового занепаду, апокаліпсису.

Отже, головним завданням Малахія Стаканчика, очевидно, є пророкування "голубого Апокаліпсису" як межі, за якою – оновлення людини, повернення її до справді людської подоби. Ідеальне суспільство, права держава, в якій особистість живе у гармонії та єдності з оточенням – ось мета "проектів" Малахія. Щиро перейнявшись ідеалами "світлого майбутнього", Малахій переносить Мекку в Москву, оголошуючи новий тотем замість "гробу єрусалимського" – Мавзолей Леніна. Цим він узгоджується з ще одним Кулішевим пророком – Падуром з "Маклени Граси": "Соціалізм – це лише друга після християнства світова релігія".

Але Малахій не абсолютно заглиблений в "поетику ідеології". Він сперечається з теоретиками нової доби: "Проповідують і пишуть – нема нічого поза класами, а я кажу – ось вам, ось вам позакласова солідарність злих". Не обминає Малахій і болючого національного питання: "бо тінь журби української впала і мені на плечі".

Пророчою надлюдською силою Малахій не наділений: не може творити чудеса, щоб переконати у істинності своїх пророцтв суспільство. Йому залишається для впливу на юрбу лише слово. Турбота про реформування української мови як про необхідну умову реформування людини викликана не лише національними почуттями. Мова є засобом для вираження змісту знання, окрім того вона фіксує картину буття вербальними засобами, чим слугує збереженню цієї картини у часі.

Однак суспільна форма, привчена жити за стереотипами, противилася нагальному реформаторству. Простіше було назвати Малахія психічно хворою людиною. На цьому етапі з'являється образ божевільні. Але це не чиста поява. Божевільнею Малахій вважав своє життя, свою сім'ю до "прозріння". Другий ступінь, закономірно, – божевільня суспільства, де знайшли притулок психічні збочення і в "пацієнтах", і в "санітарах". Її символізує у творі психіатрична клініка.

Світ-божевільня, життя-божевільня, психічно деформована сім'я вносять свої корективи – розпочавши як провісник реформи людини, пророк гуманістичної ідеї, Малахій до кінця драми втрачає свою пафосність і величність. Пояснення, бачиться, слід шукати у невідповідності між світом мрій і світом реальним, яка остаточ-

но ламає особистість, дезорієнтує її у просторі і часі. За визначенням Х. Ортега-і-Гассета, "ідея, витворена з єдиним наміром, – зробити її досконалою, як ідею, незалежно від її відповідності реальності, є тим, що ми називаємо утопією" [5, с. 381].

Мрії Малахія про досконале суспільство – не більше, ніж утопія. Тому, мабуть, він більше не сприймається як носій "вищої" ідеї. Тому критики трактують його на цьому етапі як особистість, дистанційовану від пророчої місії: "Пророк перетворюється на Лжепророка" [6, с. 56]. Справді, крах ілюзій Малахія провокує загибель цілого "малого" світу. Так, не виправдовує життя Олиних надій, які посіяв Малахій, гине Любуня, не знайшовши батька, не переймаються його промовами "гегемони" – робітники заводу. У фінал п'єси говоріння Малахія часто постають як суперечливі: "Я вам забороняю продавати любов у коробках!" – "Запалюйтеognища універсального кохання на вулицях ваших городів". Тому сприймаються не як одкровення, а як лжепророцтва.

Малахія не розуміють, по-біблійному побивають камінням: "І плювали, і били його по ланитах". Але нерозуміння це, на початку п'єси таке природне, до певної міри звеличуюче, в кінці твору трактується в іншому аспекті: герой, повністю заглиблений у власний світсховок і фатально віддалений від дійсності, не стає "атомарним" "Я", а губиться в Універсумі. Це символізує його дудка: в хворобливій уяві Малахія – "сурма золота народного наркома", вона зливається з симфонією землі і праці ("Ревуть сирени по заводах, гудуть гудки й дрти, співа Україна за могилами в долині", а насправді – "гугнявила й лунала диким дисонансом").

У фіналі герой самотній, гранично віддалений від реальності. Романтичний герой знову безрезультатно намагається культивувати ідеальний світ, що існує в його уяві, у світовому об'ємі. Музичними звуками передано ті епізоди, в яких слова – лише контури ідеї, тому можемо говорити про романтичний синтез мистецтв, засобами якого підкреслюється трагізм фіналу драми (наприклад, фальш Малахієвої дудки прочитується як своєрідний реквієм його "голубим ідеям", увиразнений песимізмом біблійних мотивів). Цей фінал уособлює собою крах ідеалів особистості, яка усвідомила себе новітнім пророком, але насправді виконувала антипророчу функцію, і побутує як закономірний фінал романтичного твору.

Отже, "пророча" тема знаходиться на вістрі письменницького інтересу і у давніші часи, і дотепер. Антиномія "пророк – антипророк" виявилася надзвичайно поширеною, бо вона дозволяє простежити розвиток взаємовідносин особистості і суспільства у багатьох їх граничних проявах. Своєрідного розв'язання ця тема набула в українській драматургії 20-х років XX століття. Найбільш плідно вона реалізована у п'єсах М. Куліша.

1. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994; 2. Библийский спутник: Издание пастора Б. Геце // Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе с параллельными местами. – Б. М., 1939; 3. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стринберг, Ибсен и др. – М., 1979; 4. Корниенко Н. Театральная эстетика Лесь Курбаса // Курбас Л. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие. – М., 1988; 5. Ортега-и-Гассет Х. Выбранные творения. – К., 1994; 6. Танюк Л. До проблеми "пророчої" п'єси: "Кассандра" Лесі Українки, "Пророк" В. Винниченка, "Народний Малахій" М. Куліша // Сучасність. – 1992. – №2; 7. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш М. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 2.

ЕЛЕМЕНТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ У СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Досліджено проблеми співвіднесення досягнень української класичної літератури і формування модерністичних напрямів і течій. Визначено національну своєрідність ідейних, тематичних і художніх особливостей як динамічний комплекс естетичних кодів, поєднання психологічного аналізу різнорівневих свідомісних явищ і суспільно-значущої проблематики.

Studies the problem of achievement's correlation of Ukrainian classical literature and the formation of the modernist trends and movements. The originality of conceptual, thematic and art peculiarities is viewed as a dynamic aesthetic code's system, the combination of psychological analyses of different conscious phenomenon and socially significant problems.

Традиції і новаторство в їх неповторній взаємодії становлять один з компонентів літературного процесу, тому дослідження їх співвіднесення є невичерпною проблемою, особливо в межах конкретної національної культурної системи, структура якої повноцінно відтворює не тільки розвиток, виникнення і відмирання стилів, течій і напрямів, але і вмотивовує формування кожного з них. Українська література кінця XIX – початку XX століть, один з найскладніших і найсуперечливіших періодів загального культурно-історичного процесу, у всьому розмаїтті свої проявів не залишалася поза увагою науковців, тому і не дивно, що за останнє десятиліття з'явилася низка досліджень, які підноповнили збіднене до сьогодні уявлення про літературні напрями і течії, про жанрово-стильову систему та художні особливості поезії і прози. До цього досить еkleктичного періоду зверталися такі провідні науковці як Т. Гундорова, М. Моклиця, Н. Шляхова, С. Павличко, висловлюючи різні погляди не тільки на приналежність окремих письменників до модерних течій і напрямів, але і на існування власне модернізму як повноцінного художнього явища. На початку XXI століття вітчизняне літературознавство сформувало концепцію модернізму в Україні і окреслило коло письменників, що належали до нього. Проте залишаються недостатньо глибоко дослідженими витoki нового мистецтва, його вкоріненість у національні культурні та суто літературні традиції, специфіка світоглядної спорідненості з письменниками попередніх течій і напрямів і – що не менш важливо – зародження окремих проявів модерних стилістичних особливостей у представників реалістичного напрямку. Необхідно також визначити, як елементи літературної традиції відбилися на філософських, художніх, власне стилістичних характеристиках поезії, прози, драматургії модерністів, поряд з цим показати, що з'явилося по-справжньому нового, виявити світоглядні чинники своєрідності модернізму в українській літературі, на яких позначилися і переконання майстрів слова, і дух епохи.

Письменники, які репрезентували літературу кінця XIX ст., визнавали первинність мистецьких пріоритетів, наполягаючи на домінанті художньої майстерності, але не це, на їхній погляд, у творчості мало бути визначальним. Неоднозначність ідейно-художнього комплексу українського модернізму і полягала у тому, що, окрім явно задекларованих постулатів, чимало настанов для культурного українства, яке мало створювати нове письменство, читалося "поміж рядків", вгадувалося власне з творів. На відміну від європейського, переважно аполітичного модернізму, провідним ідейним спрямуванням модернізму українського стає пробудження національної свідомості. Оскільки Україна входила до складу двох імперій, будь-які політичні проблеми в них безпосередньо відбивалися на розвитку нашої культури взагалі і мистецтва зокрема. Інтелекція стала носієм духовної свідомості народу в найвищих її формах, силою, яка прагнула зберегти історичний і культурний досвід народу, створюючи і нові культурні цінності, саме тому поняття "інтелекція" мало в середині XIX століття не стільки соціологічне, скільки морально-етичне забарвлення, хоча і вживалося переважно щодо людей інтелектуальної праці [13, с. 34]. Початок минулого століття був часом переходу митців від активної саморефлексії до їх самовизначення в системі координат громадського життя, від пошу-

ку свого місця в суспільстві до усвідомлення гострої потреби в поживленні культури і своєї цінності як її носіїв.

Література, як відомо, залишалася провідною потужною силою, що намагалася по-справжньому підтримувати почуття національної гідності, хоча і була переслідувана з боку реакційної критики. Художні надбання залишалися непоміченими, а патріотична спрямованість та зацікавлення історичними реаліями викликали звинувачення у сепаратизмі. Тому чи не найважливішим завданням письменників стало піднесення української літератури на рівень новітніх європейських досягнень за умови збереження власної неповторності.

З метою оновлення літератури без втрати головних духовних орієнтирів з'являється відоме звернення М. Вороного (1901), в якому він вимагає писати по-сучасному, виходячи з суто художніх вимог та завдань і не відмежовуючись від досягнень минулого. Тій же проблемі присвячений і лист М. Коцюбинського та М. Чернявського до Панааса Мирного, де одне з вихідних положень незаслужено опускається дослідниками, а саме підкреслений інтерес європейської і російської критики до українського письменства, тобто підкреслено, що наша література отримувала і визнання, і критичне сприйняття, і пошану за межами України, а це справді багато до чого зобов'язувало. О. Луцький у передмові до альманаху "За красою", статтях (зокрема, "Культурний стан сучасної Галицької Русі", "Літературні новини в 1905 році") відтворив цілісну концепцію нової літератури, звернувши зокрема увагу на обов'язкове право митця на вибір тематики та індивідуальне трактування проблеми, на те, що предмет художнього пізнання охоплює не тільки реальний світ, в літературі повинне домінувати суб'єктивне начало. Реалізація цих нечисленних, проте від цього не менш важливих настанов – альманахи "З-над хмар і з долин" (1907), "За красою" (1905). Найвиразніше вони (як свідомо, так і неусвідомлено) відбилися у творчості В. Стефаника, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, М. Яцківа, П. Карманського, А. Кримського. Іноді представники мистецтва гуртувалися навколо нечисленних видань, передусім значну вагу для становлення українського модернізму мала "Молода Муза", учасниками якої стали обдаровані творчі особистості (В. Пачовський, П. Карманський, О. Луцький, С. Твердохліб, М. Яцків). По-новаторськи вибудували власне розуміння письменства представники "Української хати", зокрема М. Сріблянський, М. Євшан.

Проте і на початку XX століття до провідних діячів культури ще не прийшло усвідомлення докорінних змін, до чого, безперечно, була причетна відчуженість традиційності літератури. Сучасники заперечували можливість цілковитого її оновлення, так, М. Євшан зауважував, що "було помітне якесь оживлення, але воно було тільки зверхнє, нервово" [11, с. 350]. Становлення національної ідеології відбувалося через посередництво літератури, яка реалізувала емотивну сторону національної свідомості (любов до мови, народної культури, гордість за славне минуле) і водночас обґрунтовувала необхідність глибоко і змістовно знати історію власного народу, його культуру. Таким чином, мотивація розвитку літератури мала і раціональне, і ірраціональне коріння, що позначилося на своєрідності втілення філософської, як онтологічної, так і світоглядної проблематики, адже специфіка суспільного життя призвела до того, що літе-

ратура стала єдиною духовною сферою, де існувала можливість звертатися як до злободенних, так і до вічних проблем, існував своєрідний феномен роздвоєння художнього мислення українських письменників на європейську свідомість і національну підсвідомість.

Митці не стільки застосовували нові художні прийоми і засоби, які насправді не були радикально оновленими, скільки прагнули активізувати їх ідеологічне підґрунтя. Динамічні пошуки нової образності, формо-творчості і засобів самовираження не набули надмірного самодостатнього значення, сприяючи активізації національної самосвідомості. У одному з провідних методів другої половини XIX ст. – реалізмі, течії якого (етнографічно-побутова та соціально-психологічна) вже були достатньо сформовані на той час, виникають несподівані явища, пов'язані з проблемою становлення нового типу героя, мотивації залежності характеру від обставин, проникнення у сферу почуттів і думок. Цілком погоджуємося з думкою Н. Шумило щодо одного з найзавзятіших опонентів модерного (за його словами – декадентського) письма І. Нечуй-Левицького, який "несподівано для себе виявився предтечею нової психологічної школи прозаїків, правда, залишаючись вірним своїм мистецьким принципам в органічній для української літератури спосіб" [22, с. 155]. Тому не дивно, що і в реалістичних творах можна спостерігати яскраво виявлені ознаки символізму, імпресіонізму, експресіонізму як стилів.

На противагу загальнопоширеному визначенню, згідно з яким модернізм є таким типом мистецтва, що заперечує традиції, усталені норми, системи цінностей, для українського модернізму важливе прагнення до створення нової у європейському розумінні української нації. Звертання до традицій втілюється не тільки в ідейному насиченні творів, але й у використанні художніх прийомів, притаманних класичній українській літературі. Своєрідного висвітлення набувають і у молодомузівців, і у хатян Шевченківські традиції; нерідко міфологізована постать Шевченка або ж етноконцепти з його поезій (гори, дерево, світло, серце, шлях та ін.) стають ключовими концептами у творчості М. Вороного, В. Пачовського, О. Плюща та ін. За образним висловом А. Ніковського, який простежує спорідненість (звернемо увагу, саме ідеологічного характеру) між Кобзарем і його літературними наступниками, "він (Шевченко) і вони (модерністи) носили в собі незагоєні рани минувшини і не виплакані сльози будучини, він і вони плекали в душі полум'я українського відродження" [17, с. 6]. Саме рецепція і відтворення національних традицій підкреслюють самотність українських модерністів, в уявленні яких суперечливі гуманістичні традиції попередників поєдналися з відчаєм та безнадією сучасності. Маючи на меті позалітературні завдання формування нації і нової культури, у світоглядному просторі український модернізм наближався до філософії екзистенціалізму, мотиви якого спостерігаються у творчості багатьох письменників (О. Кобилянська, Г. Хоткевич, М. Чернявський та ін.).

Фактори, що сприяли формуванню модернізму як мистецького явища в українській культурі, торкалися не тільки суто творчих процесів, але і філософсько-світоглядних засад, які досить послідовно розвивались в загальноєвропейському мисленнєвому просторі. Екзистенційні проблеми, реалізовані у творах модерністів, не зменшили прагнення розв'язувати такі життєво важливі для українського народу питання як духовне і державне відродження Вітчизни. Українські модерністи, та й письменники інших художніх уподобань цієї доби були позбавлені загальноєвропейського нігілізму стосовно патріотичних почуттів, тому синтез новітньої манери письма і палких громадських переконань в різній мірі

проявляється і в представників реалістичної форми (І. Нечуй-Левицький, І. Франко, М. Старицький, М. Кропивницький, Панас Мирний, І. Карпенко-Карий), і в тих, хто провадив активні творчі пошуки у розквіті популярності і творчих сил (Б. Грінченко, Олена Пчілка, О. Кобилянська, В. Самійленко, М. Коцюбинський, Леся Українка), і в тих, хто визначався з творчими уподобаннями (О. Маковей, В. Стефаник, Л. Мартович, Марко Черемшина, А. Тесленко, С. Васильченко, Г. Хоткевич, М. Чернявський, В. Винниченко, М. Яцків, О. Олесь, М. Вороний). Подібно до культурних процесів у Франції та Росії, першою з нових напрямів і шкіл в Україні виокремилась символістська течія. Щодо неї, як і стосовно усього модернізму взагалі, досить довго серед дослідників не було єдиної точки зору. Наприклад, своєрідна позиція Н. Каленіченко [11, с. 108], яка вважала новаторство межі століть іншою формою реалізму, що тяжіє до романтизму з його прагненням відродити героїчне в житті людини, устремлінням в майбутнє, намаганням поєднати ідеальне і реальне, перевагою суб'єктивного щодо об'єктивного, вірою в моральне відродження людини. У цьому і справді не можна відмовити представникам модернізму, але ці риси пов'язують їх як з минулим, так і з майбутнім культурного процесу. Сучасні дослідники також неодностайні у сприйнятті і функціонуванні новітніх напрямів, вважають, що творчість представників "Молодої Музи" не є модернізм, тому що ідейний зміст їх художньої спадщини – служіння народові [16, с. 18], а зв'язок з національним духом існує завдяки категоріальній недосконалості концепції реалізму, хоча не здатний їй протистояти як цілісна концепція нового світовідчуття, як нова культурософія, навіть іменують модернізм вторинним явищем в еволюції світового поступу [5, с. 4]. Однак нині вже не можна заперечувати, що поезія на межі століть, драматургія Лесі Українки, Олександра Олеся, С. Черкасенка, М. Вороного, українська проза початку XX століття органічно вписуються в європейський модернізм.

Специфіка модернізму в доборі тем, ідей, художніх засобів проявилась в тому, що автори відчували застарілість форм, але не відмовлялись від здобутків письменства 70-90 рр., звертаючись до злободенних проблем, описуючи життя селянства, межуючи з соціально-психологічним та філософсько-психологічним реалізмом. Крім того, характерним для української літератури наприкінці XIX – у перших десятиліттях XX століття було ускладнення спектру індивідуального стилю письменника, в якому можна було виокремити риси різних художніх напрямів, тому не завжди однозначно можна визначити їх приналежність до неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму, як це іноді відбувається занадто категорично, всупереч відомому твердженню Анрі Моруа, що найвидатнішим митцям затісно в межах однієї літературної манери (М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, М. Яцків, В. Пачовський).

Традиційним був і особистістний фактор, коли письменники проводили активне суспільне життя, були критиками, публіцистами, організаторами періодичних видань. І ця діяльність знаходила відображення у творах, діяльність і власне культурницька, і національно-визвольна. Тема взаємин его й дійсності – утвердження особистості, її індивідуальної своєрідності, неповторності і самоцінності, необхідність обстоювання повноцінних зв'язків особистості з соціальним середовищем Конфлікт "людина і суспільство" протиставляється проблемі "людина і світ", класове зникає у загальнолюдському.

Модерністи утверджували певною мірою месіаністичне прагнення бути вищим від натовпу, тому і складовою їх психологічної сфери, і образотворюючим компонентом творів стає духовне самовдосконалення. Іншими константами душевної палітри персонажів стають

рефлексуюча свідомість, ірраціональні конструкції, що все ж базуються на архетипах реального історичного ґрунту, з якими не суперечить, а взаємодіє раціональна аналітика. На відміну від модерністів Нового і Старого Світу, первинність підсвідомого не викликає у наших авторів особливого інтересу, тому розвиток і логіка емоцій не залежить від зовнішнього світу, а іноді виходить із авторських тверджень. Хоча у центрі уваги митців перебували онтологічні категорії (життя, смерть, людина у світі тощо), їх творчість ґрунтувалася не на пізнавальній, а на емоційно-моральній грані свідомості, обстоюючи думку, що внутрішнє духовне життя наскрізь індивідуальне, неповторне. Звідси безпосередньо витікають оновлення жанрів, ліризація прози, ускладнення психологізації, використання здобутки суміжних мистецтв. Для модернізму властива своєрідність концепції плинності часу взагалі, замкнутість, але мінливість світу духовного. Найспецифічнішими в аспекті досягнення її реалізації є категорії минулого і майбутнього. У молодомузівців ця категорія впроваджується за допомогою міфу і міфологічного мислення, вони при цьому звертаються як до християнської, так і до давньослов'янської моделі світосприйняття. Майбутнє здебільшого (що властиве для української літератури ще з XVIII ст.) моделюється у вигляді ідеалу – прагнень, мрій, пафосу. Сприйняття категорії часу взаємодіє з темою дисгармонії особистості, її внутрішніх чинників, тому зростає інтерес до індивідуальності як самовартісного суб'єкта, до з'ясування походження звичок, комплексів, впливу на психічне життя психічних ушкоджень, зовнішніх хиб, спадкових недуг, до підсвідомих явищ: сон, передчуття, передбачення.

Для повновартісного відтворення цих явищ письменники вирішували проблему оновлення художнього слова, вдаючись до активізації авторської мови (геройко-романтичний виклад, емоційність, підвищена образність, експресія, ліризм), вживання символічних та алегоричних елементів, публіцистичності, поширюється використання алегорії, символу, різкої контрастності, музикальності. Творче осмислення західної культурно-естетичної думки дозволило митцям поєднати загальне стрижневе спрямування на високе етичне призначення художньої творчості із своєрідністю художніх засобів, сконцентрованих у творах модерністів. Звідси і ускладненість структури українського модернізму, за словами О. Білецького, "Жодна доба в мистецтві не буває однорідною, поруч "головних" течій іде чимало інших, паралельних і контрастних: кожна доба являє собою строка-ту картину одночасного існування кількох, часом діаметрально протилежних стилів – і саме отою їх рясотою література живе і розвивається" [3, с. 272], тому говорити про домінуючі напрями не доводиться. Усім течіям притаманні пошуки в художньо-естетичному освоєнні дійсності, екзистенційне трактування вічних і поточних проблем буття, заперечення загальноновизнаного реалізму, тобто проти народницьких тенденцій в літературі з їх утилітаризмом та моралізаторством, а також орієнтація на новітні досягнення західноєвропейських філософії та літератури, прагнення до художнього експериментаторства. У творчості українських модерністів специфічно взаємодіють релігія і філософія, апокаліптичні настрої тотожні настроям загибелі України, проте наявні поширення і критика ідей ранньохристиянського походження (Леся Українка).

Справді, ні О. Кобилянська, ні В. Стефаник не відмовляються від важливих злободенних соціальних проблем, але звертаються до них через зображення складного психологічного життя персонажів, їх почуттів, настроїв, роздумів. Відповідно, й життя народу передава-

лося вже не крізь призму етнографії і побутописання, а через поглиблений психологічний аналіз. Письменники вдаються до скорочення описових моментів, збагачення поетичної семантики, урізноманітнення ритмічної структури, що є новим і водночас характерним для багатьох напрямів. Переважно для символізму, імпресіонізму, експресіонізму властиві ескізність (один епізод, враження, настрої, щоб передати свої почуття, настрої читачеві), стиль ущільненого письма, коли дія концентрується у часі і просторі, замість докладного опису зовнішності героїв подаються окремі характерні деталі, особлива функціональність деталі, що набуває символічного значення, допомагає проникнути у світ почуттів і думок, підкреслює зміст подій. Створюючи через художні засоби поетичну атмосферу, автори не відмовляються від філософського підтексту (М. Коцюбинський, М. Яцків, О. Плющ), для чого вживають, наприклад, всебічно об'ємний засіб контрасту. Напружені конфлікти й суперечності, гострі психологічні проблеми передаються через емоції і оцінки автора, нову техніку психологічного аналізу (внутрішнє мовлення, монологи, не власне пряма мова, письменники простежують процес мислення, плинність свідомості, автопсихологічний герой), динамічний пейзаж (пейзаж і подія взаємодіють, проникають одне в одне), сюжет динамізують душевні нюанси, що накопичуються, нарастають.

Поетизація буденного, романтизація малого, всепоглинаюча природність і щирість мають своїм джерелом побутово-народницьку течію, проте їй певною мірою суперечить алогічна з елементами фантазійного деформування звичних образів асоціативність, зашироке вживання термінології (філософська, політична), розширення кола асоціацій, оновлення емоційного впливу зображення на героя. Письменники прагнуть не фактографічної описовості, а щирого непідробного психологічного переживання. Акцент переміщується з соціального аналізу суспільства в особі його представника на аналіз духовного світу індивіда у його ставленні до суспільства, внаслідок чого зображення не конкретно-історичне, предметно-аналітичне, а являє глибокий аналіз психологічного стану персонажів.

Письменники початку XX ст звертаються до висвітлення насамперед морального внутрішнього обґрунтування вчинків героїв, мотивування поведінки йде від внутрішньої логіки характеру персонажа, з чим пов'язана еволюція авторської позиції, її активне емоційне виявлення. Об'єктивація свідомості набуває різних форм: лірична сповідь від першої особи, розповідь від третьої особи з використанням описів, які ускладнені монологами та не власне прямою мовою, драматичними діалогами та полілогами. Зустрічаються і різні типи нарації – самоаналізи, ліричні щоденники, але це сповідальні твори твори не про самих себе, а про людину того часу взагалі. Емоційна оцінка художником життя проявляється не тільки в змалюванні почуттів, а в загальній характеристиці зображуваного, в ліричному підтексті твору, набуваючи часом самотійного значення. Звідси звертання до суміжних мистецтв, насамперед, до музики і живопису. Леся Українка, Олександр Олесь, О. Авдікович, Л. Яновська, Дніпрова Чайка та ін. досить свідомо прагнули до синтезу в моделюванні художнього образу. Напружено-ліричний стиль, музикальність, символіко-імпресіоністична живописність, соціально-психологічне проникнення в суть характеризують синестетичну психологізацію інших авторів (В. Стефаник, О. Кобилянська, Марко Черемшина).

Філософська концепція автора передається в кожній деталі художньої структури твору і через фабулу, що часто носить параболічний характер, і через використан-

ня інших засобів інакомовності, умовності, фантастики. Звідси своєрідність гуманізму українських модерністів, співчуття переживанням людини взагалі (незалежно від соціального стану і дій). Оскільки позбавлених ґрунту явищ у мистецтві взагалі не буває, модернізаційні процеси на ґрунті українського мистецтва не можна характеризувати як запозичені, наносні, їх витoki – не тільки в європейській літературі того часу, а й в українській ментальності, народній самосвідомості, фольклорі, літературі ХVIII – ХІХ століть. Ту ж функцію збереження автентичності нашого мистецтва можна віднайти в широкій палітрі ознак – від домінуючих поглядів письменників до використання ремінісценцій, контамінацій, цитат (з фольклорних джерел чи класичних творів).

Спільні риси модернізму і українською літератури попередніх епох (від давньої до реалізму кінця ХІХ ст.) – це високий рівень моральних вимог, почуття справедливості, протесту проти насильства над особистістю (громадою, нацією), визнання свободи головною цінністю, в той же час – непослідовність, схильність до ірраціоналізму. Усвідомлення сутності національної своєрідності українського модернізму дозволяє цілісно вивчати літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ століть, розглядати передумови формування красного письменства в контексті інших мистецтв.

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994; 2. Бельй А. Символізм як миропонимання. – М., 1994; 3. Білецький О. Літературні течії в Європі в першій чверті 20 віку // Червоний шлях. – 1925. – №11 – 12; 4. Вороний М. Відозва // Літературно-науковий вісник. – 1901. – Кн. 11; 5. Гасюк Л. Коли обриваються пута // Слово і час. – 1992. – №6; 6. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискурс раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997; 7. Голомб Л. Особа і суспільство в українській ліриці кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Львів, 1988; 8. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1981; 9. Дорошевич О. Реалізм і народність української літератури ХІХ ст. – К., 1986; 10. Євшан М. Українська література в 1910 році // Літературно-науковий вісник. – 1911. – Кн. 2. – Т. 53; 11. Каленіченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Напрями, течії. – К., 1983; 12. Каспрук А. Українська поема кінця ХІХ – початку ХХ ст. Ідеї, теми, проблематика. – К., 1973; 13. Касьянов Г. Українська інтелігенція на рубежі ХХ – ХХІ ст. – К., 1993; 14. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1995; 15. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 2002; 16. "Молода Муза" і літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ ст. в Україні і Європі: Тези доповідей наук. конф., Львів, 19-20 листоп. 1992 р. АН України, Інститут літератури ім. Т. Шевченка, Львівське відділення / За ред. Є. Нахліка. – Львів, 1992; 17. Ніковський А. Віта нова: Критичні нариси. – К., 1919; 18. Павлишко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999; 19. Проблеми історії і теорії реалізму ХІХ – початку ХХ ст.: 36 наукових праць / Відп. ред. М. Яценко. – К., 1991; 20. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: Збірник наукових праць / Відп. ред. М. Яценко. – К., 1986; 21. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен, 1989; 22. Шумило Н. Під знаком національної самосвідомості: Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 2003.

Надійшла до редколегії 28.09.05.

О. Макушенко, асп.

ВЕРСІЇ ІНШОСТІ У ПОВІСТІ АЛЕКО КОНСТАНТИНОВА "БАЙ ГАНЬО: НЕЙМОВІРНІ ПОДОРОЖІ ОДНОГО СУЧАСНОГО БОЛГАРИНА"

Досліджується проблема ідентичності та іншості і їх функціонування в болгарській культурі. Розглянуто способи, за якими моделі та категорії Іншого впливають на визначення ідентичності Власного, та проаналізовано образи Свого та Інших у повісті Алеко Константинова в контексті болгарської літератури ХІХ століття.

The paper deals with the problems of identity and alterity and their functioning in Bulgarian culture. The author examines the ways in which models and categories of the Other influence the definition of identity and analyses the images of the Other and the Own in the narrative of Aleko Konstantinov within the context of the Bulgarian literature of the 19th century.

У гуманітарних науках надзвичайно популярними та актуальними останнім часом є проблеми культурологічного характеру, які охоплюють чималий діапазон тем та включають у себе питання про націю, націоналізм, постколоніальний стан, канон, а також намагаються проблематизувати з сучасної точки зору й ідею ідентичності та іншості (незалежно від того, чия саме ідентичність досліджується: загальнолюдська, гендерна, європейська чи неєвропейська, чи береться до уваги етнічна іншість, іншість жінок, негрів, євреїв тощо). Тобто, намагаються представити таку картину світу, згідно з якою іншість могла б розглядатись не як якась первинна сутність, а як динамічний соціальний і культурний конструкт. Часто такі дослідження спираються на літературні твори, бо останні мають здатність не просто змальовувати існуючу суспільно-культурну ситуацію, а й формувати її. Метою даної статті є виявлення механізмів, за якими відбувається формування національної ідентичності (шляхом створення оповіді про себе та відмежовування себе від інших спільнот), і визначення ролі літератури у цьому процесі на прикладі видатного твору А. Константинова "Бай Ганьо". Основними завданнями дослідження є аналіз образів Свого та Інших, а також Свого як Іншого, і впливу моделей іншості на формування ідентичності Власного. Ця проблематика широко аналізована багатьма дослідниками: Е. Еріксоном, Б. Андерсеном, Е. Смітом, Е. Саїдом, М. Тодоровою, що займаються вивченням феноменів ідентичності та іншості, а власне твору А. Константинова присвячена велика кількість інтерпретацій, серед яких дослідження Н. Аретова, І. Пелевої, В. Стефанова, С. Ігова, які, проте, не вичерпують його, а показують з нового й несподіваного боку.

Проблема "ми – інші" є однією з основних у формуванні різних типів ідентичностей – від особистісної, гендерної до етнічної, релігійної та національної. Присутність інших – близьких чи далеких – визначає успіхи свого, яке формується і розвивається через створення оповіді про себе і одночасного відмежовування від чужого. Таким чином, вибудовування ідентичності завжди відбувається за рахунок іншого. У болгарській літературі проблема співвідношень свого та іншого є однією з провідних, і особливо це стосується літератури ХІХ століття з її націленістю на окреслення власного національного простору, держави, культури – одним словом, на формування власної ідентичності. Літературні твори цього періоду заповнені образами етнічних інших, які втілюють у собі різні моделі для наслідування чи відкидання, уособлюють національних ворогів чи захисників, а також використовуються як спосіб ситуування нової болгарської нації, що намагається посісти своє місце поміж інших європейських народів. Широке функціонування проблем іншості у болгарській культурі пов'язане не лише з відносно пізнім і болісним процесом формування нації, а й з наявністю давнього стереотипу мислити про болгарське як про травматичне, неповноцінне, як про частину Балкан, що здавна в європейській свідомості асоціювались з чимось брудним, негативним, з тілом, що постійно розпадається. У відношенні до проблем іншості Балкани вже кілька століть є дуже специфічним місцем, з багатьма травмами, що їх окремі літератури намагались старанно лікувати, але лише легковажно поглиблювали. Можливо причиною цього є те, що балканська культура як визнане явище не створила єдиного позитивного сте-

реотипу самої себе, як це намагається зробити кожне Я чи Ми. Проте, коли немає зовнішньої єдності, маємо у наявності внутрішнє розмаїття у літературних творах образів себе та інших – чи то близьких, чи то далеких.

Одним з таких образів у балканських літературах, загалом, і єдиним саме у болгарській, є образ Бай Ганьо, героя однойменної повісті А. Константинова "Бай Ганьо: неймовірні пригоди одного сучасного болгарина". Цей твір є літературним промовлянням іншого: коло тем, що у ньому розглядаються, нерозривно пов'язані з ідентичністю і самоосмисленням, а болгарська свідомість постійно зіштовхується з культурним (цивілізаційним) середовищем іншого (у цьому випадку в основному з європейським) – і таким чином набуває, або не набуває, знання як про інших, так і про себе.

У назві дослідження вжите поняття "версії іншості" і варто зазначити, що в даному випадку воно позначає не різноманітність інших, а саме різні типи відношень, різні точки зору, в яких змінюються позиції Я та Іншого, а також оціночне забарвлення іншості. Таких типів стосунків у тексті можна нарахувати кілька. "Бай Ганьо" є втіленням думок болгарської культури про себе і відповіддю на запитання, як вона сама себе осмислює, як пояснює власні стосунки з цивілізаційними моделями Сходу та Заходу, як визначає свій зв'язок з балканською ідентичністю. Європа таким чином постає тут у позиції Іншого, проте думка про неї як іншу не є константною й однозначною, а змінюється залежно від того, хто дивиться й оцінює. Болгарська культура у творі теж опиняється під прицілом прискіпливого погляду не самих лише європейців, а й власних громадян, які оцінюють свого співвітчизника і часто сприймають Своє як Чуже. Ця остання версія іншості особлива: вона показує, як болгар визначають себе під час контактів з іншими, як оцінюють своє, будучи до цього оціненими іншим.

Повертаючись до "Бай Ганьо", зазначимо, що цей твір є, напевне, найбільшим метатекстом у болгарській літературі, а його головний герой – гордо й впевнено подорожуючий Європою Бай Ганьо Балкански – збірним образом усього болгарського, неофіційним символом, знаним і визнаним кожним болгариним. Для європейців він є, по суті, лише частиною брудного Орієнту з балканського роздоріжжя, ходячим втіленням брудних, нахабних, невихованих, нерозвинутих Балкан, недоладним і безглуздим дикуном.

Іншим Бай Ганьо є не тільки для європейців, а й для власних співвітчизників – групи болгарських студентів, котрі є джерелом оповіді – вони розповідають історії, які трапились з головним героєм і саме вони одночасно оцінюють дії Бай Ганьо, користуючись при цьому, звичайно, європейськими стандартами поведінки. Для них герой є не просто приводом для жартів – він змушує їх червоніти й відчувати сором через свою приналежність до того самого народу. І тут спостерігаємо певну градацію: якщо перші розповіді майже не виходять за рамки гуморески, то вже в наступній, розповіді якої є студент на ім'я Стойчо, присутні знаки більш негативного ставлення до героя. З перших оповідей ім'я Ганьо Балканського остаточно припиняє існувати як ім'я власне і розпочинає буття імені загального, знакового для визначення особливостей болгарського Свого. Цікаво, що ставлення до Бай Ганьо послідовно змінюється: початкова безтурботна веселість і наполеглива готовність, з якої починається розмова, далі заміщується все більшим небажанням, яке зрештою сягає відрази. Чим більше відомо про Бай Ганьо, тим складніше говорити про нього як про забавку. І якщо твір розпочинається іронічним твердженням: "Бай Ганьо вже справжній європеєць" [4, с. 7], продовжується наполегливим закликком оповідача до

героя: "... прошу тебе, Бай Ганьо, вдивляйся уважніше в європейське життя, дасть бог, побачиш його обличчя, достатньо вже тобі накидалось оте пuste спідне" [4, с. 78], то закінчується саркастичною, нав'язливою думкою: "Європейці ми, але не в тій-то мірі" [4, с. 175].

Сам твір нерозривно пов'язаний з наративом подорожі і руху. Помітно це вже в назвах частин тексту: "Бай Ганьо вирушив у Європу" і "Бай Ганьо повернувся з Європи", де в обох випадках фігурують дієслова, пов'язані з символікою руху. Подорож завжди означає зустріч з Іншим – чужим, невідомим, часом незрозумілим, одним словом, подорож позначена іншістю, недаремно Левінас [5, с. 68], формулюючи дві абсолютні різні моделі – парадигми іншості, звертається до образів одвічних мандрівників, емблематичних для західноєвропейської культури – Одисея з давньогрецького епосу та біблійного Авраама, Божого обранця. Подорож – це можливість навчитись чомусь новому та пізнати щось відмінне, але одночасно вона є й себепоказуванням, себе-представленням та представленням спільноти, до якої подорожуючий належить. Мандрівка є точкою, де зустрічається Своє і Чуже та стає реальним трансграничним обмін цінностями і псевдоцінностями, в результаті якого ніщо не залишається таким, яким було. Отже, Бай Ганьо теж позначає собою того, хто подорожує, але парадигма іншості, яку він уособлює, не має нічого спільного з іншістю, кодованою в образах Одисея та Авраама. Якщо Авраам уособлює в собі абсолютну іншість, коли нема вороття; а Одисей є образом іноземця, що швидко засвоює інше, здатен інтегруватися у чуже, демонструє добре вміння пристосовуватись та жити поряд з іншими, не даючи при цьому ніколи й нікому себе асимілювати й присвоїти, Бай Ганьо не здатен взагалі сприйняти адекватний образ Іншого, ані інтегруватись в нього, єдине, що йому вдається: розминутися з ним. Герой не прагне пізнати чи зрозуміти Європу, якою подорожує, хоча й поділяє думку про те, що належати до західноєвропейського простору – це престижно і необхідно. Він не просто не співпадає з ціннісним виміром Європи, а навіть до неї не доторкується, духовні аспекти цього світу героя не цікавлять, Бай Ганьо немає відчуття чужого, не бажає навчитись чогось нового і вартісного, і тому подорож його не змінює й не збагачує. Абсолютно доречними у даному випадку видаються узагальнення Т. Жечева, що Бай Ганьо є "найюкайнішим мандрівником на землі" [3, с. 155], і ще "... немає нічого, що більш вселяло б зневіру, ніж його подорож світом наче пустелею – без божественного божевілля Лицаря, без ідеалу Одисея. Уся його життя подорож – лише смикання у просторі, без багажу, крім горезвісних дисаг" [3, с. 178]. Бай Ганьо подорожує Європою, але не доторкується до її сутності, до глибинних пластів її культури. Насправді герой навіть не прагне до здійснення повноцінного діалогу з західноєвропейською цивілізацією. Його життєва концепція орієнтована не на етичні чи естетичні цінності, а на чисто практичні, виключно прагматичні виміри. Спілкування з європейським світом Бай Ганьо зводить в основному до рівня матеріального – продати вигідно трояндове масло та поживитися чимось задарма.

Проте, варто зазначити, що крім горезвісних "дисаг" (перекидних торб), Бай Ганьо має ще один багаж, який активно представляє на європейському просторі. Герой служить не лише об'єктом насмішок з боку іноземців і джерелом жартів та сорому для власних співвітчизників, не лише показує та пропонує трояндове масло. Ганьо обтяжений непомітним для нього і важким для оточуючих тягарем власного самозадоволення, безцеремонності, дивного почуття вищості та хворобливої недовірливості. Цей "багаж" заважає йо-

му вписатися у Європу, зрозуміти її етикет, знаки, мову. Бай Ганьо – це символ надзвичайної зарозумілості і надвисокої думки про власну самоцінність. Саме національне є фундаментом, на якому вибудовується образ Бай Ганьо, питання полягає у тому, в який контекст поставлене це розвинене почуття національно-етнічної ідентичності. Яким би невихованим, нахабним, жадібним не був Бай Ганьо, звинуватити його у відсутності гордості за Своє неможливо. Герой не просто подорожуючий, він подорожуючий болгарин, і не просто торговець, а болгарський торговець. "Не варто забувати про те, що поряд з постачанням "пола", тобто трояндового масла, герой Алеко прагне представити на ринку і певні "кількості" національної ідентичності" [7, с. 203]. Кожен рух Бай Ганьо у європейському просторі є національно позначеним – від його одягу та їжі до поведінки та спілкування. Навіть речове оточення героя просякнуте національною ознаковістю – "кеф" ("чудовий настрій") після їжі обов'язково повинен супроводжуватися болгарським тютюном, германцю в купе теж пропонується болгарський тютюн, перець у іречка розтиратиметься в супі по-болгарськи. Прив'язаність національного до побутової речі та дії має особливе значення і є фактом з важливими наслідками – особливо цікаво прослідкувати це в епізоді про пригоди у бані, де криком "Булгар! Булгар!", – герой засвідчує авторство славних і шумних водних подвигів, накладає на них знак національного. У побутовому просторі бані, де разом з одягом знімаються й соціальні маски та ролі, Бай Ганьо раптом розгортає широкі національно-історичні тексти. Саме тут яскраво помітна полеміка з творами Відродження: славне болгарське потрапляє у царину знижено-побутової оповіді, і нема йому вже іншого місця, крім простору бані чи вулиці, де можна було б засвідчити національну велич. У цьому ж напрямі розгортаються тлумачення оповідача: ось тут "наш сливєнський герой, наш балканський геній" показаний в натурі. Дії Бай Ганьо у басейні в бані знаменують собою виробництво категорії болгарського, вони є частиною його сили і краси, й окрім цього, вони знаменують преобернення світоглядної ідеї, втіленої у філософії болгарського Відродження. Болгарське, "відроджене" у цей період, щоб дати індивіду надбуттєві цілі і мрії, знову повернулось у побут – і, на думку оповідачів, це – одне закономірне, хоча й гротескне та комічне повернення.

Цікавим у творі є образ Європи як Іншого для болгарської свідомості. Вже початок твору спрямовує увагу до моменту вирушення не просто в дорогу, а в інший – цивілізаційно і культурно – простір за допомогою яскравої метафори: "Допомогли Бай Ганьо стягнути з плечей турецьку бурку, накинув він на себе бельгійську мантию – і всі рекли, що Бай Ганьо вже справжній європейець" [4, с. 7]. Це твердження закодує в собі велику кількість алегоричних навіювань і переадресує до близького минулого і теперішнього стану болгарина, до його спроб стати справжнім європейцем. Лишень переодягнений у мантию Бай Ганьо вже не багато, не мало – викупаний європейець. У загальному алегоричному контексті Бай Ганьо видається узагальненим образом болгарина, що прямує до Європи, аби на фоні чужого осмислити своє. Або втратити цю можливість, що, власне, й трапляється. Герой – це втілення "невинного" Сходу, що не піддається так просто на лукаві спокушання Європи і з'явиться на зустріч підготовлений до будь-яких її "вивертів". Бай Ганьо знає, наприклад, що бурка є соціально неефективною в європейському просторі, і, щоб досягнути своєї мети під час подорожі, він повинен виглядати "цивілізованою людиною". Усвідомлення цього часто примушує героя ховати частину себе і показувати те, що насправді йому непритаманне. То-

му, разом з червоним поясом і скривленим ковпаком, він натягне на себе редингот і краватку. Тому, поруч з притаманними його словниковому запасу грубими, простими словами ("келепир" ("пожива, дармівщина"), "чифути" ("жиди"), "бошлаф" ("марнослів'я") у його мовленні боязко та претензійно з'являються й чужі, деформовані, що правда, по-байганьовски ("пърдон", "гърсон", "юн кафе"). І це все перетворюється в якусь несусвітну мішанину, в якій і Своє, і Чуже розхитані та еkleктично розмиті – Своє з європейським полиском, а Чуже комічно оболгарене: "О, я люблю суп. Юшка – то турецька їжа. А ми зараз все більше супи їмо. Ах, пардон, замазав вам скатертину..." [4, с. 7]

Твір про Бай Ганьо містить у собі, напевне, найменш суперечливий образ Європи в усій болгарській літературі і цим відкрито полемізує, навіть заперечує традицію іншості, втілену у текстах періоду Відродження. У мисленнєвій системі болгарського Відродження існував чіткий поділ на Своїх і Чужих: Своє, себто болгарське, беззаперечно визначалось параметрами позитивного і хорошого, а чуже виявлялось ворожим, злим, підступним; проводилась межа, що відділяла високо вартісне болгарське від Іншого, яке становило загрозу для болгарської культури та народу. Літературні та публіцистичні твори цього періоду за межею полишали турків, греків, сербів, європейців, – звісно, з певними виключеннями (іноді між ворогами з'являється й Росія, іноді, – з певними обмовками, до їх переліку не входить Європа). Представлені як такі, що терзають, гвалтують, вбивають, знущаються з усього болгарського, крадуть болгарську славу, лишаются нечутливими до болгарського страждання і загрожують болгарському майбутньому, "вони" становлять разом Іншого, через ненависть до якого посилюється відчуття необхідності існування колективної етно-релігійної особистості – "нас".

"Бай Ганьо" знищує цю межу і встановлює вертикальну градацію справді цінного і важливого. Нагорі опиняється Європа, її абсолютно позитивний та ідеалізований образ, в якому втілена ідея важливого для майбутнього розвитку Болгарії Престижного Іншого, що є зразком для наслідування і являє собою вимріяний світ так званої цивілізації. Таким чином, книга, видана у 1895 році, у розташуванні етно-ролей за оціночною вертикаллю, де чільне місце посідає досконала до божественності Європа, закріплює відправлення безневинного Сходу, – і Болгарії, що тихенько причаїлась у його смердючому затишку, – на дно піраміди класифікованих народи. Бай Ганьо із зухвалою легкістю змінює кордони між Заходом і Сходом, перекреслює "своє" епохи Відродження, включаючи дивні й неочікувані для традиційного мислення складові, – а межах "нас" з'являються колишні люті вороги усього "нашого": турки, вірмени, греки та серби, що в них знаходить притулок і спілкується з ними у своїх подорожах Європою Бай Ганьо: "... він шукає помешкання за власним смаком, зустрічає всіх своїх людей, до яких звик... він зупиниться в готелі "Лондон", там буде так само задусно, так само смердітиме кухнею та сірководнем, як у нього вдома; зустрічається з тими ж турками, греками, вірменами, албанцями, що їх звик зустрічати кожен день... зайде знов у грецьку кав'ярню, яка так само брудна і задусна від постійного чаду, як і наші кав'ярні" [4, с. 64].

У тексті однією з важливих функцій саме "болгарського" є окреслення області іншості або чужості. Не зрозуміло, що ближче оповідачам болгарських подвигів Бай Ганьо, – чи то Європа, чи то власна країна, зрозуміло лиш те, що болгарське у його справжньому втіленні, коли судити про нього з позицій іншого, для них справді чуже. Тому й вигук "Булгар" сприймається

й трактується не як вигук гордості, а як означення межі між двома культурними та цивілізаційними пластами, на стику яких знаходяться самі оповідачі, які оцінюють Своє з позицій Іншого. Ці оповідачі – болгарські студенти, що живуть та навчаються у Західній Європі, є носіями подвійної ідентичності: болгарської, та одночасно вони ще й є носіями знання про європейську модерність, так звану цивілізованість, європейську культуру та спосіб життя. Саме вони намагаються грати невдячну і непросту роль медіаторів між Європою і Бай Ганьо. Опанувавши європейську культуру та її моральні норми, знаючи добре й Бай Ганьо, герої намагаються зробити знаки цього світу помітними й для свого норовливого співвітчизника ("Бай Ганьо, а ти не ходив, ...побачити Відень" [4, с. 11], "Я вмовив Бай Ганьо пройтися до опери і взяти білети на вечір" [4, с. 11]); "По дорозі, коли ми зустрічали щось більш-менш визначне, я все вважав за потрібне вказувати та пояснювати Бай Ганьо..." [4, с. 8]). Бай Ганьо, проте, їх не розпізнає й не впізнає, тому що не бажає пізнати ("Що я дивитимусь на той Відень, місто як місто: люди, будинки, розкоші" [4, с. 11]); "... він люб'язно відхилив мою пропозицію, тому що читав багато у свій час, і вважає за більш практичне подрімати..." [4, с. 9]). Це постійне, але даремне зусилля зблизити мову двох світів, дивна родова солідарність оповідачів з героєм лишається найбільш сталою й постійною характеристикою їх ставлення до нього. Як не відрізнялись би самі оповідачі від головного героя смаками, знаннями, цінностями, моральними пріоритетами, вони завжди біля нього, керовані формулою: "Співвітчизник – треба йому догодити" [4, с. 14]. Бай Ганьо, такий відмінний і чужий – у культурному, етичному відношенні, одночасно й свій, бо втілює образ їхньої вітчизни. Фактично, студенти-оповідачі і Бай Ганьо знаходяться на різних полюсах ідентичності, являючи собою два різні типи болгар, чужих одне одному: один – закінчений балканець, інші – удавані європейці.

Насправді, Бай Ганьо у тексті двічі інший. По-перше, він інший для європейської свідомості, як протиставлення її я і як чужий її культурі та способу буття. Для європейців Бай Ганьо – нелогічний, грубий, незрозумілий, дивний, не здатний зрівнятися з цивілізованими народами: "Схоже на те, що вони прийняли мого товариша за якогось східного мешканця, що лиш ось-ось прибув і ще не потрапив до божевільні" [4, с. 17]. Проте, одночасно він надзвичайно точно відповідає їх уявленням про мешканця брудного Сходу, такого, яким Європа собі його завжди уявляла. Важливо зазначити, що у ставленні європейців до головного героя як до іншого можна помітити декілька аспектів: Бай Ганьо абсолютно чужий; він з'являється у Європі, бо йому самому це вкрай потрібно; він знизу, – жодної позитивної оцінки,

крім, можливо, зазначення його безпосередності і дивної патріархальної наївності такого собі балканського Ріп Ван Вінкля, що приходить з минулого і опиняється в цілковито незнайомому йому світі.

Одночасно Бай Ганьо є іншим для власних співвітчизників, як меншовартісна та негативна складова опозиції я – інший, як "стан неіснування проти стану ідеального існування" [2, с. 477], як об'єкт дослідження та споглядання супроти суб'єкта. Оповідачі пригод Бай Ганьо Європою є саме суб'єктами розповіді. Обговорюючи подорожі колоритного болгарина, вони щиро тішаться і передають свій настрій читачеві, сперечаються у тому, хто з них претендує на краще знання про Бай Ганьо, який в цій ситуації видається нічим іншим, а саме об'єктом "дружньої" розмови. Своїх співвітчизників Ганьо не просто веселить або посоромлює у європейському просторі, своєю родовою з ними спільністю він змушує їх постійно перебувати у непевності щодо власної культури й цивілізованості, відчувати страх перед можливою подібністю до нього, яку оповідачі усіма силами намагаються заперечити, але, сміхом і страхом перед Бай Ганьо, лише підтверджують: сміючись з Бай Ганьо, вони сміються з себе. За дотепним виразом В. Стефанова, у кожного зі спостерігачів пригод головного героя в голові єдине: "Бай Ганьо – кожен, але не я" [6, с. 114].

Так, у невеличкій за обсягом повісті спостерігаємо не лише унікальну для болгарської літератури інтерпретацію образів Свого та Іншого, їх оцінювання та градацію, не лише пародіювання та суперечки з канонічними творами Відродження, не лише різні типи світовідчуття – від європейського модерного до патріархального балканського. Цей текст фактично "канонізує" у національній самосвідомості неповноцінність та травматичність власної культури, подаючи найбільш негативний у болгарській літературі образ Свого, відправляючи носіїв болгарської ідентичності на постійний пошук власного місця й власної сутності, на розривання між муками малоцінності рідних Балкан і статусом "удаваних" європейців для самої Європи. Він лишає відкритим питання про статус болгарської нації та культури, а, отже, спричинює й спричинюватиме й надалі безліч інтерпретацій, доводячи цим свою класичність та постійну актуальність.

1. Аретов Н. Балкански идентичности в българската култура от модерната епоха (XIX-XX век) // Балкански идентичности. – София, 2001;
2. "Я" / Інший // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Е. Вінквіста, В.Е. Тейлора – К., 2003;
3. Жечев Т. Алеко Константинов. – София, 1985;
4. Константинов А. Съчинения в два тома. – Т. 1. – София, 1974;
5. Левинас Е. Другое от бытия, или отвъд сущности. – София, 2002;
6. Стефанов В. Творбата – безкраен диалог. – София, 1994;
7. Тодорова М. Балкани. Балканизъм. – София, 1998.

Надійшла до редакції 28.09.05.

О. Сліпущко, канд. філол. наук

"ПОВЧАННЯ ДІТЯМ" ВОЛОДИМИРА МОНОМАХА ЯК ЗРАЗОК ЛІТЕРАТУРИ РАНЬОГО ХРИСТИЯНСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Досліджується твір Володимира Мономаха "Повчання дітям": проблема датування, ідейне спрямування, композиція, стиль.

The main work of Volodymyr Monomakh "Sermons to Children" is analyzed in the following respects: the problem of time, when it was written, its general ideas and style.

Літературна спадщина князя Володимира Мономаха – одного з найвидатніших книжників доби Київської Русі – не є достатньо вивченою. Перш за все вимагає нового прочитання його "Повчання дітям", представлення твору у контексті тогочасного літературного процесу доби Середньовіччя. Крім того, необхідно з'ясувати час

та обставини написання твору. Ця проблема досліджувалася М. Грушевським, Д. Чижевським, Є. Маланюком, П.Толочком, П.Білоусом та ін. Завданням даної статті є з'ясування проблеми датування твору, а також інтерпретація його як літературного витвору доби Ранняго Середньовіччя (XI – поч. XII ст.).

Князь Володимир Всеволодович Мономах (1053-1125) – політичний лідер Київської Русі, освічений державник, дипломат і письменник. Мати Володимира – дочка візантійського імператора Костянтина Мономаха, тому Мономахом називали і її сина. Володимир Мономах спочатку князував у Чернігові, потім – у Переяславі, а з 1113 року – в Києві. Його зовнішня політика була спрямована в основному на боротьбу з половцями та їхнім незмінним союзником князем Олегом Святославичем. Останнього автор "Слова о полку Ігоревім" назвав Олегом Гориславичем. У своїй внутрішній політиці та державній ідеології Володимир Мономах культивував ідею єдності Київської держави, намагаючись запобігти її розпадові на ряд самостійних князівств. Разом із тим він дотримувався принципу, що кожен князь повинен успадковувати володіння свого батька. Володимир Мономах організовував князівські з'їзди, підтримував культ святих братів Бориса і Гліба.

"Вотчим" монастирем Володимира Мономаха був Видубицький. Саме за його підтримки тут було створено осередок книжників Видубицького монастиря. Сам Володимир Мономах також не цурався пера, ідейно будучи спорідненим із цим осередком книжників.

Єдиний на сьогодні відомий твір Володимира Мономаха, окрім листа, – "Повчання дітям", його "граматиця". Щодо часу написання "Повчання дітям" існує кілька думок. Б. Рибаків вважає, що початок твору і його заключна частина були написані близько 1099 року. На думку вченого, цей твір – своєрідна передвиборна програма князя, котрий претендував на київський престол. З часів М. Карамзіна побутує думка, що "Повчання дітям" було написано 1117 року, коли князь уже кілька років сидів на великому київському столі. На користь цього промовляють і ті факти, що перелік походів Мономаха доведений до 1117 року, а Мстислава названо "дитям новгородським", а він переїхав до Білгороду саме у 1117 році. Цієї ж точки зору дотримується і П. Толочко, який зазначає: "Повчання дітям" не просто моралізаторство підстаркуватого князя, а своєрідний політичний заповіт "цесаря" Руської землі, якому не байдужа майбутня доля його держави. Не випадково, його звернення до синів переростає ці вузькі рамки і адресується, фактично, усім князям Русі. З висоти набутого досвіду мудрий Мономах дає поради князям як краще урядувати, закликає їх не лінуватися і не передовіряти справи воєводам, завжди жити правдою і миром.

Звичайно, праці, подібні "Повчанню", не пишуться на всякий випадок і тим більше не для досягнення якогось пропагандистського ефекту. Це, по суті, духівниця Мономаха. Вона могла бути написана, найімовірніше, у 1117 р. Термінове і, на перший погляд, мало зрозуміле переведення Мстислава із Новгорода в Білгород, знайде своє задовільне пояснення лише в тому разі, якщо припустити, що Мономах готувався передати йому великокнязівський стіл" [3, с. 38].

"Повчання дітям" Володимира Мономаха має чіткий план. Перша частина – це своєрідний морально-релігійний вступ, наповнений цитатами зі св. Письма. Друга частина – цілком світська, містить світські поради щодо політичних питань, зокрема князівської моралі. Спочатку мова йде про обов'язки князя та загальнолюдські. У третій частині твору поради і висновки автора ілюструються прикладами з його власного життя.

Можливо, над своїм твором Володимир Мономах працював протягом багатьох років. Перша його частина була написана тоді, коли він готувався зайняти київський стіл. Це – своєрідна передвиборна програма князя, з якою він вступив у боротьбу за Київ і переміг. Друга частина, де в основному описано походи князя, його військові дії, творилася в час правління Руссю на великому київському столі. Третя частина постала найпізніше, коли Володимир був у літньому віці, незадовго до смерті, тому

й прозвучала як заповіт руського правителя своїм синам і нащадкам. "Повчання дітям" Володимира Мономаха написано у формі літопису-автобіографії. Хронологічно твір охоплює роки 1066-1117.

Вже звертання Володимира Мономаха на початку твору говорить про те, що автор адресує свій твір не виключно синам, а широкому читацькому загалові. Він пише: "Хай діти мої, чи хто інший, слухаючи сю грамотицю, не посміються, а кому із дітей моїх вона буде люба – хай прийме її в серце своє і, не лінуючись, почне, як і я, трудитися" (тут і далі переклад В. Яременка). Релігійне начало у творі є сильним і визначальним для всіх суджень і роздумів автора: "Перш за все, Бога ради і душі своєї, майте страх Божий в серці своєму і милостиню подавайте щедрю, бо то початок добра. ... Господь стопи чоловіка направляє. І навіть коли впаде – не розіб'ється, бо Господь підтримує руку його. ... Ухиляйся від зла, твори добро, шукай миру і проганяй зло". До релігійного начала натурально приєднується морально-етичний перелік. Власне релігія і мораль постають із "Повчання дітям" як два визначальні принципи, якими кожна людина повинна керуватися у своєму житті. Для Володимира Мономаха це дві основні категорії, через призму яких бачиться і розуміється світ. Великий київський князь категорично виступає проти убивства людини, навіть якщо вона й заслуговує смерті. Він репрезентує основні принципи кодексу рицарської честі – давати клятву, якщо впевнені, що дотриматися її, не порушувати даного слова; на війні покладатися тільки на себе. Закликає шанувати гостя, бо "вони мимоходом прославлять чоловіка про всіх краях або добрим, або злим".

Великого значення надає Володимир Мономах наукам, навчанню, наголошуючи: "Не забувайте того доброго, що вмієте, а чого не вмієте, тому навчайтеся, як батько мій, дома сидючи, вивчив п'ять мов, у тому честь мав від інших країн. Лїнь бо – мати всьому: що уміє, те забуде, а чого не вміє, того не навчається. Добро діючи, не лінуйтеся ні на що добре, найперше – до церкви: хай не застане вас сонце в постелі". Такі настанови складають першу частину "Повчання дітям" Володимира Мономаха.

Друга частина твору – це розповідь Володимира "про труд", який він "сповняв, шляхи верстаючи і на ловах із тринадцяти років". Князь детально оповідає про свої численні переможні та славні походи – перший похід до Ростова через землю в'ятичів, у Ляхи, у Смоленськ, Новгород. Говорить про те, як батько посадив його у Переяславі, про битви з половцями, описує багато військових походів. З особливою любов'ю і гордістю пише Володимир про лови. Пізніші розповіді мають узагальнюючий і повчальний характер. Князь ставить себе у приклад і радить чинити так, як він. Наприклад: "Те, що треба було робити отроку моєму, сам робив, на війні і на ловах, вночі і вдень, у спеку і в мороз, не даючи собі спокою. На посадників, ні на биричів не оглядався, сам робив, що було потрібно, весь наряд, і в домі своєму робив так само... А ще і бідного смерда, і вбогу вдовицю не давав сильним обідити, і церковний порядок і службу сам пильнував".

На думку Д. Чижевського, світські поради князя "вистримані в дусі християнської гуманності. Почавши з допомоги бідним, сиротам та вдовицям, Володимир переходить до правосуддя взагалі, вимагаючи м'якості суду (він проти смертної кари), вірності обіцянкам; він радить давати "хресне цілування" лише тоді, коли людина певна, що зможе виконати свої обіцянки. Потрібна пошана до духовенства та до старших, піклування про хворих, відсутність гордості, пам'ять про смерть і відповідно до цього – ставлення до матеріальних цінностей: "У землі не заховуйте, це нам великий гріх". Це – ремінісценція євангельської притчі про таланти. Цілком світський характер мають поради бути обережним, пік-

луватися всіма князівськими та домашніми справами, бути гостинним, привітним, оберігати населення від свавілля. Жінку треба любити, але не давати їй над собою влади; треба постійно працювати, зокрема, вчитися. ... Поради свої Володимир мотивує почасти релігійно – "страхом Божим", почасти етично – всі люди однакові, смертні; почасти практично – покриття будуть проклинати, необережність на війні може призвести до загибелі; гостинність, знання мов тощо – дають князеві добру славу... Світські повчання закінчує Володимир програмою розкладу князівського дня: вставати до сходу сонця, найперше йти до церкви, потім радитися ("думати") з дружиною, судити людей, їхати на лови, в полудень спати і т.д." [6, с. 107–108].

Завершальна частина "Повчання дітям" має характер заповіту. Це – своєрідні роздуми автора про сенс людського життя. Тут же Володимир Мономах говорить і про те, чому він вирішив написати свій твір: "Тож не осуджуйте мене, діти мої чи хто інший, коли прочитає це: бо не хвалю себе, ні відваги своєї, а хвалю Бога і прославляю милість його, що мене, грішного і мізерного, стільки літ оберігав від того смертного часу, і не лїним створив мене, бідного, а на всі діла людські потрібним. І цю грамотицю прочитаючи, подвигніться на всі добрі діла, славлячи Бога і святих його. Смерті-бо, діти, не бійтеся ні ратньої, ні від звіра, але мужське діло вершіть, як вам Бог подасть. Бо коли я ні від раті, ні від звіра і від води, і з коня падаючи (не загинув), то і з вас ніхто не зможе постраждати і загинути, якщо не буде на те волі Божої. А коли від Бога буде смерть, то ні отець, ні мати, ні брати не зможуть відняти (у неї), але коли й про добро дбати, то Божа охорона ліпша людської".

У "Повчанні" відображено ідеологічні орієнтири політики Володимира Мономаха. Це своєрідний виклад політики і життєвого шляху великого київського князя, зроблений ним самим. Автобіографічний твір Володимира є видатним літературним і педагогічним твором свого часу. "Повчання дітям" Мономаха – своєрідний політичний заповіт князя. Володимир утверджує тут культивованій ним принцип успадкування князівського престолу. Сам Володимир отримав київський престол, порушивши принцип старшинства, але з волі й бажання киян, тому надалі він все ж закликає своїх нащадків свято дотримуватися цього принципу, вбачаючи у ньому запоруку єдності та стабільності держави. Володимир Мономах, послугуючись прикладами своїх великих попередників – Володимира Святославича, Ярослава Мудрого і власним, змальовує образ ідеального правителя. Спостерігається вплив Ізборника Святослава 1076 року. Ідеальний християнський правитель у Володимира Мономаха – це не традиційний візантійський тип монарха, повноваження якого даровані йому Богом. Це – оригінальний і неповторний образ саме руського правителя, такого князя, який, на переконання автора "Повчання дітям", потрібен Руській державі та її народам. Володимир Мономах звертається не тільки до своїх синів, а й до всіх руських князів, закликаючи їх завжди пам'ятати про високі обов'язки влади, про відповідальність за долю Русі та її поселенням. Звеличення образу князя ґрунтується на біблійній ідеології, котра підтримувала становище князів.

Саме "Повчання дітям" найкраще виражає ідеал людини у письменстві XII–XIV століть. На думку О. Мишанича, "Володимир Мономах – ідеал князя-патріота, який бореться за єдність Руської землі. Щирість і людяність висловлених ним почуттів свідчать про утвердження високих моральних ідеалів у давній літературі. Вироблені давньою літературою моральні цінності й нині не втратили свого значення, вони сприймаються як "моральний щит" (Д. Ліхачов) давньорусько-

го суспільства, утверджують високу духовність наших предків" [2, с. 10].

На основі власного життєвого досвіду Володимир Мономах навчає своїх дітей високому і складному мистецтву управляти державою, а також воювати, полювати, господарювати. На його думку, навчатися людина повинна все своє життя. А якщо не робити цього, то можна забути все, що знаєш. Мономах дав яскраві автобіографічні сцени полювань і військових походів. З великою повагою князь пише про вивчення іноземних мов, ставлячи у приклад свого батька Всеволода, який знав п'ять мов.

Очевидно, автор твору був знайомий із візантійським жанром повчання, зокрема творами Костянтина Багрянородного "Про церемонії візантійського двору" та "Про управління імперією". Проте впливи цих творів не були визначальними. Можливо, Мономах запозичив тільки ідею написання подібного твору, а форма і зміст є суто його авторським надбанням. На твір Володимира Мономаха помітний вплив зробив Ізборник 1076 року. Мономах успадкував прихильність укладача Іоанна в Ізборнику 1076 року до язичництва, а звідси – алегоризація, "духовне" прочитання євангельських заповідей. Володимир Мономах, як і Іоанн, бачить Бога злитим із природою. Він поклоняється християнському Богові, а також Сонцю. Мономах в усьому керується своїм розумом. Рациональне начало є домінуючим у його філософії життя. Міра справедливості для нього – знання. Праця – вища міра богоугодності людини.

Здобутки Володимира Мономаха як державного провідника визначаються трьома головними орієнтирами: мілітарний (забезпечення на півстоліття безпеки степового кордону Київської держави від половців, колонізація українських степів, що формувало своєрідну заслону перед кочовиками); внутрішньополітичний (об'єднання навколо Києва і забезпечення за своїм родом більшої частини держави Ярослава Мудрого); зовнішньополітичний.

П. Толочко назвав Володимира Мономаха великим публіцистом того часу. На думку вченого, основна ідея його "Повчання дітям" – "тривога за долю Русі, яку роздирали міжкнязівські чвари, заклик піклуватись про свою землю і її підданих. Князь не повинен покладатися на своїх безпосередніх помічників, на тіунів і отроків, він мусить сам стежити за всім, у поході перевіряти сторожу, не дозволяти дружинникам розоряти села і житлиці... "Повчання дітям" закінчується спогадами Мономаха, які, по суті, є першим зразком давньоруської мемуарної літератури" [5, с. 317].

Повага до дружини і вояцької справи – принципи, котрим Володимир Мономах надає особливо великого значення. Таким чином, бачимо, що "руський князь та дружина – відповідають західному державцеві й його васалам, що на вірність своєму панові присягаючи, зобов'язувались були виконувати васальну службу, а саме – "пораду і допомогу". На Заході за найдавнішої доби феодалізму панує особиста служба васалова його сюзеренові, – це й на Україні-Русі XI–XII вв. знаходимо. З дружинника-васала не підданий, не наймит князівський: з нього вільний воєнний служник своєму панові; стосунки їхні визначає вільна угода, – це ж самісіньке спостережувано й на Україні-Русі" [3, с. 7]. Саме такі стосунки культивує Володимир Мономах як ідеальні й необхідні Руській державі взаємовідносини між князями, боярами і дружиною. Його "Повчання дітям" перейнято демократизмом і шанобливим ставленням до людини.

"Повчання дітям" Володимира Мономаха є "першорядної ваги історично-психологічним документом. Особа автора з'являється нам тут закінченим християнином і християнським гуманістом. Від "варязтва" залишаються тільки сліди. Та проблема, що з нею змагався був Володимир Святий, – вартість людського життя в зв'яз-

ку з заповідями "не убий" – розв'язана його правнуком Володимиром Мономахом радикально:

Винний, чи не винний – не вбивайте:
не губить душі людини.

Цей радикально-християнський гуманізм з'явився у нас на початку XII ст. і проголошений був не єпископом, не філософом, а володарем, одним з найліпших князів русі, останнім великим представником варязької династії в Київській Державі Середньовіччя" [1, с. 36].

Зберігся також лист Володимира Мономаха до його двоюрідного брата Олега Святославича. Цей лист було написано, коли Мономах та його сини Мстислав й Ізяслав вели боротьбу з Олегом Святославичем за Ростовсько-Суздальські землі. Володимир Мономах прагне миру й умоває Олега укласти мирну угоду. Цей лист князя – яскравий зразок епістолярно-дипломатичного жанру.

Никонівський літопис під роком смерті князя подає таку характеристику Володимира Мономаха: "В літо 1125-те, в 19-й день місяця травня помер великий благовірний князь Володимир Мономах, син Всеволода, внук Ярослава, правнук великого Володимира, княживши в Києві років 13 і живши всіх літ 73 від свого уродження, оздоблений добрими прикметами. Прославився він перемогами за Руську Землю над поганими половцями, і від самого його імені тремтіли всі народи, а слава його прогомонила в усіх країнах. Бо полюбив він Господа Бога всією душею... Цей чудний князь Володимир Мономах старався зберігати завжди всі заповіді Божі, і страх Божий він мав у своєму серці, і слово Боже про любов, тож віддав Бог ворогів його в його руки, бо не виносився він і не гордився, але на Бога покладав всю надію, і Бог покорив під його ноги всіх ворогів його; а він, зберігаючи Божу заповідь, добро творив своїм ворогам, ба навіть відпускав їх з дарунками. І був милосердний понад усяку міру... А помер він на Алті, при

улюбленій своїй церкві, яку збудував сам великим коштом. І всі сини його: Мстислав, Ізяслав, Святослав, Ярополк, Вячеслав, Роман, Юрій і Андрій, і його бояри перенесли його до Києва і поклали в святій Софії, побіч його батька. А по нім сів у Києві на великим князівстві син його найстарший – Мстислав".

Підсумовуючи, слід зазначити, що "Повчання дітям" Володимира Мономаха є пам'яткою доби Ранняго Середньовіччя. Твір писався протягом 1099-1124 рр., себто різні його частини поставали в окремі періоди життя князя – до вступу на київський стіл, на посаді правителя держави Київська Русь, незадовго перед смертю. "Повчання дітям" витримано у монументальному стилі. Головні ідеї твору визначаються християнськими категоріями та європейським демократизмом. Ідеологія єдності Руської землі є тут визначальною.

Нове прочитання та інтерпретація "Повчання дітям" Володимира Мономаха має стати невід'ємною частиною історії літературного процесу Середньовіччя. Відповідно весь даний період розвитку книжності повинен бути переосмислений з точки зору середньовічних стилів та умов творення пам'яток. У перспективі необхідно визначити особливості того літературного осередку книжників, котрий був сформований під впливом творчості Володимира Мономаха й отримав назву осередку книжників Видубицького монастиря.

1.Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К., 1992; 2. Мишанич О. Прийняття християнства і давнє українське письменство // Мишанич О. Кризь віки. – К., 1996; 3. Перетц В. "Слово о полку Ігоревім". Пам'ятка феодальної України-Руси XII віку. – К., 1926; 4. Толочко П. Київська Русь. – К., 1996; 5. Толочко П.П. Літописи Київської Русі. – К., 1994; 6. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994.

Надійшла до редколегії 3.10.05.

МОВОЗНАВСТВО

Л. Алексієнко, канд. філол. наук,
Н. Дарчук, канд. філол. наук,
В. Сорокін, інженер

ІНФОРМАЦІЙНО-ПОШУКОВА МОДЕЛЬ (ТЕЗАУРУС) З ЮРИДИЧНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Досліджуються особливості створення автоматизованої інформаційно-пошукової системи юридичних термінів тезаурусного типу. Центральне місце в тезаурусі займають словники семантичних множників, дескрипторів, які разом із словником термінів складають дескрипторну статтю – ідеографічну частину тезауруса.

The main subject matter of this article is the problem of an automated information-searching system for terms of law built on a thesaurus basis. The central elements in the thesaurus are a dictionary of semes, a dictionary of descriptors which together with a dictionary of terms build the descriptor definition – the ideographic part of the thesaurus.

В основі створення інформаційної бази для будь-якої інформаційно-пошукової системи (ІПС) лежить концептуальна модель конкретної галузі. Змодельовати предметну галузь – значить визначити всі елементи, що складають об'єкт аналізу, та наявні між ними відношення, тобто виявити структуру досліджуваної системи. Створення концептуальної моделі передбачає перелік лексичних одиниць, які називають складові частини об'єкту, і встановлення їхніх взаємозв'язків і відношень.

Тезаурус – словник, призначений для пошуку слів за їхнім смислом, який класифікує їх за поняттями, темами, предметами, в якому слова однієї предметної галузі групуються в одному розділі (рубриці) [1, с. 8-10].

В автоматизованих системах обробки інформації тезаурус використовується як інструмент для пошуку основного смислового змісту документів і запитів з метою класифікації, збереження і пошуку інформації. Застосування тезауруса в інформаційних системах базується на припущенні, що основна професійна інформація, її базові науково-технічні поняття містяться у деяких лексичних одиницях, які відтворюють уявлення про зміст документа.

ІПС зв'язана з ідеєю автоматичної побудови тезауруса для інформаційних систем. Метою нашого дослідження є створення автоматизованої інформаційно-пошукової системи юридичних термінів з проблем усиновлення тезаурусного типу.

З погляду термінолога представлення інформації про конкретну галузь знань у вигляді формалізованого семантичного поля є побудовою відповідної терміносистеми, а лексичні одиниці, які складають це поле, – суть терміни. Тому одна з основних проблем у процесі створення концептуальної моделі предметної галузі (а саме укладання переліку лексичних одиниць, які називають елементи досліджуваного об'єкта) може бути зведена до термінологічної проблеми: визначення реєстру термінів даної терміносистеми.

Матеріалом для створення терміносистеми були юридичні тексти – тексти законів, кодексів, указів, постанов, міжнародних угод, конвенцій, які так чи інакше торкалися питання усиновлення. На їх основі створювався автоматично частотний словник, але до словника термінів емпіричним шляхом вносилися тільки ті слова та словосполучення, що відповідали поняттю узусуального терміна, а саме: "узусуальний термін – це слово або сполучення слів певної підмови, взяті у фіксованому узусуальному значенні, для якого існує у більш або менш явному вигляді свідомо вироблена дефініція у рамках конкретного виду людської діяльності, причому носії підмови при використанні терміна свідомо орієнтуються на цю дефініцію" [2, с.54].

Усі однослівні терміни та їхні терміносполуки систематизовані у два види словників: алфавітний та пермутаційний. До кожного слова та словосполучення алфавітного словника надається така інформація:

- транслітерація;

- документні джерела, де зустрічається термін. Натиснувши мишею на назві документа, його можна отримати у відповідному вікні.

Для всіх однослівних термінів у полі "тлумачення" подаються дефініції за 11-томним тлумачним Словником української мови. Для деяких слів та словосполучень (у СУМі розгорнутою інформацією енциклопедичного характеру супроводжуються лише найважливіші юридичні терміни) – інформація за 6-томною юридичною енциклопедією. Транслітерація може бути потрібною для іноземних користувачів; документні джерела наведені для оптимального користування цією інформаційною системою.

Нас у цьому дослідженні предметно цікавитиме тільки поле з тлумаченням слова.

Всього алфавітний словник нараховує 2140 термінів.

Пермутаційний список – це алфавітний перелік усіх термінів та терміносполук, ієрархізованих за принципом дерева, в одному вузлі якого об'єднані терміни, що мають спільні терміноелементи, і розділені у підвузлах, якщо мають різні додаткові елементи. Напр., вузол усиновлення має підвузли усиновлення в комерційних цілях та усиновлення дитини. У свою чергу, усиновлення дитини (вузол) має підвузол усиновлення дитини без згоди батьків, упорядкованих так:

- усиновлення

- усиновлення в комерційних цілях

- усиновлення дитини

- усиновлення дитини без згоди батьків. (Див. Рис 1.)

При цьому подаємо інверсійний порядок в атрибутивних словосполученнях головного і залежного членів (міждержавне усиновлення → усиновлення міждержавне) і в деяких номінативних з род. відм., якщо головний член має надто узагальнену семантику (доцільність усиновлення → усиновлення доцільність). За обсягом пермутаційний список дорівнює алфавітному словнику (2140 термінів), але за способом представлення інформації відмінний, його можна розглядати як спрощений варіант тезауруса.

Центральне місце в тезаурусі займає алфавітно впорядкований перелік:

- семантичних множників – словесно виражених найменших одиниць плану змісту (СМ);

- дескрипторів (тобто основних понять) зі словами, які відносяться до них.

Зупинимося на теоретичних і методичних питаннях щодо укладання цих списків.

Матеріалом для аналізу був 11-томний тлумачний Словник української мови (лише в окремих випадках залучалися тлумачення термінів з юридичного словника та законів, в яких дефініції термінів чітко визначені, напр., дитина – син або дочка незалежно від їхнього віку (за тлумачним словником); дитина – людська істота, віком до 18 років (повноліття), якщо за законом, застосуванням до цієї дитини, вона не досягає повноліття раніше (Закон України "Про громадянство України").

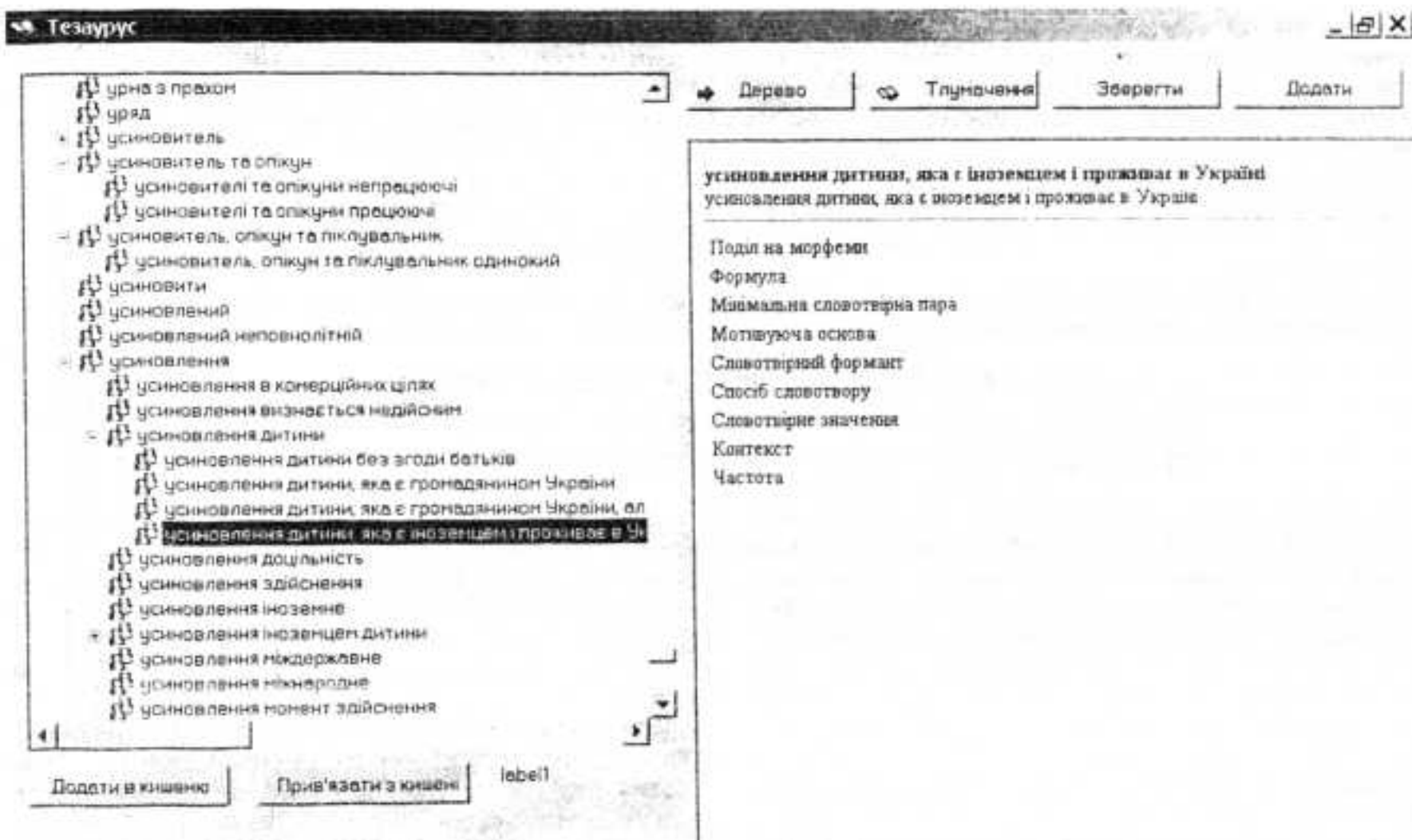


Рис. 1. Вікно тезауруса з юридичної термінології

Можливість використання тлумачного словника загальнолітературної мови для встановлення смислових зв'язків слів визнають й укладачі спеціалізованих тезаурусів [3], оскільки дефініції тлумачного загальномовного словника фіксують статистично усереднені (виявлені з аналізу значної кількості текстів) і соціально апробовані (відображають літературну норму), тобто досить генералізовані семантичні зв'язки у лексиці мови.

У тлумачному словнику семантика слова, його смисл, лексичні значення задані словниковою дефініцією. Порівнюючи дефініції двох слів, ми можемо встановити, чи зв'язані ці слова за смислом, і якщо так, то наскільки тісним є цей зв'язок.

У семантиці дефініції є три складові:

- 1) лексична, тобто значення слів, які утворюють тлумачення;
- 2) лексико-семантична, що відтворює відношення між позначених цими словами реаліями буттєвого світу;
- 3) синтаксична (граматична), експліцитно представлена у вигляді відношень між словами на синтагматичній осі [4].

Отже, семантичний зв'язок між словами можна визначити на основі дефініції у тлумачному словнику, вважаючи показником цього зв'язку, по-перше, наявність у дефініціях спільних елементів (СМ) і, по-друге, їхню кількість, за якою встановлюється сила зв'язку.

Ми поставили собі за мету розробити спосіб однозначного й формального запису понятійного змісту термінів і засоби його фіксації. До аналізу були залучені тільки однослівні терміни (іменники) – їх 443. Методично ми усунули полісемію. Була використана методика автоматичного синтаксичного аналізу дефінітивних текстів. Треба зауважити, що в теорії лінгвістики існують різні методологічні принципи щодо співвідношення синтаксису і семантики:

– одні вчені виходять з примату синтаксису, підкреслюючи, що жодні семантичні представлення структури речення не існують без синтаксичних;

– другі (прибічники породжувальної семантики) вважають, що синтаксис є лише технічним засобом, поверхневим втіленням глибинного смислу речення.

Ми поділяємо думку Вайнрайха про те, що між семантикою слова і семантикою речення є ізоморфізм, а лексичне значення – це ієрархічно впорядкована множина елементарних смислів, аналогічна дереву синтаксичних залежностей (5, с. 442-448).

Для кожного дефінітивного речення будувалося дерево залежностей (див. додаток 1). термін (ліва частина речення) співвідноситься з деревом у графічному вигляді, вузли якого відповідні первинним семантичним множникам (під час аналізу деякі будуть обнулятися), дуги – відношенням між ними. Напр., термін *громадянин* (вихідне) має вузли *особа, що, належати, постійний, населення, який-небудь, держава, користуватися, її, право, і, виконувати, обов'язок, встановлений, закон, цей, держава*. У дереві спостерігаються три типи вузлів, що відповідають семантичним множникам: *вихідний* (кореневий) – *особа, в який не входить жодна дуга; проміжний* – *належати, населення, держава* тощо (до кожного з яких входить і виходить хоча б одна дуга), *кінцевий* – *постійний, що, її, який-небудь*, з якого не виходить жодна дуга (термінальний). Ми не ставили собі за мету на цьому етапі дослідження характеризувати усі типи СМ (це цікавий матеріал), але піпотетично зауважимо, що вихідні СМ можуть формувати назви дескрипторів, кінцеві – знаходяться на периферії СМ, а "тіло" СМ формується за рахунок проміжних. Кількість СМ (їх для терміна *громадянин* – 17: *особа, що, належати, постійний, населення, який-небудь, держава, користуватися, її, право, і, виконувати, обов'язок, встановлений, закон, цей, держава*), а також довжина

дуги (максимальна становить кількість рівнів дерева залежностей) представляє одну із системних характеристик слова, оскільки віддзеркалюють ступінь його семантичної складності. Отже, дерево дефінітивного речення дає можливість точно фіксувати для аналізованого терміна:

1) всі його семантичні множники і кожний окремо, а також всі безпосередні та опосередковані відношення між ними;

2) зв'язки і їх віддаленість від аналізованого слова, що показує глибину, деталізацію дослідження.

На другому етапі формалізованого запису дерева залежностей конвертуються в матрицю, рядки якої – слова-терміни, а стовпчики злематизовані семантичні множники; на перетині у клітинці заноситься інформація (число) про глибину рівня, тобто довжину дуги, яка з'єднує кореневий СМ з аналізованим. Сенс цієї операції у створенні третього масиву даних, який містить інформацію про семантичні зв'язки з метою запису їх у вигляді каталогу, своєрідного "семантичного алфавіту" СМ. Ця матриця представляє собою згортання тексту дефініції в упорядкований набір СМ (Табл. 1).

Табл. 1. Семантичний запис слова «громадянин»

Слово Семант. множник	особа	населення	держава	право	обов'язок	закон
Громадянин	0	3	4, 6	4	3	5

Не всі СМ, які входять до дефініції, вносяться у матрицю, оскільки деякі складники дефініції мають настільки високий ступінь узагальнення, що можуть характеризувати будь-які слова мови, у тому числі такі, які між собою не співвідносяться, тобто не зв'язані за змістом напр., *наука, система, знання, закономірність, досвід* і под. Тому до матриці вони не включені. Такі компоненти називаються нульовими і задаються списком, до них належать слова таких частин мови: дієслова, дієприслівники, дієприкметники, прийменники, сполучники, частки (у даному випадку: *належати, що, постійний, який-небудь, користуватися, її, і, виконувати, встановлений, цей*). Є і надлишкові компоненти, які, на нашу думку, не мають співвіднесеності у тезаурусі, до них поки що відносяться атрибутиви (напр., *постійний*), хоч доцільність цього потребує додаткового дослідження, бо вони можуть бути обов'язковою частиною терміносполуки.

За обсягом матриця семантичних множників є надлишковою, що передбачає певну перспективу. СМ мають різну вагу, але вони:

1) можуть бути використані у процесі встановлення, уточнення зміни складу дескрипторів;

2) необхідні для встановлення семантичних зв'язків і зміни їхньої інтенсивності (інформація з клітин матриці про віддаленість СМ у дереві залежностей) у готовій статті тезауруса;

3) дають важливу інформацію для створення та аналізу гнізда термінів зі спільними семантичними множниками.

Наступний етап – створення синоптичної схеми тезауруса на базі дескрипторів, які формуються з урахуванням семантичних множників. Порівняння лексем рядків і стовпчиків матриці за відсутністю перетину дало змогу в деяких випадках встановити деякі дескриптори, ними були: *влада, існування*. Інформативним при цьому був і кількісний аналіз: частота семантичних множників у матриці (дані кожного стовпчика) дає можливість оцінити семантичну вагу компонентів і встановити їхню роль. Важливими для предметної галузі, включеними у численні зв'язки, виявилися СМ *особа* (60), *держава* (30), *документ* (26), *людина* (18), *влада* (12), *дитина* (10), *закон* (9), *країна* (8).

Слово-термін, яке виступає в ролі дескриптора, повинно відповідати ряду вимог: належати до базових понять предметної галузі і, бажано, бути однозначним. Щоб виконати роль базового поняття, слово повинно бути представлене як концентрований, але досить ємний спектр множників, який забезпечує максимальне охоплення відтінків значення. Дескриптори добираються з таким розрахунком, щоб максимально відобразити ідеографічну класифікацію, тоді як словник семантичних множників разом із термінологічним повинен забезпечувати задовільну комунікацію з цієї предметної галузі. Синоптична схема з дескрипторами представлена в Додатку 1. Очолюють її два головні поняття *Людина* і *Суспільство* (1-й рівень). Другий рівень схеми *Людина*

представлений дескрипторами *Стать, Вік, Родинні стосунки, Існування, Діяльність, Ідентифікація (людини), Психічна особистість (людина як психічна істота), Інтелектуальна особистість (людина як інтелектуальна особистість)*. Третій рівень для *Родинні стосунки* має дескриптори *Члени (родини), Шлюб*; для *Існування* – *Буття, Житло, Здоров'я*. Дескриптор *Діяльність* (соціальна ознака) має дескриптори третього рівня *Рід (діяльності), Спосіб (діяльності), Посада, Мета (діяльності), Сфера (діяльності), Результат (діяльності)* тощо. При встановленні дескриптора ми фіксували інформацію:

1) є інтуїтивна співвіднесеність і є показник зв'язку (наявність спільних СМ у дефініції самого дескриптора);

2) є інтуїтивна співвіднесеність, немає показника зв'язку;

3) немає інтуїтивної співвіднесеності і немає показника зв'язку.

Ця матриця допомогла уточнити список дескрипторів.

Після того як сформовані три масиви – словник термінів, словник семантичних множників і словник дескрипторів, можна приступити до вирішення завдань щодо одержання дескрипторних статей – ідеографічної частини тезауруса.

Наступним кроком було кодування кожного семантичного множника щодо належності його до дескриптора. У процесі кодування працюють дві множини: дескриптори з їхніми семантичними множниками і слова з семантичними множниками. Підставою для включення слова до словникової статті дескриптора є наявність хоча б одного семантичного множника (напр., *апостиль – штамп на документах*, тому *апостиль* відноситься до дескриптора *документ*). Навколо кожного дескриптора утворюється певне семантичне поле, складене зі слів, що перебувають з дескриптором у семантичному зв'язку (приклади до деяких наведені в додатках, напр., навколо дескриптора *Стать* автоматично групуються слова *чоловік, жінка, хлопець, дівчина, батько* тощо). Може трапитися, що одне слово потрапляє до кількох дескрипторів (напр., *хлопець* до *Стать* і *Вік*) або з тим самим дескриптором те чи інше слово може бути зв'язане не одним, а кількома семантичними

множинками (у дескрипторі *Родинні стосунки* слово *батько* має семантичні множники *член родини* і *спорідненість по крові*). Одержані таким чином дескрипторні статті є ідеографічною основою тезауруса.

Предбачено також і процедуру поповнення термінологічного тезауруса новими словами: автоматично порівнюються СМ нового аналізованого слова з множниками постійного словника СМ, який зберігається у пам'яті машини, оскільки він вважається для даної системи універсальною базою.

З метою вдосконалення ІПС планується:

1) уточнення дескрипторів за рахунок нерелевантних семантичних множників;

2) коригування словникових дефініцій, на основі яких здійснювалося попереднє кодування.

Додаток 1. Синоптична схема тезауруса

1. ЛЮДИНА							
	1.1. вік						
	1.2. діяльність (соціальна ознака)						
		1.2.1. рід діяльності					
		1.2.2. спосіб діяльності					
		1.2.3. результат діяльності					
		1.2.4. мета діяльності					
		1.2.5. сфера діяльності					
			1.2.5.1. наука				
			1.2.5.2. освіта				
		1.2.6. посада					
	1.3. існування						
		1.3.1. буття					
			1.3.1.1. стан				
			1.3.1.2. місце				
		1.3.2. житло					
		1.3.3. здоров'я					
	1.4. психічна особистість						
	1.5. інтелектуальна особистість						
	1.6. родинні стосунки						
		1.6.1. члени родини					
			1.6.1.1. кровна спорідненість				
			1.6.1.2. некровна спорідненість				
		1.6.2. шлюб					
	1.7. стать						
	1.8. ідентифікація						
2. СУСПІЛЬСТВО							
	2.1. громадяни						
		2.1.1. взаємодія					
		2.1.2. віросповідання					
		2.1.3. ідентифікація					
		2.1.4. майно					
		2.1.5. національність					
		2.1.6. походження					
	2.2. держава	2.2.1. відносини міжнародні					
		2.2.2. організації					
		2.2.3. територія					
	2.3. заклади	2.3.1. освітні					
		2.3.2. релігійні					
		2.3.3. ідентифікація					
	2.4. устрій	2.4.1. влада					
			2.4.1.1. орган влади				
		2.4.2. закон					
		2.4.3. право					
		2.4.4. суд, судочинство					
	2.5. гроші						
	2.6. інформація						
		2.6.1. документи					
	2.7. населений пункт						

1. Кобрин Р.Ю., Бычкова М.Л., Курова М.И., Соцкова Т.Н. Экспериментальные исследования терминологичности элементов текста // Научно-техническая информация. – 1978. – № 11. – Сер. 2; 2. Караулов Ю.Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка. – М., 1981; 3. Плотников В.А. Об использовании лексикографических данных при построении тезауруса. – Научно-техническая ин-

формация. – Сер. 2. – 1975. – № 9; 4. Городецкий Б.Ю. Термин и его лингвистические свойства // Структурная и прикладная лингвистика. – Вып. 3. – Л., 1987; 5. Weinreich U. Exploration in semantic theory // Current trends in linguistics. – V. III. – 1966.

Надійшла до редакції 3.10.05.

Т. Волошина, асп.

ГРАМАТИКАЛІЗАЦІЯ СЕМАНТИЧНИХ ВІДНОШЕНЬ У ДВО- І БАГАТОКОМПОНЕНТНИХ КІБЕРНЕТИЧНИХ ТЕРМІНАХ

Аналізуються особливості синтагматичних відношень у семантиці кібернетичних термінів та визначається структура граматичних зв'язків кібернетичної терміносистеми.

Features of syntagmatic ties in the semantics of cybernetic terms are analyzed. The structure of grammatical connections of a Ukrainian cybernetic terminological system is defined.

На сучасному етапі дослідження галузевих термінологій сформовано ряд вимог до терміна, серед яких і "бажаність" коротких форм, тобто постулювання переваги однослівних термінів. Проте, водночас деякі мовознавці-термінологи відзначають, що терміни-словосполучення точніше виражають наукове поняття, ніж однослівні терміни [5, с. 131; 6, с. 65]. Реальна перевага термінів-словосполучень виявляє домінуючу роль у формуванні терміносистем синтагматичних відношень, що регулюють здійснення номінації нових видових понять із відповідною родо-видовою кореляцією. Синтагматичні відношення визначають можливості терміна поєднуватися з іншими словами.

Актуальність дослідження способів граматикизації кібернетичної термінології пов'язана з необхідністю пізнання активних процесів у граматичній будові української мови, а також принципами систематизації названих термінів за формально вираженими дериваційними ознаками.

Новизна проблематики статті визначена неопрацюванням у мовознавстві матеріалом кібернетичної терміносистеми, опрацюванням сучасних ідей щодо формування галузевих термінологій у стосунку до названих термінопонять.

Завдання статті – проаналізувати особливості синтагматичних відношень у семантиці кібернетичних термінів і визначити структури граматичних зв'язків кібернетичної терміносистеми.

Теоретичне значення аналізу полягає в формулюванні узагальнень, що стосуються достатньо нової для наукової мови терміносистеми, що водночас передбачає і практичну значущість дослідження, її зорієнтованість на впорядкування галузевої термінології.

У структурній організації кібернетичної терміносистеми виділяємо такі типи термінів: 1) прості терміни (терміни-слова і терміни – складні слова) та 2) складені терміни (терміни – словосполучення, як безприйменникові, так і прийменникові). Відзначимо, що терміни-словосполучення мають номінативний характер, утворені за типом підрядного зв'язку (синтаксичний спосіб словотвору найбільш повно відтворює складну внутрішню співвіднесеність в ієрархії значень). Синтагматика терміна визначає його можливості поєднуватися з іншими словами, оскільки синтагматичні відношення лексеми – це лінійні, контекстні зв'язки, її сполучуваність [2, с. 273].

За допомогою словосполучень у термінологічну номінацію вводиться максимальна кількість розрізняюваних ознак термінологічного поняття. Широкі можливості різних комбінацій при творенні термінів-словосполучень від двох, трьох і більше слів сприяють швидкому творенню нових технічних реалій, нових дефініцій даної понятійної системи.

Прості терміни кібернетичної термінології (репрезентовані іменниками в називному відмінку) посідають певне місце у відповідній терміносистемі й мають чітку дефініцію, а отже несуть у собі самостійне значення.

Вступаючи в синтаксичні зв'язки, вони можуть бути термінокомпонентами при побудові складених термінів і реалізовувати при цьому основне смислове навантаження в логічному ланцюгу родо-видових зв'язків [1, с. 112-117; 3, с. 69-70; 4, с. 56-62; 7, с. 58-64]. Таким чином прості терміни є базовими термінокомпонентами у структурі складених термінів. Допоміжну роль у таких дериватах виконують термінокомпоненти, представлені іменниками в непрямих відмінках (із прийменником чи без нього), прикметниками, активними та пасивними дієприкметниками, іноді прислівниками, що відбивають видові характеристики основних термінів.

Складені кібернетичні терміни репрезентовані винятково словосполученнями, що виконують номінативну функцію і мають, відповідно, свою дефініцію. Такі терміни-словосполучення утворюються внаслідок поєднання в одне ціле кількох окремих термінокомпонентів, які виражають певне термінологічне поняття. Поява названих дериватів у кібернетичній термінології зумовлена рядом факторів: 1) лінгвістичний – творення нових термінів-дериватів, що реалізує активні моделі творення слів і словосполучень сучасної української мови, серед них переважну більшість складають багатоконпонентні номінативні конструкції, а довжина та структура терміна мотивується поняттям, яке він позначає; 2) екстралінгвістичний – сформована, проте відкрита кібернетична терміносистема, що зумовлюється постійним розвитком цієї галузі науки та появою нових реалій на позначення відповідних понять, які активно входять до її складу; 3) фактор упорядкованості терміносистеми, що має аналізуватися, зважаючи на досить молодий вік кібернетичної термінології, де вже створені терміноодиниці у своїй переважній більшості дво-, три- та багатоконпонентні і з максимальною повнотою передають основні ознаки поняття.

За будовою тип складених термінів у терміносистемі з кібернетики виділяємо двокомпонентні, трикомпонентні та багатоконпонентні (прийменникові чи безприйменникові), побудовані за типом підрядного зв'язку – узгодження.

Найпродуктивнішими виявляються двокомпонентні терміни – терміносполуки атрибутивного типу: 1) **прикметник + іменник у називному відмінку**: *кластерний аналіз, діагностична програма, модульне програмування, операційна система, оптичний сканер*. Серед термінів цієї моделі за ступенем змістового розкладування та за ступенем відображення в них системності понять певного термінологічного ряду виділяємо два підтипи: нерозкладні терміни-словосполучення та термінологічні словосполучення, що характеризуються формальною розкладеністю компонентів. Нерозкладні терміни-словосполучення відображають лише певні зовнішні ознаки іменованих предметів і понять, їх значення не мотивується (повністю чи частково) значенням компонентів, мають фразеологічний характер і є наслідком метафоричного осмислення явищ та предметів реального

світу (демонстраційне вікно, віртуальна адреса, машинне слово, пошуковий шум). Оскільки семантика цих термінів є наслідком метафоричного переосмислення загальноживаних слів, то спосіб їх творення визначається як семантичний. Складені терміни в кібернетичній термінології утворені семантичним способом є малопоширеними, тому сфера їх функціонування обмежується професійним вживанням. Другий тип представляють терміни вільного сполучення, що складаються з елементів термінологічного характеру і зберігають самостійність понятійного змісту кожного з компонентів: *принтер лазерний, принтер матричний, принтер стрічковий, принтер чорнильно-струменевий*. Переважна більшість термінів-словосполучень цього типу є назвами родових понять. Атрибутивний компонент таких терміносполучень конкретизує, уточнює, обмежує значення певного родового терміна. Складені терміни названого типу мають найбільш систематизовані зв'язки, творяться синтаксичним способом, що має високий ступінь продуктивності; 2) іменник у називному відмінку + менник у родовому відмінку (*блок керування, завантаження програм, ім'я файлу, пам'ять процесора, формат команди, архітектура комп'ютера*). Сюди відносимо і так звані "фамільні" терміни (*машина Тюрінга, нотація Айверсона*). Такі безприйменникові термінологічні словосполучення побудовані за моделлю керування; 3) іменник + прийменник + іменник у родовому, знахідному чи місцевому відмінках (*напрацювання на збір, витяг з пам'яті, вихід із системи, доріжка на трекові*); 4) активний дієприкметник теперішнього часу + іменник у називному відмінку (*компілююча програма, керуюча команда, коректуючі пристрої, слідкуюча система*); 5) пасивний дієприкметник + іменник у називному відмінку (*автоматизована система, оновлюваний файл, самокоректована схема*).

У структурному ланцюгу складеного терміна прості терміни, що є базовими термінокомпонентами, виконують роль системотвірного компонента і є носіями родової ознаки поняття. Такий компонент є мінімальним, відносно самостійним носієм характеристик і властивостей усієї кібернетичної терміносистеми. Допоміжні термінокомпоненти, вступаючи у синтаксичні зв'язки з основними (простими термінами), у межах складеного терміна виконують функцію додаткового семантичного навантаження по відношенню до простих, а в межах кібернетичної терміносистеми – відбивають видові характеристики основних термінів, тобто виконують класифікуючу функцію. Допоміжні термінокомпоненти в сполученні з основними завжди виконують ад'єктивну функцію і можуть мати форму іменників у непрямих відмінках, прикметників, дієприкметників, виявляючи тим самим формальну залежність від основних.

Двокомпонентні словосполучення з номінативними значеннями ускладнюються уточнюючими словами і стають трикомпонентними чи багатокомпонентними (більше трьох), серед яких виділяємо моделі: 1) іменник у називному відмінку + іменник у родовому відмінку + менник у родовому відмінку (*завадостійкість системи керування, завантаження бази даних, пристрій відображення інформації*); 2) іменник + прикметник + іменник у родовому відмінку (*адаптація програмних засобів, оператор обчислювальної системи, система автоматичного керування*); 3) прикметник + прикметник + іменник у називному відмінку (*інтегрований файловий адаптер, імпульсна електронна структура, логічний запам'ятовувальний елемент*); 4) прикметник + іменник у називному відмінку + іменник у родовому відмінку (*автоматичний пошук інформації, замкнена група користувачів, пакетна обробка інформації*); 5) іменник у називному відмінку + іменник у родовому відмінку + прийменник + іменник у називному відмінку або іменник у називному відмінку + прийменник + іменник в місцевому відмінку + іменник у родовому відмінку (*обмеження до-*

ступу до файлу, файл інформації про користувача, завдання в уладі очікування); 6) іменник у називному відмінку + прийменник + прикметник + іменник у родовому, знахідному, орудному, місцевому відмінках (*перезапуск з контрольного пункту, перехід на автоматичний улад, пам'ять з довільним доступом, пам'ять на магнітних дисках*). Найбільш поширеними серед цих сполук є безприйменникові моделі термінів.

Серед термінів із більшою кількістю компонентів виділяємо насамперед чотирикомпонентні моделі словосполучень, які не відзначаються високою активністю функціонування: 1) іменник у називному відмінку + іменник у родовому відмінку + прикметник + іменник у родовому відмінку (*пам'ять опрацювання особливої ситуації, пам'ять формування екранних форм*); 2) іменник у називному відмінку + прийменник + прислівник + дієприкметник + іменник в орудному відмінку (*автомат з лінійно обмеженою пам'яттю*); 3) прикметник + іменник у називному відмінку + прикметник + іменник у родовому відмінку (*комбінована система автоматичного керування*). Проте кількість компонентів у складеному терміні (незважаючи на тяжіння термінології до простих термінів) є вмотивованою і виправданою.

Вступаючи у смислові зв'язки, термінословосполучення поповнюють і формують структуру терміносистеми. Утворені стійкі сполучення термінів мають нові змістові значення. Подібні назви утворюються, здебільшого, поєднанням іменникових словосполучень атрибутивного характеру (з прийменниками чи без них – зв'язком керування), або сполученням прикметників чи дієприкметників з іменниками (узгодження). У якості опорного компонента (тобто, визначеного компонента словосполучення) цих моделей використовується іменник з предметним значенням (знаряддя дії, об'єкт дії, результат дії та інші конкретно-предметні позначення), а атрибутивними елементами – прикметники, дієприкметники, дієприслівники, іменники у родовому чи знахідному відмінках.

Кібернетична терміносистема має строго регламентований набір синтаксичних моделей. Термінологія даної галузі науки є відкритою терміносистемою, а кожний новий термін-дериват своєю формою закономірно відповідатиме одному із зазначених синтаксичних типів, що певною мірою забезпечує точність терміна як один із основних його критеріїв.

Таким чином, синтаксичний спосіб словотвору кібернетичних термінів найбільш повно розкриває їх структуру (ієрархічну будову). Цей спосіб показує складну внутрішню співвіднесеність у колі понять і є надзвичайно продуктивним у творенні термінів кібернетичної галузі.

Проаналізований матеріал дозволяє зробити такі висновки: за будовою, у терміносистемі з кібернетики аналізований різновид термінів представлений двокомпонентними, трикомпонентними та багатокомпонентними (прийменниковими й безприйменниковими). Найпродуктивнішими є моделі двокомпонентних терміносполук, як правило, підрядного типу (узгодження), що дозволяють віднести їх до атрибутивних словосполучень. Зауважимо, що недостатньо активними при творенні термінів-словосполучень виявляються моделі тричотирикомпонентних сполук. Системна організація термінів-словосполучень також неповною мірою виявляється в синтагматичній сполучуваності, що відбиває внутрішню закономірність складних термінопонять, їх тенденцію до фразеологізації. Всі названі аспекти потребуються ґрунтовного аналізу й осмислення, а отже можуть бути предметом подальшого лінгвістичного дослідження.

1. Йофим Е.А. Сложный термин и семантические отношения между его компонентами // Аффиксоиды, полуаффиксы и аффиксы в научном стиле и литературной норме. – Владивосток, 1980; 2. Коверган М.П.

Загальне мовознавство. Підручник. – К., 2003; 3. Мартонова М. Составной термин // Русская речь. – 1972. – № 6; 4. Ручина Л.И. Сложение лингвистических терминов // Термины в языке и речи. – Горький, 1985; 5. Сулеранская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: Вопросы теории. – М., 1989; 6. Хактин А.Д. Термин, терминология, номенклатура. – Самарканд, 1971; 7. Циткина С.П. До питання про структуру термінів-словосполучень // Мовознавство. – 1976. – № 6.

Надійшла до редколегії 13.09.05.

А. Калетнік, асп.

ЛІНГВОТЕКСТОЛОГІЯ СИМВОЛІВ "БУРЯ" ТА "СНІГ" У НЕОКЛАСИЧНІЙ ПОЕЗІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Проаналізовано семантичний розвиток і функціональний статус символів "буря" та "сніг" у поетичній творчості Максима Рильського.

Analyzed are the semantic development and the functional status of the symbols "storm" and "snow" in poetical works by Maxim Rylskiy.

20-ті роки минулого століття стали періодом нахненного злету поетичного слова Максима Рильського. Естетика українського митця розгортається у принципах неокласицизму, утверджуючи критерії пошаної уваги до культурної традиції, розгортання вербалізованого художнього світу в ясних і водночас довершених образах, формах, ритмах і римах.

Максим Рильський, як й інші неокласики – Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Павло Филипович, Освальдт Бургардт (Юрій Клен) – творить власну візію світу, покликаючись на художній досвід попередників: набуті культурою знання є естетичним кодом сучасної неокласикам цивілізації, нехай і неоднозначно поцінованої. То вже інша культурологічна чи навіть світоглядна ситуація, коли митці "відповідних часів" й певним ідеологемам напрямків полемізують із неокласиками, або й відверто звинувачують "гроно п'ятірне нездоланих митців" хто у відсталості, хто в контрреволюційності, хто в нерозумінні завдань поетичного слова в суспільстві.

Актуальність аналізу поетичної мови неокласиків зумовлена антропоцентричною домінантою в сучасних гуманітарних дослідженнях, колом перспективних для лінгвістичного знання проблем, пов'язаних з ідіостилістичним моделюванням світу, зокрема в аспекті неологізації.

Визначена проблематика ще не була об'єктом спеціального мовознавчого опису, а отже є новою.

Завдання цієї статті – дослідити семантичний розвиток і функціональний статус символів "буря" та "сніг" у поетичній творчості Максима Рильського.

Теоретичний складник роботи полягає в обґрунтуванні ідей і принципів моделювання лінгвістичних критеріїв неологізації в неокласиків, розробці інтерпретативної методики їх представлення.

Практичне значення результатів дослідження пов'язується зі створенням словника поетичної мови неокласиків, використанням матеріалу в університетських курсах зі стилістики і лексикології.

1928 року М. Драй-Хмара у програмному, як його поцінують дослідники, сонеті "Лебеді" визначає напрям, або, точніше, творчу стратегію неокласиків, втілену в афористичній тезі "переможного співу", що гримітиме "крізь бурю й сніг". Зауважимо, що ще раніше, а саме 1925 р., символічну семантику "бурі" й "снігу" використав М. Рильський, титульно позначивши ними знакову поетичну збірку.

Вибір назви М. Рильським не випадковий. На продуманість і акцентованість, її підкреслену символічність вказує сам поет, обираючи епіграфом до збірки мудру сентенцію І. Франка "Життя коротке, та безмежна штука // І незглибиме творче ремесло" [5, с. 194]. Істинне покликання митця, отже, торувати свій шлях, незважаючи на катаклізми й обставини. Витворене слово вище за суєтність світу.

Цей настрій і, можна сказати, творча стратегія додання перешкод, сумнівів, обставин, невдач і зневіри вербалізується в неокласичному тексті як естетична

цінність. Образна семантика неокласичної фрази полівалентна, асоціації корелюють поетичне слово з символами, ідеями, набутим культурою знанням. Так, виразно спостерігається перегук семантики символів "буря" і "сніг" у неокласиків із "Sturm und Drang" – відомим літературним рухом 70-х – початку 80-х рр. XVIII ст. в Німеччині. "Буря і натиск" визначили "буремних геніїв", оновлювачів німецької літератури і культури Й.-Г. Гердера, Ф.-М. Клінкера, Ф. Мюллера, молодих Й. – В. Гете, Ф.Ф. Міллера та ін. [4, с. 101], асоційованих в науковому культурному тексті з національним відродженням, глибинною зміною культурної парадигми, яка живиться не тільки власною енергією, а й могутніми джерелами Європейської цивілізації. Ще Освальд Шпенглер розглядав універсалізм і всеохопність таких взаємозалежностей, окресливши ситуацію в онтологічних вимірах: "Макрокосм як сукупність символів по відношенню до душі" [8, с. 323].

На нашу думку, і М. Рильського, і М. Драй-Хмару, й інших неокласиків, які цитують, коментують і художньо інтерпретують символіку "бурі" й "снігу" манить саме це: глибинна інтенція образу. З одного боку, асоціативний перегук, звернений до людини культури, з мистецькою традицією та її символічними кодами. З іншого, – можливість заглибитися в семантику словесного образу, що має естетичний та етнопсихологічний вимір.

Не можна не погодитися в такому дослідницькому контексті з думкою Х. Керлота, що "всі природні і культурні об'єкти можуть наділятися символічною функцією, яка підкреслює їхні сутнісні характеристики таким чином, що всі вони починають піддаватися духовній інтерпретації" [3, с. 64]. Щодо неокласиків, то важливою є, крім окресленої глибинної природи символічного, специфічна для художньої рефлексії риса, така як можливість засвоєння і відтворення естетичного символу. Для неокласиків, які "живуть" у світі культурної традиції й підносять її чистоту та безперервність до естетичного абсолюту, духовна, а отже, семантична інтерпретація стає абсолютним показником творчої спроможності. У контексті інтерпретації як семантичного ресурсу слова виявляється передусім і здатність до неологізації.

Символ "бурі" не є новим для світової культури. Його поетична семантика пов'язана з міфом про творче єднання Стихій і має загальний характер. Так, у скандинавських народів бурю насилає Тор, в асирійсько-вавілонській міфології стихія бурі пов'язана з Белом, у германців – із Донаром, у стародавніх греків – із Зевсом, у слов'ян – із Перуном. Звідси й сакральні властивості бурі, як і всього, що зароджується на небі або спускається з нього» [3, с. 103]. Це метафізичне уявлення про бурю створює ідеальні можливості для творення неологізації – нових семантичних розгортань, що вибувають на асоціаціях.

Інший семантичний вимір бурі – спостережене природне явище. Не міфологізована субстанція, а складник

реального світу, з визначеними, даними у відчуттях характеристиками. Їх можна усвідомити, а отже класифікувати: за аналогією (синоніми), протилежністю (антоніми), стійкою сполучуваністю (фразеологізми зі словом "буря") та ін.

Звідси можливість семантичної і функціональної взаємозаміни: буря – буре́й, гураган, борві́й, вітрові́й, (піско́ва) саму́м, (сніго́ва) віхола; (на морі) шторм, тайфун, циклон; (у склянці води) ІД – дрібни́ця; смерч [2, с. 34].

Численні метафоричні розгортання символічної семантики є похідними від домінантних прототипів: буря – стихія природи або буря – стихія душі.

Прозорість значення і сформована культурна традиція зверненості до символу "бурі" дозволяють запропонувати нове його "прочитання", неологізувати семантику слова, як у нових, авторських контекстах, так і в реалізації актуальних для української мови словотвірних моделей. Що і властиво неокласикам. "Бурепінний" у М. Зерова: "...Буду благувати не раз я бурепінних богів..." [7, с. 39], "бурноплинний" у зрілого М. Рильського: "... Так, ми мости будемо у світі – /.../ Щоб брат до брата броду – переходу / У ріках бурноплинних не шукав..." [6, с. 222] та ін. Зауважимо, авторська неологізація символічної семантики слова "буря" була певною мірою знаком часу – історично переломного, сповненого пристрастей, пошуку і сподівань. Порівняймо з сучасниками неокласиків: *бурхливоморе* (М. Семенко), *бурянодишний* (М. Бажан) та ін. [1, с. 131].

Ідіостилістичний пошук нової семантики опрацьованого культурного символу "буря" реалізується у М. Рильського в синонімізації "бурі" зі "снігом". "Сніг" – всеохопне поняття, домінанта холодного і пустельного простору, де самотня людина розіп'ята хресним болем, хресним шляхом "крізь юну бурю":

*Сухого снігу сиві змії
Шиплять у синій самоті,
І скорбне дерево чорніє,
Як тінь людини на хресті.*

*Кому і що твоя скорбота
І сніг твоєї самоти?
Хіба твій біль дрібний – Голгота?
Хіба слова твої – хрести?*

*...куди ти йдеш крізь юну бурю,
Куди ти йдеш, куди ти йдеш?
Поглянь: у далині понурій*

Розкрились пащеки пожеж [5, с. 228].

Численні перегуки символізованої семантики знаків культури ("тінь людини на хресті", "Голгота", "сиві змії шиплять у синій самоті" – виразна алюзія з лаоконівськими зміями, що обвивають, душать і не дають зітхнути) приростають новими смислами, набутими тут – і – сьогодні, в дійсності двадцятих років ХХ ст. Семантика "сивих змії сухого снігу" реалізується в одному контексті зі "скорбним деревом", що чорніє (і знову християнський мотив "скорбної матері", земний шлях якої співмірний із "тіню людини на хресті"). "Сухий сніг", "сніг самоти", що "зазміюється" й утворює "юну бурю", – єдина площина випробувань, які долає і далі йде неокласик. А там, "у далині понурій", вже чекають на нього розкриті "пащеки пожеж".

Це не буря очищення і змітання зла, це швидше буря змішування неба з землею, втрати орієнтирів і мети, а "сніг самоти" є знаком невідворотного розп'яття. Новий семантико-символічний код символу ("буря" – руйнація будови світу) є новим для тогочасної української поетичної мови.

Уже пізніше з'являється відомий текст М. Бажана "Політ крізь бурю" і численні художні контексти, що розвинули неокласичну семантику.

Характерним для неокласичного тексту є і введення в аналоговий ряд образних семантем символу "вогню", і знову ж таки, не очищувального, а руйнівного:

*–... Нехай над мертвими жалоба
І похоронний трубить ріг
Нехай знеможена Ніоба
Дітей оплакує своїх.*

*Але на мідному майдані,
Де слід огню і тині бур,
Сіє в віщому тумані*

Симфонія мускулатур [5, с. 233].

М. Рильський повертається до перехрещень семантики "бурі", "снігу", "огню", "завірюх" знову і знову, що дозволяє зробити висновок про не випадковість ідіостилістичної мотивації слова, домінанту окресленого семантичного обсягу символу в неокласичному тексті:

*– Тож хай летять у далину щасливіші,
А я собі, кінчаючи свій круг,
Втечу од бур, огнів і завірюх
У край, де друзі за удками стежать*

І до гуртків письменських не належать, –

зокрема, у "Другому рибальському посланні, зовсім не до рибалки адресованому" – В. Петрову. [5, с. 269].

Параметри семантики "бурі" у М. Рильського вибудовуються від узагальненого поняття руйнації, переміни ("Ніхто не скаже: Вернись! – // Тому, що бурю зми-те" в поезії "Фінал" 1928 р. [5, с. 377]) – до катастрофізму, невідворотного катаклізму. Символічна семантика конкретизується в нових аналогових поняттях, підкреслених епітетною семантикою нищення, зламу, чорноти.

Метонімічне заглиблення в семантику "кінця", "смерті" ("Закривавилась метелиця, забила // Наче біла птиця восени") розгортається (і повторюється!) в панорамах картинах зламу або нищення живого:

*– Стали колом над побитим полем,
І мороз по полю перейшов.
Та чому ж, сестрице, завше з болем,
Смертним болем з'єднано любов?*

*Білі пси лизали язиками
Чорні квіти їх кривавих ран.
Перейшла метелиця полями,*

Затремтів туман [5, с. 234].

Для М. Рильського обвіяність "снігами та вітрами" соціальних бур, потрясінь і шукань – і семантика асоціативного значення слова, і метафора духовної позиції. Звідси й поетове узагальнення творчого шляху:

*– А їх багато є, твоїх синів,
Обвіяних снігами та вітрами.
Не плач, старенька! Він же не умів
Продатися... Не плач, моя ти, мамо!* [5, с. 234].

Неокласична заглибленість у семантику символів "бурі" та "снігу", їх постійна присутність у текстах, компонентна варіативність на вісі синонімізації (як аналогові або метонімічно співвіднесені поняття) чи антонімізації (у протиставленні символічній семантиці інших знаків культури) дозволяє лінгвістові розглядати названі символи не лише в парадигмі неологізмів семантичного типу, але й як ідіостилістичну характеристику неокласичного тексту.

Поліфонія значень, присутня в поезії "Буря", яскраво виявляє рух семантики слова: від словникової номінації – до авторських розгорнутих метафор, що втілюють персоніфіковану інсталяцію світу.

Майстер слова М. Рильський архітектоніку тексту співвідносить із характеристиками природного явища,

особливостями його психофізичного сприймання, зародження, протікання, кінця і відповідного вербального відображення. Рухлива семантика слова виявляє можливості словникового статусу і водночас розвитку семантичних можливостей, семантичної перспективи.

Початкове "Ну та й негода!..." вводить у тему, що розгортається в ієрархічно взаємозалежних картинах – метафорах зародження, протікання і завершення бурі. Її початок синонімізований лише зі снігом, шарудінням, народженням руху снігового океану:

– Тоді спочатку легко закуріли
Сніги в полях, струмисті та легкі,
Ще більше повні грації, ніж сили.

То був якийсь глибокий невпокій
У шарудінні сніговому. Сани
В полях скрипіли жалібно. Тяжкі

Насовувались хмари олов'яні, –
І раптом зашуміло, замело,
Запінулося в білім океані...

Інша динаміка руху, нове значення символу "бурі" спостерігаємо в період її найбільшої сили, і, що важливо, сили метафоризованої з роком, зі сліпою стихією, яка нищить людину, ламає її:

А хто котився в снігових полях,
Немов безсиле перекотиполе, –
Судився тому холод, голод, жах.

Здавалося – вмирає серце голе,
Застиг у жилах пурпуровий плин,
Німий язык не оживе ніколи.

Ще гірше тим, кому вчувався дзвін,
Хто простягав туди тремтячі руки
Серед розгніваних бурливих пін!...

І люди мчали, як безсилий сніг,
І тільки дехто, стискуючи зуби
У хаосі метелиць льодових

В страшнім крутіні згуби й самозгуби
Ходою впертою затято йшов, –
І в завиванні чув подібні труби...

Інший рівень семантичного виміру слова "буря" спостерігаємо в характеристиці поняття "кінець бурі", завершення потрясінь, драм і катаклізмів, коли впокорена природа шукає спокою і рівноваги, рівно як і людина, яка почула "крізь бурю: "твердо! струнко!" і вистояла:

– ... Коли ж сніжинок срібні міради
Лягли в замети і з-над гір стрімких
Піднесло кубок сонце, вічнораде,

Вітаючи однаково усіх, –
Воно над трупами закріпленіх

Освітлює натовплених живих... [5, с. 246].

Коло наведених значень символів "буря" і "сніг", прямих і опосередкованих у метафорах та розгорнутих контекстах, дозволяє зробити висновки про пошук неокласичних авторів у вербальному відображенні персоніфікованого погляду на світ як розгортання інтенцій слова, його внутрішнього поняттєвого і виражального ресурсу.

Характеризувати неологічний потенціал культурної символіки у неокласиків, на наш погляд, перспективно в парадигмі функціонально-стилістичної інтерпретації семантичного ресурсу слова в поетичному тексті, що виявить і можливості слова, і критерії його наукового опису в лінгвотеоретичному дискурсі.

1. Вокальчук Г. Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект) / За ред. А.П. Грищенка. – Рівне, 2004;
2. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. – К., 1993;
3. Керлот Х.Е. Словарь символов. – М., 1994;
4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва та ін. – К., 1997;
5. Рильський М.Т. Зібрання творів: У 20 т. – Т. 1: Поезії 1907-1929; Проза 1911-1925. – К., 1983;
6. Рильський М.Т. Зібрання творів: У 20 т. – Т. 3: Поезії 1941-1950. – К., 1983;
7. Словник епітетів української мови / С.П. Бирик, С.Я. Єрмоленко, Л.О. Пустовіт; За ред. Л.О. Пустовіт. – К., 1998;
8. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М., 1993.

Надійшла до редколегії 12.09.05.

І. Козленко, канд. філол. наук

ІНВАРІАНТНО-ВАРІАНТНА СУТНІСТЬ ОДИНИЦЬ ПАРАДИГМАТИКИ: ОСНОВА//ОСНОВОФОРМИ І ФЛЕКСЕМА//ФЛЕКСІЇ

Як одиниці парадигматики пропонуються основа/основоформи й флексема/флексії, що формують внутрішню структуру морфологічного слова і відповідають загальним закономірностям теорії інваріантності/варіантності.

The author suggests to consider the stem/stemforms and flexema/inflexions as units of paradigmatics which form in the internal structure of morphological words and are the basic invariant/variant ones in morphology.

Аксіоматичним є положення про те, що прогрес у будь-якій науці, зокрема й у мовознавстві, "прямо пов'язаний з тим, наскільки вона здатна побачити складність свого об'єкта; етапи в розвитку науки про мову є сходинками в усвідомленні цього" [1, с. 17]. Поступове нагромадження мовних фактів, розбудова теоретичних і методологічних положень мовознавчих наук, усвідомлення мови як цілісної системи зі своєю структурою та елементами – мовними одиницями й тими відношеннями, які їх зв'язують, спричинило виокремлення спочатку в межах морфології, а потім і як цілком самостійного – розділу словотвір (40-60 рр. ХХ ст.). Найостаннішим відгалуженням від морфології є морфеміка (кінець ХХ ст.). Глибина проникнення в слово, в його структуру дозволяє на сучасному етапі розвитку граматичної науки виокремити замість традиційного розділу "Морфологія" три цілком самостійні розділи "Морфеміка", "Словотвір", "Парадигматика".

Виокремлення морфеміки, словотвору і парадигматики, по-перше, відтворює у своїх правилах і законах об'єктивні закономірності граматичної будови мови; по-друге, розмежовує самостійні об'єкти граматичних розділів, що є принциповим досягненням сучасного мовознавства; й, по-третє, пов'язане хоч і зі взаємно пов'язаними, однак різними аспектами дослідження однієї одиниці – слова, яке для них є спільною одиницею. Свідомість людини корелює насамперед зі словом як одиницею мови. Слово як центральна одиниця мови зв'язане з усією системою мови, "пронизує" всі мовні рівні; інші мовні одиниці "в той чи інший спосіб зумовлені словом і, відповідно, передбачають існування такої одиниці, як слово" [15, с. 20-21]. Зокрема, слово як центральна одиниця мови має складну граматичну структуру, якою залежно від аспекту дослідження (рівня аналізу) є:

фонемна структура слова

фонетична структура слова

морфемна структура слова

словотвірна структура слова

морфологічна структура слова

→ системно упорядкована єдність фонем:

учител'ка; учител'чина;

→ системно упорядкована єдність алофонів фонем:

учите"л'ка; учите"л'чи"на;

→ системно упорядкована єдність морфем//морфів:

уч-и-тел'-к-а; уч-и-тел'-ч-ин-а;

→ системно упорядкована єдність твірної основи

і словотвірного форманта: [учител'-]+[-к-](-а);

[учител'к-]+[-ин-](-а);

→ системно упорядкована єдність основи//основоформ і флексій у змінюваних словах:

{	учител'к-	+ {	-а	}
-	учител'к-		-и	
...	
-	учител'ц'-		-і	
-	учител'к-		-о	

Кожен із розділів має власні об'єкт, предмет, методи дослідження, власну проблематику, а також власні одиниці. Для фонетики такими одиницями є фонема, алофон, склад, наголос, інтонація; для морфеміки – морфема, морф (аломорф); для словотвору – твірна основа і словотвірний формант.

Спроби окреслити власну одиницю морфології (парадигматики) відомі давно, однак і в сучасній морфології вони чітко не визначені. Поняттям *основи*, чи *теми* (θεμα), як вихідної форми, від якої утворювались інші словозмінні та словотвірні форми, активно послуговувались грецькі грамматики. Уже в античній та середньовічній філології поняття основи безпосередньо було пов'язане з поняттям парадигми. Пізніше такими одиницями були названі: морфема (американські дескриптивісти), *слово/словоформа*, *типоформа* (О. Смирницький), *форма слова* (В. Виноградов, В. Адмоні), *парадигматичне слово* (А. Залізник), *лексема* (І. Милославський). О. Дубова [8, с. 46-54] пропонує впровадити морфологічну одиницю-конструкт із бінарною структурно-семантичною організацією – *формомодель*:

[лексичне значення + морфологічне значення]
типу основи	форматив	

У "Теоретичній морфології української мови" (К., 2004) такими одиницями названі морфема як мінімальна морфологічна одиниця і морфологічне слово, або морфологічна одиниця-конструкція [6, с. 8].

Одиниці парадигматики можуть бути адекватно встановлені, якщо чітко усвідомлювати, що саме є предметом

ход-и-ти-є	хоровод-и-ти-є
ходж-(и-#)-є-у	хороводж-(и-#)-є-у
ход-(и-#)-є-иш...	хоровод-(и-#)-є-иш...
ход'-(и-#)-є-ат'	хоровод'-(и-#)-є-ат'

Внутрішня структура морфологічного слова – це функціональне членування слова на дві й лише на дві частини: *основу* і *флексію* [13, с. 52; 2, с. 89-90], незалежно від внутрішньої складності цих частин, що визначається їхнім місцем у системі мови як якісно відмінних другорядних одиниць словозмінної системи та їхньою роллю у процесах словозміни.

Включення *основи* і *флексії* до ряду одиниць, що підлягають загальним закономірностям теорії інваріантності/варіантності, передбачає уведення понять і термінів на позначення дихотомії одиниць – *основа* і *флексія*

фонема	морфема	основа	флексема	лексема
↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑
алофони	морфи (аломорфи)	основоформи	флексії	словоформи

розгляду в цьому розділі граматики. Предметом парадигматики є слово морфологічне, слово в аспекті всіх своїх словоформ з усіма своїми морфологічними значеннями. Саме одиниці парадигматики проєктуються на два можливих, відзначуваних О. Есперсенем, типи структур різних мов: тип із чіткими формальними показниками частини мовної належності слів у мові і тип без таких зовнішньо виражених показників [9, с. 65].

В українській мові морфологічне слово має два виміри – в аспекті його внутрішньої та в аспекті його зовнішньої структур. Зовнішня структура слова – це системно організована лексико-граматична єдність словоформ одного слова, а його внутрішня структура – це системно організована лексико-граматична єдність основи слова та його флексій.

Відповідно до внутрішньої структури слова мають бути визначені такі функціонально (не структурно) мінімальні одиниці парадигматики, як *основа* і *флексія*.

У слов'янських мовах саме основа відіграє значно більшу роль, ніж морфема. Основа є відносно самостійною одиницею, причому центральною для словозмінних і словотвірних процесів. Саме тому вона повинна аналізуватися безвідносно до свого морфемного складу, своєї морфемної подільності чи неподільності. Адже зі словозмінного погляду пари слів *ходить* і *хоро-водить* або *якість* і *злість* мають – безвідносно до їхньої морфемної подільності – однакові парадигми й однакові морфологічні особливості:

йакіст'-є	зл'-іст'-є
йакост'-і	зл-ост'-і
йакост'-і	зл-ост'-і
йакіст'-є	зл'-іст'-є
йакіст'-у	зл'-іст'-у
йакост'-і	зл-ост'-і
йакіст'-є, -е	зл'-іст'-є, -е

сія як є мічні одиниці й *основа* і *флексія* як є тичні одиниці, які, незважаючи на їхнє практичне уживання й використання, ні в сучасній морфеміці, ні в парадигматиці не розрізняють.

Усвідомлення мовної системи як структурованої єдності одиниць мови, що виступають у двох взаємопов'язаних сутностях – абстрактній, інваріантній, і конкретній, варіантній, стало зручним і ефективним засобом опису різних типів мовних одиниць. Інваріантність-варіантність характеризує дихотомію всіх одиниць мови:

Дихотомія *основа/основоформа* – це дві характеристики одного явища. Основа, подібно до фонемі, морфемі, не існує як щось предметне реальне. Вона існує лише через кожну конкретно реалізовану основоформу, демонструючи діалектичну єдність абстрактного (загального) й конкретного. Основа не дана в досвіді безпосередньо, її не можна ні побачити, ні почути: вона не має конкретної субстанції і конкретного звучання. Основа-інваріант – це певна абстракція, вона є результатом осмислення, узагальнення та об'єднання об'єктивних загальних властивостей конкретних основоформ-варіантів. Основа та основоформи репрезентують різні вияви тієї самої сутності: основа – абстрактної, основоформи – конкретної.

Основа як інваріантна одиниця репрезентує всю множинність основоформ, узагальнюючи те спільне, що в них є – константність інваріантного значення, що цементує слово як єдність словоформ, виражає категоріальну семантику і віднесеність слова до певної частини мови: *мудр-ий, мудр'ї-ти-є, мудри-ти-є, мудр'їст'-є, мудро*. Основоформа як варіантна одиниця містить те особливе, індивідуальне, що є лише в ній, порівняно з іншими основоформами, з якими вона пов'язана через свої інваріантні властивості (*мудри-ти-є, мудр'ї-у, мудр'ї-иш...*). Основоформи зберігають інваріантне лексичне значення, категоріальну семантику і віднесеність до певної частини мови, але при цьому кожна основоформа містить конкретну інформацію, власне, інформацію про граматичну позицію в парадигмі слова (*мудри- → Inf., мудр'ї- → 1 ос. одн., 3 ос. мн., наказ. сп.; мудр'ї- → усі інші позиції*).

Основа як інваріантна сутність є насамперед одиницею парадигматичною. Парадигматична одиниця основа є узагальненням класу *основоформ*. Основоформи є синтагматичними реалізаціями основи – її варіантами. Варіювання можливе тому, що у процесі словозміни основа, пристосовуючись до системи флексій, зазнає морфологічних змін, внаслідок чого набуває іншого фонемного вигляду.

Така позиція дозволяє прогнозувати, що в дієслові, як і в іменнику та прикметнику, у площині інваріантності можлива одна і лише одна основа, що у свою чергу "знімає" суперечності щодо питання про кількість основ у дієслові. (Визнання двох основ дієслова – презентної і минулого часу – є даниною історичній морфології. Разом із тим внутрішня складність основи, її компонентів – це окрема проблема, яка розв'язується лінгвістами по-різному. Так, загальноприйнятим є поділ словоформ *зна-ти, пи-ти, чит-а-ти, вар-и-ти*, хоч існують й інші морфемні сегментації *зн-а-ти, п-и-ти* [14, с. 74-97]; *чита-ти, вари-ти* [10, с. 5]. М.П. Муравицька у словах *розуміти* і *тривожити* виділяє різні словозмінні основи *розумі-* й *тривож-* [12, с. 208-209]).

Межі варіювання основи дієслова, порівняно з іменником та прикметником, значно ширші. Практично всі дієслівні основи, на відміну від іменних, у парадигмі мають фонемні видозміни основи. Лише 46 основ (0,1% від загальної кількості 42092) є неваріативними: *-скуп-, плив-, -довб-, -човп-*. Основи дієслів реалізуються числом варіантів від 1 до 6. Дієслівні основи (власне, основний варіант основи), порівняно з іменними, вирізняються морфологічним оформленням на голосну (40680 слів, 96,65%) і на приголосну (1412 слів, 3,35%), що прогнозують межі – мінімальні, максимальні, оптимальні – їхньої варіативності. Основи на приголосну реалізуються числом варіантів від одного до шести.

1. *-скуп-*; 2. *-греб-, -гр'їб-*; 3. *-груз-, -грузн-, -грузн'-*; 4. *-рос-, -р'їс-, -рост-, -рост'-*; 5. *-брес-, -бр'ї#-, -бре#-, -бред-, -бред'-*; 6. *-йїс-, -йї#-, -йїс'-, -йїд'-, -йїж-, -йїз'-*; основи на голосну – від двох до п'яти (2. *-плака-, -плач#-*;

3. *-л'уби-, -л'уб#л'-, -л'уб#-*; 4. *годи-, -годж#-, -год#-, -год'#-*; 5. *-жа-, -дас-, -дас'-, -дад-, -дай-*). Мінімальне (один) і максимальне (шість) число варіантів мають лише основи на приголосну. Переважають двоваріантні основи на голосну й триваріантні основи на приголосну.

Відображення у структурі слова системних відношень *основа-флексія* внутрішньопарадигматичне, оскільки основа – "це те спільне у формах слова, що входить у певний лексико-граматичний розряд. А флексія диференціює різні форми того самого слова" [18, с. 115]: *розпогоди-[-ти-є, -л-є, -ит'-]-с'а*. Для повнозначних частин мови словозмінним протичленом основи є саме флексія.

Уточнення потребує сам термін 'флексія' (від лат. *flecto* – згинаю, нахилию; *flexio* – частина слова, що згинається, тобто змінюється) і поняття, що цим терміном охоплюється, яке, пройшовши тривалий період свого становлення й осмислення, так і не набуло однозначності в сучасній теоретичній граматиці. Навпаки, останнім часом посилюються розбіжності щодо встановлення обсягу цього поняття – і в плані змісту, і в плані структурно-формальному.

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. терміни 'флексія' і 'закінчення' чітко диференціювали: флексія – це словозміна [4, с. 88-95], а закінчення – частина слова, що змінюється. В. Богородицький застерігав: "Через приєднання до основи закінчень, що змінюються, виходить у мові *словозміна* чи *флексія*... Іноді в граматичних описах і самі закінчення, що приєднуються до основи, називаються флексіями, але це не зовсім точне застосування терміна" [3, с. 93]. У сучасній морфології, починаючи з 30-х рр. ХХ ст., обидва терміни 'флексія' і 'закінчення' використовують переважно як синоніми. Іноді їх визнають синонімічними лише у значенні 'частина слова, що виражає власне реляційне значення'. І практично зовсім у сучасних граматичних описах не вживається цей термін як 'словозміна'. Крім того, у парадигматиці дієслова традиційно виділяють формотвірний суфікс, який в одних випадках зараховують до основи, в інших – до флексії.

Поняття флексії з погляду парадигматики, якщо воно зберігається як єдине поняття, лежить в іншій площині, ніж поняття морфемі. З погляду парадигматики весь морфемний комплекс, що як єдине ціле виконує семасіологічну й морфологічну функцію, є флексією, яка, таким чином, може бути морфематично елементарною або морфематично неелементарною [11, с. 73-76]. Адже за флексією ідентифікуються словоформи однієї лексеми, за основою – різні лексеми (*мудр'ї-ти-є, -є-є, -л-а, л-є, л-и; -й-у...-й-ит', -му...-муд', -й-є...-й-те; мудри-ти-є, -є-є, -л-а, л-є, л-и; мудр'ї-є-у...-є-ат', -му...-муд', -є-и...-є-ит'*) [7, с. 234]. Структурні компоненти, що входять до флексії, мають різний ступінь граматичного узагальнення: перший з кінця має, за Е. Сепіром, власне реляційне значення, другий – конкретно реляційне значення. Однак лише разом, у єдності один із одним, приєднуючись до основоформи, вони утворюють дієслівну словоформу, виражають словозмінні граматичні значення дієслова як частини мови й слугують для зв'язку слів у реченні і словосполученні, вказуючи на спосіб використання основ "у кожному випадку руху думки" [5, с. 401].

Термін 'флексія' традиційно використовують і на позначення графічної (буквеної) флексії, і на позначення одиниць, що перебувають в ало-емічних відношеннях, з нерозмежуванням яких, на наш погляд, пов'язані, по-перше, не цілком адекватна репрезентація флексивних систем у нормативних граматиках і, по-друге, думка про те, що "афікси можуть становити собою варіації звуко-

вих комбінацій (*сладок* – *сладка*), закінчення ж ніколи не виступають у звукових чергуваннях" [5, с. 400].

Розмежуванню ало-емічних одиниць можуть слугувати терміни *флексема/флексія*. Флексія як емічна одиниця, інваріант – це *флексема*. Інваріантна сутність флексеми виявляється у вираженні певного узагальненого граматичного значення, що співвідноситься з деяким звучанням. Варіантна сутність флексеми виявляється в її мовленнєвих реалізаціях – флексіях. Кожна флексія займає своє чітко визначене і єдино можливе місце у словозмінній парадигмі, виражаючи цілком конкретне граматичне значення, що співвідноситься з певним звучанням. *Флексема*, подібно до фонему, морфеми чи основи, – одиниця мови, одиниця насамперед парадигматична, що є узагальненням одиниць синтагматичних, варіантних, конкретних її реалізацій у мовленні – *флексій*.

Це, у свою чергу, вимагає розрізнення таких понять і термінів, як графічний (*графофлексія*) і фонемний (*фонемофлексія*) субстрати флексеми. Графічний субстрат – буквена передача флексеми/флексії не відбиває реальної мовної природи цієї одиниці. Фонемний субстрат – ало-емічна реалізація флексеми – реально існує в системі мови і фіксується як мовленнєва норма орфоепічними словниками, але не нормативними граматики. Усі конкретні репрезентанти флексеми є флексіями, які залежно від позиції у словформі є *алофлексіями*, що перебувають у відношеннях додаткової дистрибуції, і *варіофлексіями*, що перебувають у відношеннях вільного варіювання.



Так, словозміну українського дієслова забезпечують 62 флексії, з яких 55 є алофлексіями й 7 варіофлексіями, що репрезентують 26 флексем. Наприклад, флексема 2 ос. одн. немін. часу в мовленні реалізується алофлексіями *-еш*, *-иш*, *-іш*, *-ес'*, *-ис'*, *-іс'* (*бор-еш*, *бор-ес'-с'а*, *нос-иш*, *нос-ис'-с'а*, *клей-іш*, *клей-іс'-с'а*), а

флексема 1 ос. мн. немін. часу та 1 ос. мн. наказ. способу реалізується не лише алофлексіями, а й варіофлексіями: *-емо*, *-имо*, *-імо* й *-ем*, *-им*, *-ім* (*побор-емо*, *-ем*; *роб-имо*, *-им*; *ход' -імо*, *-ім*).

Таким чином, те, що П. Фортунатов визначив як "формальну приналежність слова" відповідно до ідеї інваріантності/варіантності можна уточнити так: формальною приналежністю слова/словформи є флексема/флексія, тобто та приналежність звукової сторони слова/словформи, яка видозмінює значення основної приналежності щодо вираження словозмінних граматичних значень і забезпечує функціонування слова/словформи в мові і мовленні, вказуючи на відношення конкретних елементів у структурі речення [17, с. 136].

Флексема/флексія – обов'язкова одиниця парадигматики, яка бере участь у формуванні словозмінної парадигми; єдина сутність, що має абстрактно-конкретний вияв, флексема вичленовується в лексемі флексія – у словформі; виражає комплексно змінне, диференційне значення з різним ступенем граматичного узагальнення – власне релятивне і/або конкретно релятивне значення.

Як значуща одиниця, флексема/флексія є одиницею двосторонньою – має план змісту і план вираження, асиметричність відношень між якими є підґрунтям для різних типів системних зв'язків, зокрема омонімії та синонімії.

Основоформи і флексії (алофлексії і варіофлексії) як мовленнєві реалізації інваріантної одиниці об'єднуються в основу та флексему відповідно до загальних принципів ототожнення емічних одиниць, незалежно від того, морфематично одночленними чи багаточленними вони є. Зпоміж цих принципів важливими насамперед є два: а) тотожність значення і б) часткова фонемна подібність, що має складати не менше 50%. Що ж до додаткової дистрибуції, то цей принцип може бути лише додатковим, а не основним, оскільки "чистий" додатковий розподіл "охоплює невелику частину формально й семантично близьких" етичних одиниць [10, с. 259-272].

Отже, мінімальними з погляду парадигматики (але не їхньої внутрішньої складності) є дві одиниці – *основа/основоформи* і *флексема/флексії*, що, подібно до інших одиниць мови, мають абстрактно-конкретну сутність: *основа* і *флексема* – абстрактні, інваріантні одиниці, *основоформи* і *флексії* – конкретні, варіантні одиниці.

основа – флексема	основоформа – флексія
<ul style="list-style-type: none"> – абстрактно онтологічна сутність; – конструкти, реально здійснена абстракція в системі мови, яка реально (предметне) не існує; – узагальнення конкретних основоформ – флексій; – те спільне, що є в усіх основоформах, які входять до однієї основи; – те спільне, що є в усіх флексіях, які входять до однієї флексеми; – мають певне значення і деяке звучання; 	<ul style="list-style-type: none"> – конкретно онтологічна сутність; – існують незалежно від нашої свідомості, оскільки існують словформи, у яких вони виділяються; – актуалізація абстрактної сутності – основи – флексеми; – те особливе, що властиве лише окремій, конкретно реалізованій основоформі – флексії; – мають певне значення і конкретне звучання.

Предметом парадигматики має бути систематизація основ/основоформ і флексем/флексій, єдність яких забезпечує і визначає а) частиномовну належність лексем/словформ; б) їхню словозмінну реалізацію; в) їхню парадигматичну структуру.

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974; 2. Богданов С.И., Евтюхин В.Б. Задачи описания разновидностей внутренней структуры русской словоформы (проблемы формообразовательного и морфемного типов анализа) // Сравнительно-типологические исследования славянских языков и литератур. – Л., 1983; 3. Богородицкий В.А. Общий курс русской грамматики. – М.; Л., 1935; 4. Бодуэн де Куртене И.А. Подробная программа лекций в 1876-77 учебном году // Бодуэн де Куртене И.А. Избр. труды по языкознанию. М., 1963. – Т. I; 5. Винокур Г.О. Форма слова и части речи в русском языке // Винокур Г.О. Избр. работы по русскому языку. – М., 1959; 6. Вихованець І., Городенська К.

Теоретична морфологія української мови. – К., 2004; 7. Внутренняя структура языка. – М., 1972; 8. Дубова О.А. Формообразовательная единица-конструкт // Мовознавство. – 2002. – № 1; 9. Есперсен О. Философия грамматики. – М., 1958; 10. Лопатин В.В. Русская словообразовательная морфемика. – М., 1977; 11. Маслов Ю.С. Об основных и промежуточных уровнях языка // Вопр. языкознания. – 1968. – № 4; 12. Морфемная структура слова. – К., 1979; 13. Поливанов Е.Д. Русская грамматика в сопоставлении с узбекским языком. – Ташкент, 1933; 14. Реформатский А.А. Фонемы йот и /и/ в русском языке // Реформатский А.А. Фонологические этюды. – М., 1975; 15. Смирницкий А.И. Лексикология английского языка. – М., 1956; 16. Морфонологическая система русского языка // Трубецкой Н.С. Избр. труды по филологии. – М., 1967; 17. Фортунатов Ф.Ф. Сравнительное языковедение // Фортунатов Ф.Ф. Избр. труды. Т. I. – М., 1956; 18. Ярцева В.Н. О принципах определения морфологического типа языка // Морфологическая типология и проблема классификации языков. – М.; Л., 1965.

А. Мойсієнко, д-р філол. наук

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРОСТОГО УСКЛАДНЕНОГО РЕЧЕННЯ

Розглянуто проблеми структурно-семантичної організації простого ускладненого речення, типологію відношень, пов'язаних з додатковою предикативністю, структурою ряду.

Considered are problems of the structural-semantic organization of simple complicated sentences, typology of relations connected with auxiliary predicativeness and the structure of row.

Просте ускладнене речення, що активно досліджується у синтаксисі сучасної української мови, успадковане ще праслов'янською мовою з індоєвропейської прамови, а частково розвинулось на власне слов'янському ґрунті на основі поступової зміни синтаксичних функцій деяких іменних форм; і, як зазначають дослідники, "рушійною силою цієї зміни була зростаюча потреба в вираженні за допомогою єдиного речення дедалі складніших думок, у яких поряд з основною дією чи станом, відображуваними в особоводієслівній формі присудка чи головного члена односкладного речення, відображались ще й інші дії або стани, безпосередньо пов'язані думкою з основною дією чи станом" [12, с. 164].

Таких змін, вважали представники формально-логічного напрямку в мовознавстві, зазнавала реченнєва структура на основі "скорочення цілого речення" (шляхом заміни його підрядної частини окремим членом). Порівн. на матеріалі російської мови у М. Греча: *солнце, освещающее землю*, замість: *солнце, которое освещает землю*; *мой брат обрадовался, увидев своего друга*, замість: *мой брат обрадовался, когда увидел своего друга* [3, с. 362]; у Ф. Буслаєва: *усердно работая, не замечаешь течения времени*, замість: *когда усердно работаешь, тогда не замечаешь течения времени* [2, с. 282], що засвідчувало і відповідний підхід до розуміння ускладненого речення як вторинного, пізнішого утворення порівняно зі складним (складнопідрядним). На категоричність подібних тверджень О. Потебня вказав у зв'язку з характеристикою прикладки як відносно самостійного атрибута, "більш предикативного порівняно з власне означенням": "підрядне з *котрий* і под. більш розвинене, розчленоване, означене, ніж прикладка. Прикладка не походить від залежного речення і не є таким реченням, а має функцію, середню між власне означенням і означальним реченням із дієслівним присудком" [16, с. 110].

До сьогодні в науковій літературі немає єдиної точки зору щодо так званого злиття речень. Складна природа таких утворень дає підстави одним дослідникам розглядати їх як ускладнені однорідними членами прості речення, другим – як складні синтаксичні конструкції.

Загалом ускладнене речення, будучи простим за структурою, за функціональним характером наближається до складного. Не можна не погодитися з думкою дослідників, котрі вважають, що "деякі з простих речень, у яких ускладнюється граматичне ядро, мають ознаки і простого, і складного речення" [13, с. 66]. Порівн. також у Л. Дмитрієвої, яка розглядає просте ускладнене речення як "монопредикативну структуру з явищами поліпредикації", як особливий тип утворень, "який контамінує в собі ознаки простого і складного речення" [4, с. 30].

Як засвідчують численні дослідження з синтаксису, зокрема монографічні праці з розглядової проблематики М. Будько [1], Л. Дмитрієвої [5], П. Дудика [6], Л. Зубриліної [7], Л. Кадомцевої [10], М. Кормиліциної [11], А. Прияткіної [17], О. Руднєва [18], структурами, що визначають характер і, зрештою, статус простого ускладненого речення, в науковій і навчальній літера-

турі традиційно розглядаються відокремлені члени речення, однорідні члени речення, вставні і вставлені конструкції, звертання. Неважко помітити, що це досить різні за семантико-граматичною організацією структури. І не дивно, що ряд учених у питанні про ускладнені синтаксичні конструкції обмежується лише тими чи тими одиницями, наприклад, відносячи до ускладнених речень тільки утворення з відокремленими членами і навпаки, не вважаючи такими речення з однорідними членами, які мовби лише розширюють реченнєву структуру, але не ускладнюють її [15, с. 48]. Проте, як справедливо зазначала А. Прияткіна, "приблизники точки зору, у зв'язку з якою однорідність лише кількісно розширює склад речення, не враховують того факту, що між однорідними членами встановлюються смислові і синтаксичні відношення. Сурядний зв'язок, що оформляє ці відношення, змістово збагачує речення, вносить додаткові семантико-синтаксичні значення, які ускладнюють речення" [17, с. 8]. Ще раніше українська дослідниця Л. Кадомцева, констатуючи, що синтаксична категорія ускладнення має семантико-граматичну властивість, простежила зворотну динаміку структурно-смислових відношень: "Семантичне ускладнення структури простого речення створює момент його граматичного ускладнення чи то однорідністю, чи відокремленням" [8, с. 62].

Неоднозначно висловлюються дослідники і щодо ускладненості речення вставними та вставленими конструкціями, звертальними зворотами.

Беручи до уваги граматичну й семантичну множинність видів і форм ускладнення структури простого речення, вважають, що така поліфонія спричинена одночасною взаємодією інформативного, модального й емотивного планів судження – висловлювання, при цьому підкреслюється, що, наприклад, однорідність – "яскраво лінійне, інформативне" явище, "відокремлення – акцентно-інформативне або емотивне, часом зі значеннями напівпредикативних відношень", вставність, обіймаючи різні потоки інформації, "є надсегментною". Тому всі види синтаксичного ускладнення пропонується описувати в різних зонах вияву мовної діяльності при взаємній обумовленості семантики, граматики, прагматики речень, їх текстової обумовленості, у зв'язку з різними планами повідомлення [9, с. 64-65].

Проте при всій різноманітності, різнорідності ускладнень, як показали дослідження останніх десятиліть, за характером синтаксичних відношень можна виділити два основні їх типи, а саме:

а) ускладнення, що характеризуються додатковою предикативністю; б) ускладнення, що характеризуються внутрішньорядними відношеннями [17, с. 10]. І, по-третє, як нам видається, слід говорити про синкретизм відношень, що передбачає а) функціонування компонентів з додатковою предикативністю у межах однорядності;

б) однорядність усередині того чи того напівпредикативного звороту.

Якщо формально елементарне речення, крім предикативного ядра, може мати лише прислівні поширювачі.

в структурі ускладненого речення наявні відносно самостійні синтаксичні позиції, представлені як окремими словами, так і цілими виразами. "Складні взаємовідношення, які існують між формально-синтаксичною і семантико-синтаксичною структурами, у простих неелементарних реченнях знаходять вияв у їх монопредикативності і поліпропозитивності" [14, с. 113].

Семантичне ускладнення речення пов'язується з поняттям пропозиції. Пропозиція може мати власне предикативне вираження: *Минула ніч.* (В. Симоненко); *Раділо сонце, ниви, луки* (О. Олесь); *А мені аж у очах стемніло* (Марко Вовчок).

У наведених нижче прикладах з поліпропозитивними синтаксичними одиницями, крім основної позиції предикативного центру, маємо також самостійні синтаксичні позиції, що характеризуються додатковою предикативністю:

з домінантним інфінітивом: *Серце болить дивитися на нього* (Леся Українка) / порівн.: *Подивився на нього, і болить серце; То рота ішла в далечінь* Шукати надійних позицій (Д. Фальківський) / порівн.: *То рота ішла в далечінь, вона шукала надійних позицій*;

дієприслівником: *Генеральний осавул Дем'ян Лісовець їхав у першій сотні Чигиринського полку, тримаючи в руці гетьманський бунчук* (Н. Рибак) / порівн.: *Генеральний осавул Дем'ян Лісовець їхав у першій сотні Чигиринського полку, він тримав у руці гетьманський бунчук; Золоті бджілки гули, метушилися в пелюстках, то ховаючись між ними в чашечках, то з'являючись звідти ще золотішими* (О. Гончар) / порівн.: *Золоті бджілки гули, метушилися в пелюстках, вони то ховалися між ними в чашечках, то з'являлися звідти ще золотішими*;

дієприкметником: *Гай заворожено, лист не тремтить, море, осріблене місяцем, спить* (П. Грабовський) / порівн.: *Гай заворожено, лист не тремтить, море спить, місяць осріблює море; Посередині стояв довгий стіл, накритий білою скатертю* (І. Нечуй-Левицький) / *Посередині стояв довгий стіл, який був накритий білою скатертю*;

субстантивним словосполученням: *Внаслідок обговорення справи в комісії виникло кілька конкретних пропозицій* (В. Еллан) / порівн.: *Коли обговорили справу в комісії, виникло кілька конкретних пропозицій; Від дубів з нахмуреними віями Густо віс богатирським сном* (М. Лукив) / порівн.: *Від дубів, що нахмурили вії, густо віс богатирським сном* тощо.

Отже, семантично ускладнене речення завжди поліпропозитивне, має кілька семантичних предикатів. Воно може бути і структурно простим, структурно не ускладненим.

Ускладненість речення з семантичної точки зору полягає не лише в тому, що в його змісті відображена більш ніж одна ситуація, а в наявності відповідних відношень, що загалом можуть бути представлені типом допоміжної предикативності чи типом внутрішньорядних відношень [17, с.10]. Зрештою, як нами було зауважено, типом синкретизму таких відношень.

Явище додаткової предикативності в структурі простого речення знаходить вираження в відокремлених членах речення, в ролі яких виступають одиничні прикметники, дієприкметники, прислівники, дієприслівники, їх звороти, а також інфінітиви, іменникові звороти тощо.

Додаткова предикативність завжди передбачає наявність "основної" предикативності, тому не є реченнєвотвірною категорією. На відміну від власне предикативності, категорія додаткової предикативності свідчить про наявність внутрішньореченнєвої структури,

співвідносної з предикативною, але такої, що не являє собою самостійного речення. Розрізняють два види додаткової предикативності: напівпредикативність та додаткову дієслівну предикативність.

Напівпредикативність – синтаксичне значення, що базується на суб'єктно-предикатному відношенні, де предикатний компонент поєднує в собі функцію атрибута. Напівпредикативний член, як образно висловилося А. Прияткіна, "це мовби присудок, введений у речення на правах другорядного члена" [17, с.10]. В. Грабе називає такий напівпредикативний компонент "нереченнєвим присудком" (*nevětný přísudek*) [19, с. 14]. У словацькій і чеській синтаксичній традиції ще з другої половини 19 ст. так званий "другий присудок" розглядається як окремий член речення, що характеризується подвійним відношенням – до підмета чи додатка і присудка, причому, підкреслюється, що предикативний характер такого відношення зовсім "не означає предикації, що творить речення, а напівпредикацію, пов'язану з існуванням акту предикації" [20, с. 254].

Напівпредикативність у системі простого речення представлена прикметниковими та дієприкметниковими зворотами, одиничними прикметниками та дієприкметниками. Було щось символічне в цій панорамі заводів, таких близьких і таких недосяжно далеких водночас (П. Загребельний). Хризантеми, розхристані вітром, Щедро хрещені снігом, дощем, – Ще цвітуть, ще панують над світом і когось зачаровують ще... (Г. Хмільовська). Київ лежав за Дніпром на сонних круглих пагорбах, а над ними нечутно пливли золоті бані соборів, задумливі й тасмичні, як цілі віки (П. Загребельний). Климко, гнучкий, високий, голий, дотепний і скорохвацький, мав за плечима торбину (О. Ільченко). Прекрасні і чисті, Несли ми крізь полум'я мрій синьоокість! (І. Муратов). А пісня бадьорить, а пісня ллється, як із неба, весела, радісна, чиста, мов ангел співає (М. Коцюбинський).

Так звана непряма напівпредикативність отримує вираження у формі а) субстантивних зворотів, що характеризуються потенційністю суб'єктно-предикатного розгортання, наявністю службових слів типу *незважаючи на, за умови, крім, у зв'язку з тощо* (згорнута напівпредикативність: *Незважаючи на невдачу, настрій у всіх був бадьорий і святковий* (Л. Дмитерко). *Не повертайтесь на круги своя, нічого це, крім болю, не приносить* (М. Лукив); б) синтаксичних конструкцій зі сполучником, роль предиката в яких мовби заступає відповідний член ядерної частини речення (прихована напівпредикативність): *В таких роздумах Дорош просидів годину, а може й дві* (Григорій Тютюнник); *Вона була малесенька, й така прудка* (О. Довженко).

Додаткова дієслівна предикативність передається за допомогою форм дієприслівника та інфінітива: – *Поснули? Га? – прошамкав раптом дід Овсій, вернувшись з берега* (М. Коцюбинський); *Людам хотілося жити, тобто творити, працювати* (О. Довженко).

Внутрішньорядними відношеннями в системі простого речення охоплені конструкції з однорідними членами, неоднорідними членами, які однак перебувають у сурядному зв'язку, конструкції з пояснювальними, уточнювальними компонентами, компонентами-включеннями тощо.

Ряд як структурно-синтаксична одиниця характеризується певним паралелізмом членів, які перебувають у відносно незалежних позиціях стосовно один одного і взаємопов'язані на основі співвідношень з одним і тим

словом або на основі будь-яких інших взаємовідношень у синтаксичній системі речення.

В одному і тому ж реченні може функціонувати кілька різноструктурних рядів, представлених однаковими чи відмінними за граматичним оформленням компонентами, порівн.: *Стою і слухаю переливи весни, стукіт дятла* (Г. Косинка). *Щастя, безмежна радість, любов до світу обгортали його, гріли серце* (С. Скляренко).

І зовні, і внутрішньо він [Олесь Бердник] належав до каст жерців, пророків, проповідників (Б. Олійник). Велике і складне питання про відтворення синтаксису, фразеології однієї мови засобами мови іншої не може в межах даної статті бути освітленим повно і всебічно (М. Рильський).

Компоненти одного ряду, залишаючися в сурядному зв'язку, можуть отримувати різні синтаксичні позиції. У ролі різнофункціональних членів речення (підмет і обставина, додаток і обставина тощо) виступають переважно займенники та прислівники, наприклад: *Людей такої категорії ніхто і ніколи не шанує, таким ніхто і ніколи не вірить і не повірить* (О. Зінкевич). *Але ніде, ніхто й ніколи не пояснить вам, чому саме так велично звучить ця чудова музика надглибокого душевного потрясіння* (М. Матіос). Порівн. також ряд формують різні типи обставин – *Куди і в якій справі посилав цар своїх послів, мені з Москви не одписано* (Н. Рибак). *Праворуч, скільки оком сягнеш, слався степ* (Б. Грінченко).

При вираженні одного з компонентів ряду займенниковим словом, останнє може пояснюватися підрядною синтаксичною структурою: *Старенька ніби не чує ні стрілянини, ні того, як холодна вода хлюпається на долоні* (П. Воронько). *Мене вразило не так падіння цього небесного мандрівника, як те, що він залишив по собі* (І. Січовик). *На цьому тлі так прикро спостерігати активність демагогів і перекидчиків, особливо тих, хто ризикнув покласти на вітвар політичної кон'юнктури своє шановане ім'я – сприймаю це болісно – як клінічний випадок* (М. Коцюбинська).

Чільне місце в організації ряду займають однорідні члени речення, наприклад: *І хороше, і дивно, і радісно стає мені, малому, в цім світі, де є зорі, і добрі люди, і тихі вогники, і щедрі вечори* (М. Стельмах). *Не раз і не два обливався він гарячими слізьми серед ночі...* (Панас Мирний); *Кожен домішок світла в глибинах кімнат, господарського мила м'який рафінад, переїзди, веранди, газетні рядки – все перейде крізь тебе за довгі роки* (С. Жадан); *Наснилось коромисло, мамо, і відра, і дальня криничка* (М. Шостак); *Не раз і не два обливався він гарячими слізьми серед ночі* (Панас Мирний); *Він [І. Франко] читав усе, що попадало в руки, без плану і без системи: Шекспіра, Шіллера, Клопшток, Гете, Гейне, Гомера, Софокла, Біблію* (М. Коцюбинський).

Неоднорідні члени, виражені прикметниковими, дієприкметниковими формами (неоднорідні означення), здатні утворювати ряд залежно від наявності відповідного інтонаційного взаємозв'язку, показником якого на письмі є розділовий знак (кома). Так, у реченнях *Чорні, маленькі очі його заблищали гострим вогнем* (В. Винниченко), *У маленького Костя зеленкуваті, вузьенькі оченята* (В. Винниченко) саме інтонація виступає граматичним показником синтаксичного паралелізму ряду. Натомість цілком природною є неавторська інтерпретація цих речень – з неоднорідними співвідпорядкованими означеннями, які відповідно не становлять ряду:

Чорні маленькі очі його заблищали гострим вогнем; У маленького Костя зеленкуваті вузьенькі оченята.

Структуру ряду можуть утворювати конструкції з пояснювально-уточнювальними компонентами, зокрема відокремлюваними – означальними (прикладковими): *Я знав, що моїх найбезпосередніших предків – діда і бабцю – можна побачити як ровесників Антонича* (Ю. Андрухович):

– обставинними: *Я ж на курси трактористів, у Попівку, у село* (П. Тичина), а також з різного роду вставленнями: *Товарищі твої (сибіряччі) шукаю роботи, та все не можу знайти* (Лєся Українка). *А ввечері мій Ярема (От хлопець звичайний!). Щоб не сердить отамана, Покинув Оксану* (Т. Шевченко);

– звертальними компонентами: *Мово рідна, слово рідне, хто вас забуває, той у грудях не серденько, тільки камінь має* (С. Воробкевич). *І тебе загнали, мій друже єдиний, Мій Якове добрий, Не за Україну, А за її ката довелося пролить Кров добру не чорну* (Т. Шевченко).

Складніші випадки, коли однорідна семантика ряду збагачена додатковою предикативністю. Такі синтаксичні відношення становлять один із рівнів означених нами синкретичних відношень.

Синкретичні відношення, як зазначалося вище, слід розглядати у зв'язку з функціонуванням компонентів із додатковою предикативністю у межах того самого ряду і, по-друге, при наявності однорядних компонентів у структурі звороту з відповідним типом додаткової предикативності.

Так, синтаксичний ряд може оформлятися а) на основі відокремлених означень, виражених прикметниковими, дієприкметниковими зворотами, одиничними прикметниками, дієприкметниками, вжитими на початку, всередині та в кінці речення: *Стомлена, спечена, пилом прибита, журиться нива, дощем не полита* (І. Манжура). *Хлопці, втомлені фізично, нервово перенапружені, довго спали, все ніяк не могли отямитися* (О. Іваненко). *Галасливий, сизокрилий, Вечір тінями біжить* (С. Крижанівський); *Прийшла весна – сибірська, блискавична* (М. Рильський). *Фельдшерка – збуджена, розпалена, в розхристаній шинелі – саме поралася біля КП над пораненим піхотинцем* (О. Гончар). *Старі діди, поважні, сивобороді, походжали коло хат* (І. Франко);

б) на основі відокремлених обставин, виражених одиничними іменниками, прислівниками, іменними, дієприслівниковими зворотами, поєднаними безсполучниковим зв'язком, за допомогою сполучників – розділових, єднальних тощо: *Люблю чернігівську дорогу – весною, влітку, восени* (Л. Костенко). *Вона підходила до рампи, усміхаючися нам і кладучи руку на серце* (Ю. Яновський). *Мартоха навіть не раз спихала головну господарську роботу на старших дочок, менших попускала "байди бити", а сама сиділа з Гапкою, то бавлячи її, то лікуючи всякими ліками* (Лєся Українка). *Через увесь повіт розіспалися його лани широкополі, виграючи на сонці запашними степами, хвилюючи колосистим житом, пшеницею* (Панас Мирний). *Та Чубенко стояв і стояв, не кажучи й слова, не роблячи й руху* (Ю. Яновський).

Дієприкметниковий (прикметниковий) та дієприслівниковий звороти, прийменниково-іменниковий, що являє собою так званий відокремлений додаток, можуть поширюватися за допомогою різних однорядних компонентів, що входять до їх структури.

Всередині таких зворотів розгортаються конструкції з однорідним єднальним, зіставно-протиставним, порівняльним тощо зв'язком, наприклад, у дієприкметниковому (прикметниковому) звороті: *Омиті і просвітлені водою, зустрінемось за даллю голубою* (В. Клічак). *Дні летять, повні сонця й музики* (В. Сосюра). *Вона була людина середнього віку, убрана убого, але дуже чистенько* (Леся Українка). *Чоловік, худий і зниділий, але з природи кремезний та тривкий, копає ту нивку великою мотикою* (Леся Українка). *Швидко миготіли узлісся й галявини, більше вкриті золотавим зернистим піском, ніж скупюю рослинністю* (Л. Дмитерко);

в дієприслівниковому звороті: *Нам вчулося, як шумить отакий плуг, перерізуючи полин та тирсу і кладучи полицю довгу скибку* (Ю. Яновський). *Човен поплив серед квітів, поминаючи села, хутори* (О. Довженко). *Читаючи ті твори молодого, але знаного вже у нас поета, ми не могли надивуватись скарбу слов'янської міфології* (І. Франко). *Пізнавши скоріш з голосу, ніж з вигляду, Грибовського, переляканий Мандрика зачинив двері* (О. Довженко). *Білі довгасті пасма, одірвавшись од ніби нерухомого, а насправді неспокійного стовпища хмар, летять назустріч літакові* (Л. Первомайський);

в прийменниково-іменниковому звороті: *А що ж ми, крім болю, розчарування й туги, на нивці, украяній Богом, щедро нажали?* (Г. Паламарчук). *Чи ж то приємно гуляти, коли, опріч зелені та птахів, нічого й нікого не бачиш і не чуєш?* (Марко Вовчок). *Єпископ Турило, попри свої роки і тілесну вагу, намагався бігти попереду; з ним змагався лише барон Радульф* (І. Сенченко).

Порівн. також: різні звороти (прикметниковий, дієприслівниковий) з внутрішньорядною семантикою в одному і тому ж реченні: *Веселі та безжурні, носились вони по всьому світу, не знаючи лиха та ворогування ні між собою, ні між ким другим* (Панас Мирний).

Відношення між окремими членами ряду – незалежно від того, є вони власне внутрішньорядними чи такими, що зумовлюють синкретичні відношення –

ґрунтуються на основі відповідного зв'язку між слововформами, який здійснюється за допомогою сполучників або безсполучниково, в одному і другому випадку за допомогою інтонації.

1. Будько М.В. Семантико-синтаксическая структура простого осложненного предложения: Дис. ... канд. филол. наук. – К., 1992; 2. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. – М., 1959; 3. Греч Н.И. Практическая русская грамматика. – СПб., 1827; 4. Дмитриева Л.К. Осложненное предложение и его сближение со сложным на шкале переходности // Сложное предложение в системе других синтаксических категорий. – Ленинград, 1974; 5. Дмитриева Л.К. Осложняющие категории и осложнение предложения в современном русском языке: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Ленинград; 6. Дудик П.С. Простое усложненное предложение. – Винница, 2002; 7. Зубрилина Л.Н. Синтаксис осложненного предложения. – Иркутск, 1993; 8. Кадомцева Л.О. Українська мова: Синтаксис простого речення. – К., 1985; 9. Кадомцева Л.О. Ускладнення речень у світлі сучасної синтаксичної теорії // Українське мовознавство. – 1989. – Вип. 16; 10. Кадомцева Л.О. Ускладнення структури простого речення (синтаксис, семантика, функції): Дис. ... д-ра филол. наук. – К., 1992; 11. Кормилицына М.А. Семантически осложненное (полипропозитивное) простое предложение в устной речи. – Саратов, 1988; 12. Мельничук О.С. Развитие структуры слов'янського речення. – К., 1966; 13. Мірченко М.В. Функціональний аналіз синтаксичних одиниць (словосполучення, просте речення). – К., 1997; 14. Ніка О.І. Ускладнення структури речення в аспекті співвідношення форми і змісту // Слов'янські мови і сучасний світ. – К., 2000; 15. Петрухин В.Н. Расширение, распространение и осложнение в простом предложении // Филологические науки. – 1979. – №4; 16. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – М., 1958; 17. Прияткина А.Ф. Русский язык: Синтаксис осложненного предложения. – М., 1990; 18. Руднев А.Г. Синтаксис осложненного предложения. – М., 1959; 19. Hrabě V. Polovné vazby a kondenzace "druhého sdělení" v ruštině a v češtině. – Praha, 1964; 20. Kačala J. Doplnok v slovenčine. – Bratislava, 1971.

Надійшла до редакції 19.09.05.

О. Ніка, канд. филол. наук

ПРАВОСЛАВНА ІДЕЯ У СТАРОУКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ.

Характеризується мовне віддзеркалення українського культурного простору другої половини XVI – першої половини XVII ст., зокрема мовний код ідеї православної віри в умовах конфронтації релігій.

Characterized is the linguistic reflection of the Ukrainian cultural space of the second half of the 16th – the first half of the 17th centuries, in particular, the linguistic code of the Orthodox idea in the conditions of confrontation of religions.

Полілінгвальність українського культурно-історичного простору другої половини XVI – першої половини XVII ст. de facto не передбачала потреби в перекладанні текстів із грецької, латинської, польської (якщо, звичайно, залишається поза увагою аспект викладання і вивчення мов), оскільки універсальність освіти, отриманої в європейських навчальних закладах, чи національна рецепція західноєвропейської освіченості в місцевих освітніх установах декларувала включення освіченої людини в коло цих мов.

Мовна диспозиція, пов'язана зі світоглядними мотиваціями, що деталізується в кожному конкретному випадку мовним кодом і, відповідно, традиційно закріпленими за ними "культурно насаженими" ідеями, виявляється умовною і реляційною, що, вочевидь, викликає появу перекладів.

Актуальність дослідження пов'язана з культурно-історичними зумовленостями, що визначають нові, якіс-

но відмінні від попередніх періодів розвитку, співвідношення церковнослов'янської, польської, грецької, латинської мов із староукраїнською. Розглядані у статті староукраїнські переклади другої половини XVI – першої половини XVII ст. ще не були об'єктом окремого лінгвістичного опису, що і визначає новизну наукової розвідки.

Завдання цієї статті – схарактеризувати мовний код православної ідеї в умовах конфронтації релігій.

Теоретичне значення аналізу полягає в обґрунтуванні розширення функціональних можливостей староукраїнської літературної мови другої половини XVI – першої половини XVII ст., зокрема в релігійній сфері.

Практичне значення результатів пов'язується з дослідженням літературної історії української мови, характеристики мови як історико-культурного феномену.

Різносторонність співвідношень церковнослов'янської і староукраїнської мов, пов'язаних зі взаємодією традиційних форм культури та нових явищ, зумовлених

реформаторсько-ренесансними ідеями, виявилась у другій половині XVI ст.: прикладом цього може слугувати, з одного боку, підтримання церковнослов'янської мови князем В.-К. Острозьким і Острозьким культурним центром (видання Острозької Біблії 1581 р., хоча до одного з них був докладений рукописний словник, який тлумачив церковнослов'янські слова "просто" [4, с. 177-194], Львівським Успенським братством, а згодом – Києво-Печерською Лаврою та Києво-Могилянською академією, з іншого – переклади Святого Письма староукраїнською мовою (наприклад, рукописні Пересопницьке Євангеліє 1556-1561 рр., Новий Заповіт у перекладі Валентина Негалевського 1581 р. та ін.).

З цього погляду літературне входження староукраїнської мови у сферу релігійної літератури символічно і функціонально прирівнювало її з церковнослов'янською, що століттями увиразнювала греко-православну кодифікованість релігійних текстів. Жанрова розмаїтість, тематичний обшар, виразова образність, спрямованість великою мірою на творення, а не відтворення та ін. ознаки засвідчили функціональне розширення староукраїнської літературної мови другої половини XVI – першої половини XVII ст.

Інші дистрибутивні співвідношення церковнослов'янської – староукраїнської мов, що відбулися в нових умовах ренесансно-реформаторських впливів та дискусій навколо унії, спричинилися не лише до взаємодоповнювання функцій, а до виникнення мовного паралелізму у виконанні тих самих функцій в окремих сферах – функціонально еквівалентних перекладів у напрямку: грецька – церковнослов'янська, об'єднаних спільною парадигмою греко-православних релігійних, культурних цінностей, зумовили інтенційно новітнє представлення грецького оригіналу староукраїнською літературною мовою.

Можлива альтернативність перекладів із грецької церковнослов'янською чи староукраїнською мовами віддзеркалює або традиційність включення церковнослов'янської репрезентації релігійних текстів греко-візантійської культурної моделі, або зумовлені хронологічно і статусно інноваційні характеристики староукраїнської літературної мови, що сублімує національну рецепцію, релігійну ідентичність, культурно-історичні мотивації та ін. Загалом переклади з грецької мови здійснювалися у визначених культурних осередках, наприклад, у Львові чи Острозі (останні десятиріччя XVI ст.), що накладало відбиток на мовне вираження грецького оригіналу. Хоча й несистемне включення староукраїнської літературної мови у спільний культурно-історичний контекст, що характеризував церковнослов'янську мову як продовження грецької мови за призначенням, як спільне надбання православних слов'ян, увиразнювало істотні зрушення, що відбулися у свідомості перекладачів, духовної еліти. Вочевидь, спостерігаємо перенесення змін у скорельованості церковнослов'янської і староукраїнської мов не тільки як подолання внутрішньої опозиції, зумовленої історично тяглою взаємодією, функціональними протиставленнями релігійної і світської літератури, а й за посередництвом церковнослов'янської – зовнішньої опозиції: грецька – староукраїнська, що визначила перехрещення національної рецепції та релігійної ідентичності. Постановка староукраїнської мови у тріаді мов "грецька – церковнослов'янська – староукраїнська" увиразнило її феномен та культурну включеність у постульований цими мовами культурно-релігійний простір.

У передмові до "Граматики" М. Смотрицький функціонально прирівнює грецьку і латинську мови з церковнослов'янською: "Пожитокъ граматіки в(ъ) языку грецко(м) и латинском(ъ) самы(м) досвѣдчен(ъ)є(м) указалє значный абы и в(ъ) славенском(ъ) дознанъ а за часо(м) по-

добнымъ досвѣдчен(ъ)єм(ъ) и значне вказанъ бы(л) на повинной вашей люботщате(л)ныи оучителе пилности залєжати будеть" [7, с. 2-3]. Поява в другій половині XVI ст. паралельних текстів церковнослов'янською і староукраїнською мовами як ідея та як віддзеркалення практики викладання і навчання мов ("звыклымъ шквлъ способомъ") виражається в цитованій передмові, де граматика "научить мовлю и читати по Славенски и писати ро(з)дѣлне и чтомоє вырозумѣвати лацнw, гды при ней за повиннымъ потщаніємъ вашимъ читаны будутъ звыклымъ шквлъ способомъ Славенски лекци и на Рускій языкъ перекладаны" [7, с. 2-3].

Староукраїнська мова виступає не лише засобом інтерпретації церковнослов'янського тексту з певних прагматичних причин, а йдеться про паралельність існування текстів, що надає нововключеній мові значення культурного еквівалента. Відзначена в передмові паралель грецько-церковнослов'янських перекладів є прецедентом, що виправдовує переклад староукраїнською (у цей час мовці іменують її "руською" чи "простою", проте в українській лінгвістиці сформувався погляд на часову розрізненість цих номінацій), що відповідно до зазначеної тенденції включає в один ряд мови, об'єднані в мовно-культурному дискурсі другої половини XVI – першої половини XVII ст.: грецьку – церковнослов'янську – староукраїнську.

Віддзеркаленням традиційності і новаторства в староукраїнській перекладацькій справі кінця XVI – початку XVII ст. можуть слугувати тексти Александрійського патріарха Мелетія Пігаса, перекладені його сучасниками в Україні церковнослов'янською і староукраїнською мовами. Порівняно з рукописними перекладами староукраїнською мовою, наприклад, текстів Святого Письма, узаконеність і кодифікованість староукраїнських перекладів із грецької в тогочасній практиці друкування надавала їм відповідного престижу, закріплюючи за мовним вираженням статус книжності, нормованості. Із грецьких оригіналів Мелетія Пігаса, розрахованих на вплив в Україні, послання-листи видрукувані – окремо чи в зібранні – у церковнослов'янському чи староукраїнському перекладах, зокрема лист до Іпатія Потія виданий у староукраїнському і польському перекладах, а з них рукописним варіантом є староукраїнський переклад "Діалогу албо розмови".

За дослідженням І. Малишевського [5, с. 13], відомі дві редакції "Діалогу албо розмови": перша редакція – друкована – діалог "Православный християнинъ", виданий 1596 року у Вільно, звідки його передрукував у грецькому оригіналі та латинському перекладі протестант Георгій Дуза, прихильник Мелетія Пігаса; друга редакція – рукописна, нова – доповнена посланням Максима Полопонецького, архідиякона та учня Мелетія Пігаса, до православних 1602 року (після смерті Мелетія Пігаса в 1601 році). Цей список нової редакції діалогу, перекладений староукраїнською мовою, вміщено в рукописному збірнику початку XVII ст.

Ідейне підтримання грецької церкви в нових умовах, з одного боку, зміцнення православної віри зсередини, а з іншого боку, вироблення засобів протистояння іншим релігійним впливам, зокрема католицизму, протестантизму та ін., продовжується з "духовної столиці" греко-православної віри – Константинополя, а також з Александрії у другій половині XVI ст. завдяки активній роботі Александрійського патріарха і містоблюстителя константинопольського патріаршого престолу Мелетія Пігаса (Піги). За І. Малишевським, безперечним є віднесення Мелетія до одного з найбільш помітних представників грецької церкви свого часу, тому такі історичні особистості повинні бути вивчені у зв'язку з життям цілого середовища та епохи, до яких вони належали [5, с. 6].

Падіння Константинополя після захоплення Візантії турками, як і у зв'язку з цим певне ослаблення греко-візантійської віри і впливу, що зумовлювало амбівалентність релігійних конверсій на тих самих територіях, мало загальний вияв і позначилося в тому числі й на всьому слов'яно-православному ареалі. Не залишалася винятком ситуація, що склалася на українських територіях Речі Посполитої, – від унійної пропозиції – до виявлення властивих і Західній Європі релігійних гілок, наприклад, кальвінізму та ін.

Звідси актуальність "нових" греко-візантійських впливів акцентувалася історично зумовленістю православно-го включення України (так, незважаючи на дискусійність окремих тез у "Катехизисі" Лаврентія Зизанія, від яких він згодом відмовився, у тексті пам'ятки є витримана в традиційному дусі позиція, що увиразнює загальну думку про релігійну співвіднесеність ("у насъ у кїевлянъ отъ Константина правила сохрѧются") і подібністю релігійної ситуації, коли оборона православ'я потребувала включення нових і дієвих способів та засобів впливу на прихильників віри в переконанні їх у істинності і старожитності, протистоянні іншим релігійним гілкам.

Цілком закономірним є розуміння і визнання обопільності інтересів і зацікавленості: Мелетій Пігас, який писав до православних греків, протестантів, латинян, уніатів, зокрема постійно апелює у своїх листах до вельможних постатей Речі Посполитої, Московії, Валахії та ін., духовно наставляючи і підкріплюючи віру написаними ним текстами. Особлива увага в спільності зусиль щодо зміцнення православної віри зосереджена на особі православного князя Костянтина-Василя Острозького, зокрема послання четверте Мелетія Пігаса, адресоване князю Острозькому, перекладено і надруковано староукраїнською мовою.

Пов'язаність з іменем впливового князя, культивування і визначальність впливу Острозького культурного центру, його роль щодо формування засад перекладу історично зумовили появу стародрукованих семи (во-сьми – за описом) послань Мелетія Пігаса – найповнішого зібрання перекладених в кінці XVI ст. його праць в Україні – і саме в Острозі: "Книжица" [у десяти розділах]. – Острог, 11. VI. 1598 р.

Включення в спільні культурно-релігійні виміри позначилося на структурно-змістовому наповненні "Книжиці": в один ілюкутивний акт включено сім (чи вісім за описом) послань Мелетія Пігаса і два – православних руських: князя К.-В. Острозького та Івана Вишенського (до речі, єдина прижиттєва публікація останнього). У тому числі дерманська публікація "Листа ... до єпископа Іпатія Потія" (Дермань, 6. II. 1605) починається із зображення герба Костянтина-Василя Острозького та геральдичного вірша, що, як і сам текст листа, перекладений староукраїнською літературною мовою – інтенційно вводиться атрибутіка символу православ'я.

Спрямовані на суспільний резонанс, послання Александрийського патріарха слугували релігійним опертям у конфесійній ідентичності українців, вводили дискурс іншого – патріаршого клопотання грецької церкви, яка і за умов релігійних конверсій підтверджує питомість віри та її підтримання від найвищого релігійного чину. Цитований матеріал, що підтверджував апелювання до істинного Божого вчення, був інтертекстуальним критерієм, що уніфікував тексти православних.

Звертання високих релігійних чинів адресовані загалом до всіх правовірних ("до всѣхъ обще нарѣду російскаго правосѣрны(х) хр(с)тіанъ (арк. 4); "до братствъ обще всѣхъ в(ъ) здѣшнемъ па(н)ствѣ обрѣтающи(м)ся" [3, с. 7], а особливо до світських вельмож, які могли підтримувати і зміцнювати віру й іншими важелями. Адресованість послань К.-В. Острозькому мотивувала

дискурсивну включеність у текстові екзистенції Божого слова, а разом із тим засіб опосередкованої дії на православних руських. Агітаційна спрямованість послань ґрунтувалася в першу чергу на ідентичності, тотожності, що, власне, і зумовлювало підтримання віри внаслідок звертання до мови іншого. Авторська присутність особи Мелетія Пігаса визначала в першу чергу вибір конкретної людини-адресата, якій передавалось і таким чином продовжувалось інтенційне спрямування текстів, своєрідні сфери впливів, тоді як сам текст був лише елементом підтвердження і включення в текстову парадигму греко-візантійсько-руського православ'я.

Князь Костянтин-Василь Острозький зосереджував сильні позиції православних магнатів у культуротворенні та у справі оборони православної віри. Розуміння потреб українського суспільства в підвищенні освітньо-культурного рівня, нових вимог і потреб загальнодержавного політичного життя, обстоювання старожитної православної віри в умовах релігійної помережаності та контрверсій, колонізації української молоді та ін. розгортається в культуротворчій програмі, що реалізується у створенні та підтриманні діяльності слов'яно-греко-латинської академії, друкарні і літературно-наукового гуртка, що стали осередками ренесансної культури в Україні. Ці центри суспільно-політичного і освітнього руху одними з перших почали свідомо синтезувати східні – старожитні православно-культурні – і західні – цивілізаційно-культурні здобутки. Інноваційні та актуалізовані пропозиції зміцнення православ'я та ідея синтезованості освітньо-культурних програм, зокрема трансформація західноєвропейської концепції гебрайсько-грецько-латинської освіти в українську рецепцію грецько-латинсько-слов'янської тримовності, зреалізовані в Острозі за участі і підтримки К.-В. Острозького, набувають продовження в історично-культурному піднесенні київського центру з початку XVII ст., зокрема заходами Петра Могили.

У 1598 році патріарх Мелетій Пігас призначив над українською православною церквою окремий екзархат із трьох осіб: Львівського єпископа Гедеона Балабана, протосингела Кирила Лукаріса і князя К.-В. Острозького [6, с. 573]. Символічно, що К.-В. Острозький вважався нащадком самого Володимира Святославовича [2, с. 540; 6, с. 547], що було прямою вказівкою на спадкоємність у підтриманні старожитної православної віри.

Картину мовної ситуації в Україні кінця XVI – початку XVII ст. доповнюють староукраїнські та церковнослов'янські стародруки і рукописи – переклади грецьких оригінальних текстів Мелетія Пігаса.

Включеність у спільний культурно-історичний простір, вираження подібних систем цінностей, світоглядних орієнтирів, грецька, церковнослов'янська і староукраїнська мови сублімували в різних мовних кодах одну спільну ідею православ'я. У конкретній ситуації – тексти Мелетія Пігаса, написані грецькою, паралельно втілювалися в слов'яно-руських і староукраїнських перекладах.

Відомість тексту, його відтворюваність і заданість у звертанні до смислових і формальних стереотипів символізувала текст як оновлений, прилаштований до подібних умов контекст.

Одна з перших публікацій – О христіанском благочестіи к іудеом отвѣтъ. – Л., друк. братства, 4. IV. 1593 р. Усі структурні частини книги – грецький вірш Еммануїла Ахілія на честь Мелетія Пігаса, передмову, основний текст і післямову – репрезентовані паралельно грецькою і слов'яно-руською мовами, перекладну частину здійснено спудеями Львівської братської школи. Загальну тенденцію до паралельності текстів можна проілюструвати на прикладі "Адельфотеса", львівського друка, в якому постулюється функціональна прирівненість обох мов.

Утворений навколо Острозької академії, "літературно-публіцистичний гурток готував відповіді на антиправославні твори католицьких авторитетів, переклади таких відомих тогочасних діячів, як Александрійський патріарх Мелетій Пігас та філадельфійський митрополит Гавриїл Север" [2, с. 546]. У тому числі за перекладацькою роботою семи послань Мелетія Пігаса в острозькому друці "Книжиці" припускають, що редактором-укладачем "Книжиці" з десяти розділів 1598 року міг бути Василь Суразький-Малюшицький, який десять років перед тим уклав "Книжицю" з шести розділів [1, с. 133].

Посилення інтерференційного впливу староукраїнської мови на слов'яноруську в конфесійних текстах XV ст. аж до появи Пересопницького Євангелія та ін. канонічних текстів у староукраїнському вираженні, зумовлених реформаційними та ренесансними тенденціями, маніфестувало розширення функціональних меж староукраїнської мови, функціональне прирівнення її до грецької та церковнослов'янської.

Українське супроводження (геральдичний вірш, передмова та післямова (чотиривірш) українського перекладу грецького тексту, персоналізація автора передмови – Даміана (Наливайка) та автора перекладу – Борецького, який уособлює сучасний для того часу тип освіченості: "надер Аполлови коханим и в Парнасе на лоне муз вихованим", відзначає нові тенденції в германському друці "Листа ... до ...єпископа Іпатія Потія" Мелетія Пігаса, 6. II. 1605 року.

Рукописний збірник першої чверті XVII ст., що зберігся в бібліотеці Києво-Софіївського собору, є вираженням мовної ситуації в Україні, що опинилася в зумовленостях нового і старого. Збірник становить поєднання різножанрових текстів греко-візантійського спрямування. Символічними є увиразнення культурно-релігійного ареалу грецького і слов'янського православ'я: "Сказаніє како состави сть(й) Кирил(л) философъ азбуку по языку словє(н)ску, и книги прєведє о(т) гречєски(х) на словє(н)ски(й) языкъ" (арк. 307-310), нагадування про витоки і початки православної віри в Україні: "Коротшое, разобра(н)є и на(в)помина(нє) в цркви, отколя почато(к) взєла и нынѣ в то(м) то стои(т) твє(р)до нео(т)меняючи(с), на посиленє право(с)ла(в)носє Руси" (арк. 214-218).

Текстові частини рукописного збірника репрезентують переважно традиційну, що використовувалася ще з часів Київської Русі, патристичну, тлумачну літературу: Іоанна Златоуста, Єфрема Сирина, так і новішу – Послання Кирила (Лукаріса), папи і патріарха Александрійського, до князя Богдана Огинського.

Слов'яноруська мова, що мала відповідати зміцненню православ'я, особливо з початку XVII ст. унаслідок релігійних реформ Петра Могили, "уживається" з культурно зумовленими – польською і латинською. Так, польською мовою написано слово на Різдво Христове, вміщене після староукраїнських великодніх та різдвяних орацій-промов. Меншою мірою репрезентовано латинську мову – Виписка изъ толкованія Феофилакта на 16-ту главу діяній. Отже, латинські і польські тексти подаються без перекладу, як і слов'яноруські, що вказує на високий ступінь розуміння текстів і знання цих мов. У цьому разі йдеться не тільки про розуміння, скільки про вільне володіння різними мовами (наприклад, староукраїнська і польська існують поруч в ораціях-промовах школярів 1618 року).

"Діалог або розмова" Мелетія Пігаса та додане до нього супровідне послання Александрійського архідиякона Максима і послання Кирила (Лукаріса), наступника Мелетія Пігаса, є своєрідною "новою хвилею" підтримки православної віри. Втім, особливо помітним є переклад першого не слов'яноруською, а староукраїнською мовою. Ці тексти слугують своєрідним історичним віддзеркаленням культурно-історичних зумовленостей на межі XVI – XVII ст., що відзначає поєднання традиційного і новаторського – стабільність чи реляційність мовних норм, мотивованість перекладів у культурно-історичному українському просторі, мовно-світоглядна перехресність та ін.

1. Ісаченко Я. Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми. – Л., 2002; 2. Історія української культури: В 7-ми т. – К., 2002. – Т. 2; 3. Книжиця. – Острого, 1598; 4. Лексис Лаврентія Зизанія. Синоніма словеноросская / Підг. текстів пам'яток і вступ. ст. В.В. Німчука. – К., 1964; 5. Мальшевський І. Александрійський патріарх Мелетій Пігас і його участь в ділах руської церкви. – К., 1872; 6. Митрополит Іларіон. Життєписи великих українців. – К., 1999; 7. Смотрицкий М. Грамматика Славенския правильно снитагма. – Ельє, 1619.

Надійшла до редакції 3.10.05.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Ю. Лебедєв, канд. філол. наук

СТЕП І МОРЕ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ (ДО ВИВЧЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ КОНТАКТІВ)

Розглядається формування концептів "steppe" і "sea" на основі фольклорних творів з позицій сучасного українського сходознавства.

The formation of the concepts "steppe" and "sea" are analyzed from the viewpoint of modern Ukrainian oriental studies on the material of folklore.

З накопиченням досвіду у вивченні етнокультурних контактів гостро постало питання методології їх дослідження. Цю проблему порушив український історик Ярослав Дашкевич у полемічній статті "Україна на межі між Сходом і Заходом (XIV-XVIII)". Автору імпує ідея комплексного дослідження історії кордону, межі між Заходом і Сходом (йдеться про кордон передусім як про історико-культурне поняття); вивчення кордону ясно говорить про необхідність по новому аналізувати етнокультурні умови і взаємовідносини в зоні, що прилягає безпосередньо до самого кордону. "Для середньовічної України прикордонна територія – це степи Право- і Лівобережжя; гіртерланд – західно-українські землі, до деякої міри – Литва і Польща, як репрезентанти Заходу. Для того боку кордону гіртерланд – це, відповідно Крим, Причорномор'я, а далі Мала Азія, як "носії культури і цивілізації Сходу" [7, с. 30]. Я.Дашкевич відзначив і дві полярні тенденції у вивченні етнокультурних контактів (йдеться або ж про перебільшення ролі таких контактів, або ж про повний ізоляціонізм, що заперечує будь-які позитивні моменти контакту культур Заходу і Сходу). В українській науковій літературі про українсько-тюркську несумісність висловлювалися М.Грушевський (у статті "Степ і море в історії України") та О.Терлецький ("Україна забором культури й цивілізації перед степовиками"), а також Ю.Липа ("Призначення України"). Іншу (протилежну) тенденцію репрезентує т.зв. євразійська школа, що розглядає культурну історію Східної Європи з позицій впливу Сходу (починаючи від скіфського впливу і завершуючи тюркським). Непримиренність поглядів, на думку Я.Дашкевича, великою мірою зумовлена недостатністю вивчення фактичного матеріалу. Частково заповнити цю прогалину – мета цієї розвідки про степ і море в українських народних думах, що є фрагментом узагальнюючого дослідження "художня типологія українського фольклору в орієнталістичному аспекті (проблема генези та еволюції)". XVI-XVII ст. (а саме в цей час відбувалося активне формування українських народних дум) – час "великого культурного перелому", пов'язаний із "масовою християнізацією" (М.Грушевський) [6, с. 312]. "Вікова боротьба з степом, що була нервом народного життя протягом століть, відбилась в переказах (сагах) і в казках тільки в неясних, символічних образах змієборства. Кирило Кожемяка – казковий варіант літописної саги про молодого кожем'яку, що переміг печеніжину, або таких півміфічних фігур як "шолудивий Буняка" – половецький хан епохи Мономаха, що став паралельним образом змія, Коція і подібних фантастичних істот" [6, с. 324].

Отже, М.Грушевський в "Історії української літератури" вказав на східне походження багатьох образів українського фольклору, окремо виділивши тему "боротьби із степом". Про тюркський вплив на українську народну мелодику писав у 1920-х рр. К.Квітка [8, с. 374-375]. На орієнтальні ознаки мислення в українських народних думах (в порівнянні з азербайджанським,

турецьким, середньоазійським макоматом) звернула увагу сучасна дослідниця, етномузиколог С.Грица [3].

Методологічне значення для нашої розвідки має й стаття сучасного етнологу В.Балушка "Роль Степу в етнокультурній та етнічній історії українців". У ній йдеться про Степ як про культурно-історичне поняття, що протягом тривалого часу вважалось "ворожим українському етносу" [1, с. 23]. В.Балушок пише про засвоєння українцями культурних надбань народів-степовиків, без чого неможливою була адаптація до умов Степу: "Саме засвоєння культурного спадку субстратного, переважно іраномовного, населення, яке акумулювало тисячолітні культурні надбання попереднього населення, дало можливість слов'янам-вихідцям з лісової зони – адаптуватися до умов Лісостепу. У результаті взаємодій слов'янського субстрату і названого субстрату й виник український етнос..." [1, с. 23].

Вказав дослідник і на етнокультурні запозичення, що виявилися й у фольклорі (ряд мотивів, пов'язаних з образом коня, "амазонські" мотиви, семантика килима як мосту у весільних піснях тощо). В.Балушок робить висновок, який є важливим для дослідників українського народного епосу: "В результаті етнокультурної взаємодії українців (передовим загоном яких виступало козацтво) зі степовиками, їхня етнічна культура набула чіткої степової спеціалізації" [1, с.25]. Це те, що стосується Степу. А як бути з Морем? Річ у тім, що протягом тривалого часу південний кордон української етногенетичної ніші проводили узбережжям Чорного і Азовського морів. Отже, Степ і Море є тими поняттями, що їх можна назвати ключовими для осмислення українських народних дум.

Відома дослідниця українських дум К.Грушевська, укладаючи перший том корпусу "Українські народні думи" (1927), розподілила їх за такими рубриками: "Думи про море", "Думи про степ". До першої віднесла "Кішку Самійла", "Олексія Поповича", "Бурю на морі", "Розмову Дніпра з Дунаєм". До другої – "Утечу трьох братів з Азова", "Трьох братів Самарських", "Смерть козака на долині Кодимі" та "Плач Зозулі". Щодо такого розподілу, К.Грушевській довелося давати пояснення опонентам (зокрема, В.Перетцу), оскільки ті вважали за доцільніше подавати думи "за репертуаром одного співака". Ідею виділення "Дум про Степ" в окрему групу В.Перетц відкидає зовсім. З цього приводу наведемо пояснення самої К.Грушевської, яка, очевидно, спиралася й на ідеї, висловлені її батьком – істориком М.Грушевським: "В оправданні своєї класифікації можу сказати, що "топографічна ознака себесто обстановка, в якій відбувається дія, все таки має певне значіння і впливає в напрямку уподібнення сюжетів, що відбуваються в однаковій обстановці. Так між думами "про Степ", хоч їх сюжети і різні, є чимало стилістичних подібностей: в описах, метафорах і порівняннях виступають риси, яких нема в інших думах, наприклад тих, що відбуваються в морській обстанові. При тім так як море в думах дає не тільки саму обста-

нову для оповідання, але почасти і вказівки на певну суспільну групу, що зацікавлена в сій темі (див. думу про "Олексія Поповича"), так і "Степ" не є тільки "топографічна ознака", але й певний історично-побутовий фактор" [4, с. 14].

Згадкою про море починається чимало текстів українських народних дум, але це "море" – не географічна ознака, а культурно-історична:

На синім морі,
На білому камені
Там стояла темная темниця,
А в той темниці, там пробувало п'ятсот козаків,
Бідних невольників...

("Маруся Богуславка") [10, с. 25].

Ей, по Чорному морю,
На камені біленькім,
Там сидить сокіл ясенький,
Жалібно квиле-проквіляє

5) І на Чорне море
Спильна поглядає,
Що на Чорному морю
Щось не добре починає:
Злоспротивна хвилечка

10) Хвиля встає,
Судна козацькі-молодецькі
На три части розбиває.

("Олексій Попович") [10, с. 65-66].

Ой на Чорному морі,
На білому камені,
Ой то там сидить ясен сокіл-білозірець:
Низенько голову склонив,

5) Та жалібно голову квилить-проквіляє;
Та на святеє небо
На Чорне море

Іспильно поглядає,
Що на святому небі

10) На Чорному морі не гаразу починає
На святому небі усі звізди потьмарило,
Половина місяці у тьму уступило,
На Чорному морі не гаразу починає...

("Дума про бурю на Чорному морі") [10, с. 83-84].

Синє море, білий камінь і сокіл-провидець – всі ці образи тісно єднають зачини українських "Дум про Море" із епічними зачинами замовлянь, для яких є характерними: "На синьому морі стоїть білий камінь", "На морі стоїть дуб, а на дубі сидить сокіл. Прилетіла змія, хоче з'їсти сокола" [2, с. 81]. Дослідники текстів українських замовлянь стверджують, що білий камінь – "це той камінь, який виник з моря на початку творіння. І сокіл не вважався кимсь створений, звідси і його здатність все знати... Зрозуміло, що ми маємо справу з трансформованими давніми уявленнями (вважається, що образ "птаха на дереві був відомий жителям

Євразії ще в палеоліті") [12, с. 12]. Ставлячи своїм кінцевим завданням пояснення історії виникнення кожної думи, К.Грушевська опублікувала в "Первісному громадянстві" окрему розвідку "Дума про пригоду на морі Поповича", в якій висловила припущення про існування власне моряцького епосу на Україні [5, с. 35]. Як додаток до статті К.Грушевська опублікувала матеріали В.Кравченка "Від'їзд у море рибалок та моряків у Бердянську". Київська фольклористка Т.Шевчук виявила у рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України листи К.Грушевської до В.Кравченка (Житомир), у яких та просила описати т.зв. "моряцькі звичаї", особливо ті, що стосуються виїзду в дорогу. Пояснюючи текст думи про Олексія Поповича, К.Грушевська вирішила шукати не "правил моральних", а "порушення подорожнього церемоніалу", що стосувався виїзду в море. В одному з листів Василя Кравченка до Катерини Грушевської (а їх опублікувала "Народна творчість та етнографія" в №4 за 1996 рік) наведено цікаве оповідання про поведінку турків під час бурі на морі і проведено аналогію з поведінкою українців. А про греків у листі сказано таке: "От греки так само дуже стережуть, щоб на морі не було лайки". Особливо помічною на морі вважалася молитва св. Миколаю [11, с. 79-80].

Отже, поняття "степ" і "море" в українській традиційній народній творчості не є тільки географічним чи тематичним орієнтиром, а пов'язується з поняттям культурно-історичного комплексу, що у свою чергу, в'яжеться з проблематикою взаємин України й історично з нею споріднених країн Сходу. З огляду на такі взаємини "степ" і "море" є знаковим для української культури в цілому. Сучасний український дослідник П.Толочко у книзі "Кочевые народы степей и Киевская Русь" писав: "Тривале протистояння кочових народів степів і осілих слов'яно-русів було історично і географічно зумовлено і не залежало від злої чи доброї волі його учасників" [9, с. 4].

1. Балушок В. Роль степу в етнокультурній та етнічній історії українців // Матеріали до української етнології. Збірник наукових праць. – К., 2003. – Вип. 3 (6); 2. Ви, зорі-зоріці...: Українська народна магічна поезія (Замовляння). – К., 1991; 3. Грица С. Народний професіоналізм // С.Грица. Фольклор у просторі та часі. – Тернопіль, 2000; 4. Грушевська К. Деякі питання про народні думи // Українські народні думи. – Х-К., 1931; 5. Грушевська К. Дума про пригоду на морі Поповича // Первісне громадянство. – 1926. – Вип. 1-2; 6. Грушевський М. Історія української літератури: У 6, 9 кн. – К., 1993. – Т. 1; 7. Дашкевич Я. Україна на межі між Сходом і Заходом (XIV-XVII ст.) // Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. – Львів, 1991. – Т. CCXXII; 8. Квітка К. До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику // Вісник історико-філологічного відділу ВУАН. – 1928. – №76-6; 9. Толочко П. Кочевые народы степей и Киевская Русь. – К., 1999; 10. Українські народні думи. – К., 1927; 11. Шевчук Т. Листування Катерини Грушевської і Василя Кравченка з приводу дослідження українського народного епосу ("Думи про пригоду на морі Поповича") // Народна творчість та етнографія. – №4. – 1996; 12. Шевчук Т. Магічна поезія (Замовляння): Еволюція ритуально-поетичних формул // Родовід. Наукові записки до історії культури України. – 1993. – №5.

Надійшла до редколегії 17.10.09.

О. Церковняк, асп.

РОЛЬ ПЕРШОГО НАУКОВОГО ЩОРІЧНИКА "ПЕРВІСНЕ ГРОМАДЯНСТВО ТА ЙОГО ПЕРЕЖИТКИ НА УКРАЇНІ" У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Досліджено історію створення журналу "Первісне громадянство та його пережитки на Україні", його структуру, основні проблеми і теми та його роль у становленні української фольклористики.

The author analyzes the history, structure and content of the journal "The Primitive Society and Its Relics in Ukraine", as well as its importance for Ukrainian folklore studies.

Актуальність обраної теми зумовлена ідеологічним монізмом, який панував десятиліттями і прикидав нашу історію та її творців товщею заборон, ураганними віт-

рищами нищень, після яких, очевидно, довго фіксуватимуть науковці не вельми оптимістичну ситуацію: на жаль, не маємо повновартісних історій української фі-

лософії, літератури, фольклористики. Ось такою спробою заповнити не одну прогалину в царині історії фольклористики і є ця стаття.

Предмет дослідження – щорічник "Первісне громадянство та його пережитки на Україні" та видавнича діяльність К. Грушевської.

Метою є охарактеризувати та дати оцінку у контексті історії сучасної світової фольклористики.

"Первісне громадянство і його пережитки на Україні" – перший великий український часопис, гаслом, ідеєю, якого стали слова М. Грушевського: "Пізнаймо себе, свій народ, його психологію, його минувшину!".

У передмові до першого випуску М. Грушевський, визначить ідеологічні засади цього видання так: "Грунтовне студіювання всього, що робиться в досліді примітивної культури у народів слов'янських, індоєвропейських та всіх причетних до України територій. Студії інтелектуальної та соціальної культури нижчих культурних народів взагалі як матеріалу для вивчення підоснови цих пережитків. Систематичне дослідження українського побуту, особливо в найбільш законсервованих частинах України" [1, с. 4].

Тематика часопису була досить широкою від студій над прелюдічним мисленням примітивних народів до фольклорного та етнографічного матеріалу регіонів України, висвітлювалось питання релігії, проблеми її виникнення до символіки української народної обрядовості, тобто такий часопис був конче необхідний українській громаді.

Наукові дослідження друкувалися не лише українською, а й французькою, німецькою, англійською, італійською, чеською, російською мовами.

Часопис створювали молоді, енергійні високоосвічені люди: В. Камінський, О. Шлюбський, Ф. Савченко, М. Жук, Є. Кагаров, М. Сперанський, В. Кравченко, Л. Шевченко, Т. Гавриленко, В. Денисенко, К. Штепа; серед них були й іноземні автори: Бергдам, П. Ріве.

Катерина Грушевська, відома дослідниця українського фольклору надрукувала низку рецензій, відгуків, заміток і 15 наукових розвідок, які ще раз підтвердили її роль науковця та дослідника в українській етнографічній науці: "Дума про пригоду на морі поповича (причинок до дослідження звичаїв, зв'язаних з подорожуванням)"; "До соціології старцівства"; "З примітивного господарства. Кілька зауважень про засоби жіночої господарчої магії у зв'язку з найстаршими формами жіночого господарства"; "На вічних стежках кобзарського епосу: "Дума про Чабана" (причинок до питання про пародії на кобзарські думи)"; "Людський колектив як підвалина пам'яті"; "Про голе тіло як магичний засіб"; "Навколо дикувеної душі"; "Про дослідження статевих громад у первісному суспільстві"; "Матеріали до вивчення професійного співацтва" [3, вип. 1].

Структуру журнал мав дворівневу:

I. Розвідки, статті, дослідження;

II. Рецензії і бібліографія.

До першого розділу входили матеріали україномовні, а до другого – іноземні статті, розвідки, дослідження англійською, італійською, німецькою, французькою та чеською мовами, тобто часопис перебував у контексті тогочасної світової науки.

Загалом за весь час існування було вісім чисел журналу.

Часопис починався з характеристики праці Леві Брюля [4] і проведенням паралелей з українською народною грою, приповідками, якими забавляють дітей.

Крім того, на нашу думку, це є гарним ілюстративним матеріалом до пізніших теорій Й. Гейзінги про досвід дослідження ігрового елементу в культурі. Л. Леві Брюль звернув увагу на лічбу примітивних народів, як на один з показників розумових функцій, в яких особливо виразно виступають спеціальні, як він каже: "Прело-

гічні прикмети первісної гадки". Чимало народів не мають слів на позначення чисел, однак вони добре орієнтуються в кількості предметів. Рахування має зоровий характер, відбувається без слів на позначення чисел, проте той, хто рахує, добре орієнтується, і цього вистачає для забезпечення потреб.

Звертають на себе увагу і назви чисел Бергдама: вони дуже нагадують приповідки, пантоміми, якими забавляли малих дітей, граючись на пальцях: "цьому дала, цьому дала ... а цьому голівку урвала". Можливо, що ми тут маємо рудимент вказівного рахунку, який пристосовано до розуму немовляти.

Антропологічні студії в журналі представлені розвідками Поля Ріве (D. Paul Rivet) "З початків людських розкопів", де йдеться про антропологічний розвиток людини "вищого, середнього, нижчого плейстоцену".

Михайло Сперанський виступив у журналі як архівіст, дослідник архівів та родинного листування Квашніних-Самаріних, яке збереглося в Історичному музеї м. Москви. Листування цікаве нам з погляду збереження там чотирьох українських пісень 17 століття. Стаття в, якій йдеться про них так і називається "Чотири українські пісні кінця XVII-го ст.". Згадане дослідження і вагомим з огляду на тексти пісень.

Етнографічний та правовий напрямок досліджень представив Камінський, який вивчав сліди родового побуту на Україні, зокрема весільний звичай крадіжки курей.

В основу роботи було покладено працю М. Дашкевича, який працював селянським адвокатом і був знавцем звичаєво-правових норм селянства. Його досліді публікувались в "Юридическом Веснике" (1886-1892 рр.): "Приймацтво", "Передшлюбні витрати за звичаями українців", "Потенціальна діяльність волостей", "Майбутній цивільний кодекс та народні звичаї". М. Дашкевич натрапив на документ, який фіксує таке явище як крадіжка курей на весіллі, що важливо і принципово з юридичного боку, бо це є усталеним звичаєм, ритуалом. Дослідник схарактеризував цей документ з етнологічного боку і вивів категорії: крадіжка як вчинок; крадіжка в контексті обрядодії, тобто розмежував ці поняття з юридичного погляду. Матеріалами для дослідження стали записи В. Кравченка. Позов за крадіжку, як доказ прецеденту у статті додається.

У журналі представлено не лише дослідження звичаїв українців, але й інших народів, зокрема стаття С. Кагарова "Про походження португальських та італійських народних звичаїв". Він пояснює і характеризує звичаї, пов'язані з качанням по землі, викиданням сміття, небезпеки, пов'язані з дзеркалом. Особливо цікавою є інформація про значення граната як символу щастя і плодючості. За Гіппократом, гранат сприяє зачаттю, у старогрецькому весіллі гранатове дерево відігравало важливу обрядову роль і було пов'язано з культом Афродіти. Св. Іларіон (Santo Ilario) за народними віруваннями позбавляв вінка (дівочої цноти) дівчат, які померли не спізнавши кохання – це розглядає Отто Шредер [2, с. 8]. Дослідник пов'язує посмертні шлюби дівчат та нежонатих парубків із первісною вірою в необхідність шлюбу, і в цьому, і в потойбічному житті.

На Україні цей звичай закарбувався у весільному обряді, який розглядає К. Черв'як у своїх працях.

Безперечно, вирізняється робота молодшої дослідниці М. Шуковської "Зі студій над кобзарськими гумористичними піснями" тим, що подає постаті кобзарів та ліриків не лише як творців історико-героїчного епосу, який несе інформацію про минуле, а в дещо новому для нас гумористичному контексті.

Такий репертуар був характерний для кобзарів таких українських областей: Чернігівської, П. Братиця, П. Дуб,

Т. Пархоменко, П. Гарасько, лірники А. Гоминюк, А. Побегайло, Н. Дудка, Е. Мокровізі, А. Приходько; Полтавської: лірники Д. Куций, Н. Дуброва; Харківської: І. Кобзар, О. Хетеса; Київської: лірники А. Корнієнко, О. Прищепко.

М. Шуковська характеризує тексти, де ключовими є образи тещі і зятя, здійснює їх класифікаційний поділ, порівнює з великоруськими піснями, виділяє певні особливості як тематичні так і виконавські.

"Критика й бібліографія" – розділ в журналі, який ілюстрував процес появи в світі різних статей, збірників, монографій, праць. Тут подавався стислий опис змісту цих робіт, анотація на більшість цікавих тогочасних видань.

Цей огляд статей демонструє нам широту наукових інтересів К. Грушевської і як дослідниці так, і редактора часопису, різноманітність друкованих матеріалів, оригінальність авторських підходів – науковців, зробили цей часопис знайомим далеко за межами України.

Систематично з'являлися й відгуки про журнал у періодичних виданнях. Зокрема часопис, "Червоний шлях" вміщував ґрунтовні рецензії К. Танатана, у яких підкреслювалася новизна й різноманітність тематики та перспективність обраного редколегією напрямку діяльності, "Етнографічний вісник" відзначив перший випуск "Первісного громадянства" позитивною рецензією А. Лободи. Окрім показу змістовності видання ми переслідуюмо мету відображення рівня підготовки читачів, які чекали на це видання, висвітлюємо висоту наукової етнологічної української школи того часу.

Варто підкреслити, що матеріалу та наукових проблем стало би не на одне видання часопису, однак, часопис було ліквідовано, коли готувалися до друку 1-2 випуски 1930 р. В них мали бути опубліковані статті: К. Грушевської "З примітивної культури", Л. Шевченка "Вплив класової диференціації цехових організацій на парубоцькі громади на Україні", Ф. Колесси "Передхристиянські вірування про посмертне життя в Україні", Є. Смолинської "Село Глибівка в його комплексному дослідженні", В. Проппа "Походження казкового мотиву про закопування кісток і дерево, що зростає з них: спроба соціологічного аналізу", М. Петровського "Історії чарівництва в старій Україні".

Світ не побачив ці матеріали. З ліквідацією гуманітарних інститутів ВУАН було припинено і життя часопису. Дарма, що на нього чекали у Берліні, Парижі, Варшаві, Кракові, Мадриді, Римі, Софії, Загребі.

Видання було знищено у zenіті його слави та популярності. Перспективи дослідження цієї проблеми полягають у аналізі та систематизації відомостей і використанні вже опублікованих матеріалів К. Грушевської для вивчення українського та світового фольклору.

1. Грушевський М. Початки громадянства. Генетична соціологія. – Відень, 1921; 2. Shreder O. Totenhochzeit Iena. – 1904; 3. Перайне громадянство та його пережитки на Україні. – К., 1926. – Вип. 1-3; 4. Levy-Bruhl L. La numération cuer les Bergdama // Africa, Journal of the international institute of Africa languages culture. – № 2 – London.

Надійшла до редколегії 6.10.05.

М. Чорна, асп.

"КОЗАК-МАМАЙ" І КОЗАЦЬКІ ДУХОВНІ ПРАКТИКИ

Стаття пропонує типологічний аналіз центрального образу української народної картини "Козак-Мамай" у контексті світової сакральної іконографії, що дозволяє відтворити чимало особливостей козацької магіко-містичної практики, які до цього часу лишалися поза увагою науковців у зв'язку з герметичністю подібних знань і обмеженою кількістю історичних матеріалів з життя запорожців. Розвідка також пропонує єдину назву для всіх картин подібної композиції, базуючись на фольклорно-міфологічному аналізі центрального образу картини, та висуває гіпотезу щодо генези та функцій цих популярних творів української традиційної культури.

This article presents a typological analysis of the central figure of Ukrainian folk painting "Cossack-Mamay" in the context of world sacred iconograph which helps us reconstruct some specific elements of Cossack esoteric knowledge. The latter has been ignored till now by official science because of a hermetic character of such knowledge and the lack of historical data. The research offers a unified name for all paintings of such type of composition, based on a folklore mythological analysis of the central image and advances a hypothesis of the genesis and functions of this popular piece of Ukrainian traditional culture.

Актуальність запропонованої розвідки полягає у тому, що українська народна картина "Козак-Мамай" є досі популярними, широко репродукованим, проте малодослідженим явищем, відтак подібна популяризація має негативний характер, оскільки побутування малодослідженого явища призводить до нівеляції останнього.

Предметом дослідження є українська народна картина "Козак-Мамай" та її текстове наповнення.

Метою розвідки є аналіз текстів, пов'язаних з картиною, їх класифікація та визначення генези і їх функцій.

Козак, зображений на українській народній картині "Козак-Мамай", сидить у позі для медитації. Таку позу можна класифікувати, а відтак і визначити її зміст, за положеннями ніг і рук, які перебувають у різних знакових площинах. Положення тіла та ніг утворюють асани, положення рук – мудри. Ноги зображеного козака складені у сукхасані ("позі задоволення", "перехресній позі"), у картинах підгрупи "воші б'є" руки козака утворюють дх'яні-мудру ("мудру споглядання").

Фрагмент "воші б'є" може бути фідеїстичним зворотом на означення певних табуйованих магічно-містичних дій. Процес механічного знищення вошей (палець до пальця) асоціювався із певним зосередженням, відтак міг бути використаний для позначення якоїсь практики пов'язаною з концентрацією. На користь такого пояснення свідчить як медитативна поза зобра-

женого козака, так і побутування фрагменту "воші б'є" в іншому контексті, — "Се козак запорожець, ні об чім не туже: /Як люлька є й тютюнець, то йому й байдуже, /Він те тільки й знає – / Коли не п'є, так воші б'є, а все ж не гуляє!" (курсив мій. – М. Ч.). Можливий зв'язок між люлькою, тютюном і магічно-містичною практикою козаків розглянуто нижче.

Таке речення може бути і виявом "народної етимології", коли незрозуміле профанам явище пояснюється ними як звична побутова дія. Якщо вбачати у картині "Козак-Мамай" десакралізований твір мистецтва (а на можливість цього вказує незмінність елементів протягом тривалого часу), то така версія видається також цілком вірогідною.

Цей зворот може бути витлумачений і буквально. Більшість етіологічних легенд про воші і блохи оповідають, що вони були створені Богом, Ісусом чи св. Петром аби люди не перебували у лінощах та нудьзі. Тож подібне пояснення фрагменту цілком може відповідати дійсності, надто якщо зважити на факт, що слово "гуляє" є контекстуальним синонімом слова "нудьгує".

Четвертий варіант пояснення речення полягає у тому, що "ці натуралістичні деталі мали на меті показати гріховну природу плоті, і, тим самим, підкреслити силу духу подвижників святої віри" [2, с. 108]. Такий варіант можливий за умови, що композиція картини "Козак-

Мамай" розглядається як барокова, а це потребує додаткової аргументації.

Важко погодитись і з тим, що речення із фрагментом "воші б'є" є виявом пізнішого іронічного ставлення до зображеного козака [с. 254], адже у початковому фрагменті "козак — душа правдивая", де "правдивий" є синонімом "праведного", "преподобного", іронія відсутня.

З огляду на символіку картини можна стверджувати, що козак перебуває у сакральному часопросторі, на що вказує поєднання основних еквівалентів вісі світу (дерева, списа, гори) з медіатором (конем). Відтак сам образ козака може мати спільні зі світовим деревом функції (як спис і гора) у якості "світової людини", першопредка, культурного героя. В останньому етнологи вбачають ідеалізованого предка, якого фольклор поєднує зі встановленими ним культами, обрядами ініціації, істоту проміжну між богом і людиною, зазвичай підлеглу богові, проте не сакралізовану. Культурний герой має наступні функції. Він може здобувати необхідні для життєдіяльності людей речі, брати участь у впорядкуванні світу в ролі деїурга і першопредка, інколи бореться з різними стихійними хаотичними силами, які намагаються порушити встановлений порядок. Ці сили можуть мати вигляд чудовиськ, демонів, чужинців. Культурний герой отримує "богатырську" місію охорони від чудовиськ місця перебування людей. Образ культурного героя досить архаїчний і тому виявляє своєрідний ідеологічний синкретизм, є прикладом неподільності мистецтва і релігії. Цей образ не обов'язково сакралізований і співвідноситься з різними категоріями духів і видатними історичними постатями минулого. Таким чином, культурні герої відрізняються від справжніх богів, але водночас підкреслюється їхня вага і магічна сила. Образу козака в українському фольклорі властиві більшість вищезгаданих функцій і певні риси трікстера, який був частиною образу культурного героя на ранньому етапі.

Варто зазначити, що прототипом Мамаєв можуть бути давні кам'яні ідоли-скульптури, що їх ставили на межі, під деревом і які уособлювали духа-покровителя певної території чи першопредка роду. В українському фольклорі збереглися згадки про зв'язок цих скульптур із межею (географічною чи міфопоетичною) і першопредками. Так наприклад, легенди свідчать, що "мамаїв на могилах понаставляли татари. Вони всі стояли обличчям на схід сонця. Це були їх боги або сторожі...", та "кажуть, то превеликий народ був, і жив він до створення сонця" [5, с. 23]. Біля таких скульптур приносились жертви зображеним духам і з часом кам'яні ідоли перетворились на вівтарі, перебравши на себе відповідні функції світового дерева.

Козак, зображений на картині, має спільне ім'я із кам'яними скульптурами євразійських степів, адже основне значення слова *мамай* — "кам'яна статуя в степу". Декілька типів кам'яних скульптур середньовічних кочовиків Центральної Азії є надзвичайно подібними до образу Мамаєв української народної картини, бо зображають людину, ймовірно чоловічої статі, яка сидить зі схрещеними ногами і тримає у руках чашу або ріг. Українська народна традиція називає усі типи степових скульптур "мамаєями"; етимологічні словники наводять думку Фасмера, що татарське слово *мамай* — "страховисько, яким лякають дітей", походить від імені татарського хана. Проте видається дивним, що татарських дітей лякають іменем їхнього ж відомого хана. Набуття полководцем демонічних рис дитячих "страшилок" не пояснюється його поразкою у великій битві. Ймовірно, *мамай*, яким лякали татарських дітей, має іншу міфологічну чи історичну природу. Адже фольклорний персонаж, який викликає страх, зазвичай є над-

природного характеру або потойбічної, нечистої, "чужої" природи, відтак "мамай" татарського фольклору для дітей за міфологічною логікою не може бути татарського походження. В українському фольклорі для дітей існує безформна міфічна істота "бабай", яким також лякають дітей і який виступає певним українським аналогом татарського "мамає". Особливо цікаво те, що слово "бабай" тюркського походження і означає "предок", "прадід", "батько". Необхідно зауважити, що "бабай" і "мамай" українських і татарських дитячих страшилок живе на дереві і може "забирати". Саме перспективою бути забраним "бабаєм"/ "мамаєм" лякають неслухняних дітей. У фольклорі багатьох народів світу існує вірування у те, що померлі предки приходять, аби забрати до себе, у свій світ. Такі фольклорні "погрози" можуть вказувати на потойбічний характер цього дивного невизначеного персонажа або ж бути рудиментом давнього звичаю членів чоловічих військових спільнот красти здорових і рухливих дітей (хлопчиків). Проте це питання потребує додаткового опрацювання.

Спільність назв картини та скульптури середньовічних кочовиків може пояснюватись і візуальною подібністю, адже козак у стані медитації міг видаватись непорушним як кам'яний ідол. На можливу спорідненість скульптур кочовиків і зображеного на картині козака вказують і їхні функції. Так за українським фольклором, саме під скульптурами кочовиків часто сховані скарби, які охороняються давніми запорожцями, опис яких нагадує "Мамаєв" картини. "Народні перекази говорять про існування у цих лісах (ліси Чорний і Чута. — М. Ч.) підземних льохів, про сховані у них величезні скарби, ... про вусатих запорожців, одягнутих у червоні, мов жар, шати, з *плюльками в зубах*, котрі сидять над купами золота у *глибокій задумі...*" (курсив мій. — М. Ч.) [9, с. 32]. Але ж і на деяких картинах "Козак-Мамай" зображено козака, який тримає у симетрично складених у мудрі руках гаманець. Відтак спорідненість середньовічних статуй степів Євразії і зображеного на українській народній картині козака може полягати у частковій спільності функцій охоронців скарбів матеріального чи духовного характеру, охоронців таємниць.

Цілком можливо видається інтерпретація образу козака "Мамаєв" як своєрідного культурного героя українців, першопредка. Архетипічність образу можна було б пояснити і надзвичайну популярність народної картини "Козак-Мамай" в українських оселях. Її малювали на стінах між вікнами, на віконницях, коминах, на скринях, на дверях, на вуликах, тобто у тих місцях, де, за народними уявленнями, найбільш вірогідним і небезпечним є втручання хтонічних сил, а це вказує на вагому апотропеїчну функцію картини і конструктивну магічну силу зображеного на ній образу.

Необхідно визначитись і з написанням назви картини, оскільки дослідники паралельно вживають "Козак-Мамай", "Козак Мамай" і "Козак-бандурист". Назва картини "Козак-бандурист" побутує у літературі з цього питання з XIX століття, проте вона є не зовсім доречною, адже картини "Козак-Мамай" не завжди зображають запорожця з бандурою, а картини, на яких зображено козака із бандурою, у свою чергу, не завжди відповідають канонічній композиції "Козака-Мамаєв".

Вживання назви картини "Козак-Мамай" без дефісу інформує про ім'я зображеного козака, що також не зовсім відповідає дійсності, оскільки більшість дослідників дійшли згоди у тому, що зображений на картині козак є узагальненим образом запорожця і не має "історичної адекватності", до того ж, у тексті на картині йдеться про те, що зображений козак не має імені.

Написання назви картини "Козак-Мамай" через дефіс вказує на взаємозамінність частин назви, оскільки стала прикладка може заміняти означуване слово без особливої шкоди для змісту останнього. У цьому випадку "Мамай" виступає як означення козака, тобто може позначати певний тип козака, який вирізняється зовнішністю, поведінкою чи рівнем релігійності, проходженням "ефективної", духовної ініціації і набуттям таємних знань. Так, наприклад, у сполученні "козак-характерник", "козак-галдовник" тощо прикладку використано для позначення козаків за родом їх магічно-містичної діяльності, "спеціалізації". Якщо ж подальші дослідження виявлять певну міфологічність цього образу, то назва лишиться актуальною, міфологічність цього образу виступатиме його ознакою, тож вживання прикладки буде також виправданим. Відтак саме цей варіант написання назви картини видається нам найбільш доречним.

На українських народних картинах "Козак-Мамай" зображено карафки, пляшки різних форм і кольорів та келихи (як варіанти, кружки і чарки). Інколи можна визначити колір рідини, яку вони містять. Найчастіше вона червоного забарвлення, лише у кількох відомих нам варіантах — білого кольору. У переважній більшості картин вміст пляшок не проглядається. Відтак сумнівим видається узагальнене твердження про те, що козак п'є саме горілку. У текстах під картиною зазначено, що козак "як не п'є, то ...", проте напій, який він вживає, не конкретизується. У цих написах є наступний фрагмент: "Случалось же, ще й не раз, варити те пиво, / Що пив турок і татарин, що пив лях на диво. / Багато десь і тепер лежать іс похмілля / Мертвих голов по ступу із того весілля", але у такому контексті "варіння пива" виступає не як позначення процесу виготовлення і споживання алкогольного напою, а як своєрідна метафора битви, яка широко фігурує в українському фольклорі і давній українській літературі.

Зв'язок між битвою та бенкетом в індоєвропейській традиції простежується досить чітко, проте зміст картини "Козак-Мамай" дуже віддалений від батальної тематики. Центральна постать зображена у медитативній позі, а система символів картини вказує на сакральний часопростір, із чого випливає ритуальна, можливо, ініціаторська, вторинно-медіаторська функція напою. У давньоіндійській міфології сакральним напоєм є сома — напій богів, культ якого має індоіранське походження. Споживання соми (вочевидь, галюциногена), на відміну від сури (хмільного напою), викликало екстатичний стан, метою якого було сприяти осягненню істини. У скандинавській міфології аналогом такого напою є міфопоетичний "мед поезії" — сакральний напій, який дарує мудрість і поетичне натхнення. Мотив "сакрального меду" відтворюється в епізоді "шаманської" ініціації Одіна, коли, після випробування на світовому дереві, він отримує від велетня Бьольторна магічні тексти і п'є мед, який відкриває йому таємні знання. Міф про мед — найважливіший в однічній міфології і символізує екстатичне джерело як мудрості, так і життєвих та магічних сил.

Напій у пляшках на картині "Козак-Мамай" може бути вином, на що вказують варіанти із рідиною червоного кольору, хоч цей колір властивий не лише вину. Це давній міфологічний символ родючості і знак, який отожднюється з людською кров'ю (як і пиво в українському фольклорі). Найдавніші свідчення міфологічної паралелі між кров'ю та вином знаходяться у давньохетських ритуалах і середньохетських текстах військової присяги. Продовження (зі збереженням словесних формул "це — не вино, це — кров ваша") і нове осмислення близькосхідної традиції, що є відчутною також і у гно-

стичних книгах, відбувається у християнській міфології. Маємо певну кількість українських народних ікон із символічною композицією на тему євхаристії, які були особливо популярними у монастирському середовищі. У Західній Європі членів військово-чернечих Орденів часто зображали на варті біля гробу Господнього та пов'язували із мотивом Граалю. Оскільки запорожці також належали до "Христового воїнства", цілком ймовірним є те, що пляшка на картині, яка зображала члена Ордену, з'явилась як варіант народної інтерпретації або ж як втілення пізніших стереотипів. Можливо, спочатку була лише чаша, адже на багатьох варіантах народної картини змальовано келихи і чаші, подібні до євхаристійних. Зв'язком із Граалем можна було б пояснити і домінування напою червоного кольору у варіантах народної картини. Якщо запорожці називали себе "мальтійськими лицарями", а відтак — земним образом ангельського воїнства, духовним лицарством, вони мали бути знайомими і з символікою Граалю. Він розвиває символіку Чаші, одним зі значень якої було самозречення. Грааль може виражати ідею добровільної жертви та спокути. У цьому контексті варто згадати, що в одному з варіантів народної картини "Козак-Мамай" маємо на гербі зображення Пелікана (символ самопожертви), на іншому — відрублену чоловічу голову. Останнє пов'язане з християнським образом Іоанна Хрестителя і Граалем, адже за деякими, досить рідкісними версіями, Грааль — не чаша, а срібне блюдо, інколи з відрубаною головою, мотив, пов'язаний не лише з Іоанном Хрестителем, але й з магічною роллю відрубаної голови у кельтській міфології. В езотеричному контексті Грааль можна розглядати як чашу Традиції. "Пошуки Граалю асоціюються з пошуками містичного Центру як того центру енергетичної опори, за допомогою якого можна перевернути весь світ. Віднайдення Чаші, Центру значить повернення у первісний стан, або ж, кажучи словами Генона, повернення до первісної вічності" [8, с. 135]. Якщо зважати на той факт, що у композиції картини "Козак-Мамай" маємо усі атрибути сакрального центру, зв'язок зображеної чаші з мотивом Граалю не видається позбавленим логіки. До того ж, відомо, що від Граалю невіддільні два предмети, образи яких інколи об'єднують: чарівний спис, яким колись простромили тіло розп'ятого Христа, — він дає силу, порятунок, зцілення і знищення, і заповітний меч царя Давида, уготований лицарю-дівичу. „...Грааль і священна зброя, що його супроводжує, дозволяють наблизитись до себе лише непогрішимою у цноті..." [4, с. 317]. Ті, хто знають його, перебувають у містичному центрі у первісному стані безгрішності і несуть істинний подвиг в ім'я людства. Такі мотиви доречні у зображенні члена "Христового воїнства", до того ж у картині "Козак-Мамай" маємо і спис у центрі композиції, і меч/шаблю, сакралізація якої у козацькому середовищі не викликає сумнівів.

У випадку ж із козаками-запорожцями чимало істориків, спираючись на "згадки свідків", стверджували, ніби "характерним недоліком запорожців була пристрасть до спиртних напоїв", що з плином часу витворило цілий міф про козаків як некерованих п'яниць. Свідчення і документи часів занепаду Запорозької Січі справді вказують на наявність такої проблеми, проте композиція картини "Козак-Мамай", на думку більшості дослідників, дійшла до нас з часів віддалених від занепаду Січі, можливо, навіть з часів формування Запоріжжя або і давніших, відтак напій, зображений на картині, не видається можливим визначити з певністю як горілку, до якої козаки часів занепаду свого братства були ласі.

Оскільки центральна постать зображена у позі для медитації, ми гадаємо, що напій міг застосовуватись у кількох аспектах — як засіб входження у змінений стан свідомості (далі — ЗСС) або як складова процесу випробування спокусою, що імовірно лише у випадку, якщо зображено ініціанта, бо для "характерника" це було б замалим випробуванням.

Немає сумнівів у тому, що входження у ЗСС практикувалось запорожцями, на що вказують надзвичайно поширені легенди, які до недавнього часу тлумачились як фантастичні оповіді та чутки, про те, що "серед козаків завжди були так звані "характерники", котрих ні вогонь, ні вода, ні шабля, ні звичайна куля, крім срібної, не брали". На користь гіпотези, що на картині "Козак-Мамай" зображено саме характерника, свідчать ті варіанти картини, на яких змальовано кількох солдат, які стріляють у козака, проте їхні кулі йому анітрохи не шкодять. Це зауважує і Пл. Білецький: "Такі "характерники" могли відмикати замки без ключів... переправлятися через ріки на повстині чи рогожі, брати голими руками розпечені ядра, бачити на кілька верстов навколо себе за допомогою особливих "верцадел", жити на дні ріки... "перекидатися" на котів, перетворювати людей на кущі, вершників на птахів..." і т.п. Відтак напій (можливо, галюциноген) міг використовуватись як допоміжний засіб у процесі досягнення бажаного стану свідомості на початковому етапі "ефективної", духовної ініціації, адже в езотеричній практиці вищого рівня у такому допоміжному засобі не виникає потреби.

На можливу задіяність напою у випробуванні спокусою вказує те, що у варіантах картини з "ляхом", саме останній пропонує козаку келих, до якого той не виявляє зацікавлення. У поєднанні з яблуками та дівчатами напій утворює певну систему засобів — символів спокуси.

Хмільні напої використовувались у процесі ініціації у двох якостях — як засіб доведення ініціанта до екстатичного стану та як засіб спокуси. Історія таємних чоловічих братств та військово-чернечих орденів свідчить про проходження неофітами подібних ініціаційних випробувань. Прийняття до таємної спільноти передбачає певну послідовність дій, властивих більшості відомих прикладів, які можна узагальнити наступним чином: "відокремлення посвячуваного від домашнього середовища (ізоляція у лісі), очищення (люстрація), побиття батогами, отруєння вином, яке доводить його до неприємності. Після проходження через сакральний світ за допомогою вищезгаданих засобів людина отримує особливу, магічно-релігійну властивість" [3, с. 26]. Серед індіанців Північної Америки побутував звичай сходження на гору до певного ізольованого місця із запасом напоїв та їжі, яких ініціант не мав права вживати. Йому було дозволено лише палити люльку із певним психотропним вмістом для досягнення зміненого стану свідомості. У таких випадках їжа і напої виконували функцію додаткового подразнювача при виконанні вправ.

Відтак напій у келиху у народній картині "Козак-Мамай" можна розглядати в кількох аспектах: як документальне зображення предмету/речовини, яку використовували запорожці, тоді це може бути галюциноген для входження у змінений стан свідомості, якщо йдеться про ініціанта, та додатковий подразнювач при виконанні вправ у випадку з ініціантом чи посвяченим, або ж символ, зміст якого вказує на певне таїнство, тоді зображення карафки і кружки як втіленням пізніших стереотипів передувало зображення самої чаші, яка цілком могла символізувати Грааль. Ми схилиємось до останньої версії, адже крім чаші маємо зображення усіх інших атрибутів центру, які свідчать про перебування запорожця у сакральному часопросторі, у "первісній вічності" як пер-

шопращура, а зв'язок між священною місією козаків та місіями інших представників "Христового воїнства" як охоронців гробу Господнього і Граалю, як виконавців "істинного подвигу" і самопожертви, лише підтверджує цю версію, яка, проте, потребує додаткового опрацювання.

Люлька була одним з головних козацьких атрибутів. Виявлення археологами люльок у шарах 16 ст. дозволяє припустити, що становлення традиції вживання тютюну в Україні відбулося, як і в Західній Європі, у 16 ст. Особливо цікавим видається той факт, що при проведенні археологічних досліджень на території скельного монастиря (м. Буша) II – XVII ст., який містить описаний раніше рельєф із зображенням сцени язичницького ритуалу, було знайдено пізньосередньовічну керамічну люльку, тобто люльку часів функціонування монастиря. Цей факт інтригує, проте на даному етапі дослідження бракує матеріалів для його пояснення.

Вживання тютюну було однією з найпоширеніших козацьких звичок. "У запорожців крім того, що кожен козак мав свою люльку, була ще "обчиська" люлька, дуже велика, всипана намистом, коштовним камінням,... іноді з написом, як от: "козацька люлька – добра думка". З такої люльки потягувало ціле товариство чи гурт, коли обмірковувало якийсь захід" [7, с.75].

Привертає увагу той факт, що, за етимологічним словником української мови існує слово "люлька" [люлька, люльки, люльник, люлешниця], спільне для більшості слов'янських мов. "Люлька_ (бот.) – "блекота чорна, *Hyoscyamus niger*"; бр. [люляк] "отруйна рослина, *Datura stramonium*"; ч. *lilek*, [l'ul'ek] – "беладона лікарська", схв. *льульак* "пажитниця п'янка, дурійка". Аналоги знаходяться і в інших мовах; дан. *lölle* "пажитниця п'янка", свн. *lulch* "тс.". Вважається, що німецькі варіанти походять з лат. *lilium* – "пажитниця п'янка, кукіль", очевидно спорідненого з дінд. *lolati* "рухається туди й сюди", *lelāyati* "хитається", пор. укр. леліяти, люлі. У слов'янських мовах запозичена назва поширилась на інші, здебільшого отруйні рослини з наркотичною дією. Можна припустити і походження назви від люляти – "колихати", у зв'язку з наркотичною дією рослини. Вищезазначені трави могли використовуватись як знеболюючі і снодійні.

Цікавими видаються згадані варіанти назв рослин з наркотичною дією – люлька, люльки, люльник, люлешниця, особливо, якщо порівнювати їх з [люлешник] – "курець з люльки", [люлешний] – "той, який любить курити з люльки" [залюляшити] – "закурити з люльки". Поширення назви приладдя для куріння на отруйні рослини з наркотичною дією не могло бути випадковим, адже маємо абсолютний збіг кількох лексем. Підставою для перенесення могло слугувати застосування приладдя для куріння для споживання цих рослин із певною лікарською, ритуальною, магічною метою.

Відтак можна зробити деякі попередні висновки. Куріння люльки не обов'язково передбачало використання тютюну. У цьому процесі могло бути задіяне різне зілля із лікарською, ритуальною, магічною метою як засіб досягнення певного стану свідомості.

Результати аналізу змушують дещо змістити акценти з описовості і спроб віднайдення історичної адекватності на глибший образно-символічний рівень. Іконографічність і канонічний тип зображення "Козака-Мамай" підкреслювався дослідниками завжди, проте не розглядалась можливість використання подібної композиції як побутової ікони, інструкції з проведення певних магіко-містичних дій чи змальовання козака-характерника з апотропеїчною метою, ймовірність чого виявляє наше дослідження.

Езотерична практика запорожців є надзвичайно складним полем дослідження, адже брак матеріалів

Наукове видання



ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО МОВОЗНАВСТВО ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуск 17

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 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28



Підписано до друку 28.07.06. Формат 60x84^{1/8}. Вид. № 351. Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Наклад 500. Ум. друк. арк. 7,5. Обл.-вид. арк. 10,00. Зам. № 26-3523.

Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43,
☎ (38044) 239 32 22; (38044) 239 31 72; (38044) 239 31 58; факс (38044) 239 31 28
E-mail: vydav_polygraph@univ.kiev.ua
WWW: <http://vpc.univ.kiev.ua>

Наукова бібліотека
ім. М. Максимовича
КНУ

ім. ТАРАСА ШЕВЧЕНКА



11432JB

45 - чит. зал періодики та дисерт. Ц. 18.50

ISSN 1728-3817



35>

9 771728 381009