

Досліджено творчість письменників "материкової" (Т. Шевченко, В. Нестайко) та еміграційної (В. Домонтович, Ю. Клен, Н. Королева, М. Орест) української літератури. Розглянуто проблеми мовленнєвого ритму, модальності, інтерференції тощо в українській мові, різні аспекти фольклористики української (казки, дитячі лічилки, постать козака Мамая як культурного героя) і світової (теоретична концепція Е. Дюркгейма).

Для викладачів, наукових працівників, аспірантів і студентів.

Researching the works of writers continental (T. Shevchenko, V. Nestajko), emigratory (V. Domontovuch, Yu. Klen, N. Koroleva, M. Orest) Ukrainian literature. The issues of rhythm, modality, interference in the Ukrainian language are considered. Learning the different actual aspects of Ukrainian folklore studies (rhyme-countings, animal stories, folk person of Cozack Mamai) and world folklore studies (the teoretical conception of Emile Durkheim).

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

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР	Г.Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	О.С. Снитко, д-р філол. наук, проф. (заст. відп. ред.); Ю.О. Бандура, канд. філол. наук, доц. (відп. секр.); О.Г. Астаф'єв, д-р філол. наук, проф.; А.Д. Белова, д-р філол. наук, проф.; Л.П. Гнатюк, канд. філол. наук, доц.; І.О. Голубовська, д-р філол. наук, доц.; Л.В. Грицик, д-р філол. наук, проф.; Л.М. Задорожна, д-р філол. наук, проф.; Н.О. Малинська, д-р філол. наук, проф.; Г.Ю. Мережинська, д-р філол. наук, проф.; А.К. Мойсієнко, 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	03033, Київ-33, 6-р Т. Шевченка, 14, Інститут філології ☎ (38044) 234 9972, 239 3368
Затверджено	Вченою радою Інституту філології 01.09.06 (протокол № 1)
Атестовано	Вищою атестаційною комісією України. Постанова Президії ВАК України № 1-05/6 від 12.06.02
Зареєстровано	Міністерством інформації України. Свідоцтво про Державну реєстрацію КІ № 251 від 31.10.97
Засновник та видавець	Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет". Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02
Адреса видавця	01601, Київ-601, 6-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43 ☎ (38044) 239 3172, 239 3222; факс 239 3128

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Габдукаєва О.	
Психологізм повісті Т. Шевченка "Художник" та М. Гоголя "Портрет"	4
Гудзенко О.	
Конфлікт "людина – стихія" і його літературне розв'язання	5
Жовтані Р.	
Німецький експресіонізм в оцінці Юрія Клена	8
Ковалів Ю.	
Михайло Орест: варіант "неокласики" крізь призму ідіостилю	11
Лященко О.	
Гоголівські інтертексти в романі "Без ґрунту" В. Домонтовича	16
Резніченко Н.	
Художні особливості української пригодницької літератури для дітей 70 – 80-х років ХХ ст.	19
Усачова К.	
Специфіка семантики приміток у творах Наталени Королеви	22
Шестак А.	
Аналітикопсихологічна рецепція поеми "Сліпий" Т. Шевченка	25

МОВОЗНАВСТВО

Муратова Г.	
Тлумачення поняття "інтерференція" в сучасних лінгвістичних дослідженнях	27
Ніка О.	
Модалність у взаємозв'язках класичної логіки і лінгвістики	30
Теряєв Д.	
Система мовленнєвого ритму (експериментально-фонетичне дослідження)	33
Чмир О.	
Концептуалізація права у старослов'янській та давньоруській мовах	38
Штельмах М.	
Гносеологічний аспект лінгвістичного дослідження діалогізму в межах мас-медійного інтерв'ю	41

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Андрєєва Т.	
Відображення українським фольклором ініціаційних випробувань (на матеріалі чарівної казки)	45
Клокун Т.	
Українські дитячі лічилки: деякі особливості фольклорного жанру	48
Собецька О.	
Казка "Олень, черепаха і птах" у контексті генетичних зв'язків	52
Церковняк-Городецька О.	
Соціологічна школа в контексті розвитку світової фольклористики. Теоретична концепція Еміля Дюркгейма	54
Чорна М.	
Козак Мамай як український культурний герой та першопредок міфічного часу	56

CONTENTS

LITERARY STUDIES

Gabdukajeva O.	
Psikhologizm of story of Shevchenko "Artist" and storie of Gogol "Portrait"	4
Gudzenko O.	
Conflict between a man and element and his literary decision	5
Zhovtany R.	
German Expressionism in Juri Klen's assessment	8
Kovaliv J.	
Example of "neoclasycy" in author's interpretation of M. Orest	11
Lyashchenko O.	
M. Gogol's intertextems in the novel 'Without Ground' ('Bez Gruntu') by V. Domontovich	16
Reznichenko N.	
Art features of Ukrainian literature for children of 70-80 th years of XX century is being considered	19
Usachova C.	
The peculiarity of semantics of the notes in writings of Natalena Koroleva	22
Shestak A.	
The approach of analytical psychology to the Shevchenko's poem "The blind man"	25

LANGUAGE STUDIES

Muratova G.	
The interpretation of the notion of interference in the contemporary linguistic studies	27
Nika O.	
Modality in intercommunications of classic logic and linguistics	30
Teryayev D.	
Linguistic rhythm system (experimental-phonetic research)	33
Chmyr O.	
Conceptualization of law in Old Slavic and Old Russian	38
Shtelmakh M.	
Epistemological aspect of lingustic research of the dialog in the mass media interview	41

FOLKLORE STUDIES

Andreyeva T.	
Reflection of initiate test in Ukrainian folklore (based on the material of a fairy-tale).....	45
Klokun T.	
Ukrainian childrens rhyme-countings as a type of folklore: about some peculiarities	48
Sobetska O.	
Genesis of the tail "Deer, Tortoise And Bird"	52
Tserkovnyak-Gorodetska O.	
Sociological conception of Emile Durkheim its influence and place in the word folkloristic	54
Chorna M.	
Cossack Mamay as Ukrainian cultural hero and pershopredok of mythical time	56

ПСИХОЛОГІЗМ ПОВІСТІ Т. ШЕВЧЕНКА "ХУДОЖНИК" ТА М. ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"

Йдеться про тип психологічного аналізу, зображальні засоби мотивації поведінки героїв в однотипних за проблематикою та художньою емоцією повістях Т. Шевченка "Художник" та М. Гоголя "Портрет". Аналізовані твори демонструють як різні форми вираження авторської свідомості, так і різний інструментарій дослідження внутрішнього "я", що засвідчує багатство художніх пошуків доби.

Author considered very important theme: type of psycho-analysis, figurative methods of motives character's behaviour in narratives "Painter" by Shevchenko and "Portrait" by Hogol, which are of the same type problems and emotion. Works, which were analysed demonstrate as different forms express of author's conscious, so and different methods research of inward "the I", that certify about richness feature search of epoch.

Літературознавці не раз звертались до порівняння мотивів у творчості М. Гоголя та Т. Шевченка, говорили про спорідненість духовної організації та поетичного світовідчуття письменників, досліджували особливості розроблення однакових тем. На літературну паралель "Портрет" – "Художник" одним із перших звернув увагу Ю. Барабаш, який зазначав, що у цих творах "риси типологічних зближень не є такими очевидними, як відмінності, що, про мене, не тільки не обмежує, а, навпаки, розширює можливості порівняльного аналізу, надає йому додаткового інтересу, певної, якщо завгодно, гостроти, щоб не сказати, пікантності" [1, с. 57]. Дослідник охарактеризував оповідні та часові структури цих творів, простежив своєрідність образу Петербурга, з'ясував співвідношення понять "портрет" і "автопортрет". Обидва митці надзвичайно тонко відчували внутрішній світ людини, намагались проникнути у глибини людського буття. У зв'язку з цим актуальним є дослідження психологізму їх творів. Ю. Луцький зазначав: "Мало хто сумнівається, що у своєму серйозному бажанні змалювати розбурханий світ людини Гоголь виступав як попередник Достоевського та багатьох інших представників Новітньої літератури" [5, с. 224]. Перед майстерністю М. Гоголя схилявся Т. Шевченко, який вважав його "истинным ведателем сердца человеческого". Про психологізм Шевченкової прози є тільки поодинокі зауваження, оскільки його повісті – малодосліджена сторінка творчої спадщини митця. Хоча діапазон оцінок російських творів Т. Шевченка дуже широкий: від звинувачень в бездарності до порівняння їх із коштовними каменями, – слід визнати, що "проза митця не вичерпується зображеними подіями та персонажами, оскільки має значний заряд філософичності. Тут простежується синкретизм психологічного і провісницького видів художньої творчості" [4, с. 198].

Об'єктом філософської рефлексії М. Гоголя, як він сам не раз зазначав, завжди була душа людини. Це можна стверджувати й про творчість Т. Шевченка. Обидва письменники намагались розкрити таємницю творчої діяльності, зануритись у внутрішній світ митця, з'ясувати динаміку та різноманітність його почуттів. Висвітленню внутрішньої природи художнього процесу, з'ясуванню внутрішніх і зовнішніх чинників, що визначають долю таланту, присвячено повісті Т. Шевченка "Художник" і М. Гоголя "Портрет". Кожен автор по-своєму моделює концепцію становлення особистості, яке відбувається в поєднанні із суспільними та морально-етичними детермінантами соціуму, кожен знаходить оптимальні художні засоби для психологічного аналізу та мотивації поведінки героїв. А тому мета цієї статті – визначити своєрідність психологізму в повістях Т. Шевченка ("Художник") і М. Гоголя ("Портрет").

Повість "Художник" створена в дусі романтичних тенденцій розвитку автобіографічного роману виховання,

її структурною і сюжетною домінантою є життєпис творчої особистості. У центрі лінійно-біографічного сюжету, що розгортається в хронологічній послідовності без темпоральних інверсій і ретроспективних алюзій, – автобіографічний герой. Історія його душі – основний об'єкт уваги, оскільки жанр автобіографічного роману передбачає не стільки біографію зовнішніх проявів героя, скільки внутрішню його біографію, детально відтворену динаміку духовного життя. Т. Шевченко намагається художньо відтворити етапи духовно-мистецької еволюції творчої особистості, ґрунтуючись на мемуарно-біографічному матеріалі, майстерно вводять у фабульну структуру автобіографічний первінь, який визначає не лише зовнішньоподієву сюжетність, а й внутрішню концепцію, етико-естетичну спрямованість твору. Для повісті характерна руссоїська сповідальність ("Я хочу показати своїм друзям людину у всій правді її природи – і цією людиною буду я" [6, с. 667]), яка ввійшла у світову романно-повістеву прозу ("Поезія і Правда" Й. Гете, "Минуле й думи" Герцена, трилогія О. Толстого). Автор прагне досягти діалектику найбільш важливої пори індивіда – пори розвитку. Це прагнення Т. Шевченка як автора художньої біографії типологічно близьке творчим засадам Й. Гете й О. Толстого. Основна мета письменника – зосередитись на еволюції героя, на динаміці його розвитку. Т. Шевченко майстерно відтворює, як поступово юний художник набуває вміння, як більш чутливим стає його внутрішній зір, що вже дозволяє йому побачити й усвідомити, за рахунок чого справжній митець досягає найбільшого ефекту.

Т. Шевченко, на відміну від М. Гоголя, багато уваги приділяє своєрідній передісторії художника, саме психологічним її акцентам. Створенню психологічного портрета допомагає чітко продумана структура твору, в якій реалізувалось складне сплетіння позасуб'єктних та суб'єктних форм вираження авторської свідомості. На початку твору домінує екстравертний психологічний аналіз, потім письменник вводить у твір листи художника, які є своєрідною сповіддю, фіксуючи зовнішні події, вони розкривають історію душі, еволюцію духа. З них можна зрозуміти, яким чином відбувається перехід від однієї системи цінностей до іншої. Для листів характерний синхронний аналіз, зосереджений на конкретних душевних порухах, саме цей тип аналізу найбільш психологічний. Герой намагається розібратись у своїх почуттях, які важко піддаються логічному обґрунтуванню. Аналізуючи почуття, художник прагне вирішити певні психологічні завдання. Наприклад, зрозуміти, чого йому не вистачає: "Скучать совершенно некогда, а я все-таки скучаю! Мне чего-то не достает, а чего – я и сам не знаю" [9, с. 502]. Цікавим є самоаналіз героя (Т. Шевченко наводить яскравий приклад індивідуальних варіацій людської психіки): "О боже мой! боже мой! Я так счастлив, так беспредельно счастлив, что мне кажется, я

задохнуса от этой полноты счастья, задохнуса и умру. Мне непременно нужно хоть какое-нибудь горе, хоть ничтожное" [9, с. 528].

Герой М. Гоголя постає майже сформованою особистістю, але в його психологічному портреті вже з самого початку присутні якості, які загрожують його таланту: "Иногда хотелось, точно, нашему художнику кутнуть, щегольнуть – словом, кое-где показать свою молодость. Но при всем том он мог взять над собою власть" [3, с. 256]. Чартков з боєм усвідомлює, що гроші і слава цінуються набагато вище, ніж праця художника. Психологізм М. Гоголя, на відміну від Шевченкового, значною мірою зорієнтований на відтворення несвідомого. "У "Портрети" зустріч несвідомого зі свідомим набуває фантастичного вигляду. Це спрощує ситуацію, послаблюючи тим самим роль психологізму. Таким чином, сновидіння виявляється лише формою навіювання, яким заміщується виникнення і визрівання рішення змінити долю" [7, с. 86]. Насправді все значно складніше. Автор зближує сон з видінням, перетворює феномен психіки в надреальне явище.

Є. Басін вважав творчість чудовим засобом звільнення від страху, "бо художник часто відчуває страх від буття в цьому світі – щось на зразок панічного жаху, який охоплює людину. Треба створювати собі богів, яким можна молитись. "Страх від буття в цьому світі" (не тільки як психічний стан, а як духовне переживання, зумовлене невирішеними моральними проблемами) в акті художньої творчості, що з допомогою уяви створює нові гармонійні, прекрасні образи, отримує на час акту своє звільнення, знімаючи тим самим напругу і приносячи насолоду" [2, с. 152]. Такого звільнення немає, коли митець зраджує таланту і мистецтву. Замість мистецтва богом для героя Т. Шевченка стає кохана. Його доля підтверджує припущення Е. Фромма: "Навряд чи існує яке-небудь інше почуття, яке, починаючись з таких великих надій і сподівань, терпить крах з такою незмінністю як кохання" [8, с. 20]. Для Чаркова богом стають гроші і слава, які не тільки вбивають талант, а й зчерствлюють душу. Врешті-решт обидва художники перетворились на ремісників, а згодом збожеволіли. Тут постає низка питань, пов'язаних з особливостями творчої натури, психологічною своєрідністю того, що називається талантом, геніальністю. Витвір мистецтва може наро-

дитись лише тоді, коли творець здатен до великих емоційних переживань. Це означає, що невід'ємною ознакою поета чи художника має бути передусім емоційна збуджуваність. Але постійне емотивне збудження може поступово набувати хворобливого характеру, що не виключає розвитку важкого психічного розладу. Так, у повісті Т. Шевченка із самого початку зрозуміло, що герой – особистість з ознаками так званої нервово-психічної невірноваженості. Це пояснюється конкретними життєвими умовами – образливою і принижуючою кріпосницькою залежністю. Темперамент героя можна визначити як афективно-екзальтований. Т. Шевченко майстерно фіксує кожен порух зраненої душі. Відомо, що афективно-екзальтовані люди реагують на життя бурхливіше, ніж інші. Темп наростання реакцій, їхні зовнішні прояви відрізняються більшою інтенсивністю. Такі особистості однаково легко відчувають захват, запал від радісних подій і впадають у відчай від незначних негативних.

Відомо, що психічно невірноважені талановиті й геніальні люди, маючи розум і спостережливість, самі переконуються у своїй ненормальності й дуже від цього страждають. Так, художник пише: "Я что-то недоброе предчувствую с моею программой. И откуда берется это роковое предчувствие? Не отказаться ли мне от нее до следующего года? ... Не правда ли, я болен? Я действительно немножко как будто бы рехнулся... Бога ради приезжайте, восстановите мою падающую душу" [9, с. 530]. Герой М. Гоголя, переживаючи психологічну кризу, усвідомлює, що його уява стає хворобливою і представляє йому уві сні творіння його збурених думок. Отже, можна стверджувати, що обидва письменники добре знали особливості людської психіки і вміло відтворили її варіації у своїх творах.

1. Барабаш Ю. "Коли забуду тебе, Єрусалиме": Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії. – К., 2001; 2. Басин Е. Двуйкий Янус: О природе творческой личности. – М., 1996; 3. Гоголь М. Повести. Драматические произведения. – М., 1984; 4. Кауун Л. Синкретизм художнього мислення у прозі Шевченка // Тарас Шевченко і європейська культура. – К. – Черкаси, 2000; 5. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998; 6. Руссо Ж. Ж. Избр. соч.: В 3 т. – М., 1961. – Т. 3; 7. Слюсар А. О психологизме в "Петербургских повестях" Н.В. Гоголя // Проблемы современного литературоведения. – 1999. – Вып. 5; 8. Фромм Э. Искусство любить. – М., 1990; 9. Шевченко Т. Повести. – К., 1964.

Надійшла до редколегії 20.09.06

О. Гудзенко, канд. філол. наук

КОНФЛІКТ "ЛЮДИНА – СТИХІЯ" І ЙОГО ЛІТЕРАТУРНЕ РОЗВ'ЯЗАННЯ

Досліджено смислове поле української драми 20-х років XX ст. у ключі романтичного конфлікту "людина – стихія". Акцентовано увагу на роздвоєнні свідомості особистості як результаті вирішення конфлікту.

Probed the semantic field of Ukrainian dramaturgy of 20th of XX age in the key of romantic conflict "a man is an element". Attention is accented on the split of consciousness of personality as a result of permission of conflict.

Українська історико-літературна думка, долаючи межу XX і XXI століть, поєднала цей етап із не менш інтенційно значущим процесом повернення дослідницьких інтересів до віддаленого і наближеного в часі минулого, коли наш народ і його культура шукали шляхи творчої самоідентифікації та художнього поступу. Зрозуміло, що здійснювалось це не в ізоляції, і, звичайно, не самочинно, адже Україна, навіть за відсутності власної державності, станом своєї освіти і, головне, духовності, постійно засвідчувала звертання до мистецьких та інтелектуальних цінностей доби Ренесансу, Просвітництва, Романтизму, Реалізму – тобто культурологічно й контекстуально залишалась приналежною до Європи. Найяскравішим цьому свідченням є український романтизм – феномен

тою ж мірою інтертекстуальний, як і "домашній": з "домашніми" персонажами, сюжетами, тематикою.

Зрозуміло, що йдеться не про властиву українській літературі та культурі синкретичність художнього мислення, а про своєрідну цього мислення полізмістовність, якою і пояснюється генотипна структурованість усіх подальших кроків нашого мистецтва і літератури до так званого "прогресу" – неухильного й безперервного розвитку. Водночас такий розвиток нічого не відкидає і не заперечує; він лише реінтегрує та ускладнює все, що йому передувало: художні стилі, форми, системи – забезпечуючи їх придатність для освоєння дедалі нових і нових станів світу. Це досить яскраво засвідчують факти своєрідної реінкарнації давно, здавалося б, віджилих художніх організмів, генетичні "двійники" яких одержу-

ють назви, що перегукуються з назвою фундатора: неокласика, неоромантизм, неореалізм... Отже, це характерно і для романтизму (хоча, безперечно, не тільки для нього, а й для решти мистецьких стилів та напрямів минулого, що є в сучасному художньому досвіді та багато в чому такий досвід визначають). Кожен митець є водночас і надчутливим реципієнтом, здатність якого вживатися в "чужі" художні світи насправді є природним зрощенням індивідуального "нового" й всезагального "старого", коли новий роман, вірш, п'єса є (зокрема, щодо форми) своєрідною модифікацією давно відомих, однак не до кінця відпрацьованих способів вираження змісту, який потребує тільки романного, або тільки віршового чи драматичного, а не якогось іншого типу структурування та мислення. Зрештою, неувагою до мистецької генези розвитку національної культури та літератури пояснюється той факт, що наша вітчизняна критична та історико-літературна думка і досі пов'язує загальнохудожній поступ зі змінами соціальної довкіл мистецтва аурі, яка, безумовно, впливає на художнє здоров'я того чи іншого часу, але ні "формулою", ні, тим більше, рецепторикою підтримування і репродукування цього здоров'я не володіє.

У 20-і роки минулого століття, справді, здавалося, що нові художні відкриття виключають одне одного й усі разом вони ведуть до розриву з класичним мистецтвом, як квантова механіка з класичною фізикою. Поступово з'явилась можливість зіставити ці відкриття не тільки одне з одним, але й із класичною традицією. Так, відроджується "традиційно" романтичний конфлікт почуття і обов'язку в літературі 20-х. (Та чи й тільки в літературі – якщо всі суспільні чинники теж були просякнуті цим конфліктом – свідчать історики). Як би там не було, конфлікт почуття і обов'язку, препарований сучасною людиною, по-новому спроектувався на українську драматургію 20-х років ХХ ст. І знайшовши своє питемо втілення в текстах драм І. Дніпровського, Я. Мамонтова, М. Куліша. Він логічно вписується в концептуальну романтичну буттєву колізію: народження ідеалу – сумніви в ньому – крах ідеалу. Однак у цьому випадку проблема розв'язується в дещо іншому контексті: конфлікт "людина – суспільство" конкретизується у смислово-образній площині "людина – стихія", де стихія – тільки почасті природного буремне явище, а назагал – революційний переворот, що впливає на долю людини та її світобачення в силу об'єктивних обставин. Розчах людської свідомості відбувається саме за таких обставин, як констатують драматурги 20-х років у своїх п'єсах.

Характеризуючи цей період у розвитку західної драматургії і означуючи момент розколу свідомості героя на скалки (багато "Я"), Б. Зінгерман відзначав, що сценічні герої цього періоду вражали своєю шаленою активністю, граничною напругою почуттів. "Підвищеною активністю переживання, крайньою напруженістю почуттів, своєю експресією драматичний герой намагався перебороти стан самотності, страху і загнаності, заговорити свій біль" [4, с. 37]. Щось подібне відбувалося і в українській драматургії, тільки вектор пошуків був дещо іншим: його, як уже зазначалося, формувала специфіка революційних подій і пореволюційної дійсності. Вона до деякої міри визначила характер тематики і проблематики драматургії 20-х років, поставивши на вістря інтересу події перевороту 1917 року і його наслідки (в українській драмі – "Патетична соната" М. Куліша, "Любов і дим", "Яблуневий полон" І. Дніпровського, "Коли народ визволяється", "Ave Maria", "Dies irae" Я. Мамонтова, у російській – "Розлом", "Сорок перший" Б. Лавренєва, "Любов Ярова" К. Тренєва, "Оптимістична трагедія" В. Вишневського...). "У цей період, особливо на початку

громадянської війни, література, мистецтво, театр час-то зображували боротьбу Червоної армії в ореолі революційної романтики. Червона армія, оповита таємними міражами, втрачала свої реальні обриси і виступала як стихійна сила для подолання якихось космічних перешкод, які повстають проти революції" [1, с. 48].

Мотив складних стосунків людини зі стихією – природним чи суспільним катаклізмом – вперше на повну силу зазвучав саме в літературі епохи романтизму. У книзі "Искусство и революция" О. Блока описує романтизм як дух, що струменіє під усякою застиглою формою, і зрештою підриває її, є вічним порухом, що пронизує всю історію людства – тому що єдиний порятунком для культури – бути в такому ж бурхливому русі, у якому перебуває стихія. Ці загальні тенденції зберігаються й у творчості драматургів періоду 20-х років. П'єса російського драматурга В. Вишневського "Оптимістична трагедія", незважаючи на життєствердуючу назву, апокаліптична. Перед загибеллю герой досягає потаємні глибини сутності життя, які близькі Гамлетівським: умирають цілі світи, умре всесвіт із усіма партіями. Усе безкінечно байдуже.

Таким чином, смерть не стає засобом утвердження життя, як босяцький анархізм не змінюється більшовицьким героїзмом. Отже, оптимістична трагедія у фіналі перетворюється в песимістичну (у подібному ключі на сучасному етапі прочитуємо і фінал драми О. Корнійчука "Загибель ескадри").

Насичені метафоричною образністю і драми Я. Мамонтова. Центральною у творчості письменника, безперечно, стала проблема взаємин трагічного героя і суспільства. Людина і людство перебувають у фатальному зв'язку один з одним. За допомогою філософських критеріїв письменник прагне досягнути цей зв'язок у драмі "Ave Maria". Позиція героїв п'єси полярна: і церковний священик, і проводир місцевої гололи, і революційний лідер, здавалося б, безнадійно далекі один одному. І, разом з тим, ще далі кожен із них від свого оточення, інтереси котрого, як здається, вони репрезентують. Зав'язка п'єси близька до сюжету романтичного "Собору Паризької Богоматері" В.Гюго: усі події розгортаються на тлі храму, у творі прочитується образ Квазімодо (Марк), є дівчина, яка нагадує чистотою помислів Есмеральду (Марія). У кожній людській душі горять нелюдські пристрасті – прихильників релігії і супротивників її.

Та герої, на відміну від образів В. Гюго, не самодостатні у своєму виборі. Розчахнення свідомості кожного з персонажів носить характер концепту, хоча і не прописане в тексті безпосередньо: в один момент втрачає віру у Бога патер – і життя для нього сходить з орбіти; для новітнього нігіліста і циніка Марка кохання до прекрасної Марії стає серйозним випробуванням. Руйнування цілісності особистості символізує розгром Божого храму. Метафорична сцена руйнування храму збігається з весняною бурею. Розтривожена стихія імпує революціонеру Леонові, який зізнається, що любить бурю. Природна стихія виливається у бунт; Божий храм у всіх подальших декораціях має вигляд розграбованої пустки. Оживлює його тільки романтично прекрасна музика органу. Так бачиться автором вирішення сценічного конфлікту.

У момент суспільних пертурбацій діють і герої п'єси "Розлом" російського драматурга Б. Лавренєва. Капітан Берсенев, переживаючи період болісної невизначеності, приєднується до "червоного" табору. Але на цьому душевний страждання героя не закінчуються – його родина потрапляє під удари рушійних сил революції. Непередбачувана революційна стихія розкидає людей у різні боки: одні (сам Берсенев, його донька Тетяна) опиняються з "червоними", інші (Штубе, чоловік Тетяни)

– у таборі "білих", ще хтось втрачає життєвий шлях, відходить від старого і не приєднується до нового (як Ксенія, друга донька Берсенєва).

Цю буттєву колізію повторює Ада, героїня п'єси М. Ірчана "Родина щіткарів". Донька великого фабриканта покохала єдиного видючого сина з бідної родини сліпих щіткарів. Їй відкриваються страшні картини світового зла і несправедливості. Та відійшовши від інтересів своєї соціальної верстви, до кола Іваса – свого коханого вона так і не приєднується, залишаючись цьому колу далекою, чужою. Тому Ада терпить муки розчакнення свідомості: їй все байдуже, не страшно, що в будь-який момент можуть убити – все відбувається неначе на театральній сцені.

Подібний розчак, тільки не родини (як у Б. Лавренєва), і не окремої особистості (як у драмах М. Ірчана, Я. Мамонтова, І. Дніпровського), а суспільства, демонструється і в п'єсі "Дні Турбіних" М.Булгакова. Ракурс сприйняття революційних подій цього разу дещо зміщено від провідних літературних тенденцій цього періоду: "біле" офіцерство показано Булгаковим з погляду загальнолюдського гуманізму і протиставлено не комуністичному революційному рухові, а звичайній кривожерній банді. Внутрішнє виправдання героїв з їхнім душевним надрином і шуканням моральної основи для своїх вчинків створювало закінчену лінію п'єси.

"Дні Турбіних" викликали хвилю літературних і навкололітературних дискусій, спрямованих на з'ясування фундаментального питання: у ній дано проекцію історичної правди чи трансформацію останньої? Своєрідною апеляцією Булгаковській драмі можна вважати п'єсу українського драматурга М.Куліша "Патетична соната". Події відбуваються теж в Україні, у той самий період революційного перевороту, але сили розміщено інакше, ніж у М. Булгакова. Для М. Куліша історична правда полягає в тому, що та чернь, про яку з таким презирством відгукується російський драматург, була його нацією, що побачила можливість звільнитися від вікового гніту. П'єса стала своєрідним прописом епохи і несе в собі романтичний код.

Характеризуючи "Яблуневий полон" І.Дніпровського, один з критиків так означив коло мистецьких шукань драматурга: "Пов'язана тематично з подіями громадянської війни, вона за характером осмислення їх була своєрідним антиподом творчості М. Куліша" [6, с. 12]. Та не заперечував критик і того факту, що "основна інтрига п'єси "Яблуневий полон" пов'язана зі згадуваною вже і характерною для творів І. Дніпровського колізією "роздвоєння свідомості особистості", яка виникає внаслідок взаємин героїв, що належать до антагоністичних класів... на ній тримається вага ідейного задуму та його реалізація" [6, с. 12]. У п'єсі "Любов і дим теж "спрацьовує" ця колізія, і особисті взаємини Корнія й Іри, представників різних суспільних верств, породжують конфлікт. Особистість Іри внаслідок цього втрачає свою цілісність, терпить муки роздвоєння.

Слід відзначити, що і в літературі українського романтизму "семантика двійництва була достатньо розгалужена" [2, с. 65]. Та природа двійництва у драматургії 20-х дещо інша, відмінна від заявленої вище. Оригінальність її полягає у своєрідності героя-двійника. Він не образ-фантом, а реальний персонаж, так звана дихотомія.

Не випадково в ареал проблеми роздвоєння особистості потрапляє п'єса І. Дніпровського "Яблуневий полон". Романтик за світовідчуттям, драматург вибудовує внутрішній конфлікт п'єси, уводячи в текстואльне полотно образи Зиновія – командира червоних повстанців, природженого лідера, особистість сильну, пристрасну, до деякої міри романтичну, хоча й із дещо згрубілою за

часи революційного кровопролиття душею, та його брата Артема з промовистим прізвищем – Сатана. Попри зовнішню несхожість братів, брати сприймаються як цілісна особистість, яка має певні переконання. Та й діють вони "в унісон", залишаючи за собою кривавий слід по всій Україні. Не випадково Ярославна, вдова власноруч розстріляного братами, наголошує: "Вони так скрізь у парі".

П'єса не позбавлена автобіографічних рис. Сам митець сповідувався у своєму щоденнику: "Два демони боролися мені в грудях. Чорний велетенський сатана і зовсім малий ангел" [3, с. 2]. Ці полярні образи (сатани і ангела) уособлюють у тексті драми герої – Артем і Зиновій.

На відміну від Артема, Зиновій має чуттєву натуру. Глибинні почуття (кохання, устремління до звичайного земного щастя, бажання продовжити свій родовід) змогла відродити до життя в душі героя чарівна Іва. Зауважимо, що "пізнання почуттям абсолютизується романтиками як онтологічне базове поняття. Саме завдяки абсолютизації пізнання почуттям і виринає тема двійництва та набуває активного розвитку" [2, с. 72]. Характерно, що подібними категоріями мислить і сучасник І. Дніпровського – В. Підмогильний, який у одному із своїх творів декларує: "Злитися зі світом у його безконечності і вічності – ось дійсний шлях світопізнання. Воно досягається тільки тим, з чим розум не має нічого спільного: вчуттям, прозрінням, екстазом". З моменту "вчування" Зиновія у свій внутрішній світ прірва нерозуміння пролягла між братами, а, певніше, особистість Зиновія зазнала болючого роздвоєння, вичленивши дихотомію – Сатану і почавши жити за законами "душі" – Іви. Таке буття обтяжливе для героя; романтичний куточок його кохання, занурений у цвітіння яблуневих садів, приносить йому не тільки насолоду, а й страждання. Зиновій розуміє, що цей сховок від жорстокої реальності – ілюзія, омана. Та ще більша ілюзія – бажана свобода.

У душі Зиновія відбувається боротьба двох начал – маски, нав'язаної йому суспільною верствою (вольовий командир – фанатик революції), та чутливої натури, схильної до романтичних проявів. Ці дві душі, по аналогії з модерністською "драмою живих символів", трансформуються в антагоністичні, полярні за світосприйняттям образи Артема-Сатани та Іви.

Справді, тематика твору деякою мірою визначена особливостями тогочасних подій: могутня стихія громадянської війни не змогла знищити романтичних порухів в душі командира червоної армії Зиновія, і він потрапляє в добровільний полон квітучих яблуневих садів і прекрасних очей панночки Іви. Прийом романтичного контрасту, застосований драматургом, прогнозує крах ілюзії і примарність щастя закоханих: серед страшної кривавої бійні, в яку перетворилася країна, – маленький затишний куточок, наповнений квітковим ароматом; трагічна протилежність близьких по крові – братів; зіставлення наївної, зворушливої Іви і цинічної Ярославни, одержимої помстою за смерть чоловіка. П'єса насичена символікою і романтичною образністю, що вводить її у світ метафоричності. У значеннєвому контурі музики постає авторська проекція сучасної дійсності.

У романтичному дусі витримано і фінал п'єси, адже внутрішнє роздвоєння Зиновія є трагічним: поклик серця і поклик розуму розривають його бунтівну душу. Воно метафоризоване романтичними засобами письма. Смерть героя від руки брата-двійника не сприймається як справедлива помста за зраду. Переможців у п'єсі нема – тріумфує епоха, що продукує кризові ситуації, які знищують сакральний світ особистості. І то не тільки у драмі. "Мотив "роздвоєння душ" – один із основних у поезії неоромантиків. Він або прямо декларується: "В

мене серце на дві половини" (В. Сосюра), або ж проводиться через внутрішній сюжет, як у поемі М. Бажана "Розмова сердець", де розкрито, як людина поволі позбувається "потворної тіні пристосуванства і двоєдушності" [5, с. 39]. В. Чумак теж у своїх поезіях торкається проблеми болючої внутрішньої суперечності: "Мов шляхи-плющі переплелися, / Дві душі мої зійшлися, / І чого я прагну: чи спокою, / Чи гучного бою?". Отже, і в ліриці перших пореволюційних років яскраво заявили про себе подібні тенденції.

Набутий мистецтвом досвід ніколи не зникає назавжди, він може втратити свою актуальність, "причаїтися" і повернутися в оновленому вигляді, коли прийде "його час". Найбільшою мірою здатність до відродження притаманна тим художнім системам, що за своєю природою є відкритими, поліваріантними. Природно, не минула ця загальна тенденція і драматургію означеного періоду, адже "різноманітність та інтенсивність

стильових пошуків була закономірним художнім явищем того часу" [7, с. 19]. Ідея свободи, творчої індивідуальності, сформульована романтизмом, стає першоджерелом не лише для нього самого, але й для інших художніх епох. Особливо, коли це стосується періоду суспільних катаклізмів, історичного часу, коли в серці людства, за висловом Леся Курбаса, борються серце і розум за першенство.

1. Амаглобели С. Драматургия великих боев: Оборона и драматургия. – М., 1934; 2. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму: Посібник для вузу з теорії та історії українського романтизму. – К., 1998; 3. Дніпровський І. Марія: Щоденник // ЦДАМЛН України. – Ф144 – Сп.1. – Од. зб. 193; 4. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стринберг, Ибсен и др. – М., 1979; 5. Ильницький М. Література українського відродження: Напрями та течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. XX ст. – Львів, 1994; 6. Наєнко М.К. Наступ: Творчий шлях Івана Дніпровського // Дніпровський І. Вибрані твори. – К., 1985; 7. Семенюк Г.Ф. Українська радянська драматургія 20-х років XX ст. – К., 1992.

Надійшла до редколегії 20.10.06

Р. Жовтани

НІМЕЦЬКИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ В ОЦІНЦІ ЮРІЯ КЛЕНА

Досліджено специфіку німецького експресіонізму в оцінці Юрія Клена на матеріалі його літературно-критичних та літературознавчих статей.

Peculiarities German Expressionism as evaluated by Yu. Klen based on his literary of critical articles and publications are investigated.

Експресіонізм як стильова модель тісно зв'язаний з німецькою та австрійською культурою і літературою. І праві експресіоністи, що гуртувалися довкола журналу "Der Sturm" ("Буря"), і ліві, співпрацівники журналу "Die Aktion" ("Дія"), загалом зазнали сильного різнобічного впливу – від німецького романтизму, ідеалістичної філософії, аж по моністичні доктрини, ніцшеанство, гартманізм, а також німецький натуралізм. Останній істотно відрізнявся від французького, за що О. Вальцель слушно назвав його передекспресіонізмом [3, с. 42]. Не менш важливими, хоча і дуже різноманітними детермінантами, що сформували німецький і австрійський експресіонізм, були чинники суспільного і політичного життя. Вони створили вибухову атмосферу і висунули проблеми, естетичним еквівалентом яких могли стати лише твори експресіонізму [1, с. 162].

Постать Освальда Бурггардта (Юрія Клена) для української літератури є знаковою. Не українець, за походженням, проте настільки перейнявся болями чужої йому землі, що відчув себе її сином, назавжди "зв'язав свою долю з долею України". Чи могла ж ця "чужа земля" віддячити йому? Очевидно, не до кінця. Проблема літературно-критичної спадщини Юрія Клена (О. Бурггардта) є дуже важливою домінантою у творчому доробку письменника-вченого і водночас, на сьогодні, вона "найменш відома не те що пересічному читачеві, а й деяким дослідникам творчості самого Бурггардта" [13, с. 300].

Один із дослідників творчості О. Бурггардта Ю. Ковалів у передмові до виданих вибраних творів Юрія Клена говорить, що В. Перетц благословив першу наукову довідку О. Бурггардта "Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Е. Эльстера)" він також згадує про доповідь "Великий український поет, кобзар Тарас Шевченко", "Слово живе і мертве" [9, с. 4].

Акцентує на літературно-критичній діяльності Юрія Клена й І. Качуровський у передмові ("Творчість Юрія Клена на тлі українського парназізму") до першого тому творів Юрія Клена, де фіксує такі праці, як "Новые горизонты в области исследования поэтического стиля", "Ляйтмотиви в творчості Леоніда Андреева", "...статті

про Шеллі, Ібсена, про німецький експресіонізм, про екзотику та утопію в німецькому романі..." [6, с. 12].

Предметом нашого дослідження є написана О. Бурггардтом у 1925 році стаття "Експресіонізм у німецькій літературі", яка містить чимало теоретичних аспектів цього літературного феномену, причому актуальних зараз. Цікаво зазначити, що О. Бурггардт не відносить експресіонізм ні до одного з напрямків, а трактує його як синтетичну, всеоб'єднуючу категорію, що включає чимало течій. "Поки що тільки ясно, що експресіонізм об'єднує тепер багато різних течій, які важко між собою погодити. Ми, мабуть, не помилимося, коли скажемо, що це не є певний літературний або мистецький напрям, не яка-небудь програма, а світовідчужання" [2, с. 29].

Можна частково дискутувати із думкою О. Бурггардта про неналежність цієї культуротворчої категорії до жодного з літературних чи мистецьких напрямків. Однак, якщо подивитися на цю проблему з погляду сьогодення, то й нині в літературознавстві "не конкретизовано таких категорій, як напрям, течія, стиль і часто суб'єктивність трактування призводить до підміни понять, теоретичного хаосу" [14, с. 100]. Наприклад, В. Пахарецько пише: "На межі XIX-XX ст. в європейському мalarстві, музиці та літературі на противагу імпресіонізму утверджується новий стиль – експресіонізм (або – як його ще іменували – неоімпресіонізм чи постімпресіонізм)" [12, с. 241].

У підручнику з теорії літератури за науковою редакцією О. Галича зазначено: "Експресіонізм – це напрям у літературі та мистецтві, що розвивався з 1905 до 1920 року, досягає найбільшого розквіту у Німеччині та Австрії" [4, с. 416]. А вже на наступній сторінці цього ж таки підручника читаємо: "У середині 1920-х років, по завершенню одних соціальних потрясінь і напередодні інших, експресіонізм як самостійна течія припиняє своє існування" [4, с. 418]. Ще інше трактування експресіонізму зафіксовано в літературознавчому словнику-довіднику: "Експресіонізм (лат. expression – вираження) – літературно-мистецька стильова тенденція авангардизму, що оформилася в Німеччині на початку XX ст." [10, с. 229]. Отож, як бачимо, єдиного концептуального

погляду в сучасному літературознавстві ще немає і, мабуть, не скоро буде.

Тут варто звернути увагу на ієрархічність категорій, які виділяє О. Бурггардт, причому напрям категорія ширша, включає в себе різноманітні течії. Такий поділ, на нашу думку, цілком логічний і апробований часом. Говорячи про експресіонізм як про світовідчуття, О. Бурггардт обґрунтовує своє твердження. Достатньо лише звернути увагу на приклади, наведені у статті, де Юрій Клен, торкаючись поетики експресіонізму, насамперед виділяє емоційність, суб'єктивність сприйняття оточуючого світу. "В експресіонізмі зовнішня подія може спричинитися до творчого процесу, але сама ніколи не може стати темою творчості. Гроза, наприклад, може в поета-експресіоніста утворити певний настрій, що під його впливом виникне поетичний твір; але вона переломиться в душі його так, що стане чимсь іншим, що може не матиме нічого спільного з тою грозою, яку він бачив" [2, с. 30].

"Коли Г. Гайм списує чуму на кораблі, або смерть матроса в оповіданні "Йонатан", ми бачимо, як своєрідно переломилися ці образи в душі поетові, яких вони чудних і дивовижних прибрали форм." [2, с. 30]. Образні ніби пронизують душу письменника, проходять через неї і аж тоді постають на папері. Аналогічні думки висловлені й у інших дослідженнях: "Митець не повинен копіювати дійсність, вірогідно відтворювати її... автор у творах цього напрямку насамперед прагне виразити власне ставлення до того, що він зображає, це ставлення глибоко особистісне, емоційне, суб'єктивно-пристрасне" [5, с. 515]. Іншими словами, це – "складний комплекс умонастроїв, доволі різноманітний, але не позбавлений певної внутрішньої єдності" [11, с. 260].

Світ постає перед поетами-експресіоністами у всій розмаїтості барв, відбувається розрив із минулою літературною традицією, із попередньою світоглядною концепцією. Зроблені акценти на різноманітних, інколи цілком протилежних проблемах в межах одного напрямку дають підставу О. Бурггардту твердити про наявність багатьох течій, об'єднаних експресіонізмом.

Експресіонізм ставиться з презирством до наслідування дійсності, а на місце її висуває всевладну, стихійну, незалежно-творчу волю митця. Експресіоністи видають цілу низку журналів, з яких найяскравіші: "Die Aktion" ("Дія"), "Die weißen Blätter" ("Білі листя"), "Der Sturm" ("Буря") та інші.

О. Бурггардт у своїй статті наводить кілька уривків з журналу "Der Sturm" ("Буря"), для того, щоб охарактеризувати цю течію. Він посилається на фрагмент оповідання А. Альвона – "А він": "Ліси просторять день. Вогні співають сонце. Навколо зорять дерева. Скрипки танцюють. Багато човнів з вимпелами. Гори грають прапори. Річки посміхаються дуками. Дзвоники пестять худобу. Ночі дзвонять і церкви вірні. Все сталося. Небо буяє землею. У вишині і в глибині. Навколо міста без кінця їдуть поїзди з мертвими. Вітер брудне дрантя кидає об сірі домівлі. Зелена кішка продавлює дах. В ясний південь червона ніч проходить дверима. Ті, що повоскресали, вкриті потом. Мерехтіння горя виколоє очі. Вкривало жінки хворе й лягло складками. Каміні здивовують блідий ступінь. Запал кидає руки об дику башт" [7, с. 253]. Це картина Німеччини за останніх часів світової війни, ті самі настрої, що й у Келермановому "19 листопаді".

У статті О. Бурггардт цитує Мартерштайга: "Нас вражає утворення слів і речень, що здаються уламками якоїсь зруйнованої мови, що їх злила якась їм питома магнетична сила... Але треба відрізнити справжніх творців від розбишак ідей, що – мають за завдання зруйнувати все, що існує, і ставляться зневажливо до всякої

достиглої й виробленої форми. Вічний струминець невинного розвою життя завжди іде через форму, що її утворило минуле й переступає через неї; вона не повинна затримувати його... На жаль, ніхто не уявляє собі, який трудний шлях людства до культури, напевно для того, щоб застерегти від такого захоплення експресіонізмом" [7, с. 255]. І далі продовжує: "Ці міркування Мартерштайга треба все ж мати на увазі й відрізнити "розбишак ідей" від справжніх творців-бунтарів" [7, с. 255].

Коли порівнювати письменників, що їх вважають експресіоністами, то відразу помітно, які вони різні у своїй творчості. Тут і неприхильний до російських письменників К. Едшмід з його "мистецькою організацією життя" та вибагливою екзотикою, і Г. Кайзер з його революційним пафосом та етичним, під впливом Ф. Достоевського та Л. Толстого, ухилом. З одного боку, В. Газенклевер зі стислою уривчастою мовою (в одній із його драм кожна дієва особа кидає тільки по одному слову), а, з другого, – Штернгайм з надзвичайно складним, до неможливості заплутаним синтаксисом. Тут і палкий темперамент В. Газенклевера, і холодний аналітичний розум Штернгайма. Заблуканий у фантастичних сновидіннях Г. Майринк і А. Деблін, який у своїй утопії "Гори моря і гіганти" збирає сторіччя в одну хвилину, змальовуючи великі катастрофи й нечувані триумфи техніки.

"Світ є вже", – проголошує експресіонізм устами свого видатного представника К. Едшміда: "безглуздя було б його повторювати... створити його заново, це найвище завдання мистецтва" [7, с. 256]. У творах К. Едшміда відзначає О. Бурггардт ненависть до традиції, до "ходячих" слів і понять, які ще живі через інерцію нашої думки. Автор шукає надзвичайного, екзотичного, наближає до нас далеких людей, далекі моря і країни. В оповіданні "Бот" перед читачем проходять Перу, Англія, Індія, Полінезія. Герой, якого дикі тубільці вважали за бога, бо він знав їх мову, робить із свого життя триумфальний похід через усі країни світу. Це життя переливається всіма барвами веселки, спить і вабить читача своєю колоритністю, раз у раз відкриваючи перед читачем нові обрії.

В аналогічних тонах витримано оповідання "Тимур" з ідеалізацією жорстокості й шаленої, звірячої хиті. Немов залитий сльозами кривавої заграви, проходить через усі свої нечувані та жахливі пригоди великий завойовник. "Але чи не почуваємо ми в усіх цих образах щось давно знайоме? Чи не про те саме говорив колись романтичний маніфест Віктора Гюґо, коли вимагав "гротеска", дивного, надзвичайного, чудернацького?... Коли вимагав, щоб художній твір не просто відбивав життя, а щоб скупчував і концентрував усе проміння його... А культ сильної індивідуальності, – хіба ж не проповідувала його ще за Шиллера так звана доба "Бурі і натиску"? – запитує О. Бурггардт [7, с. 257].

"Недарма ж Едшмід називає "Бурю й натиск" і романтику двома великими і єдиними спробами досягти справжнього німецького стилю. Але треба зазначити, що як романтизм, так і "Буря і натиск" кинули клич: "Назад до природи!", і цим вони істотно відрізняються від експресіонізму" [7, с. 257]. І для теоретичного обґрунтування такої творчості О. Бурггардт наводить слова одного з видатних експресіоністів Т. Дойблера: "Разом із квітами й зіллям ми надаємо світові його барвистості... Ми даруємо людям і лісам пурпурову красу... віримо в фіолетові медузи, в чорні зграї птахів, що проносяться в ясній небесній блакиті... Душа сама в собі вибухає ракетою" [7, с. 257]. Цими словами автор ясно стверджує свою творчу автономність. Життя соковите, рухливе, динамічне – то найвищий ідеал такого експресіоніста, як К. Едшмід: "Не забувай, що для тебе важливіше жити, аніж мріяти, потрібніше цвісти, аніж говори-

ти... Що для тебе мистецтво, коли ти хочеш жити? Воно ніщо, як порівняти з повнотою життя" [7, с. 258].

Але це "повне життя" вимагає мистецької організації, отже, К. Едшмід радить читати про мандрівки Д. Франкліна, Левінгстона і про походи конкістадорів, що завойовували Америку, бо в них жадою нових обривів і екзотичні пахощі чужих країн. Едшмідове оповідання "Ляссо" дає нам до певної міри зразок такої "мистецької організації життя". Герой його, що живе в досконалих умовах ситого буржуазного існування, де все до його послуг, де з хронометричною акуратністю розподілено час для їжі, візиту і театру, раптом увесь загорається бажанням вийти з зачарованого кола цих нудних і непотрібних обов'язків, розбити стінки скляної коробки, куди його замкнуто, бо хоче побачити справжнє небо і справжніх людей.

Це оповідання цікаве для читачів тим, що близько підходить "до етичної проблеми: чи можна далі так жити, як ми жили досі й живемо тепер?" [5, с. 170]. Це питання руба ставить інший експресіоніст, відомий німецький драматург Г. Кайзер. У його творах порушені етичні проблеми, питання духовності. Тут наяву експансивність героїв, культ сили, гротескні образи. "Схарактеризувати творчість Г. Кайзера важче, ніж будь-якого іншого письменника", – пише О. Бурггардт. – "У кожного бо є основна ідея чи улюблений образ-стрижень, що на нього – як перлини намиста – можна нанизувати його твори, центральне сонце, навколо якого кружляють його думки ненастанно, магнетизовані, навіки причаровані, замкнуті у межах системи, де діє закон космічного тяжіння, у сфері впливу центрального тіла" [5, с. 170].

Не можна цього, на перший погляд, сказати, про Г. Кайзера, бо що не новий його твір, то нова в ньому ідея, нове й несподіване розгортання сюжету, оригінальне трактування тієї проблеми, що по-іншому розв'язувалася в попередніх творах. Патетик у "Громадянах із Кале", трагедія у "Коралі", комік у "Гебрейській вдові", сатиричність у "Кентаврі", провісник нових соціальних ідей у "Газі", далекий від сучасності романтик у "Пожарі опери", в "Жертві жінки". У "Кольпортажі" він малює сучасне життя, а в "Урятованому Алквіаді" шукає класичного сюжету, якому надає своєрідного освітлення. З найрізноманітніших джерел черпає свої сюжети: Біблія й класична давнина, Середньовіччя і сучасність, міфологія, утопія, героїчний епос. Водевіль, комедія, трагедія, балетна драма, містерія – всі ці форми з однаковою легкістю опановує. Постаті його втрачають обриси людей і стають символами думки, надіндивідуальними істотами, типовими зразками, і логіка їхніх вчинків часто жертвується заради логіки композиції і сюжету. "Театральна п'єса – це геометрична проблема", сказав якось Г. Кайзер. "І, справді, деякі драми немов збудовано на підставі статичних обрахунків, це й наближає їх до строгої класики. Але поруч маємо твори, що нагадують справжній кінофільм. Мова часами підноситься до урочистого патосу гімну, а часами немов крижання у технічних формулах і стислих виразах телеграфного стилю" [7, с. 321]. Саме терміном "кубізм" позначає О. Бурггардт мистецтво Г. Кайзера. Герої здебільшого не мають імен, а виступають на сцені під назвою: "батько", "мільярдер", "чорні", "жовті", вони – "конструктивні формули" [7, с. 321].

Цих персонажів на сцені не просто відтворити – рухи акторів мають передати геометричність, бо симетрія є найвищим законом для Кайзерової драматичної архітектури. Відомий німецький драматург П. Корнфельд подає свої міркування про гру нового, сучасного актора: "Хай актор звільниться від дійсності... нехай репрезентує саму лише думку, почуття або долю" [5, с. 171]. Отож П. Корнфельд вважає, що актор має репрезенту-

вати одну автономну пристрасть, почуття чи ідею в чистому вигляді. Це й наближає його до безіменного персонажа Кайзерової (і взагалі експресіоністичної) драми. Ці думки доповнюють деякі теоретичні міркування відомого експресіоніста І. Голля: "Ми забули, що сцена не що інше, як побільшувальне скло. Велика драма завжди про це пам'ятала: греки ходили на котурнах, Шекспір розмовляв з мертвими духами-велетнями. Ми забули, що перший символічний образ театру – це маска... Діти бояться її і кричать. Людина самовдоволенна й твереза хай знов навчиться кричати... Сцена... мусить стати надреальною... Чистий реалізм був найбільше збочення й катастрофа літератури" [5, с. 172].

Усі ці цитати влучно характеризують творчість Г. Кайзера. Серед попередників експресіоністичної драми треба згадати й А. Стріндберга. "Стріндбергова драма – то магічна дія, драма-сновид, поза межами часу й простору. Такої драми не знає Кайзер. Фрайган підкреслює його немагічність і динамічну поліфонію, яка нічого спільного не має з поліфонічною магією А. Стріндберга. Драма Кайзера ясна, предметна й пластична" [7, с. 322]. Щоправда, знеособлення дієвих осіб було вже у А. Стріндберга, де вони називалися просто: Дама, Незнайомець, Мати, Лікар, Жебрак ("Шлях до Дамаску"). Те саме знеособлення простежується й в трилогії Г. Кайзера. У творах російського експресіоніста Л. Андрєєва також натрапляємо на знеособлення: Хтось у сірому, Людина, Дружина, Старенька, Доктор; отже, й ту саму символіку фарб: "червоний" сміх, сірий колір у п'єсі "Життя людини", чорний – у "Чорних масках". Мотив механізації життя, де звучала мелодія "корба – педаль – рурка", пролунав і в п'єсі Л. Андрєєва "Цар Голод": "Мы сами части машин. – Я молот. – Я шелестящий ремень. – Я рычаг. – Я маленький винтик с головою, разрезанной надвое. Я ввинчен глухо. И я молчу. Но я дрожу общей дрожью. – Мы огонь. Мы раскаленные печи. – Нет! Мы пища для огня" [7, с. 323].

Для Г. Кайзера драма – тунель, щось тимчасове, не мета, а тільки засіб руйнувати старе й творити нове життя. Так він сам сказав. В одному, другому і третьому його творі ми знайдемо риси, спільні з іншими письменниками, але взявши творчість Г. Кайзера загалом, помітимо, що перед нами ціле море ідей, і що не вміщається воно в ніякі береги. Різноманітність розглянутих п'єс, які годі систематизувати, свідчить про багатогранність таланту Г. Кайзера, який, на думку О. Бурггардта, ще не сказав свого останнього слова, його вже назвали німецьким Лопе-де-Вегою. Якщо (крім Л. Толстого) згадати філософів, які вплинули на формування Кайзерового світогляду, то це А. Шопенгауер, Ф. Ніцше і Г.-В.-Ф. Гегель.

У своєму юнацькому творі "Народження трагедії" Ф. Ніцше сприймає життя трагічно; та сама трагічна концепція й у Г.-В.-Ф. Гегеля, коли він каже, що дух мусить побороти своє роздвоєння і всі протиріччя, якщо хоче піднятися на вищий щабель. За його висловом, біль, що кричить із найпотемніших глибин, це одвічна прикмета духу. Крик болю з глибин нашого духу – це й є прикмета творчості Г. Кайзера. "Крик нам хоче вихопитися з рота – крик жаху й гніву! Він повинен угамуватися і голосом стати, щоб вплинути на людей. Холодна мова котиться назустріч пристрасному зворушінню, оте палкокровне мусить закрижати у формі. Чим дужче повинно захлипати нас почуття, тим твердіша й холодніша мусить стати мова" [7, с. 323].

Оці слова Г. Кайзера – його літературне кредо. Щоб мову не заглушив крик, треба їй надати структури строгої геометричності, закувати в панцир із скла й криці, і тоді – не в поета, а в глядача вихопиться крик болю й нестями, тоді здійсниться завдання експресіоністичної драми, як

його формулював І. Голль: "Людина, самовдоволена й твереза, хай знов навчиться кричати" [7, с. 323].

О. Бурггардт підсумовує: "Експресіоністична драма остаточно пориває з традиціями Гавтмана, яко натураліста, і веде свою генеологію від Ведекінда. Люди, на її думку, повинні бути не продуктами осередку, а силовими центрами" [7, с. 324]. І далі: "Ці протиріччя свідчать про те, що перед нами ціле море течій, і потрібно чимало часу, щоб воно відстоялося; тільки в майбутньому, коли виразнішою стане диференціація, можна буде зробити підсумки і поставити крапки над "і" [7, с. 324]. Тобто зрозуміти, що мистецтво експресіонізму абсолютизує "всевладну, стихійну, незалежно-творчу волю митця" [2, с. 30].

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К., 1998; 2. Бурггардт О. Експресіонізм у німецькій літературі // Життя і революція. – 1925. – №5; 3. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). – Пб., 1922; 4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001; 5. Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини / За ред. С. Савченка. – К., 1929; 6. Качуровський І. Творчість Юрія Клена на тлі українського парназізму // Клен Ю. Твори: У 4 т. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 1; 7. Клен Ю. Вибрані твори. Поезія, спогади, статті. – Дрогобич, 2003; 8. Клен Ю. Твори: У 4 т. – Нью-Йорк, 1992. – Т. 1; 9. Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране – К., 1991; 10. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К., 1997; 11. Налувайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985; 12. Пахаренко В. Українська поетика. – Черкаси, 2002; 13. Розлуцький І. До питання про літературно-критичну діяльність Освальда Бурггардта // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Л. Кравченко. – Дрогобич, 2004; 14. Шевчук Н. Напрямок, течія, дискурс: питання теоретичні // Сучасна наука про літературу: "больові точки": Філологічні семінари. – К., 2002.

Надійшла до редколегії 26.09.06

Ю. Ковалів, д-р філол. наук, проф.

МИХАЙЛО ОРЕСТ: ВАРІАНТ "НЕОКЛАСИКИ" КРІЗЬ ПРИЗМУ ІДІОСТИЛЮ

Розглянуто дискусійну проблему стильового канону та його варіантів на прикладі "неокласики" в авторській інтерпретації поета М. Ореста.

Investigates the problem of style canon and its variants on example of "neoclasica" in author's interpretation of M. Orest.

М. Орест в еміграції надрукував чотири збірки, з них три знайшли свого читача за життя поета ("Душа і доля", 1946; "Держава слова", 1952; "Гість і господар", 1952). Лише "Пізнє врання" (1965) з'явилися посмертно. І. Качуровський, який готував останнє видання до друку, висловив думку, що всі збірки М. Ореста, формують, "власне, одну книгу поезій" [13, с. 44-45]. Очевидно, упорядник мав на увазі єдність стилю, що зумовлює цілісну естетичну систему. М. Орест не сподівався на адекватне розуміння власної елітарної лірики з її "вишуканістю і бездоганністю метро-ритмічної системи", що потребувала невеликого кола реципієнтів відповідної "інтелектуальної підготовки, мистецького смаку, відчуття образу, розвиненої уяви" [14, с. 102]. Ця лірика реалізувала в еміграції "високі артистичні традиції київської неокласики" [8, с. 252], заперечувала спроби приборкати талант позахудожніми інтересами ідеології та політики. Поет спробував парадоксальним чином знаходити на чужині творчу свободу, культивувати аристократизм та естетизм, допоки "його самодостатній поетично-філософський світ міг жити за власною логікою" [22, с. 3]. Обстоюючи чистоту високого стилю, від якого взаємозалежний метод komponування, типологія образності, специфіка синтаксису, М. Орест апелював до творчого досвіду М. Зерова, який запроваджував "слово тверде і гостре, без ліричного тремтіння", М. Рильського, схильного до врівноваженості і кларизму, мальовничих епітетів, "строкої течії мислі", Юрія Клена як безпосереднього продовжувача цієї традиції, попри епізодичні відхилення від неї [20, с. 599]. Припускати, ніби "стосовно формальної досконалості Орест перевищує всіх неокласиків", було б некоректно, не тільки тому, що сам поет "не погодився б з цим твердженням" [18, с. 15]. Просто поет шукав інших шляхів розгортання та утвердження цього шляхетного стилю, іноді навіть розширював його межі, тому деяким критикам здавалося, ніби він виходить поза його "рамки" [25, с. 70]. Творчість М. Ореста доповнювала українську поезію на її магістральних напрямках, часом конфліктує з нею, з її невідповідністю запиту "чистої поезії", водночас засвідчила "новий, зрілий рівень філософської й естетичної зрілості цілої культури" [22, с. 3]. Лише упереджений погляд міг бачити в ліриці М. Ореста "аформальний" світогляд, а вірші – "аморфні", дарма що "добре відкладаються і в форму" [27]. Такі припущення аргументова-

но спростовував В. Державин, доводячи, що "створення класичного стилю потребує як доконечної передумови єднання виключно естетичного", що, допоки "естетичні принципи не визнаються за самовистачальні в мистецтві, а підпорядковуються на зразок надбудови чи літературно-суспільної акції якоїсь", доти немає класицизму, немає високого і великого стилю в мистецтві, немає й суспільства, здатного сприймати той стиль" [8, с. 351].

Поет не довіряв позірним формам, крізь видиму природу намагався розгледіти іншу, приховану, в якій наявна вічна краса. Пошуки метафізичних основ буття, виражених через ціннісні критерії прекрасного, унеможлилювали сенсуалістичні рефлексії чи романтичну замріяність. Ліричний герой прагнув "онтології чистої води", що віднаходиться "не в злитті з природою, а в злитті з духом природи й надприроди"; в таких його інтенціях критика вбачала ознаки філософської ентелехії [9, 353], заглибленої у внутрішню мету руху, приховану у прагненні наділеного формотворчим потягом буття до здійснення. Мотив освячення душі, віднаходження духовної свободи ("ласкавих висот синь!") на шляху, яким "Могучий гряде цар", тобто Ісус Христос, розкрито у програмовій поезії "На озері скрес лід", яким відкривається збірка "Душа і доля", що складається із трьох розділів (суб'єктів). Аналогічна думка перефразовувана й у вірші "Мандрівче, не йди, стань!", перейнятому розумінням марноти земного існування перед цінностями божественного єства: "Стомила душа злом – / І стало буття сном". Ліричний герой далекий від барокового розуміння взаємоперетину протилежностей, швидше схильний до переходу від однієї онтологічної якості до іншої. Він у своєму "преображенні" спирається на любомудрів, духовних сподвижників на зразок Св. Франциска Ассізького, уподібнюється до Лоенгріна, заклопотаний пошуками чаші Грааля, аби "світлої сили набрала/ Несміла моя душа", що було прикметним також для лірики Юрія Клена та В. Барки, творчу уяву яких заповнювала висока культура куртуазного середньовіччя, героїка та лицарський етос, притаманний персонажам Артурівського циклу.

Поетичний космос лірики М. Ореста унеможлилював стихію хаосу, утверджував абстрактно-конкретну метафізичну єдність світоладу, в якому має панувати гармонія, що забезпечує шлях "в обітований край", утверджуючи критерії каколатії. Усвідомлення його

сутності сакрального світу дано лише втаємниченим, спроможним декодувати "літа життєтворчого аннали", що сприймається через "Велике Мовчання./ ласкаве і сильне". Тут панує поважна атмосфера ("Стоять дерева на премудрім вічі./ І мова їх – промінна тишина"), бринить мелодія молитви, що іноді набуває екстатичного пафосу ("З циклу "Хорали лісу"). Найчастіше досконалий світолад у поетичному хронотопі М. Ореста репрезентований прибраним "в зелену митру" "генієм лісу", "древесним храмом", садом, тобто віднайденим раєм, з яким пов'язані "піски біблійні" та "близька небесам ріка". Завдяки лісові, що набуває універсального значення, "душа, пробивши суєту життя./ В собі відчує ніжне колосіння –/ Знак невмирущого свого буття!". Старі дуби, вподібнені до херувимів, виказують аллюзію на янголів, які при храмі Соломона захищали скрижалі заповіту. Символ лісу чи саду засвідчує архетипні властивості світового дерева світу, як і гора, на шпиль якої зводиться недосяжний замок ("Ти – владарка у королівстві літа"), вбирає в себе благословення Землі, власне Великої Матері, яка схиляється перед престолом Діви Марії. Язичницький світ органічно поєднаний із християнським, на чому наголошує поет в урочистому білому вірші "Вітаймо день Благої Вісті, свято!", що сприймається як ремінісценція Євангелії від Луки (1:26-28) про народження Сина Божого, про що дізналася Мати Божа від архангела Гавриїла. Поетичний космос М. Ореста видається графічно прокресленим, статичним, супокійним, погідним у своїй метафізичній заглибленості, розбудованим на раціональній основі. Водночас поет запевняє про свою схильність до кардіоцентризму ("Я чую в серці шум дібров"), виправдовуючи духовний ескапізм як заперечення беззмислового існування в позитивістських вимірах, байдужого до сердечних осянь: "Замкнулося серце моє непривітане./ Укрилось за брами, в бори". Воно поривається "до лісу вічності, до рідного гнізда", тобто до сталих цінностей людського буття, замикаючи цей порив "в слова магичні".

Попри утопічну модель людської спільноти, що лишалася авторським прожектом, у збірці набула актуальності теза про шлях як подолання зла через чистоту споглядальної свідомості, пізнання світової душі та містичне єднання з нею. Можливо, до таких ліричних роздумів М. Ореста спонукало його осмислення філософії М. Бердяєва [10, с. 60]. Часто мандрівні мотиви виповнюються тривожним передчуттям лиховісної долі, що спостерігається переважно у віршах, написаних у 30-ті роки та на початку 40-х ("Душа спустошена, отрועна злобою...", "Як чорний корабель, у місто ніч впливає...", "Загине світ! Безумством і війною..."), що входили до складу "другої сув'язі", в якій він, використовуючи прийом центону, полемізував із Ф. Тютчевим ("Счастлив, кто посетил сей мир/ в его минуты роковые"): "Нещасний той, хто світ земний одвідав/ В його фатальні, демонічні дні". М. Орест мав на увазі абсурд радянської дійсності з одержавленим терором, патологію Другої світової війни: "Цих днів диявольський галоп/ Спинити що могло б?" Апокаліптичні видіння як застереження перед реальною катастрофою поглибилися і "третьої сув'язі", зокрема у вірші "Нічний ураган", в якому розкривається фантазмагорія розпаношених стихій хаосу, які прагнуть знищити життєвий космос, "дім зірвати з підмурівку". Поет вдається до рвучкого експресивного ритму, що контрастує із характерними для його стилю виваженими строфами, навіть викликає асоціації із розкутими дольниками та манерою мовлення Т. Осьмачки. Абсурд дійсності зумовлює появу у доробку М. Ореста елементів сюрреалізму, як-от у "Видінні" при висвітленні напруженого протистояння потворного василіска –

Отця Убивства, а також "скелета великого пса" та ліричного героя, який нарешті потрапляє до "Лісів Живущих" та завітаних луків, але не може прийняти "благостині", тому що затруєний "скорботними роками". Єдиний вихід для цього героя – повернення до природної людини. Неважко тут заприпитати не так руссоїстську, як напівзабуту сковородинську традицію, що проглядається у поезії "До вас, в побожному мовчанні", що викликає аллюзію на вірш "Ах поля, поля зелені" Г. Сковороди, водночас містить антицивілізаційний пафос: "О людський світе, згубний і підступний./ Ти, душевбивче, тут не владен, ні./ Зелений храм для тебе неприступний./ В заказаній росте він даліні".

Метаморфози, на які сподівається ліричний герой, можуть мати пантеїстичний сенс, але відмінний від Антоничевого, бо М. Орест не переймався пафосом перенасиченого біосу, ліси в його ліриці одуховнені, мають "обличчя добрі і величні". Поет розширював можливості "неокласики" не лише за рахунок античних чи ренесансних інтертекстів, що характерно для М. Зерова та інших київських поетів [4, с. 52], звертався, як Юрій Клен чи М. Рильський, до середньовічних джерел, до легендарних Трістана, Ізольди, Парсіфалія, Лоенґріна, Овлура чи історичних постатей Св. Франциска Ассізького, Ф. Петрарки. В його доробку, крім грецьких та римських образів (Орфей, Помона, Гесперіди, золоте руно), яких виявилось не так уже й багато [14, с. 108], частіше діють християнські (янгол, архістратиг, Страшний Суд, розквітлий всохлий посох), подеколи – орієнтальні (Будда, цар Ашока), язичницькі (Хорс, Лада, жар-птиця) образи, згадуються сучасники на кшталт П. Пікассо. Поета цікавила духовна культура гармонійної людини, не пошкоджена цивілізацією. Тому першорядного значення надавалося ідентифікації іманентного Я, що волею фатального випадку потрапило в неадекватне, чуже для свого ества середовище існування, суголосне тяжкій еміграційній долі. Воно може знайти себе у вищій істині, відмінній від людського ества, але такої, що пропонує шлях спасіння. Найповніше така думка сконцентрована у вірші "Священної ностальгії години...": "Віддаючи себе в любові білій./ Розточуючись в тім, що є не я./ Стократ, стократ душа себе наводить". Найчастіше відмежування від іншого спонукає чітко визначити це інше, "небожественне", що переважно гнобить цю душу, деформує її сутність, призводить до того, що Я живе "тільки частю/ Душі своєї". Йдеться про "оболону тлінну": "В тілі тоскнім/ Вона скитається по чужині/ І марна путь її, і плід німий". Християнський, майже аскетичний дискурс такого світоявлення парадоксально пов'язаний з естетикою "неокласики", хоча нічого дивного у тім немає, якщо звернутися до традиції неоплатонізму, на яку спирався М. Орест, що переосмислювала досвід античної думки у світлі антитетичного їй християнського врівнення. Тому поет говорить про найвищу, найсвітлішу, або "білу", любов, що проявляється у божественній сутності, коли дух зливається з душею, проявляється через неї: "О, душе батьківщини всеблагий!" Душа названа у чоловічому роді, що не має за собою певного аграматизму, тому що репрезентує Бога, який найповніше проявляється в символі Лісу, де сконцентровані "вівтарі шумливі/ Нерукотворної краси!" Саме таким, а не конфесійним, постає справжній храм Божий, доцентровий світ, сприйнятий крізь призму категорій прекрасного і величного, як заперечення "злочинств і мерзоти", на чому наголошується в урочистому вірші, зімітованому під античний дистих, "Добро безумне", яким завершується збірка, тому що поза межами часу і простору "Смерть мертва. І всесвіт – життя". М. Орест, на думку В. Державина, створив власну поетичну філософію, як і

Ф. Гельдерлін, який засвоїв класичну поетику [8, с. 365]. Вона не може бути "вищою", ніж в інших "неокласиків" [25, с. 302], вона просто інша. Якщо звернутися до запропонованих Елеонорою Соловей типологічних рядів при з'ясуванні характеристики філософського поета, то М. Орест відповідає першому та другому ряду, власне тяжіє до "буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові" з виразним суб'єктивним, пантеїстичним, натурфілософським світосприйняттям та "потужного інтелектуально-філософського начатку" на основі осмислення "знакової системи" світової культури [26, с. 246].

Настанова на врівноваженість раціонального та емоційного аспектів художнього мислення, на розбудову статуарного поетичного космосу позначалася передусім на дисципліні мовлення, на культурі віршування, спростовувала уявлення, ніби його "не можна назвати чистим неокласиком" тільки тому, що в його віршах настанова кларизму поєднана "з поривами у світ гострих переживань" [11, с. 18]. У кожному разі рацію та емоцію врівноважувалися в аспекті сенсорно-інтуїтивного світосприйняття, дозволяли розширювати можливості стилю, що набував синтетичних характеристик, коли поряд із пластичними, кларистичними елементами з'являлися романтичні та символістичні [5, с. 42]. Очевидно, поета, який послідовно боронив неокласичні цінності "як святиню" [17, 38], не завжди задовольняли нормативи виступленої силабо-тоніки, він намагався їх урізноманітнити, вдаючись, скажімо, до поєднання двостопного амфібрахія із ямбом та іоніком в ситуації заміни ненаголошеного складу наголошеним ("На озері скрес лід"). При пануванні врегульованої метрики, культивування елегантного дистиху, шестистопного ямбу, близького до олександрини, спостерігається застосування логаямбів, астрофічного вірша, паузника ("Нічний ураган"), верлібру ("Камінь"), трапляються також гноми тощо. У збірці "Душа і доля", крім сонета "Не видно берега у сивій млі", твердих строфічних форм не спостерігається.

"Неокласика" ніколи не дотримувалася вимог надміру строгих версифікаційних нормативів, тому М. Орест, як і М. Зеров, розхитував до певної міри канони [11, с. 61] і водночас дотримувався їх. Жодної суперечності в цьому немає, адже йдеться про творчість, яка себе прирівнює до відповідного зразка і тут же поривається до творчої свободи, прагне гармонії, та, не знаходячи її, набирає ознак драматичності. Тому не дивно, що М. Орест міг не тільки послідовно реалізувати вишукану естетику "чистої поезії", а й бути різним – символічно-езотеричним і класично пишномовним, навіть помпезним, часом солодко-кокетливим [22, с. 12]. Впадає у вічі поєднання абстрактної лексики з конкретно предметною, застосування алегорії, що має ознаки раціональної фігури. Метафора подеколи розгортається в сентенційну алегорію ("Жнець"). Водночас привертає увагу вишукана евфонія ("барви бронзи, злота і цинобри"), алітерація у віршах подеколи стає наскрізною ("На озері скрес лід, / проснувся софір рік"), актуалізуються засоби ономапоетії ("Ти чуєш лепети і рокоти потоків. / Що в них бринить луна правданих, райських років").

Охоплена "філософічними проблемами" збірка "Держава слова" сприймалася сучасниками як "максимальне поетове намагання творити з словесних цеглин бездоганні з поетичного і поетикального боку строфи" [24, с. 116-117]. Вона складається із шести розділів, охоплених спільною ідеєю конструктивної, світотворчої можливості сакрального слова, в якому вбачається "райський маєстат". Ліричного героя при спогляданні його "виду надземної сили" "проймає радісний жаж". Застосування оксюмору тут не випадкове, бо йдеться про освоєння таємничих кодів, що мають у своїй основі

гностичну, євангелічну основу: "Спочатку було Слово". Людська доля залежить від адекватного розуміння універсальної сутності божественного Логосу, про що мовиться у багатьох поезіях. Тому автор – "поет чистої духовності" [12, с. 25] – завжди певний, що всупереч найжахливішим катастрофам "Дух Богоносний в ожилі долини, / Зичливістю світлий, велично прилине, / Об'явлено нових він посіє слова / І ніжно збере невечерні слова". У таких випадках поетичне мовлення набуває поважних інтонацій, виповнюється урочистою лексикою, в якій відображено сутнісні ознаки буття, зафіксовані у Святому Письмі.

Поетичний світ розбудовується на контрастах, на запереченні руйнівних загроз, коли "Вітрів талуючих гнівні квадриги / Несито мчали в чорних деревах". Ліричний герой здатен зупинити деструктивну навалу силою молитви, що викликала чудо, коли перед його зором "замерехтіло / Крізь сіть свистючу, крізь летючий сніг / Уроче видиво, осяино-біле, / Його відвічних непомилних книг". Ремінісценція агіографії тут не випадкова, адже досвід духовних подвижників не втрачав свого сенсу і для катастрофічного ХХ ст., дозволяв утаємничитися в "літер незбагнених спіле злото", аби викликати "благословенні, білі, вишні води", уздріти "мій город, горній, непоборний", що асоціюється із вічним садом ("отній сад") і завдяки глибокій вірі "розквітне в повноті усіх віків". Поет намагався закарбувати у слові своє уявлення про досконале суспільство як "священну громаду обраних", яка пережила "духовне преображення" [8, с. 354]. Воно асоціюється з весняним оновленням природи, сугестуючи великодні передчуття, коли "лілійна легкість / В серця влилась людей". Образ лілії як символ чистоти і спокою, благовіщення проступає на священному потирі, тобто чаші Грала (поет вживав німецьку форму – Граль), завдяки якій ліричний герой став "мудрий і мрійний", дарма що не може ступити "до храму несхибний слід", постійно шукає його як "ідеї духовного поклоніння, самопосвяти, вічної прощі до найвищої святині" [3, с. 136], дарма що не знаходить відповіді тут-і-зараз: "Хто скаже, де золотіє / Світич небесний, Граль?"

Метафізика духовно досконалого світу лишилася для М. Ореста світлою утопією, вищою дійсністю, яка спростовує домагання реалій ХХ ст. на значущість, бо насправді вони жахають неспроможним абсурдом. Поет у своєму екзистенційному виборі орієнтувався на вищі цінності, переборюючи власною творчістю та життям лиховісні реалії тоталітарних режимів, обвальної людської деморалізації. Тому і в "Державі слова" з'явилося чимало віршів, написаних за умов більшовицьких репресій, катастрофи Другої світової війни та еміграційної неволі. Вони сприймаються як метафори трагічних поневірянь людини, яка не втратила свого ества. Цивілізаційне здичавіння, що робить замах на одвічну природу, ототожнену з людською душею, викрито у виповненому драматичного звучання вірші "Відхід лісів", що викликає асоціації із новелою "Битва" О. Кобилянської і водночас вносить свої корективи до теми прагматичного приборкування, насправді цинічного нищення світу, коли дві лиховісні імперії – німецька та радянська, "два самодержавства / В зухвалій і безприкладній сваволі / Звели межі собою безоглядну / Війну – і блідій тіні права / За ними не було". "Ліси величні, дародавці добрі, / Учителі душі, лишали землю..." не тільки тому, що воєнне лихоліття також не щадило їх. Йдеться про глибшу смислову семантику: вони не могли більше існувати на деградованій землі, відтак мусили покинути її. Для ліричного героя така подія означала втрату життєвого космосу, втрату свого ества: "вся душа моя кричала проти того, / Що я людина". М. Орест, як і М. Рильський,

П. Филипович або Юрій Клен, не цурався інвективи, не зловживаючи публіцистичним дискурсом, у хвилини апокаліптичного одчаю звертався до місткої, часом узагальненої метафори: "В небесах, на землі і в серці/ ночі меч...". У розділі "Карби і кола" особливої актуальності набув поширений ще в українській поезії XIX ст. мотив чужини ("Сивіє чужини скорботний сніг") та сироти ("Думи мої і чуття/ Блукають нині, як сироти./ По смерклім полі життя"), що не викликають враження вішових штампів, швидше – розкривають трагедію української людини, приреченої на дезорієнтацію у часопросторі, що "гнітить, мов книга беззмістовна", на нескінченну самотність, яка позбавляє життєвої перспективи: "Гляджу в майбутнє і смучусь: в обличчі/ Його нема потішливих знаків". Ліричного героя, що опинився у фатальній ситуації "відсутньої присутності", оберігає від розпаду віра в божественні істини, у "Вічний День, могучий і незрадний", невитравна етногенетична пам'ять ("карби лагідні, теплі письма"), особливо тонке чуття любові, чистоти сердечних переживань, що не завжди з'являлися в поезії М. Ореста. Принаймні, вірш "Я не скажу тобі: моя любове!" вивонений гіркотою усвідомлення неможливості реалізувати любов, відбутися в ній через несприятливі умови роз'єднаності життєвих шляхів, серед яких єдиною можливою лишається "самотня путь" вигнання. Тому переважають раціональні медитації, часто у вигляді коротких сентенцій та афоризмів, подеколи з іронічним підтекстом, як у деяких дистихах:

Правда одна. Хтось правду свою проповідує? Горі!
Ворог її він або неук, безумець, сліпечь.

Довкілля лишається глухим до страждання окремої людини, яка не може примиритися із ситуацією упослідженого вигнання, тому намагається лишити по собі ледве помітний слід, про що мовиться у розділі "Написи". Зокрема у вірші "На фронтоні дому" ліричний герой розмірковує: "Відкіль прийшов я і куди піду,/ Не знаю сам". Проте він, позбавлений права на нормальне життя, не впадає у стан деградації, адже для нього "Буття є таїна", переконаний, що, незважаючи на злигодні, "У домі вічності, могутнім домі/ Всякчас будем ми і незникомі". Філософічні формули притаманні й іншим творам – "Над джерелом", "На брамі міста", "На фронтоні театру", "На сонячнім годиннику". Вони лише різняться змістом сентенцій, але кожного разу зберігають прагнення зловити невловну мить, іноді приперчене саркастичним висновком, як у вірші "На брамі кладовища": "А прагнеш ти спізнати невідоме./ Що ви звете убогим словом там, –/ Стань, брате, написом і тлінним ям". Лірика М. Ореста присвячена не так переживанням, як осмисленню недовіли людини, яка втратила батьківщину ("Ізгой бреде в світі – і як сувора рана/ Він, дар богів, болить на чужині чужий"), але не свою гідність. Екзистенційний топос розчухнувся на посейбіччя, з яким асоціювалася батьківщина, розрив із якою вигнанець сприймає як важку травму, дарма що, як він самозізнається, "Твоїх натхнених краєвидів мова/ Поволі блідне на блідій межі/ Моєї пам'яті", та потойбіччя ("Я спізнаю на чужині./ Чого не спізнав я там"), перебуває у стані мандрівника, непривітаного сироти, свідомий того, що назад немає вороття. Однак він сподівається на відродження країн ("Києву"), на здатність перетривати лихоліття, щоб бути на своїй землі ("Львову", "До Львова"), віщує "Архангельських смері років", "гніву судного день" як утвердження довго очікуваної справедливості. У таких випадках поетичне мовлення набуває металевого тембру, в якому відчувається відлуння "філософії чину" Празької школи, надто – гнівний пафос біблійних пророків, що знайшов найпо-

вніше втілення в поезії "Повстання мертвих", написаний п'ятистопним ямбом, що дозволяє звернутися до можливостей патетики, якими поет не зловживав. Такі твори свідчили, що він намагався, дотримуючись естетичних вимог "неокласики", виходити за їх межі, однак у розумних порціях. Поет схилився до давнього, з часів античності уявлення, що поезія втілює в собі пластичну ідею, магічний тайнопис ("Все, де високий артистизм./ Є і значливість ідеї"), що викликало у критики асоціації із пантеїзмом, прагненням "одухотворення природи" (наприклад, архетип лісу), зумовлювали уявлення, мовляв, поет "відійшов від раціоналізму неокласиків та від їхньої холодної філософської споглядальності" [25, с. 145]. Ці припущення спростовувалися М. Орестом. Його художня концепція найповніше і виразно прокреслена в написаному свідомо неквапливими гекзаметрами розділі "Ars poetica", що можна сприйняти за нормативну програму літературної творчості, відповідну настановам "неокласики". Вона була побудована на полеміці з Є. Маланюком, видається відповіддю на його однойменний вірш, написаний у 30-і роки ("Той не поет, хто лиш невпинно/ Дзюркоче про добро і зло. / Поет – мотор! Поет – турбіна! / Поет механік людських мас"), а також на деструктивні віяння в мистецтві XX ст., на практику національної та соціальної заангажованості письменника, характерну, зокрема, для положень "великої літератури" чи національно-органічного стилю, поширеної в період МУРу, адже більшість віршів розділу була створена 1946-1947 рр. "Ars poetica" М. Ореста, як і його поетичний доробок з виразними ознаками стильового синтезу, розвивала ідею сонета "Pro domo" М. Зерова, низки його статей, зокрема "Наші літературознавці і полемісти", відповідала концепції київської "неокласики", тому не давала підстав вважати поета "класицистом за своїм літературним стилем, неокласицистом за напрямом у світовій літературі", хіба що вважала його "молодшим неокласиком" [3, с. 13]. Його концепція творчості полягала у вираженій художній діяльності "без крику і зупинок", де першорядне значення припадає на "артистизм і значливість/ Внутрішня; їх осягнеш – створиш в мистецтві добу". Задля цього поетові слід "вжитися в слово", "слів спізнати єство", бо іншого шляху творчої самореалізації він не має, тому що його єдина оселя, якщо мовити словами Г.-Г. Гадамера, – мова, власне "мова поезії", відмінна від мови "щоденних взаємин" чи науки, відповідна її сакральному, універсальному значенню, зафіксованому в Євангелії від Івана: "Мова є одність". Пріоритетним лишався високий стиль ("різного роду слів не смієш мішати у вірші"), що полягав у напруженій селекційній роботі творчої уяви ("образам, як і словам, строгий належить добір"), певною мірою викликав асоціації з імперативними настановами "Мистецтва поетичного" Н. Буало: "Шліфуйте, щоб іще не пошліфувать./ Не бійтесь креслити, а інколи оддать". Проте М. Орест, лишаючись вірним "класичній пластиці" М. Зерова, не поділяв абсолютизації раціонального дискурсу неокласицизму, визнавав потребу переживання поетичного мовлення, кардіоцентричного впливу вишуканих слів: "Але яке тепло вони лишають./ По благосних відвідинах своїх./ як світло у душі стає по них!". Лишаючись "найліпшим натеper знавцем літературної мови" серед емігрантів [6, с. 119], "свідомо уникаючи зовнішніх ефектів, гіпертрофованих емоцій та позірної екзотичності", зосереджуючись "на внутрішній експресивності слова-образу", його естетичної досконалості та інтелектуального магнетизму" [14, с. 105], він не задовольнявся вивіреною лексикою літературної мови, іноді, як і М. Драй-Хмара, не приховував своєї залюбленості в архаїзми

(оболонки), у пасивний словник, притаманний сакральному мовленню ("згортки хламиди", "хоральне співання", "храми"), зрідка вдавався до неологізмів, наприклад, "осніжені вежі". "Молодший неокласик" полюбляв епітети, використовував їх, як і М. Зеров, для стислої характеристики предметів ("невимовна самота" або "крок тяжкий"), а також метафори та метонімії, надаючи їм ознак ясності кларизму, дотримувався традиції київських поетів у заперечення фольклору як джерела поезії ("Але народних пісень форм і окрас не вживай", бо "Мужньо скажімо: Майстерність і мудрість не нашого краю/ Гідні того, щоб учнями стали митці"). Іноді прориваються інтонації моралізування, особливо там, де заторкнуто питання канону ("Слова, до трави подібні"). Мистецтво в розумінні М. Ореста мало метафізичний сенс, тому виводилося поза конкретно-історичні площини. В осередді поетичного космосу перебуває образ "отця вельможних поетів" Орфея, до якого звертається ліричний герой з проханням стати посередником між митцями та божественною Істиною:

З самоті темної визволь, з неласки відрубної вирви
 Душі співців, покажи путь неподільності їм;
 [...] Вождю і друже божественний! Словом навчи їх магчним
 На отяжілій землі світлі творити дива.

Збірка "Гість і господа", що з'явилася одночасно із "Державою слова", не мала виструнченої архітектури, як попередні видання. Натомість у ній переважають особистісні мотиви, переживання стану анахоретства, що у "світі спіритуалізму [...] набирають рис якоїсь духової переваги" [24, с. 310]. Поет намагався, аби вона "вийшла максимально чітка в звучанні і добірні в лексичі. Щоб говорило кожне слово" [10, с. 57]. Книжка складалася із віршового прологу "В кімнаті тишина. Біжать хвилини..." і двох антитетичних розділів "Гість і господа" та "В Авсбурзі". Вступний вірш вносить у композиційну структуру збірки інтригу протистояння протилежностей. Перша строфа, що нагадує філософічні медитації Є. Плужника, зосереджена на вмінні ліричного героя в кімнатній тиші дослухатися до плину часу, друга – виповнена передчуттям неминучості, тому слід щомиті бути готовим "За дня свого перебороти ніч". Надійною опорою у "двобої проти злого" лишається "сонячне слово", пов'язане із березневим оновленням природи. У "Весняному триптиху" розкривається утопія ідеального світу, на яку натякають світлі хмари (оболонки, "білі ефеби") і "Небо, гоститель добрий,/ Їм стеле столи далини". Ліричний герой усвідомлює недосаженість божественного краю для смертного ("Серце, не заздри богам,/ Не заздри чужому чуду!"), навіть якщо він втаємничений у сакральні тексти, від яких його відриває легіт: "Не в книзі дійства урочі,/ На обрій скеруй свої очі". Виявляється, що таким краєм постає земля "Хорса і світлої Лади", тобто Україна, фізично втрачена, але фактично невитравна з душі вигнанця. Світ як текст постійно присутній у ліриці М. Ореста, проте не міметичного сенсу, а швидше сфокусованого в інтровертивній проекції, наприклад, у скорботі, здатній згортати "літописи свої", про що мовиться у вірші "Надходить вечір. Сонце лле в гаї...", виповненому солярною повинню, що спостерігається і в інших поезіях ("На честь липня", "Ще повільно світла падає на віти..."). Вона присутня в несподіваних для доробку М. Ореста імпресіоністичних замальовках ("Ти звеш мене в блакитне і ранкове..."), що не шкодять "неокласичній" нормативності, швидше нюансують її, як виблиски довершеної картини.

Поет спробував зберегти ясний погляд на творчу перспективу, усвідомлюючи, що попереду чекає "ангел в небесах". Тому ліричний герой, який іронічно сам себе

характеризує як "жертвовного мрійника", спирається на досвід "постарілого серця", виповненого вітаїстичною енергією. Довколишня неприваблива дійсність, відображена у пластичній метафорі ("Набрякли холодним дощем кам'яниці/ І скінють в покорі тупій"), лише позірні, бо насправді існують незнищенні істини, коли "Всі радості вічність бере понадземна", гарантуючи "дорогу свободну". Сірі, непривітні дні фатального "бродяжого духу" асоціюються із неминучою спокутою "за недогляд, ваду, гріх/ Не в нас – що ми! в самому світостворі.../ Тягар провин таємних, не своїх/ Прознаємо ми в смерті, муці, горі". Ліричний герой переконаний у недосконалому космосу, коли безневинні люди мусять каратися за не скоєні ними провини. Збереження спокою дається досить важко, часто викликає в його душі песимістичні настрої ("Світ не для радості, і щастя постає./ Як дружнє забуття зламає мук коп'є"), усвідомлення своєї малості в масштабі світоладу, що свого часу осмислював Є. Плужник: "Помилуйте благоприхильно/ Душу малу мою". Тому М. Орест порушує питання "Що власна доля?" ("Доля творена") у межах всесвіту, занурюючись у потоки людських трагедій, у "буряне зступання/ Кіл життєвих", з глибин якого лунає вість передбуття. Замислюючись над метаморфозами існування, де "стає прокляттям час", він лишається при думці "собою бути" як за життя, так і поза ним. Тому песимістичні мотиви, що часом з'являлися в доробку поета, "не спростовують його глибинної віри в фінальну перемогу добра, істини і краси" [7, с. 90], але зумовлюють драматизм ліричного сюжету.

Автор використовує прийом каталогізації, як у поезії бароко, коли, принаймні, перераховуються різні дерева, аби витворити враження лісу ("Лип, буків і дубів порожні снасті..."). Архетип лісу набуває "суворо-мудрого сенсу правичності, розмаїття в "Одності", що забезпечує "круг" життя. В іншому філософічному вірші, у терцині "Є мислі ароматні, наче квіти...", де порушено питання про "істини зерно", яке розкривається через категорію подібності, поет приходить до аналогічного висновку, що розмаїтий світ повідомляє "чуйному: Буття – єдине". У "Вересневих терцинах" світ трактовано як недописаний і не прочитаний до фіналу текст ("Ще книга не закрилась, епілогу/ Читаються рядки". У збірці "Гість і господа" трапляються сонети ("Тривання", "Діалог", "Aestate A.D. MCMXLVIII" ("Літа Року Божого 1948"), "Захід"), газелі ("Над світом є не знана нам свобода...", "Свідки", "Спливає на каштан тепло останнє..."), катрени (цикл "Мініатюри"), які засвідчували неослабний інтерес поета до твердих строфічних форм оцидентального та орієнтального походження. Крім творів із виразними ознаками кларизму ("В непогоду") в доробку поета з'являються і вірші-натяки з розмитою семантикою, появою таємничого "хтось", сугестіями, притаманними символізму, що давало підстави І. Костецькому вбачати у творчій еволюції М. Ореста тенденцію від "неокласики" до символізму [16, с. 44-50], чого не сприймали київські поети, зокрема М. Зеров, і в середовищі якого формувалися П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бурггардт. С. Павличко також віднаходила джерела символізму М. Ореста, схильного до езотеричної мови, проте без широти, аж до довільності витлумачень і асоціацій, як у класичному, автентичному символізмі, тому порівнювала його зі С. Георгіє, Р.-М. Рільке [22, с. 8]. Аналогічної думки дотримується й О. Астаф'єв [1, с. 73], а також І. Заславський (додаючи імажинізм), який уточнює, що в ліриці поета вони "переплавляються, породжують нову естетичну якість" [9, с. 15]. Ознаки символізму та імпресіонізму в ліриці М. Ореста проаналізувала Н. Кирієнко, тому навіть припускає думку, що, мовляв, "однозначно не можна сказати, ким був М. Орест – неокласиком,

імпресіоніст чи символіст", хоч тут же знаходить відповідь "про синтетичний характер його художнього мислення" [14, с. 160]. М. Орест доводив, що "неокласика" зводиться до засвоєння світової класики як у жаровому, так і в стилізовому аспекті, дисциплінуючи поетичне мовлення та кардіоцентричну стихію. Їй не обов'язково звертатися лише до античних інтертекстів, що potwierдив поет, у ліриці якого "всюди панує умиротвореність, що має передати певний стан, а не процес", "через образи-стани природи" [11, с. 19]. Коли в М. Зерова "домінують книжні образи, то в пізній ліриці М. Ореста – візуально-слухові, музичні" [14, с. 122]. Збірка "Пізнi вруна" привертає увагу притишеною тональністю, журливою медитативністю, намаганням збагнути сенс життя на схилі літ, врівноважити екстравертивні проєкції з інтровертивними, сердечними. Переважають інтимні мотиви, пошуки порятунку конкретної душі, втоми і прощання зі світом, усвідомлення, що "Біль родить біль, біда зове біду", "тюремні спогади" на тлі екзистенціального лісу, усвідомлення неможливого: "Де б від минулого я міг втекти / Від майбутнього?". У низці рубаї циклу "Взором перського" знову акцентовано філософічні настрої автора: "вічність є непроминутий день". Перед поетом відкривалася нова творча, на жаль, не реалізована перспектива інтровертивної саморефлексії, душевного неспокою, спростовуючи припущення про його ідеал як "статичну рівновагу" та трактування самого поета, "який відкриває, радше ніж закриває добу" [15, с. 30, 32], що було зроблено за штучною схемою трьох осей координат І. Фізера.

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К., 1998; 2. Б.Н. Відійшли у вічність // Київ. – 1963. – Ч. 3-4; 3. Бросаліна О.Г. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського // Автореф. дис. ... канд. філол. н. – К., 2003; 4. Гальчук О.В. Микола Зеров і античність. – К., 2000; 5. Глобенко М. Під знаком невимрущего буття // Київ. – 1951. – Ч. 1; 6. Державин В. Заслужений триумф поетичного мистецтва // Визвольний шлях. – 1955. – Ч. 10; 7. Державин В. Книга поета-мислителя (Михайло Орест. "Гість і господар") // Державницька думка. – 1952. – № 7-8; 8. Державин В. Поетія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово: Хрестоматія української літ. та літ. критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994. – Кн. 2; 9. Заславський І. Поет, брат поета // Дивослово. – 1997. – Ч. 5-6; 10. Ізарський О. Михайло Орест в листах // Сучасність. – 1964. – № 3; 11. Ільницький М. Українська повоєнна еміграційна поезія. – К., 1995; 12. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Хрестоматія української релігійної літератури. – Мюнхен-Лондон, 1988. – Кн. 1; 13. Качуровський І. Про поезію Михайла Ореста // Орест М. Пізнi вруна. Книга поезій 5-та. – Мюнхен, 1965; 14. Кириєнко Н.М. Естетична система Михайла Ореста: Генеза, творча реалізація // Автореф. дис. ... канд. філол. н. – К., 2006; 15. Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході. – Мюнхен, 1969. – Т. 2; 16. Костецький І. Анатомія піднебесного // Сучасність. – 1961. – №12; 17. Кошелівець І. Про Михайла Ореста // Сучасність. – 1961. – Ч. 10; 18. Кошелівець І.М. Про редактора цього збірника // Безсмертні: 36. спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару. – Мюнхен, 1963; 19. Одарченко П.В. Українська література: 36. вибр. ст. – К., 1995; 20. Орест М. Заповіти Юрія Клєна // Українське слово. – К., 1993. – Кн. 2; 21. Орест М. "Кум там, де коровай". Відкритий лист до П.А. Животка // Орлик. – 1947. – Ч. 12; 22. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Державна слова: Вірші та переклади. – К., 1995; 23. С.Г. Михайло Орест. Гість і господар // Київ. – 1952. – №5-6; 24. С.Г. Поет-неокласик (З приводу збірки поезій М. Ореста "Душа і доля") // Світання. – 1946. – Ч. 4-5; 25. Славутич Яр. Меч і перо. – К., 1992; 26. Соловей Е.С. Українська філософська лірика. – К., 1988; 27. Шерех Ю. Третя сторона: Література. Мистецтво. Ідеологія. – К., 1993.

Надійшла до редколегії 02.10.06

О. Лященко, асп.

ГОГОЛІВСЬКІ ІНТЕРТЕКСТЕМИ В РОМАНІ "БЕЗ ҐРУНТУ" В. ДОМОНТОВИЧА

Проаналізовано етико-філософську проблематику роману "Без ґрунту" В. Домонтовича як інтертекстуальний діалог з романом "Мертві душі", комедією "Ревізор" та повістю "Старосвітські поміщики" М. Гоголя.

The article analyzes the range of philosophical problems in the novel "Without ground" by V. Domontovich as an intertextual dialog with novel "Dead Souls", comedy "Auditor", and narrative "Old-fashioned landowners" by M. Gogol.

Модернізм в українській літературі першої половини ХХ ст. як інтелектуальний пошук нових тем і виразально-зображальних засобів спричинив глибоке переосмислення та інтерпретацію культурних символів минулого. Зокрема, йдеться про активний діалог у творчості українських письменників-модерністів з текстами М. Гоголя. У вітчизняному літературознавстві про художнє засвоєння певних рис гоголівської поетики згадувалося у зв'язку з мистецькою практикою Т. Осьмачки, М. Хвильового, Є. Маланюка та ін. У творчості В. Домонтовича постать М. Гоголя, його художній доробок також знайшли своє наукове, і художньо-літературне осмислення та оригінальну інтерпретацію. Нині існує чимало досліджень експериментально-психологічних романів В. Домонтовича, проте ґрунтовний аналіз гоголівських інтертекстів у його творчості ще не здійснювався, за винятком студій Ю. Шереха, де дослідник вказує на окремі алюзії в романі "Без ґрунту" на поему "Мертві душі" [7]. Ця обставина обумовлює актуальність написання статті, мета якої – з'ясувати специфіку інтертекстуальної комунікації в названому творі В. Домонтовича з текстами М. Гоголя.

Варто зазначити, що чільні українські письменники і літературознавці першої третини ХХ ст. активно виявляли інтерес до суперечливої постаті автора "Вечорів на хуторі біля Диканьки" та "Мертвих душ". Маємо на увазі Ю. Яновського, П. Филиповича, М. Зерова та ін. Зокрема, В. Домонтович написав кілька розвідок про фольклорну основу повісті "Вій" та філософсько-

естетичну проблематику малої прози Петербурзького циклу. З огляду на схильність цього вченого до аналітичних роздумів над певними проблемами і в наукових працях, і в художніх творах, його звернення до гоголівської поетики в романі "Без ґрунту" видається логічним продовженням інтелектуальних пошуків. У цьому тексті можна не тільки простежити перегуки з композиційною побудовою, образною системою "Мертвих душ" – сам автор вказує на зорієнтованість на цей текст. Цікавим для дослідження твір стає з огляду на поєднання в ньому "улюблених" тем і мотивів В. Домонтовича та "гоголівської" поетики.

У цьому романі письменник продовжує роздумувати над проблемами своєї епохи: осмислення сучасності як складного процесу переоцінки цінностей, згасання народницького культурологічного дискурсу, втрата урбанізованою людиною власного коріння і, як наслідок – пошук нових світоглядних орієнтирів в умовах заперечення колишніх суспільних норм. Наратив першого рівня головного героя розпадається на дві частини: іронічну оповідь про будні працівників Комітету з охорони пам'яток та романтичну історію стосунків між наратором і співачкою Ларисою Сольською. Як і в інших романах, оповідач виступає радше свідком описуваних подій, або ж вони виявляються нав'язаними персонажеві ззовні. Так, Ростиславу Михайловичу пропонують поїхати у відрядження до Києва, де він замість активної участі в засіданнях Комітету з охорони пам'яток обмежує себе спостереженнями та епізодичними розмовами з іншими

персонажами. Сам наратор в епізоді дискусії в готельній кімнаті зізнається: "Щодо мене, то я відступив на другий план" [3, с. 181]. Він навмисне детально передає мовлення інших персонажів, описує їх минуле, зовнішність, щоб зіронізувати над ними. Однак ієрархія "оповідач – інші персонажі" виглядала б неповною без згадки про автора, який виконує у творі роль режисера. Поряд з упевненою нарацією Ростислава Михайловича виринає ремарка автора, в якій він іронічно висловлюється про головного персонажа: "Ростислав Михайлович полемізує. Він сперечається. Він міркує про гоголівську тему в сучасності, про те, що сучасність вклинюється в Гоголя" [3, с. 214]. У цьому зауваженні захована алюзія на роман Гоголя "Мертві душі", а подорож головного персонажа роману "Без ґрунту", яка відкриває галерею різних характерів, можна аналізувати як аналогію до мандрів Чичикова. Сам суб'єкт творчих актів зізнається: "для Автора мало вагу визначити коло зорових вражень, ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі..." [3, с. 215]. Про художній простір "Мертвих душ" є чимало досліджень. Наприклад, Ю. Лотман вважає, що "дорога – одна з основних просторових форм, що організовує текст "Мертвих душ" [4, с. 693]. У романі В. Домонтовича зав'язкою є відрядження Ростислава Михайловича в Київ, де він, як і Чичиков, зустрічається з різними чиновниками. На думку Ю. Манна, композицію "Мертвих душ" творять два протилежні структурні принципи: логічний та алогічний, що забезпечується "бічними ходами", несподіваними поворотами в розгортанні подій [5, с. 68]. Так, Ростислава Михайловича відряджають до Харкова з конкретним завданням, яке вирішується без його участі. Головний персонаж не потрапляє на збори через запізнення, натомість він знайомиться з Ларисою Сольською. Загалом його поїздка є до певної міри парадоксом, адже стає приводом для спогадів героя про Линника, а не виконанням службових обов'язків. Водночас цілком неочікувано герой, що уникає надмірних контактів із чиновниками, стає свідком своєрідного засідання у своїй готельній кімнаті; попри небажання брати участь у роботі Комітету з охорони пам'яток, Ростислав Михайлович потрапляє на збори. І всюди наратор звертає увагу на портрети й характери другорядних персонажів, що, як і в М. Гоголя, нерідко прирівняні до певних речей або істот, або ж мають диспропорції в статури, невідповідність у одязі тощо. Це підсилює ефект комічності в моделюванні їх портретних та поведінкових рис. Так, Стрижиус – "блідий і безбровий з рідким їжачком, зачесаним волоссям, з стосами жиру, відкладеними на спині, широким, як у жінки, крижем і коротенькими худорлявими ніжками, на яких безпомічно тилигаються штани", їх він раз-у-раз підсмикує... Опара, що повзе з макітри" [3, с. 165-166]. Ось як передає наратор своє враження від розмови із секретарем: "Він видавлює з себе цей мало-смаковитий комплімент. З бляшаного тюбіка повзе, хробаком згортається червоний крап-лак" [3, с. 169].

На імпровізованому зібранні в готельній кімнаті аполет комуністичної ідеології Бирський – "сухорлявий і вузький, тонкий, відточений, як лезо ножа гілйотини". Прикметно, що оповідач – столичний мешканець – звертає увагу на одяг персонажів, невідповідність якого натякає на фальшивість риторики Бирського, комічність попередньої народницької епохи в умовах сучасної радянської в портретах Криницького і Півня. Так, на речнику комуністичної ідеології "був одягнений синій піджак, пошитий з того дешевого синього краму, що йде на прозодяг робітників, але краєний у найдорожчого столичного кравця" [3, с. 188]. Криницький – "у чорному пожевклому сурдуті та білій пожевклій краватці, та в

такому ж пожевклому стоячому комірці, що їх носили років 40-50 тому", Петро Петрович Півень "в вишиваній сорочці й церебкопівських штанах" [3, с. 189].

Детально наратор зупиняється на образі уповноваженого Комітету охорони пам'яток Гулі, він називає його маленьким Самсоном, пророком, для якого мистецтво важить понад усе. Водночас оповідачеві він нагадає горобчика, який на дискусії в готельній кімнаті наратора "наскокує то на одного, то на другого з присутніх" [2, с. 182].

Привертає увагу й амбівалентність образів в аналізованих творах обох письменників. Так, з погляду Ю. Манна, у гоголівських характерах відбувається складна гра протилежних рис та атрибутів [5, с. 308]. Наявна вона і в романі "Без ґрунту".

Так, той же Гуля надає мистецтву першочергового значення. Водночас він нездатний відрізнити важливі речі від дріб'язкових. "Гуля вірив: його місія як уповноваженого Комітету охорони пам'яток саме й полягає в тому, щоб забезпечити збереженість мистецьких творів. Свою службову професію, номенклатуру своїх посад, розписку в відомості на одержання зарплати він розглядав як необхідні складові ланки свого покликання" [3, с. 179]. У свою чергу, Витвицький також намагається оберегти мистецькі твори від нищення, однак йому бракує освіти: "він однаково не розбирається в історії мистецтва, як і в діяматі" [3, с. 329].

Як і в "Мертвих душах", важливою в романі є проблема статичності – динамічності характерів щодо сучасності. Так, коли Бирський пояснює ідею комбінату, то в Петра Петровича Півня (як і М. Гоголь, В. Домонтович намагається підібрати прізвиська персонажам відповідно до їхніх характерів) "М'який комір вишиваної сорочки, як вузол стягнутої шворки, муляє йому шию" [3, с. 190], а Данило Іванович Криницький "сидить нерухомо, застигши в незмінній позі постаті з музею воскових ляльок" [3, с. 190]. У такий спосіб оповідач натякає на неспроможність цих характерів вижити в умовах тогочасної радянської дійсності. Ю. Шерех у цьому епізоді також вбачає неатрибутивну алюзію на кінцівку "Ревізора" М. Гоголя: "Заява про ліквідацію родин вражає присутніх. Вона приходить, як звістка про катастрофу. Либонь декому не вистачає більше повітря. Роззявлені пащі. Хрипкий подих. Спазматичні зусилля проквітнути кам'яний тиск повітря" [3, с. 191].

Витвицький, як і Ростислав Михайлович, – динамічний тип характеру. Недаремно наратор детально розповідає про його минуле життя, описує емоційний стан персонажа від гордості за посаду директора музею до розчарування після свого усунення. Основною проблемою цього персонажа є те, що "він людина іншої генерації й не має нічого спільного з сучасністю... Інші його колеги поринули в вир партійно-революційної боротьби або перейшли до кооперації, він вибрав для себе музейну працю" [3, с. 329]. Уклад його життя, ізольованого від зовнішнього динамічного світу, є алюзією на ще один гоголівський текст – "Старосвітські поміщики" і, більш загально, на античний міф про Філемона і Бавкиду. Як і наратор "Старосвітських поміщиків", Ростислав Михайлович потрапляє на обід до подружжя Витвицьких. Можна простежити чіткі паралелі між зображенням їхніх осель, портретних і поведінкових характеристик, виокремити деталі, наявні в обох творах:

"...перед будинком просторий двір з низенькою свіжою травичкою, з протоптаною доріжкою від повітки до кухні і від повітки до панських покоїв; гусак з довгою шиєю, що п'є воду з молодими і ніжними, як пух, гусенятами" [2, с. 34].

"В поле мого зору потрапляє блакитнорожева клямба, темний вишняк попід парканом, сірі дошки столика

з ніжками, забитими в землю, а на столикові, спустивши донизу свій довгий хвіст, стоїть чепурна й свідомо своєї гонорової урочистості, байдужа до всього, зеленосиня пава" [3, с. 339].

"Стіни кімнати прикрашені кількома картинами і картинками в старовинних вузьких рамах... Два портрети були великі, написані олійними фарбами. Один представляв якогось архієрея, інший Петра III... Навколо вікон і над дверима знаходилося багато невеликих картинок, до яких звикаєш і сприймаєш, наче плями на стіні..." [2, с. 37].

"Поруч з чудовим річковим пейзажем в бузкових тонах, темперою Васильківського, висіла в широкій декоративній манері написана картина Василя Кричевського. В простінку між двох одичаних на вулицю вікон, де акація простягла щедро грона свого цвіту, висів оксамитний пейзаж Бурачека, репінський етюд до "Запорожців" та бароккова графіка Нарбута" [3, с. 341].

Часто згадуваною деталлю в повісті є стілець, на якому любив сидіти головний персонаж "Старосвітських поміщиків":

"Я бачу ніби зараз, як Афанасій Іванович зігнувшись сидить на стільці з повсякденною своєю посмішкою і слухає з увагою, навіть насолодою, гостя!" [2, с. 45].

"Арсен Петрович сидить на м'якому, оббитому сіро-рожевим рипсом низькому кріслі, і тому, що крісло низьке, гострі коліна його ніг, зігнених під кутом, приходяться на рівні грудей, і жовтий кісткяк руки він вплив у сивину своєї бороди" [3, с. 352].

Спільною для обох творів є й тема нищення, занепаду, наявна в персонажному й нараторському дискурсах. Так, у "Старосвітських поміщиках" наратор припускає, що "всього цього непотребу (фруктів та овочів) наварювалось, насолювалось, насушувалося так багато, що, ймовірно, він би врешті-решт затопив усе подвір'я" [2, с. 40]. Афанасій Іванович говорить про можливу пожежу в своєму будинку [2, с. 44]. У домі Витвицьких згадують про побудову Дніпрельстану. "Найбільше говорили про пороги, що їх повинна була залити вода, і вони незабаром назавжди лишаться тільки довільною згадкою історії" [3, с. 344]. Спільним в обох текстах є прийом проlepsису: наратори натякають на різкий злам у житті своїх героїв. Якщо для Афанасія Івановича важким ударом стає смерть дружини, то для Арсена Петровича – зняття з посади директора Музею.

Прикметно, що неодноразова згадка про музей у фікціоальному світі роману маркує приналежність до попередньої епохи. Ростислав Михайлович навмисне цурається службової чиновницької рутини, не втручається в проблеми речезнавства Витвицького, протиставляючи розмовам про мистецтво живий процес креації духовних цінностей. Приналежними до цього процесу є Линник у вставленому наративі та співачка Лариса Сольська.

Проблема творчого способу життя є однією з центральних в експериментально-психологічній прозі В. Домонтовича. Так, доктор Серафікус та інженер Варецький не змогли отримати задоволення від життя, зрозуміти тих, хто їх оточував, через власну приземленість, нездатність до креації нових ідей та образів. У романі "Без ґрунту" велемовним дискусіям представників різних поколінь і поглядів протиставлено творче життя Степана Линника з його девізом "творити реальність на власний кшталт" [3, с. 229].

У Ю. Шереха свій погляд на цю постать. На думку дослідника, розповідь про Линника символізує загибель імперського стилю, тоді як в образах Півня і Криницького пророкується занепад етнографічно-просвітянського стилю, а у способі життя Ростислава Михайловича – стилу втечі в особисте, любов і музику [7, с. 98]. На нашу

думку, оповідь про Линника варто розглядати в контексті авторських поглядів на мистецтво, а також з проекцією на поширювану в середині XX ст. філософію екзистенціалізму. Конвеєру радянської системи, проектам житлокомбінатів протиставлено чин окремої людини, що здійснює вибір всупереч суспільним етичним приписам.

Недаремно наратор міркує про сучасну йому епоху: "Центр ваги пересунувся на суспільство. Діє держава, народ, нація, кляса, партія. Коли діє держава, коли діють організовані маси, чи можуть вчинки окремої особи лишитись психологічно мотивованими? Індивідуальна, внутрішня, особиста мотивація вчинка відпадає" [3, с. 373]. Проте саме завдяки окремим особистостям творяться мистецтво й історія. На доведення цієї тези у структуру роману уведено оповідь про Линника, не випадково наратор розмірковує і про хист невідомого маляра, що розписав стіни вірменського духана: "Таким повинно бути мистецтво: не тільки зовнішньо точним, але й, насамперед, чесним: зображувати те, що бачить майстер, і те, що він знає. І не критись зі своїми намірами воліти, агітувати, примушувати, рухати" [3, с. 203]. Отже, свобода вибору індивіда мусить мати, на думку оповідача, першочергове значення у суспільстві.

В. Агеєва вказує на опозицію природне/штучне у творчості В. Домонтовича як ознаку модерністичного світосприйняття, "коли природність є анахронічною ознакою домодерної культури й мистецтва, а штучність (як створеність, як результат творчого зусилля) визначальна для феномену модернізму" [1, с. 244]. Невипадково оповідач згадує про походження Линника: "Він народився в селі, вчився в сільській парафіяльній школі і в Київській художній школі, і тоді, такий недолюдькуватий парубчак, потрапив на стипендію до Академії Мистецтв". Наратор підкреслює втрату духовних зв'язків художника з попереднім життям: "Ритм його життя не мав нічого спільного з природою. Він жив в собі, поза природою" [3, с. 224]. Варто звернути увагу на той факт, що коли Ростислав Михайлович болісно переживає проблему "безґрунтярства" ("я дивлюсь на далеке місто, де я не був з дитинства, і у мене в серці з'являється біль [...] Я відчуваю, що щось немов назавжди загублено і натомість не знайдено нічого" [3, с. 174]), то для Линника втрата зв'язку з природним постає необхідною умовою для творчості. Отже, справжня творчість – явище позачасове та наднаціональне.

Якщо в кореляції статичне/динамічне як творче/не творче "теоретики" культурологічного поступу Півень, Криницький, Гуля, Витвицький та Бирський протиставлені митцеві Линнику, то яку ж позицію займає наратор? Як і інші персонажі, головний герой амбівалентний. На думку Ю. Шереха, він так само причетний на загибель в плані фізичному або духовному [7, с. 98].

У романі Ростислав Михайлович є черговою модифікацією поширеного в модернізмі образу слабкого і пасивного чоловіка [6]. Як і Серафікус та Варецький, він питає себе: "що я можу?", причому не тільки в стосунках з Ларисою, а й у ситуації з Гулею та директором музею Арсеном Петровичем. У романі наратор залишається спостерігачем, який дозволяє собі розмірковувати, порушувати проблемні питання своєї доби та уникає конкретних дій. Адже дія означає певний вибір, коли заперечено філософію "старих пасішників" і не прийнято ідеології комуністичної влади. Оповідач повертається в рідне місто, але фінал роману залишається відкритим у сенсі можливості подальших роздумів над призначенням людини, способами її самореалізації у сфері суспільного та особистого, а також в аспекті змін у світогляді героя. Адже даремно він відчуває жаль за втратою людиною "ґрунту", природного способу життя.

Тому важко погодитися з думкою Ю. Шереха про майбутню духовну загибель персонажа. Імовірно, В. Домонтович навмисне вдається до відкритого фіналу для збереження інтриги для читача, який має сам дофантазувати можливі подальші перипетії.

Можна підсумувати, що роман "Без ґрунту" є ще однією ланкою в роздумах В. Домонтовича над сутністю його епохи. Нарація Ростислава Михайловича, побудована на інтертекстовій комунікації з текстами М. Гоголя, презентує галерею образів чиновників ХХ ст. Освічений читач може порівняти їх з гоголівськими персонажами завдяки атрибутивним алюзіям, що вказують на твори талановитого мислителя ХІХ ст. Використання основного композиційного принципу – подорожі головного героя зі столиці в провінційне місто як поєднання логічних та алогічних вчинків, "бічних ходів", за Ю. Манном, – також дозволяє провести паралелі між "Мертвими душами" та романом. У "Без ґрунту" теж використано прийом контрасту, проте вже з урахуванням проблем сучасної В. Домонтовичу епохи: статичне/динамічне, природне/штучне, домодерне / модерне, етнографічна музейність / сучасне мистецтво. Новаторським в аналізованому романі стало висвітлення проблеми "безґрунтарства" в контексті життя українських чиновників, проти-

ставлення їм творчого чину Степана Линника. Художні прийоми, за допомогою яких творяться характери: гротеск, іронія, коли портретні та поведінкові риси, – моделюються шляхом порівняння героїв з певними речами, істотами тощо, дозволяють порівняти поетику М. Гоголя та В. Домонтовича. Використаний в романі мотив ізольованого життя закоханого подружжя також прочитується як інтертекстуальна актуалізація античного міфу про Філемона і Бавкіду з виразним опертям на повість "Старосвітські поміщики". Можна підсумувати, що роман "Без ґрунту" є органічним продовження роздумів В. Домонтовича над проблемами своєї епохи, наразі з інтертекстуальною проекцією на роман "Мертві душі", комедію "Ревізор" та повість "Старосвітські поміщики" М. Гоголя.

1. Агеева В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К., 2003; 2. Гоголь Н. Повести. – М., 1961; 3. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К., 1999; 4. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988; 5. Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М., 1988; 6. Поліщук Я. Прагнення модерної особистості: Жінка як персонаж української літератури початку ХХ ст. // Українська література в загальноосвітній школі. – 2000. – №5; 7. Шерех Ю. Шостий у ґроні. В. Домонтович // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків, 1998. – Т. 2.

Надійшла до редколегії 20.10.06

Н. Резніченко, асп.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ДІТЕЙ 70 – 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто малодосліджений корпус української пригодницької літератури для дітей 70-80-х років ХХ ст.

The less explored corps of Ukrainian adventure literature for children of 70-80th years of XX century is being considered.

Пригода, одна з прадавніх художніх структур, становить важливий компонент багатьох літературних жанрів. Пригодницький твір – його можна було б назвати ще й інакше – авантурний (бо слово "авантюра" у французькій мові, з якої воно походить, означає – пригода) – це літературний твір, для якого характерний доволі напружений, динамічний, часто несподіваний розвиток подій, незвичайні, подеколи й карколомні пригоди, скрутні, часто небезпечні ситуації, в які постійно потрапляють персонажі твору. Героям пригодницької літератури повсякчас доводиться стикатися зі смертельною (або просто досить значною) небезпечкою, але законом пригодницького жанру полягає в тому, що мужні, сміливі, відважні, чесні й благородні герої завжди виходять переможцями тих лихих сил, з якими вони боролись упродовж усього твору. У сучасному літературному процесі пригодницький жанр виявив здатність активно розвиватися в нових умовах.

Розквіт жанру дитячої пригодницької літератури засвідчили твори В. Нестайка, які ставали об'єктом вивчення багатьох фахівців – В. Дончика, Т. Караменової, А. Костецького, Б. Чайковського, Ю. Ярмаши та ін. Мета цієї статті – дослідити художню своєрідність трилогії "Тореадори з Васюківки" В. Нестайка.

В. Нестайко – дитячий письменник з ласки Божої. Він свідомо, іноді інтуїтивно – безпомилково вибирає в роботу твори той життєвий матеріал, позитивний і негативний, ті життєві колізії, що мусять (це він відчуває своїм "дитинним" нутром) зацікавити юних читачів, припасти їм до душі. А вже з того "добірного зерна" (завдяки вигадливому сюжетові, нібито не передбачуваним вчинкам персонажів, звичним, а часом і неймовірним пригодам) вирощує автор свіжий духовний хліб, пахощі і смак якого так багато важать для виховання підростаючого покоління [7, с. 6].

Твори В. Нестайка відповідають критеріям добору літератури для дитячого читання. Вони формують дитячу картину світу, бо ґрунтуються на дитячому досвіді й – що дуже важливо – є зразком гуманної літератури, а отже, найбільш прийнятні для дитячого досвіду. Ці твори, усі без винятку, вписуються в надзвичайно багатий світ класичної дитячої літератури, зокрема скандинавської з її великими іменами – А. Ліндгрен, Т. Янсон, С. Лагерлеф. Згадаймо зміст книжок "Пеппі Довга панчоха" А. Ліндгрен, "В щасливій долині Мумі Тролей" Т. Янсон, "Чудесна мандрівка Нільса Гольгерсона з дикими гусьми" С. Лагерлеф. Їхня цінність, у тому, що там немає сцен насилля, вони вчать, виховують, формують у дитини почуття гідності [3, с. 112].

Повісті В. Нестайка позбавлені жорстокості. Письменник пам'ятає, що діти найбільше люблять казки, фантастику, пригоди, книжки про життя своїх однолітків. У всіх цих жанрах писав Нестайко. Ключовим у його творах є довірливе ставлення до світу, яке формує психічно повноцінних, без комплексів і вад людей. А саме це викликає оту особливу довірливість юного читача, завдяки якій твір дитячої літератури лише й може викликати у нього захоплення й пошану.

Трилогія "Тореадори з Васюківки" написана в радянський період, але не заполітизована, як вимагав ідеологічний канон доби. Твір читається на одному диханні, бо головна його суть, як і суть авторського кредо – довірливість. Він такий цікавий і захоплюючий, що втрачає часову приналежність, бо розповідає не про радянську добу, а про людей, зокрема й дітей, їхні стосунки, світогляд, світобачення – духовний світ. Після прочитання по-новому бачиться його оригінальна концепція, його настроєвість. Ці та інші чинники свідчать про те, що твір на сьогодні можна вважати класичним.

У якій би веселій ситуації не опинявся письменник, він намагався перенести її в дитинство і наче приміряв

на себе, наче брав у ній участь. У 1962 році В. Нестайко гостював у Острів в художника Василя Андрійовича Євдокименка, який ілюстрував його перші книжки. А тоді, як відомо, дуже захоплювалися кукурудзою і засівали нею величезні масиви. Василь Андрійович розповів автору про двох місцевих п'ятикласників, що кілька днів тому зайшли в кукурудзу і заблукали, не могли вийти, аж поки не заговорило в селі радіо. Після цієї розповіді В. Нестайко написав оповідання "Пригода в кукурудзі", де вперше з'явилися вірні друзі Ява і Павлуша [4, с. 62].

До речі, Ява – персонаж не вигаданий. Того ж літа В. Нестайко був на полюванні з групою письменників, і вночі до їхнього вогнища прибився меткий вигадливий хлопчина, який чкурнув з дому, щоб познайомитися з ними.

Оповідання написане від першої особи теж не випадково. Павлуша – то наче сам автор, що повернувся в дитинство.

Після оповідання "Пригода в кукурудзі", присвяченого Василю Євдокименку, В. Нестайко написав "Тореадори з Васюківки" – друге оповідання про Яву і Павлушу. То були такі хлопці, життя яких не могло вичерпатись однією пригодою. І письменник незчувся, як створив повісті "Пригоди Робінзона Кукурузо", "Незнайомець з тринадцятої квартири" і "Таємниця трьох невідомих", що й склали трилогію, яку за назвою вище згаданого оповідання автор назвав "Тореадори з Васюківки".

"Писалася трилогія досить швидко, легко, а головне – радісно. І я вдячний долі, уяві і отим двом хлопцям, що заблукали колись у кукурудзі на Остерщині. Вони дозволили мені пережити неповторні щасливі хвилини безтурботного веселого хлоп'яцтва, яких, на жаль, не було в моєму житті", – зазначав В. Нестайко [5, с. 125].

Перші дві частини трилогії розповідає Павлуша Завгородній, а останню, третю – Ява (Іван) Рень. Оповідачі – нерозлучні друзі, і хоча в їхніх стосунках час від часу виникали різні непорозуміння, хлопці завжди приходили до висновку, що не можуть жити один без одного. Розпочалась ця незвична дружба з історії на бахчі. Вони грали в фараона разом з іншими хлопчиками. Коли повернувся з магазину сторож дід Салимон, всі розбіглися, залишивши Павлушу-фараона в біді. Не розгубився тільки Ява. Він підійшов до "піраміди" і почав кидати кавуни в руки діду-сторожа. Після цього випадку Павлуша і Ява стали по-справжньому товаришувати. Дружба – явище прекрасне і захоплююче, тому письменник намагався створити образи таких героїв, які втілювали б найкращі людські риси і мрії про дружбу, що живуть в серці кожної дитини.

Багато історій розповідають друзі про свої пригоди. Одного разу вони задумали збудувати в рідному селі метро. Першу станцію Васюківського метрополітену вони вирішили відкрити під свинарником. Наступну станцію на цій лінії хотіли назвати "Клуна", а ще одну – "Крива груша". Все це мало бути сюрпризом, але коли робота була в розпалі, сталося непередбачуване – в яму провалилася п'ятипудова свиня Манюня й підняла страшний галас. Замість подяки "метробудівникам" дісталися образи від діда Варава, котрий називав товаришів "анциболотниками", "вишкварками", "авантюристами шмаркатими". Довелося хлопцям закопати яму, а їм же так хотілося прославитися, зробити щось благородне. Проте іноді приятелям хотілося просто розважитися. Такими несерйозними ділами було чіплення дідових старих підстантиків на телевізійну антену над клубом, випускання сича під час лекції "Виховання дітей у сім'ї". І як би не лаявся дід Варава за побудоване під свинарником метро, всесвіт Явиного й Павлушиного

дитинства не можна собі уявити без суворого буркотіння мудрого і люблячого малечу старого.

У головах Яви і Павлуші весь час крутилися якісь "штуки-викаблуки". Якось вони вирішили стати тореадорами. Про таке видовище хлопці бачили фільм, тому легко уявили себе в цій ролі. Основною проблемою виявився вибір "бика". У селі був єдиний бик Петька, якого боялося все село: "очі – наче тракторні фари", "землю гребе ногами, як екскаватор". Тому його кандидатуру відхилили. Не підійшов також і цап Жора через свою "балакучість". Через його голос можна було не почути оплески. Вирішили зупинити свій вибір на Контрибуції – корові Реней. Наступного ранку, погнавши корів на пасовисько, друзі захопили з собою червоний дитячий килимок із зображенням трьох цуценят – Цюпи, Гави і Реві, дамський капелюшок, залишений однією дачницею, і дві шпаги, вирізані з ліщини. Скільки Ява і Павлуша не намагалися розпалити корову, махали перед її носом червоним полотнищем, у них нічого не виходило. Тільки коли Ява вдарив Контрибуцію ногою по губі, вона підкинула його "високо в небо", але не рогами, а мордою. Після приземлення Яви друзі кинулись бігти від "скаженої" корови і дивом врятувались, стрибнувши у брудний ставок.

Довго засмучуватись після своїх поразок приятелі не вміли. Наступна їх витівка – зробити з плоскодонки підводного човна – залишилась без втілення, адже увагу хлопців привернув колодязь, в якому жалібно хтось скигив. Не вагаючись, приятелі кинулись на допомогу. Їм вдалося з величезними зусиллями підняти цуценя нагору. Кудлате, руде, капловухе цуценя назвали Собакевичем і, щоб нікому не прийшло в голову укинути його назад у колодязь, Ява і Павлуша взяли його до школи. За те, що приятелі порушили дисципліну й притягнули в клас собаку, їх вигнали з уроку. По дорозі надвір вони стягнули шкільний дзвоник й прив'язали його на шию цуценяті. Самі ж приятелі сховалися в кущах бузку. Суміжним до шкільного садка був сарай Бурмила. Хлопці підслухали розмову Бурмила й колгоспного шофера Книша, в якій йшлося про якийсь "подаруночок від німців", але щоб заволодіти ним, потрібно було щось купити в Києві. У цей час, поки приятелі підслуховували за сараєм дивні розмови, Собакевич погнався за куркою. Внаслідок цього невчасно розпочалася перерва, адже дзвоник деренчав – заливався на шиї в цуценяті.

Як бачимо, васюківські тореадори завжди мають благородні, світлі наміри, але через малий досвід і брак знань потрапляють у прикрі ситуації. Новою авантюрою розпочалася й поїздка до Києва.

Класний керівник Галина Сидорівна вирішила покарати приятелів, не взяти їх на екскурсію до Києва. Але ж хлопцям терміново потрібно було дізнатися, що збиралися купувати в Києві "шпигуни". Тому вони непомітно для вчительки пробралися в машину й лягли під стільцями. Видали себе хлопці співом, але від села відіхали вже далеко, тому висаджувати їх не стали.

Приїхавши з Києва до Васюківки, товариші почали полювання за "шпигунами". Дізнавшись про якийсь таємне завдання в аеропорту, хлопці вирішили перевірити, чи не збираються Книш і Бурмило підірвати село "кишеньковою атомною бомбою на транзисторах" [6, с. 42]. Викликала підозру особлива обережність Книша, коли він віз якусь колбу, схожу на термос. Коли цей невідомий предмет було занесено в будинок сільського винахідника Антона Фарадейовича, приятелі подумали, що діється. Пробравшись в будинок сільського бібліотекаря, хлопчики розкрутили колбу, з неї полилась якась рідина. Пізніше з'ясувалось, що вони ледве не вилили привезений за сотні кілометрів різновид водорості хлорели

– глобулус, виведеної на Сахаліні приятелем Фарадейовича. За своїм складом ця водорість дуже цінна, вона здатна стати їжею для астронавтів. Всі ці пригоди навчили друзів серед моря людського вирізнити тих, хто завжди простягне міцну дружню руку, і тих, хто байдуже спостерігатиме за нещастям іншого.

Наближалася пора шкільного екзамену. Коли діти писали диктант, чомусь не прийшов Ява. Його екзамен було перенесено на осінь. І справжній друг підтримує товариша в найскрутніші хвилини. Якою силою характеру, мужністю й відданістю другові треба володіти, щоб після провалу Яви на екзамені (зауважте, з поважних причин!) не поїхати на море, на якому ніколи не був, а проте все життя про нього мріяв.

Ява, щоб запобігти ганьбі й покаранню, вирішує оселитися на безлюдному острові. Так Ява й став Робінзоном Кукурузо, назвавши свій острів островом Переєкзаменовки. Павлуша побудував для приятеля курінь, підготував для нього все необхідне. Перебування в перші ніч і день на безлюдному острові складалося з суцільних негараздів. На острів мали приїхати юннати.

Юннати приїхали на день раніше, ніж очікувалось. Їх загін зупинився на острові Переєкзаменовки. Так товариші познайомилися з дітьми. Юннати влаштували концерт, в якому показали вміння співати, танцювати, декламувати вірші. Яві дуже сподобалась Валька, яка вміла гарно танцювати; вона залишила приятелям свою київську адресу. Коли всі захотіли скупатися, Ява і Павлуша вирішили продемонструвати вміння стрибати у воду з верби й плавати. Стрибок Яви всі оцінили високо, а от Павлуша стрибнув невдало, він порвав труси зачепившись за сучок. Павлику було соромно, він побіг у курінь зашивати дірку.

Ява залишився на острові, хоча хотілося вже додому. Придбавши сто грамів "скигликів", Павлуша вирушив на острів Переєкзаменовки. Друзі почали розробляти план затримання "шпигунів". Несподівано замість шпигунів вони затримали діда Варава. Довелося приятелям розкрити діду свою таємницю. Дід Варава допоміг хлопцям затримати Книша, котрий вилловлював друшляком глобулус.

Яву і Павлушу похвалив Фарадейович. Якби не вони, весь експеримент міг би зірватися. Книша і Бурмила судили товариським судом. Це був день слави для друзів, але в той момент вони не відчували радості, оскільки мріяли про інше. Приятелі цілий місяць готувалися до переєкзаменовки. Диктант вони писали разом. Ява зробив менше помилок. Йому граматика була вкрай необхідна, адже відмінниці соромно писати безграмотні листи. Але всидіти на уроці навіть в улюбленої вчительки Галини Сидорівни було важко, тому друзі починають випробувати свою нову "штукенцію" – механічне приладдя для розстібування гудзиків. Але дослід не вдався, і їх знову вигнали з класу. Так розпочався навчальний рік.

Таким чином, стиль письменника безпосередньо розкриває його творчу особистість, художньо-образні особливості оповіді. В. Нестайко через своїх героїв веде розмову з читачем, хоч і позбавленим життєвого досвіду, твердого світогляду, завжди зі щирою довірливістю, не нав'язуючи власних оцінок, з веселим іронічно-усміхненим поглядом на своїх героїв та їхні, буває, і неправильні вчинки, в такий спосіб опосередковано утверджуючи добро, сумлінність, одвертість і осуджуючи зло, легководушість, заздрість тощо.

Друга частина трилогії починається розділом, в якому Ява і Павлуша постраждали через свою непосидючість. Вони захотіли організувати ВХАТ (Васюківський...) й стати в ньому Станіславським і Немировичем-Данченком. Галина Сидорівна підтримала ідею друзів. І

вони вперше на сцені клубу вирішили зіграти "Ревізора" М. Гоголя. І ось прийшов день, коли в клубі зібралося все село, щоб подивитися виставу.

Приятелі сподівалися на славетного суфлера Кузьму Барило, але від хвилювання не чули нічого, а слова вивчили погано. Тому довелося їм безславно втекти зі сцени, та й без них вистава мала успіх, ніхто навіть не помітив, що когось не вистачає.

Друзі гостювали в місті у тітки й дядька Павлика. Ява і Павлуша шукали нові пригоди. Першою було запускання ночов з "космонавтом" по ескалатору. Другою – побачення Яви з Валькою. Коли приятелі вирішили подзвонити у квартиру Вальки, Яву за вухо схопив якийсь чоловік. Їх звинуватили в тому, що вони дзвонять у двері й тікають, а бідна бабуса повинна бити свої старенькі ноги, даремно відчиняючи двері. Хлопці на силу встигли втекти, так і не побачивши кохану Яви.

Збрехавши родичам, що вони затримались так довго у подружки Валі Малиновської, друзі поклялися, що більше ніколи не брехатимуть. Бо ця брехня їм набридла, вони хочуть бути героями, а самі тільки обманюють, обдурюють. За порушення вирішили давати один одному "шалабани": "От як паршиво виходить! – з гіркою шепочу я. – Хочемо стати героями, а тільки те й робимо, що брешемо, обманюємо, обдурюємо... Тільки за один день скільки! Артиста обдурили, обікрали, міліцію з ніг збили, троячку протринькали, тітці брехали, дядькові брехали, навіть... милостиню взяли. Невже для того, щоб стати героєм, треба стільки брехати і стільки нечесних вчинків робити? Якщо так, тоді весь той наш героїзм нічого не вартий! Якийсь "брехунчий" героїзм. А справжні герої передусім чесні, благородні люди. Кармелюк, Довбуш, граф Монте-Крісто, капітан Немо, Котигорошко, Покришкін... Ніколи вони не брехали. А ми – брехуни й жулики..." [6, с. 178]. Важливим є те, що письменник розкриває характері дітей у динаміці, висвітлюючи при цьому кращі сторони їхньої душі.

Наступного дня друзі почали шукати артиста, щоб повернути йому годинник. Зустрівши Валю, хлопці розповіли Малиновській про свою трагедію, сподівалися на її допомогу в розшуку. Валька вирішила познайомити приятелів зі старим артистом Максимом Валер'яновичем. По дорозі до будинку артиста на них чекала неприємна зустріч з тутешнім хуліганом Будкою. Це через нього постраждало Явине вухо. Подолавши супротивника, Ява і Павлуша сходили зі сходів наче "герої-космонавти". Зустріч з Максимом Валер'яновичем принесла надію на успіх в розшуку невідомого артиста.

Будка вирішив помститися своїм ворогам. Він зібрав компанію хлопців, й вони влаштували поєдинок. Коли поєдинок було безславно закінчено, приспіла Валька й вони пішли до Максима Валер'яновича. Разом зі старим артистом друзі поїхали на кіностудію. Наступного дня хлопців запросили прийти на кіностудію, щоб знятися в кіно. Павлуша з'ясував, що з кишені пропав годинник.

Коли фільм "Артем" привезли у Васюківку, приятелі зрозуміли, "що для того, щоб домогтися успіху, треба передусім довго-довго і наполегливо трудитися". Після поразки з театром вони вирішили стати письменниками: "Напишемо книгу, заробимо торбу грошей і поїдемо у кругосвітню подорож..." [6, с. 270]. Приятелі хотіли показати людству, на що вони спроможні, і їм це вдалося.

Частинна третя, яку розповів Ява Рень, починається з наслідування М. Гоголя: "Повість про те, як посварилися Іван Васильович з Павлом Денисовичем..." [6, с. 274]. Сварка почалася через Аню Гребенюк. Помирило товаришів спільне горе. У селі трапилося стихійне лихо – паводок. Ява винахідливо покликав в село солдат, щоб вони допомогли селянам у рятувальних робо-

тах. Приятелі рятували й один одного. Павлуша допомагав Яві, коли він підвернув ногу, захворів від переохолодження. Коли Яві стало краще, приятелі вирішили захистити свою вчительку. І знову сталася нова пригода. Вони побили палицями лейтенанта Пейчадзе, який зізнався, що кохає її.

Васюківка готувалася до весілля. Однокласники писали вірші, співали пісні, а Ява й Павлуша вирішили запустити на весіллі величезного повітряного змія. Всю душу вклав Павлуша в цього змія, а Ява придумав "електрифікацію, щоб отримати справжній ефект. У темно-синьому небі барвисто засвітився чарівний ліхтар. "Слава Галині Сидорівні!" – золотом палали на ньому слова з одного боку. "Бажаємо щастя!" – червоно світилося з другого боку. "Не забувайте нас!" – жовто промінилося з третього. А з четвертого боку щасливо усміхався чорновусий красень лейтенант" [6, с. 409]. Хлопцям поталанило, це був справжній триумф. Але все не так просто закінчилось, долітаючи до землі, змії вже палав, наче великий факел. Він з тріском упав на землю, розсипав іскри. Все спалахнуло навколо нього. Вогонь підбирався до скошеного сина. Хлопці кинулись гасити пожежу. Вогонь почав відступати й нарешті погас. Обличчя товаришів були закіптюжені, одяг обгорів, але вони були щасливі як солдати-переможці. Товаришування стало ще міцнішим, і їм вже не заважала Ганька.

Товаришування двох нерозлучних хлопців не змогло перемогти перше кохання. Дівчата, які спочатку викликали відчуття ревності, зрештою стали помічницями в біді й кращими подругами.

Трилогія В. Нестайка вигідно відрізняється від більшості творів української дитячої літератури. Відрізняється відсутністю дидактики, традиційної малоросійської туги, що ними зазвичай славиться вітчизняна, хай навіть і дитяча, література. У "Тореадорах з Васюківки" немає етнографізму, і – що найцінніше – сільське (на рочито, слід зазначити, сільське, хоча б із огляду на назву книги) походження її "головних героїв" жодною мірою не призводить до меланхолійного замилювання, не спонукає до не менш традиційного в нашому письменстві протиставлення сільської автентики та моральної незайманості васюківських тореадорів зовнішній, міській (себто антиукраїнській) цивілізації.

Герої цієї книги самодостатньо оминають подібні спокуси вітчизняних літературних традицій, цілком адекватно сприймаючи дійсність, що їх оточує, а оточує їх, слід визнати, дійсність чудесна й знаменита – неповторні 60-і, з яких нашими героями, без особливого огляду на місце проживання, жадібно вичленовуються і типовий Робертіно Лоретті, і супермодне київське "Динамо", і по-новому на той час відкриті "12 стільців", і не відкриті (офіційно) "бітли" з їхньою "Yellow Submarine", підводним човном, що так природно виглядає в степах України – геніальна знахідка автора й видавця, ця "бітлівська" вставка [2, с. 2].

Загалом, окремо хочеться говорити не лише про текст, а й про ті зміни, що в ньому відбулися. В. Нестайко позбавив повість деяких неминучих ідеологічних нашарувань минулої доби, деталей, незрозумілих сучасному, а тим паче майбутньому читачеві. Але навіть і без цього редагування, без нових епізодів і "єлоу субмарин", книга і дотепер лишається напрочуд актуальною, саме завдяки самодостатності й невимуженості сюжетних перипетій, бурхливих діалогів, конкретного гумору. Сьогоднішні діти, не гірше від їхніх однолітків часів ХХ з'їзду, зможуть оцінити всі ті сентенції й одкровення, що ними густо й щедро пересипані сторінки "Тореадорів з Васюківки", як-то, про необхідну соціально-економічну ієрархію при будівництві власного метрополітену – "Три копійки в один кінець. Родичі – безплатно. З учительської математики – п'ять копійок" [6, с. 10]. Та й усі інші нестайківські інтонації й означення, всі його "шмарогузи" й "глистюки паралізовані", всі його, суто хіпівські "старики" і "класнучо", якими впевнено кидаються Ява Рень і Павлуша Завгородній. Отже, думаючи про нинішню читацьку аудиторію повісті, можна лише додати слідом за його героями: "Тримайся, людство" [2, с. 2].

З огляду на зазначене, твори В. Нестайка мають пригодницький характер, важливу сюжетно-композиційну роль у них відіграє мотив таємниці. Діти люблять пригодницьку літературу, бо вона насичена незвичайними подіями й несподіваними поворотами. Повість В. Нестайка має провідну сюжетну лінію – це пригоди Яви та Павлуші. Ці персонажі змальовані максимально докладно, повнокровно. Натомість другорядні герої окреслені менш чітко. Атмосфера таємничості й загадковості, ситуації припущення й розгадування ваблять дітей. Крім того, прозаїк наситив свою повість щирим, іскрометним сміхом, який допомагає молодій людині формуватися в непересічну особистість, а гостра й влучна сатира сприяє шліфуванню характеру, допомагає позбутися негативних звичок, вікстралізовувати силу волі. За всіма пригодами героїв, їхніми суперечками, про які В. Нестайко розповідає просто-таки винахідливо, не зникає і не розчиняється головна концептуальна настанова: піднести, опоетизувати дитинство з усіма його привабами, його свіжість, невимуженість, наївність у сприйнятті світу.

1. Андрусенко В.П., Загребельна Л.С., Козырь Е.В., Петрова Л.П. 50 знаменитых украинских книг. – Х., 2004; 2. Жадан С. Класнучо! "Тореадори з Васюківки" // Артвертеп. – 2004. – 29 серп.; 3. Караменова Т. Книжки, що не зраджують: Аналіз творчості В. Нестайка // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колеґіумах. – 2001. – №3; 4. Костецкий А. Бо в дитинстві був рудий: Пригоди славнозвісних книг // Початкова школа. – 2001. – № 6; 5. Нестайко В. Чому я пишу для дітей // Література. Діти. Час – 1989. – Вип. 14; 6. Нестайко В. Тореадори з Васюківки: Трилогія про пригоди двох друзів. – К., 2004; 7. Чайковский Б. Лідер дитячого письменства // Літературна Україна. – 2000. – 3 лют.

Надійшла до редколегії 13.10.06

К. Усачова, асп.

СПЕЦИФІКА СЕМАНТИКИ ПРИМІТОК У ТВОРАХ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВИ

Досліджено особливості змістового та функціонального навантаження авторських приміток у творах Наталени Королеви. Використано маловідомі архівні матеріали та прижиттєві видання творів письменниці, що дозволяє зробити аналіз максимально повним.

Is dedicated to investigation of peculiarities of content and function of author notes in writings of Natalena Koroleva. It is used a little known archive materials and early editions of authoress writings in this work, what helps to make analysis complete.

Сучасне літературознавство відносить примітки, навіть якщо вони зроблені самим автором твору, до галузі текстології, тож досить рідко коли розглядає їх як частину досліджуваного тексту художнього твору. Став-

лення це, безумовно, правильне, зважаючи на те, що найчастіше примітки бувають видавничі, тобто належать редактору, упоряднику чи перекладачу тексту, і таким чином входять у довідковий апарат видання. У

© Усачова К., 2007

такому разі примітки більш правильно називати коментарем, оскільки його тематика може стосуватися широкого ареалу тем, зокрема вирізняють текстологічний (історія та особливості тексту), історико-літературний (історія та особливості художнього твору), реальний (висвітлення використаних автором фактів чи натяків) та лінгвістичний (пояснення незрозумілих слів) коментар. Інколи подібний коментар може навіть мати характер окремого видання (праці Ю. Івакіна, присвячені поезії Т. Шевченка).

Дещо іншого ставлення вимагають ситуації, коли автор сам коментує свій твір. Такий випадок у більшості словників характеризується як "авторські примітки". Проте в 1981 році в передмові до нотаток П. Тичини "Із щоденникових записів" Л. Новиченко застосував термін "автокоментар" для характеристики фрагментів-заготівок до незакінченого задуму П. Тичини – книги "Як я писав". Цей термін можемо назвати найбільш влучним для визначення явища коментування автором своїх творів.

Автокоментар здебільшого буває затекстовим. Як приклад можна навести "Примітки до Євгенія Онегіна" написані самим О. Пушкіним. Причому коментар автора стосувався як творчого процесу ("Написано в Одесі", або "Написано в Бессарабії" [9, с. 166-167]), чи пояснення згадуваних реалій, так і відтворення віршів, які нав'язали автору певні рядки, а також коментування реакції публіки та критиків на попередні видання твору ("Наші критики, вірні шанувальники прекрасної статі, сильно засуджували непристойність цього вірша" [9, с. 168]). Дещо інакший вигляд автокоментар має у І. Франка – до деяких своїх оповідань (напр., "Хлопська комісія", "Казка про Добробит" тощо) він писав невеликий коментар-передмову, де висвітлював джерела постання творчого задуму чи окремих реалій твору. Тобто автор сам дає доступ читачеві до своєї творчої лабораторії. Ще більшою мірою такий доступ дається, коли автокоментар має характер окремої роботи чи статті, варто згадати хоча б великі за обсягом "Пояснення на твори Державіна...", які сам автор зробив наприкінці життя з метою залишити, навіть нав'язати, нащадкам авторське розуміння того змісту, який він вкладав у свою поезію.

Ще один варіант автокоментарів стосується випадку, коли це меншою мірою коментування, більшою – невеликі примітки-пояснення. Як приклад можна згадати "Приписи" Т. Шевченка до поеми "Гайдамаки". Здебільшого це коротке висвітлення змісту географічних та історичних реалій, згадуваних у творі. Але іноді Шевченкові пояснення зачіпають джерела постання певних образів у поемі ("Так про чигиринське свято розказують старі люди" [10, с. 333], або "Червонець, що дав Залізняка хлопцеві, і досі єсть у сина того хлопця, котрому був даний, – я сам його бачив" [10, с. 334]). Такі примітки меншою мірою, ніж попередні згадувані випадки, вимагають своїх, особливих, зроблених із залученням сучасних методів, коментарів.

Проте одним з найцікавіших випадків автокоментування, не тільки в історії української літератури, а й в історії літератури взагалі, можемо вважати коментар, написаний до своїх творів Н. Королевою. Варто зазначити, що лише лічені прижиттєві видання творів письменниці містять авторські коментарі, більшість приміток залишилися в рукописах творів авторки та не здобулися на увагу не тільки редакторів та видавців текстів Н. Королеви, але й більшості дослідників як творчості письменниці, так і дослідників-текстологів загалом. Хоч за змістом цей автокоментар виходить досить широко за межі простого пояснення автором своїх творів. Дослідження приміток у творах Н. Королеви дозволяє не тільки заповнити певну прогалину в історії української

літератури, але й дати деякі ключі до розшифрування творчого шляху та історії текстів письменниці загалом. Проте для виявлення таких "ключів" необхідно з'ясувати історію та характер автокоментарів у творах Н. Королеви, виявити, які типи приміток найбільш властиві для стилю письменниці, простежити, як автокоментар співвідноситься з основним текстом її творів, що і є метою цієї статті.

Важко визначити, чи писала Н. Королева пояснення до своїх творів одночасно із самими творами. Ранні рукописи більшості її текстів були або втрачені під час обох світових воєн, або загублені, принаймні сучасне їх місцезнаходження невідоме. Почала друкувати свою україномовну прозу письменниця у 20-30-х роках ХХ ст. у львівській періодиці, а в 1935-1938 роках окремими книжками вийшли кілька її повістей та збірок оповідань. Лише деякі з цих видань містять невеликі примітки лінгвістичного характеру – здебільшого, це переклад іншомовних слів чи стисле пояснення "екзотичних" реалій. Тільки після війни, у невеликій підбірці з п'яти оповідань Н. Королеви "Подорожній" (1953) з'являються дещо ширші коментарі, переважно історичного чи лінгвістичного характеру. І лише 1961 року в Торонто виходить друком одразу дві великі повісті письменниці – "Предок" та "Quid est veritas?" – з докладним, навіть надмірно деталізованим, автокоментарем. До цих двох можна додати третє подібне канадське видання – повість "Без коріння", що вийшла друком невдовзі після смерті Н. Королеви.

Тільки цей стислий огляд видань авторки дозволяє зробити припущення, що ґрунтовні коментарі до своїх творів письменниця почала писати вже на схилі життя. Цю думку опосередковано підтверджують й інші факти. Зокрема у багатьох своїх листах та коментарях до друкованих та недрукованих творів Н. Королева часто жаліється на неправдивий, виправлений та перекручений характер перших видань її творів. Так, у листі до О. Бабишкіна вона, обіцяючи вислати одне оповідання з "Легенд Старокиївських", пише: "Якщо дістану – перешлю Вам, а "Легенди" ще й виправлю. Бо ті видавництва, що мене друкували, часами дивні річі туди давали "виправляючи". Так, напр., вже не згадаю котре видавництво дало "висвітлення" про Мадрид "портове місто". То що ж казати ще?" [8, с. 176]. Ще яскравішим прикладом може бути історія тексту повісті "Предок". Перші два (в періодиці та окремою книгою) львівські видання твору не містять ніяких приміток. Канадське видання вже має дуже докладні коментарі, причому видавець зазначає, що коментар зроблений письменницею якраз для нинішнього видання, що підтверджується посиланнями в деяких фрагментах приміток на "теперішній" вік авторки – більш як 70 років. І, нарешті, в архіві письменниці збереглася перша частина повісті, що її авторка, вочевидь, почала наново переписувати незадовго до смерті – ця частина містить коментарі, яких немає в попередньому виданні, зокрема й такий: "По перше була повість друкована р. 1937 у Львові, зі страшними "виправленнями". Перед 13 роками, Еспанія визнала мене за цю повість "еспанською письменницею" [4, арк. 1]. Тож можна стверджувати, що одним із поштовхів до написання автокоментарів було бажання авторки бачити свої твори правильно надрукованими та слушно висвітленими.

Варто зазначити, що Н. Королева писала дуже докладні примітки лише до своїх історичних творів ("Предок", "Сон тіні", "Останній бог", "Quid est veritas?"), автобіографічні твори містять переважно тільки висвітлення справжніх прізвищ осіб та пояснення іноземних реалій. Лише зрідка трапляються ширші коментарі чи думки авторки. Цю ситуацію легко зрозуміти, коли де-

тально розглянути, що саме є змістом автокоментарів у творах Н. Королеви.

Весь автокоментар у творах письменниці можна умовно розділити на три типи. Перший із них можна охарактеризувати як *тлумачення*. Оскільки такі коментарі містять переважно тлумачення застарілих, рідко-живаних, іноземних слів або історизмів, то цілком слушно буде назвати їх глосами. Коментар авторки може мати характер простого перекладу ("Септима – тиждень" [6, с. 135]), або ширшого пояснення змісту і походження слова ("Доміна – титул, яким у Римі називали матрону – пані дому" [6, с. 123]), або докладних, енциклопедичних відомостей про слово чи вислів ("Попіна – шинок близько храму (поганського), в якому звичайно сиділи й чекали нижчі жерці, "попі", що заколювали та розрізували офірних звірят. Українська народна назва "піп", "попи" походить не від цієї чисто римської назви, а від перекрученого грецького слова "папа", що означало "отець". Так греки називали своїх духовних" [7, с. 66]). Глоси – найпоширеніший варіант коментарів у творах Н. Королеви. Вочевидь, письменниця почала супроводжувати ними свої тексти ще у 30-х роках, а потім, уже в 50-х, вона саме на основі глос дописувала чи заново робила всі інші примітки.

Другий тип автокоментарів у Н. Королеви носить характер *доповнень-пояснень*. Примітки містять посилання на джерела постанов певних подій та образів у творах, пояснення окремих фактів і нюансів як відповіді на закиди критиків та читачів щодо попередніх видань творів. Судячи із загального самовиправданого та самопояснювального тону цих автокоментарів, можна зрозуміти, наскільки допікали Н. Королеві не тільки закиди багатьох львівських критиків 30-х років, але й звичайне нерозуміння, недовіра читачів до правдивості описуваних у творах речей. Саме тому в рукописах та прижиттєвих виданнях письменниці можна побачити численні коментарі, що складаються з одного слова – "історично", або – "історичний, задокументований факт". Якщо справа стосується легенд – коментар стає дещо детальнішим, з посиланням на перські / тарасконські / південнофранцузькі / піренейські тощо легенди, з поясненням їх суті чи походження. Відповіді на подібні закиди носять дещо сердиту тональність – письменниця відверто дратувала необхідність переконувати когось, що все написане нею не вигадка: "Пишу ці пояснення для того, щоб не закидали мені (як дехто, прочитавши мою автобіографію "Стежками і шляхами життя"), що пишу "самі фантазії", в яких "нема й половини правди"... для тих, хто крім свого містечка та "Рідної Школи", більш нічого не бачив" [7, с. 127]. Фраза "це не гарячкова фантазія авторки" також нерідко зустрічається на початку багатьох приміток творів Н. Королеви. Інколи роздратування переходить у гірку іронію: "Галицька критика писала про мене – за те, що в Палестині, в загубленому в оазі монастирі "святкувала свято св. Василя" – що я "не маю уяви про те, що пишу", бо "де-ж видано Василянський монастир в Палестині у XV стол." Але, очевидно, що "сидючи у своєму зачумінку, Н. Королева нічого не бачила й уявляє собі різні фантастичні образи минулого". "Зачумінки" у яких перебувала Н. Королева звуться Рим (з Ватиканською бібліотекою), Париж, Мадрид. А Н. Королева є археологом, який працював на розкопках в Помпеї, Єгипті, Персії, й... навіть у Криму (Тавриді)! Шукаючи там слідів грецької й римської культури" [2, арк. 87].

Зовсім іншу, спокійнішу тональність має автокоментар Н. Королеви, коли їй доводиться пояснювати своє бачення релігійних образів, понять і тенденцій: "Автору хотілося освітити погляд на християнство, який могли

мати люди старо-римської доби, які не дивилися на християнство як на офіційно-призану релігію. Римляни цезарського Риму ніяк не були нахильні до містицизму. Але "новою наукою" цікавився багато римських філософів, хоч-би тому, що нею цікавився Адріан (імператор, герой повістей Н. Королеви "Сон тіні" та "Останній бог" – У.К.), мав диспути "з християнами, приймав від них апології". Для Римлян це була новина" [2, арк. 167]. Так само чіткі, розлогі та детальні коментарі життєписного характеру. Залежно від теми повісті вони можуть бути агіографічного чи історичного характеру. Перші – агіографічні – дають докладне висвітлення не тільки подробиць, пов'язаних зі святими, але й джерел, з яких було взято відомості: "Деякі автори виводять рід св. Олени з королівської родини, що володіла Британією, інші – поміщують таберну, з якої походила св. Олена, в Кападокії, але капітальні агіографічні твори, як многотомний Heiligen Lexicon та Боляндисти, стверджують, що св. Олена була родом з Тавриди-Криму" [3, с. 42]. Важливою особливістю, що дозволяє говорити саме про агіографічний, а не просто християнський характер подібних коментарів, є їх орієнтованість саме на культ задуваних у текстах святих (навіть якщо вони діють у творі як історичні постаті) – тобто майже завжди дається посилання на місце поховання та особливості вшанування святого: "Сара – історична постать і канонізована свята. Цигани уважають її за свою "патронку", бо була вона єгиптянка, а цигани мають себе за нащадків стародавніх єгиптян, безпідставно, бо тип староегипетський цілком інший. Гробниці св. Сари знаходяться в Південній Франції (Камарга, місто Saintes). Туди сходяться цигани з усієї Європи приблизно тиждень по Великодні на велику прощу" [6, с. 123]. Другі – історичні – дають більш вибірково інформацію щодо постаті чи події, в них більше помітна особиста думка авторки.

Подібні історико-релігійні доповнення та пояснення Н. Королева могла, мабуть, вписати і в текст, це полегшило б читання, зробило б твір "масовішим". Вочевидь, такі закиди письменниці також робилися, оскільки в автокоментарі до повісті "Предок" вона вважає за необхідне пояснити, що "висвітлювати це у тексті, це – псувати стиль, псувати повість, перетворювати справжню літературну річ на дидактичне повчання або на проповідь. Я не є парох, і не виголошу Слово Боже, але я тільки письменниця історичних повістей і моє завдання – утворити атмосферу того часу, про який пишу: дати її відчуття читачеві!" [5, с. 261] Варто зазначити, що в автобіографічних творах Н. Королева все ж включає інтертекстові коментарі, але тільки такого ж автобіографічного характеру, тобто – не розриваючи основного змісту. В історичних повістях будь-які коментарі (історичні, автобіографічні, критичні) винесено за межі твору.

Деякі з них вже не можна назвати доповненнями чи поясненнями, оскільки вони не мають жодного відношення до основного тексту твору. Такі примітки починаються зі звичайної глоси, інколи – з пояснення чи самопояснення, а потім переходять у спогад, з цілком своїм, окремим настроєм, текстовою будовою та жанром. Подібні замальовки в жодному разі не є відповіддю на критику, тому вони ніколи не мають характеру виправдання. Більше того – це переважно цікаві, веселі поетичні згадки: "Майже всю ніч ми просиділи коло багаття, слухаючи то одного, то другого із старших прочан, що розповідали різні старовинні події, повір'я, вірування... Незабутні часи!.. І незабутня з них радість!" [6, с. 135] За емоційністю, суб'єктивністю та повною окремішністю від твору подібні примітки можна прирівняти до листів, а в структурі тексту вони утворюють паралельний, окремий текст, але не паратекст – оскільки за

відомою класифікацією інтертекстуальних зв'язків Ж. Женнета, до паратексту, по суті, належать всі коментарі тексту, що містяться в ньому самому [1, с. 59], тобто всі примітки чи автокоментар. Отже, по суті, ми маємо справу з уривками чи уламками мемуарів письменниці, записаними у формі коментарів до творів: "Року 1919 авторці довелося бути якийсь час перекладачицею в Українському Міністерстві Закордонних Справ. Там авторка – зі здивуванням дуже щирим! – пересвідчилась, що найліпше володіли українською мовою такі "українці" як: граф де Бальмен, панна Тереза Бергоньє, Ян Карашевич-Токаржевський. А такі "корінні" українці як панна Гудим-Левкович, родина Тарновських, а такі з "типово-українськими" прізвищами як Кравченко, Ковбасюк – наймення не вигадані! – або не вміли зовсім по-українському, або дуже кепсько. Панна Гудим-Левкович не вміла навіть відповісти: "так!" або: "ні!", а казала: "да", "нет". Де Бальмен був давній французький емігрант і жив завжди ціле літо, аж до осені глибокої, на селі, на Чернігівщині. Інакше – був це старшина (навіть генерал) царської ґарди. Тереза Бергоньє була донькою французького, що мав у Києві театр і готель та маєток – чи віллу – на селі, де, звичайно, також родина Бергоньє проводила літо. Ян Карашевич-Токаржевський, литвин, якого особливо поважаю за те, що завжди виправляв, коли його наймення "виправляли" на "Іван". Казав: "Ні! Ян – бо я литвин!" Отже, ті на Великій Україні, хто жив на селі й бачив зблизка, що є "український нарід", – знав його мову й рахувався з нею. Ті ж українці, що мешкали в містах, знали – і поважали! – тільки "мову панську", але не "простонародну" [5, с. 258].

Необхідно підкреслити, що рівень суб'єктивізму та автобіографічності у всіх коментарях Н. Королеви на-

стільки великий, що інколи пояснення реалій, відповіді на критику та відсторонені спогади письменниці перемішуються в один суцільний автокоментар з виразною тенденцією не тільки пояснити себе, але й просто розказати про себе.

Як висновок, можна з великим ступенем вірогідності стверджувати, що Н. Королева більшість автокоментарів до своїх творів писала вже на схилі життя, до чого спонукало її бажання залишити нащадкам невикривлені та слушно витлумачені тексти своїх творів, а також відкинути закиди критиків на свою адресу та розказати про свої справжні задуми та життя. Функціонально можна виділити три типи коментарів у творах письменниці: тлумачення, або глоси; доповнення-пояснення окремих епізодів, фактів та мотивів у творах; паралельні, окремі тексти мемуарного характеру в загальному обсязі коментарів. За змістом – переважна частина автокоментарів має виразний автобіографічний характер, кожен твір неодмінно супроводжується великою кількістю глос, а у творах на історичну тематику також поширені історичні та агіографічні коментарі.

1. Беляєва Н. Історична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. – 2001. – №4; 2. Королева Н. Останній бог. – Літературний архів Пам'ятки народної писемності, ч. прір. 73/66, ч. inv. 2; 3. Королева Н. Подорожній: Легенди. – Торонто, 1953; 4. Королева Н. Предок (з анналів й легенд). – Літературний архів Пам'ятки народної писемності, ч. прір. 73/66, ч. inv.8; 5. Королева Н. Предок. З анналів й легенд. – Торонто, 1961; 6. Королева Н. "Quid est veritas?" // Всесвіт. – 1996. – №3; 7. Королева Н. "Quid est veritas?" // Всесвіт. – 1996. – №4; 8. Несподіване, щасливе знайомство // Всесвіт. – №2. – К., 1993; 9. Пушкин А.С. Примечания к Евгению Онегину // Пушкин А.С. Сочинения. – М., 1958. – Т. 3; 10. Шевченко Т.Г. Твори: У 5-ти т. – К., 1984. – Т.1: Поетичні твори (1837-1847).

Надійшла до редколегії 20.09.06

А. Шестак

АНАЛІТИКОПСИХОЛОГІЧНА РЕЦЕПЦІЯ ПОЕМИ "СЛІПИЙ" Т. ШЕВЧЕНКА

Здійснено психологічний аналіз поеми Т. Шевченка "Сліпий", виділено архетипи, які відобразилися у творі, розкрито їх значення.

The psychological analysis of T. Shevchenko's poem "The blind man" was made, the archetypes reflected in this work of literature were marked out and their meaning was uncovered.

За останні роки вітчизняні вчені зробили чимало спроб пов'язати літературознавство із психологією, проте до застосування категорій такої галузі останньої науки, як аналітична психологія К. Юнга, вдавалися лише поодинокі дослідники: М. Моклиця, С. Пригодій, О. Шморгуненко, О. Гудзь. Хоча саме за допомогою складника аналітичної психології – теорії архетипів – К. Юнг та його послідовники пояснюють механізм впливу мистецтва на людину. Адже архетипи – це первісні схеми образів, що лежать в основі сновидінь, марень, міфів, чарівних казок, літературних і мистецьких витворів (в останніх вони, активізувавшись у свідомості окремого автора й пройшовши кризу неї, здобувають індивідуальне змістове наповнення). Вони узагальнюють колосальний досвід, набутий людством у процесі розвитку, і належать до глибинного шару людської психіки – колективного несвідомого. Головною властивістю цих первісних схем є нуменозність – здатність зачаровувати, захоплювати й навіювати.

Мета нашої розвідки – визначити, які архетипи закладені в основі поеми Т. Шевченка "Сліпий". Її сюжет (його варто окреслити, бо аргументуватимемо ми не від теорії архетипів до тексту, а навпаки) зводиться до такого: юнак Степан дізнається, що батько і сестра Ярина насправді йому нерідні. Названий батько, заможний козак, розкриває свій намір зробити Степана спадкоєм-

цем і віддати за нього Ярину. Але висуває умову: спершу парубок повинен поїхати на Січ і спробувати там свої сили. Ставши козацьким отаманом, Степан потрапляє в турецький полон, а звідти повертається сліпим кобзарем. Проте близькі з радістю приймають його, і він бере шлюб із Яриною.

Більшість учених зараховує цю поему до творів Т. Шевченка на історичну тематику, виходячи з того, що в ній змальовані картини української минувшини. Проте Г. Грабович, який у своїй праці "Шевченко як міфотворець" проаналізував другу редакцію "Сліпого", названу "Невольник", звернув увагу на суттєву деталь. Дослідник спостеріг, що "протягом життя героя розкривається ціла історія козацтва від ранніх морських походів проти турків в кінці XVI – на поч. XVII ст. до зруйнування Запорозької Січі у 1775 році і створення на початку дев'ятнадцятого так званої Задубнаїської Січі" і дійшов висновку: "Перед нами міфічне стиснення часу у великому масштабі" [1, с. 39]. Простіше кажучи, все те, що бачив і в чому брав участь Шевченко герой, ніяк не вкладається в межі життя людини. Воно є нереальним. Про неймовірні подорожі і пригоди в літературі й міфах вдало висловився відомий американський міфолог Дж. Кемпбел: "Ось чому ці події фантастичні й "нереальні" – вони представляють психологічні, а не фізичні тріумфи" [3, с. 30]. Якщо врахувати ще й те, що Т. Шевченко не

зупиняється детально на окремій історичній події і не змальовує конкретних історичних осіб (обмежується лише називанням їх імен), можна припустити, що історія України у творі є не предметом зображення, а тлом. Тому, гадаємо, задля осягнення глибинного змісту поеми "Сліпий" варто абстрагуватися від цього тла і звернути увагу безпосередньо на образи твору, а точніше на їх архетипні (психічні) корені.

На нашу думку, головний герой поеми Степан так само, як персонажі чарівних казок, міфів, є уособленням архетипу Героя, що, у свою чергу, символізує его-свідомість людини. Нагадаємо: К. Юнг і його послідовники визначали, що в основі казок, міфів, безлічі творів літератури лежить одна архетипна схема. Герой повинен пройти певні випробування, знайти і здолати власну Тінь (темний бік людської душі, що зазвичай постає в образі одного чи більше антигероїв) і дістатися Самості (архетип цілісності, єдності і повноти, сили і могутності, влади над самим собою). Цю схему – рух до Самості – К. Юнг назвав індивідуацією, або самопізнанням. А, приміром, Дж. Кемпбел, який у своїй книзі "Герой із тисячею облич" розглядає міфи не як первинні неподільні структури, а як взаємозв'язок архетипів, – фольклористичним терміном "ініціація". Причому в ініціації, на думку Дж. Кемпбела, є три фази: відторгнення, власне посвячення і повернення [3, с. 31].

Перше випробування для Степана вигадує батько Ярина (варто згадати чарівні казки, де королевич лише тоді може взяти королівну за дружину, коли здолає страхітливого дракона або ворожу армію, і це доручає зробити саме батько нареченої). Він ініціює відторгнення – змушує майбутнього зятя податися на Запоріжжя:

...треба в люде
На год, на два пати
У наймити;
Тоді й побачимо, що буде.
Бо хто не вміє заробить,
То той не вмітиме й пожити.
А ти як думаєш, небоже?
А коли хочеш, сину, знать,
Де лучше лихом торгувать,
Іди ти в Січ [4, с. 301].

Із наведених рядків зрозуміло, що метою випробування є якраз самовдосконалення Степана, здобуття ним певного життєвого досвіду. Постає питання: чому обрано саме Січ, а не, наприклад, академію? Найпростіша відповідь знаходиться на "поверхні" твору: названий батько Героя – колишній запорожець, а отже, вважає власний досвід найбільш прийнятним для чоловіка, такої думки дотримується й автор, оспівувач козацького минулого. Другий варіант відповіді знаходимо у статті молодого дослідника О. Гудзя "Елементи психоаналізу у Г. Сковороди і Т. Шевченка". На його думку, у поемі протиставлені два суспільних канони – "бурса і ценці, які не моляться Всевишньому, а "харамаркають" (серед них протягом певного часу знаходився Степан), і запорожці, які "по-справжньому спілкуються з Богом", "намагаються розібратися з Царством Мертвих, намагаються увійти туди, щоб знайти Самість і прозріти" [2, с. 61].

Ми ж вважаємо, що в поемі "Сліпий" йдеться про два способи пізнання Бога і самого себе. Адже, за К. Юнгом, між поняттями "Бог" і "Самість" неможливо провести чітку межу, тому богообраз (imago Dei), викарбуваний у людській душі, є одним із символів цілісної особистості. К. Юнг писав: "Богообраз збігається не з несвідомим як таким, а тільки зі специфічним вмістом останнього, а саме з архетипом Самості. Це той архетип, від якого ми не зможемо емпіричним шляхом відді-

лити богообраз" [5, с. 372]. Бурсаки черпають знання лише з книжок, а запорожці, на відміну від них, "читають живі мислі". Ставши вояком, Степан неминуче зіткнеться зі смертю, а значить, усвідомить найголовніше – справжню цінність життя. У своїх роботах, присвячених поняттям "індивідуація" і "Самість", К. Юнг неодноразово вживає стародавній вислів: "Дерево лише тоді доросте до раю, коли корінням своїм сягне пекла".

Цікаво, що швейцарський учений, крізь призму теорії якого ми розглядаємо твір Т. Шевченка, теж замислювався про два шляхи до просвітлення й окреслював їх майже так, як український поет. У автобіографічній книзі "Спогади, сновидіння, роздуми" К. Юнг згадує, що в шкільні роки постійно сперечався зі своїм батьком-священником, бо той "приймав біблійні заповіді як путівник, вірив у Бога, як того вимагала Біблія і як навчив його батько. Але не знав живого Бога, який стоїть, вільний і всемогутній, над Біблією і Церквою, який закликає людей стати такими ж вільними" [5, с. 50].

Друге випробування Шевченкового Героя – полон. Він стає невольником після невдалого морського походу. У цьому випадку море є однією з іпостасей (архетипних образів) архетипу Великої Матері і символізує глибини несвідомого, в які его має зануритися, щоб злитися з Самістю. А в міфах та народних казках морська подорож є неодмінним атрибутом ініціації (найвідоміші приклади цього – біблійна розповідь про Йону та арабські казки про Синдбада-мореплавця).

Під час полону Степан усвідомлює, як багато важать для нього свобода і рідна домівка, починає по-іншому сприймати світ, тому кілька разів намагається втекти. Звідси третє випробування: турки осліплюють юнака. Здавалося б, знайти дорогу додому сліпому не під силу, проте він таки повертається до Ярина і названого батька. За власне ініціацією настає фаза повернення.

Варто звернути увагу на такі деталі. Після всіх поневірянь Герой перетворюється на кобзаря (архетип Мудреця). Його циклічний маршрут, що починається й закінчується в одній точці, подібний до мандали – священного кола, символу Самості. Ярина – сестра-подруга-дружина – є уособленням архетипу Аніми – жіночого начала, наявного у психіці кожного чоловіка. А поєднання з Анімою є однією з ознак осягнення Самості (згадаймо міф про андрогінів чи священний шлюб – ієрогамію).

Сліпота Героя, вважає О. Гудзь, свідчить, що індивідуація для нього не відбулася. А Г. Грабович узагалі називає Степана жертвою, яка не може бути щасливою. Такі думки не збігаються з тим, про що мовиться в самому творі, наприкінці якого поет зображує сімейну ідилію:

Бо не було того дива,
Може, споконвіку,
Щоб щаслива була жінка
З сліпим чоловіком.
Отже сталося таке диво!
Год, другий минає,
Як побрались, а дивиться –
Вкупочці гуляють
По садочку. Старий батько
Сидить коло хати
Та вчить внука-пузанчика
Чолом оддавати [4, с. 311].

До речі, дитина, немовля, є символом Самості. Розповідаючи свекрові про безлад в Україні, Степан зізнається:

Отак, тату! Я щасливий,
Що очей не маю,
Що нічого того в світі
Не бачу й не знаю [4, с. 311].

Це парадоксально, але Герой розцінює свою сліпоту не як фізичну ваду, каліцтво, а як рятівний бар'єр, за допомогою якого можна відмежуватися від світового зла, а отже, і в негативному знаходить позитивне. Це дає нам змогу стверджувати, що в цьому випадку індивідуалізація відбулася, шлях до Самості знайдено.

За допомогою аналітичної психології ми спробували розкрити глибинний зміст однієї з поем Т. Шевченка. Ця розвідка виглядатиме досить дивно на тлі спроб установити, що хотів сказати автор, проте її мета – допомогти з'ясувати, чого він не намагався сказати, але сказав. Мовою архетипів і символів.

Гадаємо, тепер варто пояснити, чому таке прочитання поеми назване аналітикопсихологічним, а не психоаналітичним. Йдеться про абсолютно різні тлума-

чення, адже основоположник психоаналізу З. Фройд, на відміну від К. Юнга, вважав рушійними силами фантазії митців їх невдоволені бажання, а не архетипи колективного несвідомого. За З. Фройдом, герої творів роблять те, що хотів зробити сам письменник, але під тиском обставин не міг, тобто, вони є проєкціями авторського "Я". А отже, крізь призму психоаналізу поема виглядала б по-іншому.

1. Гравович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. – К., 1991; 2. Гудзь О. Елементи психоаналізу у Г. Сковороди і Т. Шевченка // Шевченкознавчі студії. – К., 2001. – Вип. 3; 3. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. – К., 1999; 4. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2001. – Т. 1: Поезія 1837-1847; 5. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – К., 1994.

Надійшла до редколегії 06.10.06

Г. Муратова, асп.

ТЛУМАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ "ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ" В СУЧАСНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Розглянуто питання походження, запровадження, історії розвитку поняття "інтерференція", її причини та наслідки. Дається джерелознавчий та методологічний аналіз сутності інтерференції. Розмежовуються поняття "інтерференція", "акцент". Коротко розглядаються типи інтерференції.

Is devoted to the examination of the problem of origin, inculcation, history and development of the concept of "interference", its causes and effects. The author gives the source and methodological analysis of the interference essence, draws a distinction between the notions of "interference" and "accent", gives a brief analysis of the interference types.

У процесі формування двомовності в мовленні білінгва спостерігаються порушення реалізації системи нерідної мови та її норми, зумовлені взаємодією у свідомості систем і норм двох, а іноді й більше мов. Такі порушення реалізації системи нерідної мови та її норми зумовлені дією міжмовної інтерференції, що виявляється при недосконалому володінні мовою на різних рівнях будь-якої з підсистем системи цієї мови. Найбільше у мовленні виявляється фонетична інтерференція. Первинність звукової форми мови щодо письмової дозволяє стверджувати, що оволодіння фонологічною системою мови є основною проблемою при її активному вивченні. Фонетична інтерференція пронизує всі рівні фонетичної системи мови (сегментний, просодичний, інтонаційний) та всі звукові одиниці (звук, слово, синтагму, фразу, текст) і породжує "негативний мовний матеріал" (термін, запропонований Л. Щербою) у мовленні білінгва, що впливає на ступінь розуміння висловлювання носієм мови, на кінцевий результат мовленнєвої комунікації в цілому.

Традиційно прийнято розглядати рідну мову білінгва як первинну мовну систему, яка виступає в ролі "джерела" порушень у мовленні іншою мовою, що визначається як вторинна мовна система, як певний "об'єкт порушень". У працях останніх років, зокрема, у працях Н. Любимової, О. Блінової, помітна тенденція обліку впливу вторинної мовної системи на мовлення білінгва іноземною мовою. Цей напрямок є досить перспективним, оскільки інтерференція як основна причина виникнення акценту в мовленні іноземця має двоплановий характер і відображає специфіку обох мовних систем.

Разом з тим у мовленні білінгва можуть з'являтися помилки, не властиві ані рідній мові, ані мові, що раніше вивчалася, ані мові, що вивчається зараз, оскільки білінгв здійснює мовленнєву діяльність за правилами так званої проміжної системи (О. Короткова, Н. Любимова).

Відхилення від вимовної норми у мовленні білінгва нерідною мовою, зумовлені фонетичною інтерференцією, викликають у сприйнятті носія мови враження вимовного акценту. Необхідно розрізняти поняття інтерференції та акценту. Ці явища тісно пов'язані між собою, але далеко не тотожні. Акцент як явище, що відо-

бражає мовленнєву поведінку білінгва, має складну природу і може бути зумовлений не лише причинами лінгвістичного характеру, тобто інтерференцією мовних систем, але й факторами соціологічного, психологічного, фізіологічного, методичного характеру.

Проблеми виявлення інтерференції і вивчення іншомовного акценту набувають сьогодні все більшої актуальності внаслідок необхідності розробки питань теорії мовленнєвої комунікації в умовах мовних контактів, а також у зв'язку з необхідністю створення фонетичних практикумів для навчання української мови як іноземної у вищій школі. Тому звернення до взаємодії мовних систем, до явища інтерференції мовних систем визначає актуальність пропонованої статті для лінгвістичної теорії та практики викладання української мови як іноземної. Практична цінність вивчення питань інтерференції у лінгвометодичному аспекті полягає у використанні результатів дослідження в курсах загальної фонетики, порівняльної фонетики, у теорії і практиці викладання української мови як іноземної, а також можуть служити лінгвістичною основою створення навчальних посібників.

Об'єктом дослідження є явище інтерференції (тлумачення поняття й розвиток його в літературі).

Предметом дослідження є особливості, закономірності, прояви інтерференції на різних рівнях мови (особливо на фонетичному).

Метою пропонованої роботи є джерелознавчий та методологічний аналіз сутності явища інтерференції.

Для досягнення мети ставимо собі завдання визначити, схарактеризувати, розкрити поняття "інтерференція" (суть, тлумачення, історія розвитку, типи); простежити її вплив на свідомість білінгва; зробити джерелознавчий аналіз явища інтерференції.

Отже, проблема лінгвоінтерференції достатньо складна, багатогранна, остаточно не вивчена й потребує детального дослідження. Спільним для мов різних народів є те, що вони, виконуючи комунікативну й когнітивну функції, відображають дійсність, у процесі чого створюються поняття про навколишній світ. Втім, навіть відображаючи ту саму об'єктивну дійсність адекватно й повно, мови по-різному членують її, накладаючи на процеси мис-

лення свій відбиток; використовують не тільки різні матеріальні засоби, але й різні внутрішні форми.

У лінгвістичну літературу термін "інтерференція" був введений членами Празького Лінгвістичного гуртка. Проте широке застосування він набув лише після виходу в світ монографії У. Вайнрайха "Мовні контакти". У своїй роботі У. Вайнрайх дав визначення інтерференції, як: "випадки відхилення від норм, які мають місце в мовленні двомовних індивідів у результаті того, що вони володіють більше ніж однією мовою, тобто внаслідок мовного контакту" [2, с. 22].

У розумінні Л. Щерби сутність процесу інтерференції лінгвістично визначається обопільним пристосуванням мови того, хто говорить, й мови того, хто слухає.

Тієї ж думки дотримується Ю. Жлуктенко, відносячи до інтерференції "всі зміни в структурі мови, а також у значеннях, властивостях, що виникають внаслідок взаємодії з мовою, що знаходиться з нею в контакті міжмовного зв'язку" [4, с. 61].

В. Макей розглядає інтерференцію як використання елементів, що належать одній мові, в ситуації, коли акт спілкування (у його писемній чи усній формі) відбувається іншою мовою [1, с. 397].

Інтерференція трактується як "взаємодія мовних систем в умовах двомовності, яка склалася або протягом мовних контактів, або під час індивідуального засвоєння нерідної мови, виражається у відхиленнях від норми і системи іншої мови під впливом рідної" [3, с. 197].

Слід зазначити, що в сучасній лінгвістиці термін "*інтерференція*" використовується у різних значеннях. Одні дослідники, слідом за Вайнрайхом, розуміють під інтерференцією будь-які мовні зміни, зумовлені контактом і поділяють їх на "запозичення зі збереженням мови" та "інтерференцію внаслідок мовного відхилення", визначаючи ці явища "підтипами" інтерференції. Інші протиставляють інтерференцію як структурну чи/або семантичну зміну форм однієї мови під впливом іншої прямого запозиченню мовних елементів (морфем, слів тощо). Деякі взагалі трактують інтерференцію як поняття, що характеризує виключно процес засвоєння іншої мови (тобто, обмежуючи її застосування мовленнєвою діяльністю), а контактні зміни у мовленнєвій діяльності визначають як запозичення [1, с. 82-100]. Під інтерференцією також розуміють "вплив мовних систем в умовах природної чи штучної двомовності, що виникає під час мовних контактів і виражається у відхиленнях мовної норми і системи другої мови під впливом когніцій рідної мови" [7, с. 216]. Незважаючи на те, що останнім часом дещо звузилася сфера застосування вказаного терміна, ми використовуємо його у "вайнрайхівському" розумінні як позначення будь-яких змін контактного походження у мовній системі під впливом мовленнєвої діяльності індивіда.

Подібний підхід до вивчення явища інтерференції представлений у останній роботі У. Крофта (2001), який пропонує, слідом за У. Вайнрайхом, вважати усі випадки контактозумовлених змін інтерференцією, а такі зміни як семантичні порушення – конвергенцією.

Суть процесу інтерференції, за У. Вайнрайхом, полягає у тому, що людина, яка засвоює нерідну їй мову, не свідомо переносить систему чинних правил, програму мовленнєвої поведінки, що закріплена в рідній мові, в нерідну мову. Інтерференція визначається як сукупність різних ознак вираження цього змісту в двох співвідносних системах, що створює третю, у якій діють закони рідної й нерідної мов. Інтерференція викликана складністю введення і закріплення у пам'яті сукупності різних ознак третьої системи й несвідомим переходом до кожної з двох систем під час побудови і розуміння тексту.

Беручи до уваги той факт, що вияви лінгвістичної інтерференції є досить різноманітними, корисно розглянути різні види її реалізації. Основними типами інтерференції є:

1) використання "чужого" мовного матеріалу в контексті цієї мови;

2) створення одиниць із власного мовного матеріалу за зразком одиниць мови, з якою відбувається контакт;

3) наділення одиниць цієї системи функціями, властивими їх іншомовним корелятам;

4) стимулювання одиниць цієї системи на функціонування одиниць чи моделей іншої;

5) нівелювання з боку простіших і чіткіших моделей однієї системи на аналогічні, але складніші моделі іншої системи;

6) копіювання моделей однієї системи за допомогою засобів іншої [4, с. 64-65].

Інтерференція тією чи іншою мірою характеризує мовлення усіх білінгвів, у свідомості яких окремі риси нерідної мови помилково підпорядковуються будові рідної мови.

У більшості випадків причини явищ інтерференції можна визначити лінгвістичними методами: порівнявши фонетичні й граматичні системи двох мов і визначивши їх відмінності, звичайно отримують випадки потенційних форм інтерференції, можливих у цій контактній ситуації. Досить часто запозичення лексики можна пояснити, досліджуючи ті випадки, в яких словник виявляє невідповідність з культурним оточенням, у якому відбувається мовний контакт. Проте не всі потенційні форми інтерференції в повному обсязі реалізуються насправді. Реальна картина впливу двомовності на мовлення індивіда змінюється залежно від багатьох факторів, до того ж деякі з них можна вважати екстралінгвістичними, оскільки вони перебувають поза структурними відмінностями цих мов. Повний опис інтерференції у контактній ситуації можливий лише за умови врахування екстралінгвістичних факторів.

Глибина (міра проникнення) інтерференції може бути різною. Вона залежить від суб'єктивних і об'єктивних факторів. Суб'єктивні фактори визначаються індивідуальними мовними здібностями людини, її мовною компетенцією. До об'єктивних факторів можна віднести ступінь генетичної схожості мов-контактерів, індивідуальні системно-структурні властивості мови, що вивчається, які визначають її специфіку. Зрозуміло, що чим ближчою є спорідненість мов, тим більше двомовний індивід спирається на рідну мову в мовленнєвій діяльності нерідною мовою. Тому близькі мови легше вивчати, але й інтерференція в такому різновиді білінгвізму спостерігається частіше й долається важче. Таким чином, чим більший ступінь схожості між мовами, тим більша ймовірність появи інтерференції.

Л. Фоміченко наголошує, що причини появи просодичної інтерференції під час вивчення мови, результатом якої є акцент у мовленні білінгвів, не можна відносити виключно до артикуляторно-фізіологічних відмінностей носіїв контактуючих мов і особливостей у просодичних системах зіставляваних мов. Роль когнітивних факторів рідної мови білінгвів, безумовно, важлива для дослідження фонетичного акценту [4, с. 215].

Іншомовний акцент як прояв інтерференції у мовленні білінгвів може бути змінним.

На думку О. Реформатського, акцент – заміна невідомих звуків і незвичних сполучень звуків своїми звичними і переосмислення слів з їх морфологічним складом та їх значенням за навичками рідної мови [6, с. 469].

Окрім порівняльного аналізу, який дає можливість виявити зони ймовірної інтерференції, наголошують на

ролі аналізу типових помилок, який демонструє конкретні зони цієї інтерференції та певною мірою виявляє характер її прояву. Ці два види аналізу обов'язкові, оскільки помилки, що можуть бути виявлені шляхом зіставлення, як відомо, не завжди актуалізуються у мовленні.

Основою виявлення інтерференції має бути аналіз помилок, оскільки саме вони є конкретним її проявом. Втім, цим не повинно обмежуватися вивчення інтерференції.

Помилка в іноземній мові, на думку Г. Бурденюка та В. Григоровського, – це "результат неправильної операції вибору мовних засобів іноземної мови для вираження правильно запрограмованої думки". Причини неправильного вибору можуть бути різними:

1) семантичне, структурне, функціональне ототожнення явищ рідної та іноземної мов, а також явища, що знаходяться всередині іноземної мови;

2) вплив таких факторів як переосмислення на ґрунті непорозуміння, виникнення неправильних асоціацій, іноді суто механічного характеру [1, с. 30].

Річ в тому, що людині, яка говорить нерідною мовою, вільно висловлювати свої думки допомагає чуття рідної мови. Білінгв переключається з механізму рідної мови на механізм іноземного мовлення. При цьому через інтерференцію часто виникають помилки, оскільки у процесі засвоєння іноземного мовлення людині властиво виходити з властивостей мовлення рідною мовою.

К. Кійтсоглу-Влаку у своїй статті "Наслідки помилок" зазначає, що помилки можуть бути пов'язані з інтерферентним впливом як рідної, так і мови, що вивчається. Якщо цей вплив виявляється у граматичних показниках, морфології, структурі речення, то йдеться про морфолого-синтаксичну інтерференцію, якщо ж помилки зводяться до неадекватного вибору слів, то про інтерференцію лексичну. Крім того, на кількість помилок впливає психологічний стан людини (стрес, емоції, втома), а також неувважність, не досить серйозне ставлення до свого мовлення [1, с. 31].

Одним із напрямків досліджень є пошук шляхів пояснення механізмів помилок. Т. Кузнєцова приділяла особливу увагу ролі механізму встановлення й формування правильної і помилкової мовленнєвої дії іншою мовою.

Помилки у мовленні нерідною мовою, зумовлені використанням засобів рідної мови, – це прояв інтерференції. Загальною передумовою інтерференції є те, що людина, говорячи нерідною мовою, завжди використовує навички мовлення рідної мови [7, с. 173].

В. Виноградов вважає, що механізм помилок принципово тотожний як для процесу оволодіння мови дитиною, так і для процесу вивчення іншої мови дорослим, хоча оволодіння першою мовою відрізняється від вивчення іншої тим, що в першому випадку відсутні готові схеми, співвідносні з системою, і готові еталони, співвідносні з нормою, а в другому – потрібно не лише формувати нові схеми й еталони, але й розвивати здатність відключати систему й норму першої мови під час користування іншою. Тому автор виділяє два складники механізму помилок у мовленні іншою мовою: інтерференцію та аналогію. Інтерференція трактується ним як "заміна схем і моделей мови, що вивчається, відповідниками рідної мови, або заміна перших за зразком других". Помилки, зумовлені хибною аналогією, завжди торкаються норми, їх джерелом є сама засвоєна система, що впливає на норму таким чином, що системно можливе заміною нормативно прийняте. Цей вплив трактується як своєрідна інтерференція, що відбува-

ється в межах системи і норми тієї самої мови або через аналогію з системою і нормою рідної мови, звідси інтерферентна аналогія виступає як центральна ланка механізму помилок, підґрунтям дії якої може бути система другої мови, система першої мови, норма іншої мови, норма першої мови [3, с. 55-56].

Дослідження останніх років доводять, що лише частина помилок другої мови може бути пояснена за рахунок впливу першої мови. Такі помилки кваліфікують як міжмовні, тобто помилки міжмовної інтерференції. Також було виявлено, що є однакові помилки під час вивчення другої мови, незалежно від характеру першої мови. Помилки такого типу отримали назву внутрішньомовних, таких, що відображають специфіку процесу оволодіння мовою, рух цього процесу, у зв'язку з чим використовується також визначення їх як "помилки розвитку". Помилки міжмовної інтерференції детально описані у багатьох працях. Пропоновані класифікації зазвичай є продуктами лінгвістичного аналізу за рівнями мови, типам мовлення тощо.

А. Залевська також наголошує на потребі контрастивного аналізу, який розроблявся з метою виявлення особливостей взаємодії мов у процесі навчання (штучний білінгвізм). Вибір контрастивного аналізу був зумовлений уявленнями про те, що оволодіння мовою полягає у формуванні навиків через практику. Оскільки до часу засвоєння другої мови навички використання рідної мови усталені, вони чинять вплив на становлення нових навиків другої мови: відбувається перенесення вже наявних навиків. Звідси були зроблені висновки, що, по-перше, наявність відмінностей між мовами зумовлює значні розходження між оволодінням першою та другою мовами, а по-друге, до вивчення другої мови необхідно розпочинати порівняльний аналіз двох систем для виявлення факторів збігу та розходжень для виявлення "критичних моментів", які мають бути враховані при вивченні мови для уникнення інтерференції. Використаний з цієї метою контрастивний аналіз – це зіставлення двох мовних систем, а отриманий таким шляхом перелік розходжень між мовними явищами слугує основою для прогнозування труднощів і помилок [5, с. 294-295].

Отже, аналіз теоретичної літератури дозволив зробити висновки про те, що проблема інтерференції багатогранна, складна, досі не вирішена й потребує детального дослідження. Спектр окреслених аспектів і думок з приводу їх рішення достатньо широкий. У запропонованій публікації окреслені найбільш розповсюджені.

Помилки у вживанні слів, а також у побудові словосполучень і речень пояснюються тим, що під час спілкування чужою, недостатньо засвоєною мовою думка перш за все виражається рідною мовою, і тому людина зберігає й відтворює у нерідній їй мові особливості лексико-семантичної, фразеологічної й граматичної систем рідної їй мови. І тільки коли людина досягає певних успіхів у вивченні нерідної мови, вона поступово починає висловлювати свої думки безпосередньо нею, звільняючись від тиску рідної і необхідності розумового перекладу з рідної на нерідну

1. Багана Ж. Языковая интерференция. – Саратов, 2000; 2. Вайнрайх У. Языковые контакты: состояние и проблемы исследования. – К., 1979; 3. Виноградов В. Лингвистические аспекты обучения языку. – М., 1976. – Вып. 2; 4. Жлуктенко Ю. Мовні контакти. – К., 1966; 5. Залевская А. Межъязыковые сопоставления в психолингвистике. – Калинин, 1979; 6. Реформатский А. О сопоставительном методе // Русский язык в нац. школе. – М., 1962. – №5; 7. Щерба Л. Избранные работы по языкознанию и фонетике. – Л., 1958.

МОДАЛЬНІСТЬ У ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКАХ КЛАСИЧНОЇ ЛОГІКИ І ЛІНГВІСТИКИ

Проаналізовано розвиток модальності у класичній логіці та логічний напрямок у лінгвістиці.

It is analyzed development of modality in classic logic and logical direction in linguistics.

Теоретична теза про пошуки адекватного розуміння і відображення онтологічних та епістемічних підвалин навколишнього світу й людського життя проектує і визначає певну співмірність у методологічному розумінні логіцистичних, філософських і лінгвістичних категорій.

Вектори розгляду модальності у класичній і некласичній логіці та лінгвістиці є не лише даністю, яка має значення для того, аби простежити методологічну зумовленість складання наукових уявлень про модальність в історично-дослідницькому ракурсі, включаючи і нинішній науковий пошук. Внутрішня логіка цілісного дослідження модальності мотивована науковою спадкоємністю у взаємозв'язку суміжногалузевих даних, інваріантом якої є поглиблення розуміння модальності як сукупності соціальних (колективних) та індивідуальних пізнавальних реляцій на навколишній світ і до змісту висловленого мовцем.

Із цього погляду варто звернутися до витлумачення і трактування модальності як окремої сутності, понятійної дефініції в логіцистичних, філософських і лінгвістичних інтерпретаціях, простежити розвиток наукових уявлень про цю категорію, інтегрування і – в окремих аспектах – певне детермінування лінгвістичної теорії про модальність логіцистичним і філософським знанням чи навпаки. Говорячи про окремі випадки детермінування, маємо уточнити, що йдеться не тільки про логіцистичний етап у розвитку мовознавства, коли, наприклад, речення ототожнювалося з судженням (про період превалювання логіки в лінгвістиці принагідно згадано в цьому дослідженні), а також про вплив лінгвістики на логіку, зокрема в сучасних модальних логіках, які звернені до аналізу природної мови. Загалом інтерес до лінгвістики зумовлений розширенням мовної бази логічного аналізу, оскільки передусім у коло дослідницьких пошуків включено мовлення, яке розглядається не тільки як реальність думки, а також як засіб спілкування, побудови зв'язного тексту.

Принципова відмінність логічних і лінгвістичних категорій та їх перетинання характеризують взаємозв'язок між мовою і мисленням, проте "про паралелізм мови й мислення або граматики і логіки можна говорити тільки в значенні дуже складного функціонального відношення" [6, с. 353].

На сьогодні в окремих напрямках і питаннях таке функціональне відношення є певною мірою дифузним, а ступінь перетинання цих суміжних наук дуже високим, про що зокрема свідчить думка Н. Арутюнової з приводу референції: "в тому клубку проблем і теорій, який оповив в останні десятиліття явище референції, нелегко відділити те, що належить лінгвістиці (або становить для неї цікавість), від того, що відноситься до логіки, філософії, психології і теорії комунікації" [2, с. 6]. Пор.: у цьому ж виданні висвітлення з іншого погляду [16, с. 406-414].

Різномасштабний взаємозв'язок логіки і лінгвістики відображений у нових напрямках досліджень: теорії референції, прагматиці, теорії мовленнєвих актів, логічному аналізі природної мови, семантичних типах предикатів, інтенціональності та ін., де дані природних мов та їх лінгвістична інтерпретація, з одного боку, розкрили нові аспекти досліджуваних явищ для логіки, а з іншого, – актуалізували підходи логічного аналізу в лінгвістиці [10, 11, 12].

Актуальність дослідження полягає у зверненні до проблем мови і мовлення, взаємозв'язку лінгвістики і логіки, розвитку поняття модальності у класичній логіці, еволюції лінгвістичних поглядів на сутність, типи і способи вираження модальності у мові, зокрема в логікограматичний період, переосмислення логіцистичних моделей і висновків у напрямку мовленнєвої реалізації і модифікації суб'єктивного плану.

Метою статті є визначення теоретичних аспектів аналізу модальності як складної логічної і лінгвістичної категорії, що відображає онтологічні та епістемічні характеристики довколишньої дійсності та людського життя.

Категорія модальності спершу була сформована і сформульована в логічній теорії – класичній логіці, викладеній Арістотелем. Так, у класичній логіці модальність разом із категоріями якості, кількості та відношення характеризувала зв'язки між суб'єктом і предикатом у судженнях. За різною природою самих модальних характеристик розрізнялися судження: 1) проблематичні; 2) асерторичні; 3) аподиктичні, що відповідало можливості, дійсності та необхідності [20, с. 273].

В "Аналітиках" Арістотель так визначив і сформулював ці типи модальності: "Будь-яке судження є судженням про те, що властиве, або про те, що необхідно властиве, або про те, що можливо властиве" [1, с. 11]. Відповідно до традиції, яка веде свій початок від Арістотеля, у логічній теорії модальне відношення, а отже, і судження, в якому стверджувалась кваліфікаційна ознака предмета, називалося асерторичним (звичайна, асерторична логіка), істинність і необхідність ознаки визначали судження необхідності (аподиктичні). Коли ж ознака розглядалася як властива предмету не необхідно, судження кваліфікувалися як судження можливості (проблематичні).

Окрім виявлення трьох типів суджень за модальною характеристикою, вираження ступеня властивості ознаки предмета, що було закладено в основу класифікації суджень, ґрунтувалося за ознаками достовірності – можливості. Так, асерторичні (дійсності) та аподиктичні (необхідності) протиставляються як судження достовірності проблематичним, або судженням можливості.

У своїй основі така характеристика модальності відображала різні типи відношень, які виникають між предикатом і його ознакою, проте логічний принцип класифікації за одним критерієм не був витриманий, оскільки асерторичні та аподиктичні судження кваліфікували реальну приписувану предмету ознаку, тоді як проблематичні судження враховували ступінь достовірності виражених іншими типами суджень об'єктивних зв'язків.

Традиційно логіцистичне визначення модальності зводилося переважно до характеристики одного з її видів – онтологічної модальності, проте це класичне розуміння модальності ґрунтувалося на різних критеріях – логічних, епістемологічних, онтологічних.

Від Арістотеля до І. Канта в класичній логіці модальність трактується як категорія, що передає в основному характер об'єктивних зв'язків між предметом та ознакою, суб'єктом і предикатом судження, а також визначає з позицій мовця ступінь достовірності висловленого. Проте в післякантівський період модальність була субкатегоризована за позначуваними відношеннями на об'єктивну (онтологічну) і суб'єктивну (епістемічну), що

дало підстави і термінологічно розмежувати різні за природою властивості і вияви значень, сублімованих у одному понятті "модальність судження".

Перенесення цієї теорії в її класичній інтерпретації до мовознавчої галузі мало на меті увиразнити кваліфікацію суджень за характером відношень, що існують онтологічно, і за ступенем пізнаності цих відношень.

Зв'язок логіки і лінгвістики та пріоритетність логістичного знання у сфері лінгвістичних досліджень значною мірою детерміновані етапом логіко-мовознавчих паралелей, за якими речення постулювалося як форма існування судження. У такий спосіб лінгвістичне потрактування модальності передусім мотивувалося перенесенням сформованих у логіці уявлень про досліджувану властивість судження і способи вияву відношень між суб'єктом і властивою йому ознакою.

Спроба класифікувати і розташувати граматичні значення категорії способу дієслова як викінчену і логічно послідовну систему була зроблена граматистами більше ста років тому на основі філософії Вольфа, потім Канта. "Перший встановив у своїй онтології три категорії: можливість, необхідність і випадковість, а останній під загальною назвою "модальність" — три категорії: можливість, дійсність і необхідність" [4, с. 370-371]. Принагідно зауважимо, що ще від Арістотеля веде свій відлік характеристика суджень за ознаками, які І. Кантом категоріально окреслені як можливість, дійсність і необхідність.

У першу чергу до транспонованих одиниць модальності потрапили значення, спроектовані на категоріальну диференціацію способу дієслова: значення дійсності, можливості, необхідності, що в логіці відповідно закріпилися за кваліфікацією асерторичних, проблематичних і аподиктичних суджень, були формально марковані і закріплені в регулярній опозиції грамам граматичної категорії способу. Це зумовлювалося і перекладом латинського *modus* як спосіб та його прирівненням до категоріальних значень способу за частковими характеристиками, що уніфіковувалися.

Вплив логіки на граматику виявився в тому, що лінгвістична модальність почала поділятися на модальність можливості, дійсності, необхідності, за якими закріплювалися основні засоби їх вираження: кон'юнктив, індикатив, імператив. Наприклад, пряме зіставлення таких граматичних значень дієслова з аподиктичними, асерторичними і проблематичними судженнями спостерігається в лінгвістичних роботах ще з середини XIX ст. (Давыдов А.И. Опыты общесравнительной грамматики русского языка, 1852). У цьому разі граматична категорія способу виступала єдиним лінгвістичним репрезентантом логічної модальності з погляду позначення відношень між суб'єктом і предикатом й структуризації цих значень.

Як у логіці, так і в лінгвістиці сукупність позначуваних відношень зосереджувалася в межах однієї категорії, проте за таких умов категоріальне окреслення модальності, як і сам термін, залишалися лише в логіці і, відповідно, нівелювалися в лінгвістиці увиразненням іншої категорії, що має тільки термінологічну паралель до латинського *modus*.

Отже, зв'язок логіки і лінгвістики позначився за таких умов лише на значеннєвому форматі модальності і способу, але в лінгвістиці модальність як окрема дефініція "розчинилася".

Лінгвістичне уявлення про вираження модальних значень певною мірою спрощене: з одного боку, це пов'язано з тим, що і в класичній логіці робився акцент у першу чергу на онтологічній модальності, але фактично не враховувався критерій пізнаності об'єктивних зв'язків з позиції мовця, що, відповідно, передусім було відо-

бражене у лінгвістичній проекції, а з іншого боку, категорія способу як така виявилася неіндиферентною за специфікацією виражених нею значень до введення такого критерію. Проте загалом можна відзначити загальну мотивацію лінгвістичної окресленості граматичних значень, співвіднесених із модальними, розумінням модальності в класичній логіці.

Відхід від логістичних моделей суджень загострив обмеженість запропонованого підходу, що полягала у виявленні та інтерпретації модальних значень, вираження яких окреслене вузьким колом певних граматичних форм дієслова як основного виразника предиката судження і носія модальності, а отже, йшлося про певну підміну понять, коли замість відношень, що виникають між суб'єктом і приписуваною йому ознакою, суб'єктом і предикатом, фактично інтерпретувалася одна форма, лише дієслівна.

Крім цього, нерозрізнення об'єктивної і суб'єктивної модальностей у лінгвістиці привело до протиставлення дійсного способу як такого, що відображає відношення онтології (фактивного способу, який характеризує відношення предметів і ознак у реальній дійсності) та інших, які відображають ступені ймовірності певного стану справ щодо суб'єкта, включаючи інстанцію суб'єкта як основну диференційну характеристику. З цього погляду різні критерії, покладені в основу класифікації суджень у класичній логіці, були транспоновані на граматичні значення категорії способу.

Певний розвиток у систематизації модальних значень і способів їх лінгвального увиразнення можна проілюструвати на матеріалі подальшої деталізації тричленної структури модальності Готфрідом Германом: об'єктивна можливість (умовний спосіб), суб'єктивна можливість (бажальний спосіб), об'єктивна необхідність (грецькі віддієслівні прикметники на *-teos*) і суб'єктивна необхідність (наказовий спосіб) [4, с. 370-371].

О. Есперсен уточнює логічну систему модальних значень під впливом мовних фактів: "Мій тричленний поділ на необхідність, можливість і неможливість уявляється мені логічно більш правомірним, оскільки реальність і нереальність належать до іншої сфери, ніж необхідність і можливість" [4, с. 371]. Логіка такого міркування спирається передусім на те, що, на відміну від логічної модальності, з лінгвістичного погляду доцільно диференціювати різнопорядкові модальні значення і на їх перетинанні можливість і необхідність характеризуються ознаками реальності чи нереальності.

Спосіб як "відоме відношення мовця до змісту речення" [4, с. 363] у "Філософії граматики" О. Есперсен розглядає лише як один із засобів вираження модальних значень. Проте, на думку В. Панфілова, "це визначення способу як одного з видів модальних значень є дуже широким, оскільки відношення мовця до змісту речення може мати дуже різноманітний характер" [14, с. 179]. У свою чергу це приводить або до більш точного окреслення цього виду модальних значень, або до конкретизації типів відношень до змісту повідомлюваного.

Уведення терміна "модальність" у лінгвістику, намагання окреслити його як лінгвістичну сутність й увиразнення модальних значень, не зведених лише до категорії способу дієслова, аргументували лінгвістичне осмислення статусу категорії модальності, звернення до речення як основного носія різнотипних відношень, які актуалізуються мовцем.

Втім, ізоморфізм лінгвістичних і логістичних дефініцій спричинився до розуміння лінгвістичної модальності як прямої аналогії до класичної логічної модальності суджень.

В історії мовознавства спроби такого типу визначалися ототожненням судження з реченням, що зводило модальність речення до модальності судження. Оскільки не ставиться питання про специфіку категорій, то мислительні категорії прирівнюються до лінгвістичних: "За своєю природою модальний зміст речення – це думка як відображення дійсності, взята з боку "модусу" існування дійсного явища (можливість, дійсність, необхідність). Цей зміст реалізується в усьому складі речення і не накладає будь-яких особливих ознак на структуру речення" [5, с. 97].

Теза про прямі перенесення судження на речення, що визначила логіцистичний етап розвитку лінгвістики, була спростована в системному і функціональному аспектах, як, наприклад, тим, що судження може бути співвіднесене лише з частиною речень та ін.

Очевидність висновку, що різноманітність лінгвістичної модальності за функціональним критерієм не зводиться лише до абстрагованих значень, виведених в логіці модальностей, зосереджених у першу чергу на необхідності і можливості, виявила специфікаційність цих галузей гуманітарного знання. На цій підставі формується інше розуміння модальності, що виникло як своєрідне подолання логіки в лінгвістиці, – обстоювання суто лінгвістичної модальності: "прийняті в логіці модальні кваліфікації судження з погляду дійсності, необхідності і можливості *не можуть слугувати* орієнтиром для лінгвістичної концепції модальності, оскільки вони не тільки не вичерпують семантичного діапазону засобів об'єктивізації викладу, що реалізуються в природній мові, але навіть не відтворюють тієї гами смислових відтінків, яка пов'язана тільки з уточненням ступеня достовірності ствердження" [8, с. 4; 9].

Поза такими крайнощами, доведення про необхідність урахування логічної основи в процесі дослідження лінгвістичної модальності більш послідовно і диференційовано викладено В. Панфіловим [15, с. 37-48]: "Структура судження як пропозиційної функції та його суб'єктно-предикатна структура отримують своє формальне мовне вираження в структурі речення; перша з них фіксується синтаксичним членуванням речення і, зокрема, його відношеннями стану; інша – логіко-граматичним, або актуальним, членуванням речення" [15, с. 38].

Важливим кроком у розумінні і трактуванні модальності став розвиток цієї категорії у вигляді поляризованої сутності, що спричинилося до виникнення своєрідної опозиції об'єктивного – суб'єктивного. Відповідно до цього було розмежовано модальні значення, що передають об'єктивний характер зв'язків, виражених у реченні-висловленні, і ступінь достовірності (пізнаності) цих зв'язків із погляду мовця.

Характеризуючи у логіці розвиток теорії модальності в полярній проекції, Ю. Степанов визначає об'єктивну модальність як опис у категоріях "істинно" – "не-істинно", а суб'єктивну модальність як оцінки людиною об'єктивного стану речей, а також опис фізичних і технічних явищ, які не зводяться до логічної суперечності чи несуперечності, до "істини" чи "не-істини" як двох єдиних оцінок [19, с. 139].

Окрім категорій опису, сутність об'єктивної (або онтологічної) модальності класично відображала "характер об'єктивних зв'язків, наявних у тій чи іншій ситуації, на яку спрямований пізнавальний акт, а саме зв'язки можливі, дійсні та необхідні" [15, с. 39].

Наведене Ю. Степановим широке визначення оціновості суб'єктивної модальності інколи звучується до "ступеня достовірності, з погляду мовця" [14, с. 184]. Отже, суб'єктивна модальність у цьому разі абсолютно співвідноситься з персуазивністю.

Виокремлення суб'єктивної модальності як способу введення оцінково-суб'єктивної рефлексії на онтологічні характеристики природного чи соціального світу або ж зведення її до персуазивності тощо разом із тим ілюструє відносність, релятивність меж так званої "поляризації" модальності. Між значеннями об'єктивної і суб'єктивної модальності не існує різкого протиставлення, оскільки це співвідношення фіксує різні ступені людського пізнання того ж самого явища.

У широкому розумінні цього значення модальність, що у мовленні є лише виявленням самого носія і творця висловлення, тексту, очевидно, претендує на роль всеохопної маніфестації суб'єктивного, пропущеного крізь призму індивідуального процесу пізнання навколишньої дійсності і сформульованого вербалізовано ставлення до неї.

У лінгвістиці тривалий час трактування модальності з позицій логічного аналізу зосереджується на адекватному розмежуванні об'єктивної і суб'єктивної модальностей у лінгвістиці (Г. Колшанський [5], М. Ляпон [8, 9], В. Панфілов [15, с. 37-48], С. Вауліна [3], І. Пете [17, с. 219-236] та ін. Очевидність такого висновку підкреслювалася тим, що теоретичне моделювання і типології модальності не виходили за межі розгляду системи мови.

У цьому напрямку лінгвістична модальність потребувала не тільки перегляду вже сформованих логічних побудов, але й системної атрибуції засобів представлення модальності, що знаходила вияв і в граматичних формах способу дієслова, і в інших засобах, що виходили за межі цієї граматичної категорії. Акцент на системі засобів вираження модальних значень зосередив увагу дослідників на понятійній основі модальності та її репрезентації не тільки однопорядковими формами граматичної категорії (проте й ця однопорядковість виявлялася відносною), а й іншими статусними одиницями.

Такий розвиток лінгвістичної думки спричинився до актуалізації категорії модальності (визначення сутності, категоріального представлення, семантичного потенціалу, співвіднесення модальних значень із засобами вираження та ін.).

У XX ст. класична формальна (математична) логіка, яка займалася обрахуванням висловлювань і предикатів, теорією висновку, встановленням металогічних властивостей логічних систем та ін., в орбіту логічних досліджень усе частіше почала залучати неklasичні логіки – модальну, багатозначну, інтуїціоністську, конструктивну, часову, епістемічну, логіку дій, логіку питань тощо [18, с. 11].

У подальшому логіка Арістотеля була переоцінена з погляду модальнологічного підходу: "Може видатися, що аристотелівська модальна силогістика – навіть у виправленому вигляді – не має корисного застосування до наукових і філософських проблем. Проте насправді пропозиційна модальна логіка Арістотеля як з історичного, так і з систематичного погляду має величезне значення для філософії. У роботах Арістотеля можна знайти всі елементи, необхідні для побудови повної системи модальної логіки: основну модальну логіку і теорему екстенціональності. Проте Арістотель не був у змозі з'єднати ці елементи правильним чином. Він не знав логіки речень, яка була відкрита після нього стоїками, він мовчазно допускав логічний принцип двозначності, тобто принцип, відповідно до якого будь-яке речення або істинне, або хибне, тоді як модальна логіка не може бути двозначною системою" [7, с. 280-281].

Один із перших представників модальної логіки Я. Лукасевич характеризує і логіку Арістотеля як модальну, в термінах не формальнологіцистичних, а модальних, проте властивим для них обох є відсутність

складника індивідуальної, суб'єктивної реляції (що характеризує початковий етап розвитку модальної логіки у дослідженнях Льюїса, Я. Лукасевича та ін.).

Звернення до природної мови (мовлення) як репрезентанта індивідуальних реляцій і оцінок продовжило співмірні дослідження модальності як у модально-логічному, так і в лінгвістичному напрямках, виокремивши превалювання сукупності суб'єктивних видозмін і конкретного нюансування.

1. Аристотель. Аналитика. Первая и вторая. — М., 1952; 2. Арутюнова Н.Д. Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1985. — Вып. 13; 3. Ваулина С.С. Эволюция средств выражения модальности в русском языке (XI-XVII). — Л., 1988; 4. Есперсен О. Философия грамматики. — М., 1958; 5. Колшанский Г.В. К вопросу о содержании языковой категории модальности // Вопр. языкознания. — 1961. — №1; 6. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. — М., 1982; 7. Лукасевич Я. Аристотелевская силлогистика с точки зрения совре-

менной формальной логики. — М., 1959; 8. Ляпон М.В. Из истории выражения модальности в русском языке (на материале сочинений А. Курбского): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1971; 9. Ляпон М.В. К вопросу о языковой специфике модальности // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. — 1971. — Т. 30. — Вып. 3; 10. Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1982. — Вып. 13; 11. Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1985. — Вып. 16; 12. Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1986. — Вып. 17; 13. Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1986. — Вып. 18; 14. Панфилов В.З. Взаимоотношение языка и мышления. — М., 1971; 15. Панфилов В.З. Категория модальности и её роль в конструировании предложения и суждения // Вопросы языкознания. — 1977. — №4; 16. Петров В.В. Философские аспекты референции // Новое в зарубежной лингвистике. — М., 1985. — Вып. 13; 17. Пеме И. Типы синтаксической модальности в русском языке // Studia Slavica. — Budapest, 1970. — Т. 16. — №3-4; 18. Садовский В.Н., Смирнов В.А. Я.Хинтика и развитие логико-эпистемических исследований во II пол. XX в. // Хинтика Я. Логико-эпистемические исследования. — М., 1980; 19. Степанов Ю.С. Имена, предикаты, предложения (семантическая грамматика). — М., 1981; 20. Философский энциклопедический словарь. — М., 1999.

Надійшла до редколегії 03.10.06

Д. Теряев, канд. філол. наук

СИСТЕМА МОВЛЕННЕВОГО РИТМУ (ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ФОНЕТИЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ)

За допомогою експериментально-фонетичних прийомів розкрито ієрархічну систему мовленнєвого ритму на матеріалі звучання поезії Лесі Українки.

Using experimental-phonetic methods linguistic rhythm hierarchical system is revealed based on fonetion material of poetry of Lesya Ukrainka.

Ритм є однією з основних форм існування матерії і виявляється у пропорційності, симетрії, циклічності, періодичності, домірності природних явищ, космічного руху, біологічних і фізичних процесів, творів мистецтва, предметів об'єктивної дійсності та ін. Дослідники, виходячи з відповідних концепцій, аспектів, проблемності питання, вкладають в поняття "ритм" своє бачення, формують його визначення. Розглядаючи принципи квантування, фахівці посилаються на піфагорійську програму гармонії сфер, відповідно до якої ритми космосу, Сонячної системи і людини — єдині і можуть бути представлені в числах [10].

Мовленнєвий ритм — це складне багаторівневе явище, закладене у біопрограмі людини, організм якої діє злагоджено, й апарат породження мовлення не може не функціонувати ритмічно [6; 11].

У сучасній філології залишаються актуальними питання структури мовленнєвого ритму на всіх рівнях його прояву. Літературознавці розглядають ритм як естетичну категорію, визначають одночасно формотвірну і художньо-виражальну силу, знаходять симетричність його організації на сюжетних, тематичних рівнях; віршознавці вивчають ритм у структурі метричних систем [9; 15; 16]. У дослідженні ритму українських версіфікацій В.Ковалевський виділяє три ряди ритмічного членування: найвищий — строфа, другий — віршовий рядок, найнижчий — склад, первинна одиниця, і ритмічну будову твору, куди входять: композиція, строфіка, ритміка, метрика [8].

Ритмічна організація мовлення є об'єктом лінгвістики: вирішуються дискусійні питання щодо типів ритмічних одиниць (склад, ритмічна група, фонетичне слово, синтагма, висловлювання, текст), ієрархії їх системності та самостійності щодо інтонації, діапазону функціонування тощо. Значущим компонентом визнається ритм у звуковому обрисі слова / тексту, який на фонетичному рівні утворюється сегментними і суперсегментними елементами, вивчення яких є предметом лінгвістичної ритмології, розвиток якої набуває обертів [13; 18].

Перед фонетистами виникають проблеми пошуку критеріїв, на основі яких оцінюються якісні і кількісні характеристики ритму: мовлення — насамперед явище

звукове, і проникнути в субстанцію матерії звуку можливо на основі акустичних параметрів [1; 19; 20].

Мета цієї роботи — за допомогою інструментальних прийомів розкрити фонетичну природу мовленнєвого ритму, встановити ієрархію рівнів ритмотворення у звучанні.

Матеріал подаємо на основі поезії Лесі Українки — вірша "Досвітні огні" (1892) у реалізації дикторів-носіїв української літературної мови. Рівні ритмотворення ілюструємо у послідовності строф, кожна з яких вилучається із звукового континууму твору [21, с. 69].

Наш експеримент проведено на комп'ютерному комплексі за програмою, що дала можливість на візуальному і параметричному рівнях дослідити структурування ритму мовлення під час здійснення операцій: закодовано / декодовано озвучені тексти дикторами-носіями української мови в студійних умовах; сегментовано звукові континууми; синхронізовано звучання мовленнєвого матеріалу з графікою акустичних коливань на екрані комп'ютера; встановлено параметри тривалості, інтенсивності, частоти; відтворено звукові імпульси на динамічних комп'ютерних осцилограмах для візуальних спостережень; вилучено з мовленнєвих континуумів необхідні для експерименту фрагменти у заданому режимі. Всього проведено понад 2600 вимірів та обрахувань артикуляторно-акустичних параметрів.

І. Артикуляторно-акустичний рівень ритму. У процесі аналізу спектрограм виділено фонемотвірні артикуляторні жести, що породжують звукове мовлення, інформують про творення приголосних та голосних і відповідають ступеню експлозії / імпульсу органів артикуляції: повне розімкнення (1) утворюється при вимові голосних звуків; вібрація (2) — при артикуляції дрижачих; щільна (3) — при вимові щільних глухих, дзвінких, сонантів; перехід зімкнення у щільну (4) — при артикуляції африкат; повне зімкнення (5) — при вимові зімкнених глухих, дзвінких, сонантів [4; 5; 17].

Динаміку артикуляторних жестів розкрито у процесі звучання тексту першої строфи поезії (Рис. 1): *Ніч темна людей всіх потоплених скрипа // Під чорні, широкії крила. // Погасли вечірні огні; // Усі спочивають у сні. // Всіх владарка ніч покорила.*

При вимові першого рядка строфи зафіксовано артикуляторні жести: 1) повне зімкнення, розімкнення, перехід зімкнення у щілину (ніч); 2) повне зімкнення, розімкнення, повне зімкнення, повне зімкнення, розімкнення (темна); 3) повне зімкнення, розімкнення, повне зімкнення, розімкнення, щілина (людей); 4) щілина, щілина, розімкнення, щілина (всіх); 5) повне зімкнення, розімкнення, повне зімкнення, розімкнення, повне зімкнення, повне зімкнення, розімкнення, повне зімкнення, розімкнення, щілина (потомлених); 6) щілина, повне зімкнення, дрижання, розімкнення, повне зімкнення, розімкнення (скрила).

В основі артикуляторного вираження ритму закладено повне розкриття (лінія 1), яке межується з контрастними рухами: повне зімкнення (лінія 5), перехід зімкнення у щілину (лінія 4), щілина (лінія 3), дрижання (лінія 2).

Квазіперіодичне чергування вимовних жестів створює рух ритму на артикуляторному рівні.

У результаті аналізу спектрограм встановлено типи акустичних коливань: імпульсні (1) – виникають при артикуляції глухих зімкнених приголосних; турбулентні (2) – при вимові глухих щілинних; комбінаційні (3) – при артикуляції дзвінких зімкнених, щілинних та аффрикат; гармонійні (4) – при вимові сонантів; гармонійно-обертонні (5) – при артикуляції голосних [14; 22; 23].

Динаміка акустичних подій відображена на основі звукового континууму другої строфи поезії (Рис. 2): *Хто спить, хто не спить, – покорись темній силі! // Щасливий, хто сні має милі! // Від мене сон милий тіка... // Навколо темнота тяжка, // Навколо все спить, як в могилі.*

У першому рядку строфи при звучанні відбувається коливання: 1) турбулентні, імпульсні, гармонійно-обертонні (хто); 2) турбулентні, імпульсні, гармонійно-обертонні, імпульсні (спить); 3) турбулентні, імпульсні, гармонійно-обертонні (хто); 4) гармонійні, гармонійно-обертонні, турбулентні, імпульсні, гармонійно-

обертонні, імпульсні (не спить); 5) імпульсні, гармонійно-обертонні, імпульсні, гармонійно-обертонні, гармонійні, гармонійно-обертонні, турбулентні (покорись); 6) імпульсні, гармонійно-обертонні, гармонійні, гармонійні, гармонійно-обертонні, гармонійні (темній); 7) турбулентні, гармонійно-обертонні, гармонійні, гармонійно-обертонні (силі).

При звучанні відбувається квазіперіодичне чергування коливань різної природи, що створює ритм на акустичному рівні. Синхронізація експериментального матеріалу дала можливість співвіднести відображення артикуляторних жестів, що виділені на основі аналізу спектрограм, й акустичні події, які зафіксовано на осцилограмах.

На основі перших двох рядків третьої строфи вірша: *Привиддя лихі мені душу гнітили, // Повстати ж не мала я сили...* – демонструємо розподіл у звуковому континуумі тексту типів акустичних коливань і ступенів експлозії / імпульзії та типів акустичних коливань (рис. 1): 1) повне зімкнення → імпульсні коливання, дрижання → гармонійні, повне розімкнення → гармонійно-обертонні, щілина → гармонійні; повне розімкнення → гармонійно-обертонні; повне зімкнення → гармонійно-обертонні (*привиддя*); 2) повне зімкнення → гармонійні; повне розімкнення → гармонійно-обертонні; щілина → турбулентні; повне розімкнення → гармонійно-обертонні (*лихі*); 3) повне зімкнення → гармонійні; повне розімкнення → гармонійно-обертонні; повне зімкнення → гармонійні; повне розімкнення → гармонійно-обертонні (*мені*); 4) повне зімкнення → комбінаційні; повне розімкнення → гармонійно-обертонні, щілина → турбулентні; повне розімкнення → гармонійно-обертонні (*душу*); 5) повне зімкнення → комбінаційні; повне зімкнення → гармонійні, повне зімкнення → гармонійно-обертонні, повне зімкнення → імпульсні, повне розімкнення → гармонійно-обертонні, повне зімкнення → гармонійні, повне розімкнення → гармонійно-обертонні (*гнітили*).

Артикуляторно-акустична програма ритму

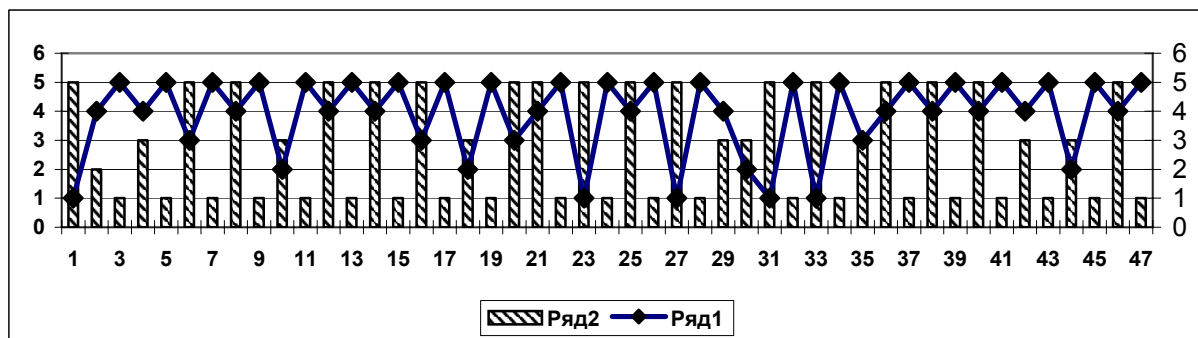


Рис. 1. На осі абсцис позначено номери звуків, на осі ординат – ліворуч цифри: 1 – повне розімкнення; 2 – дрижання; 3 – щілина; 4 – перехід зімкнення у щілину; на осі ординат праворуч цифри: 5 – гармонійно-обертонні; 4 – дрижання; 3 – комбінаційні; 2 – турбулентні; 1 – імпульсні. Ряд 1 – акустичні коливання; ряд 2 – артикуляторні жести

Експериментально продемонстровано артикуляторно-акустичні ознаки ритму мовленнєвого потоку. У звуковому континуумі є загальна тенденція: в артикуляторних жестах відбувається закриття / розкриття вимовних органів, в акустичних подіях – переходи коливань.

II. Амплітудний рівень ритму. Інтенсивність звуків визначається показниками значень амплітуди, які за умов експерименту обернено пропорційні силі звуку, в тексті позначаються зі знаком "мінус". Динаміку інтенсивності показуємо при реалізації останніх трьох рядків третьої строфи вірша (Рис. 2): *Зненацька проміння ясне // Од сну пробудило мене, – // Досвітні огні засвітили!*

У звуковому континуумі виділяються три групи амплітуд: мінімальні (від -20 до -28,1), середні (від -15 до

-20), максимальні (від -11,1 до -15). Максимуми інтенсивності фіксуються на голосних: у слові *зненацька* амплітуди дорівнюють -11,3 (Е); -11,1 (А); -11,7 (А); мінімуми відзначаються на зімкнених глухих приголосних, *досвітні* -26,1 (Т); *засвітили* -28,1 (Т) тощо. Подаємо послідовний розподіл значень амплітуд третього рядку: 1) середні, максимальні, середні, максимальні, мінімальні, максимальні (*зненацька*); 2) мінімальні, середні, максимальні, середні, максимальні, середні, мінімальні (проміння); 3) середні, максимальні, мінімальні, середні, максимальні (ясне).

У звучанні тексту відбувається квазіперіодичне чергування параметрів амплітуд, що створює ритм на рівні інтенсивності.



Рис. 2. На осі абсцис позначені номери звуків строфи, на осі ординат цифри: 5 – повне зімкнення; 4 – перехід зімкнення у щілину; 3 – щілина; 2 – дрижання; 1 – повне розкриття

III. Складовий рівень ритму. Склад – найкоротший відрізок усного мовлення, мінімальна вимовна та ритмічна одиниця – є об'єктом дослідження в мовознавчих і літературознавчих працях. Ми базуємося на постулаті, що мовленнєвий потік поділяється на послідовність відкритих складів, навіть якщо між голосними знаходяться сполучення приголосних. В експерименті досліджено тривалість складових інтервалів (CI) – час звучання між максимальними амплітудами голосних – вершин складу [12]. Динаміку параметрів CI відбито в показниках четвертої строфи вірша (Рис. 3): *Досвітні ог-*

ні, переможні, урочі, // Прорізали темряву ночі, // Ще сонячні промені сплять, – // Досвітні огні вже горять, // То світять їх люди робочі. У звуковому континуумі виділяються три групи тривалості CI: мінімальні (від 70 мс до 165 мс), середні (від 165 мс до 390 мс), максимальні (від 390 мс до 910 мс).

У першому рядку строфи проходить розподіл тривалості CI: 1) мінімальна, середня, середня (досвітні); 2) мінімальна, середня (огні); 3) максимальна, мінімальна, середня, середня (переможні).

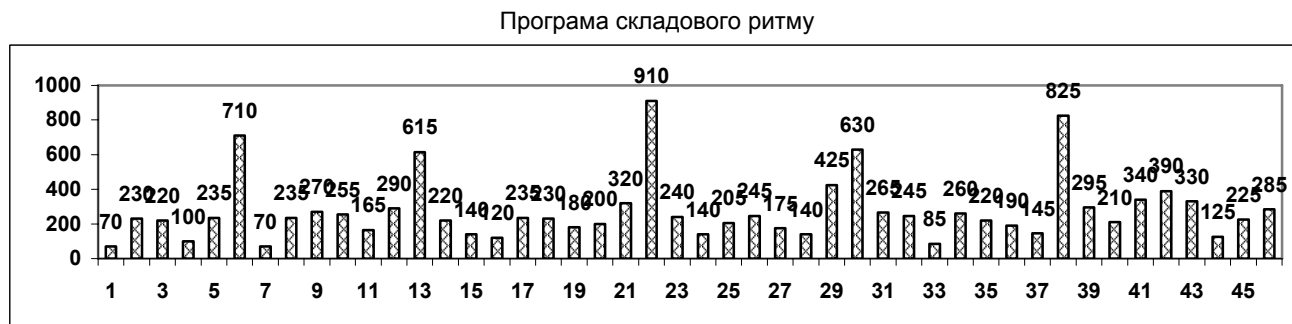


Рис. 3. На осі абсцис позначено номери CI строфи; на осі ординат – тривалість у мс; цифри над маркерами – тривалість CI

У тексті фіксується квазіперіодичне чергування параметрів тривалості CI: менший – більший – менший – менший – більший – більший – менший – більший – більший – менший тощо, що створює ритм на складовому рівні.

IV. Словесний рівень ритму. Компонентом звукового обриса слова є наголос / акцент, який виконує функції словоподільну, словотворчу, словорозрізнявальну, словопізнавальну, словоцентрувальну та ін. [3; 7]. При сприйнятті мовлення пошуки наголосів, які виступають маркерами, що сприяють сегментації, є важливою процедурою [2]. В експерименті досліджено тривалість акцентних періодів (АП) – відрізків часу між найближчими наголошеними складами слів визначеного тексту.

Динаміку параметрів АП демонструємо п'ятою строфою вірша (Рис. 4): *Вставай, хто живий, в кого думка повстала! // Година для праці настала! // Не бійся досвітньої мли, – // Досвітній огонь запали, // Коли ще зоря не заграла.* У звуковому континуумі строфи виділяються три групи тривалості АП: мінімаль-

ні (від 225 до 490 мс), середні (від 490 до 950 мс), максимальні (від 950 до 1190 мс).

Більша тривалість порівняно з попереднім та наступним АП фіксується у фонетичних словах *хто* (№2), *в кого* (№4), *повстала* (№6), *не бійся* (№10), *досвітній* (№13), *коли* (№16), *не заграла* (№18); менша – *Вставай* (№1), *живий* (№3), *думка* (№5), *для праці* (№8), *мли* (№12), *запали* (№15).

Від початку строфи до першого наголосу проходить мінімальний час (490 мс), від наголосу першого слова до наголосу другого – середній час за рахунок паузи, яка відокремлює звертання (730 мс); від наголосу другого слова до наголосу третього – мінімальний час (350 мс), від наголосу третього слова до наголосу четвертого – максимальний час у зв'язку з паузою (975 мс); від наголосу четвертого слова до наголосу п'ятого – мінімальний час (225 мс); від наголосу п'ятого слова до наголосу шостого – максимальний час (1110 мс).

В акустичній структурі тексту відзначаємо динаміку тривалості АП: менша – більша – менша – більша – менша – більша і т.д., що створює ритм на словесному рівні.

Програма словесного ритму

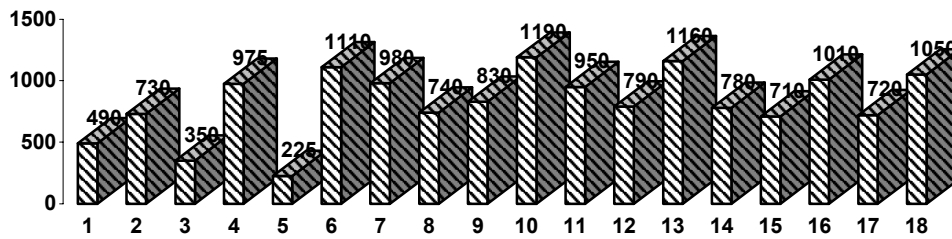


Рис. 4. На осі абсцис позначено номери АП строфи, на осі ординат – тривалість у мс; цифри над маркерами – тривалість АП

V. Ритм на рівні віршових рядків. Параметри тривалості рядків та міжрядкових пауз розглядаємо на тексті всього вірша (Рис. 7). Відзначаємо, що у звуковому континуумі рядки, які починають строфи, виділяються більшою тривалістю: №1 – 3230 мс, №6 – 4350 мс, №11 – 2800 мс, №16 – 2870 мс, №21 – 3110 мс.

У тексті вірша відбувається послідовне чергування тривалості рядків та міжрядкових пауз із кореляцією часу: більший рядок – менша пауза. Мінімальна пауза (100 мс) фіксується між 13 та 14 рядками, де спостері-

гається enjambement: *Зненацька проміння ясне // Од сну пробудило мене* (загальна тривалість двох рядків становить 3825 мс). У реалізації вірша звучання рядків становить 77%, тривалість пауз – 23%.

У звуковому континуумі тексту фіксується хвилюване чергування параметрів тривалості рядків та міжрядкових пауз, що створює ритм на рівні рядків.

Програма тривалості рядків та пауз вірша

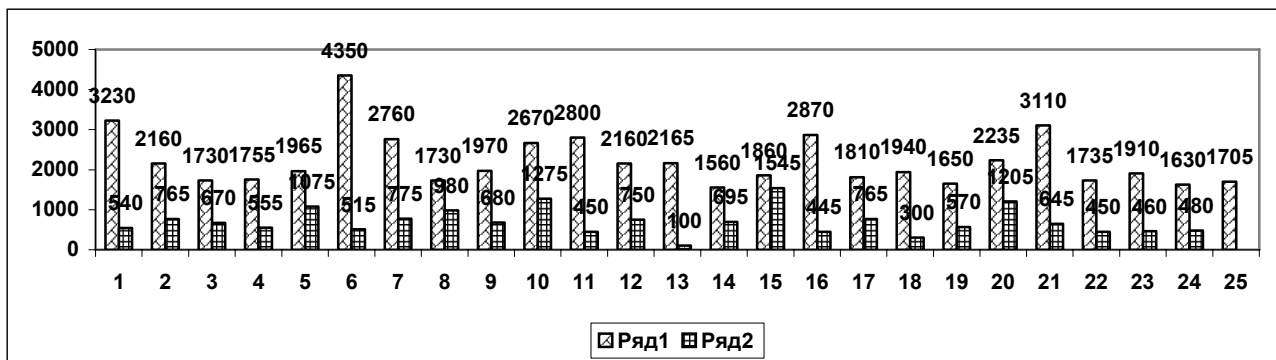


Рис. 5. На осі абсцис позначено номери рядків та міжрядкових пауз, на осі ординат – тривалість (мс); цифрами над маркерами – тривалість рядка / паузи. Ряд 1 – рядки; ряд 2 – паузи

VI. Строфічний рівень ритму. Загальна тривалість вірша становить 72150 мс. Час звучання строф / міжстрофічних пауз формує чергування, яке проходить за схемою: менша тривалість строфи (13370 мс) – пауза (1075 мс) – більша тривалість (16430 мс) – пауза (1275 мс) – менша тривалість (12540 мс) – пауза (1545 мс) – більша тривалість (12585 мс) – пауза (1205 мс) – менша тривалість (12125 мс). Фіксується співвідношення: непарні строфи мають меншу тривалість, парні – більшу. Тривалість міжстрофічних пауз у середньому в 2,2 рази перевищує тривалість міжрядкових (відповідно 1275 та 580 мс).

Акустичні параметри свідчать, що у тексті відбувається чергування звукових п'ятирядкових комплексів та міжстрофічних пауз, і це створює строфічний ритм.

VII. Римований рівень ритму. В ієрархію ритмічних структур звучання поетичних текстів входять рими, що виконують конструктивну функцію в окресленні меж рядків, формуванні строфічної цілісності, сприяють наданню логічного наголосу на особливо значущих словах.

Суголосність п'ятирядкових строф вірша базується на суміжних парокситонних і окситонних римах та парокситонній римі останнього рядка (схема ббааб).

В експерименті вимірювалась тривалість клаузул від початку наголошеного складу до закінчення слова. У структурі парокситонної (жіночої) рими акустичні коливання поступово затухають до кінця рядка; вирізняється від неї окситонна (чоловіча) рима, енергія звучання якої концентрується на кінці слова. Ці тривалості рим (діаграма на Рис. 6) визначають у тексті: 1) максимальні значення – клаузули перших двох рядків кожної строфи: *скрила – крила; сили – могили; гнітили – сили; урочі – ночі; повстала – настала*; 2) середні значення – клаузули останніх рядків: *покорила; могили; засвітили; робочі; заграла*. 3) мінімальні значення – клаузули других та третіх рядків: *огні – у сні, тіка – тяжка, ясне – мене, сплять – горять, мли – запали*.

Максимуми тривалості фіксуються у початкових рядках 1 та 5 строф (відповідно 555, 550 та 570, 515 мс); мінімуми – у центрі вірша – 3 строфа (335 і 355 мс).

Програма тривалості рим вірша

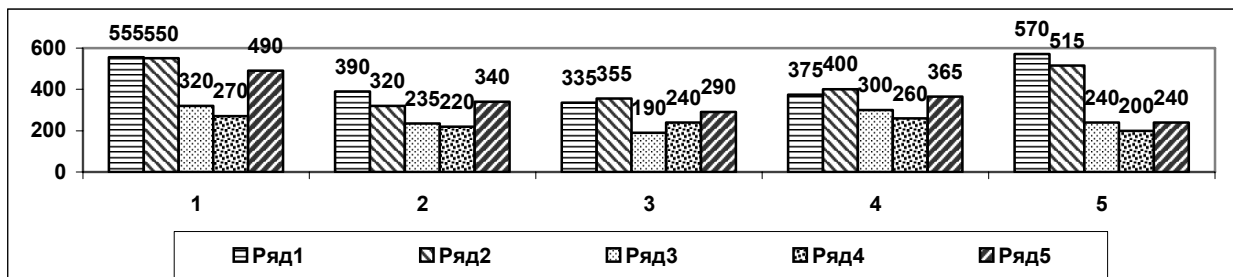


Рис. 6. На осі абсцис позначено номери строф, на осі ординат – тривалість (мс); цифрами над маркерами – тривалість рими. Ряд 1 – рими перших рядків строф; ряд 2 – других; ряд 3 – третіх; ряд 4 – рими четвертих рядків; ряд 5 – рими п'ятих рядків строф

В експерименті досліджено римовані періоди (РП) – час звучання між найближчими римами. На Рис. 7 подаємо параметри тривалості РП вірша.

Програма тривалості римованих періодів вірша

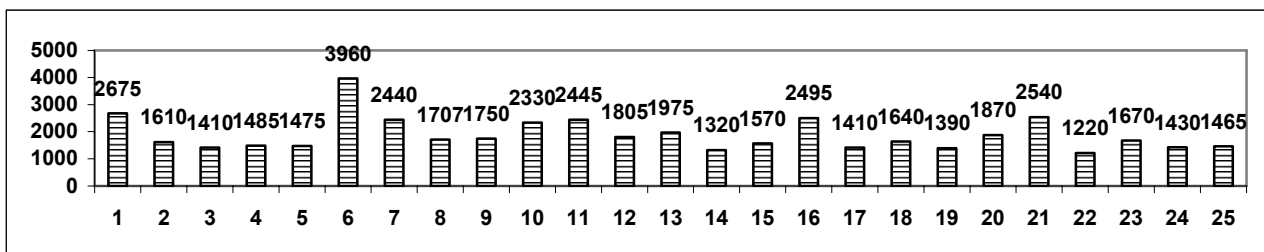


Рис. 7. На осі абсцис позначено номери РП, на осі ординат – тривалість (мс); цифрами над маркерами – тривалість РП

Аналіз тривалості РП вірша показує, що у тексті виділяються максимуми, які зосереджені: 1) на першому рядку РП №1 *Ніч темна людей всіх потомлених скрила*; 2) на межі строф: РП №6 – 3960 мс, РП №11 – 2445 мс, РП №16 – 2495 мс, РП №21 – 2540 мс та у рядках, що виділяються: РП №13 – 1975 мс: *Повстати ж не мала я с[или... Зненацька проміння ясне]*; РП №18 – 1640 мс: *Прорізали темряву н[очі, Ще сонячні промені спля]ть*, РП №23-1670 мс: *Година для праці наст[ала! Не бійся досвітньої мли]*.

Відзначимо: 1) у першій строфі тривалість РП №2, 3, 4, 5 однакова (різниця становить від 10 до 200 мс); 2) у другій строфі РП №7 (...*с[или! Щасливий, хто сні має м[ілі!]*...) та РП № 10 (...*тяж[ка Навколо все спить, як в м[ілі!]*...) вирізняються більшою тривалістю; 3) у третій строфі РП №13 (...*с[или... Зненацька проміння ясне]*...), у четвертій РП №18 (...*н[очі, Ще сонячні промені спля]ть*...), у п'ятій РП №23 (...*наст[ала! Не бійся досвітньої мли]*...) мають більшу тривалість за рахунок міжрядкових пауз.

Рима – це складник мовленнєвого ритму у строфічному цілому. Сумірне співвідношення часу звучання рим у рядках строф свідчить про високу гармонізацію поетичного тексту. Чергування тривалості РП у тексті створює ритм на рівні рим.

Проекція часової програми акустичної картини твору на його зміст розкрила значну роль рим п'ятих пароксигонних рядків, що семантично співвідносяться з римами перших рядків.

Висновки.

1. Візуалізація експериментального матеріалу продемонструвала послідовність складної структури мовленнєвого континууму в часі й просторі.

2. За допомогою інструментальних прийомів встановлено ієрархічну системність мовленнєвого ритму в звуковій реалізації поетичного тексту.

3. Експериментальний матеріал відобразив синхронну злагодженість: на артикуляторному рівні відбуваються різні ступені експлозії / імпульзії вимовних органів (повне розімкнення, вібрація, щільність, перехід зімкнення у щільність, повне зімкнення), на акустичному – коливання різних структур (імпульсні, турбулентні, комбінаційні, гармонійні, гармонійно-обертонні), що створює ритм на першій стадії формування матерії мовлення.

4. Динаміка інтенсивності звуків, чергування максималних / мінімалних значень амплітуд засвідчили створення амплітудного ритму мовлення.

5. В ході експерименту за розробленою методикою дослідження силабічних інтервалів та акцентних періодів встановлено, що основним показником мовленнєвого ритму є тривалість компонентів звукового континууму.

6. Аналіз експериментальних даних тривалості віршових рядків, строф, рим зафіксував прояв акустичних параметрів при використанні прийому епямбестичного, який майстерно введено в загальний ритм строфи.

7. Фонетичні складові ритму: артикуляторні жести, акустичні коливання, інтенсивність звуків, силабічні інтервали складів, акцентні періоди фонетичних слів, тривалість віршових рядків, строф, римованих періодів, міжрядкові та міжстрофічні паузи чітко взаємодіють, створюють ієрархічну єдність, гармонію звучання поетичного тексту.

8. Послідовне включення в експеримент сегментів віршових рядків п'яти строф охопило весь текст і дало можливість відтворити структуру ритму на звуковому рівні всього твору.

9. Ритм – універсальна особливість руху звукової матерії, в якому закладено якісні властивості мови, часову програму живого мовлення, версифікаційні особливості поезії, художньо-поетичне мислення автора.

10. Узагальнення результатів дослідження лінгвістів, літературознавців, віршознавців, фонетистів-

експериментаторів дозволяє вирішувати проблеми побудови і сприйняття мовлення у звучанні.

1. Бондарко Л.В., Вербицкая Л.А., Гордина М.В. Основы общей фонетики. – СПб., 1991; 2. Венцов А.В., Касевич В.Б. Проблемы восприятия речи. Изд. 2-е. – М., 2003; 3. Вовк П.С. Центри акцентологічних систем. – К., 1998; 4. Деркач М.Ф., Гумецкий Р.Я., Гура Б.М., Чабан М.Е. Динамические спектры речевых сигналов. – Львов, 1983; 5. Златоустова Л.В., Потапова Р.К., Трунин-Донской В.Н. Общая и прикладная фонетика. – М., 1986; 6. Иванов К.П. Основы энергетики организма. – СПб., 2001. – Т. 3; 7. Касевич В.В., Шабельникова Е.М., Рыбин В.В. Ударение и тон в языке и речевой деятельности. – Л., 1990; 8. Ковалевский В.В. Ритмичные засоби українського вірша. Спроба систематики. – К., 1960; 9. Костенко Н.В. Українське віршування XX століття. – К., 1993; 10. Кузьмин В.И., Галуша Н.А. Законы квантования. – М., 2001; 11. Милнер П. Физиологическая психология. – М., 1973; 12. Речь. Артикуляция и восприятие / Л.А. Чистович, В.А. Кожевников и др. – М.-Л.,

1965; 13. Потапов В.В. Динамика и статика речевого ритма. – М., 2004; 14. Сапожков М.А., Михайлов В.Г. Вокодерная связь. – М., 1983; 15. Семенюк Г., Гуляк А., Бондарева О. Версификация: теория и практика віршування. – К., 2003; 16. Сидоренко Г.К. Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка. – К., 1972; 17. Скалозуб Л.Г. Динамика звукообразования (по данным кинорентгенографирования). – К., 1979; 18. Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика. – М., 2001; 19. Теряев Д.О. Дослідження мовленнєвого ритму експериментально-фонетичними прийомами // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2005. – Вип. 18. – Кн. 2; 20. Теряев Д.О. Фонетичне дослідження ритмічного структурування мовлення (на матеріалі української, російської, англійської мов) // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2004. – Вип. 14. – Кн. 2; 21. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975. – Т. 1; 22. Фант Г. Акустическая теория речеобразования / Под ред. Григорьева В.С. – М., 1964; 23. Якобсон Р. Избранные работы. – М., 1989.

Надійшла до редколегії 06.10.06

О. Чмир, канд. філол. наук

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПРАВА У СТАРОСЛОВ'ЯНСЬКІЙ ТА ДАВНЬОРУСЬКІЙ МОВАХ

*Розглянуто способи концептуалізації уявлень про порушення порядку у старослов'янській та давньоруській мовах.
The article deals with ways of conceptualization of the names of violations in Old Slavic and Old Russian.*

Відтворення середньовічної картини світу останнім часом визначається як основне завдання історичних, культурологічних, лінгвістичних медієвістичних студій. Мовним даним у таких дослідженнях належить надзвичайно важлива роль. Дослідження культурних концептів, які, за визначенням Ю. Степанова, є основними складниками культури у ментальному світі, дозволяє не лише поглибити розуміння явищ суспільного життя, уточнити інтерпретацію фактів матеріальної культури, знання про які традиційно одержують з історичних джерел, завдяки археологічним дослідженням тощо, а й перейти від заснованого на цих джерелах "зовнішнього" опису суспільства та культури до заповнення лакун, що лишаються, через опис "внутрішній" – з позиції людини середньовіччя.

Аналіз способів відображення правових концептів у старослов'янській та давньоруській мовах має на меті відтворити фрагмент мовної картини світу в період започаткування історичної (писемної) традиції у слов'ян. Створення і поширення слов'янської писемності було складовою культурного перелому, пов'язаного із запровадженням християнства. І старослов'янська мова, створена як надетнічна мова християнської проповіді, і давньоруська, яка розвивалася еволюційно, спиралася на семантичний потенціал, закладений у дописемний період. Формування правових понять значною мірою визначалося системою уявлень і понять, що виникли у міфологічній свідомості.

Дослідники відзначають як характерну рису ключових концептів середньовічної мовної картини світу їхню синкретичність, що сучасною мовною свідомістю сприймається як абстрактність, розпливчастість значення [7, с. 200]. Це стосується і ключових правових концептів. На архаїчну нерозчленованість таких понять як право, справедливість, закон у слов'янській правовій традиції як на суттєву відмінність у порівнянні з іншими близькосторідними традиціями вказують В. Іванов та В. Топоров. У їхніх працях [2; 3] на підставі аналізу давніх слов'янських правових текстів реконструйовано універсальну юридичну формулу, яка може бути прийнята за основу членування концептуалізованої сфери права. За допомогою цієї формули могли описуватися будь-які ситуації порушення порядку та відновлення справедливості. Правовий зміст формули полягає в тому, що здійснено певну дію, яка порушує порядок (рівновагу), цей порядок має бути відновлений шляхом виконання певної правової процедури, яка визначає відшкодування [2, с. 10-25].

Концептуалізація правової сфери у Київській Русі відбувалася в межах єдиного правового дискурсу. Про його існування свідчать численні факти співіснування різних за походженням пам'яток у складі одного збірника, адаптація старослов'янських за походженням правових пам'яток до місцевих потреб, численні випадки використання старослов'янських та давньоруських лексем в одному правовому тексті. У межах цього дискурсу взаємодіяли два мовних ідіоми: старослов'янський та давньоруський, а пов'язані з ним правові уявлення отримували вербальне вираження у лексемах як старослов'янських, так і давньоруських. У дослідженнях дискурсивних практик, як пише Г. Яворська, "мовна належність текстів сама по собі не є цілковито визначальною ознакою. Відомо, що різновиди дискурсу пов'язані з тими чи іншими соціальними сферами та інституціями (пор. номінації дискурс освіти, дискурс політики, юридичний дискурс, релігійний дискурс тощо). З цього випливає, що у дво- та багатомовних ситуаціях дискурсивна практика створюється сукупністю усних та писемних текстів, проголошених або написаних тими мовами, які реально функціонують у певній соціальній сфері" [6, с. 129-130]. Такий підхід дозволяє спільно розглядати старослов'янську та давньоруську лексику при аналізі способів концептуалізації права в середньовічній мовній свідомості.

Середньовічна мовна картина світу відображає різні аспекти порушення порядку, які були актуальні для свідомості мовців. Крім основного семантичного компонента "порушення порядку" мовні номінації, що позначали назви правопорушень, могли вказувати на об'єкт злочинної дії, яким здебільшого виступала людина; визначати якої саме шкоди завдавали людині: фізичної (оубинство), матеріальної (татъва, краденіе); моральної, що призводило до втрати соціального статусу (овида, сором). При концептуалізації уявлень про правопорушення важливою була вказівка на спосіб порушення порядку – дією, словом (клеветъ, оклеветаник, наважденик, хоула).

У кількісному відношенні назви порушень порядку складають найчисельнішу групу правової лексики, значно переважаючи, скажімо, назви відшкодувань за порушення порядку. За спостереженнями Т. Вендіної, у старослов'янській мові "кількість дієслів, що мають у своєму семному складі компонент заподіювати зло, майже вдвічі перевищує дієслова, що позначають добрі взаємини між людьми" [1, с. 128].

У культурно-історичному плані суттєве переважання назв порушень порядку серед правових лексем пов'язане з "прецедентністю" давнього права, норми якого намагалися описати кожен факт порушення порядку. Типологічно це відповідає загальній тенденції більш детально відображати у мові негативні явища, що зумовлює значне переважання слів з негативною семантикою серед назв осіб, рис характеру тощо.

Центральним місцем порядку у конституюванні світу зумовлюється роль цього поняття у концептуалізації уявлень про порушення порядку. Базовим при концептуалізації уявлень про порушення порядку виступає концепт "порядок". Численні давньоруські та старослов'янські семантичні і словотвірні похідні від найменувань порядку, що мають значення "порушення порядку", свідчать про актуальність протиставлення порядку – безладу для середньовічної мовної свідомості. Такі номінації утворюються від назв порядку за допомогою формантів з заперечним, негативним значенням: *бесчинник, нестрокник, безаконник*.

Антитетичний характер протиставлення порядку та безпорядку експлікується у численних контекстах: *не судите суди ни закона полагающе законоположникомъ нѣ(с) воевъ неоустроеныа и бесчинныа по мира и чина* [СДЯ, т. 1, с. 148].

Номінації, мотивовані назвами порядку, виступають загальними назвами порушень соціального порядку. У правових текстах вони вживаються у значенні "злочин, правопорушення": *да запрѣтити князь словъ своимъ и приходящимъ Р҃си сѣе да нѣ творятъ бесчинныа в сѣбѣхъ ни въ странѣ нашен* [Срезн. Т. 1, с. 80]; *павлающии сѣа бесчинныици сию достонитъ ѿ княза земли тои* [SJS, т. 3, с. 88].

При концептуалізації уявлень про порушення порядку актуалізується ще один комплекс ідей, що відображає архаїчні міфопоетичні уявлення. Йдеться про протиставлення упорядкованого світу "своїх" небезпечному і ворожому світу, що знаходиться за межами "свого" простору. Найвиразніше ідею недозволеного виходу за встановлену межу реалізується у лексемах *прѣстоупникъ, прѣстоупити*: *всако прѣстоупникъ и ослоушаникъ правдыно приатъ възмездъ* [SJS, т. 32, с. 491]. Слід відзначити, що у наведеному прикладі в одному контексті актуалізуються дві мотиваційні моделі, на базі яких формувалася лексика права: просторова обмеженість – порушення межі – злочин; встановлення обмежень словом – непослух як порушення – злочин. У давньоруській мові дієслово *прѣстоупити* широко вживається у сполученнях з іменниками *строй, рѣдъ*, які виражали ідею упорядкованості: *затъ мон перестоупилъ рѣдъ и воевалъ волость мою* [Срезн. Т. 2, с. 235].

Із уявленнями про просторово обмежений упорядкований світ "своїх", пов'язується семантика псл. кореня *vorg- (детальніше про це див. [Чмир, 2001, 69]). У старослов'янській та давньоруській мовах семантика похідних цього кореня позначає недружні стосунки чи ставлення між людьми: *стсл. вражда* "ворожнеча, злоба" [СС 122], *враждовати, враждж имѣти, дръжати* "відчувати ворожнечу, злобу, ненависть" [СС, с. 122], *др. вражда* "ненависть, ворожнеча, злоба" [СДЯ, т. 1, с. 480]. І. Срезневський припускає, що поряд з такими абстрактними значеннями давньоруський іменник *вражда* міг мати конкретне значення "убивство", наводячи приклад: *митрополитъ или пискоупъ вѣдають межн или соудъ или овнда или котора или вражда или задница* [Срезн., т. 1, с. 311]. Можна гадати, що у цьому випадку убивство осмислюється через співвіднесення з суб'єктом здійснення, який належить до небезпечного

світу чужих. Нагадаємо, що ворогом-чужим можна було стати і через втрату соціального статусу. Показовим є вживання прикметника *враждынны* у фрагменті з літопису: *вражденое ѹвинство слышавъ напередн до сего, дѹхомъ божественнымъ разгорѣвъся и ни во что же вѣѣни* [Срезн., т. 1, с. 312].

У концептосфері християнства опозиція "своє – чуже" набуває характеру глобального протиставлення "божественне – диявольське" для номінації супротивника Бога використовується *враждынникъ* "ворог" (диявол) *неподобно естъ ѹбо добръ сьмыслаштинимъ. отъ враждынника водимомъ быти. да не съ нимъ въ тамоу мѣчениа вѣчынаго вѣвалатъся* [Срезн. Т. 1, с. 312].

Про те, що семантика кореня пов'язується із завданням тілесної шкоди, можуть свідчити приклади, де такий зв'язок експлікується у контексті: *аще кто враждѹ сътворитъ монсен во пророкъ и законодавецъ порѣчилъ да идеть рѹка за рѹкѹ и око за око и глава за главѹ* [Срезн. Т. 1, с. 311]. Припущення про включеність значення "вбивство" до семантичної структури кореня *vorg- підтримується і матеріалом сучасних слов'янських мов, *пор., ч. vražda* "вбивство", *vrah* "вбивця" *слц. vrah* "тс.", *словен. vrážda* "ворожнеча; смертна кара" [ЕСУМ, т. 1, с. 426-427; Фасмер, т. 1, с. 352; БЕР, т. 1, с. 180].

Розвиток семантики похідних кореня *vorg- можна вважати прикладом поєднання двох концептуальних сфер: сфери онтологічного порядку, що пов'язується з уявленнями про відмежування як умову упорядкування простору, але превалюють тут, безперечно, соціо- та антропоцентричні уявлення, у яких загрози та шкода, яка завдається, оцінюються з позиції спільноти та її членів.

У центрі інституту права як інструмента упорядкування соціальних відносин перебуває людина. З колом антропоцентрично орієнтованих уявлень співвідносяться у старослов'янській та давньоруській мовах такі загальні найменування порушень порядку як *врѣдъ, пакость, врѣдиди, пакостити*: *входѣще же р҃сь в городъ да не творятъ пакости* [Срезн. Т. 2, с. 864]; *азъ тебе о приобрѣтении въпрошахъ ты же ми врѣдъ повѣдавши* [СС, с. 124].

Виразну антропоцентричність можна вважати характерною ознакою концептуалізації уявлень про порушення порядку. У мовній картині світу знаходить відображення те, що і суб'єктом дій, що призводять до порушення порядку і оцінюються як злочинні, і їх об'єктом – безпосередньо чи опосередковано – є людина/спільнота.

Активність суб'єкта злочину при концептуалізації уявлень про порушення суспільного порядку знаходить відображення у сполучуваності іменників на позначення злочинів з акціональними предикатами. У старослов'янських та давньоруських правових текстах такими предикатами виступають дієслова *дѣлати, дѣлати, творити, чинити*:

входѣще же р҃сь в городъ, да не творятъ пакости [Срезн., т. 2, с. 864]; *аще кто враждѹ сътворитъ монсен во пророкъ и законодавецъ порѣчилъ да идеть рѹка за рѹкѹ и око за око и глава за главѹ* [Срезн., т. 1, с. 311]; *не дѣи емоу пакости ни рѣжама ни ногама ни всемоу тѣлеси* [СС, с. 440]; *(.. много пакости чиниша...)* *про тѹ пакость, што сѣа в розмирьи створило* [Срезн. 2, 864]; *а не весправдына дѣлактѣ* [СС 82]; *аще обличитъ проказѹ дѣющи животѹ кого* [Срезн., т. 2, с. 1533]; *да аще кѣто ѿ р҃си или ѿ грекъ створи криво, да вправляетъ то* [Срезн., т. 1, с. 1320]; *напастъ во ми створи вельжъ. тѣштетъ ми сътвори* [СС, с. 711].

Семантична структура таких дієслів включає сему "мати бажання чи намір здійснювати дію". Зумисність –

суттєва ознака, яка враховується при кваліфікації протиправних дій. У ранніх слов'янських правових пам'ятках злочини диференціюються за наявністю чи відсутністю злочинних намірів, за місцем вчинення (по-різному каралася крадіжка із приміщення та в полі), часом здійснення злочину (нічний злочин карався тяжче, ніж здійснений у світлу пору). Наприклад, Руська правда передбачає різні санкції за вбивство "въ разбоѣ", "на пиру", "въ свадѣ".

Об'єктом злочинних дій найчастіше виступає безпосередньо людина. Як порушення порядку у середньовічній мовній свідомості відображаються дії, спрямовані проти фізичної природи людини – убивство, каліцтво, завдання тілесних ушкоджень. Завдана фізична шкода оцінюється і з точки зору втрат соціальної групи, до якої належить потерпілий: убивство члена соціальної групи (родини, племені) може загрожувати її існуванню, каліцтво позбавляє можливості забезпечувати себе і родину засобами до існування тощо.

Одним із найтяжчих злочинів у праві з найдавніших часів було убивство людини. Для його номінацій у старослов'янській та давньоруській мовах використовувалися різні лексеми: *оубиство*, *оубонство*, *оубивание*, *оубити*, *оубиник*, *оубон*, *разбон*, *разбонство*, *головничество* (не зафіксоване у старослов'янській), *вражда*.

Більшість лексем на позначення убивства співвідносяться з діями, що позбавляють людину життя. Іменні номінації мотивовані дієсловами зі значенням "убивати". Девербативи *оубиство*, *оубонство*, *оубивание*, *оубити*, *оубиник*, *оубон*, *разбон* мають значення абстрактного найменування відповідних дій. Чисельність таких утворень може свідчити про актуальність сприйняття убивства як результату відповідних дій для середньовічної мовної свідомості.

На окрему увагу заслуговують давньоруські *головничество*, *головщина*, *поголовщина* "убивство" як приклад виразно антропоцентричної концептуалізації злочину, співвіднесення його з фізичними параметрами об'єкта.

Давньоруський іменник, який виступає мотиваційною основою при утворенні вказаних лексем, вживався не лише на позначення частини тіла людини, але й на підставі метафоричного переносу "частина" – "ціле" міг набувати значення "людина". Як правило, у цьому значенні слово *голова* вживалося при лічбі, коли включення до ряду подібних начебто деперсоналізує окрему людину, редукує її індивідуальні риси (пор., у сучасній українській мові "голова" у нормі використовується лише при лічбі тварин). Мертва людина також позбавлена індивідуальних рис. У давньоруських правових пам'ятках *голова* фіксується із значенням "убитий":

а вже оубьютъ новгородца посла за моремъ или нѣмецкын посолъ новѣгородѣ то за тоу голову .к. гривнъ серебра [СДЯ, т. 2, с. 147].

Сюди ж відноситься і фразеологізоване сполучення *головою клепати* "звинувачувати у вбивстві": *искавше ли послоуха и налѣзоутъ а истѣца начынетъ головою клепати. то ти имъ правдоу желѣзо* [РПР сп. 1280, 617а].

Іменник *голова* на базі метафоричного переносу "життєво важливий орган" – "життя" може набувати значення "життя": *аще не имѣють пороучникъ да кляноутъся ц(с)рвою головою и спасеникъмъ его* КР 1284, 98г; *оуши кгѡ заш слышати обыкли. и языкъ добръ мчавити не оучить(с) и самоу голову погубить* МПР ХІУ, 68. Таке значення підтримувалося фразеологічно зв'язаними вживаннями *голову положити* (*с'кладати*, *с'кладувати*, *с'ложити*) "віддавати/віддати життя" [СДЯ, т. 2].

Можна гадати, що у значенні "убивство" мовною свідомістю поєднані уявлення про голову як осередок життя, з одного боку, та можливість втрати людиною індивідуальних ознак (при лічбі, у разі смерті).

Типологічні паралелі до такого семантичного розвитку відзначаються і в інших мовах. І. Срезневський наводить у статті *голова*: двн. *haubitian* "убивати" (від *haubit* "голова"); англ. *heáfodgylt*, *heáfodleather* "убивство" (від *heáfod* "голова") [Срезн., т. 1, с. 543].

У зв'язку з викладеним, можна уточнити думку Пізани щодо рос. *уголовный*, яке він вважає безпосередньою калькою з лат. *capitālis* або нім. *Haupt-verbrechen* [Фасмер, т. 4, с. 146]. Наявність значення "убитий" у давньоруського *голова*, пол. *głowa*, ч. *hlava* видається аргументом на користь більш раннього запозичення. Про скоріше всього запозичений характер дає підстави говорити відсутність слідів семантики, пов'язаної із убивством, у похідних псл. **golva* у південнослов'янських мовах.

Відзначимо, що різні номінації убивства часто синонімізуються. Показовий приклад поєднання в одному контексті різних концептуалізацій убивства містить одна із статей Руської правди: *аже кто оубиетъ княжа мѡржа въ разбон а головника (воевника) не ищють, то врьвноују платити въ чьки же вьрви голова лежить* [Срезн., т. 1, с. 544]. Синонімічна заміна по-різному мотивованих назв убивці спостерігається і у різних списках однієї пам'ятки: *головникъ а воевникъ* (список XIV ст.).

До тяжких злочинів проти людини відносилося також завдання тілесних ушкоджень. У правових пам'ятках такі злочини, як правило, представлені дієслівними номінаціями та відповідними девербативами, що називають дії, які призводять до каліцтва: *вити*, *вон*, *тетти*, *мжчтити*, *оттетти*.

До цієї групи належить і похідні псл. **verđъ*: *вередити*, *вредити*, *врѣдити*. Словник старослов'янської мови подає *врѣдити* "пошкодити, завдати шкоди" з прикладами, що вказують на пошкодження тіла людини: *не дажди емоу врѣдити плѣти ни оуда ни жила* [СС, с. 124]. У давньоруській мові словники фіксують значення "калічити; ушкоджувати": *а не оукорнихъ никого же ни вередихъ и никого же не оклеветяхъ* [СДЯ, т. 1, с. 392]. Відзначимо, що у даному контексті в одному ряду негативних дій подаються *вередити* "калічити" та *оклеветати* "обмовити". Наявність спільних семантичних складових "порушувати порядок", "завдавати шкоди" об'єднує їх в одній концептуальній сфері.

На базі уявлень про ушкодження тіла розвиваються абстрактні значення, які не пов'язуються з тілесним, "шкодити, заподіювати зло". У зв'язку з цим відзначимо, що у старослов'янській мові *врѣдъ* синонімізується з *овида*.

При оцінці дій, що завдають фізичної шкоди, слов'янське звичаєве право дуже уважно розглядає втрати, яких зазнала гідність людини. Більше відшкодування могло призначатися за завдання незначних ушкоджень, якщо при цьому потерпілого принижували. Наприклад, у "Руській правді", передбачалося відшкодування у 3 гривні за будь-яку несмертельну рану і 12 гривень за удар палицею. На думку дослідників, така суттєва різниця пояснюється тим, що удар палицею був виразом "крайньої зневаги до потерпілого" [4, с. 67].

Назви вчинків та дій, які можуть призвести до втрати людиною соціального статусу, складають виразно окреслену групу порушень порядку. На позначення таких порушень вживалися лексеми: *срамъ*, *срамота*, *посрамлѣник*, *посрамити*, *посрамлати*; *сором*, *соромота*, *соромити*, *стоудъ*, *стыдоть*, *стыденик*, *овида*, які об'єднують спільне значенням "ганьба, сором". У правових текстах лексеми звужують значення і термінологізуються із

значенням "збезчещення, згвалтування": приложи сѧ дѣвници дѣвою а не въ волю родившимъ ю да даеѣ дѣвници за срамотоу литру злата [SJS, т. 38, с. 148]; аже латинескым члвкъ оучинить насилникъ свободны жене а боудѣтъ прѣже на неѧ не былъ сорома за то платити гривны є серебра [Срезн., т. 3, с. 466-467].

В основі мовної концептуалізації уявлень про ганьбу лежить передусім страх відторгнення від колективу. Фізіологічна реакція, що супроводжує почуття страху, – відчуття холоду, мотивує переважну більшість найменувань ганьби. У семантиці сорому поєднується суб'єктивне переживання і публічна оцінка. Мовний матеріал дає підстави говорити про те, що у середньовічній мовній свідомості більше значення надається другій складовій – семантиці негативної зовнішньої оцінки.

Сором мислиться як щось зовнішнє по відношенню до людини, що може покрити, огорнути її: покры срамота лице мое [СС, с. 620]; одеждѣтъ же сѧ стодѣмъ і страдомъ їскжстѣі мѧнѣ [СС, с. 632]. Його можна прогнати: освѣтити миръ прогнати сквернѧ и стыдѣсть [СС, с. 632].

Про сором знають і розповідають інші: стыдѣникъ вѧмъ прѣжде повѣдоуѣ пророкъ [СС, с. 632]; ты во сѣвѣсі поношенникъ мое ї стодѣ мой ї срамотѧ мой [СС 620]. Показовим є значення прикметника оукорѣнь "ганебний, безчесний" [СС, с. 733], у якому актуалізується словесна оцінка ненормативної поведінки, що призводить до ганьби.

На підставі аналізу різних номінацій порушення соціального порядку можуть бути виділені два способи їхньої концептуалізації. По-перше, у мовній картині світу порядок протиставляється безладу. Це протиставлення реалізується у значеннях лексем, утворених від назв порядку за допомогою заперечних формантів (бесчинник, нестрокник, безаконник). Такі номінації виражають семантику порушення порядку найбільш узагальнено. Вони складають відносно нечисленну групу.

У центрі інституту права як інструмента упорядкування соціальних відносин перебуває людина. Тому характерною для концептуалізації уявлень про порушення порядку є виразна антропоцентричність, яка реалізується різними мовними механізмами. У групі загальних найменувань порушення порядку, мотивованих уявленнями про порушення цілісності тіла (врѣдѣ, пакѣсть, врѣдити, вередити, пакѣстити), антропоцентрична семантика лежить в основі мотивації.

При концептуалізації уявлень про порушення соціального порядку важливою була вказівка на активність суб'єкта злочину. У старослов'янській та давньоруській

мовах це знаходить відображення у сполучуваності іменників на позначення злочинів з предикатами активної дії (дѣлати, дѣлати, творити, чинити).

Дослідження показало, що середньовічна мовна свідомість пов'язує порушення порядку з об'єктом злочинних дій – людиною. Злочином є дії, спрямовані проти фізичної природи людини (оубивство, оубиваник, оубитик, оубикник, оубон, разбон, разбонство; бити, бон, тетити, мжчити, оутетити). У семантиці давньоруських назв убивства (головничество, головщина, поголовщина) поєднані уявлення про голову як осередок життя, з одного боку, та можливість втрати людиною індивідуальних ознак (при лічбі, у разі смерті).

Виразно окреслену групу складають номінації, об'єднані семантикою ганьби, сорому (срамъ, срамота, посрамлѣник, посрамити, посрамлати; сором, соромота, соромити, стодѣ, стыдѣсть, стыденик, обида). В основі мовної концептуалізації уявлень про ганьбу лежить страх відторгнення від колективу. У семантиці сорому поєднується суб'єктивне переживання і публічна оцінка. Мовний матеріал дає підстави говорити про те, що у середньовічній мовній свідомості більше значення надається другому складнику – семантиці негативної зовнішньої оцінки.

1. Вендина Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. – М., 2002; 2. Иванов В.В., Топоров В.Н. Древнее славянское право: архаичные мифопоэтические основы и источники в свете языка // Формирование раннефеодальных славянских народностей. – М., 1981; 3. Иванов В.В., Топоров В.Н. О языке древнего славянского права (к анализу некоторых ключевых терминов) // Славянское языкознание. VIII Международный съезд славистов. – М., 1978; 4. Правда Русская: В 2 т. – М., 1947. – Т. 2; 5. Чмир О.Р. Просторові мотивації у лексиці права (на матеріалі старослов'янської та давньоруської мов) // Мовознавство. – 2001. – №6; 6. Яворська Г.М. Мусульманський Схід в українських дискурсивних практиках: динаміка докси // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. – Серія філології. – 2005. – Т.8. – №1; 7. Яковлева Е.С. О концепте чистоты в современном русском языковом сознании и в исторической перспективе // Логический анализ языка. Языки этики. – М., 2000.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

БЕР – Български етимологичен речник. Съст. В. Георгиев, И. Заимов, Ст. Илчев. – София: БАН, 1971-2002. – Т. 1-6.
ЕСУМ – Етимологічний словник української мови: В 7 т. / Гол. ред. О.С. Мельничук. – К., 1982-2002. – Т. 1-4.
Срезн. – Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. – СПб., 1893-1912. – Т. 1-3.
СС – Старославянский словарь (по рукописям X-XI в.). – М., 1999.
Фасмер – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – М., 1986-1987. – Т. 1-4.
SJS – Slovník jazyka staroslověnského. – Praha, 1968-1997. – Т. 1-4.

Надійшла до редколегії 26.10.06

М. Штельмах, асп.

ГНОСЕОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ЛІНГВІСТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ДІАЛОГІЗМУ В МЕЖАХ МАС-МЕДІЙНОГО ІНТЕРВ'Ю

Досліджено феномен діалогізму як визначальну домінують людського спілкування в контексті різних філософських уявлень, а також осмислено взаємодію мовних стратегій автора й реципієнта в системі діалогічної моделі мас-медійного інтерв'ю.

Investigation of the dialogical interaction as the essential feature of human communication in the system of different philosophic ideas and comprehending of the intersubjective linguistic strategies within the framework of the mass media interview are examined in the article.

Для людини, яка перебуває в сучасній ситуації діалогу культур і цивілізацій, на наш погляд, є природним бачення сучасного світу як неоднозначного, такого, що складається з варіативних уявлень.

Діалог як феномен мовної діяльності людини, що ґрунтується на системі взаємин "Я й Інший як Я", дає можливість гармонізації стосунків як у міжособистісній,

так і міждержавній сферах, у той час як монологізація, індивідуалізація суспільства породжує тривалі конфлікти, учасники яких не можуть вийти за їх межі (конфлікт східної й західної культур – іслам й християнський ортодоксальний світ). Унаслідок цього конфлікти множаться й надалі, а людина, як зауважує О. Перепелицина, незва-

жаючи на тотальність комунікації, "зазнає відчуття самотності й "закинутості" у світ" [4, с. 1].

У системі діалогічної парадигми домінантною комунікативною формою реалізації мовних інтенцій суб'єктів є інтерв'ю. Лінгвостилістично інтерв'ю визначається як особлива суворо регламентована жанрова форма діалогічного мовлення, що реалізує засади дискурсивності, діалогічної інтенціональності й комунікативної практики опитування, актуалізує взаємозв'язок інформаційних полів і систем концептуальних уявлень суб'єктів спілкування, формує свою парадигму структурних, композиційних, мовностилістичних особливостей, а також концептуалізує різні жанрові різновиди (інтерв'ю-монолог, інтерв'ю-портрет) і субжанрові утворення інтерв'ю (бесіда, бліцопитування, анкетування тощо).

В основу інтерв'ю покладено психолінгвістичну модель діалогічної комунікативної ситуації, що дозволяє говорити про універсалізацію інтерв'ю як ефективної мовної практики й жанрової форми в умовах розвитку інформаційного суспільства й функціонування її не лише в межах стилю масової інформації (засобів масової інформації), а й в інших сферах суспільної комунікації (наука, культура, юриспруденція). Тому визначення сутнісних особливостей діалогу та їх інтерпретація в межах жанру інтерв'ю є актуальним і важливим завданням в контексті сучасної лінгвістичної й філософської комунікативно-культурної парадигми.

Надзвичайно важливим в аспекті розуміння сутнісної жанрової природи інтерв'ю, на нашу думку, є також питання про першочинник зародження діалогізму, про генезис діалогу (з якого і сформувалася модель інтерв'ю), про систему його структурних та комунікативних ознак і функціональне побутування його в різних культурно-філософських традиціях (класична/некласична).

У контексті комунікативної парадигми сучасності осмислення специфіки та сутнісних мовних особливостей діалогічного дискурсу (й інтерв'ю як визначальної мовної форми в цій системі) дає змогу знову шукати вирішення питань, що стосуються гармонізації людського стосунків в умовах "недовіри до метанаративів" (Ж.-Ф. Ліотар).

Для України в контексті сучасного україномовного суспільного простору вирішення цієї проблеми набуває особливої актуальності, оскільки за історичних обставин українське суспільство зазнає подвійної тенденційності (постколоніальної русифікації і процесу європеїзації-глобалізації) й шукає можливостей співіснування у світовому співтоваристві, з одного боку, і збереження національної цілісності й ідентичності, з іншого.

Таким чином, наше наукове дослідження спрямоване на вирішення однієї з найактуальніших проблем сучасної лінгвістики, що розв'язується в контексті психолінгвістики, соціолінгвістики та філософії: виявлення мовних та комунікативних можливостей суб'єктів спілкування в системі діалогічного дискурсу загалом та в умовах жанрової моделі інтерв'ю зокрема, з'ясування механізмів породження мовних структур інтерв'ю та чинного впливу мови на свідомість автора й реципієнта в процесі спілкування, а також вивчення можливостей появи нових дискурсивних практик – інтерпретації текстових структур інтерв'ю іншими мовними суб'єктами, залучення трискладової системи комунікативних відношень.

Метою нашого дослідження є з'ясування сутності діалогізму як особливої форми мовного буття людини та виявлення систем специфічних ознак інтерв'ю в системі діалогічної комунікативної парадигми сучасного україномовного суспільного простору.

Об'єктом дослідження є ситуація діалогізму, розглянута на прикладі мовної форми діалогу як конкретного вияву дискурсивності в аспекті людського комунікативного простору.

Предметом дослідження виступає інтерв'ю як особлива домінантна жанрова діалогічна модель в контексті структурних, композиційних та мовностилістичних чинників її творення.

У лінгвостилістичному та методологічному аспектах дослідження теоретичними джерелами є праці М. Бахтіна, Є. Селіванової, М. Кохтева, Я. Солганика, М. Гайдеггера, В. фон Гумбольдта, С. Квале та ін.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше системно поставлено питання про генезис та специфіку жанрової моделі інтерв'ю як мовної форми діалогізму й дискурсивності в лінгвофілософському та лінгвостилістичному аспектах в контексті не лише мас-медійного простору, а й усієї культурно-філософської парадигми сучасності.

Становленню діалогічної форми як особливої жанрової форми суспільної комунікативної інтеракції передував тривалий шлях становлення й використання діалогу як форми філософствування (філософська спадщина давньокитайських полемістів Хуей Ши й Гунсунь Луна, традиційне розуміння діалогу як логічного Сократом і Платоном, використання як форми наукових роздумів та розвідок за часів Відродження (Дж. Бруно "Про причину, початок і єдине", Л. Бруні "Вступ до науки про мораль" тощо), актуалізація замаскованої форми діалогу за часів Просвітництва (традиція пошуків абсолютної істини актуалізувала редукцію діалогічної форми, і в результаті, за словами М. Бубера, виник "монолог, замаскований під діалог"; характерними також є погляди Д. Берклі ("Три розмови між Гіласом і Філонусом") та Д. Дідро ("Розмова Д'Аламбера й Дідро" тощо). Згодом традиція класичного діалогу була переосмислена, і з'явилася філософська концепція діалогізму – розуміння діалогу як поєднання сутнісних взаємин в системі "Я й Інший", де "Я" трактується не в річищі заперечення "Іншого", а його пізнання ("Я як Інший"). Ці ідеї були розроблені М. Бахтіним, Г. Марселем, Ф. Ебнером, М. Гайдеггером, Е. Гуссерлем, Ж.-П. Сартром та іншими й знайшли своє відображення не лише в сучасній філософській, а й лінгвістичній науці (лінгвостилістика як диференціація жанрових форм, комунікативна лінгвістика, психолінгвістика, соціолінгвістика, тощо). Невипадково актуалізувалися такі поняття як "дискурс", "мовлення", "мова", "жанр", "комунікативний акт", "стратегія" тощо. А жанрова модель інтерв'ю, в свою чергу, стала функціонально доказовим механізмом реалізації діалогізму, активною мовною формою спілкування в сучасних мас-медіа та інших суспільно вербалізованих парадигмах.

В умовах небувалого поширення в суспільстві систем пересування, зв'язку, інформаційного буму, особливого загострення набули проблеми соціокомунікативної адаптації людини та формування її концептосфери під впливом суспільної діалогічної парадигми.

Відтак сформувалася низка внутрішньо пов'язаних між собою проблемних зрізів, найперший серед яких – співвідношення двох суб'єктів – носіїв мовної свідомості в ситуації діалогізму як однієї з визначальних ознак буття людини у світі.

Діалогізм, або комунікативність насамперед пов'язані з мовною діяльністю людини. У філософському потрактуванні мова визначається як одна з можливих форм опредметнення свідомості, а також як спосіб організації думки [5, с. 314]. Її визначають здебільшого як засіб чи то спілкування, чи то управління поведінкою людини. Але в умовах комунікативного розуміння буття людини, коли мова є головним чинником впливу на свідомість іншої людини, яка функціонує в статусі реципієнта, таке визначення мовного феномену є недоречним.

Залучення в лінгвістику дослідницьких принципів прагматизму й дискурсивності (діалогізму) змінило концептуальне розуміння мовного феномену. За словами М. Бахтіна, комуніканти "знаходяться у полоні" мовних форм і знаків, оскільки система мови зберігає константи людського досвіду, знань і культури [1, с. 151]. А це означає, що формування людської свідомості відбувається саме завдяки мові, і вербальне вираження думки є засадничим у розумінні та функціонуванні мисленнєвих процесів. Варто згадати хоча б гайдеґерівську концептуальну ідею "сутності" людини, що втілюється у мові (ми існуємо "передусім у мові і при мові", а у свідомості необхідно "дати слово мові як мові") [7, с. 259]. Саме тому мовний феномен ми визначаємо не лише як засіб перенесення внутрішніх, ідеальних, смислових характеристик речей у предметно-об'єктивну форму існування, а як чинник впливу на процес опредметнення, який, як не дивно, полягає в розпредметненні, або декодуванні об'єктивного і функціонуванні його в суб'єктивних вимірах на інтелектуально-конструктивних засадах еталонних вимірів сутнього.

Вивчення сутності діалогізму методологічно неможливе без урахування засадничих принципів концепції діалогізму М. Бахтіна, яка представлена апелятивним характером мовлення й тексту в межах конкретних мовних жанрів, а також залученням дискурсивно-гносеологічного аспекту комунікативної природи та пізнання в цілому.

Гносеологічний ракурс діалогізму М. Бахтін розробляє на основі філософського вивчення популярної у 20-30-х роках минулого сторіччя категоріальної антинорми особистості, предмета і речі. Обґрунтовуючи діалогізм індивідуальності і світу, дослідник апелював до платонівської концепції, кантіанської філософії, релятивізму Б. Рассела й Р. Карнапа, ідеалістичної філософії життя В. Дільтея, феноменологічної позиції Г. Шпета, платонізму О. Мейера, П. Флоренського, С. Булгакова, С. Франка, О. Лосева та інших, творчо переосмислюючи їх концепції та теорії. Полемізуючи зі Г. Шпетом, який розглядав феномен особистості в максимальному зближенні з предметом й річчю ("Я є предмет", "Я є річ"), М. Бахтін зауважував про можливість різновекторного пізнавального акту. Наприклад, в плані текстової структури, співвідношення особистості й речі, на думку дослідника, транспонується в антиномію мови й особистості, мови й тексту тощо, оскільки діалогізм породжує різновекторну систему пізнавальних процесів в межах вербальної структури людського спілкування [1, с. 422]. Така ідея М. Бахтіна співзвучна поглядам О. Мейера, М. Бубера й М. Гайдеґера. Діалог тлумачиться як функціональна цілісна системна єдність, а не субстанціональний монолог особистості й речі, тексту й мови. Таким чином, вищезазначені реляції "Я" й "Ти" (в розумінні "Я як Інший") є пріоритетними не лише в концепції М. Бахтіна, а й у сучасних наукових дослідженнях мови, тексту й культури.

Другий аспект діалогізму – культурно-історичний – полягає в залученні модулів комуніканти в тексту в культурний, науковий код (семіотичний універсум), що рухається в часі і просторі. Діалогізуючи з буттям, адресант й адресат породжують і декодують текст, вступаючи в діалог із семіосферами людської культури. Як підкреслював свого часу Ю. Лотман, семіосфера "розширяє свої просторові й часові межі, набуває глобального характеру, зберігаючи при цьому цілісність універсуму" [6, с. 20].

Третій аспект діалогічної системи – безпосередньо комунікативний – полягає в діалозі авторської свідомості (через мовну реалізацію в текстовій структурі його інтенції й задуму) зі сферою свідомості реципієнта. В

усному мовленні комуніканти взаємодіють як безпосередньо, так і вербально-опосередковано. Автор продукує текстові форми, з якими реципієнт у гносеологічній рецепції вступає в діалогічний зв'язок.

Існують різні форми діалогічної практики – класичні й некласичні моделі діалогу, в межах яких взаємодіють три важливі складові частини: раціональна, екзистенційна та емоційно-тілесна.

У процесі реалізації діалогічних взаємин один із трьох складників, не анулюючи двох інших, виступає домінуючою комунікативного процесу. І залежно від того, яка з цих складових частин виступає провідною, у філософсько-культурній парадигмі диференціюють різні моделі діалогу. У західній філософській парадигмі традиційно визначають класичну і некласичну діалогічні моделі.

У класичній моделі діалогу, яскравим прикладом якої є сократівські бесіди, шлях до сумісного збагачення смислу пов'язується з раціонально-логічною аргументацією. Тим самим, не нівелюючи інших складників, класичний діалог акцентує раціональний. Найбільш ефективною і результативною ця діалогічна модель виступає в ситуації, коли для всіх учасників діалогічної інтеракції характерна комунікативна детермінована орієнтація на верховенство раціональної основності.

Некласичний діалог представлений філософським досвідом мислителів-діалогістів – М. Бубера, Ф. Розенцвейга, О. Розенштока-Хюссі і ґрунтується на уявленні про вихідну необхідність духовної феноменальності (досвід істинної віри в Бога) для реалізації діалогічних взаємин. Бог у такому контексті, на думку О. Перепелициної, виступає трансраціональною основою і "гарантом діалогічної зустрічі" [4, с. 12]. Тому некласична форма діалогу актуалізує екзистенційний складник, і виявляється найбільш функціональним та динамічним у ситуації, коли діалог є фактом переживання дійсності, тобто за умов першості трансраціональних основ комунікативного акту.

Специфіка сучасної ситуації полягає в тому, що як раціональні, так і трансраціональні основи людського спілкування втрачають свою визначальну домінанту. Це призводить до того, що класична і некласична моделі діалогу в ситуації діалогічної мовної взаємодії є недостатніми, оскільки в основі своїй спираються на традиційні доміанти людської психіки – раціональний та емоційний чинники. У просторі сучасної вербальної дискурсивності, в якій реалізуються засади породження, сприйняття й інтерпретації людиною інформаційних полів, актуалізувався феномен особливості постнекласичної моделі діалогу, де свідомість людини, реалізуючись вербально, не має фундаментальних, статичних основ для орієнтації в ціннісно-смислово-універсумі. Натомість домінантність культурного й мовного феномену "Іншого" в ситуації сучасної діалогічної інтеракції дозволяє говорити про формування нової комунікативної парадигми буття суспільства – дискурсивної, де формула "Я як Інший" дає можливість витворення ефективної й функціональної моделі інформаційного розвитку суспільства.

Хоча у просторі постмодерністської філософської думки присутні зауваження про неможливість діалогічних взаємин в умовах деконструктивізму й індивідуалізму (Ж.-Ф. Ліотар), проте, на нашу думку, деконструкція не передбачає заперечення або знищення попередньої традиції (таке розуміння є дещо звуженим), але й актуалізує трансформацію цієї традиції. Тому йдеться про переосмислення моделі діалогу лише в умовах живого спілкування (з реально присутнім співрозмовником) і розширення функціональності діалогічної форми до дискурсу. Окрім того, в сучасній герменевтичній прак-

тиці активно розробляється проблема живої комунікації і форм міжособистісної взаємодії.

Діалогічна структура інтерв'ю в умовах суспільної комунікативної інтеракції передбачає ефективну взаємодію інформаційних полів, їх сприйняття та інтерпретаційної модифікації. Жанрово структура інтерв'ю зумовлює суб'єктну двоскладовість, яка, проте, не є функціонально рівнозначною. Позиція автора є структурно й смислотворчо домінантним чинником, оскільки за схемою авторських питальних метаграм вибудовується жанрово зумовлена комунікативна модель інтерв'ю.

Структурно модель інтерв'ю є складним поетапним процесом формування комунікативного взаємозв'язку. Як і будь-який діалог, інтерв'ю вибудовується за принципами процесуальності (рух інформації між двома учасниками – початок, середина, завершення; творення схеми реплік, зміна яких відбувається за принципом інформаційної завершеності, результатом якої є зв'язність), екстралінгвальності (вплив тональності й атмосфери діалогічної інтеракції), комунікативного смислу (комплекс інтенцій учасників спілкування) [3, с. 92].

Жанрово інтерв'ю вибудовується за законами інформаційної бесіди, проте в основу покладено принцип не обміну інформаційними полями, а їх взаємодії в результаті опитування. Тому інтерв'ю передбачає, передусім, формування специфічної парадигми композиційно-структурних ознак, за якими відбувається чіткий розподіл комунікативних ролей та інтенцій в результаті комунікативного акту.

Ключовим структурним і функціонально визначальним елементом моделі інтерв'ю є запитання (зважаючи на домінантну роль автора). Реакція реципієнта прямо залежить від контексту питальних метаграм (конструкцій) автора, й інтерпретація суджень реципієнта як співрозмовника поза контекстом не є валідною, так само як формування й розуміння цих реплік.

Не випадково, на наш погляд, форма запитань-відповідей в аспекті висвітлення фактичного матеріалу є популярною серед авторів, оскільки така модель текстів дозволяє сфокусувати модуль сприйняття на тих проблемах, які є найактуальнішими, не вдаючись до деталізації контексту (комунікативної ситуації, з якої почерпнуто матеріал). У цьому, на нашу думку, значна змистова перевага інтерв'ю як жанру.

Функція запитання в жанрі інтерв'ю передбачає "втягування" співрозмовника в дискусію, актуалізацію відповідного "ідейного тембру" розмови, обов'язкову наявність відповіді, узагальнюючий характер підсумкових апелятивних конструкцій. Таким чином, запитання – це форма руху думки в жанрі інтерв'ю.

Предметно-сміслову вичерпність запитання в контексті завершеності висловлювання, пов'язаного з метою або авторським задумом, обмежує відповідь іншого суб'єкта завдяки певній схемі формулювання запитання ("адже об'єктивно предмет є невичерпним, але коли він стає темою висловлювання, то набуває логічної завершеності" [1, с. 409]). " – Чим відрізняється людина, залучена в медіапростір, від тієї, котра хоча б частково його уникає?" [Коментар – №2. – 2004. – с. 9].

Задум, або мовленнєва ініціатива мовця визначає, в першу чергу, інтенціональність висловлювання, що, як і предметно-смістова вичерпність, передбачає мовну та смислову завершеність висловлювання в діалогічній структурі інтерв'ю: " – Повернімося до панівних дискурсів наших медіа..." [Коментар. – №2. – 2004. – с. 9].

Хоча структурно домінантною для жанру інтерв'ю виступає позиція автора, а разом і запитання як одиниця авторського судження, проте в мовно-комунікативному плані для розуміння діалогічної спе-

цифіки інтерв'ю важливо брати до уваги його двоскладовість. Реципієнт і автор в системі діалогічних взаємин для здійснення інформаційно зумовленої й вербально вираженої комунікативної інтеракції реалізують різні комунікативні стратегії [2, с. 59].

На думку Є. Селіванової, "комунікативна стратегія – це евристичне інтенційне планування діалогічного дискурсу для досягнення його учасниками спільного результату" [6, с. 170]. Здебільшого лінгвісти співвідносять стратегію з планом, оскільки трактують феномен стратегічності як комбінаторику проміжних інтенцій, а безпосередню реалізацію їх – як тактику. За умов інтерв'ю у контексті діалогічної взаємодії різнорівневих інформаційних структур автор та реципієнт актуалізують здебільшого стратегію комунікативного співробітництва (сміслової симетрії), оскільки спілкування підпорядковане загальній меті – отриманню інформації та формуванню спільного феноменологічного контексту. Проте за різних екстралінгвальних умов комунікативне співробітництво може трансформуватися в комунікативне суперництво або конфлікт, хоча жанрово модель інтерв'ю не передбачає таких комунікативних модифікацій, незважаючи на те, що феномен мовної особистості не завжди однозначно унормований у конкретній комунікативній ситуації.

Для розуміння феномену мовного суб'єкта та його комунікативних стратегій у структурі інтерв'ю слід враховувати формально-семіотичний рівень реалізації стратегій (апелятивні конструкції, займенниково-іменні форми, імперативні дієслівні моделі тощо), когнітивно-інтерпретаційний як взаємоорієнтацію на спільний когнітивний фрагмент тезаурусів автора й реципієнта (ситуативних, енциклопедичних, референтних знань, наукову чи індивідуальну картину світу), на спільність пресупозицій, на здатність реципієнта декодувати підтекст й різні смислові формули тощо.

Окрім того, на нашу думку, доречно розглядати феномен мовного суб'єкта та його комунікативних стратегій в умовах жанрової моделі інтерв'ю за тривірневою схемою Ю. Караулова: мікроконтексту (характеристика мовця як конкретної мовної особистості та його комунікативної інтенції), макроконтексту (соціокультурна інтерпретаційна парадигма) і метаконтексту (контекст думки й знання, який характеризує ту концептуальну систему, в межах якої мислить мовець і яка відображає усталене в цьому соціумі бачення світу) [6, с. 161].

В аспекті вивчення діалогізму як прояву мовної дискурсивності суспільства в усіх його сферах (діалог текстів, культур, цивілізацій) визначальною є інтенційно продуктивна система відношень "Я" і "Ти" (в значенні "Я є Інший"), де функція мовця заявлена на рівні смислової та мовної взаємодії висловлювань або реплік, що є реальними одиницями діалогічного комунікативного простору.

Дослідження сутності діалогічної моделі інтерв'ю як ефективної мовної практики й жанрової форми в умовах розвитку інформаційного суспільства дає можливість означити важливі механізми комунікативного впливу на суб'єкт інформаційного джерела та сформувати ключові засади і принципи інтерпретації мікроконтекстуальних смислів у межах сучасної лінгвістичної й філософської комунікативно-культурної парадигми.

Окрім того, інтерв'ю як особлива динамічна жанрова модель суспільної діалогічної варіативності в контексті осмислення специфіки та сутнісних мовних особливостей діалогізму дає перспективну можливість шукати вирішення питань, що стосуються гармонізації людських стосунків в умовах сучасної динамічної суспільно-культурної парадигми.

1. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002; 2. Вакуров В., Кохтев Н., Солганик Я. Стилистика газетних жанрів. – М., 1978; 3. Квале С. Исследовательское интервью. – М., 2003; 4. Перепелицина О. Діалог у контексті без/основності: Автореф.

дис. ... канд. філос. н. – Х., 2004; 5. Петрушенко В. Філософія: Навч. пос. для студ. вищих закладів освіти I-IV рівнів акредит. – К., 2001; 6. Селиванова Е. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К., 2004; 7. Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.

Надійшла до редколегії 22.09.06

Т. Андрєєва, здобувач

ВІДОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИМ ФОЛЬКЛОРОМ ІНІЦІАЦІЙНИХ ВИПРОБУВАНЬ (НА МАТЕРІАЛІ ЧАРІВНОЇ КАЗКИ)

Досліджено ініціаційні випробування, які зміщує українська чарівна казка. Спостережено, що цикл ініціації – це передовсім випробувальний комплекс, який передбачає виявлення необхідного рівня фізичних, інтелектуальних і духовних сил героя-ініціанта, наявність яких робить можливим його існування в умовах тогочасного життя.

Initiate tests, contained in the Ukrainian fairy-tale were investigated. It was noticed that the course of initiation is first of all an experimental complex, which expects finding out of the necessary level of physical, intellectual and spiritual strength of the character-initiant. The presence of these qualities makes his existence possible in the life circumstances of that time.

Український народ має глибоку самобутню культуру, яка надає йому оригінальності, неповторності. З прадавньої далечини часу доніс він до сьогодення свої звичаї, вірування, переконання, особливості свого способу життя [18, с. 21]. Про те, якими були ті далекі праджерела цієї національно-культурної самобутності, письмової інформації зі зрозумілих причин не існує. Для з'ясування характеру давніх світоглядів, етики, способу мислення, особливостей суспільної організації та економічного господарювання виняткову вагу має фольклор. Звісно, фольклорний матеріал, будучи поетично спродукованим його творцем і носієм, може подавати на людину і світ, що її оточує, систему поглядів, яка "часто суперечить науковому розумінню природи і законів її розвитку, проте вона цікава для історії культури людства як пройдений ним етап" [10, с. 3]. Зміст, система персонажів, поетична символіка фольклорних джерел зберігає в собі залишки значної кількості цікавих елементів, закорінених у суспільних явищах різних попередніх епох. Тому дослідницька робота фольклористів (як в Україні, так і за її межами) останнім часом активізується в напрямку виявлення та вивчення архетипів архаїчної свідомості, глибинні вияви якої зберігають фольклорні тексти. Монографічні праці В. Балущка ("Обряди ініціації українців та давніх слов'ян", 1998), Л. Дунаєвської ("Українська народна проза (легенда, казка): Еволюція епічних традицій", 1997), В. Давидюка ("Первісна семантика українського фольклору", 1997) та ін. засвідчують значні здобутки українських дослідників щодо цього. Однак система ініціаційних випробувань, відображених українськими фольклорними творами, розглянута у них не достатньо.

У пропонованій статті здійснюється спроба дослідити типи ініціаційних випробувань тією мірою, наскільки вони художньо зафіксовані українською чарівною казкою.

Ритуал ініціації є одним із тих суспільних інститутів далекого минулого, який залишив досить помітні сліди в українському фольклорі. Причиною цього виступає той факт, що ядром величезної кількості вірувань і обрядів людства є фізіологічні стадії людського життя, особливо ті, що пов'язані з його переломними моментами – досягненням статевої зрілості, зачаттям, вагітністю, пологами, шлюбом, смертю [16, с. 39].

Обряду ініціації, який з настанням відповідного віку чи певних умов (і те, і інше залежить від законів роду-племени) проходять юнаки (рідше – дівчата), відводиться особливе місце. Цей обряд, окутаний ореолом страху і таємничості, супроводжувався жорстокими (інколи непристойними) випробуваннями-знуцаннями, відбувається ізольовано в ритуальних умовах, що глибоко вражають неофіта, а потім "з волі надприродних божеств" зникає страх, вибухає фізичний біль від завданих ритуальних поранень і перед ініціантом сходить сонце

родових таємниць і одкровень: посвячуваний народжується повноправним носієм і продовжувачем традицій і звичаїв свого роду.

Обряд ініціації (від лат. *initiatio* – здійснення таїнств, посвячення) – один з видів обрядів переходу, а також сам ритуал, що оформлює цей перехід. Обряди цієї групи здійснювали закріплення переходу певного індивіда (групи індивідів) до нової соціальної категорії та набуття нового статусу. Вперше обряди переходу були виділені А. Ван Геннепом [4; 1, с. 81].

Як синонім до терміна ініціація вчені використовують термін посвячення [21].

У широкому розумінні ініціація – це універсальне в часо-просторовому, соціальному і політичному розумінні явище, пов'язане зі зміною соціального статусу чи ролі індивіда у зв'язку зі вступом на якусь особливу посаду чи до певного корпоративного об'єднання (у релігійну громаду, езотеричний культ, касту, духовний орден, коло жерців). У вузькому ініціація – первісні вікові магичні обряди, виконували переважно в докласових чи ранньокласових суспільствах, метою яких було надання юнакам статусу дорослих чоловіків – воїнів та мисливців – з переведенням та включенням їх у певний віковий клас [24, с. 23].

Ініціація була дуже поширеним та одним з найголовніших архаїчних магичних обрядів для примітивної людини. Вона вносила в її життя нову і надзвичайно важливу якість: людина, що пройшла обряд ініціації, назавжди переходила до розряду дорослих, могла розпочинати формування своєї родини, набувала всіх належних дорослому членові громади прав – досягала соціальної зрілості "з її відповідальністю, обов'язками, привілеями і, що найважливіше, знанням традицій і причетністю до світу священних предметів і священних істот" [16, с. 42].

Основа обряду ініціації – сфера смерті і нового народження (воскресіння) – уявлення примітивної людини [20, с. 62-63].

Взагалі ж, первісне народне явлення "через смерть до нового народження" є універсальним світовим [14, с. 3]. "Ідея смерті і воскресіння є лише своєрідним релігійно-магічним вираженням того факту, що посвячуваний, переходячи до групи повноправних членів племені, начебто знову народжується і входить у нове життя" [25, с. 213]. Обряд повторного народження відомий в усьому світі. Загальна його семантика – набуття нової сутності [27, с. 255-264].

Під час проведення обряду приноситься жертва: стара в соціальному розумінні людина вмирає, а нова народжується. Пройшовши обряд, ініціант бере на себе нові обов'язки, стає органічною частиною корпорації, до якої вступає (переходить).

Невід'ємним атрибутом ініціаційного обряду, який відображає прадавню ідеологію первісної людської спі-

льноти, виступав випробувальний комплекс. У чарівній казці він трансформується в ряд загадок, які виступають засобом випробування фізичних та розумових можливостей (здібностей) героя-добротворця [13, с. 382].

Як відомо, ініціаційний обряд виник у мисливському середовищі, первісною релігією якого був тотемізм. Деякі казки відображають класичний тип випробувань, що пов'язані зі здійсненням ініціаційних обрядів у мисливському середовищі. Так, у казці "Царевич-дурень" відбувається випробування хитрощів ініціанта (відгадування загадок), його відваги та витривалості. Той самий алгоритм випробувань і в казці "Котигорошко", але інший порядок [9, с. 63]. Цей комплекс випробувань (хитрощі відваги, витримка), на думку В. Давидюка, є "класичним втіленням героїчного типу ініціації" [8, с. 10].

Оскільки такі випробування були дуже складними, у процесі їх проходження юнак мав здійснювати найрізноманітніші подвиги. Зокрема, "одна з древніх форм ініціації передбачала здобуття молодим воїном певної кількості ворожих скальпів. ... У слов'янському, зокрема, українському казковому епосі вона трактується як відрізування голів чи язиків у переможеного багатирем змія, у відвоюванні нареченої в Костія Бездушного ("Царівна-жаба"), у виконанні важких завдань чорта, змія, орла, золотого купця ("Яйце-райце", "Золота гора", "Летючий корабель", "Про Сученка-богатиря" та ін.)" [11, с. 8]. Успішний воїн, що здобув у боротьбі з чужим плем'ям три і більше голови, мав дуже багато шансів перетворитися на нареченого і потрапити в поле зору дівчини, що перебувала у шлюбній порі. І навпаки: того хлопця, що повернувся з походу без подібної здобичі, не вважали за дорослого, і через це він не мав права брати шлюб [11, с. 185].

У принципі, увесь обряд посвяти юнака в мисливці і воїни можна назвати суцільним випробуванням. Загадуючи загадку героєві, цар чи його дочка насправді загадують її помічникові, який є втіленням магічної сили героя [20, с. 264].

Оскільки одруження казкового героя пов'язане з чужою землею – невідомою, злою, ворожою, небезпечною територією, яка має безліч своїх таємниць і невідомих законів, то й щоб у ній витримати всі випробування і перемогти, треба було бути до них готовим: багато чого вміти, знати і могти.

Обрядові випробування мали не разовий характер [9, с. 64]. Етнографічні матеріали свідчать, що вступ нареченого у рід його майбутньої дружини супроводжувався ніби вторинною ініціацією "перед очима того, хто був відповідальним за знання та здібності нареченого – перед очима батька нареченої" [20, с. 275]. Але ця "вторинна ініціація" має інше, відмінне від основної, призначення: вона проводиться не для того, щоб надати героєві магічної сили, а з метою випробувати його: казки завжди ілюструють вороже ставлення до прибульця-чужинця [3, с. 595].

Довести, що він гідний одруження, казковий герой-ініціант мусив, пройшовши складні, найбільш незвичні та найнесподіваніші випробування: доскочити до королівни, що сиділа в золотому теремі на високій горі, та зняти з її руки перстень ("Три брати"), збудувати летючий корабель та приїхати на ньому до царя на обід ("Летючий корабель"), потрапити п'ять років королівськи вівці ("Ненькова сопілка й батіжок").

Формула "сватання + складні завдання = шлюб" практично є казковим каноном [20, с. 265]. Зазвичай у казках на випробування героя посилає батько його майбутньої дружини – ворожий тесть, функціонально співвідносний з ворожим магом-чаклуном, що проводить обряд [20, с. 270]: "Ну, – король каже, – як дуба

зрубаєш і скарб дістанеш, то я тобі півкоролівства відпишу і дочку мою, королівну, за тебе віддам. Та як не зробиш за ніч – твоя голова з пліч!" ("Козак Мамарига"), "Як хочеш моїм зятем стати, мусиш у далекі ліси на мої ливарні сходити і за сім років дохід звідти принести. Як це зробиш, одружу тебе з Настею," – обіцяє Марко Багатий Василеві Безрідному ("Про Марка Багатого і Василя Безрідного"), або її мати, яка загадує "три роботи складні" ("Учень пустельника").

Виконання завдань казкового ворожого тестя, що мають "виразний символічний смисл, витримавши які, герой міг стати членом роду нареченої" [13, с. 25], неможливе без магічних умінь, здобути котрі можна було лише через зв'язок з потойбічним світом, мандрівку в який за архетипною схемою "через смерть – до відродження" здійснював ініціант у процесі проходження ритуалу посвячення.

Невиконання завдання мага-вождя алохтонного племені загрожувало ініціантові смертю. У казці ця загроза висловлюється "відкритим текстом" художньої формули: "Покликав його (Трьом-сина-Бориса – Т.А.) цар до себе. – Дістав ти, – каже, – із жар-птиці перо, дістав ти жар-птицю, дістань же ти мені в морі прекрасну дівичку. А як не дістанеш – мій меч, а твоя голова з плеч!" ("Трьом-син-Борис").

Мотив випробування фізичної сили в українських народних казках трапляється особливо часто. Так, героєві ініціанту необхідно вистрілити при всіх гостях із стопудового лука ("Казка про Івана Голика і його брата"), випити за одними духом сорок сорокових кухлів води і сорок сорокових кухлів вина ("Летючий корабель"). Перевіряється і спритність героя ("Залізний вовк").

Надзвичайним типом випробувань фізичної сили виступає змєборство. Мотиву казкового змєборства передували мотив переродження юнака після ритуальної смерті (проковтування/пожирання змієм (змєморфна ритуальна будівля) та воскресіння (відхаркування/випльовування змієм), тобто після посвячення хлопця у воїни мисливці, якого могутнє божество обдаровує силою свого роду.

Змєборство постало у зв'язку із занепадом ініціаційного обряду, у результаті чого двоєдина ініціаційна модель "проковтування – відхаркування" втрачає своє ідеологічне значення, замінюється іншими, перехідними, формами і зникає. Головна увага в ідеї героїзму тогочасна свідомість переносить з дії (проковтування/пожирання) на суб'єкт цієї дії – істоту, що проковтує/пожиратиме [20, с. 207].

Між змієм і героєм існує якийсь таємничий зв'язок: не бачивши і не чувши про героя, злотворець знає, що він десь є і що від нього він прийме свою смерть: "Проти нашої сили нема нічого. Є тільки Іван – мужичий син, тільки сюди і ворон кості його не занесе, бо він іще молодий" ("Іван – мужичий син"). Злотворцеві герой міг приснитися, і він його двадцять років чекав ("Шовкова держава").

Цей зв'язок йде від ініціаційного ритуалу: повторно народжений змієм (проковтнутий і відхаркнутий хижою істотою) герой має таку ж силу, як і змії. З розвитком свідомості той, хто проковтує, перетворюється зі сприятливого чинника на ворожий: під час зародження і функціонування обряду змії (хижа істота) життєво необхідний; коли ж обряд занепадає, змінюється сприйняття функцій змія – він стає супротивником.

Змієві – могутньому і жадливому створінню – протистоїть могутній та відважний герой ("Чабанець"). Перед поєдинком він проводить відповідну підготовку: Кирило Кожум'яка обмотується коноплями, обсмолюється смо-

лою, бере десятипудову булаву і йде битися зі змієм ("Кирило Кожум'яка").

Метою змієборства є знищення змія, перемога над ним. У казці така перемога зображається практично виключно як відрубування змієвих голів: "Той змії і летить... а стрілець як махне рушником, так усі шість голів відразу й злетіли. Він тоді узав повірізував усі шість язиків та й поніс до царя" ("Юрза-Мурза і стрілець-молодець"); "Прибігає змії... Як узали битися, Сученко всі три голови і зрубав. Після взяв, язики повиймав і в кишеню поховав" ("Про Сученка-богатиря"). Це саме роблять Костинин син ("Костинин син") та Медвідь Іванко ("Медвідь Іванко, Товчикамінь-Печиколачі, Сучимотузок"). Відрубують змієві голови і царевич Попелюх ("Коршбуря Попелюх"), і Іван – мужичий син ("Іван – мужичий син"). Царевич Володимир відрубує голову Песоголовцеві ("Шовкова держава"). Відрубування героєм змієвих голів у казці пов'язане з вірою у здобуття влади над душами тих істот, голови яких відрубано, а відрізання язиків з цих голів є однією з найдавніших форм ініціації, яка з давніх-давен відома етнічним спільнотам Індокитаю, Океанії та індіанцям Америки [13, с. 185].

Іван – мужичий син січе змієве тіло, палить кістки і попіл вітром пускає. Особливо важливим у цих діях героя є спалювання кісток. Мотивовано це народними уявленнями, відповідно до яких кістка забезпечує збереження та відтворення життя [3, с. 488].

Ведмеже вухо прив'язує змія до дуба, підпалює, збирає попіл у торбу ("Ведмеже вухо, Вернигора і Крутивусь"). Убивши вовка-змія, Іван Царевич виймає зі змієвих голів язика, палить змієве тіло і розвіює на вітрі попіл ("Іван Царевич і залізний вовк"). Розвіювання попелу від спаленого змія має на меті остаточне його знищення, оскільки скроплення попелу живою водою може воскресити це лихе створіння.

Іноді, щоб подолати змія, героєві необхідні такі ж можливості, які має його ворог: Іван перемагає змія тоді, коли здобуває такого самого чарівного коня ("Іван Іванович, руський царевич, Білий Полянин та Настасія Прекрасна").

Після пригоди-випробування в підземному царстві (успішного поєдинку з бородатим дідом) і здобуття трьох царівен та їхнього добра побратими Котигорошка кидають його напризволяще ("Котигорошко"). Після розривування героя змії залишає його в полі ("Іван Іванович, руський царевич, Білий Полянин та Настасія Прекрасна"). Так само, напризволяще, кидали й ініціанта, випробовуючи його в такий спосіб на витривалість.

Крім фізичної сили та витривалості, майбутній повноправний член дорослої громади повинен був продемонструвати свої господарсько-практичні уміння рільницького спрямування ("У мене є на току триста скирт усякого хліба. Щоб він до світу був увесь перемолочений і щоб було так: солома до соломи, полова до полови, зерно до зерна" ("Казка про Івана Голика і його брата"); "Щоб ти за одну ніч отой луг викорчував, зорав, пшениці насіяв, вижав її, в скирти склав і щоб в ту ніч з тієї самої пшениці мені паляницю спік" ("Яйце-райце"). Як вважає В. Пропп, "тут герой піддається випробуванню, чи під силу йому прискочити урожай. Саме така вимога висувалася до магів-чаклунів у часи виникнення землеробства" [20, с. 273]. Ці уміння жерці та маги одержували в результаті проходження ініціації. На думку В. Давидюка, казка відображає господарський тип ініціації, який кваліфікується як алохтонний [8, с. 11]. У чужій землі герой "корчує ліс, вирощує хліб, будує млини, задовольняє інші загадки чужоземного тестя, тобто займається упорядкуванням хаосу" [9, с. 70].

Варіантом господарських випробувань завдання промислового характеру: пошити без мірки черевички, сукню, побудувати міст ("Про бідного парубка й царівну").

Казка подає випробування на міцність почуттів ініціанта, що прибув до екзогамного племені для здобуття собі дружини. Коли панна і учень пустельника, що хотів з нею одружитися, втікають з палацу войовничої і владної матері панни, дівчина перетворюється на качку, а хлопець на орла. Мати доганяє їх і нападає на качку: вона хоче повернути її (весільний мотив туги за донькою, що йде до чужого роду). Орел боронить свою обраницю. Остаточно пересвідчившись у відповідності зятя необхідним "стандартам", мати благословляє молодих і віддає їм своє царство для панування ("Учень пустельника").

Цікавим різновидом випробувань є купання у трьох казанах з молоком. Трьомсин стрибає в перший казан і вистрибує старим. Потім – у другий – і молодіє. Після занурення у третій казан він "вискочив такий молодий та гарний, що ні пером написати, ні в казці не розказати" ("Тремсинь, Жарь-птиця и Настасья Прекрасная из моря"). Усі ці "три в одному" випробування проходить і Настасья Прекрасна. Коли ж до них вдається пан, він спікається.

Ці три магичні казани функціонально символізують уявлення про фази і результат ініціації: ми бачимо ритуальну смерть (герой стає старим), ритуальне відродження (стає молодим) і, нарешті, удосконалений образ ініціанта після проведення ритуалу, коли посвячений, переродившись у результаті ритуальних смерті/воскресіння, постає у бажаному образі.

Казковий герой-ініціант повинен був також мати і відповідний "розумовий рівень": загадування загадок героєві – це ініціаційні випробування уміння мислити, метикованості, інтелектуальних здібностей ("Казка про Івана Голика і його брата"; "Яйце-райце"; "Марко Сученко"). Чарівна казка (як і соціально-побутова) фіксує "давні функції загадок у весільних діях" [13, с. 102]. А весілля, як відомо, є похідним ритуальним комплексом від циклу ініціацій.

Як вважає В. Давидюк, "найпершим випробуванням для юнака було випробування на відгадування загадок, мистецтво якого він успадковував від старців. Ця вправність полягала у засвоєнні майбутнім мисливцем ефемістичної мови, застосування якої гарантувало езотеричність намірів первісних мисливців від потенційної жертви" [9, с. 10].

Обрядово-випробувальний характер загадки в українців знає етнографічна дійсність: саме таке призначення загадок збережене весіллям, вечорницями та пострижинами. Уміння відгадати загадку свідчило про інтелектуальну зрілість випробовуваного, досягнення ним необхідної вікової межі у своєму розвитку: тоді він приймався до парубочої громади і отримував право відвідувати вечорниці [7, с. 64].

Піддається випробуванням і запроданий герой: змії загадує хлопцеві, що прийшов "на вислугу", ініціаційні загадки-завдання ("Дівушка у разбойниковъ и запроданный чортъ"); прибувши до змії, він чує: "Зроби мені троє діл та й підеш собі додому; а як не зробиш, то я тебе із'їм" ("Яйце-райце").

Цікавим казковим фактом є, так би мовити, випробування навпаки: злотоворець Гайгай, виконавши свою обіцянку після служби у нього хлопця – тобто після ініціації – і одруживши його з царівною та зробивши царем, ставить свою умову: за три роки хлопець мусить придумати для Гайгая такі три доручення, які б він не зміг виконати. В іншому випадку – пропадуть і хлопець, і його дружина. Перші два дуже складні завдання (по-

будувати замість старого палацу золоту палату з кришталевим мостом та розрівняти всі гори в державі і на їх місці засіяти поля), які загадує хлопець, Гайгай виконує з фантастичною легкістю. Але коли до цієї складної справи долучається хлопецьв дружина-царівна, Гайгай зазнає нищівної поразки: "Но, ходи сюди, — покликкала жінка чоловіка. — Третя задача пішла в нашу користь. І запам'ятай: прислів'я про жінок, що в них довге волосся, а короткий розум, — неправильно вигадане" ("Гайгай").

Таким чином, перед тим, як стати чоловіком царівни, герой (для казки не так важливо: царевич це чи простий мужичий син) проходить цикл складних, практично не виконуваних випробувань, які мають на меті "протестувати" його з усіх поглядів: на фізичну та розумову силу, на практично-господарські вміння найрізноманітнішого характеру. Позитивний результат цих випробувань виступає свідченням відповідності героя необхідним суспільно-виробничим нормам та готовності одержати руку царської доньки. Усе це є ознаками ініціанта, що вдало пройшов усі обрядові фази.

Отже, українська чарівна казка донесла в собі до часу своєї писемної фіксації систему ініціаційних випробувань, що мали величезне значення для архаїчного обряду посвячення юнаків (рідше — дівчат) у дорослі члени колективу і відображали уявлення спільноти про необхідні для повноцінного життя її члена уміння, знання та риси характеру. Різнопланові тестування ініціанта формували процес "виготовлення" успішної (за тогочасними уявленнями) людини. Ця антропоцентричність ініціацій-

ного обряду має в собі величезні та ще не освоєні науковою думкою у багатьох аспектах цілісний простори.

1. Авиллова И.К. Словарь основных этнографических (этнологических) понятий и терминов: Учеб. пособ. — Владивосток, 1999; 2. Балушок В.Г. Обряды ініціації українців та давніх слов'ян. — Львів-Нью-Йорк, 1998; 3. Войтович В.М. Українська міфологія. — К., 2002; 4. Геннел А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. — М., 1999; 5. Гнатюк В. Українська народня словесність: В справі записів українського етнографічного матеріалу. — Відень, 1916; 6. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т., 9-ти кн. — К., 1993. — Т. 1; 7. Давидюк В.Ф. Кроковее колесо: Нариси з історичної семантики українського фольклору. — К., 2002; 8. Давидюк В.Ф. Первісна міфологія в українському фольклорі (синхронічно-хронологічний аспект): Автореф. дис. ... д-ра філол. н. — К., 1998; 9. Давидюк В.Ф. Первісна семантика українського фольклору. — К., 1997; 10. Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів, 1992; 11. Дунаєвська Л.Ф. Від упорядника // Українські народні казки. — К., 1992; 12. Дунаєвська Л.Ф. Колика добрих див // Українські народні казки / Упоряд. та передм. Л.Ф. Дунаєвської. — К., 1990; 13. Дунаєвська Л.Ф. Українська народна проза (легенда, казка): Еволюція епічних традицій. — К., 1997; 14. Еремич В.И. Ритуал и фольклор. — Л., 1991; 15. Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість: Підруч. — К., 2005; 16. Малиновский Б. Магия, наука и религия. — М., 1998; 17. Мишанич С.В. Усна народна творчість // Культура і побут населення України: Навч. посіб. / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. — К., 1993; 18. Овєнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. — К., 1991; 19. Пономарьов А.П. Царина народної уяви та її класичні розробки // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — К., 1992; 20. Пропл В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М., 2000; 21. Пропл В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. — М., 1998; 22. Пропл В.Я. Фольклор и действительность. — М., 1976; 23. Путилов Б.Н. Проблемы типологии этнографических связей фольклора // Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. — Л., 1977; 24. Руднев В.А. Древо жизни: Об истоках народных и религиозных обрядов. — Л., 1989; 25. Токарев С.А. Ранние формы религии. — М., 1990; 26. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. — М., 1980; 27. Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете. — М., 1990.

Надійшла до редколегії 03.11.06

Т. Клокун, асп.

УКРАЇНСЬКІ ДИТЯЧІ ЛІЧИЛКИ: ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРНОГО ЖАНРУ

Розглянуто питання еволюції такого жанру дитячої творчості, як лічилки. Досліджено лічилки "заумні", їх походження, лексичний склад та будову.

Is devoted to the problem of evolution of such genre as rhyme-countings. The origing and lexical structure of "nonsensical" rhyme-countings are analysed.

З життям дитини у традиційному народному побуті міцно пов'язане художнє явище, що у фольклористів дістало назву дитячий фольклор. Дитячий фольклор — вічний, бо вічне дитинство, котре дане людині, щоб грати та, граючи, творити життя. Саме гра і є основним видом діяльності в дитячому віці. На початку минулого століття видатний нідерландський історик Й. Хейзінга, автор "Homo ludens", писав, що діти не можуть не грати [21, с. 23-24]. А для того, щоб чесно визначити ролі і місце у грі кожного з її учасників, з давніх-давен діти завжди користувалися лічилками — невеликими за обсягом віршованими творами, які складаються у більшості випадках із незрозумілих, вигаданих слів, або співзвуч із строгим дотриманням ритму. Враховуючи це визначення, ми в дослідженні ставимо за мету проаналізувати лічилки із переінакшеннями, "заумними" словами, зокрема простежити їх походження та охарактеризувати лексичний склад. Актуальність запропонованої роботи зумовлена також необхідністю з'ясувати механізми утворення нових лічилочних текстів. До цього часу ці питання розглядалися дещо в іншому ракурсі.

Якщо збирання лічилок в Україні вже проводилося у XVIII-XIX ст. і проходило в загальному процесі збирання дитячої фольклорної творчості взагалі, то дослідження цього жанру розпочалося значно пізніше. Фольклористи лічилку "визнали" й дитячу лічилочну поезію давно виокремили як особливий фольклорний жанр. Варто згада-

ти і слова дослідниці російського дитячого фольклору О. Капіці, яка казала в 1928 році, що цей термін міцно увійшов в ужиток.

Найавторитетнішим дослідником лічилок і досі залишається сибірський професор-фольклорист Г. Виноградов. У 1930 році він опублікував працю, у якій розглядає найбільш, за його словами, "популярний і найскладніший вид дитячого фольклору ігрові прелюдії" [4, с. 111], або лічилки. Лічилки — римовані тексти, які використовують діти, аби визначити ролі чи встановити чергу для початку гри. Вчений на багатому фольклорному матеріалі розробив одну з найперших класифікацій цього жанру, взявши за основу словниковий склад лічилок, і виділив "лічилки-числовки", "заумні лічилки", "лічилки-замінки" [4, с. 45-47]. Дослідник дитячого фольклору Сибіру М. Мельников додає, що за силою естетичної дії на дітей, за своєю розповсюдженістю, за кількістю творів лічилки не мають собі рівних. А в основу класифікації жанру пропонує покласти композиційний принцип і виділити такі групи лічилок: заумні, кумулятивні та сюжетні [14, с. 135]. Його колега А. Баранцев вважає, що надійним принципом класифікаційного поділу лічилок, або ігрових віршів є їх жанрові ознаки з урахуванням змісту чи теми й називає майже три десятки груп лічилок [3, с. 180-185]. Вчений зауважує те, що термін "лічилка" придатний не для всіх різновидів ігрового слова. Визначення "віршик із лічбою" найбільше

відповідає таким лічилкам, у яких для вибору рахують один, два, три тощо. Дитячі ігрові вірші, на думку А. Баранцева, різноманітні за змістом та формою і тому можуть мати різні терміни: "жеребьевки, ведалки, ворожитки, конанье, приговорки, речитатив, скандирование, прибаутка, прибабка" [3, с. 178-179]. Класифікація білоруської дослідниці Г. Барташевич є найпростішою. Фольклорист розподілила твори на сюжетні та безсюжетні [8, с. 136]. І на думку українських вчених, які поділяють цю позицію, такий підхід "дозволяє найбільш повно охопити строкате розмаїття творів жанру" [5, с. 218] й "залишає менше можливостей для суб'єктивних суджень" [8, с. 136]. Проте вітчизняні науковці вносять деякі уточнення: серед дитячої лічилної поезії, крім сюжетних творів, є чимало зразків, що містять конкретні образи, а власне сюжет у них відсутній. Л. Долженко, розглядаючи закономірності побудови текстів лічилок, взагалі вважає, що величезна кількість таких творів, а також наявність у них "заумних" елементів поки не дозволяє дати їхню класифікацію [9, с. 72].

Діти постійно грають, а тому й лічилки завжди існували й існують, – це факт, який не потребує додаткових доказів. Однак Ф. Ар'єс, автор знаменитої книги "Дитина і сімейне життя за старого порядку" (1960), досліджуючи еволюцію дитинства в європейській свідомості, констатує, що у середні віки не було специфічних дитячих ігор. Французький історик з'ясовує, що дитина грала в ті ж ігри, що і дорослі, а дорослі, навпаки, знаходили задоволення в тих забавах, які зараз називають дитячими [2, с. 80]. Лічилка перейшла до дітей від дорослих разом з грою, яку вона супроводжує, і свого часу була зовсім не дитячою забавою. Саме дорослі, вважають вчені-фольклористи, складали лічилки, що з часом перекочували в дитяче середовище [12, с. 265].

Вік перших лічилок встановити складно. Але вчені однастайні в тому, що коротенькі римовки своїм корінням сягають давнього народного побуту та ритуалів й існували вже в часи першої системи лічби. Скажімо, дослідник російського фольклору В. Анікін припускає, що лічилка "...виникла на зорі людської історії, в надрах первісного ладу, у неподільному зв'язку з усім колом давніх понять і уявлень людей" [1, с. 116]. А фахівці з історії релігії додають, що лічилка як "своєрідний жанр дитячого фольклору" [16, с. 105] утворилася на основі такого жанру фідеїстичного (від лат. *fides* – віра) слова, як замовляння. Ця думка підтверджується тим, що у східних слов'ян лічилки інколи називають "ворожитки", "ворожба", "жеребьевые заговоры", "варажбітки", "гадалки".

Припускають, що лічилки походять і від мисливського жеребкування, пов'язаного з ворожінням: "пошастить" – "не пошастить", а також з магією, яка має принести удачу під час полювання. Таке жеребкування передбачало перерахувати учасників та розподілити ролі. Числа в архаїчній уяві мали особливу магічну силу. Їхні назви у багатьох народів табувалися. Це пов'язано з вірою в щасливі та нещасливі числа.

Окрім того, люди вірили, що їх чують та розуміють птахи, тварини, риби. Готуючись до полювання або до промислів, люди приховували свої приготування. Учені встановили, що природа, тварини, мисливське знаряддя називалися умовними, підставними словами. Звичайно, існувала сувора заборона і на лічбу. Люди побоювалися гніву духів лісу, річок, лісовиків, які могли розсердитися на людей через велику здобич або багатий улов. Заборона рахувати створювала незручності, але без лічби не можна було обійтися. Тому вони користувалися таємними, умовними системами лічби, щоб ввести в оману потойбічні сили. Люди придумали "за-

перечний" рахунок, наприклад, до кожного числівника додавали заперечну частку: ні раз, ні два тощо. Лічильні слова могли спеціально змінюватися або ж замінюватися беззмістовними співзвуччями, інколи зовсім незрозумілою абракадаброю. Такі словесні утворення – прототипи лічилок – розуміли люди однієї групи, але для інших вони не мали значення. Їхній реальний зміст відступав вже на другий план. До речі, російський поет, прозаїк В. Хлебников акцентував на особливій владі цієї мови над свідомістю, особливому праві на існування разом з мовою зрозумілою.

Лічилки, лексика, слова яких переважно переінакшені, незрозумілі, дістали назву "заумних" творів. Цю групу виокремлюють чітко в різних дитячих культурах, і в українській зокрема. Міцна традиція пов'язана, як переконують російські фольклористи, саме з "заумною" мовою лічилок. Дослідження свідчать про те, що "заумні" лічилки (або численна кількість беззмістовних слів у них) характерні для фольклору різних народів. Відомо, що мова замовлянь для тих, хто оточує, загалом була незрозумілою. Їхня сила полягала в гіпнотичній дії самого замовляння (у публікаціях про лічилки звертають увагу на їхню фасцинуючу функцію, від англ. *fascinate* – чарівність [12, с. 265; 15, с. 32]), багато в чому визначений його ритмічною організацією. Ось ця сила ритму повністю використовується і лічилками, важливим елементом яких є також лічба. А поєднання раціональної і точної лічби та нераціональної стихії безглузвих слів видається неприйнятним. Але, як зазначає дослідник із Санкт-Петербурга, суперечностей не може бути: замість раціональної точності – магія числа, яке втрачає своє конкретне значення. Тоді "заумна" мова поєднується із "числівкою" [12, с. 266] і утворюється лічилка з великою кількістю різноманітних беззмістовних слів. Це одна з найбільш цікавих мовних особливостей "заумних" "ігрових прелюдій".

Частіше "заумні" слова починають собою лічилку: Дузінь, дузінь, передузінь; вийди кінь ... [10, с. 50]

У багатьох випадках незрозумілі слова з'являються на початку першого рядка, а потім повторюються у всьому тексті:

Еники, беники
Їли вареники,
Еники, беники, раз
Вийди (ім'я) в запас [11, с. 36].

Існують і такі лічилочні тексти, які повністю складені із безглузвих слів, і тоді вже дивним є звичайне, зрозуміле українське слово серед нагромодження беззмістовних. Очевидно, що добре відомі слова тут необов'язкові, їх можна замінити будь-якими іншим, аби не порушувався загальний ритм:

Ене, бене, реч,
Вінтер, вінтер, теч,
Ене, бене, раба,
Вінтер, вінтер, жаба [7, с. 241].

Або:

Еньки, меньки, рука, деля,
Рука, коса, румен, деля,
Ето, ноч, бука, проч,
Шара, вара, дуба, сток [11, с. 74].

Деякі фольклористи кажуть: це не "заумна" мова, це – секретна мова і лічба мандрівних торговців і майстрів. Інші переконливо доводять, що деякі лічилки ма-

ють певний зв'язок із обрядовими текстами католицької церкви, із латинською шкільною поезією Середньовіччя. Прикладом і може слугувати вищенаведений текст лічилки, компоненти якого – латинського походження: *bene* – добре, *res* – справа, річ. За декілька століть ця лічилка стала загальноєвропейською. Стародавні назви чисел неначе розчинилися в "заумі" й, втративши зміст, обов'язково підпорядковуються єдиному закону – ритмічному. Відсутність логіки – мета "заумних" лічилок. Ще Г. Виноградов у дослідженні про "ігрові прелюдії" відзначав: у великій кількості лічилок діти виявляють негативне ставлення до слова як до логічного матеріалу. У цьому переконують тексти, переповнені словами, позбавленими логічного змісту, а наповнені змістом емоційним, "заумним".

Паралель із вже наведеним прикладом утворює і лічилка "Еники-беники", яка багатьом відома ще з дитинства. Її текст допоміг російським науковцям прослідкувати напрямок, в якому варто шукати джерело запозичення: лінгвістичний аналіз творів показує зв'язок компонентів цієї лічилки з німецьким джерелом часів Середньовіччя. Дослідник навіть наводить можливий текст відповідної "середньовісньонімецької примовки", якою користувалися дорослі в популярній грі "в кості", називає його "замовлянням на кості":

*Einic bein (ic) doppelte.
Triff. Traf. Domine.
Stoss [18, с. 160].*

Український варіант тексту змінив жанр і використовується дітьми як лічилка, у якій від німецького збереглися тільки зачин – "einic bein (ic)" і, очевидно, останнє слово "stoss" :

*Йшов крокодил, трубку кури,
Трубка впала та написала:
Ені-бені, рікі-факі, турба-урба, сінтібряки,
Десус-деус, касмадеус, бац! [11, с. 37].*

Як бачимо, незрозумілі "заумні" слова, а у дитячій термінології "іноземні", або "тарабарські", часто повторюються. Варіантність "зауму" можна пояснити природним бажанням дітей вигадувати, додавати щось своє власне, замінювати слова на співзвучні і взагалі поповнювати свій словниковий склад звідки тільки можна. Наприклад, запозичувати із мов тих народів, з якими вони спілкуються або живуть поряд. Фольклористи, які займаються аналізом лічилок, знаходять у них слова з польської, французької, татарської й інших мов. Такі твори, зрозумілі в середовищі, де вони виникли, потрапляючи з часом в нове, втрачали свою зрозумілість. Нові виконавці викривляли незрозумілі їм слова так, що на сьогодні про початкове походження деяких з них можна лише здогадуватися. Наприклад, лічилка, у якій простежується вплив на дітей єврейської мови:

*Одино, бабино,
Двікоті, ремено,
Шейлом, бейлом,
Стоколос, поволос,
Бібки, кльоц [7, с. 238].*

Деякі поетичні твори навіть є переінакшеними уривками християнських, католицьких, мусульманських та іудейських молитв:

*Оче наш,
Батько ваш
Кури крав,
У мішок клав;*

*Кури сокочуть,
Бо йісти хочуть [13, с. 125].*

Поряд із вживанням у лічилках слів з елементами різних мов діти переробляють числівники рідної мови. Дослідниця українського дитячого фольклору Г. Довженко серед творів виділяє ті, що є лічбою до 8, 10, 12, 14 тощо. Лексика таких лічилок – це спотворені форми числівників, або слова-замінники: Одіян, другіян; тройцак, царицан; падан, ладан; сукман, дукман; дивен, дикса [10, с. 50].

Можна стверджувати, що беззмістовні слова цієї лічилки – аналоги числівників від одного до десяти, де одіян – один; другіян – два; тройцак – три; дикса – десять тощо.

Трапляються випадки, коли діти з різних причин забувають окремі частини вірша, і замість спотворених числівникових форм з'являються повнозначні слова:

*Екіти, пекети,
Сукін ме,
Хабель, мабель,
До мене.
Тікі, пікі,
Грамотики,
Ліз хорт,
Заяц, чорт [13, с. 123].*

У цій лічилці звертає на себе увагу поєднання "заумних" слів та зрозумілих. Як свідчать дослідження, значна частина "тарабарських" слів бере витоки із латини, грецької та німецької мов. Окремі лічилочні тексти могли поширюватися із західних країн до східних слов'ян із переселенцями. І важливо те, що мовний фон за таких обставин тривалий час не змінювався, значення слів залишалося сталими. Середовищем для виникнення і побутування лічилок були школи, семінарії й інші навчальні заклади, у яких викладали іноземні мови. Тому зрозумілим є вживання в наведеній лічилці слова "грамотики", яке у дитячій поезії часто згадується. До речі, Г. Виноградов і пропонував шукати джерела лічилочних текстів у школі та в книзі. В основу лічилок, на його думку, лягли словесні твори дидактичного характеру, за допомогою яких вихователі полегшували засвоєння лічби.

Виникаючи в різних місцях, поширюючись серед різних дитячих культур, переходячи від однієї мови до іншої різними шляхами, лічилки з використанням "заумних" слів будуються за однаковою моделлю. Приклади, наведені вище, показують, що "заумна" лічилка складається часто із двох компонентів, які утворені за принципом повторення з деякими фонетичними розбіжностями (еники-беники; ені-бені; тікі, пікі; турба-урба; хабель-мабель; десус-деус) та закінчуються ритмічновиділим, як правило, односкладовим вигуком (бац, кльоц, сток). Рідкісні, а тому нетипові випадки точного повторення компонентів: дузинь, дузинь; вінтер, вінтер. Проте, поки що не виписані єдині норми графічного оформлення таких слів, словосполучень. Повтори в лічилках пишуться через дефіс, через кому, або без розділових знаків. А деякі складові частини взагалі асоціюються з власними іменами і пишуться з великої літери та через кому: "Еники, Беники, їли вареники". До речі, власні імена, які складаються з двох частин, чудово запам'ятовуються. У цьому контексті пригадується персонаж "Ревізора". М. Гоголь по-своєму використав цей прийом і нагородив одного з героїв іменем Ляпкін-Тяпкін. Російські філологи, аналізуючи мовні особливості лічилок, зокрема "заумних" слів, пропонують визнавати окремим лічилочним словом не частину повтору, а – із врахуванням ритмічної єдності й фонетичної схожості цих частин

– увесь компонент в цілому: еники-беніки; енькі бенькі; одноном, подвоном. А правильним орфографічним варіантом буде написання слів через дефіс [17, с. 118].

Відносно граматичного складу лічилок, котрі містять елементи "заумності", слід сказати, що твори, "насичені" великою кількістю переінакшених назв числівників, легко впізнаються. Незвичайні числівникові форми творяться суфісальним способом: одно, другян, бабино, воронець, ченчик. У дитячих лічилках з'являються слова, утворені за допомогою префісально-суфісального способу: передузінь, попятюм та ін. У наведених лічилках поширені іменники, переважно стилістично нейтральні; дієслова; різноманітні вигуки; прикметники представлені не дуже широко.

Як бачимо, лічилочні слова чи словосполучення будуються єдиним способом. Завдячуючи цьому, очевидно, словниковий склад лічилок може без проблем "мігрувати" з однієї мови до іншої, від одного дитячого колективу до іншого. А для дитини, котра використовує лічилку з конкретно практичною метою, абсолютно не має значення, звідки походять її елементи. Важлива привабливість лічилки, її магічність та здатність римуватися. "Заумні" слова, не маючи семантики звичайних, зрозумілих, творяться за особливим звукосемантичним принципом, де не останню роль відіграє ритм. Про важливість ритму, підкресленого скандування (а не змісту), за допомогою якого здійснюється головна функція лічилок, писала Г. Довженок. "Заумну" мову вчені характеризують як "звукову", "артикуляційний танок", "деформацію практичної мови" та підкреслюють її фасцинуючу та поетичну функції [15, с. 30].

Автори досліджень про лічилки, і не тільки "заумні", пишуть про їхню сталість. Оскільки гра завжди є, тому буде існувати і лічилка, яка її "обслуговує". Г. Виноградов ще у 20-і роки зробив такий висновок: значний обсяг традиційного матеріалу звільняє дітей від необхідності створювати нові лічилки, а якщо вони виникають, то рідко. І водночас додає таке: створюючи нові тексти, діти намагаються наслідувати старі, запозичують іноземні зразки, використовують як лічилки словесні твори із книжок.

Російський дослідник Є. Костюхін вважає, що репертуар лічилок, як не дивно, молодий і різноманітний, постійно оновлюється та змінюється услід за культурою, яка, зрештою, відіграє значну роль у творенні цього жанру дитячої творчості. Матеріалом для лічилок є, звичайно, власне дитячий побут, і, як ми згадували вище, побут дорослих також впливає на фантазію дітей. Образно висловилося психолог М. Осоріна про запозичення дітьми тем, образів із дорослого життя: "У цілому механізм асиміляції – культурного "переварювання" текстів, що впали додолу, до маленьких із бенкетного столу дорослого життя, – дуже схожий на дитячі способи використання уламків речей дорослих..." [19, с. 105].

Сьогодні діти пам'ятають лічилки зі столітньою історією і про яблуко, і про торбу. На сторінках "Харьковского Сборника" в матеріалах про етнографію краю надруковано величезну кількість лічилок, або, як назвали автори, "немудреные стишки", до дитячих ігор. Серед них і такі:

Котилася торба
З високого горба,
А в тій торбі
Книш, паляниця.
Кому припадецьця
Той буде жмурицьця.

Котилося яблечко,
В огород, в огород.
Хто взяв яблечко?

Войвод, войвод.
Войводова жена
Породила три сина –
Й попа, і дяка,
Й сребренника.
Дзень-брязь,
Вийшов князь [20, с. 334].

Цими творами користувалися діти іншої території – їх зафіксував у "Матеріалах для етнографії Херсонської губернії" (1916 р.) І. Бессараба. І якщо текст лічилки "Котилася торба" залишився незмінним, то в творі про яблуко діє інший герой [13, с. 98]. І вже через століття знаходимо варіанти цих лічилок в альманасі фольклорно-етнографічних матеріалів, які зібрали школярі Дніпропетровщини:

Котилася торба
З великого горба.
В тій торбі
Хліб, сіль, пшениця.
З ким ти хочеш поділитися? [11, с. 37].

Механізми утворення нових лічилок остаточно ще не досліджені. Виноградов вважав, що в основі новостворів лежить принцип випадкових асоціацій. Як зазначає Є. Костюхін, тексти лічилок не стійкі й постійно оновлюються, а ось функція у них незмінна. Його колега Л. Долженко доводить, що лічилок не так багато, як видається. В основі створення багатьох з них лежить принцип повторення словосполучення, фрази або тексту [9, с. 72-73]. Більшість нових текстів виникає в результаті трансформації певних вихідних текстів двома способами. Або за принципом десемантизації (тобто втрати смислу), який є найбільш розповсюдженим, або – семантизації (коли незрозуміле слово замінюється іншим). Другий шлях Л. Долженко вважає характерним для лічилок нового часу. Якщо зважати на цей підхід, то виявляється, що "заумні" лічилки можуть з часом зникнути. Але найбільш стійкою основою усіх варіантів вихідного тексту лишається його ритмічна структура.

Ми пропонуємо розглянути трансформацію сюжету лічилки "Котилася яблечко...". У кінці XIX ст. текст цієї лічилки, який ми вже цитували, в однаковому звучанні зафіксований у декількох джерелах [20, с. 334; 10, с. 51]. У першій половині XX ст. друкується інший варіант з незначними змінами: яблуко, яке котилося в горі, взяла вже "пироводова жена". А вже одна з останніх версій цієї лічилки має іншу сюжетну лінію:

Катилась апельсина,
По городу Берлину,
Уроки не учила
И "двойку" получила,
А потом пошла гулять –
Получила цифру "пять",
А потом пошла в больницу –
Получила "единицу" [6, с. 145].

Лічилка відрізняється від своїх попередниць, перше, сюжетом, по-друге, з'являються нові герої, які в дитячій уяві здійснюють неймовірні речі. У творі вдало поєднується стара форма і сучасні образи. До речі, одна з характерних ознак сучасної лічилки – заміна персонажа. Нові реалії не створили нових художніх принципів. Однак тенденція в розвитку цієї лічилки очевидна. Лічилочні твори діти "наповнюють" деталями сучасного побуту, з якого вже будують нереальний світ. Тому лічилка стає схожою на небилицю.

Як бачимо з наведених текстів, один із шляхів розвитку лічилок – це перетворення їх у веселі небилиці. А звідси ще одна властивість багатьох текстів дитячого фольклору, і лічилок зокрема – поліфункціональність. І, очевидно, що від давніх замовлянь у деяких сучасних лічилках залишилося не так багато рис. На зміну лічилкам, котрі народилися багато років тому, приходять нові, із сучасними темами, героями, образами. На завершення варто додати, що лічилка – це не тільки "прелюдія до гри", а й сама гра-імпровізація, яка в гарному виконанні дарує естетичну насолоду.

1. Аникин В.П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. – М., 1957; 2. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. – Екатеринбург, 1999; 3. Баранцев А.Д. Детские считалки как фольклорный жанр // Вопросы развития жанров в русской литературе и устном народном творчестве // Ученые записки. – Калинин, 1970. – Т. 77; 4. Виноградов Г.С. Русский детский фольклор. – Иркутск, 1930. – Кн. 1; 5. Грайворонська О.В. Деякі мовні особливості українських дитячих лічилок // Лінгвістичні дослідження: Зб. наукових праць. – Харків, 1998. – Вип. 1; 6. Дитинство і народна культура Слобо-

жанщини (Матеріали фольк.-етнограф. експедицій 1992-2000 рр.). – Х., 2000; 7. Дитячий фольклор / Упор. Г.В. Довженко. – К., 1986; 8. Довженко Г.В. Український дитячий фольклор: Віршовані жанри. – К., 1981; 9. Долженко Л.Р. Закономерности построения текстов считалки // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. – М., 1998. – Ч. II; 10. Иванов П.В. Игры крестьянских детей в Купянском уезде. – Х., 1889; 11. Калита: Альманах фольк.-етнограф. матеріалів учнів шкіл Дніпропетр. обл. – Дніпропетровськ, 2003. – Вип. 1; 12. Костюхин Е. Детские считалки вчера и сегодня // Искусство устной традиции. – СПб, 2002; 13. Материалы для этнографии Херсон. губернии. Собрал И.В. Бессараба // Сб. Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. – Петроград, 1916. – Т. XCIV – № 4; 14. Мельников М.Н. Русский детский фольклор. – М., 1987; 15. Мерлин В.В. О "заумном языке" детских считалок // Литература и фольклор Урала (Респуб. сб. науч. трудов). – Пермь, 1978; 16. Мечковская Н.Б. Язык и религия: Учеб. пособие. – М., 1998; 17. Николаев С.П. Считалки и считалочные слова // Русская речь. – М., 1988. – Январь-февраль; 18. Орел В.Э. Эники-бенки ели вареники // Русская речь. – М., 1978. – Январь-февраль; 19. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. – СПб, 1999; 20. Харьковский Сборник. – Х., 1895. – Вып. 9; 21. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 2004.

Надійшла до редколегії 17.10.06

О. Собецька, здобувач

КАЗКА "ОЛЕНЬ, ЧЕРЕПАХА І ПТАХ" У КОНТЕКСТІ ГЕНЕТИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Казку про тварин – один із найдавніших жанрів фольклору – розглянуто в контексті індійського фольклорного твору "Панчатантра". Досліджено генезу сюжету казки та її міфологічний символізм.

Deals with popular animal stories which are considered to belong to the most ancient genre of folklore. Popular animal stories are traced in the context of the Indian folk stories "Panchatantra". Genesis of the tale's plot and its mythological symbolism is investigated.

Казка здавна посідає важливе місце у фольклорній спадщині. Народна казка в міру культурного поступу людства, у кожному історичному епоху оновлювалась, переосмислювалась, видозмінювалась, постійно збагачувалась і розвивалась як із погляду генетичного, так і типологічного, щедрим потоком вливалась у культурну скарбницю кожного народу як її неоціненне надбання і водночас активно збагачувала казкову традицію в цілому.

Мета цієї статті – простежити генезу сюжету та проаналізувати образи казки "Олень, черепаха і птах". У наш час в українській фольклористиці казки про тварин досліджуються мало. Ми проводимо комплексне порівняльне вивчення української народної казки про тварин та індійської "Панчатантри". Досі в контексті української казкової традиції розглядалися лише окремі казки з "Панчатантри". Нами було виявлено ряд казок, які мають спільні сюжети з індійським твором. У цій статті ми наводимо лише одну із них. Детальне вивчення цього питання сприяє розкриттю шляхів та характеру формування українських казок про тварин, впливу різноманітних культурних чинників та інонаціональних елементів на цей процес, а також вивченню особливостей засвоєння місцевою традицією мандрівних сюжетів. Ця тема ще не була об'єктом спеціального дослідження, незважаючи на її актуальність та наукову значимість.

Виявлення головних тенденцій та закономірностей української казкової традиції передбачає з'ясування генетичних джерел сюжетів та образів цих творів, вивчення особливостей засвоєння місцевою традицією мандрівних сюжетів. Яскравим прикладом такого дослідження є праця М. Драгоманова "Байка Богдана Хмельницького" [1, с. 238]. Ця робота написана під впливом теорії Т. Бенфея. Цією проблемою також займалися О. Пипін, Л. Колмачевський, В. Бобров, М. Дашкевич та інші дослідники того часу. М. Драгоманов розглянув українські варіанти байки про селянина та вука, її індійські і класичні варіанти, схожу Езопівську байку. Він висунув припущення, що, можливо, Давній Схід є дже-

релом багатьох європейських оповідань, розглянув літературне та усне поширення індійських байок у Середньовіччі і дійшов висновку, що в народній словесності, що вважається продуктом національним, є певна кількість елементів інтернаціональних та літературних.

Та це не єдина казка, коріння якої веде до Індії, розглянемо іншу. Казку "Олень, черепаха і птах" записано 1969 року у с. Устенське Перше Здолбунівського району Рівненської області [2, с. 544]. Розповідається в ній про трьох друзів: оленя, черепаху і птаха. Якось уночі заплутався олень у сітці, спробував звільнитись, але побачив, що сам нічого не вдіє. Він покликав на допомогу черепаху, що приповзла і почала гризти сітку. В цей момент прийшов мисливець, та йому під ноги кинувся птах. Мисливець побіг за птахом, і поки він його ловив, черепаха звільнила оленя. Мисливець розсердився і вирішив вбити птаха з лука, але як тільки націлювся, черепаха схопила мисливця за ногу, і він промахнувся. Тоді мисливець взяв черепаху, кинув у торбу і пішов додому. Дорогою сів під деревом поїсти. Олень підкрався ззаду, підчепив рогами торбу і зник у гущавині, де на них уже чекав птах. Він дзьобом розірвав торбу і випустив на волю черепаху. Так троє друзів врятували один одного.

Схожий сюжет знаходимо і в індійській "Панчатантрі".

Історію виникнення "Панчатантри" і досі остаточно не з'ясовано. Вченим пощастило виявити широку царину середньовічної словесності народів Індії, що відома під назвою "обрамлена повість". Для цього жанру характерне об'єднання з допомогою сполучної розповідної рамки різноманітних оповідок на кшталт новели, казки чи байки. Розважальний характер вставних оповідок зазвичай поєднується із дидактичною тенденцією рамкової історії, завдяки чому збірники обрамлених повістей набувають логічної і художньої довершеності.

"Панчатантра" – книга про розум, який для її творця був насамперед уособленням житейської мудрості датується IV ст. н.е. Складається вона з п'яти частин:

"Втрата дружби", "Придбання друзів", "Про війну ворон і сов", "Втрата набутого" та "Несподівані діяння".

"Втрата дружби" – це розповідь про хитрощі двох шакалів – синів двох царських радників. Вони спочатку сприяють дружбі царя звірів лева та вола, що заблудився, а потім викликають ворожнечу між ними.

"Придбання друзів" – дружба ворони, миші, оленя та черепахи, що спільно захищаються від ворогів.

Третя частина розповідає про ворон та сов.

"Втрата набутого": спроба невдячного дельфіна вбити свого друга – мавпу, яка, дізнавшись про наміри дельфіна, розповідає йому повчальні історії.

У п'ятій частині розповідається про бездумні вчинки.

Рамкою для всіх п'яти частин "Панчатантри" є настанови мудреця Вішну, який навчає царевичів мудрості.

Першопочатковий текст "Панчатантри" втрачено, до нас дійшли лише пізніші версії. "Панчатантра" зазнала чисельних обробок як на своїй батьківщині, так і за її межами. В XIII ст. з'явився перший переклад, а точніше, переробка книги старослов'янською мовою – "Стефаніт та Іхнілат", а в XV ст. – і російською мовою. Зміст книги було значно християнізовано. Неодноразово сюжети "Панчатантри" використовувались класиками вітчизняної літератури, а також ставали об'єктом порівняльно-літературознавчих досліджень [6, с. 7].

Головна ідея другої частини ("Придбання друзів") – це потреба об'єднати зусилля тих, хто слабкий, хоч і належати вони можуть до різних, а часом – і до ворожих родів. Але об'єднання сил, часто навіть різнофункціональних, забезпечує досягнення мети.

Обрамленням для другої частини "Панчатантри" є історія дружби оленя, ворони, миші та черепахи. Розпочинається розповідь історією знайомства звірів. Голуби потрапили в сітку до птахолова, але піднявшись у повітря, вони полетіли разом із сіткою. Миша перегризла сітку і випустила їх. Ворон, спостерігаючи за цим, вирішив потоваришувати з мишею. Згодом він відлітає в іншій краї, прихопивши і мишу з собою. Вони прилетіли на берег озера, де жила інша подруга ворона – черепаха. Якимось на берег озера прибіг олень, що рятувався від мисливців. Друзі допомогли йому. Так за різних обставин вони знайомляться і товаришують, люблять сидіти під деревом у затінку та розмовляти. Одного разу олень не з'явився у звичайний час, і друзі стали хвилюватися. Ворон полетів дізнатися, у чому справа. На березі озера він побачив оленя, що заплутався в мисливській пастці. Ворон злітав за мишею, і вона почала гризти пута, приповзла і черепаха, схвилювана долею оленя. У цей час з'явився мисливець, але перш ніж він дотягнувся до стріли, миша перегризла плетиво і сховалась до нори, олень втік, ворон злетів на дерево, лише черепаха залишилась. Мисливець прив'язав її до лука, закинув на плечі і пішов. Друзі вирішили врятувати черепаху. Олень вдавав мертвого і ліг на березі озера, ворон сів і став клювати його. Мисливець, побачивши оленя, кинув черепаху. Миша перегризла пута, і черепаха пірнула в озеро. Олень, підпустивши мисливця ближче, підхопився і втік разом із вороном, що сидів на ньому. Мисливець залишився ні з чим. Отже, мораль казки така: дружба будується на щирості та взаємодопомозі.

Порівнюючи цю казку з українським варіантом обробки сюжету, помічаємо ряд розбіжностей. В українському варіанті немає миші, а ворон перетворюється просто на птаха. Головні події в обох казках розгортаються однаково: олень потрапляє в пастку – миша (черепаха) рятує його, перегризаючи пута, – з'являється мисливець – мисливець забирає черепаху – порятунок черепахи. Індійський варіант сюжету відзначається більш

чітким та логічним розвитком подій. Так, нам спочатку пропонується історія виникнення дружби звірів, коли в українському варіанті вона подається як факт. Далі пояснюється причина появи звірів біля оленя, що потрапив у пастку: олень не з'явився вчасно, вони хвилювались і почали його шукати. В українському варіанті олень лише кличе на допомогу черепаху. Незрозуміло, чи черепаха була поблизу, чи жила недалеко. Черепаха не дуже підходить на роль рятівниці, оскільки вона за своїми природними здібностями дуже повільно рухається і не має зубів, щоб перегризти сітку. З цим би краще впоралася миша, що й відбувається в індійській казці. Також досить нетиповою є і поведінка черепахи, що, рятуючи птаха, хапає мисливця за ногу. Різну роль відіграє і ворон (птах): в індійському варіанті він летить на пошуки оленя, приносить мишу до оленя, клює оленя, щоб мисливець повірив, що він мертвий; в українському – лише раптово з'являється в потрібний момент і відволікає увагу мисливця, а в кінці дзвобом розриває торбу з черепахою. Зберігається в обох обробках деталь, що мисливець був із луком і стрілами. В обох казках рятівником черепахи є олень, але різними є способи її порятунку: в українському – він підкрався до мисливця і, зачепивши рогами торбу, втік, а в індійському – вдавав мертвого, щоб відволікти мисливця.

Отже, хоча сюжет і однаковий, індійський варіант казки вирізняється більшою чіткістю і логічністю перебігу подій, а український – уривчастістю та бідністю деталей. Складається враження, що саме індійський сюжет ліг в основу казки "Олень, черепаха і птах". Адаптуючись до місцевої традиції, з казки зникає миша, передаючи частину своїх функцій черепазі, що не належить до української фауни. Коли ця казка оброблювалася, відомостей про черепах, напевно, було мало, і тому їй приписується здатність перегризати сітку, хапати мисливця за ногу, що зовсім невластиво для повільної черепахи.

Однак, такий вибір головних героїв зовсім не випадковий і досить символічний. Поглянемо на цих героїв з міфологічної позиції. Черепаха у міфології уособлює воду, Місяць, Матір-Землю, початок творення, час, безсмертя, плодючість, продовження роду. Часто зображають черепаху, що підтримує світ. Черепаха в багатьох культурах, особливо в Китаї, – стародавній, оточений особливою повагою символ космічного ряду. Кам'яні черепахи, що держать на собі стовпи імператорських склепів, – згадка про легендарну Ао – черепаху, що держить на спині земний диск. Китайці ототожнювали черепаху з північчю, водою та зимою. Згідно з японськими віруваннями, черепаха держить Світову Гору. В Індії особливо підкреслюється властивий черепазі символізм стабільності, що проявляється в уявленнях, що слон стоїть на велетенській космічній черепазі і тримає світ. Вважається, що космічне дерево росте зі спини черепахи – втілення бога-охоронця Вішну. Символізм героя-творця світу підтримується і міфологією північноамериканських індіанців, де черепаха підіймає сушу з глибин.

Символічне значення оленя пов'язано з символікою Дерева Життя завдяки схожості рогів оленя з гілками. Він також є символом циклів відродження та розвитку. Він тісно пов'язаний з небом та світлом. Олені діють як посередники між небом та землею.

Птахи виступають як символи сакраментальної сутності, неба, духа неба, сонця, грому, вітру, хмар, свободи, росту, життя, плодючості, підйому, натхнення, передбачення, зв'язку між космічними зонами. На Світовому Дереві, або Дереві Життя, місце птахів – на його вершині. Птах на Світовому Дереві означає верх і про-

тисавлений тваринам низу, передусім змії. Птах виступає як помічник бога.

Деякі стародавні жителі за основу світів вважали дерево. Слов'янські та германські племена, що жили поблизу лісів, де росли дуби, ясени, берези, сосни та інші широколисті та хвойні дерева, не могли не помітити, що дерево не є простою рослиною. Дерево в сукупності з іншими організмами, що залежать від нього (комахи, трави, гриби та ін.), – це складна біосистема, в якій життя кожного організму залежить від стану дерев. Все це було помічено і описано мовою міфу, а універсальність природних моделей дала можливість описати свої уявлення про устрій Всесвіту найпростіше. Так виникла природна модель світоутворення, що походить із законів самої природи.

Згідно зі скандинавською міфологією, Світове Дерево – це ясен, але на ньому розквітають усі квіти, ростуть усі плоди, що тільки можна знайти у світі. Отже, основа світів – не лише дерево, але і символ усього живого на землі. У слов'янській міфології Світове Дерево – це дуб.

Цим не вичерпується символізм Світового Дерева. У текстах міфів воно постає перед нами не лише як основа світів, але і як вітвар Всесвіту, на якому один з богів приносить себе в жертву, що здатна врятувати світ і наділити його мудрістю. У духовному контексті міфології можна побачити символічну структуру людини. У слов'янській традиції кожен з трьох Світів відповідає одній складовій частині сутності людини: Яв – Тілу, Нав – Душі, Прав – Духу.

Якщо ж говорити про причину вибору слов'янами чи скандинавами того чи іншого Дерева, то слід згадати традиційну символіку дуба і ясена. У північних індоєвропейських культурах обидва дерева сприймалися як найбільш священні та магічні. Вони символізували силу, мудрість, духовну міць і були пов'язані в міфологічних уявленнях із верховним божеством.

Отже, головні герої казки "Олень, черепаха і птах" мають символічне значення. Вони уособлюють три світи: небо, землю та підземний (водний) світ. Черепаха, представник водної стихії, тримає на собі світ, на її спині росте дерево. Дерево ототожнюється із землею. Схожу символічність має і олень, що є посередником між небесним та підземним світом. Птах сидить на вершині дерева і уособлює небесний світ.

До речі, дерево фігурує і в українській, і в індійській казці. В індійській йому відводиться більш вагома роль: у затінку дерева люблять проводити увесь свій вільний час друзі, розмовляючи на різні теми. В українській обробці – під деревом сів відпочити та поїсти мисливець.

Таким чином, казка "Олень, черепаха і птах" може мати індійське походження. Вона розповідає про дружбу та взаємовиручку, символізує єдність трьох світів – небесного, земного і підземного. Отже, щоб збагнути суть, справжню природу жанру казки, потрібно розкрити її генетичні джерела й функції на початковому етапі виникнення, простежити особливості формування і подальшого розвитку в контексті місцевих традицій.

1. Драгоманов М. Байка Богдана Хмельницького // Драгоманов М. Розвідки Мих. Драгоманова про українську народну словесність і писемність. – Львів, 1899. – Т. 2; 2. Казки про тварин / Упор. І.П. Березовський. – К., 1979; 3. Концепція Мирового Дерева в нордической традиции // <http://www.paganism.ru/w-tree.htm>; 4. Мифологическая энциклопедия: Животные в мифологии: Птицы // <http://mythology.narod.ru/myth-animals/bird.html>; 5. Олень // <http://www.apress.ru/pages/grief/sim/o/olenj.htm>; 6. Панчатантра (Пять кошечек житейской мудрости), Шукасапати (Сімдесят оповідок папути). – К., 1988; 7. Панчатантра, или Пять книг житейской мудрости. – М., 1989; 8. Черепаха // <http://www.apress.ru/pages/grief/sim/ch/cherepaha.htm>.

Надійшла до редколегії 04.10.06

О. Церковняк, асп.

СОЦІОЛОГІЧНА ШКОЛА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СВІТОВОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ. ТЕОРЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ЕМІЛЯ ДЮРКГЕЙМА

Розглянуто соціологічну концепцію Еміля Дюркгейма та її місце у світовій фольклористиці.

Pays attention to sociological conception of Emile Durkheim its influence and place in the word folklorishics.

Унікальність М. Грушевського як видатного діяча української культури переоцінити важко, його оригінальна манера наукового методу, відкритість до нового і залучення світового досвіду вплинули на численні галузі гуманітаристики, а отже розвинули і збагатили її новими методами дослідження.

Думаю, саме з цих причин нам цікава методологія видатного науковця і новатора М. Грушевського. Для того, щоб ми уявляли процес народження і формування Михайла Сергійовича як науковця, ідеолога, політика, звернімося до його першої лекції, де чітко простежуються "народницькі" настрої. "Треба підкреслити, що по всіх творах М. Грушевського проходить його схема, тобто його нова концепція історії України, що розбиває "звичайну схему" російських істориків, в основі яких лежить тенденція про єдність "руського" народу".

Історія України-Руси є предметом вивчення тому, що всі її періоди сполучені єдиною ідеєю – "змаганнями народними", і "народ, маса народна зв'язує їх в одну цілісність і єсть, і повинен бути альфою і омегою історичної розвідки" [1, с. 10].

Інакше кажучи, культура розглядається в контексті ідей народної маси, що її продукує. У свою чергу народна маса – це інтереси народу, які відстоює дослідник в основній своїй історіософській концепції "бути в традиціях радикального українського народництва, яке вело свою ідеологію від Кирило-Мефодіївського братства на тім, що в конфліктах народу і власті вина лежить на стороні власті, бо інтереси трудового народу закон всякої громадської організації" [2, с. 8]. Важливо наголосити, що вчений виходив з позицій соціологічного об'єктивізму, він не підкреслював значення індивіда у процесі суспільного розвитку, а наголошував на поняттях "народ", "народна маса", "державна". Особистість, історичну постать, героя – сприймав як результат, кінцевий продукт суспільства, культури, народу.

Однак, на відміну від своїх попередників М. Максимовича, М. Костомарова, В. Антоновича, він розширив свій науковий світогляд, свої наукові пошуки, еволюціонувавши від романтичного народництва через "позитивне" (О. Конт, Г. Спенсер) до нової форми народництва, яка базується на ідеологічних засадах французької соціоло-

гчної школи Е. Дюркгайма. Еволюція М. Грушевського була закономірна та виправдана, бо першим кроком у бік заходу було розмежування, окремішність української історії від російської, він вказав на висхідні двох різних держав, народів, світоглядів, доводячи не те, що один народ кращий за інший, а навпаки – їх самобутність.

У нарисі "Наша західна орієнтація" він напише, що "український являється народом західної культури – одним з найбільш багатих східними, орієнтальними впливами, але все-таки по всьому складу своєї культури й свого духу народом західним" [4, с. 15]. Очевидно, він шукав точки опору для проведення паралелей задля закріплення і розвитку саме європейської наукової методології.

М. Грушевський писав: "З погляду культурного ясно тільки при орудуванні краєм і його засобами українською автономією дійдуть до своєї правди пребагаті і цінні зв'язки культури, науки і мистецтва багато обсервованого нашого народу. Тільки під її рукою вони з прищипки "загальнодержавної" культури вийдуть на центральне місце в житті своєї країни, розвинувшись в культуру багату, сильну, оригінальну, розгорнувши народні свої зв'язки в тісній єднанні з течіями європейськими стануть тою краєвою культурою, яка своїм багатим і різномірним матеріалом огорне свободним і невимушеним зв'язком народності України, яка об'єднана любов'ю до свого краю" [4, с. 17]. Ідеологічного побратима М. Грушевський знайшов у особі Е. Дюркгайма – французького соціолога, засновника відомої школи.

Це підтверджує І. Витанович, говорячи "що під смак Грушевського-ідеаліста підходять вияснювання Дюркгаймом проблем еволюції моралі й суспільної організації, під смак Грушевського-громадівця "теорія соціальних фактів", рушійних чинників історії, що як продукти соціальної надбудови, хоча є й секундарними в своїй походженні, але в значній мірі самостійними в своїх впливах на життя громадянства, факторами незалежними від волі одиниць" [1, с. 24]. Як бачимо, вчений постає у двох образах ідеаліста і громадянина і те, і інше начало яскраво простежується в науковій спадщині М. Грушевського.

Діяльність французької соціологічної школи М. Грушевський висвітлює в статті "Відродження французької соціологічної школи", де описує внутрішнє життя організації та її творців. Йому сподобалась структура організації, тобто кожен дослідник мав свою ниву дослідження, методичну базу, план роботи і те, що всі засоби, які мали вчені, були спрямовані на розбудову науки.

"Група Дюркгайма" – це було своєрідне наукове братство, учена бенедиктинська колегія ХХ століття, що в тісній єднанні, в добровільній дисципліні й глибокій послушності науковим інтересам піднятої праці планово проводила свою роботу протягом десятиліть, "камінь за каменем будуючи нову соціологічну систему, під енергійним проводом свого фундатора, учителя і керманіча".

Вони говорили про себе, що схожі на спустошені ліси: "Наша група виглядає як сі ліси спустошених країн, де кілька старих дерев, за кілька літ проросли гарматними скалками, ще силкуються зеленіти. Коли-б тільки нарости могли прорости в їх затинок ліс би ще відродився!"

Зелені парости, які утворювали життєдайну наукову крону, в затинок якої росли і мужнілі наукові ідеї, дослідження, праці, складали такі вчені, як А. Бенхат, М. Давид, А. Біансоні, Р. Гертц, П. Хьювелін, А. Дюркгайм.

А. Бенхат – автор підручника з американської археології і "Морфології Ескімосів", зробленої спільно з М. Мосом, помер від голоду і холоду на острові Вранге-

ля під час етнографічної експедиції в 1914 р. М. Давид досліджував "Групове подружжя Австралії", працював над історією етики і літературою античності, 1914 р. його було вбито на фронті. А. Біансоні вивчав форми мислення і готував книгу "Категорії мислення в мовах і культурах Балту". Р. Гертц студіював феномени релігійні і моральні, а після студій про "Колективне представлення смерті" і "Перевагу правої руки над лівою" підготував велику працю на тему: "Гріх і покута в нижчих суспільностях", цікавився міфологією. П. Хьювелін – автор студій "Магія й індивідуальне право". І нарешті – син Е. Дюркгайма, А. Дюркгайм, який загинув на фронті. Він започаткував новий напрям у соціології – лінгвістику.

Інтерес М. Грушевського-ученого привертає "генетична соціологія" як самостійна соціологічна теорія розвитку людського суспільства. Ця теорія є платформою для законів зародження та розвитку суспільства, закономірності його функціонування.

Власне розуміння соціології як науки наближає М. Грушевського до М. Вебера (теорія "ідеальних типів"), який розмежовував "типологічні" та "соціальні" поняття як об'єктів соціологічного дослідження.

М. Грушевський бачив завдання соціології так: "Видкидаючи випадкове і вибираючи основне і постійне, вибрати те, що становить властиву основу всього ритму (ритму соціального процесу – О.Ц.), те, що прагне до повторювання, до постійності" [5, с. 15]. Він ставить під сумнів закони соціального розвитку, тобто він визнає їх існування, проте заперечує перевагу одного закону чи фактора над іншим, пише, що занадто спрощеною схемою дослідження користуються дослідники для вивчення багатоманітних законів соціального розвитку.

М. Грушевський пропонує власний спектр факторів, які діють стало в різних співвідношеннях протягом усієї історії людства: біологічний, психологічний, економічний фактори.

Біологічний фактор діє на початку суспільної еволюції; психологічний вступає в силу в перших проявах релігії, звичаю, зародків моралі, традиції, морально-регулятивних функцій культів, тотемів; економічний реалізується, коли люди об'єднуються, формуються як рід, плем'я з метою забезпечення себе засобами до існування.

З огляду на те, що М. Грушевський намагається природно, органічно синтезувати основні спектри розвитку людського суспільства, він гармонійно вибудовує величезний масив етнологічного та історико-літературного матеріалу, виокремлюючи три стадії розвитку суспільства:

- початок суспільної організації;
- племінно-родова організація;
- класово-державний устрій.

Для фольклору взагалі та етнографії зокрема дуже важливим є те, що соціологічні дослідження "ведуть до історичних коренів суспільства", тобто до етногенезу народу, а отже ми можемо реконструювати культуру народу в історичній ретроспективі, віднайти різні етапи розвитку і форми суспільства, бо "якщо якесь явище чи факт взяти його в обставинні історичної еволюції і в цілості його..., факт цей представляється зовсім зрозумілим і натуральним", пише М. Грушевський. Такі соціологічні методи випробовує вчений на благодатному ґрунті української культури.

Об'єктивно вчений є першим в українознавстві, хто звернувся і спробував виключно соціологічними методами проаналізувати масив культурного матеріалу.

"Хотілося, – наголошує М. Грушевський, – зовсім натурально пояснити ці пережитки, які заховались у різних слов'янських народів, в тім числі й українського, з

загальної еволюції соціального життя і подружніх відносин і навзаєм – слов'янським матеріалом підкреслити загальну схему, дану згаданими дослідниками (І. Бахофеном, Д.Ф. Мак-Ленаном, Дж. Лебоком, Л. Морганом. – О.Ц.)" [5, с. 9]. Озброївшись методологічно і будучи готовим, застосовувати свої знання на практиці, вчений постав перед проблемою несистематизації величезного етнокультурного матеріалу. Ось як визначає процес добору матеріалу для дослідів сам М. Грушевський: "Треба вибирати тільки те, що безпосередньо служить до розуміння еволюції народного життя" [5, с. 20]. Він органічно поєднує метод генетичний і ретроспективний, що допомагає відтворити максимально повно яскраву колористику культурного явища чи обряду, традиції. З цього приводу він напише: "приходиться збирати найдрибніші звістки, натяки, випадкові подробиці... та доповняти їх щедро висновками ретроспективними з матеріалів пізніших... щоб зложити собі якийсь образ тутешніх обставин і загальної тутешньої еволюції тутешнього життя" [5, с. 48]. За пам'ятками культури вчений шукає соціальні відносини та інститути.

Другим етапом роботи є соціологічна "модернізація" теорій, концепцій українських вчених з огляду на нові досягнення європейської науки.

Прикладом такої взаємної співпраці може бути "теорія соціальних фактів" Е. Дюркгайма та М. Грушевського, який інакше трактує і соціальний факт, і його природу. "Приходиться вважати соціальні факти явищами дуже скомпільованими, які навіть витолкувати буває не легко... Все буде залишати сумнів: чи всі дані, які беруть участь в данім соціальнім моменті, дійсно взяті на рахунок" [6, с. 17].

Власне, тому твердження Е. Дюркгайма про те, що "соціальні факти повинні пояснюватися іншими соціальними фактами" [6, с. 4], М. Грушевський доповнює внутрішніми і зовнішніми факторами, вказуючи на їх вплив та різноманітність. Крім того, поява нового соціологічного факту дає нову психологічну мотивацію, які, у свою чергу, породжує людина.

Ми отримуємо взаємодіючу систему впливу одних категорій на інші, і достеменно встановити, що було першим, практично неможливо, тому завдання науковця, виділити основне, побудувати базу, яка допускає можливість модифікацій, змін, експериментів. Саме таким науковцем з гнучкими методами роботи та енциклопедичною базою знань був М. Грушевський, який узагальнив, інтегрував, об'єднав досліді і наукові здобутки та виробив власну методологію, оригінальний підхід до вивчення суспільства, його виникнення, закономірностей та розвитку і дії суспільних законів та адаптував світовий методологічний багаж для аналізу масиву української культури, крім того, методи досить універсальні і завдяки цьому його наукові праці не втрачають актуальності до сьогодні.

1. Витанович І. Уваги до методології й історіософії Михайла Грушевського // Український історик. – Нью-Йорк-Мюнхен. – 1996. – № 1-2;
2. Грушевський М. Всесвітня історія в короткім огляді. – К., 1917;
3. Грушевський М. Історія й її соціально-виховуюче значіння // Грушевський М. На порозі нової України: Гадки і мрії. – К., 1918; 4. Грушевський М. Історія України-Руси: В 10 т. – Нью-Йорк, 1957. – Т. 4; 5. Грушевський М. Початки громадянства. Генетична соціологія. – Відень, 1921; 6. Оглоблин О. Михайло Сергійович Грушевський // Український історик. – Нью-Йорк-Мюнхен. – 1966. – № 1-2.

Надійшла до редколегії 25.09.06

М. Чорна, асп.

КОЗАК МАМАЙ ЯК УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ ТА ПЕРШОПРЕДОК МІФІЧНОГО ЧАСУ

Здійснено історико-генетичний та історико-типологічний аналіз міфічних основ центрального образу української народної картини "Козак-Мамай" у контексті української міфології та світової сакральної іконографії, що дозволяє відтворити чимало особливих зв'язків між фольклорними образами запорозьких козаків та міфічними уявленнями про культурних героїв та першопредків міфічного "первісного часу". Висунуто гіпотезу щодо генези та функцій популярних теорій української традиційної культури – картин "Козак-Мамай".

A historical-genetic and a historical-typological analysis of the mythical background of the central figure of Ukrainian folk painting "Cossack-Mamai" in the context of Ukrainian mythology and world sacred iconography, and that helps us to reconstruct some specific correlations between the folk images of Zaporozhe Cossacks and the mythical idea of a Culture hero of the Dream time, which has been ignored till now by the official science. The research advances a hypothesis of the genesis and functions of this popular piece of Ukrainian traditional culture – the folk paintings "Cossack Mamai".

У філософії релігії існує поняття первісної Традиції, яка виявляє загальний, космічний зміст світобудови і містить мудрість, більшу за будь-яке земне, людське знання. В історичному розвитку Традиція виявляє себе в тих чи інших конкретних етнокультурних формах. "Традиційною цивілізацією ми називаємо цивілізацію, яка ґрунтується на принципах у прямому сенсі цього слова, тобто таку, в якій духовний порядок панує над усім іншим, де все прямо чи опосередковано від нього залежить, де як наука, так і суспільні інститути є лише минулим, другорядним, несамодостатнім додатком до суто духовних ідей" [12, с. 150].

Українською етнокультурною формою вияву Традиції була Запорозька Січ, – чи не остання традиційна цивілізація на теренах Європи. Українці називали Запорозжя Палестиною, тобто землею обітованою, запорозжів асоціювали із лицарями міфічних часів, а в їх поверненні вбачали повернення до "золотого віку" і відновлення справедливості.

На сучасному етапі дослідження традиції (фольклористика, історія, етнологія, релігієзнавство тощо) виникає нагальна потреба у зміщенні акцентів з описовості та збиральництва на аналіз та інтерпретацію шарів змісту. Актуальність запропонованої розвідки полягає в перегляді чільних наукових уявлень про традиційну культуру запорозьких козаків як випадково сформованої спільноти та ствердженні глибокого міфологічного підґрунтя образу запорозького козака в його народному потрактуванні.

Метою розвідки є виявлення архаїчних елементів у структурі образу запорозького козака загалом і центрального образу народної картини "Козак-Мамай" зокрема, та аналіз спадкоємності традицій формування образу героя в народному світогляді.

Ступінь розробленості цієї теми є дуже низьким. Окрім роботи були присвячені описові української народної картини "Козак-Мамай" [3; 6; 9], проте ґрунтовний мистецтвознавчий аналіз було проведено лише П. Біле-

цьким [2], водночас фольклорно-міфологічні елементи образу й досі лишаються поза увагою науковців.

Для початку варто розглянути поняття "культурний герой", "першопредок" та "міфічний час".

Культурний герой (англ. Culture hero, нім. Heilbringer) – це міфічний персонаж, який бере участь у творенні світобудови у міфічний час, у "добу сновидінь". Він може здобувати необхідні для життєдіяльності людей речі, брати участь у впорядкуванні світу в ролі деміурга і першопредка, інколи бореться з різними стихійними хаотичними силами, які намагаються порушити встановлений порядок [13]. 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" [2, с. 26]. образу козака в українському фольклорі властива більшість вищезгаданих функцій і певні риси *трикстера*, який був частиною образу культурного героя на ранньому етапі.

Першопредки у міфології – персонажі доби творення світобудови ("міфічний час", "час сновидінь"), пов'язані з походженням людей; вони є центральними образами космогонічних та антропогонічних міфів. Серед них виділяють тотемних першопредків – прабатьків людської родової групи (роду, фратрії, племені тощо). Першопредком – культурним героєм у деяких міфологіях виступає перший цар, від якого, за міфологічними уявленнями, походить певний народ. Першопредками часто виступають племена антропоморфних істот міфічного часу, які представляють попереднє покоління людей, перший народ. Вони вирізняються довгим життям (надприродно тривалим), войовничістю та іншими особливими якостями, як то тератологічні риси, двостатевість тощо. Першопредки згодом іноді трансформуються в епічних героїв, як, зокрема, у випадку з народними уявленнями про українських запорозьких козаків. Такі герої, якщо й змушені за певних обставин залишити рідні їм землю та народ, за фольклорним баченням, обов'язково повернуться перед кінцем світу (що ілюструє переважна більшість есхатологічних міфів), щоб урятувати свій народ та повернути його до первісної "золотої доби" (мотив "ностальгії за раєм").

Міфічний час ("золота доба", "доба сновидінь", "початковий час", "прачас" (нім. Ur-Zeit)) – це час, який існував до емпіричного (історичного) "профанного" часу. Зміни, які відбулися в історичний профанний час (здобутки військової, магічної справ, формування соціальних інститутів тощо), проєкцією відносяться до міфічного часу, зводяться до його одноразових актів творення. Але міфічний час є універсальним джерелом не лише причин, архетипічних першообразів, але й магічних духовних сил, які, активізовані ритуалами, що інсценізують події міфічної доби, продовжують підтримувати встановлений порядок у природі і суспільстві. Ця якість міфічного часу особливо важлива у нашому випадку, оскільки зображений на українській народній картині "Козак – Мамай" образ пов'язаний із виконанням ритуалів, що відтворюють події міфічної доби, на що вказують світове дерево, світова гора (курган), спис як *axis mundi* та кінь як медіатор.

Козак Мамай пов'язаний із міфічними образами культурного героя та першопредка у два способи: пер-

ший зв'язок простежується за допомогою аналізу власне козацького фольклорного матеріалу та легенд і переказів про запорозьких козаків, де він виявляється найчіткіше; другий зв'язок із культурним героєм та першопредком вимальовується у фольклорній етимології імені "Мамай".

Аналіз власне козацького фольклорного матеріалу та легенд і переказів про запорозьких козаків виявив також два генетичні зв'язки, що представляють, умовно кажучи, язичницьку і християнську версії походження козацтва. Язичницька версія відтворена в етіологічних легендах про запорозьких козаків, в яких запорожці змальовані то козарами ("Старі Кодаки"), то нащадками веленів ("Велені"), то чорногорами ("Чорногори-запорожці"), то маленькими дітьми ("Запорожці – із маленьких дітей") тощо. Та найчастіше фольклорні джерела описують їх як велетнів, богатирів, характерників, як окремих перший народ, що жив у "давні-давні часи" в умовах "раю". Так, наприклад, описує легенда козацької землі: "... Привілля так уже привілля! Тепер такого нема. Бджоли тієї, так батечки мої!.. Такі дерева, трави! Звіра – і не пройде! Мед і по пасіках, і по землянках так і стояв у липовниках... Скільки хочеш, стільки й бери. ... Трава така, як ліс стоїть" ("Велике привілля") [8, с. 51]. Це надзвичайно нагадує "первісний рай" та казкові чарівні країни, де "молочні ріки". Що ж до споріднених функцій козаків та першопредків і культурних героїв, то, на нашу думку, варто зазначити таке: за багатьма фольклорними джерелами, українці – "народ козаків" – беруть свій початок від запорожців як народу велетнів давніх часів (функція родового предка); також запорожці були основними охоронцями народу від чужинців та чудовиськ ("Про Змія-Змієвища і гадів хортицьких") (функція тератоборця, "богатырська місія"). Що ж до особливих рис, які вирізняють першопредка і культурного героя, то вони також у великій кількості виявляються у фольклорних описах запорозьких козаків. Так, наприклад, 1) надзвичайна фізична й магічна сила: "Колись давно, дуже давно, понаходили в ці краї, звідки – ніхто не знає, здоровенні люди, в косовий сажень. Лицарі, чи що..." ("Перші запорожці біля Капулівки") [8, с. 50]; "Запорожці – то народ був старинний, великий зростом, дужий, не нам рівня..." ("Життя і звичаї козаків") [8, с. 52]; "Запорожці – то народ вихватний, на всякі діла здатний. Інші такі були, що й грамоти не вчилися, а читати так добре читали, що й учений так не прочитає... Були такі, що як дихне, то піп із причастям і владе. Сила страшенна була! А воювали вони так. Стануть було, а проти них двадцять ворожих полків вийдуть. То полки самі себе поріжуть,... а запорожцям байдуже!... А це все від того, що знаючий народ був" ("Запорозька вдача") [8, с. 59]; "Запорожці богатири були – земля не держала! У нього, у того запорожця, сім пудів голова! А вуса в нього такі, що як візьме було він їх у руки та як розправить одного туди, а другого сюди, то і в двері не влізе, хоч би ті двері були такі, що через них і тройка коней з возом проскочила б" ("Богатири") [8, с. 59]. 2) Довголіття: "Ні, тепер не живуть так довго люди на світі, як колись жили!.. Жило три запорожці: дід, син дідів і внук – усі троє білі, як сніг. Дідові, кажуть, було сто тридцять, синові сто десять, а внукові під дев'яносто літ. ... Старий дід, дарма що дожив до ста тридцяти років, був з виду червоний, як буряк, при своєму розумові..." ("Довголіття запорожців") [8, с. 60]; "Писар Попович і тоді (через 200 років – М.Ч.) був ще живий, бо був же характерник. Було щодесьять літ хтозна-куди пропадав, а там через місяць і прийде – такий гладкий і помолодшає. Стануть козаки його розпитувати, куди ходив, де був, то він їм і

каже: "Ходив напитись живої води" ("Перші запорожці біля Капулівки") [8, с. 50]. Тератологічність запорожців виявляється в поширених легендах і переказах про запорозьке характерництво, де описується козацьке переверництво ("Прикинувся вовком", "Як Сірко переміг татар" тощо), а двостатевість-андрогінність запорожців можна вбачати в обітницях безшлюбності основного війська та духовних практиках, що мали на меті повернути людину до первісного стану досконалості і повноти, яка і полягає у відновленні андрогінності ("внутрішня метафізика", "внутрішнє роблення" [1]).

Християнська версія зв'язку запорозьких козаків із культурними героями та першопредками полягає в їх міфічному походженні від святих воїнів і приналежності до війська Христового. Подібно до всіх лицарських чернецьких орденів Західної церкви, запорожцям патрунували св. Михайл і св. Георгій (Юрій) як родоначальники лицарства, "земного образу ангельського воїнства" (Й. Хейзінга). За християнськими і мусульманськими переказами, святий Георгій – воїн-мученик, якого фольклорна традиція пов'язує із язичницькою весняною скотарською обрядовістю, почасти із землеробськими обрядами та з мотивом драконоборства. Св. Георгій належить до переліку християнських мучеників військового стану, таких як Д. Солунський, Ф. Стратілат, Маврикий та ін., які після набуття християнством статусу державної релігії отримали функції небесних патронів "Христового війська" й інтерпретувались як ідеальні воїни. Риси справжнього аристократа перетворили Георгія (Юрія) на зразок кастової честі: у Візантії – військової знаті, у слов'ян – князів, у Західній Європі – лицарів. У слов'янському фольклорі святий Георгій постає таємничим володарем вовків, яких інколи називають його "псами" і "хортами" [7, 1, с. 274]. Цікаво те, що, можливо, існує певний зв'язок між назвою острова, на якому базувалась Січ за часів свого розквіту, і її святим патроном ("Як Юр'їв хорт островом став").

Д. Яворницький наводить свідчення А. Русова, який бачив стару церкву в с. Афанасьєвка із "дуже тонким і мистецьким письмом" іконостасу, у центрі якого зображено було Господа Вседержителя, а за престолом його праворуч архангела Гавриїла та ліворуч архангела Михайла, і обидва ці начальники небесних сил змальовані у вигляді запорожців, що, на думку історика, "виявляє високе усвідомлення себе запорожцями як всесвітніх лицарів на морі і на суходолі, гідних охороняти престол Господа Вседержителя..." [11, с. 101].

Що ж до зв'язку слова "Мамай" як імені чи фольклорного етноніму, варто, на нашу думку, зазначити наступне. 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 Мамаю 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 всі типи степових кам'яних скульптур "мамаями". Їх походження фольклорна традиція пояснює по-різному, але кількісно домінує мотив першого народу, першопредків міфічних часів, які прогнівили Бога (мотив гріхопадіння), були покарані, але мають можливість у майбутньому ожити (мотив повернення померлих предків): "Кам'яні баби, кажуть, були колись такими ж людьми, як і ми, але покам'янили. ...Бог створив людей раніше сонця, і жили вони в темряві... Але ось явилось сонце. Люди сполошилися і, щоб спекатися сонця, почали виходжати на високі мо-

гили і плювати на нього. Бог прокляв за це людей – і вони, де стояли, там і скам'яніли. Та в цих скам'янілих людей, кажуть, є надія знову перетворитися, зробитися живими... ("Божа покара") [8, с. 23]; "Кам'яні баби – то люди колись були. Їх одні звали великоднами, а інші веленями. Це, кажуть, був превеликий народ, і жив він до створення сонця. Як послав Господь сонце, стали великодони виходити на могили, стали плювати на нього. Господь розгнівався і прокляв їх. З того часу вони зменшились і покам'янили..." ("Кам'яні баби") [8, с. 23]; "А мамаїв на могилах понаставляли татари. Вони всі стояли обличчям на схід сонця. Це були їх боги або сторожі. Стояли мамаї тільки на великих могилах..." ("Сторожі на могилах") [8, с. 22]. Тобто, очевидним є зв'язок мамаїв – кам'яних бабів із першопредками як прямо через міфічні уявлення про їх походження, так і опосередковано – через розташування на могилах як богів, сторожів і померлих предків.

За етнологічними, археологічними та історичними даними, так звані "мамаї" – це давні кам'яні ідоли-скульптури, що їх ставили на межі, на могилах, 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. Біля таких скульптур приносились жертви зображеним духам, і з часом кам'яні ідоли перетворились на вівтарі, перебравши на себе відповідні функції світового дерева [14].

Існує багато прикладів поєднання в одному міфологічному образі функцій першопредка та охоронця скарбів, до того ж, що особливо цікаво у контексті нашого дослідження у зв'язку із ймовірністю культурного впливу, чимало з них мають надзвичайну іконографічну подібність до українського козака Мамаю.

Деякі з них належать до міфології монгольських (передусім бурят) та окремих тюркомовних народів (алтайців та тувинців) і мають прикладку "бабай", себто "дід", "батьושка". Наприклад, Буха-Нойон Бабай ("бик пан батьושка") – тотемний першопредок бурят, чи Хухедей-мерген ("небесний стрілець") – громовержець, першопредок, мисливське та військове божество, охоронець громових стріл. "В епосі та шаманських текстах бурят Хухедей-мергена називають бабаєм ("батьошкою")" [2, 609]. Також цікаво й те, що ці першопредки та охоронці скарбів у міфології монголів і тюркомовних народів виступають почасти і мисливськими та військовими божествами, а ці функції є і у відповідних божеств германо-скандинавської та кельтської міфології, які мають надзвичайну іконографічну подібність до українського Мамаю, як то Один та Цернунн.

Бога кельтів Галії Кернунна ("Рогатого") зображали у буддійській позі, зі схрещеними ногами, як і Мамаю, з розведеними навсідч руками, в оточенні тварин (бика, оленя, змії). На деяких зображеннях у руках він тримав мішок, – згадаймо гаманець у руках Мамаю, – з якого сипались різні дрібні предмети; вважають, що рогаті тварини і роги самого бога символізують місяць у нічному небі і похмуре підземне царство, що містить численні коштовності і навіть ховає джерело життя. Відтак Кернунн стає не лише богом потойбіччя, але й охоронцем джерела життя, що особливо цікаво в контексті нашого дослідження. Цезар називає Кернунна *Dis Pater* і говорить, що, на думку друїдів, галли народились від нього [5, с. 222], тобто, він чітко виявляє якості бога-деміурга та першопредка. Цікаво і те, що інколи його ототожнюють з Єзусом [2, с. 617] – богом війни кельтів Галії, який потребував жертв, принесених йому шляхом повішання на дереві, найчастіше на дубі як свя-

щенному дереві друїдів. Єзуса зображали біля дерева із сокирою в руці, ймовірно, у процесі виконання друїдичного ритуалу [1, с. 430]. Варто згадати зображення на скелі у м. Буша – рельєф, який, на думку істориків та археологів, відтворює певний магічний ритуал давніх українців. Збіги у кельтській та давньоукраїнській іконографіях полягають в наявності у композиціях світового (священного) дерева, перед яким виконується ритуал, у присутності оленя, коли йдеться про подібності рельєфів із зображенням Кернунна та рельєфу у м. Буша, та в однаковому положенні тіла, подібних атрибутах і присутності тварин, коли йдеться про спільності зображення Кернунна і козака Мамаю. До того ж, простежується певна подібність і у функціях цих образів – обидва можуть виступати в ролі першопредка, воїна (мисливця) та охоронця скарбів (джерела життя).

Більшість дослідників стверджують, що козак Мамай – це "узагальнено-збірний образ українського козацтва", "надіндивідуальний первообраз-архетип" [3, с. 103], "народний ідеал захисника свободи" [6, с. 251]. Можна стверджувати, що козак перебуває в 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) в якості "світової людини", першопредка, культурного героя, адже дослідниками припускається можливість відображення в

культурних героях історичного елементу – спогадів про видатних лідерів і шаманів.

Наступним етапом дослідження є палеографічний аналіз написів на картині "Козак-Мамай" та з'ясування генези й часу виникнення складових формантів тексту.

Насамкінець варто нагадати й той факт, що із запорожцями український народ до кінця XX ст. (можливо, подекуди й досі) пов'язував своє походження, свої традиції, а в їх поверненні вбачали порятунк та відновлення первісного світового порядку: "Запорожців не зігнали з Січі, а вони самі пішли кудись на райські острови. Там і живуть. А перед кінцем світу знову прийдуть і знову своє відшукають" [8, с. 59].

1. Багдасаров Р.В. Земний образ ангельського воїнства. Запорізька Січ як православний лицарський орден // Людина і світ. – 1997. – №3;
2. Белецкий П.А. Украинские народные картины XVII-XVIII столетий ("Козак-Мамай"). – Автореф. дис. ... канд. искусствовед. – К., 1961;
3. Бушак С. Козак Мамай – особа і образ // Українознавство – 2004. – К., 2003. – С. 102-110;
4. Генон Р. Символика креста. – М., 2004;
5. Карсавин Л.П. Римская империя, христианство и варвары. – СПб.: Алетейя, 2003;
6. Логвин Г.Н. Украинское искусство X-XVII вв. – М., 1963;
7. Мифы народов мира. Энциклопедия. – М., 2000;
8. Савур-могила. Легенди і перекази Нижньої Наддніпрянщини. – К., 1990;
9. Шероцкий К. Живописное убранство украинского дома в его прошлом и настоящем // Искусство в Южной России. – К., 1913. – №6;
10. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. Формирование принципов изобразительности. – М., 1989;
11. Яворницкий Д.И. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – К., 1995;
12. Guénon R. Orient et Occident. 2ed. – P., 1947;
13. Thompson S. Motif – index of folk – literature. – v.1-6, Bloomington, 1955;
14. Trumbull H. Clay. The Threshold Covenant. – Kirkwood, 2000 (originally published Edinburgh, T&T.Clark, 1896).

Надійшла до редколегії 25.09.06

Наукове видання



ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
МОВОЗНАВСТВО
ФОЛЬКЛОРИСТИКА**

Випуск 18

Статті подано в авторській редакції

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 12.09.08. Формат 60x84^{1/8}. Вид. № 351. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 500. Ум. друк. арк. 10,0. Зам. № 28-4528.

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>