

Висвітлюються актуальні проблеми літературознавства, мовознавства, фольклористики.

У літературознавчих студіях досліджуються художні явища українського письменства доби Київської Русі (твори Іларіона Київського, Феодосія Печерського та ін.) і новітнього часу (поезія М. Бажана, проза О. Бердника, С. Васильченка, Н. Романович-Ткаченко, О. Копач, П. Крата, Г. Тарасюк та ін.).

Автори мовознавчих праць розглядають широке коло питань, пов'язаних із проблемами слов'янських етимологій, активних процесів в українському словотворі, розвитком українських терміносистем, функціями мовних одиниць.

У центрі уваги фольклористів – такі жанри народної творчості, як приказка, прислів'я, загадка, а також героїчний епос.

The periodical highlights acute problems of literary criticism, linguistics and folklore.

The stylistic phenomena of the Ukrainian writing of the Kievan Rus period (works of Ilarion from Kyiv, Feodosy Pecherskyj and others) and as well as the works of the 20th century are investigated in literature studies (poetry of M. Bazhan, prose of O. Berdnyk, S. Vasil'chenko and N. Romanovych-Tkachenko, O. Kopach and P. Krat, G. Tarasyuk and others). Linguists tackle wide range of questions related to the problems of Slavonic etimologiy, active processes in the Ukrainian word-formation, development of terminology systems in the Ukrainain language, functions of language units. Specialists in folklore focus on are such folklore genres as saying, proverb, riddle and heroic epos as well.

<b>ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР</b>	Г.Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.
<b>РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ</b>	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, проф.; Л.В. Грицик, д-р філол. наук, проф.; Л.М. Задорожна, д-р філол. наук, проф.; О.П. Івановська, д-р філол. наук, доц.; Н.А. 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.
<b>Адреса редколегії</b>	03033, Київ-33, 6-р Тараса Шевченка, 14, Інститут філології тел.: (38044) 234 9972, 239 3368
<b>Затверджено</b>	Вченою радою Інституту філології 17.09.07 (протокол №2)
<b>Атестовано</b>	Вищою атестаційною комісією України Постанова Президії ВАК України №1-05/6 від 12.06.02
<b>Зареєстровано</b>	Міністерством інформації України. Свідоцтво про державну реєстрацію КІ №251 від 31.10.97
<b>Засновник та видавець</b>	Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет" Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК №1103 від 31.10.02
<b>Адреса видавця</b>	01601, Київ-601, 6-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43 ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28

---

## ЗМІСТ

---

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Бондарева О.</b> Міфопоетика як сучасна драматургічна жанротворча стратегія .....	4
<b>Куца О.</b> Особливості інтерпретації жіночих образів у новелістиці Галини Тарасюк (на прикладі новел "Острів зимового мовчання", "Янгол з України").....	7
<b>Мацько В.</b> Концепція осяяння людини і світу: теорія платонізму в художніх творах П. Крата, Х. Якимчука, О. Копач .....	10
<b>Міщенко О.</b> Урбаністична поезія Миколи Бажана: стиль і пафос.....	15
<b>Олійник С.</b> Інтелектуальний роман Олеся Бердника "Вогнесміх" в інтертекстуальному полі міфології .....	18
<b>Сліпушко О.</b> Образ автора-проповідника у києворуській книжності .....	20
<b>Ткаченко О.</b> Символіка поеми І. Франка "Смерть Каїна" .....	23
<b>Ткаченко Р., Ткаченко Л.</b> Поетика соціальних перетворень і формування нової людини у повістях Н. Романович-Ткаченко "Зінькова зірка" і С. Васильченка "Олив'яний перстень" .....	27

### МОВОЗНАВСТВО

<b>Арібжанова І.</b> Опосередковані означення в сучасній українській мові .....	30
<b>Вакуленко М.</b> Термінологічні тонкощі вживання деяких українських лексем .....	32
<b>Гапченко О.</b> Фразеологічні одиниці як фрагмент національної мовної картини світу .....	35
<b>Гливінська Л.</b> Звукосимволізм: "за" і "проти" .....	37
<b>Козленко І.</b> Тлумачний словник афіксальних морфем української мови: засади укладання .....	41
<b>Костич Л.</b> Вторинна функція флексії.....	45
<b>Непоп-Айдачич Л.</b> Польський мовний образ незабудки (колекції та комплекси).....	47
<b>Черниш Т.</b> Слов'янська лексика: витоки й еволюція.....	50

### ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<b>Голишкіна Л.</b> Досягнення культури в українських приказках та прислів'ях XIX століття (за збірником М. Номиса) .....	52
<b>Салтовська Н.</b> Загадка як художній текст.....	53
<b>Ярмоленко Н.</b> Опозиції "автор – виконавець" та "варіант – інваріант" в українському героїчному епосі .....	57

---

# CONTENTS

---

## LITERARY

<b>Bondareva O.</b> Mythopoetics as a Genre Creating Strategy in Modern Drama .....	4
<b>Kutsa O.</b> Interpretation of Women's Images in the Novels by Halyna Tarasyuk (Novels "Island of Winter Silence", "Angel from Ukraine").....	7
<b>Мацько В.</b> The Conception of Enlightenment of a Man and the World: the Theory of Platonism in the Works by P. Krat, H. Yakimchuk, O. Kopach.....	10
<b>Mistschenko O.</b> Urbanistic Poetry by Mycola Bazhan: Style and Inspiration .....	15
<b>Olyjnyk S.</b> The Intellectual Novel Firelaughter in the Mythological Intertext .....	18
<b>Slipushko O.</b> The Image of Author-Priest in the Kiev Rus literature .....	20
<b>Tkachenko O.</b> Symbolism of "The Death of Cain" by Ivan Franko.....	23
<b>Tkachenko R., Tkachenko L.</b> Poetics of Social Transformations and Formation of New Person in the Stories by N.Romanovych-Tkachenko "Zinka's Star" and S.Vaselchenko "The Tin Ring" .....	27

## LANGUAGE

<b>Aribzhanova I.</b> The Attributes of the Verb in the Modern Ukrainian language.....	30
<b>Vakulenko M.</b> The Terminological Subtleties in Use of some Ukrainian Lexemes.....	32
<b>Gapchenko O.</b> Phraseological Units as a Fragment of the National Language Picture of the World.....	35
<b>Hlyvinska L.</b> Sound Symbolism: for and against .....	37
<b>Kozlenko I.</b> Explanatory Dictionary of Affixes of the Ukrainian Language: Principles of Compiling .....	41
<b>Kostych L.</b> The Secondary Function of the Inflexion .....	45
<b>Nepop-Ajdachych L.</b> Polish Linguistic Smage of the forget-me-not (collections and complexes).....	47
<b>Chernysh T.</b> Common Slavonic Word Stock: Origins and Development .....	50

## FOLKLORE

<b>Golishkina L.</b> Cultural Achievements in the Ukrainian sayings and proverbs of the 19th century (after collection by M. Nomys).....	52
<b>Saltovska N.</b> Riddle as a Text.....	53
<b>Yarmolenko N.</b> "Author-Performer" and "Variant-Invariant" Oppositions in Ukrainian Heroic Epos.....	57

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

О. Бондарева, д-р філол. наук

## МІФОПОЕТИКА ЯК СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЧНА ЖАНРОТВОРЧА СТРАТЕГІЯ

*Розглянуто механізми взаємодії міфу і драми у новітній українській літературі. Особливу увагу приділено компенсаторному, ігровому та естетичному комплексам сучасної драмоміфології. Обґрунтовано зв'язок міфопоетики та новітнього жанрового модулювання у драматургії.*

*The mechanisms of myth and drama interaction in modern Ukrainian literature are examined. Compensation, game and esthetic complexes of modern drama mythology are highlighted. The connection of mythopoetics and new genre modulation in drama is substantiated.*

Кризові процеси останнього помежів'я століть де-стабілізували жанрову систему сучасної літератури і жанрологічні форми драми, опосередковані зміною акцентації суспільно-естетичного статусу драматургії в постіндустріальному суспільстві. Сьогодні, коли кризові явища поволі долаються оформленням нових канонів і парадигм, коректно пам'ятати, що будь-яка криза є водночас і руйнівною, і відновлювальною.

Із кінця 70-х років ХХ ст. відцентрові вектори в культурі східнослов'янського ареалу нашаровувалися на поступову втрату аксіологічних орієнтирів, потрясіння глибинних засад філософських, культурних і морально-етичних систем. На тлі будь-якої "соціальної тріщини" (В. Тернер) спільнота прагне віднайти втрачену рівновагу через ритуалізовані форми взаємодії з недосяжним, саме тоді активізуються міфологічна картина світу і загострене відчуття замкненості, циклічності часу або взагалі його "знятості", відсутності. Тодішня українська драматургія починає долати і деструктурувати гранично ритуалізовану соціоміфологічну систему, котра спричинила в художній літературі кількох попередніх десятиліть канонізацію певних міфологічних координат і моделей світу ("земля обітована" в ідеологічній проекції соціалізму-комунізму, бінарно опозиційовані "ми"/"Захід" і "ми"/"Схід", контаміновані у загальній моделі "ми"/"вони", атеїстичний прорив і пов'язана з ним "псевдокосмізована" суспільно-політична ієрархія, де культ великодержавної особи релевантний пієтетові перед верховним божеством відповідно до язичницьких законів, а роль пересічної людини нівелюється до "винтика і коліщатка" у відлагодженій системі) і стандартні типи героїв (Павлік Морозов – міф про розрив із родовими підмурками, про певну виключеність "нової" людини з глобального історичного поступу; Корчагін-Маресьєв – міф про людину напівмеханічну, яка легко приводиться у дію відлагодженою "системою" і є нічим поза межами "системи", Зоя Космодем'янська – людина-ідея зі статусом високої "сакральної" жертви тощо). Деміфологізація, розпочата з радянського ідеологічного міфа (деструкція понять "людини-совка" та їхніх варіантів у спектрі "корчагінсько-маресьєвського міфу"), поступово поширюється й на інші міфологічні системи. Ці процеси стають свідченням потужних відцентрових тенденцій у тогочасній культурі, пік яких припадає на межу 80-90-х років. Але спроби деміфологізації будь-яких концепцій супроводжуються новою реміфологізацією, вибудовою догматичної антитези.

На загальний вектор культурного процесу в Україні 80-90-х років ХХ ст. вплинуло те, що радянський "моноліт" став пострадянським полікультурним простором, і на його уламках поширилися дестабілізаційні процеси, різномірного впливу яких зазнала децентрована культура. Це унаочнюється при аналізі критико-літературознавчих рецепцій української драматургії останніх десятиліть минулого століття, які коливалися від апології

безпомічних п'єс, заякорених на соцреалістичній стилістиці, і боязких, сором'язливих модальних оцінок "альтернативної" драми наприкінці 70-х – упродовж 80-х до апологетики "чорнухи" у 90-ті, а потім до штучної абсолютизації "нової драми" і нищівного ставлення до попередніх драматургічних надбань або ж до драм, що втілювали міметичні принципи поетики, незалежно від їх художнього рівня ("нині в Україні братися за п'єсу реалістичну вважається чи не браком доброго смаку" [10, с. 9]). Але при цьому – без відтворення цілісної картини драматургічного процесу аналізованої доби, без чітко ідентифікованої системи його тенденцій, представлених не фрагментарно, а у своїй повноті, без адекватного описання художніх ресурсів тієї чи іншої тенденційної категорії драми.

Критеріями приналежності літературного матеріалу до нової художньої цілісності у літературі 80-х вбачались, за Г. Мережинською, "принципове відштовхування від старої світоглядної та художньої парадигми, акцентоване неспівпадіння із соцреалізмом по всіх принципових параметрах" [5, с. 9], що й активізувало дефінітивну сентенцію "інша" ("альтернативна") література, у чьому силовому полі, як зазначає дослідниця російського прозового постмодернізму, майже механічно опинилися твори дисидентів, експерименти "нової хвилі", "поколіннятворчі" книги 70-х (в українській літературній традиції – головні 80-х років), спроби створити нову художню мову і, зрештою, національні "версії" постмодернізму. 90-ті роки насамперед переакцентовують місце соцреалізму в еволюційному процесі пізнювання культури та пострадянської культури, парадоксально зближуючи, роблячи майже релевантними соцреалізм і постмодернізм. Коли у глобальних гуманітарних масштабах було майже вичерпано "логіку заперечення", а натомість почала царювати логіка аналізу й синтезу, вся культура ХХ ст., навіть культура його тоталітарних систем, стала сприйматися як культура міфів. М. Єліаде розглядає міф як одну з найскладніших реальностей культури, зауваживши, що його можна вивчати й витлумачувати у найчисленніших та узалежнених аспектах [11, с. 11], а Ю. Лотман інтерпретує міф як "механізм формування тексту", що а) завжди має конкретне матеріальне втілення; б) є подією, якій надіється особливий сенс [12, с. 152–153]. О. Гриценко формулює комплекс умов, через дотримання яких "текст" можна вважати "міфом": 1) тісна пов'язаність з поняттям сакральності; 2) наративний (розповідний) характер; 3) суспільна вагомість, тобто широке побутування цього тексту в культурі певної спільноти; 4) прагматична спрямованість, згідно з М. Єліаде: використання суспільно-культурних "рецептів", моделей поведінки, цінностей як зразкових для даної спільноти [3, с. 11]. У кризові періоди соціальної динаміки в художній літературі загострюється зацікавленість "вічними" темами і традиційними міфами, що дають моделі космізації хаосу, а за

добу певної стагнації активізуються недовгострокові штучні ідеологічні міфи. Втім, процес продукування міфів, врівні як і процес їхнього впровадження у повсякденне життя, є фактично безперервним: кожна історична доба створює, беручи за основу ядро давно відомої міфологічної системи, культивує, а потім переборює, деструктурує та заперечує свої міфи; на уламках периферійних сегментів деструктурованої міфології виникають відновлені, реміфологізовані утворення, і колообіг міфоструктур продовжується.

У сучасних гуманітарних дослідженнях нерідко концептом "міф" означено чимало різноманітних абстрактних понять, що інтерпретуються досить довільно та загалом підпасовуються до індивідуальної логіки конкретних праць; подеколи "міф" стає всеохопним і водночас туманним терміном, зміст якого не має певних кордонів; його ознаки верифікуються як "вислизання" або "мерехтливості", через що сам концепт "міф" витісняється поняттям "міфопоетики": "Міф є нелогічним, непереборним та неясним. Тож у його дослідженні виникає низка суттєвих утруднень, і, зокрема, досить проблематично говорити про міфологію як таку. Радше – про міфопоетику, адже поетика і "творіння" стосуються міфа безпосередніше за якусь там "логію" [4, с. 6, 32, 46]. Інколи аналізований концепт вживаний взагалі без інтерпретації – як самодостатній, без чітко окресленого конотативного реєстру, що утруднює його адекватну рецепцію та коректне тлумачення. Виникає потреба максимально окреслити спектр тих семантичних полів цієї категорії, які логічно інтерпретувати при аналізі масиву української драматургії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. та її жанрових новоутворень.

Т. Свербілова запропонувала семантичну шкалу міфів, гру з якими веде, на її думку, трагікомедія останньої третини ХХ ст.: вона вважає, що драма в цей період "грає" з міфом історичним, літературним, первісним і фантастичним міфом-застереженням; попри обоювання авторки даного реєстру щодо неадекватної з боку драми рецепції окремих міфів, вона змушена була констатувати, що шлях міфа у драматургії кінця ХХ ст. неухильно розширюється [7, с. 122]. Г. Мережинська розглядає міфоцентричність прози 80-90-х рр. як результат конденсації відповідної форми, здатної продемонструвати зречення від попередніх філософських парадигм та активізувати пошуки нової парадигми, акумулювати множинність та строкатість сучасних уявлень про світ і людину [5, с. 197]. Аналогічним чином і драматургія цього періоду демонструє відмову від напрацьованих стереотипів міметичної соціально-проблемної або соціально-психологічної п'єси і переходить на рівень не відтворення реальних, а радше моделювання уявних, здебільшого свідомо ірреальних або квазіреальних драматургічних ситуацій з використанням структурних матриць міфів або міфологічних циклів, поглиблює ступінь рефлексивності персонажів, які у сценічній літературі проявляють себе найчастіше на двох рівнях – постреалістичному "зараз і тут" і міфологічному "колись" або "прецедентно", інколи з'єднаних або протиставлених. Перший модус є конститутивною ознакою театрального хронотопу: "Яка б реальна або вигадана доба не була предметом зображення у драмі, все, що в ній відбувається (становлячи її сюжет), коїться на очах глядача в особливий теперішності" – "теперішності співпереживання" [8, с. 308]. Але при цьому глядач одночасно перебуває в різних позиціях: в емоційній – співучасника, водночас в інтелектуальній – спостерігача за дією на кону. Другий модус є частковим еквівалентом ритуалу, заякореного на прецедентності світопорядку і здатного "розуніверсалізувати" узагальнені взірці

міфів до "операціональних ролей". Вже 70-ті роки ХХ ст. позначені суттєвими зрушеннями в теорії драми. Так, В. Головчинер звертає увагу на поширення у драматургії і драматичній теорії цього періоду концепції пріоритетності "конфлікту" над "дією" (праці А. Карягіна, С. Владімірова, Б. Костелянца, Ю. Барбоя, частково – В. Халізева), більш того – на загострення категорії "конфлікту" [2, с. 10–11], її глобалізацію і поляризацію конфліктних начал у драмі, що неодмінно передбачало стрімку й неухильну їх міфологізацію.

У кризову добу кінця 1970-х – початку 1980-х рр. розходяться до цього впродовж кількох десятиліть більш-менш еквівалентні шляхи розвитку української та російської драматургії, хоча обидві традиції виявляють ідентичну інтенцію на антиідеологічну, культурно-рефлексивну міфопоетичну стратегію. На противагу російській (аби підтвердити живучість документального дискурсу на драматургічних теренах сусідньої культури, достатньо вказати хоч би на культовий театральний проект документального театру "театр.doc.", що розвивається у Москві з 2002 р. під проводом відомого драматурга М. Угарова (до речі, в цьому проекті, зокрема, в його напрямку "Бомжі", зараз працює і киянин М. Курочкін, якого сьогодні вважають культовим російським драматургом), і на продуктивний напрямок російської драматургії *verbatim*) українська драматургія досить швидко відходить від асимільованого під зовнішніми впливами документально-репортажного принципу організації сценічних текстів, активізує національну міфологію як джерело сюжетів, жанрів та принципів організації драматургічного тексту, знову починає розглядати релігійний чинник як націєтворчий і культуротворчий, а щодо драматургічних текстів – як формо- і жанротворчий.

Новітня актуалізація національно-релігійних проєкцій також передбачає активну міфоцентричність художніх картин світу: "міф є... результатом, що вже відбувся, і в такому сенсі – "текстом", в той час як ментальність процесуальна, це текст у процесі становлення, або контекст, тому тут наявні певні естетичні прото-сенси, ще не вивільнені з перебігу свого продукування, і вони повноцінно існують лише у власному контексті" [9, с. 372]. В естетичній свідомості драматургів 80-х – початку 90-х рр. провідне місце посідає найрізноманітніша міфологія у своїй компенсаторній іпостасі, коли міф виступає засобом розради, компенсації та поповнення забраклого: міфологічні ресурси, використовувані драматургами, редагують тематичний діапазон драматургії (що відбувається в усіх естетичних потоках), руйнують жанровий стереотип однолінійної безконфліктної п'єси або твору з "іграшковим" конфліктом і поволі трансформують саме поняття "драматургічного конфлікту" як "зіткнення суб'єкта і об'єкта", віддаючи перевагу ігровій концепції останнього; деформують "чисті" кордони жанрів трагедії, комедії або власне драми на користь жанрового синтетизму, згодом – жанрової еkleктики.

Відтак міф у драматургічному прочитанні закономірно актуалізується не в проєкціях носія "психопрагматичної функції" (К. Леві-Строс), "деформованої спотвореної реальності" (Р. Барт), акумулянта міфичної істини, позанаукової за формою (Г. Гадамер), а у рецепції, близькій до концепції К. Ямме [6, с. 189–190], згідно з якою міф – це відповідь на певний досвід нестачі, наділений колосальними компенсаторними можливостями: у такому функціональному ключі змістовий акцент дефініції з соціоконститутивної позиції відтісняється на позицію суто прагматичну або навпаки – естетичну, коли міфи не стільки відтворюються або модифікуються (репродукуються), скільки створюються (продукуються). Однак закони їх продукування лишаються ідентичними

і для великої спільноти, і для окремої "авторської" міфології, адже міфи є такими граничними цілісними структурами, чия справжність або позірність остаточно не може бути ані верифікована, ані сфальсифікована.

Необхідність подібних структур у силовому полі художньої літератури кризової доби обґрунтовує Г. Мережинська, формулюючи ще одну з-поміж інших причину міфоцентричності художньої літератури останніх десятиліть ХХ ст.: у зверненні до міфу вона вбачає намагання сучасних письменників збагнути кризову добу як неусталену, рухоми, перехідну: "звідси й прагнення віднайти в хаосі життя певні сталі вічні універсалії, якими й виступають архетипні образи" [5, с. 197]. Аналогічні тенденції вирізняли і літературу модернізму, в якій міфологізм конституювався як універсальний механізм переформатування естетичних канонів. Сучасна людина так само збурена міфологічними пристрастями, тільки міфів дедалі більше, вони переплутуються та хаотизують людську свідомість, створюючи "шумове тло" (А. Кольєв), яке помилково править за свободу мислення. До того ж поступово видозмінюється й сам міф: навіть у порівнянні з 80-ми роками ХХ ст. сучасна вторинна міфологія виявляє безліч відмінностей, якщо брати за приклад будь-які еволютивні процеси у суспільній свідомості як європейській, так і східнослов'янській, і національній. Новітнє ж міфотворення в українській інтелектуальній еліті, пов'язане з формуванням нової картини світу та оформленням її нових базових категорій, виявляє й різкі відмінності порівняно з іншими традиціями (європейськими, російською тощо): "на відміну від попередніх трансформаційних процесів, які відбувалися під впливом єдиного ідеологічного центру (спеціальна група людей весь час займалася "роботою з вироблення символічного"), нині українське суспільство намагається ніби автономно, без жорсткого ідеологічного впливу створити власне уявлення про світ" [1, с. 147].

Вектор дискурсивного руху новітньої української драматургії враховує масивну ідейно-проблемну деміфологізацію, десакралізацію в драмі заангажованої імітат-ритуалістики, деконструкцію соцреалістичних жанрових матриць, рятівну апеляцію до міфу (кінець 70-х – початок 80-х рр. ХХ ст.), баланс деміфологізації та реміфологізації, сполучений з вибухом маргінального індивідуального жанротворення на інтенсивному перехресті драми з міфом, та увагу до драматургічної техніки модернізму (друга половина 80-х – початок 90-х рр.) і бароко (межа 1990-х – 2000-х рр.), новий імпульс реміфологізації, пов'язаний з формуванням безлічі авторських міфологій, виробленням певних, поки розсіяних, підходів до жанрового моделювання та дефініювання, необарокові інтенції і водночас певну "маньєристичність" новітньої драматургічної стилістики (друга половина 90-х – початок 2000-х рр.). У драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. міф виступає в різних амплуа: як статусний нарратив і модель для наслідування, своєрідний код для конструювання, інтегральний елемент художньої цілісності, конструкт синтезу словесної та життєвої реальності, єднальна ланка текстової параболи; парадигма всіх значущих актів людської поведінки, всієї сукупності людських дій, гарант забезпечення предмету літературної комунікації, посилення та алгоритмізації ефекту впливу на реципієнта за рахунок резервів театральних стратегій і практик, насамперед сценічного механізму створення "афектів" у символічному знаковому просторі; універсальний код і шифр культури, неординарна макрометафора, емоційно-символічне образне ядро, здатне

продукувати цілі системи нових образів, своєрідна преформа для літературної комунікації, метарівень і водночас регулятивний механізм для текстів культури в усьому їх архетипальному розмаїтті, основний конструкт порівняльного міфологізму художньої літератури на рівні жанрових трансформацій, традиційних літературних типів, інтегральної та диференціальної реконтекстуалізації окремих концептів, індикатор розширення семантичних кордонів суспільної та індивідуальної художньої свідомості; сюжетна матриця, оздоблена певним набором рухомих мотивів космогонії/есхатології, яка уможливує розгортання новітніх ритуальних міфосценаріїв у цих обидвох площинах, відповідно ініціювавши посилення евгемеризації/деевгемеризації моделей протагоністів; матеріал художньої гри, яка ведеться через систему шрифтів і кодів, доступних для рецепції за умов наявності відповідного "ключа", – така гра супроводжується охудожнюванням міфу та міфологізацією художності, що дозволяє верифікувати художню літературу як новітню міфологію; лакмусовий папірець сучасного "міфопоетичного маньєризму", в якому превалюють експериментальні жанрові комплікації та дифузії; продуктивна ілюзія, базована на компенсаторному потенціалі міфологічних стратегій, актуальна для кризової свідомості, на глибини якої і здатен впливати міф; сучасна форма масової свідомості, що утворюється в зонах перетину культурно-філософської рефлексії та соціальних настанов, імпульсуючи своєрідну "міфологію міфа" (наприклад, використання в новітній українській драмі глибин національної міфології не як матеріалу для гри, а як джерел цілепокладання); лакмусовий папірець естетизму, що сприяє поширенню штучного, з претензією на елітарність, нарощування смислу на деконтекстуалізовані міфологічні конструкти, очевидні лише для підготованого реципієнта; формально-семантичне ядро для креації авторських міфологій; "антизнаковий" проект, який спрацьовує в асоціативному полі "живої реальності", уможливаючи нові художньо-семантичні паралелі; жанромодулятивний дискурс сучасної драми, оскільки зовні притлумлений родо-видовий зв'язок драми з міфом стає очевидним при вписуванні сучасних текстів у широкий культурний контекст, коли міфологічні мотиви виводяться із архетипних драматичних ситуацій, а комплікативні жанрологічні стратегії спираються на потенції міфу; образ міфа, пов'язаний з "епіфеноменами", іносказаннями закріплених культурою міфів, у зв'язку з чим окремі прийоми коментування "чужого слова" глобалізуються у принципи продукування тотального метаміфа. Сказаного достатньо, аби вести мову про новий міфоцентричний дискурс сучасного драматургічного жанрового моделювання.

Як бачимо, зона інтенсивного перетину різних міфологічних складових з принципами організації драматургічного тексту суттєво розширила поле експериментування для новітніх драматургів і зумовила очевидну жанрову динаміку, фіксовану в моделях переходу від класичної до некласичної, від некласичної до постнекласичної драми. Відносно нові жанрові стилістичні комплекси, сформовані у "драматургії переходу", не є устояними і структурно законсервованими системами, мають чимало проблемних моментів і смислових з'янь, здебільшого стають лише "перехідними" між драматургічною системою ХХ і ХХІ ст., але, як будь-які покордонні явища, акумулюють у собі потенційні можливості для подальшої жанрової динаміки: оновлення національної моделі драми, ревізії етнодраматургічних жанрових кліше і матриць (вертепу,

літургійного дійства, шкільної драми, інтермедії, ігрових форм театральності козацької доби, драматичної поеми, жорсткої інтелектуальної драми експресіонізму); відкритість національно продуктивних жанрових форм для інокультурних драматургічних кодів (різних форм європейської сакральної драми, різнонаціональних драматургічних прийомів європейського символізму, драматургічної практики ОБЭРИУ, стратегії інтелектуальної драми і театру абсурда) та впливу європейських театральних практик ХХ ст.; помітну семантичну регіоналізацію міфопоетичного жанрового і мотивного потенціалу української драматургії з відчутною інтенцією на певну покордонність, пов'язану з можливістю інтегрувати впливи різних культурних парадигм – географічних, ментальних, стильових; очевидний перехід з деконструктивної фази до конструктивної пошукової з оновленням реміологізаційного потенціалу драматургічних жанрів, причому українська пострадянська драма, розрахована на елітарного і камерного реципієнта, у підходах до пошуків нової формально-змістової якості зберігає множинність міфопоетичних стратегій, їх високий інтелектуалізм і акцентовану комбінаторність, літературоцентризм, горизонтально-вертикальну відкритість для впливів; "деєвгемеризацію" протагоніста, його полеміку з "масовими" і "традиційними" цінностями; переключення уваги на локальні аспекти міфа, скомпліковані за несистемним принципом, згідно з яким міф у драматургічній рецепції вже не обсервується як цілісність.

Українська драматургія останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. радикально переосмислює християнську драмоміфологію, страдницьку версію міфу козацтва, модерністські міфи про людину-творця; також є всі підстави говорити про поступове оформлення нових для української драми наскрізних міфів (абсурд, Чорнобиль, українська мова, сегментація людини і простору, симулятивний світ, невписаність українства в систему світових координат, двійництво, лицедійство). Нові наскрізні міфи нерідко стають

структурною основою для неканонічних жанрових моделей п'єс – драми з елементами абсурду (або яскраво абсурдистської), трагедійно-карнавальної жанрової модифікації, драми мовної деструкції, п'єси з симулятивним естетичним комплексом ризоморфного тексту, амбейної драми, драматургічного центру. Надіндивідуальними факторами розбалансування традиційних жанрових норм в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. можна вважати її одночасне тяжіння до модерністських і барокових естетичних координат, уніфікацію художніх процесів, заданих у різних стильових параметрах, переміщення на далеку периферію національно-романтичної, етнографічної, а в останні роки – і психологічної компоненти драматургічного тексту, карнавально-ігрові уподобання драматургів, відкритість національної версії драми постмодерної доби для інонаціональних та прозових, поетичних, есеїстичних впливів, активізацію комплікативної жанрології.

1. Бурлачук В. Символічні системи і конституювання соціального смислу // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2004. – №3.; 2. Головчинер В.Е. Действие как специфическая категория драмы // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь, 2005. – Вып. 5; 3. Гриценко О.А. "Своя мудрість": Національна міфологія та "громадянська релігія" в Україні: Монографія. – К., 1998; 4. Козолупенко Д.П. Миф. На гранях культуры. Системный и междисциплинарный анализ мифа в его различных аспектах: естественно-научная, психологическая, культурно-поэтическая, философская и социальная грани мифа как комплексного явления культуры: Монография. – М., 2005; 5. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография. – К., 2001; 6. Плотников Н.С., Ямме К. Пределы и перспективы современных теорий мифа // Вопросы филологии. – 1993. – №5; 7. Свербилова Т.Г. Трагикомедия в советской литературе. Генезис и тенденции развития: Монография. – К., 1990; 8. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2004. – Т. 1.; 9. Теоретическая культурология. – М.-Екатеринбург, 2005; 10. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу // Страйк ілюзії: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К., 2004; 11. Элиаде М. Аспекты мифа: Пер. с фр. – М., 2000; 12) Lotman Yu. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. – London-N.Y., 1990.

Надійшла до редколегії 06.11.07

О. Куца, здобувач

## **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У НОВЕЛІСТИЦІ ГАЛИНИ ТАРАСЮК (НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛ "ОСТРІВ ЗИМОВОГО МОВЧАННЯ", "ЯНГОЛ З УКРАЇНИ")**

*Розкривається питання інтерпретації жіночих образів та гендерна феміністична проблематика у сучасній українській прозі, а саме у творчості письменниці-сучасниці Галини Тарасюк.*

*The article is devoted to interpretation of women's images and feministic problems in contemporary Ukrainian prose, namely in works of modern writer Halyna Tarasyuk.*

Розкривається питання інтерпретації жіночих образів та гендерна феміністична проблематика у сучасній українській прозі, а саме у творчості письменниці-сучасниці Галини Тарасюк.

The article is devoted to interpretation of women's images and feministic problems in contemporary Ukrainian prose, namely in works of modern writer Halyna Tarasyuk.

Фемінізм бере свій початок від течії постмодернізму, що зосереджена на обґрунтуванні концепції "інакості" жінки, жіночого письма, бісексуальності та критичі логоцентризму. Під впливом екзистенціалізму Ж.-П. Сартра в 60-ті роки ХХ ст. було переглянуто теорію психоаналізу, що спиралася на основи розробленої С. де Бовуар концепції ("Друга стаття", 1949). Там підкреслюється, що "жінкою стають, а не народжуються", запроваджується поняття "інший" та "автентичний" щодо тлумачення жіночої особистості. Феміністичні групи ставили за мету визволення від патріархального гноблення, зміну ієрар-

хії цінностей патріархального суспільства на матриархальну, чужу світосприйняттю чоловіків. Жінки не протиставляють себе патріархальній культурі, а домагаються правових, політичних, соціальних свобод, прагнуть вписатися в неї на рівних, долучитися до активного маскулінного життєдіння [3, с. 527–528].

У широкому сенсі фемінізм виражає стурбованість щодо соціальної ролі жінок у суспільствах минулого і сьогодення, збуджувану переконанням у тому, що через свою стать жінки зазнають утисків, як це відбувалося й раніше. Політичний лексикон і цілі сучасного фемінізму ведуть свій початок від французької революції та Просвітництва. Історично пов'язаний з опозиційно налаштованими силами, що повстали проти ортодоксальності й автократії, фемінізм визначав себе як рух за визнання прав жінок, за рівність статей і за перегляд поняття "жіноцтво". Хоча фемінізм черпав свої ідеї з лібералізму і раціоналізму, а також з утопіз-

му та романтизму, сам він не піддається однозначному визначенню [2, с. 422].

Аналіз історичних даних про життя і творчість перших українських жінок-письменниць з'явилися приблизно 450 років тому, творчість трьох поетес: Олени Журавницької-Копоть, Анни Любівичівни, Анисії Парфенівни. Не можна не згадати Марусю Чурай, та, на жаль, її існування остаточно не доведено.

Наприкінці XIX ст. український фемінізм стає на шлях активного протесту й боротьби за жіночі права. С. Павличко пов'язала цю зміну з переходом від імітації чоловічих стандартів до їх заперечення. Н. Кобринська та Олена Пчілка "заклали основи іншої традиції, в якій не було ні чоловічих псевдонімів, ні чоловіків-оповідачів, ні загалом спроби імітувати чоловічий голос. Завдяки цим авторкам у 80-х роках в українській літературі прозвучав інтелігентний жіночий голос, а разом з ним феміністична ідея" [1, с. 70].

Марія Маркович бере чоловічий псевдонім (Марко Вовчок), при цьому користується підтримкою найвпливовіших чоловіків-сучасників. Вона не торкається у своїй творчості спеціально жіночих проблем (хоча жіночий голос важливий у прозі, жіноча психологія завжди стає предметом пильного аналізу), мало зважає на суспільні умовності, не завжди дбає про збереження родинної злагоди. Талант дає їй унікальну можливість утвердитися в патріархальному суспільстві і в елітарному чоловічому товаристві. Але потреби у зміні патріархальної ієрархії, утвердженні в суспільстві феміністичних цінностей у Марка Вовчка немає.

Однією з найрадикальніших українських феміністок Галичини є М. Рудницька, яка зазначала: "...нам треба відмежувати справу жіночих організацій і товариств жіночих з їх найістотнішою суті, жіночих після їх програми і цілі, – від організації, що з жіночим питанням – в його модернім розумінні – не мають нічого спільного, що є "жіночими" лише після поля їх членів, а в дійсності вони філантропійні, просвітні, господарські чи інші. Перші, на мою думку, – не лише мають рацію існування, що більше: вони доконче потрібні, прямо необхідно, другі – є зовсім змінні, вони в XX столітті смішні і анахронічні і тому для жіночої справи шкідливі" [4, с. 90].

Утвердження модерного світогляду, модерної культури не мислилося без емансипації жінки на всіх рівнях суспільного життя. Про феміністичний дискурс українського модернізму говорять переважно у зв'язку з творчістю Лесі Українки та О. Кобилянської. Проте ці настрої важливі для багатьох літераторів рубежу віків, зокрема й для тих, що близькі до середовища київської "Плеяди", – таких як Грицько Григоренко (О. Судовщикова-Косач), Л. Яновська, К. Гриневичева, У. Кравченко, Наталка Полтавка (Н. Кибальчич-Симонова), Є. Ярошинська, Дніпрова Чайка (Л. Василевська), Л. Старицька-Черняхівська, Г. Журба, Х. Алчевська та ін. Резонанс був таким значним, що навіть старосвітський І. Нечуй-Левицький звертається до цих проблем зі своїм "домашньовжитковим" трактуванням у романі "Над Чорним морем" (1890 р.). Згодом Є. Маланюк спробував узагальнити феміністичні тенденції, яскраво виявлені в добу модернізму, як визначальні для розвитку всієї української культури і ментальності.

Феміністичний рух із часом набуває нових ідеологічних значень, та ці зміни не впливають на основну ідею фемінізму – самореалізацію та творчу працю жінки. Слід при цьому зауважити, що створюється образ жінки інтелектуально розвиненої та духовно сильною за своїм еством, а не трудівниці, яка змагається на передовій із чоловіком у різних трудових галузях.

На сьогодні в демократичному суспільстві фемінізм стає нормою повсякденного життя жінки XXI ст., хоча гендерна рівність залишається ще метою. А серед літературних митців, які спромоглися побачити справжню суть проблеми в нашому постмодерному, літературному просторі у сфері жіночого письменства, з'являються такі імена як Н. Бічюя, Л. Костенко, Ю. Міщенко, М. Матіос, Г. Тарасюк, С. Андрухович, С. Павличко, Є. Кононенко, Г. Чубач, О. Забужко, Л. Лузіна та ін. Кожній із них притаманна своя неповторність, індивідуальність авторського стилю, при цьому існує ряд творчих ознак, які їх об'єднують не за жанром чи тематикою, а за ідейними інтенціями, викликаними типовим прагненням та інтимним хвилюванням.

Історичні обставини, що час від часу витісняли жінку з літературного життя, звичайні соціальні бажання та психологічна незалежність створили підґрунтя, де чітко діє жіноче прагнення, яке займає у феміністичному письменстві панівне місце. Якщо навіть у жіночому характері проявлялися маскуліні риси, то на біологічному і психологічному рівнях вона потребувала вміння відчувати, кохати й бути коханою. Руйнуються гендерні обмеження, жінка вирушає на шлях реалізації своїх талантів та на пошуки власного творчого призначення.

Однією із головних для жіночого обговорення на рівні психологічних, філософських міркувань, навіть на рівні жартів (анекдотів) залишається тема пошуку ідеального образу чоловіка.

Гендерна феміністична проблематика в сучасній українській прозі простежується і у творчості письменниці-сучасниці Г. Тарасюк, яка заявила про себе на початку 70-х рр. як талановита поетеса з оригінальною метафорично-афористичною, щирою й дуже пристрасною манерою письма. У своїй творчості, в умовах соціальної і моральної кризи, авторка досить часто торкається тем жіночої долі, руйнування домашнього гнізда, родинних стосунків, пошуку ідеального чоловіка тощо.

Г. Тарасюк, видавши десяток поетичних книжок, входить у літературний простір України зі своїми маленькими романами "Смерть – сестра моєї самотності", "Любов і гріх Марії Магдалини", "Втікаймо, Адаме, тікаймо...", "Гвадалквів і далі", надруковані в першій половині 90-х років. Вона привертає до себе увагу своїм енергетичним письмом, незвичним темпераментом, своєю відвертістю з читачем, а головне – увагою до тих суспільно-політичних процесів, що відбуваються у країні, і "народженим ними новим героєм". Провінційна письменниця Г. Тарасюк, яка на той час проживала в Чернівцях, активно увійшла в нову хвилю української прози – феміністичну.

У своїх новелах Г. Тарасюк передусім звертає нашу увагу не тільки на психологічні проблеми героїні, але й на обставини, в яких вона опинилася. Одним із яскравих прикладів розповіді про долю жінок-остарбайтерів є її новели "Острів зимового мовчання" та "Янгол з України".

Головною героїнею новели "Острів зимового мовчання" є звичайна українська жінка, яка не знаходить свого щастя в Україні (вона мала два шлюби, один із яких скінчився травматологією і двома викиднями, а другий – двома дітьми) і хоче випробувати свою долю на чужині. Але і там життя є не таким красивим і безтурботним, як це здається на перший погляд. За допомогою міжнародного шлюбного агентства вона їде у Швецію до старого, з вигляду лагідного Клауса, який "...виявився звіром. Підлим, смердючим звіром... Старий збоченець... Від спогаду про Клауса, його бре-



зкле старе тіло, вкрите веснянками, Ольгу змуджу..." [5, с. 415]. Перша її спроба, як і перший шлюб, виявилася невдалою, Клаус доносить на неї в поліцію, і її "викинули зі Швеції, мов дешеvu портову повію" [5, с. 415]. Та згодом вона їде за туристичною візою збирати персики на один із грецьких островів, де зустрічає грека Арістотеля, який був удівцем і шукав собі "щастя-долі серед веселих, роботящих і балакучих українок" [5, с. 415]. Йому запала в душу українка, і він запропонував їй повінчатися. Так і збулася мрія про свій острів: "...жінка, яку тоді звали Тамарою, мріяла про власний острів, який подарує їй, як Жаклін Кеннеді, якийсь Онасіс... Острів їй подарував Арістотель... вона навіть не уявляла, що бувають такі мініатюрні острови – горб із трьома віллами, таверною на березі і загоном для кількох кіз" [5, с. 415].

Героїня, здається, мала б бути щасливою і дякувати долі, що та над нею змилувалась. Що саме вона запала в душу грекові Арістотелю, і той запропонував їй одружитись. Але, здається, вона не оцінила цей дарунок долі. Жінка втікає від Арістотеля до Бартоломео, за яким вона найбільше жалкує, бо шукає свій чоловічий ідеал, чоловіка, якого б кохала передусім сама. "Вона мала багато чоловіків, законних і незаконних, різного віку й різних національностей, але всі вони були на один копіл, якщо чесно, одна наволоч і бидло... Правда, траплялись їй і непогані мужики. Але – дуже мало" [5, с. 417].

Героїня хоче змінити своє життя на краще, бути щасливою і коханою. Вона постійно думає по своїх синів "Шурка-Юрка", які ростуть собі як лобода, без материнської любові. Але вороття додому немає, там на неї нічого доброго не чекає. "Вдома ні життя, ні роботи, хіба що продавати на базарі "ніжки Буша" не першої свіжості або "французьку косметику", забовтану в підвалі на Молдаванці. І не жде ніхто добрий..." [5, с. 414].

Віра в щастя, спогоди про синів дають їй силу і терпіння пройти через всі ті перипетії долі. Заради синів вона змушена повернутися до некоханого, але порядного грека Арістотеля.

У силу обставин героїня постійно змушена змінювати імена, спочатку вона Тамара, згодом – Ольга, але справжнє ім'я героїні – Оксана, лише "для синів вона так і залишилася – мамою Оксаною" [5, с. 417].

Жіноча натура непередбачувана. Маючи все те, про що лиш мріяла, але без кохання і свободи, вона за одну хвилину може перекреслити все своє життя, не задумуючись особливо про наслідки. Жінці притаманна мінливість, вона хоче не тільки бути коханою, але й кохати сама. І кохання до неї приходить. Коли Арістотель став свідком її зради, він зник із острова. Довгі зимові ночі вона чекала і зрештою зрозуміла, що не може жити без нього. І коли Арістотель повернувся, схилилась перед ним, а він простив її: "Вона плакала й кликала Арістотеля, а коли він прийшов, подумала, що вмерла й зустрілась з ним на небі. І, мабуть, тому цілувала свого старого носатого грека з такою неземною любов'ю, з такою світлою радістю, як ніколи й жодного зі своїх чоловіків. А той від щастя лепетав щось та лепетав, раз по раз повторюючи: Афродіта, Афродіта..." [5, с. 420].

У новелі "Янгол з України" Г. Тарасюк продовжує тему остарбайтерства. Сюжет чимось схожий до сюжету першої новели. Головну героїню життєві обставини змушують поїхати на заробітки до Греції, тому що у неї дитина хвора донька. Якщо в першій новелі головна героїня постійно перебуває в пошуках свого щастя та чоло-

вічого ідеалу, то головна героїня Зоя "Янголу з України" передусім бореться за життя доньки і за своє життя. "...Зоя. ...Вона не якась там затуркана Зульфія, вона – відома і навіть шанована в себе на батьківщині журналістка, а сюди пригнав її Чорнобиль... тобто, наслідки Чорнобиля – хвороба дитини..." [5, с. 214].

Вдало змальовано письменницею не фізичне, а саме моральне приниження господинею будинку Філофеєю служниці Зої: "Філофея як цивілізована жінка не кричала, не збиткувала над служницею, вона просто... не називала її по імені, тільки – росіда, або руска. Навмисно, адже бачила, що це прізвисько ображає наймичку до сліз... Служниця справді не витримала і, гаряче жестикулюючи, спробувала пояснити Філофеї мішаниною грецьких, англійських і російських слів, що вона не руска, не росіда, вона – українка. Вона не хоче бути – росіда. Бо вона українка і в неї є ім'я – Зоя".

Таке ставлення Філофеї до українки зумовлене тим, що та відчувала загрозу, побачила конкурентку в молодій служниці: "Росіда одразу не сподобалася Філофеї: хоч та і працювала, акуратна і запопадлива, але мала дуже... палкі і голодні очі. Голодні очі самотньої, обділеної щастям, пристрасної жінки" [5, с. 213]. Звичайно, так поводитися б будь-яка жінка, що відчула небезпеку своєму сімейному щастю.

Трагічним є завершення новели. Загинула Зоя, і тут проявляється милосердя господині до маленької доньки служниці. Філофея дізнається, що дівчинка справді була тяжко хвора, і хвора на рак (на цю хворобу хворіла сама господиня). Вона вбачає Боже провидіння в тому, що може допомогти дитині, і "на підставі людяності і милосердя. За божими заповідями" [5, с. 220] вирішує удочерити дівчинку і за будь-яку ціну вилікувати "янгола з України".

Символічними є назви новел "Острів зимового мовчання" та "Янгол з України".

"Острів зимового мовчання" – саме взимку немає роботи, туристів, відвідувачів маленького грецького острова, саме в цю пору року дні тягнуться дуже довго, а життя фактично завмирає; зимове мовчання – це самотність обділеної щастям жінки.

"Янгол з України" – так письменниця назвала маленьку дівчинку, доньку Зої: "...я не хочу, щоб пішов од нас цей янгол... цей нежданий... несподіваний маленький янгол... з України... І проситиму Бога про це, і тебе, Косто... Зробити усе, щоб вона залишилась..." [5, с. 221].

Г. Тарасюк ніби якась потаємна, вища сила підштовхує постійно говорити про сьогоденну дійсність, якою вона є ззовні і зсередини. Авторка разом зі своїми героями заглиблюється у вир подій, у який вони потрапляють. Вона проживає разом із ними їхню ж історію життя, влучно і точно змальовує в новелах бажання, вчинки, поведінку жінок.

Українські жінки є гарними і вправними господинями, сильними духом, стійкими до будь-яких негараздів долі, вони вміють боротися за своє життя і життя своїх дітей. Як правило, жінки, а не чоловіки їдуть далеко на заробітки в чужі краї.

Г. Тарасюк – і поет, і прозаїк-реаліст. У своїх новелах вона уміло поєднує реалістичну правдивість із романтизмом.

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. – К., 1999; 2. Енциклопедія політичної думки. – К., 2000; 3. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К., 2007. – Т. II; 4. Рудницька М. Чи треба нам окремих жіночих організацій? // Рудницька М. Статті, листи, документи. – Львів, 1998; 5. Тарасюк Г. Янгол з України. – К., 2006.

## КОНЦЕПЦІЯ ОСЯЯННЯ ЛЮДИНИ І СВІТУ: ТЕОРІЯ ПЛАТОНІЗМУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ П. КРАТА, Х. ЯКИМЧУКА, О. КОПАЧ

*Досліджується концепція осяяння людини і світу – теорія платонізму, що знайшла своє вираження в художніх творах П. Крата, Х. Якимчука, О. Копач.*

*The concept of enlightenment of a man and the world-theory of platonism, which is mirrored in the works of literature by P. Krat, H. Yakimchuk, O. Kopach is described.*

Об'єкт дослідження спрямовує нашу думку на різні підходи, йдеться, отже, не лише про літературознавчий аспект, але й про історичний, теологічний, філософський, хоча, певна річ, переважатиме перший. Ірраціональна проза по-мистецькому представлена письменниками українського зарубіжжя, схвалюючи вічне життя в потойбічному просторі. Художня концепція осяяння людини і світу змодельована письменниками настільки, що твір сприймається читачем не як фікція, а як висока духовна література. Особливо така проза стала на часі тоді, коли наприкінці 80-х років минулого століття Україна відчутно переживала кризу національної самоідентифікації. Під цим кутом зору в пошуках відповіді на запитання "звідки прийшли? хто ми є? куди йдемо?" літературні міфи, вічні образи почали набирати основ реставрації та переосмислення на ґрунті української ментальності.

Отже, концепція осяяння людини і світу розглядається нами крізь призму теорії платонізму, тобто крізь спектр об'єктивного, духовного ідеалізму. Такий концептуальний спектр в поєднанні образів, ідей з матерією створює почуттєвий світ. Релігійну, ідеалістичну прозу української діаспори ХХ ст., лінію Платона явили нам Х. Якимчук, О. Копач-Яворська, Л. Мосендз, М. Стечишин, А. Новак, Л. Коваленко; характеротворення ірраціоналістичної естетики притаманне І. Кметі-Ічнянському, П. Кратові, О. Вороніну, В. Барці. Так, національну вдачу, як і демонізацію, трагедію внутрішньої душі – екзистенційне – ще на початку 20-х років минулого віку письменник і пастор Павло Георгійович Крат (1882–1952) продемонстрував твором "Віджитки в людській натурі, або Наука, як пізнати себе, щоб стати дійсно людиною" [9]. Він намагається знайти першопричину зла, від якого людина повинна звільнитися. І ось до якого висновку приходять: "Я пізнав, що корінь зла лежить в натурі кожної людини зокрема. А на світі зле тому, що людство складається з лихих одиниць" [9, с. 5–6]. Першопричина зла – це перебільшення своїх можливостей, потреб, жадаба до грошей, стягательства, сприйняття все на віру, – такі негативні риси породжує фанатизм, бо "люди ледачі до думання, до переродження себе, до праці над собою... Люди раді борше приймати усе на віру, ніж переконуватись. Ся ледачість людського мізку і витворює фанатизм" [9, с. 38]. Ледачість мислення, ледачість думки, за П. Кратом, це бідний духовний світ, саме він в усьому причина. Внутрішній світ людини він називає нутром. Релігійна людина-фанатик не сприймає світ реально, а лиш бажане – за дійсне, тому "фанатик сліпий і глухий, він нищить більше, ніж будує. Його легко дурити і використовувати, коли так "грати", як він любить" [9, с. 39]. Справді, такі люди безвольні, ними легко маніпулювати у своїх корисних цілях. Однак формула про те, що "людина-фанатик" не хоче "переродження" і сприймає все на віру, суперечить логіці теологічного вчення про віру в догмат Святої Трійці як триєдність Бога. Адже весь християнський світ щодня славить у молитвах "Вірую", "Отче наш" Святу Трійцю,

бо в першому посланні св. Павла до коринтян йдеться, що всі люди – Божий храм, і дух Божий у кожному перебуває: "як хто нівечить Божого храму, того знівечить Бог, бо храм Божий святий, а храм той – то ви!" [Послання св. Павла, 3:17]. Дешифрувавши біблійний вислів, переконуємося, що йдеться про екзистенційне: "Божий храм, Божий дух" – це і є внутрішнє буття людини, внутрішнє "Я". Отже, у формулі П. Крата спрацював протестантський каверзний концепт "обраний – не обраний". Скажімо, православні-фанати – це не обрані, а протестанти – обрані. До того ж, для переконливості автор у своїй праці наводить символіку тварин: лисиця – хитрощі і лукавство, собаки – рабське прислужництво, коти – самолюбство й егоїзм, свині – ненажерливість, віслюки – впертість, слон – зневага до меншого за себе, бик – тупість, гадюка – підступність, вівця – нерозважність [9, с. 7]. Протиставлення тваринного і людського світів є художнім прийомом пізнання внутрішнього "Я", де, на думку автора, засіло зло під містичним демоном-звіром, якого треба позбутися: "Хай кожен погляне вглиб свого ества і пізнає, який "звір" міститься в нім..., а тоді треба вигнати із себе ту звірину шляхом самоочищення, шляхом людяности" [9, с. 14].

Письменник водночас відкриває заслону двосвіття, він засуджує маніпулювання людською добротою, милосердям релігійних фанатиків, такий вчинок називає гріховним. Світ зла і світ добра протиставляє переконливою формулою: "Кожна людина є доброю, є святинею, до котрої друга людина і усі люди в світі не мають жодного права суду і кари" [9, с. 56]. Згадана щойно моралізаторська, дидактична формула відома ab ovo (лат. – від самого початку) людського існування, вона прописана в Біблії, себто кожна людина має внутрішнє "я", і зі своєї світоглядної позиції пізнає світ, сотворений Богом. Знав про таке й П. Крат, тому філософськими розмислами в період революційних зрушень, у час світової економічної кризи прагнув достукатись до сердець читачів, порушуючи проблеми високої духовності. Теза письменника українського зарубіжжя перегукується з думкою філософа С. К'єркегора, який немало замислювався над проблемою буття людини. Він доводив: "Людина є дух. Але що ж таке дух? Це Я? Але тоді – що ж таке Я? Я – це відношення, яке відносить себе до себе самого, – інакше кажучи, воно перебуває у відношенні внутрішньої орієнтації такого відношення, тобто Я – це не відношення, а повернення відношення до себе самого" [10, с. 255]. П. Крат наголошує, що немає нічого кращого за життя, разом з тим ця простота, цей світ оманливий, долі людські нагадують, що жити просто – дуже складно, бо твоє буття залежить від світової цивілізації, від суспільства. Щоб втриматися, не впадати в гріх, людина мусить бути не байдужою, не проявляти апатії, знелюднення – головний принцип гуманізму. Таким чином, і про це говорить С. К'єркегор, випливає визначення проблеми міжособистісних стосунків між Я та Іншими – філософія діалогу в асиметрії. Отже, внутрішній світ – дух, душа, "Я" протиставлений зовнішньому.

Онтологічний світ наповнює твори письменника першої хвилі української еміграції Хоми Даниловича Якимчука (1877 – бл. 1962; жив і помер у Парижі). Його міфологічно-релігійний світогляд, його віра в Бога природи, заявлені в книгах "Царина" (Берлін, 1923), "Просвід на прилюдний тор, викликаний часом" (Париж, 1931), "Недоречники" (Париж, 1932), "Відблиски думки", "Світлон і Земба: Скіфо-сарматський український богоявлень (міфологія)" (Париж, 1955). Як пастор РУН-віри, письменник Х. Якимчук дотримувався слововживання прадавньої України, за що його критикували В. Королів-Старий, О. Костюченко; його також "повчали, як пізнавати світ" рецензенти молодшої генерації – Ю.-Є. Пеленський і Т. Василькевич. Цих критиків він називає хлопчиками "з пихою студіантів од Римського престолу" [14, с. 37]. На захист свого міфологічно-релігійного світогляду Х. Якимчук виступив із фейлетоном "Недоречники". Час показує, що так ніхто і не зумів переконати письменника в дотриманні загальноєвропейських правил бачення світу, він і на схилі літ залишався самим собою, із власною філософією буття, до кінця днів своїх був "наймитом Вортанця цієї Божеско Святобної клярности", дотримувався "чоленя" (образу) Полея, який "приніс на Зембу українську мову зі світлонних краснокряжів...Це найшувніша любозгучність у цілому світі" [15, с. 180]. У своїй останній книзі він надрукував змістовний словник праукраїнців, палких прихильників РУН-віри [15, с. 117–199]. Завдяки Х. Якимчукові-лексикографу нині ми маємо раціональне пояснення маловідомих, призабутих власне українських термінів. Тепер знаємо, що кляр – музична нота – наповнювала поряд з шувенем (дивовижною красою) усе єство письменника. Внутрішнє "Я" Х. Якимчука повернено в ретроспекцію, а отже, й відбиває внутрішній світ, міфологічний світогляд праукраїнців; цей дивний світ письменник передавав читачам зі сторінок своїх книг, прагнувши донести голос, традиції та звичаї наших пращурів. Але час не зупинити, нова епоха народила й нове бачення світу, дарма що письменник ніяк не міг змиритися з викликами долі, проблемами глобалізації, політичним протистоянням, породженим "холодною війною". Занурившись у минувшину, він наче тікав від реального світу, від бурхливих процесів цивілізації, дивовижною творчістю прагнув повернути якомога більше читачів до релігійних першовитоків народу передхристиянської доби – до Рідної Української Нашої Віри, наближеної до природи, опроміненої життєстверджуючим духом троїстої сили, до невловимого внутрішнього аристократизму праукраїнців. Саме такий аристократизм через міфічний світ, фарби і звуки, рухи природи за допомогою слів, використовує для цього взяті з життя образи-символи – на зразок "скипень", "помолодки", "пластовець", "шквиря", "розсталь", "сплав", "мигушка", "трів'я", "дідух", "амброзія", – передав нам у своїх поетичних та прозових творах Х. Якимчук. І нехай його лексика не є загальноєвропейською, не зовсім відповідає нормам сучасної української літературної мови, та внесок письменника у вітчизняну культуру полягає в тому, що він залишив спадщину, в якій випромінюються нестандартні філософські та релігійні роздуми, міфологічні ремінісценції й образи-символи, що персоналізуються з природою. Письменник крізь призматику релігійно-міфологічних символів змалював збірний образ праукраїнців, вказавши, що їхні справи, їхнє земне буття перебували під знаком скіфсько-сарматського українського богоявлення, під знаком "ока Дажбога" – сонця. І в цьому прочитується добрий знак, бо сонце, акцентує автор, шанували і ста-

рші віком, і діти, адже зроду-віку сонце уособлювало сили добра і правди. Саме такою ідеалістичною сонячністю і світлом пройняті світоглядно-релігійні твори нині призабутого письменника українського зарубіжжя, уроженця землі подільської (народився в селі Бутівці поблизу Старокостянтинова) Х. Якимчука.

Релігійний світогляд підсвічують "Мініятюри" нашої сучасниці Олександри Копач-Яворської (1923 р.н.), докторки україністики з Канади [8]. Автор кидає виклик полону людської думки, пропонує контрконцептуальне прочитання легенд, явищ, подій світового масштабу. Проза О. Копач наповнена мисленневою інтенціональністю, афористичністю, створена на відшліфованій мислі, на вишуканій несподіваній фабульній колізії. Домислюється фантастикою, легендами, біблійними переказами.

Твори письменниці невеликі за розміром, але виповнені глибоким змістом, як, скажімо, новела "Думки": "З невидимого світу летять думки, у небесні й земні простори злітають", або "Думки – це пташки на галуззях дерев". Абстрактна метафора "думки летять", наче жива істота, персоналізується на людину: "Думки – невидимі вітрила нашого серця" [8, с. 5]. Так нам здається на перший погляд, та коли відчуваємо поворот раптовості, спроектований у фантастичний світ, де існує Добрий Сіяч (у значенні Бог), то одразу ж викликаємо на підмогу інтуїтивне мислення: йдеться ж бо про потаємний світ. Добрий Сіяч керує нашими думками. Якими вони народжуються, то й такі нам послав Бог, такими їх збирає наша душа. Причому риторичне запитання письменниці залишає відкритим, нехай кожен читач домислює в силу емпатичного переживання, інтуїтивного відчуття: "У безмежних просторах Добрий Сіяч сіє свої думки. Які збирає твоя душа?" [8, с. 5].

Мініатюра "На грані світів" побудована у формі антитези. Людина в цьому світі – це дар Божий. Все, що ми робимо, мислимо, є не що інше як щедрість Всевишнього, який стоїть непомітно, самотньо збоку і заглядає в людські серця, а ми цього й не помічаємо. Тільки й того, що "запримітила, біла постать заясніла поміж темними деревами. Затремтіла душа. Відчула Того, Хто створив усю красу, подарував любов. Самотньо стояв, дивився на людські серця" [8, с. 6]. Самота, отже, передається іманентно крізь авторську віру, глибину і світлу духовність. При цьому доречно нагадати слова О. Гончара, який, читаючи твір "Вершник неба" В. Барки, занотував у щоденнику: "Барка, певне, щаслива людина. В ньому почувається глибина віри. А скільки в нас знедуховлених, окрадених примітивним атеїзмом. Щасливий той, хто вірить!" [4, с. 64]. Віра письменниці, викладена в тексті, є зовнішньою ознакою, внутрішній почуття приховані глибоко в душі. Вони в тексті лише виблискують крихітками емпатичного переживання, себто інтуїтивного відчуття: "Господи, зайди до нас на грані світів. Ласкаво дякую Тобі за казку, за казку життя... Душа усміхом щастя припала до своєї Любові. На грані світів заходило і сходило сонце" [8, с. 7]. Ось саме в метафоричній розв'язці криється сутність нескінченності онтологічного світу, у символах заходу і сходу сонця прочитується нескінченність Всесвіту, одні люди відмирають зі старим світом і народжуються нові покоління з новими ідеями, новими помислами, перспективами. Скільки світитиме сонце, стільки й існуватиме людське буття.

Антитезні рефлексії, самотність домінують у малій прозі О. Копач. У новелеті "Вечірне" підкреслено закликає письменниці людину нічого не боятися, сміливо йти до поставленої мети, не забуваючи повсякчас, що Господь керує нашими вчинками. Але чи

справді в житті так буває, у цьому відчувається, як прозаїк провокує читача до опонування, бо якби в житті усі дотримувались Божих заповітів, то б не існувало б ненависті, добро побороло б зло. Насправді, все позначено дуалістичними мірками, двосвіттям, конфліктами, якими глобалізація сьогодні наповнює планету. Тому і в О. Копач позначається двосвіття антитезою: "Самотня краса. Два океани, повітряний – вгорі, – внизу – водяний, золотим пояском оперезані. Від того внизу все ворухиться, сіріє, темніє... змикаються дві половини.

Дві півкулі темнішають, стискають. Страшно. Тривожно. Вирватись звідсіля!

Не бійся. Ти ж – людина. Перепливш, перейдеш, в інші світи вийдеш, – хтось шепче ласкаво, заспокоїливо. – Я ж з вами до кінця світу. Забула?

Як добре, що Ти з нами, Господи!" [8, с. 16].

Оця тіснота, оця сірість, темін, страх, тривога наروضують невідоме, безперспективне позаземне буття. Але важливу роль в осмисленні відіграє внутрішній діалог, який спровокований фантазією, наче справді ліричний герой чує голос Всевишнього. Екзистенційно слова з контексту сприймаємо як молитву. Вищою формою духовного самовираження, наскільки відомо, справді є молитва, вона ж є ознакою народного світовідчуття. І радість, передана риторичним реченням, включає в себе комплекс інтертекстуальних конотацій (відповідь на екзистенціальне "вічне питання") – не бійся смерті, бо головна ідея Христових мук – спасіння людства. Якщо ти не згрішив, то житимеш у раю. Як бачимо, у потойбічному міфічному ореолі існує також двосвіття: рай і пекло. Умовний біблійний поділ існував для усмирення земних істот, наділених розумом. Адже побутує чимало прикладів, коли навіть не кожен священик дотримувався Христових заповідей. Скажімо, про це свідчить роман А. Свидницького "Люборацькі" чи, скажімо, священик А. Гончаренко (Гумницький) у статті "Монастирське кріпосне право" дошкульно викриває духівництво, вимагаючи звільнення з кріпацтва монастирських селян: "Життя селян, що належать до монастирів, – це праця на монастир, аж до смерті", – і констатує: "У Києво-Печерській лаврі 1500 братчиків, ченців та послушників. Всі вони славлять Бога. Отже, земля їм не потрібна і можна б її віддати селянам. А селяни вже зуміють перетворити пустку на прекрасно оброблену землю" [6, с. 38]. У цитаті А. Гончаренка відчувається дисгармонія, суперечка між духовним і матеріальним. Тоді як ліричні герої О. Копач живуть в іншому світі – духовному, світлому і негрішному. Автор прагне подякувати Всевишньому, що "письменникові за щастя мати добрих друзів, за щастя – добрих книжок, за щастя усміхові дитини, за щастя до свого народу належати" і за це "сльозу подяки ласкаво приймай" [8, с. 24]. Інше видивосвіт постав в уяві прозаїка: залізна Жар-птиця крила розпустила, вона минає лебедів і летить у золоті обрії, "у синій світ вічності" [8, с. 25]. І знову автор звертається до самоти, підкреслюючи тим самим одірваність людини від реальності. Символічно казкова Жар-птиця постає провісником нового світу, а ось лебідь має двоїсту природу (символізується з двосвіттям): білий лебідь – це символ добра, а чорний – уособлення зла. Тому і Жар-птиця, як бачимо з цитати, минає лебедів і летить у світ вічності. Релігійно-містичні мініатюри-новели О. Копач, отже, творені під кутом зору неоплатонізму. Емпатичні передчуття інтенцією спрямовуються в позаземний світ, який ми називаємо казковим ніщо (позасвідомим), але письменницею опрацьований у художніх образах і спроектований на глибинне моделювання

концепції осяяння людини і світу настільки, що змушують особистість задуматися над удосконаленням свого внутрішнього "Я", наповнити його сяйвом доброти, милосердя, любов'ю до ближнього.

Позаземне, казкове – ідея архетипного моделювання творчої особистості. Сам "обрій" моделюється з горизонтом сучасності, утворюється релігійними, ірраціональними пересудами (за межами його ми не здатні розгледіти нічого, а ніщо – позасвідоме), і тільки інтуїтивне передбачення підказує розв'язку: відчуження минулої свідомості через психологічний феномен й проекція її в невідоме майбутнє, потустороннє життя: "Яка ж тут самота... у потоці вічності. О, Всемогутній! Чи Тобі не сумно в цих колосальних просторах?" (мініатюра "У казці" [8, с. 26]). Це своєрідна трансформація національно-екзистенційної концепції М. Гайдеггера, "перенесена" О. Копач на суто український ґрунт художньої літератури. Значення такої літератури чітко визначив М. Бондар. Атрибут з'яви такої літератури – ірраціональний дух, тяжіння до іносказання, адже "явлення літератури... безпосередньо пов'язане з ірраціональними глибинами етнічного духу, з яких зринає. Ні певна практична потреба, ні раціональна ідея, ні якась усвідомлювана мета не виступають активатором цього процесу, – лише колективно значиме переживання перед Ніщо власної вкинутості в буття, – переживання, зміст і структура якого надзвичайно складні... і характеризуються потенціальним тяжінням до іноозначення, іносказання, що є одним із основних принципів художнього мислення" [3, с. 36].

Національно-екзистенційною формою буття позначена мініатюра "Поза часом". Тут прочитується збірний образ. Юрба кудись поспішає, і оце невідоме, метафізичне – "куди", "чому", "ніхто" – вказують на невизначеність простору. Але раптовість розкодовує думку автора: поспішають у високий духовний світ, бо навпроти несподівано "пливе висока, біла постать. Ніхто не бачить. Терновий вінець на голові в Нього..." [8, с. 45]. І знову раптовість: це Ісус Христос, впізнає одна душа. А в Господньому погляді – докір. Докір людині за помилку, за техногенну катастрофу, за розвиток цивілізаційних процесів. Міфічна безіменна "душа" розповідає про терпіння, про Чорнобиль: "Господи, уся земля моєї Батьківщини України кров'ю напоєна. Кров'ю невинних людей, і... дітей, дітей... Вона свята". І далі знову фантастичне нагромадження запитань у ніщо. Оце ніщов'я і є "власною вкинутістю в буття", і є отим позачассям, винесеним автором прозового тексту в заголовок. До кого і куди звернені слова – невідомо. Позачасово і позাপростірний вакуум змушує читача викликати на підмогу інтуїтивно-емоційні почуття: "Сон?... З'ява?... Царство Боже здобувається силою. Силою Любови, що напругою грані розбиває. До того здатні не товпаярба, а люди Божі! А що ти робиш?" [8, с. 46]. І ось прикінцеві риторично-емоційні речення спрямовані на осмислення місця людини не лише на землі, але й в ірреальному світі, у позачасі, себто, за авторською версією, в Царстві Божім, яке здобувається не юрбою, а істинно віруючою людиною. О. Копач виступає пропагандистом-фанатом, палким прихильником античної філософії Платона, по-мистецькому схвалюючи вічне життя в потойбічному просторі. Авторська інтенція справді сприймається читачем не як фікція, а як висока духовна література, реставрована й переосмислена на основі української ментальності. Причому письменниця у своїх мініатюрах-новелетах не змальовує ані позитивних, ані негативних персонажів. Її образи є збірними, вони наче вбирають у себе розуміння анімистичного щастя, вдосконалення душі. Збірний образ автор виво-

дить в активному процесі літературно-філософського міфотворення, при цьому добре пам'ятаючи, що найменше зазіхання на моделювання – з відхиленням від канону – образу Ісуса Христа викличе обурення в цілому християнському світі. Ідучи за Біблією і дотримуючись християнської моралі, О. Копач наділяє Всевишнього ідеальними рисами, в яких компенсується все те, що бракує усім земним у повсякденному житті. При цьому слабкостям, апатії земних істот письменниця намагається протиставити міф про наднаціональну Надлюдину, хоча його доля – самотність. Літературний герой постає кришталеву чистим, всесильним, знає всі шляхи розв'язання проблем людства. Разом з тим, його ідеал реалізується тільки в міфіві, із Всевишнім людиною "зустрічається" в потойбічному світі. Такий ідеал є уособленням душі народу і називається метою самореалізуватися, відчувати інстинктивно перед Господом власну меншовартість у принизливому слові-прикладці, що його застосувала О. Копач, "товпа-юрба". Увесь світ належить Йому завжди і без усяких зобов'язань. Він абсолютна воля, абсолютна влада. І за своє земне існування Йому складаємо подяку щоденними молитвами. Рисорджименто (відродження, удосконалення душі) – провідна ідея письменниці, що субстантивується з національною ідеєю, передачі читачам віри сrego melioga (сподівань на краще). Екземпліфікація творів О. Копач – яскравий аргумент внутрішнього зосередження на евричній національного ества, екстраполяції високої духовності, як, водночас, патріотичних почувань попередніх поколінь. Ліричний персонаж твору зображений на фоні природи, і така картина наштовхує нас на думку, що він (персонаж) символізує Космос, є символом неподільної органічної єдності зі світом.

Дотично до цієї проблематики в духовному просторі ми розглядаємо роман-притчу В. Барки "Спокутник і ключі землі" [2]. Однак якщо О. Копач надмірно ідеалізує позаземний, позареальний світ, не відступається від стандартів теорії платонізму, увібравши цю теорію в художню форму, то В. Барка, навпаки, свій роман будувє в чисто реалістичному стилі, у ньому беруть участь не вигадані, а конкретні люди, через внутрішній світ яких віддзеркалюється єдність із зовнішнім світом, зі світом добра і зла. До речі, роздумуючи над вічною проблемою двосвіття, О. Гончар у своєму щоденнику 25 червня 1993 року занотував: "Я бачив людство. Від Португалії до Японії, від Едмонтона й до Таїланду та островів Індонезії – все Бог щедро мені показав... І всюди (будь-якої раси) людина – прекрасна! Хоч всюди життя її минає в постійній тяжкій боротьбі Добра зі Злом" [5, с. 474].

В. Барка як глибоко віруюча людина, проповідник релігійної моралі обрав аскетичний спосіб життя і вважав себе найщасливішою людиною у світі. Високим духовним стилем написаний його роман, у ньому недавнє минуле описано з особистої позиції, з домішкою емоційності і містицизму. Таким його бачить Л. Рудницький. Він говорить: "Барка – містик, і вся його творчість – це один могутній Гімн всесильному Богові" [11, с. 44]. Тут дозволимо собі не погодитися з категоричним твердженням літературознавця, що В. Барка є мистиком, бо екзистенційне, душа людини – це світ, який можна відкривати вічно і щоразу по-іншому. Сам В. Очерет (В. Барка) вірив, що його твори в серцях майбутніх українців займуть належне місце, але в тому разі, коли співвітчизники перейдуть від етапу фізичного виживання до висот пізнання духовних істин людського, гуманного покликання на землі. Письменника називають релігійним філософом, який "навчався мудрості не тільки з Євангелія, але й у Сковороди, Данте, Швечен-

ка, Герцена... Саме в них він навчився цінувати особисту свободу, вважаючи, що визволення починається від думок і від знання людської особистості про свободу, право на неї й спроможність її здобуття. Без того знання неможлива воля" [13, с. 5]. Хоча ідеал – здобути свободу – залишиться для особистості недосяжним. Свобода є синонімом щастя, її ми розглядаємо як відносне поняття. Адже особистість перебуває в суспільному середовищі, серед інших людей, і навіть аскетичний спосіб життя не звільняє індивіда від обов'язків перед суспільством. Наприклад, ставши ченцем, людина перебуває в соціальній групі, а отже залежна від тих обставин, від тих законів, що там панують.

Головний герой епічного твору Олег Паладюк – людина побожна, позбавлена хижацьких інстинктів, шукач істини у вищих сферах людського "Я" – прямує дорогою Спокутника й вдячного Праведника. Основна думка – це пізнання людиною покликання на землі – передається епіграфом зі Святого Письма: "І коли вам скажуть: звертайтеся до викликачів – померлих, і до чародіїв і черевомовців, тоді відмовляйте: чи ж не повинен народ звертатися до Бога свого?.." [Ісаї 8: 19].

Однак, якщо розглядати притчу, що є алегоричною повчальною оповіддю і в якій зосереджена дидактична ідея, а основна фабула підпорядкована моралізаційній частині твору, то в романі-притчі В. Барки такою моралізаційною частиною виступають біблійні тексти, філософські ремінісценції, ліричні відступи. Події розгортаються динамічно, природа твору постає своєрідною грою, ніби людина бавиться з абсурдністю буття і навпаки – з грайливістю. Таку тенденцію, до речі, помітив В. Табачковський, який стверджував, що вся природа, як світ, має специфічну "грайливу" властивість, завдяки цьому виникло розмаїття виявів буття. Отже, "коли людина "бавиться" зі світом, то "бавиться" вона не з його абсурдністю, а з його власною "грайливістю". І далі науковець припускає: "може то сама свобода людська "бавиться" зі свободою довколишнього світу й навпаки" [12, с. 42]. Як ця теза збігається з розмислами В. Барки, спробуємо розкрити на конкретних прикладах з його роману. Напруга людських взаємин, двосвіття розкривається в діалогічному мовленні. Роман-притча "Спокутник і ключі землі" скеровує увагу, почуття читачів на моралізаційній частині – роздумах про лукавство, обман, нечесність із самим собою. Такі почуття, за Біблією, є гріховними, а грішна людина не може бути прикладом для інших. Не випадково приятель Зенон закидає докір Паладюкові в тому, що він надмірно довірявся людям, розкривав для них своє серце, обігривав теплом, забуваючи про тенета обману: "Самі визнали: люди – люди, і згадка про всіх одна – в якій пропорції перемішано в грудях тартарець і едеми. А треба ж зварити кашу, сприйняту для спільного рота... Ви сказали про брами обманів, куди декотрі забігли, але чому?.. Назвіть ваш світоч світочів!" [2, с. 216]. Віруючий Паладюк прикривається біблійною фразою, мовляв "я єсьм": Ісус Христос, в євангельських істинах". Для головного персонажа твору доцільність існування світу – це ірреальний світ, втілений у площині позаземного, вищих надприродних сил. Але і досі точаться суперечки довкола доцільності існування світу. Ще І. Кант вивів власну формулу. Кантовий принцип "als ob" ("так ніби"). Ми не можемо, казав І. Кант, вичерпно довести факт доцільності світу, однак ми мислимо його так, ніби він є доцільним [12, с. 42]. На таку формулу біблійний вислів накладає власну і дуже просту істину: людина в цьому світі є гостем, існує тимчасово; кожному треба прожити так, щоб не згрішити й потрапити в рай, де життя вічне.

Але, як бачимо, і церква пропагує за законами двосвіття: пекло-рай, радість-печаль, світло-темнота. Моралізаційний текст роману В. Барки переповнений протиставленням для підсилення контрастності змалювання внутрішнього світу персонажів. Так, екзистенційне Зенона – це антитеза внутрішнього світу Олега Паладюка, який сліпо вірить у догмати церкви, а що за її лаштунками відбувається, знати не хоче. Тому Зенон нещадно критикує "попівщину в сформалізованій обрядності, жадобі, пияцтві, освячені всеімперського мерзенства, з вислужництвом перед держимордою поліцейщиною", не дивно, що таке "потворство відштовхнуло мільйони від церкви і самої віри, а під час вибухів накликло відплату". У цьому разі критика церкви – не дань епігонству, а швидше всього ентелехія – внутрішня мета руху, закладена приховано в кожному бутті до його здійснення. Віра в надприродні сили – це вічна тема, що перейнята пошуками смислу життя, першосутності, ролі Бога і людини в контексті всесвіту; акцентується увага на визначальних мотивах життя смерті, любові і ненависті, добра і зла, правди і кривди, на мотивах, перейнятих морально-етичними принципами. Такі мотиви в художній літературі набувають екзистенційного характеру. В. Барка емпатичні почуття за занепад духовного в людині трактує обоюдно, двояко: відповідальність перекладає на віруючих, які забули дорогу до храму, але й "істина зійшла в устах духовенства на жуйну гуму. Миряни говорять: ми худенькі, а ви, клірики, жирні, ми в костюмах бавовняних, а ви – в шовкових; ми тіснимос великими родинами в нетряних квартирах, а ви, одинокі, просторитеся в котеджах... Де наше нещастя, вас не видно" [2, с. 252]. Не випадково, гадаємо, автор роману застосовує антитезу. Подібне протиставлення духовного і мирського підсилює художній світ прозового твору: два світи, жорстокість і милосердя відгукуються в душі Олега Паладюка спогадами про голод. Цієї теми він торкається в розмові з "фізіономією", яка була щасливою "від переїдження і перепою, вся в горілчанних запахах. Розмовляючи, випадково згадали про голод тридцять третього, а фізіономія кричить: "Що? Вони вмирили, як вівці на бойні! Де ж боротьба з зброєю? Знати їх не хочу!.." [2, с. 222]. З діалогу чітко постає образ обивателя, для якого світ – у матеріальному благополуччі, веселому дозвіллі, для нього Бог – це гроші. Є гроші, то ти людина, немає грошей, то людина животіє. В. Барка на прикладі існування безіменного обивателя намагався розкрити сутність двосвіття, адже для літературного персонажа співчуття ближньому – щось далеке й не досягне його свідомості, духовне відступає перед багатством, розбещеністю, захланністю внутрішнього ества. Характерно, що така "фізіономія" на сторінках роману з'явилася епізодично, більше про неї немає й згадки. Таким чином письменник символічно акцентує, що матеріальне живе тимчасово, а духовне – вічно. Езотеричний світ обивателя – бездуховність, безбожництво. Проте матеріалістом, атеїстом може стати не тільки грошовитий чоловік, але й цілком інтелігентна людина. Так, у щоденнику письменник-емігрант О. Ізарський (Мальченко) 11 січня 1971 року занотував про колегу: "В п'ятницю був лист від Г. Журби. Я його недосконало прочитав, але цікаве в ньому – відмова від релігії й Бога" [7, с. 154]. Нічого дивного в цьому немає, то власний світ Г. Журби, яка своє існування розцінювала як дар не Божий, а природи, Космосу. Для неї Бог уособлювався в природі; вона розсудливо ставилася до довкілля, до Всесвіту, до буття. Кожна людина екзистенційно від-

биває світ таким, яким сприймає "Я" і про яке говорив С. К'єркегор, що це є поверненням відношення до самого себе. Внутрішній світ Г. Журби – це антисвіт колег-віруючих, які всупереч її волі, незважаючи на те, що "вона була атеїсткою, проте поховано її похристиянському. Навіть з заносом тіла до церкви" [7, с. 254]. А діалогічний текст з "фізіономією" в романі В. Барки ми розцінюємо як авторське версіювання, бачення контрастності духовного світу.

Отже, роман віддзеркалює роздуми, філософські ремінісценції про сенс людського існування, про призначення людини, яка повинна жити за християнськими звичаями в гармонії зі світом, природою, а головне – за гуманними принципами. Бо коли віруючі не мають злагоди в душі, коли "сусідні парафії судяться без кінця. Витратили вісімдесят тисяч на позов" [2, с. 82], то біда не тільки індивіда, окремої особи, соціальної групи, але й суспільна катастрофа. Мовою персонажа Антона Никандровича з роману "Рай" В. Барка про людину та її здатність схоплювати головне говорить: "Кожна людина складає фреску зорових чи слухових, чи інших образів, але не тримає їх постійно в пам'яті, тільки при потребі відокремлює декотрі з них перед духовним зором" [1, с. 53]. Бунтівним християнам автор протиставляє смиренний світ черниці Целестини. Коли щойно народжена дитина померла, заплаканий матері відповідає: "Не наш суд! Для декотрих ліпше перейти зіркою в небо, ніж зостатися тут калікою, та ще схиленою в гріх, де може пропасти навіки. Подумайте!" [2, с. 93]. Світ черниці – смиренність і радість позаземна. Земне ж призначення тимчасове – існування заради інших. Смиренність перед вищими духовними силами – це і є акосмізм, філософська пантеїстична теорія, що заперечує існування світу поза Богом.

Отже, релятивний, релігійно-міфологічний світогляд ліричних героїв є антитезою боговиправдання, протиставленням теодицеї як релігійно-філософському вченню, що ставить перед собою мету усунути суперечність між вірою у всемогутнього Бога й наявністю зла на землі. Головна суть теодицеї – саме зло є добром. У зазначених же творах письменників українського зарубіжжя антисвіт добро-зло існує відокремлено. Добро є уособленням ентелехії, нематеріальною надприродною силою, що наповнює все ество людини – і зовнішній, і внутрішній світ підпорядковані ірреальному Божому провидінню, а світ зла – уособлення міфічної диявольської сили. У художньо-релігійній прозі дешифруємо код до такого протиставлення: з наукового погляду позасвідоме, ідеалістично-містичне вчення суперечить раціоналізмові, що надає перевагу безмежній силі розуму в пізнанні людиною світу, розсудливому ставленні особистості до дійсності.

1. Барка В. Рай. – Джерзі-Сіті – Нью-Йорк, 1953; 2. Барка В. Спокутник і ключі землі / Машинопис з авторськими правками. – Відділ рукописів Інституту літератури імені Т. Шевченка НАН України. – Ф. 204. – Спр. 424. – 541 арк.; 3. Бондар М. Українська література класичного періоду: Рух крізь категорію художності // Слово і час. – 2001. – №7; 4. Гончар О. Щоденники (1995) // Слово і час. – 2003. – №4; 5. Гончар О. Щоденники. – К., 2004. – Т. 3; 6. Зорівчак Р. Хто започаткував англійську шевченкіану? (Штрихи до портрета А. Гумницького) // Слово і час. – 2003. – №3; 7. Ізарський О. Щоденники. 1940-1980. – Полтава, 2006; 8. Копаць О. Мініятюри. – Торонто, 1988; 9. Крат П. Віджитки в людській натурі, або Наука, як пізнати себе, щоб стати дійсно людиною. – Торонто, 1920; 10. К'єркегор С. Страх і трепет. – М., 1993; 11. Рудницький Л. Література з місією // Слово і час. – 1992. – №2; 12. Табачковський В. Людина. Екзистенція. Історія. – К., 1996; 13. Турута Т. Вивчення творчості Василя Барки в школі. – Тернопіль, 2004; 14. Якимчук Х. Просвід на прилюдний тор, викликаний часом. – Париж, 1931; 15. Якимчук Х. Світлон і Земба: Скіфо-сарматський український богоявлен (міфологія). – Париж, 1955.

О. Міщенко, канд. філол. наук

## УРБАНІСТИЧНА ПОЕЗІЯ МИКОЛИ БАЖАНА: СТИЛЬ І ПАФОС

*Ідеться про урбаністичний триптих М. Бажана "Будівлі", стильові особливості творів письменника; специфіку втілення урбаністичних концепцій та елементи загальних тенденцій реалізації урбаністичної тематики в поезії 20-х років ХХ ст.*

*The article deals with the urbanistic triptych by M. Bazhan "Buildings", the stylistic peculiarities of Bazhan's works; specific character of urbanistic conceptions realization; elements of general tendencies in revealing urbanistic themes in the poetry of the 20th century.*

Штампи радянського літературознавства з багатьох причин, які не варто перераховувати у форматі наукової статті, не передбачали доволі дражливого урбаністичного аспекту при вивченні творчості того чи іншого письменника. Натомість творчість М. Бажана – надзвичайно вдячне поле для подібних досліджень, до яких ми лише тепер, чи не вперше, можемо підійти з відповідним науковим літературознавчим інструментарієм та врахуванням багатого попереднього досвіду. Тому актуальність цієї праці є очевидною: визначити провідні ознаки урбаністичного дискурсу в творчості видатного українського поета ХХ ст. М. Бажана.

До його неординарного творчого доробку звертали ся такі визначні літературознавці як Л. Новиченко, С. Крижанівський, Є. Адельгейм. Проте у працях названих авторів дослідження саме урбаністичних колізій поетичного світу М. Бажана є лише спорадичними.

М. Бажан належав до тих митців слова, які робили відкриття не лише на шляхах конкретно-історичного, але й філософського осмислення дійсності. Багато в чому це можна пояснити тими стильовими пріоритетами, що обрав для себе Бажан-поет.

І насамперед, у сенсі його надзвичайно цікавих урбаністичних творів, потрібно говорити про необароко у контексті поетичних шукань М. Бажана. "Театралізованість" і карнавалізація буття були для творчості поета 20-х років ХХ століття абсолютно органічними, що, у свою чергу, визначало концептуальні параметри урбаністичної поезії, закульованої насамперед у збірці "Будівлі".

Ця збірка окреслила надзвичайно цікаві орієнтири творчості майстра, продемонструвала потужність і розмах його поетичного обдарування, монументалізм філософських роздумів, високу версифікаційну культуру, широке поле стильових пошуків. Твори цієї збірки проникнуті внутрішньою полемічністю і активними образними формулами, що вводили у сферу поезії українського відродження нові урбаністичні візії, концепції, формували нові асоціативні параметри: "тарелі площ", "будівничий кратер", "дула димарів", "залізна клавіатура" тощо.

Митці тієї доби, натхненні процесами українізації, логічно сподівались на руйнацію міфу про "неукраїнське" місто, що встиг сформуватися протягом попередніх століть. Відтак пафос відродження, втілений у звуковій какофонії, саме й репрезентує поетове "відчуття" міста, його бачення образу міста в контексті нової доби:

Зубами чорними зубил  
Рубають ромби брил,  
Бетон громадають в кучугури,  
І пахне, як озон, їдкий металу пил.  
І котяться важкі акорди сил,  
Широких спин і мускулястих тіл  
З залізної клавіатури [2, с. 82].

Ця матеріальна предметність деталей безпосереднього життя міста дає змогу майже фізично відчувати запахи, чути звуки, різкі й пронизливі, виникає прагнення вирватися з тих цупких лабетів будівництва, що символізують для поета нову добу міста так само, як і нову добу життя. У цих рядках М. Бажана ще вчувався від-

гомін ваплітництва: вічне стикання романтичної мрії художника і реалістичної дійсності.

Місто у М. Бажана різне. У його будинкові за адресою "Хрещатик, 50" пахне "цвіль і сеча", "і купи тьми гниють в кутку". І дім цей – "божевільний катафалк" з "труною поверхів". Але поряд звучить "будування висока музика" і "салют, і виклик сурм, і натиск, і аларм".

"В "Будівлях" вперше проявився широкий історизм естетичної мислі поета. Три архітектурні образи циклу, за всієї своєї зовнішньої самостійності, були органічно поєднані один з одним і відкривали глибоку перспективу зміни епох і світоглядів. З досконалим чуттям архітектурних стилів поет матеріалізує у видимому і вагомому слові готику середньовічного собору, барокко київської брами Рафаїла Заборовського, прості прямокутні форми будинку першої п'ятирічки – точні, матеріальні, по-верхарнівському монументальні символи різних суспільних формацій" [1, с. 32], – з цією оцінкою визнаного дослідника поезії М. Бажана Є. Адельгейма важко не погодитись. Проте критик фіксує стильове реалі насправді як зовнішні, сюжетні колізії триптиху "Будівлі". Натомість внутрішня структура кожного з творів триптиху має виразну стильову організацію: відповідно неоготичну, необарокову, модерну. Звісно, в часи "панування" соцреалістичного канону годі було сподіватись на визнання активних стильових пошуків українського поета. Чимало важило вже навіть те, що критик справедливо співвідніс поетичну палітру М. Бажана з поезією Е. Верхарна.

Згідно з думкою іспанської дослідниці К. Відаль, необарокові тексти характеризуються розмиванням стильових меж, співіснуванням шляхетності й вульгарності, аскетизму й гедонізму. Театральність буття і водночас його переускладнена предметність, відмова від фактажної історичної конкретики на користь символізації певних подій – саме це ми можемо побачити в текстах М. Бажана.

Футуристичні та експресіоністичні експерименти поєднувалися у поезії цього періоду з виразно натуралістичними деталями і образами, дещо несподіваним, проте абсолютно органічним статично-мальовничим ередіанством. М. Бажан немов би роздвоювався між оклично-предметною, означеною вольовим імперативом поезією В. Маяковського, на твори якого, до речі, частково взорував і Михайль Семенко, і шляхетним символізмом Е. Верхарна та пластикою У. Уїтмена. Усе це свого часу викликало шквал гнівних звинувачень у "відступництві" та "занепадництві" на шпальтах української періодики і навіть у солідних розвідках про творчість поета [5].

За всієї різноманітності стильових манер, у яких випробовував себе молодий поет, його власний, "бажанівський" стиль почав окреслюватись практично відразу, і слід зазначити, що це був класичний приклад стильової дифузії, що в межах конкретної творчості "переплавилася" у неповторність індивідуального письменницького почерку. "...поставлене в незвичайний ряд, напружене і освітлене різними додатковими асоціаціями слово, прагнення "виразитись", висловитись, головне, через зображувальну здатність цього слова; вибаглива ритміка, багата, але зовсім не "солодкозвучна" музикальна інстру-

ментовка", – так визначав домінуючі ознаки поезії М. Бажана Л. Новиченко [6, с. 11]. Ось одна з ознак міста кінця 20-х років ХХ ст. в інтерпретації поета:

Ах, солодйництво примар  
В розгойданому мюзік-холі!  
Віолончелі стегна голі,  
І хтиві талії гітар,  
І жирний ляпас підошов,  
І крок кривий, як корч,  
Ну, що ж,  
така людей любов,  
Випростана сторч!  
Хитаючись, любов іде,  
До рота влипли ртом.  
Любов людей, любов людей  
Трусить животом,  
Животом і клубами,  
губами ботокуда,  
Губами мов окравками

скривавлених лахміть [2, с. 93–94].

Триптих "Будівлі" має чітко структуровану композиційну організацію: три частини, три архітектурні стилі, що знаменують собою три різні епохи. Тут варто наголосити: М. Бажан коментує кожну з епох саме на прикладі міста, їх символізують міські споруди (будівлі): собор, брама, новий будинок, образ, позначений індустріальною патетикою 20-х років минулого століття.

Творчий задум поета реалізується немовби у двох площинах: перша – власне історична конкретика, втілена у специфіці архітектури, що відповідає кожній із епох. Середньовічний готичний собор визначає внутрішню сутність і організацію життя людей: відповідні образи, лексичні конструкції яскраво окреслюють прикмети часу. Потужний зоровий образ, створений поетом, насичений холодними чорними списками соборних шпилів, що впилюються в небо, чорними проваллями роззявлених ротів голодної і фанатичної юрби. Це "ораторія голодних тіл і рук" на тлі вогню "святоблївої готики". Шляхетність довершеної архітектури співіснує у художній тканині твору з вульгарними картинами плазуючих "рабів і блазнів", містичні тіні від "пальців веж" переплітаються з цілком реальною констатацією "чужинності" міста для української ментальності, української традиції та ества.

І "католицькі висохлаї руки", що тримають "разки з пахучого сандалу", – це не історична конкретика, а "розлитий" символ. Собор сам собою постає величним символом епохи, яка перетворювала українські міста на католицькі осередки.

Наступний твір триптиху – "Брама". Йдеться про добу бароко, добу ренесансу, іншу історичну епоху, яка навіть у лексичній канві твору вже означена суто українськими поняттями і категоріями, а проте тут так само прочитується трагізм української історії, "вписаний" у контекстуальне сприйняття міста, навіть конкретної архітектурної споруди – знаменитої брами Заборовського.

У цьому творі М. Бажан звертається до образу І. Мазепи, який радянське літературознавство свого часу потрактувало як "правильно" ідеологічно витриманий жупел зрадництва і відмови радянського поета від буржуазно-націоналістичних ідеалів [1, с. 33].

М. Бажану навіть приписували полеміку із М. Зеровим з приводу образу І. Мазепи, гетьманства, а, проте, якщо уважно прочитати своєрідне поетичне "послання" М. Зерова М. Бажану "Брама Заборовського", то стає зрозумілим: М. Зеров не полемізує з приводу козацько-гетьманських реалій. Натомість родоначальник української неокласики намагався віддати належне знаному і щирому меценатові Р. Заборовському, що "намігся" "убрати місто в золото й шарлати/ І крутодахі вирости

палати/ Серед поліських, битих гонтом хат" [4, с. 168]. Та й образ І. Мазепи у Бажана, як і собор із попередньої частини триптиху, швидше не історично-конкретна постать, а символ своєї доби, символ розтерзаної і спалленої України. Адже автор віддає належне гетьманові: навряд чи концептуально вирішуючи цей образ як образ негідника, зрадника, він сказав би про І. Мазепу: "поет".

Виразна необарокова традиція в цій поезії прочитується надзвичайно яскраво. Примарність барокового міста, "пристрасть хтивоного бароко" і разом з тим переускладнена предметність образів:

Підніс,  
як пожаданий келих,  
Широку браму в вишину,  
Широку браму, грішну і земну,  
Мов круглий перстень на руках дебелих" [2, с. 78].

Але акцентуація на урбаністичному просторі вже має відтінок національний: "українських брам рясне гілля", "бунчуки", "гетьманат". Ітенції козацької державності відродили процеси "українізації" міста, явивши світові навіть власну стильову парадигму українського бароко. І М. Бажан фіксує це:

Українських брам рясне гілля  
З вільготними акантами Корінта [2, с. 79].

Натомість стильова варіативність триптиху М. Бажана "Будівлі" – явище унікальне за своєю природою. Урбаністично-архітектурна тема вивершується у версифікаційній архітектоніці, визначаючи специфіку "споруди" кожної частини триптиху відповідно до епохи, яка, у свою чергу, диктує і стильове наповнення кожної з частин твору.

Остання частина триптиху – "Будинок" – створена автором у річищі провідних стильових тенденцій доби. Яскравий сплеск футуризму, експресіонізму, відгомін доби модернізму, експлікований у нових формах і жанрах – усе це тією чи іншою мірою позначилось на останній частині триптиху. Адже М. Бажан намагався зберегти головне: абсолютну співвіднесеність епохи – архітектурного стилю – урбаністичного простору – архітектоніки твору – власне літературного стильового наповнення.

Риторика потужної хвилі українського відродження, романтична піднесеність, ще остаточно не подолана тоталітарною машиною, дала поетові змогу створити цілком оригінальну, непересічну картину нового українського міста, нового естетичного простору, позначеного пафосом, емоційним напруженням, максимумом експресії, що виявляється на всіх рівнях організації тексту – від добору тропів до лексичної палітри.

Позаду залишились кам'яні склепіння готики і примхливий вигини бароко – новий урбаністичний простір позначений для поета напруженою потужною індустріально-будівництва, де зводились романтичні рштування, як здавалось Бажанові, нового життя. Екстраполяція романтичного захоплення перетворенням світу на образ міста було доволі характерним явищем для української літератури першої половини ХХ століття. Хоча були й доволі песимістичні алюзії у "Місті" В. Сосюри і відверто заримовані гасла М. Терещенка та поетів відомого "Молодняка".

М. Бажан був надто талановитим і своєрідним поетом, щоб рухатись у "руслі" чи то традиційної поетики, чи будь-яких загально новаторських експериментів. Епічність його творчого обдарування полягає не лише у прагненні "охопити" яскравими і зримими образами цілу епоху. М. Бажан обов'язково вводить у створюваний ним образ усю енергію свого суб'єктивного відчуття теми і проблеми. Ліризм не виключається, лише трансформується: епічний образ вбирає в себе суб'єктивне



переживання. Поет залишається немов би "за кадром", а проте внутрішня напруга твору, емоційне тло нерозривно пов'язані саме зі станом поетової душі, і читач це виразно відчуває. Незриме емоційне напруження, яке саме у творах урбаністичного циклу виразно наростає від початку до закінчення твору, надає своєрідного руху потужним епічним образам. Змушує їх ставати об'ємними, зримими, сповнює їх особливим співвідношенням ліричного та епічного начал.

М. Бажан із запалом і любов'ю роками студіював вітчизняне й зарубіжне мистецтво живопису. Його вагомими, точними і часто парадоксальними лексичними сполученнями нагадують несподіване поєднання барв на живописному полотні, як-от наприклад "наллявши сяйва в склянку ламп". Парадоксальність авангардного живопису (відомо, що М. Бажан захоплювався роботами А. Петрицького) відтворювалась у поетичних рядках письменника настільки ж парадоксальними образами, що, у свою чергу, так само як готичний собор і барокова брама, були якнайточнішими виразниками духу і стилю доби, того життя, яке нуртувало навкруги.

Мистецькі враження, чуття пропорцій і барв, перспектива і лінії, можливість колористичної та жанрової трансформації так само, як у живописі, віддзеркалювались у поезії М. Бажана. Саме цим пояснюється, на нашу думку, абсолютна (навіть при тяжінні до карбованого рядка В. Маяковського) пластичність вірша М. Бажана. Рух пластичної деталі, іноді й центрального символу, гармонійно співвідноситься з іншими елементами твору.

Живописна організація кожної з поезій також очевидна. Як і на полотні визнаного майстра, у поезіях урбаністичного триптиха виразно окреслюється тло (наприклад, ті ж "тарелі площ", юрба), центральний образ, на якому фокусується основна увага (брама, будинок, собор), вторинні деталі, що "працюють" на відгранення, вияснення, об'ємність зображення центрального образу, власне, "головного героя" поезії.

"В Будівлях", наприклад, наявні не лише архітектурні ремінісценції, але й архітектурна пластика: готична в "Соборі", барочна, з нагромадженням численних пишних деталей в "Брамі". Часто – це графіка, гравюра на дереві або офорт з розмитими лініями, іноді – скульптура або кінематографічна стрічка... Звісно, всі ці визначення умовні, не буквальні, але багатство мистецьких вражень дуже впливає на зображувальні можливості письменника, дозволяє йому по-новому і гнучко використовувати внутрішні властивості поетичного слова" [1, с. 10].

Поет поставив перед собою складне завдання: через образи супутнього мистецтва (архітектура) створити картину епохи, відтворивши таким чином навіть окремі етапи історії країни. І все це – віршем за допомогою ефективного використання поетичного оснащення – зокрема ритміко-інтонаційного маневрування й образно-звукових ресурсів слова. М. Бажан зробив це віртуозно:

Наллявши сяйва в склянку ламп,  
Він в'є свою спіраль  
Від паль  
До дамб  
До паль,  
Кваплячись у даль,  
Де хаос ям і хаос куп  
Піску й рудої ржі,  
Де на твердий, упертий шруб  
Нагвинчуються етажі [2, с. 81].

Залежно від того, як переживає поет те, що він говорить, виникають певні інтонації, ритм, експресивні відтінки в образах, композиційні "ходи" й "повороти". Згідно з думкою великого знавця поетичної теорії

І. Франка, неодмінно потрібно аналізувати те, наскільки тенденції автора зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і впливають із них. "Буде се задача, – говорив він, – може і скромна, та, проте, важна, бо, тільки зробивши оту роботу, можна знати, чи можна на підставі якогось твору робити якісь дальші висновки про соціальні, політичні чи релігійні погляди автора, чи, може, сей твір, як неадаптивний, треба без дальшої дискусії кинути між макулатуру" [8, с. 78].

Саме в "образі автора", який, за словами В. Виноградова, "створюється з основних рис творчості поета" [3, с. 113], слід шукати ключ до розуміння образної структури окремих творів.

З огляду на це варто наголосити на ще деяких "константах" творчої індивідуальності М. Бажана. Не стільки на художніх особливостях його поезій, особливо раннього періоду, чи рисах індивідуального стилю, скільки на поняттях ширших, місткіших, в яких об'єднуються і прикмети стилю, втілені в образах та сюжетах, і найхарактерніші ознаки самого світовідчуття митця.

Справді, такої "ваговитої, гіперболічної словесної пластики український вірш до нього не знав. З часом цей зображувальний "форс-мажор" помітно злагіднішає і врівноважується, але гостре відчуття матеріальності світу і любов до "твердого", об'ємного предметного образу залишаться постійною ознакою його поезії, – чи буде він писати пейзаж..., чи людський портрет..." [6, с. 37–38]. Він один із тих поетів, які принесли в українську літературу "смак" до предметності, до образу речі і плоті, побачених, до того ж, не тільки романтичним оком поета, але й діловим оком вченого чи інженера, освіченого фахівця чи організатора.

Проте йдеться не просто про любов до густого й пластичного матеріального образу, тим більше, що він інколи не самодостатній, цьому поетові насправді завжди більше імпує матерія організована, перетворена або перетворювана творчим розумом людини. Звідси його особливе тяжіння до зодчества і скульптури, потужна архітектоніка його поезії, її "виразноархітектурне" обличчя, монументальність, конструктивна стрункість, точність композиції. Насправді треба говорити, вочевидь, про зодчество як особливо наочну форму могутності людського духу, таланту, відданості справі, самозречення, волі людини. Ці категорії особливо поціновані Бажаном-поетом. Він надає їм перевагу не лише в загальному світоглядному контексті творчості, але і в естетичній площині інтимної поезії.

Критика не доказово, проте традиційно вказувала на пов'язаність автора "Будівель" з мистецькою палітрою талановитого живописця і кресленнями видатного архітектора, іноді йому навіть дорікали "картинність" й "монументальність". Насправді ж це лише зовнішня, "фасадна" (мовою архітектури) площина. Поетика творчості М. Бажана насправді є значно ширшою й різноманітнішою. Його урбаністичний простір сповнений не лише чіткими лініями будівель, він просякнутий звуками, що абсолютно відтворюють "обличчя" відповідної епохи (ревище фанатичного натовпу або звуку індустріального будівництва). Більше того, наявні й образи, типові для живопису або графіки, якщо, приміром, йдеться про мистецтво готики тощо.

"В галузі стилю це виявилось в активному тяжінні до великих планів; важкі образні брили, вільно розміщуючись у просторі і часі, створювали враження добре організованої архітектурної монументальності" [1, с. 7].

Варто говорити й про інтелектуалізм урбаністичної поезії М. Бажана. Драматизація образів поступово переростає у "драму ідей", співзвучну з творами Лесі Українки. До цього призводить внутрішня полемічність

творів, їх глибока філософська насиченість, психологічна мотивація самої теми, обраної для художньо-естетичного втілення автором у певних образах.

"Мені здається, – пише один із дослідників, – що ядро поезії М. Бажана становить проблема: етика і культура. Бажанові властива жага побачити втілення гуманістичного ідеалу в людській діяльності, причому діяльність такої напруги і такої внутрішньої свободи, коли ця діяльність стає творчістю, художністю, актом свідомого творення культури" [7, с. 270].

І в поезії М. Бажана, на прикладі його знаменитого триптиха, можна легко спостерегти "урбаністичні каденції" в українській літературі і культурі, своєрідні етапи урбаністичного відродження, пов'язані, як уже зазначалося вище, із рецепцією міста як національного (або такого, що втрапив національні ознаки) осередку. З'ява готичних споруд – це період активної експансії католицької церкви, період польсько-шляхетського панування, коли годі було говорити про національну ідентичність українського міста. Натомість доба барокових споруд – це відродження державності, недаремно саме українське бароко називали "козацьким". І в другій частині триптиха "Брама" поет це ідентифі-

кує: у тексті твору з'являються слова "український", "українська". Натомість ці маркери національної ідентичності знову зникають в "індустріальній симфонії" третьої частини триптиха "Будинок". У ній М. Бажан максимально вивершився як поет-експериментатор, що існував у вирі тогочасних ідейно-стильових шукань. Натомість це образ такого собі "уніфікованого міста", у поезії чітко простежується портрет епохи, але абсолютно відсутній виразний національний компонент – радянські "стандарты" вже почали даватися взнаки.

Загалом М. Бажан створив надзвичайно цікаві урбаністичні картини, що цілком потверджують ідеологічну та культурологічну детермінованість урбаністичного дискурсу в українській літературі ХХ століття.

1. Адельгейм Є. Микола Бажан. – К., 1965; 2. Бажан М. Твори в 4-х т. – К., 1974. – Т.І; 3. Виноградов В. О теории художественной речи. – М., 1971; 4. Зеров М. Антологія української поезії: У 2 тт. – К.-Х., 1930, – Т.ІІ; 5. Костенко Н. Поетика Миколи Бажана (1925-1940). – К., 1971; 6. Новиченко Л. На магістралях часу // Бажан М. Твори: У 4 тт. – К., 1974. – Т.І; 7. Суровцев Ю. Поезія Миколи Бажана. – М., 1970; 8. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.

Надійшла до редколегії 22.10.07

С. Олійник, асп.

## ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН ОЛЕСЯ БЕРДНИКА "ВОГНЕСМІХ" В ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМУ ПОЛІ МІФОЛОГІЇ

*Досліджено міфологічний інтертекст фантастичного інтелектуального роману О. Бердника "Вогнесміх". Проаналізовано основні міфологічні сюжети, представлені в романі. Простежено, у який спосіб відбувається семантична трансформація міфу при переході від тексту до тексту і витворюється нова космогонія.*

*The article tackles mythological intertext of Oles Berdnik fantasy intellectual novel "Firelaugther". The basic mythological plots of the novel are analyzed. The author traces semantic transformation of a myth as a transition from one text to another what results into a new cosmogony.*

Свій роман "Вогнесміх", написаний в ув'язненні, О. Бердник називав "зібранням дивних ідей". Як зауважує О. Кіхно, "людина, яка багато страждала, створила книгу великого оптимізму, своєрідну енциклопедію Радості" [7, с. 553]. У цій стислій, проте місткій характеристиці "Вогнесміху" названо два підґрунтя твору: твір є поліжанровим і філософським. Міркування про взаємодію Людини і Всесвіту, якими наснажені всі твори О. Бердника, у "Вогнесміхові" оформилися у філософські роздуми у формі щоденникових записів героїв твору, листів, часописів і газетних заміток, численних наукових і приватних бесід, снів, марень, а також віршів (їх використання можна вважати особливістю ідіостилу автора).

Роман позначений інтелектуалізмом – "стильовою домінантою твору, пов'язаною з перевагою розумових, раціональних чинників образного мислення письменника над емоційно-чуттєвим" [8, с. 427], що, проте, не переростає у сциєнтизм. Цей інтелектуальний роман розвиває кордони між наукою і мистецтвом, що, безумовно, пов'язано з тим, що "Вогнесміх" є і фантастичним романом, який потребує залучення наукового струменю (даних природничих і точних наук – агрономії, ботаніки, кібернетики, астрономії, математики).

Важливою рисою твору є філософічність – настанова на вирішення буттєвих проблем, пошук сенсу життя, розкриття таємниці пізнання, розвиток аксіологічних аспектів тощо. Філософічність позначені ідеї, проблематика твору, висловлювання героїв. Так, сухарь-кібернетик Борис Гук, який невідступно працює над створенням ЕОМ "Резонанс Еволюції", послуговується не лише математичними формулами, але й спирається на філософське сприйняття світу, наснажене яскравим романтизмом: "Вакуум не чужий нам. Ми пронизані ним. Ми – діти світоносного океану, ми дихаємо світлом, ми

ним мислимо, діємо, змагаємося" [2, с. 361]. "Вогнесміх" можна потрактувати як філософський роман – "художній нарратив філософського змісту, в якому відповідні поняття видозмінені в образи, розповідь, набирають емоційної переконливості, жвавості" [8, с. 535].

О. Бердник у романі "Вогнесміх" активно порушує питання сенсу життя, роздумує над проблемами пізнання Всесвіту. Як стверджує Н. Бернадська, для філософського роману характерний особливий спосіб художнього оформлення та синтез філософського пізнавального елемента з етичним, обов'язковим є "рефлексуючий характер авторської свідомості, увага не лише до самого об'єкта відтворення, а й до самого процесу мислення" [3, с. 309]. Вона наголошує, що межу між романом інтелектуальним і філософським визначити не просто. Дослідження "Вогнесміху" в контексті проблеми інтелектуального роману потребує окремої розвідки, наразі метою статті є виявлення міфологічного інтертексту у творі.

Теоретики інтертекстуальності не заперечують значення суб'єктивного авторського начала у творенні інтертексту, проте провідним називають спільне несвідомо-колективне начало. М. Бахтін пише: "У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих змістів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу, у ході нього, вони знову пригадуються і оживуть в оновленому (у новому контексті) вигляді" [1, с. 373]. Таким безкінечним і постійним є діалог літератури і міфології, за якого витворюється інтертекстуальна змістова перспектива – бахтінський "великий час", незавершений діалог, за якого жоден зміст не зникає.

І. Смирнов підкреслює, що "на відміну від теорії запозичень і впливів, новий [інтертекстуальний – С.О.] метод враховує і бере за основу семантичні трансформації, що відбуваються при переході від тексту до тек-

ту і спільно підпорядковані деякому єдиному змістовому завданню" [12, с. 11]. Це завдання якраз і полягає у перетворенні "старих змістів".

На думку Є. Нейолова, класичне бартівське визначення інтертекстуальності, у якому наголошується на анонімності, невловності цитат без лапок у тексті, які, проте, є вже читаними, вповні підходить лише для фольклорно-міфологічного інтертекстуальності. Саме фольклорний текст витворюється з анонімних цитат, і тому "фольклорний інтертекст літератури є базовим" [10, с. 6]. Дослідник висловив думку, що фантастика є первісно інтертекстуальною за своєю природою, і доводив наявність фольклорного інтертексту (фольклорна чарівна казка) у фантастичних творах. Він стверджував, що зображення неможливого, з погляду реального досвіду, яке й є первинною суттю фантастичного, уперше було репрезентоване в "жанровій парадигмі фольклорно-казкової семантики, втіленій у специфічному корпусі сюжетів", які мають початок у первісному міфологічному спадку. У М. Еліаде знаходимо спостереження про розрізнення міфу як істинного казання і казки як казання вигаданого [13, с. 36]. Нас цікавить, насамперед, переосмислення істинного казання, міфу в романі, хоча фольклорний інтертекст теж присутній у тексті. Наприклад, розповіді про русалок, квітку папороті чи прозорий образ Землі-Попелюшки. Окрім цього, у творі віднаходимо алюзії з Біблійними текстами, як-от розповідь про Ісусових учениць, паралелі з літературними творами – "Лісовою піснею", "Фаустом", посилання на філософські праці І. Канта, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера та екзистенціалістів.

Філософічність "Вогнесміху" нашоухує на пласти міфологічного інтертексту, адже філософський світогляд містить у собі елементи міфологічного [5, с. 17]. Так, у М. Еліаде зустрічаємо опис цієї злітованості, етнолог наголошує, що "перші філософські побудови походять із міфології: систематизована людська думка прагнула зрозуміти те "абсолютне начало", про яке йшлося в космогонії, виявити таємницю створення світу, таємницю виникнення буття" [13, с. 131].

У творі відбувається переосмислення правічних міфологічних уявлень Індії, Єгипту, Шумеру та України. Добір міфологічних сюжетів доволі еkleктичний (поруч співіснують Ізіда, Озіріс, Вішну, змії Васука, Фаетон, Гея, Люцифер, Ярило, Лада) і слугує для підтвердження нової картини світоладу. Відомі міфологічні сюжети підібрано з метою обґрунтування фантастичного припущення – мільйони років тому в Сонячній Системі існувало два сонця – Геліос (Світовид, Дажбог, Сурья) і Люцифер (Озіріс, Ра, Рах). Завдяки потенціалу двох світил і материнській планеті Ладі на Землі зародилося життя, з'явилися розумні істоти – титани. Однак сталася космічна катастрофа: сколапсувало одне зі світил, а замість нього утворилася чорна діра. Інше світило – сонце-Ярило – перетворилося на жовтого карлика і ледь не спалило Землю-Гею. На підтвердження цього в романі наводиться міф про Фаетона і колісницю Геліоса. Відтоді Земля і решта планет системи безупинно падають у чорну діру, і це падіння спричинило появу часу і втрату безсмертя.

Це припущення підкріплюється переосмисленням ще одного відомого давньогрецького міфу про оскоплення батька Урана (Неба) сином Кроносом. Оскоплення відбулося за допомогою золотого серпа, тобто Місяця (має серповидну форму). Відтоді Земля-Гея припинила народжувати нових дітей. Зрозуміло, що після космічної катастрофи, під час якої Лада розпалася, потрапивши в лещата гравітаційного урагану (її уламок приєднався до Землі у вигляді супутника Місяця-серпа), умов для розмаїтого життя на Землі не було. Людям необхідно було пристосовуватися до суворих умов,

а минула щаслива епоха лишилася тільки в міфах. Важливо, що міфологічні сюжети доповнює наукова інформація, висловлена космонавтами, вченими тощо. Постає цілком відмінна космогонія, яка поєднує традиційні міфологічні сюжети з науковими даними.

Окрім космогонічних міфів, у романі віднаходимо цікаву інтерпретацію антропогенічного. Греки вірили, що зло на землі з'явилося через створення Еребом, володарем ночі, антиподів людей. Наділені викраденим у квітів життям вони, проте, мали моторошний розум і, змішавшись зі світлими дітьми титанів, почали сіяти зло. Цікавим є те, що своє походження людина веде від квітки (до речі, образ квітки є одним із центральних у тексті). З одного боку, це припущення можна розуміти в символічному ключі: як ілюстрацію панівних еволюційних теорій, у яких саме флора є передумовою існування тваринного світу. З іншого – роль квітки у творі більш значуща. Квітка наділяється інтелектом і зводиться на вершинний щабель розвитку як фототрофний організм, що не потребує для життя нічого, окрім сонячних променів, символ тотального добра і непротивлення. До традиційного міфу письменник додає власне фантастичне сприйняття рослинного світу: "Рослини не були в ті часи прив'язані до ґрунту. Вони вільно літали в просторі, гралася з людьми й тваринами, прикрашаючи степи й гори чарівними живими килимами і знову відлітаючи. Вони виявляли ... мудрість Метіди, самозречення Ероса, ніжність і ласку Аврори..." [2, с. 149].

Майбутню людину О. Бердник уявляє схожою на квітку – Фітогомо. Така істота не потребує їжі, їй достатньо сонячної енергії, що засвоюється без посередників у вигляді плодів та м'яса, і розкриває перед фітогомою неймовірні можливості: мандри крізь час і простір, спілкування на відстані, антигравітація, подолання смерті. Такою, вважав О. Бердник, і була програма розвитку людини, однак щось пішло не так, і виник жорстокий тваринний світ. Осягнувши складний шлях метаморфозу, скинувши із себе вчорашній тип ветхої людини, має виворитися нова радісна квітлолюдина, щоб "вивести квітку в безмірність, засіяти життям далекі світи" [2, с. 333].

Для давньоукраїнської міфології аніматизм – "перенесення психічних властивостей людини на природу" [11, с. 16], ставлення до неї як до живої істоти – надзвичайно характерний. Наші предки вважали великим гріхом зривати і дарувати квіти чи незрілі плоди, бо це означало смерть. Зірвані квіти несли тільки на похорон, клали на могилу. Зірвана й подарована квітка – злочинний акт, тобто людині бажать того ж, що сталося з рослиною [4, с. 427]. А зрубати дерево можна було тільки з дозволу духовного розпорядника роду, адже дерево, особливо дуб, – втілення світового дерева, яке росте у вирії. Давні українці вирізняли окремі дерева і наділяли їх магічними властивостями. Для таких дерев відводилися окремі місця, священні гаї. Жодної гілочки не можна було там зламати, бо вони вважалися житлом богів на землі. Священими вважалися дуб, ясен, береза, тополя, верба, липа, вишня. А те дерево, яке мало особливо довгий вік, ставало священним [4, с. 131].

У "Вогнесміхові" дівчина-лікар Русалія разом зі своїм прадідом приходять до такого старезного дуба і зустрічає Зелен-Дива – господаря квіткового царства: "Зненацька стовбур багатоговікового дуба запульсував прозорими хвилями, і з того мерехтіння з'явилася гармонійна постать юнака у завітчанних шатах" [2, с. 252]. Див (Дий, Дій) – божество, що мало кілька іпостасей. Передусім це божество неба, щось на зразок давньогрецького Урана. Див асоціюється з животворною енергією сонця, що пробуджує плодючі сили землі і присутній у міфології усіх слов'ян. У стародавніх гаївках Див згадується укупі з Ладом: "Ой Див-Ладо..." [4, с. 146]. Як

відомо, Ладо вважався богом кохання, тепла, добробуту, посередником між сонцем та людьми.

Однак українці мали Дива також за божество страху і смерті. Уявляли його в образі хижого птаха з лиховісним обличчям, крик якого був злою прикметою. Підтвердження цьому дослідники вбачають у "Слові о полку Ігоревім": "Див кличеть верху древа". Вбачали в ньому лісовика, страховище (диво).

О. Бердник схиляється до позитивного розуміння Дива, якого змальовує як "Духа Зоряного Обширу", що закликає людей до єдності. Диви, вважав О. Бердник, є духами природи, а саме рослинного світу, і живуть у лісах. Маємо цікаву аналогію зі створіннями західноєвропейської міфології – ельфами.

У творі виникає надзвичайна ситуація, характерна для фентезі. Перед читачем постає цілком неймовірний світ, наповнений дивовижними створіннями – дивами, мислячими квітами, русалками, рахманами – людьми сонця, які щезли нині з нашого поля зору. Усе, що здавалося звичним, мало значення буденного фону для життя людини – володаря світу, раптом отримує душу. А людина падає зі свого антропоцентричного трону в зоряний дивокіл, чи, навпаки, не падає, а вивисується і набуває надзвичайних можливостей. Сама перетворюється на міфологічного велета тіла й духу – на Радісного чи Заквітчаного, на Фітогomo, наділеного неймовірними можливостями.

На заваді такого фантастичного перетворення, на думку письменника, стоїть мозок як вмістилище інтелекту. Лещата свідомості (кори мозку) тримають у полоні тотальне знання, успадковане людиною від її титанічних батьків. Підтвердження цьому збережено в давньогрецькому міфі про боротьбу олімпійців (кронідів, синів часу) із титанами. Титани – древні мудрі сили всього тіла – виявилися полоненими розуму, який тероризує геніальні сили глибин підсвідомості примітивними логічними законами. Схожа картина постає в давньоіндійському міфі про дзеркало асурів. Переможени девами богами асури вигадали підступний вихід: "Було викуване велетенське зоряне дзеркало, що відображало внутрішню сутність того, хто дивився в нього, і ущільнювало її, перетворювало в тілесну форму..." Деви зазирали в дзеркало і не змогли відірватися, а їхні "щільні, відчужені образи попливли у світ, населяючи сфери сонними істотами, розділеними з власними господарями, з девами..." [2, с. 163]. Так, люди – сплячі боги, яким варто лиш прокинутися, скинути полон чар магічного дзеркала (кайдани свідомості), щоб повернути собі дар матері-природи – безсмертя і космічне знання.

Простір "Вогнесміху" ділять міфологічні образи і наукові дані, при цьому наука наділяє міф своєю визначаль-

ною властивістю – здатністю сумніватися. Перед нами вже не той традиційний міф, що дає незаперечне знання про світолад, він десакралізується. Таке "переміщення міфу "з області віри в область сумніву" означає просто руйнування його як ідеального і живого явища" [10, с. 21]. У цьому полягає відмінність фантастики від міфу – вона потребує дослідження, сумніву, допитливості. Водночас "раз і назавжди обжитий фантастичний світ вже не породжував сумнівів. Він був відтоді в чомусь схожий на "другу реальність" середньовічного християнського міфу" [6, с. 168]. При такому освоєнні фантастичного світу наукове знання перетворюється на міф. За такою схемою відбувається перебудова міфу в фантастичному творі, зокрема "Вогнесміхові", який, як доводилося, має власну антропо- та космогонію.

Щодо фентезійних фрагментів у творі, таких як проходження вогненного кола Русалією, зустріч із Зеленим Дивом, порятунок самогубця із XIX ст. тощо, то у цих випадках перебудова традиційного міфу здійснюється на основі ірраціональних знань людства (магія, містика, марновірства, релігія, ірраціональні філософські течії тощо) та етичних настанов письменника.

Фантастичний інтелектуальний роман "Вогнесміх" прочитується в контексті традиційних сюжетів давньоукраїнської, індійської, давньогрецької міфологій, які зазнали семантичних трансформацій зі змістовою метою витворення фантастичної картини світоладу. На межі міфу і науки виникає нова міфологічна система роману, у центрі якої перебуває ідея про єдність космосу і людини. Ця єдність існувала колись у золотому віці, а нині люди стали бранцями часу і простору, втратили безсмертя і здатність розмовляти з рослинами. Герої роману діють відповідно до цих уявлень, так само як первісні племена жили, спираючись на свої космогонічні уявлення, і наслідують Радісного – нового міфологічного героя, як наші пращури повторювали поведінку надприродних істот древніх міфів.

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979; 2. Бердник О. Вогнесміх. – К., 2006; 3. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – К., 2004; 4. Войтович В. Українська міфологія. – К., 2005; 5. Діденко В.Ф. Філософія: ескізи для самопідготовки. – К., 2006; 6. Кагарлицкий Ю. Фантастика ищет новые пути // Вопросы литературы. – 1974. – №10; 7. Кіхно О. Творчість Олеся Бердника в європейському культурному контексті / Бердник О. Вогнесміх. – К., 2006; 8. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К., 2007; 9. Неёлов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. – Ленинград, 1986; 10. Неёлов Е.М. Фольклорный интертекст русской фантастики. – Петрозаводск, 2002; 11. Релігiєзнавчий словник / За ред. А.Колодного і Б.Лобовика. – К., 1996; 12. Смирнов В.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – СПб, 1995; 13. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с франц. – М., 2001.

Надійшла до редколегії 01.11.07

О. Сліпушко, канд. філол. наук

## ОБРАЗ АВТОРА-ПРОПОВІДНИКА У КИЄВОРУСЬКІЙ КНИЖНОСТІ

*Досліджено образ автора-проповідника у книжності києворуської держави (XI – першої половини XIII ст.), зокрема у творах Іларіона Київського, Луки Жидяти, Феодосія Печерського, Кліма Смолятича, Кирила Турівського.*

*The image of the author of the sermons in the literature of the Kiev Rus (11th – first half 13th centuries) is analyzed, in particular, in the works of Illarion of Kiev, Luka Zhydiata, Theodosius of Pechery, Klym Smolyatych, Cyril Turovsky.*

Проповідницька література – вагомий пласт середньовічного письменства. Спрямована на утвердження християнської віри, вона творилася книжниками, що були виразниками позицій церкви і держави. Образ автора-проповідника віддзеркалює особливості середньовічного мислення, процес трансформації християнських догм на руському світоглядному та культурному ґрунті. Окремі аспекти проблеми образу автора-проповідника досліджуються у працях П. Білоуса, Г. Подскальськи, Т. Целік, В. Сулими, Д. Ліхачова,

В. Яременка, Ю. Пелешенка, В. Шевчука та ін. Як правило, дослідники звертають увагу на особливості проповідницьких творів. Натомість новизна цієї статті полягає у тому, що подається аналіз образу автора-проповідника, виділяються його специфічні риси з огляду на особливості жанру та його вплив на формування авторських позицій. Відтак, завдання статті зводяться до характеристики образу автора-проповідника у творах Іларіона Київського, Луки Жидяти, Феодосія Печерського, Кліма Смолятича, Кирила Ту-

© Сліпушко О., 2008

рівського – видатних творців ораторсько-проповідницьких творів доби Києворуської держави (XI – першої половини XIII ст.).

На формування образу автора-проповідника значно вплинула національна тенденція тяжіння до державної церкви, незалежної від Візантії. Держава і церква творили єдине ціле, тому проповідник виступав не лише виразником і носієм християнських ідей, але й державних принципів. Слід погодитися з думкою Г. Подскальськи про те, що "всі місіонерські зусилля церкви були спрямовані головним чином на правлячу верхівку. Держава, наслідуючи візантійські зразки, крім дарів і привілеїв, безпосередньо підтримувала церкву в її власне церковній діяльності (Amtshilfe). Для верхівки суспільства церква була приваблива тим, що вона виступала не лише посередницею Божественного одкровення, але й носителькою культури і світогляду цивілізації. Сила церкви полягала у тому, що вона достойно проявила себе перед обличчям нестандартної ситуації, якою не можна було керувати за допомогою колишніх ідейних прикладів і моделей поведінки, перенесених у нові обставини; сила ж держави – у розумінні спрямованої у перспективу спільності своїх інтересів з інтересами церкви, в силу чого церкві треба було надавати необхідну допомогу у виконанні її місії" [5, с. 71].

Автор проповіді – завжди, як зазначає П. Білоус, "пропагандист та апологет віри Христової, її охоронець і носій. Така відпочаткова і традиційна іпостась проповідника, котрий бере на себе обов'язок та відповідальність наслідувати апостольську діяльність як науку. Але як творець тексту він самоусвідомлює себе мудрецем-книжником, який черпає мудрість із Святого Письма і творів отців церкви, з історичних та агіографічних джерел. Функція проповідника розширена необхідністю не лише створити текст, а й проголосити його, отож він водночас мислить себе оратором, проповідником мистецтва усного слова. Автор "казання" – медіум, посередник між словом і ділом Божим та людьми, котрий бачить своє завдання у тому, щоб донести до них божественні смисли життя, а головне – зміцнити віру, тому проповідник – це ще й сугестор, який словом навіює передчуття Царства Небесного. Закріплення віри, на переконання проповідника, пов'язане не стільки з усвідомленням релігійних догматів, скільки з їх "переживанням", тобто віра формується на емоційній основі. Відтак слово має бути спрямованим саме до емоційно-генної сфери слухача, нести в собі сугестивний заряд. Таку роль ефективно виконує слово образне, мова схвильована, стилістично виразна, автор проповіді прагне творити експресивний, художній текст, тому й постає як вітій словес" [1, с. 41–42].

Автор-проповідник творить літературу, що має яскраве церковно-учительне спрямування, орієнтоване на зразки і канони візантійські та болгарські, а також на киеворуську традицію. Визначальними для нього є роздуми про внутрішній світ людини, її морально-етичні принципи, глибину віри. Автор-проповідник стоїть на тому, що людина не народжується з готовими моральними якостями. Вони формуються протягом її життя. Тому його завдання – впливати на формування цих якостей. Важливо, що тут він виходить із того, що в кожній людині присутні як добре, так і погане начало. Настає час, коли одне з них перемагає, тому своїм покликанням автор-проповідник вважає сприяння тому, аби перемогло добре начало. Автор-проповідник стоїть на тому, що від самої людини залежить те, який вибір життєвого шляху вона зробить. Тобто, стане на шлях добра чи шлях зла. Категорія внутрішньої свободи особистості, свободи її волі є надзвичайно важливою для ав-

тора-проповідника. Він вважає, що не можна силою змусити людину зробити той чи інший вибір. Їй можна допомогти тільки переконавши.

Автор-проповідник вибір людиною шляху зла, а також всі колізії дійсності, наприклад, військові поразки, соціальні зіткнення, політичні злочини, стихійне лихо, хвороби тощо, пояснював із позицій християнського провіденціалізму. Він трактував це як дії диявола чи покарання, повчані Богом за гріхи людські. Проповідник прагне узагальнювати історичний досвід людства і робити на його основі дидактичні висновки, повчальні настанови. Так само він узагальнює і життєвий досвід окремих історичних осіб, творячи приклади для наслідування чи виключно негативної поведінки. У розумінні автора-проповідника література покликана повчати суспільство, давати йому настанови. Ораторсько-проповідницька література має допомогти людині пізнати суть і "волю" Бога, щоб уникнути "тенет" диявола.

Ораторсько-проповідницька література засвідчує модифікацію, збагачення та кардинальне переосмислення візантійських зразків на руській основі. Внаслідок цього творяться жанри синтетичні, що містять риси різних жанрів. Так, "Слово про Закон і Благодать" Іларіона виходить за межі святкової гомілії та енкомії (похвали). Тут, як наголошує Г. Подскальськи, "риторико-гомілетичний характер цілого заступає екегетичні та догматичні елементи: жодне з догматичних чи біблійних положень (при понад ста цитат із Писання!) не супроводжується якимось детальним коментарем" [5, с. 154]. Автор проповіді завжди є інтерпретатором і коментатором Біблії, а також наставником і вихователем. Інколи він – державний ідеолог, як Іларіон. Цілком правомірно зазначає В. Сулима: "Бог діє в історії через видатних людей" [6, с. 116]. Іларіон підносить і звеличує образи князів Володимира Великого та Ярослава Мудрого, аби показати, що через них Бог "діє" на Русі. Слід погодитися з думкою А. Дьоміна про те, що книжний аналітизм Іларіона "ймовірно, був продиктований авторською роллю, вибраною Іларіоном у його "Слові". Це образ дуже скромного книжника: "похвалимь же и мы по силе нашеи, малыми похвалами" – за подібними словами стояло смирення, а не лише традиційне самоприниження" [2, с. 78].

Як проповідник Лука Жидята прагне творити просту проповідь, розраховану на широке коло слухачів, на відміну від Іларіона, що писав своє "Слово про Закон і Благодать" для суспільної еліти. Відповідно твір Луки значно легше сприймається. Так само, як Іларіон, Лука, на чому наголошує Г. Подскальськи, пише свій твір "як прощальне слово чи типове звернення до новопросвічених християн, які ще перебувають під впливом язичництва" [5, с. 157]. А численні "посилання на Символ Віри та основні догмати, а також детальний список християнських чеснот дозволяють бачити у цій проповіді своєрідний *vademesum* для першого покоління християн, створений за візантійським зразком (Кирило Єрусалимський)" [5, с. 157]. Як проповідник Лука Жидята прагне переконати свого слухача у тому, що вибір повинен бути зроблений на користь християнства. У цьому він бачить своє покликання як проповідника. Авторська позиція Луки Жидята відрізняється намаганням бути максимально близьким до своєї аудиторії, він отожднює себе з нею.

Так само прагнення бути одним із тих, для кого написаний твір, є визначальним для простих проповідей Феодосія Печерського. Його твори були розраховані як на ченців, так і на мирян. Сам Феодосій був представником чернецтва. Будучи ігуменом монастиря, він не підносить над братією. Навпаки, всіляко прагне підкреслити, що

він такий самий, як і вони. Крім того, проповідник Феодосій намагається (і це йому вдається) знайти спільні життєві принципи з людьми світськими, аби переконати їх у правильності проголошуваних ним принципів.

Слід погодитися з думкою Г.Подскальськи про те, що "за стилем і змістом п'ять слів до братії ... нагадують аналогічні повчання Феодора Студита, який був для Феодосія Печерського авторитетом і прямо згаданий у тексті. У простих виразах і з великою кількістю цитат із Писання Феодосій наполегливо звертає увагу ченців своєї обителі на необхідність дотримання Студитських правил, водночас засуджуючи погані риси (неробство, хитрість, стяжательство тощо). Останнє зі слів містить також алюзії і вислови (апофегми) святих отців" [5, с. 161]. У цих творах автор постає як перекоаний чернець, який присвятив своє життя служінню Богу. До цього він закликає й інших ченців – до самовідданості Богові. У "Слові до келаря" проповідник Феодосій дає власне тлумачення процедури передавання монастирських ключів, посилаючись на видіння пророка Ісаї. У його баченні – це священне духовне дійство. Проповідник просить Бога зміцнити віру нових християн, а також захистити князя, єпископів, увесь чернечий чин. Богородиця для проповідника Феодосія – заступниця руського народу. Великого значення він надає ролі трьох святителів – Василя Великого, Григорія Богослова, Іоанна Златоустого, а також Святого Миколая, святого Антонія, якого називає "всієї Русі святильником".

Авторські позиції Кліма Смолятича щодо тлумачення Святого Письма подібні до Іларіонових. Він мислить символами, а в образах Біблії бачить глибокий символічний підтекст. Його твір є не просто проповіддю, а своєрідним відкритим листом. Перша частина "Послання священнику Фомі" – це особиста апологія Кліма від закидів Фоми. Друга – алегоричне тлумачення Святого Письма. Загалом проповідник Клим певною мірою наслідує візантійські жанри "запитання – відповідь". Але особливістю його твору є те, що в ньому є ряд біографічних ремінісценцій. Отже, проповідник Клим Смолятич поєднує норми Святого Письма з фактами власної біографії. Звернення до особистого досвіду робить його теоретичні тези і висновки більш переконливими. Він претендує на правдивість. Водночас, як зазначає Г. Подскальськи, "Клим слідує то реальній екзегезі вчених коментаторів антиохійської школи, то символічній, інколи загадковій інтерпретації александрійських отців" [5, с. 166].

Творчість Кирила Турівського є вищим досягненням символіко-інакомовної екзегези. Як і Іларіон та Клим Смолятич, він мислить символами. Даючи власну інтерпретацію та розуміння образів і сюжетів Святого Письма, він заявляє про свою позицію. Як проповідник Кирило Турівський переконує свого слухача і читача силою слова і глибиною думки. Г. Подскальськи пише: "Застосований автором метод алегоричного витлумачення закорінені швидше в інтуїтивних асоціаціях, ніж у богословських роздумах: талановитий оратор бере верх над ученим екзегетом і вірочителем, а святкова радість приглушує несміливі спроби поглибленого богословського вопрошання. У цій основній тенденції проявляється водночас і подібність, і відмінність від творів Григорія Назіаніна, Єпифанія Кіпрського та Іоанна Златоуста, які Кирило частіше за все використовує у своїй роботі" [5, с. 117].

У "Слові у неділю по Великодні" Кирила Турівського звучить тема церковної ієрархії, що є рідкісною для візантійської літератури. Описуючи вхід до Єрусалиму, Кирило Турівський дає власне тлумачення питання про антагонізм між іудеями та язичниками. Настрій всепе-

ремною радості бачимо при згадці про народження та воскресіння Ісуса Христа. Суто авторським є також варіювання мотиву про те, що Христос постраждав як людина, але як Бог переміг і воскрес. Проповідник звертається до популярного у тогочасній світовій літературі Плачу Богородиці, але не переказує євангельський сюжет, а драматизує його, вводить власні образи, паралелізми, антитези, уособлення, порівняння, символи, притчі, приповідки, загадки.

Кирило Турівський як проповідник стоїть на яскраво виражених аскетичних позиціях. Його поглядам притаманна навіть певна войовничо-чернеча спрямованість. Він вважає, що сенс і покликання людського життя – служити Богові. Як проповідник Кирило розрізняє серед своєї аудиторії ченців і мирських людей. Він стоїть на тому, що ченці повинні цілком і повністю відмовитися від мирських і плотських радощів, позбавитися турбот і служити вічним цілям та ідеалам. Як автор проповідей Кирило своєю власною життєвою позицією формує приклад для наслідування для представників чернечого чину. Визначальною рисою світогляду Кирила як проповідника є відстоювання тези про те, що прикладом ідеального суспільства є монастир. Він закликає людей формувати у своєму характері такі чесноти, які відкривають шлях до спасіння душі, а це смирення, послух, повна відмова від своєї волі та віддання себе у волю Бога. Тут Кирило Турівський близький до позицій Феодосія Печерського.

Як автор-провідник Феодосій Печерський у своїх працях звертався передусім до чернечої "братії", до київських князів, а вже потім до широких кіл мирян. Кирило Турівський виходить на більш широку аудиторію – у своїх посланнях він не розмежовує аудиторію. Кожен його твір адресований усім – і ченцю, і мирянину, і князю, і боярину, і простій людині. Ті принципи, що у проповідях Феодосія Печерського були практичними рекомендаціями для влаштування правильного чернечого життя, у Кирила Турівського набувають значення моральних закликів, адресованих усьому тогочасному суспільству. Кирило як проповідник намагається звертатися до кожної людини, до її думок і переконань. Таке завдання проповідника зумовило й використання ним жанру притчі, де кожен окремий приклад дає змогу зробити максимальне узагальнення, а глибина його символічного значення дозволяє віднайти у ній ідею, яку проповідник утверджує.

С.Лук'янов цілком правомірно зазначає: "У "Словах" Турівського простежується схильність до аскетизму – того напрямку, в якому добро і зло різко контрастують, пов'язують з душею та тілом. Тіло у розумінні прихильників аскетизму від початку схильне до зла, а тому умертвлення його – обов'язкова умова спасіння. Життя майбутнє, небесне рішуче вивиснується над земним. Пізнання у межах аскетичного світогляду зводиться до з'ясування смислу книг Святого Письма. У ці книги нічого не дозволяється вносити "від себе". Поступка ж земним інтересам означала "єресь". Не допускаючи "єресі", Кирило Турівський досягає того, що євангельський сюжет в його "Словах" набуває характеру своєрідного ліричного вірша у прозі" [4, с. 21]. Слова Кирила Турівського були призначені для виголошення у храмі, при молитві. Святкове богослужіння вимагало певної позиції проповідника – позиції особи, здатної переконувати у власній правоті. Як автор-проповідник Кирило Турівський дотримується вимог риторичного мистецтва, зокрема використовує риторичну ампліфікацію, тема у його творах словесно варіюється, поширюється, поки зміст не буде розкрито остаточно, вичерпано. Автор прагне розкрити порушену ним тему в усіх смислових та емоційних відтінках, що творить форму риторичної тиради зі своєрідним внутрішнім рит-

мом. Слова Кирила Турівського відрізняються чіткою композицією: твір складається з трьох частин: вступ, центральна частина – виклад, висновок. У вступі автор говорить про свято і висловлює радість із приводу його настання. У центральній – ведеться оповідь, що є переказом євангельської події з приводу конкретного свята. Слід наголосити, що автор-проповідник дає власний переказ сюжету, у якому є місце авторській думці і який містить сюжетні ампліфікації. На думку І. Єрьоміна, інколи Кирило Турівський "обмежувався простим поширенням окремих епізодів євангельської оповіді. Але значно частіше використовував ампліфікації більш складного виду: доповнював сюжет подробицями, що були відсутні у джерелі. Уводив нові епізоди; якщо євангельський текст давав для цього привід, широко користувався прямою мовою – змушував героїв оповіді промовляти довгі монологи. У викладі Кирила євангельські події – невеликі містерії (у складі слова); дія їх розгортається то на землі, то на небі – у раю, то у пеклі; поряд із людьми участь у дії беруть і небожителі, і сатана з підручними йому полчищами демонів. У передачі євангельського сюжету Кирило допускав вимисел, але з метою суто художньою, і в межах якої це дозволяли йому його літературні попередники чи зовсім сучасні йому іконописці, які зображували свята" [3, с. 137].

Г. Подскальські виділяє у руському письменстві пласт аскетичної літератури, зараховуючи до неї твори, що призначалися лише для читання, а не виголошення. У цьому їхня відмінність від гомілетики. Від агіографічних творів аскетичні праці відрізнялися тим, що у них присутній повчальний елемент, що синтезується з оповіданням. До аскетичних творів учений відносить три притчі Кирила Турівського, спрямовані на вдосконалення і поглиблення форм чернечого життя за допомогою алегоричного тлумачення загальновідомих літературних сюжетів чи окремих місць Святого Письма. На нашу думку, ці твори є ораторськими, але з елементами аскетичної літератури. Суто аскетичною літературою на Русі був Києво-Печерський Патерик. До таких творів Кирила Турівського належать "Притча про тіло у душу", "Повість до Василя ігумена Печерського про білоризця чоловіка і про чернецтво, і про душу, і про покаєння", "Сказання про чернечий чин".

Загалом же, як наголошує В. Сулима, "Святе Письмо не лише вплинуло на становлення різноманітних жанрів нашої словесності: Біблія сформувала світоглядні засади руських книжників, дала їм морально-етичні канони, естетично-художні орієнтири, стала домінуючою темою багатьох творів, невичерпним джерелом

сюжетів, образів, порівнянь – альфою і омегою всіх релігійно-літературних надбань. Поза Біблією практично не існувало в тогочасній літературі жодних доріг до істини – все вимірювалося, все розглядалося крізь магичний біблійний кристал, все співвідносилось з постулатами християнського віровчення" [6, с. 120]. Найбільшою мірою Біблія вплинула на формування позицій і переконань автора-проповідника.

Отже, образ автора-проповідника формується відповідно до вимог жанру проповіді, зокрема проповіді простої чи урочистої. Своїм головним завданням автор-проповідник вважає переконання аудиторії в істинності християнської віри. Крім того, ідея національної церкви, її незалежність від Візантії сприяли тому, що автори-проповідники порушують у своїх творах питання не лише релігійні, але й суспільно-політичні. Проповіді мають яскраво виражений повчально-дидактичний характер, але автор-проповідник виходить із того, що його покликанням є переконати, а не змусити людину зробити правильний вибір. Свобода волі людської особистості стає важливою категорією для автора-проповідника.

Іларіон як автор урочистої проповіді у своєму "Слові про Закон і Благодать" переконує аудиторію в істинності християнства-Благодаті. Водночас він виголошує засадничі принципи політики Ярослава Мудрого. Лука Жидята і Феодосій Печерський творили просту проповідь. Автори-проповідники звертаються не лише до ченців, але й світських людей. Лука Жидята оперує нормами Старого Завіту, вбачаючи у ньому шлях до Нового Завіту. Морально-етичні максими в інтерпретації автора-проповідника стоять на одному рівні з ідеями релігійними. Феодосій Печерський творить образ ідеального ченця, що є певною мірою автобіографічним. Клим Смолятич і Кирило Турівський відзначаються символічним сприйняттям та осмисленням світу. Свої позиції вони виражають посередництвом власного осмислення Святого Письма. Загалом позиція автора-проповідника сформована двома чинниками: впливом і вимогами жанру та Біблією як головним джерелом ідей і думок.

1. Білоус П. Світло зниклих світів. – Житомир, 2003; 2. Демин А.С. О древнерусском литературном творчестве: Опыт типологии с XI по середину XVIII в. от Иллариона до Ломоносова. – М., 2003; 3. Еремин И. Литература Древней Руси (этюды и характеристики). – М.-Л., 1966; 4. Лукьянов С.А. Роль христианства в становлении нравственного облика героя древней русской литературы (11 – нач. 15 вв.). – Симферополь, 1995; 5. Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988-1237 гг.). – СПб., 1996. 6. Сулима В. Біблія і українська література. – К., 1998.

Надійшла до редколегії 10.10.07

О. Ткаченко, канд. філол. наук

## СИМВОЛІКА ПОЕМИ ІВАНА ФРАНКА "СМЕРТЬ КАЇНА"

*Досліджується символіка поеми І. Франка "Смерть Каїна". Проаналізовано основні символи: Каїн, рай, сад, яблуко, серце, гора, дерево (дерево пізнання і дерево життя), місто тощо.*

*The article is dedicated to study of symbols of "The Death of Cain" by Ivan Franko. In the work the main symbols – Cain, paradise, garden, apple, heart, mountain, tree (the tree of life and the tree of knowledge), city and others – are analysed.*

"Смерть Каїна" – один із найзагадковіших творів І. Франка. Глибокий знавець і сміливий інтерпретатор давньої символіки, поет розкриває свій творчий задум за допомогою складної символічної гри. Для осягнення поеми слід проаналізувати основні символи та спосіб їхнього переосмислення І. Франком.

Образ Каїна. Образ братовбивці є архетипічним, він наявний у багатьох давніх міфах, відображений у Святому Письмі, апокрифах, народній творчості, художній літературі та образотворчому мистецтві. Перша книга Мойсеєва

"Буття" оповідає про дітей Адама і Єви – Каїна та його брата Авеля. Рільник Каїн та пастух Авель принесли Божі жертви – перший "від плоду землі", другий – "від своїх перворідних з отари та від їхнього лою" [1М. 4:3-4]. Господь зглянувся на Авеля та його жертву і не зглянувся на Каїна з його жертвою, що засмутило (в іншому перекладі – розгнівило) Каїна і штовхнуло на вбивство брата. Драматична і неперевершена за художньою силою оповідь про те, як брат повстав на брата, породила величезну кількість літературних обробок цього сюжету.

Символічні градації образу Каїна такі: 1) братовбивця; 2) перший вбивця; 3) згубець невинної душі; 4) проклятий. Цей образ стає першим у ланцюгу найбільших грішників: Каїн – Ірод – Юда. Три символічні фігури єднає мотив братовбивства, адже Ірод і Юда спричинилися до пролиття крові представників свого народу.

Переосмислення образу Каїна в поемі І. Франка було таким смисловим, що наразило поета на прокляття з амвона. Першим радикальним кроком І. Франка в інтерпретації Каїна стала подача цього образу у розвитку, що суперечить самій природі символу-характеру. Поет перетворює Каїна, проклятого людиноненависника, на мислителя і шукача істини, руйнуючи таким чином архетип братовбивці.

Цікаво, що зважившись на повне переосмислення характеру Каїна, І. Франко залишається вірним біблійній оповіді у багатьох, навіть найдрібніших, деталях. Так, поет виразно вказує на дві з трьох покарань, накладених Богом на Каїна: прокляття ("проклятий", "проклята доля", "проклятий я, се знаю!", "голос мій проклятий", "прокляте тіло") та вічне вигнання і мандрівки (у цьому сенсі образ Каїна перегукується з образом Агасфера, вічного жида):

Убивши брата, Каїн много літ  
Блукав по світі. Мов бичі кроваві,  
Його гонило щось із краю в край.  
І був весь світ ненависний йому,  
Ненависна земля, і море, й ранній  
Пожар небес, і тихозора ніч [7, с. 328].

За Біблією, Каїна було покарано також тим, що земля перестала родити для нього. У І. Франка це передається через символ пустелі, в якій поневіряється герой. "Міф пустелі був одним з найдовговічніших творінь пізньої античності, – пише П. Браун у монографії "Тіло і суспільство". – Це був передусім міф про звільнення від приченості" [2, с. 227].

Зберігає поет і тавро Каїна, накладене на нього Господом як оберіг:

Дикий звір пустині  
Його не страшив: божеє клеймо,  
Наложене на нього, гнало геть  
Від нього всяку твар, усяку смерть,  
Та гнало геть і сон, і супокій [7, с. 332].

Поет наголошує на тому, що тавро є не лише захистом Каїна від насильницької смерті, але й тяжкою Божою покарою.

Святе Письмо змальовує Каїна зятим грішником, який відкинув Божу пропозицію виправитися [1М. 4:6-7]. І. Франко – людиною роздвоєної душі, що дозволило створити загострено драматичний і несподіваний у своєму розвитку характер:

Здавалося йому,  
Що півдуші в нім гнівно рветься пріч,  
А пів без пам'яті, мов нетля в жар,  
Летить туди, до брам хрустальних раю [7, с. 332].

*Символіка раю.* Центральним у поемі "Смерть Каїна" є мотив утраченого раю. Туга за втраченим раєм виступає і рушієм дії, і причиною внутрішнього переродження героя. У пустелі перед Каїном з'являється видіння, яке він відразу упізнає:

То рай! Гніздо утраченого щастя,  
Що, наче сон, майнуло і пропало!  
То джерело безбережного горя,  
Що так пристало до людського роду,  
Мов власна шкура пристає до тіла,  
Що, поки жив, не вирвалось із неї! [7, с. 331].

Чарівне марево, що промайнуло перед Каїном, розбудило в ньому тугу за раєм: "І забажалося йому ще раз Поглянути на захід". Прагнучи дістатися раю, Каїн

"ішов на захід", "грозив на захід, кляв Бога і себе", "все на захід прямував" [7, с. 332-334]. Але чому ж на захід? Адже "насадив Господь Бог рай ув Едені на сході"[1М. 2:8]? Виявляється, І. Франко і тут цілком дотримується біблійної оповіді, згідно з якою "вийшов Каїн з-перед лица Господнього, й осів у країні Нод, на схід від Едену" [1М. 4:16], отож, щоб повернутися до раю, йому треба було рушити на захід.

І. Франко змальовує втрачений рай через ряд символів. Найперше, це символ саду. Зі Старого Заповіту відомо, що "насадив Господь Бог рай ув Едені на сході" [1М.2:8]. У І. Франка рай теж "насаджено", і описаний він як сад: "Пусто скрізь, лиш дерева самотні сумовито шепочуть листям та квітки чудові хитаються на стеблах" [7, с. 339]. Прагнучи побачити рай, Каїн опиняється перед глухою стіною із зубчастими виступами і баштами:

А обіч, доки видко, одностайна  
Стіна, гладка, мов лід, і височенна,  
Здається, аж до неба – ні проходу,  
Ні брами, ні наріжниць, – рівно-рівно  
Біжить вона, мов світ увесь надвоє  
На віки вічні перерізати хоче [7, с. 337].

Тут задіяна символіка раю як огороженого саду, у давньоукраїнській традиції – "вертограду заключеного", в католицькій версії – "garden inclusus". Цікаво, що саме слово рай, запозичене з давньоіранської, означає "звідусіль огорожене місце" [4, с. 399].

Змальовуючи райську стіну, І. Франко пише про її "хрустальні стіни, золоті башти" [7, с. 333]. І кришталь, і золото є символічними речовинами, значення яких пов'язано з духовністю, сакральним світом, божеством, тож вжиті вони поетом цілком умотивовано.

Каїн вирішує знайти вхід у райській стіні, адже "є прецінь вихід десь у тій стіні, куди прогнав Бог батька мого з раю. Там, кажуть, ангел з огням мечем стоїть на варті" [7, с. 336]. Херувима з вогняним мечем, за книгою Буття, Бог поставив для охорони дерева життя від Адама після гріхопадіння, відтак цей образ є атрибутивним у символіці втраченого раю.

І. Франко змальовує рай передусім як сад і лише тричі згадує про інший символ раю – місто. В одному випадку поет описує рай як "величний, ясний "город божий" [7, с. 339], в інших – говорить про райський майдан. Це вже новозаповітний погляд на сутність раю, викладений у Посланнях Св. Апостола Павла та в "Об'явленні" Св. Апостола Іоанна, де описане місто Бога Живого, Небесний Єрусалим. Згодом Августин Блаженний розвинув цю ідею у своїй фундаментальній праці "Град Божий" (V ст.).

Ще один символ раю в поемі "Смерть Каїна" безпосередньо пов'язаний зі вченням Ісуса Христа. У болючих роздумах про втрачений рай герой відкриває для себе, що:

Значить, і джерело  
Життя ми маєм в собі, і не треба  
Нам в рай тиснутись, щоб його дістати!  
О Боже мій! Невже ж се може бути?  
Невже ж ти тільки жартував, як батько  
З дітьми жартує, в той час, як із раю  
Нас виганяв, а сам у серце нам  
Вложив той рай і дав нам на дорогу? [7, с. 344].

Ці слова – парафраз Ісусового повчання про Царство Небесне: "А як фарисеї спитали Його, коли Царство Боже прийде, то Він їм відповів і сказав: "Царство Боже не прийде помітно, і не скажуть: "Ось тут", або: "Там". Бо Боже Царство всередині вас!" [Л. 17: 20–21]. Отож, І. Франко використовує Царство Небесне як ще один символ раю, підкреслюючи, що рай – не стільки



місце, скільки стан душі. Усвідомлення цієї істини перероджує Каїна – із братовбивці він перетворюється на носія спасенної ідеї, усвідомлює себе месією:

О люди, діти, внуки, сиротята!  
Покиньте плакати по страті раю!  
Я вам його несу! Несу ту мудрість,  
Котра допоможе вам його здобути,  
У власних серцях рай новий створити! [7, с. 346].

Філософія серця, адептом якої стає Каїн, має своїм джерелом Святе Письмо, зокрема Св. апостол Павло надає серцю провідну роль у здобутті віри: серцем людина вірує [Рим. 10:19-11], у ньому знаходить помешкання Христос [Еф. 3:17]. Відтак заклик Каїна: "Погляньте в власне серце!" – є за своєю суттю глибоко християнським.

Найвідомішим інтерпретатором філософії серця в українській традиції був Г. Сковорода, тож не дивно, що в словах Каїна чуємо відгомін його думок, наприклад, в описі безглуздості людських пошуків щастя в зовнішньому світі:

І мечуться вони, мов лист сухий  
В осіннім вітрі, – ріжуть і мордують  
Одні других лютіше звірів лютих,  
І риються в землі, до неба рвуться,  
Пливуть по морю – в небі чи за морем  
Шукають раю, щастя, супокою,  
Шукають того, що лиш в серці своїм,  
В любові взаємній можуть ізнайти! [7, с. 345].

Це – слова Каїна, а от слова Лонгіна з "Разговора п'яти путників о истинном счастье в жизни" Г. Сковороди: "Я и сам часто удивляюсь, что мы в посторонних околичностях чрезчур любопытны, рачительны и проницательны: измѣрили море, землю, воздух и небеса и обезпокоили брюхо земное ради металлов, размежевали планеты, доискались в лунѣ гор, рѣк и городов, нашли закомплетных миров неисчетное множество, строим непонятныя машины, засыпаем бездны, воспячаем и привлекаем стремления водня, чтоденно новыя опыты и дикія изобрѣтєнія. Боже мой, чего не умѣем, чего мы не можем! Но то горе, что при всем том кажется, что чегось великаго не достает. [...] Математика, медицина, физика, механика, музыка с своими буими сестрами; чем изобилнѣе их вкушаем, тѣм пуще палит сердце наше голод и жажда, а грубая наша остолбенѣлость не может догадаться, что всѣ они суть служанки при госпожѣ и хвост при своей головѣ, без которой весь тулуб недействителен" [5, с. 171].

Втрапивши надію потрапити за райські стіни, Каїн вирішує видертись на височенну гостру гору серед пустелі, щоб звідти поглянути на рай. У символічному значенні гора – це місце спілкування з Богом: на горі Синай Мойсей отримав священні скрижалі завіту, на горі Кармел перебував Божий чоловік Єлисей [2 Цар. 4:25, 27], із гори Христос проповідував своє вчення народу, на горі Фавор відбулося Господнє Преображення. Сходження на священну гору символізує прагнення людини до вищих станів, її переродження та ініціацію; важкий шлях на гору асоціюється зі складнощами духовного удосконалення. Саме тому І. Франко так яскраво описує поневіряння Каїна, який день у день дерся на гору:

Весь труд, що досі  
Зазнав він, був нічим, супроти сеї  
Вандрівки. Бачилось, що та гора  
Зібрала всі завади й перешкоди,  
Щоб зупинить його: потоки бистрі,  
Ліси непроходимі, темні звори,  
Яри бездонні і холодні мряки,

Лиш звільна, важко дишучи, увесь  
Облитий потом, пробирався Каїн  
Все вище в гору. Чим палкіше рвались  
Його бажання вверх, тим тяжчою  
Була його дорога, немічнішим  
Все тіло, більший сум лягав на душу [7, с. 337].

На горі Каїн знаходить джерело і папороть, солодке коріння якої споживає. Це також символи: перший означає посвяту, творче натхнення, другий – самотність та смирення.

Можлива ще одна інтерпретація символу гори, пов'язана з творчістю А. Данте, зокрема його "Божественною комедією". У піснях її другої частини оповідається про мандрівку поета на високу гору покаяння, звідки він мав оглянути святі місця і ввійти до чистилища. Гору А. Данте і гору І. Франка єднає чимало спільних деталей, які не є випадковими, оскільки український поет досліджував і перекладав твори великого італійця, а 1913 року видав книжку "Данте Аліг'єрі".

Після сходження на гору Каїн уперше за своє життя розкаюється і замислюється про покуту: "Я, перший вбивця, викуплю свій гріх Тим, що відверну всіх людей від вбивства" [7, с. 346]. У фіналі поеми сліпий, але не-схибний мисливець Лемех вбиває свого прадіда, гострою стрілою пронизуючи Каїнове серце. Серце зі стрілою – скрушене, покаянне серце, також – символ Спасителя в католицькій традиції.

Каїн, що розкаюється, Каїн, що відкрив спасенну істину і ніс її людям, – так радикально переосмислив образ братовбивці І. Франко. Саме через це поема тривалий час тлумачилася як богоборча. Насправді ж перетворення страшного грішника на каяника цілком відповідає християнському вченню, хоча, безумовно, є анахронізмом щодо фігури Каїна і руйнує архетип братовбивці.

*Символіка райських дерев.* Із вершини гори Каїн бачить "посеред раю, на майдані два дерева найвищі, найпишніші" – дерево життя і дерево пізнання добра і зла. У цьому поетичному описі сполучено старозаповітну і новозаповітну розповідь про сакральні дерева: посеред раю – взято з книги Буття; на майдані, тобто в місті, – з Об'явлення Іоанна Богослова.

Описуючи дерево життя і дерево пізнання, І. Франко користується символікою "право" – "ліво" у значенні "добро" – "зло":

Се направо –  
То дерево життя: небесний грім  
Вершок його розстріскав, розколов  
Весь пень його до самої землі,  
Та не убив його живої сили!  
Воно росте, пускає гілля вшир,  
Пускає пасиння нове довкола!  
А те наліво – дерево знання  
Добра і зла. Під ним клубиться гад,  
А на гілках його багато плоду  
Понависало. Плід той так блищить,  
Манить, ясніє, душу рве до себе!  
Та ось повіяв вітер, і, мов град,  
Посипались плоди оті на землю  
І всі відразу попелом розсілись,  
Огнем розприсли, розлились смолою! [7, с. 339].

У цьому уривку І. Франко відступає від усталеного символізму райських дерев, адже дерево з розколотим вершком, тобто дерево у формі грецької літери Y – це дерево пізнання добра і зла (двоїсте за своєю суттю), а не дерево життя. Чималу увагу приділено в поемі сакральним плодам, зображаючи їх, І. Франко користується прийомом невідповідності зовнішнього і внутрішнього. Так, плід дерева пізнання блищить,

манить, ясніє, але розпадається попелом; плід дерева життя – чудовий, але не блискучий з виду, захований між листям і терном.

У традиційному потрактуванні плоди райських дерев – це смерть (дерево пізнання) і безсмертя (дерево життя): Господь виганяє Адама з раю, аби "не простяг він своєї руки, і не взяв з дерева життя, і щоб він не з'їв, – і не жив повік віку" [1М, 3:22]. Чимало мислителів пропонували своє тлумачення символіки райських плодів. У Франковій інтерпретації плід дерева пізнання наділяє людину жорстокістю і потягом до руйнації:

А вкушивши

Отого плоду, кождий ще лютіший  
Стає, озвірюється на весь світ,  
Мордує, ріже та кує в кайдани,  
Валить і ломить те, що другий ставив,  
Палить, руйнує – просто божевільні! [7, с. 340].

Каїн розмірковує про плід пізнання і наслідки його вживання. "От де веде знання! Кров, рани, смерть – його найперші дари," – виголошує Каїн, але далі доходить іншої думки:

...знання, то не бажання смерті,  
Не враг життя! Воно веде к життю!  
Вбезпечує життя! От в чім вся річ!  
Як та стріла, що забиває птицю,  
Сама – не птиця! Як той ніж, що ріже,  
Сам – не убійця! Так, значить, знання  
Не винно тут! Воно ні зле, ні добре.  
Воно стається добрим або злим  
Тоді, коли на зле чи добре вжите [7, с. 343].

Як бачимо, І. Франко вже в ХІХ ст., в епоху великого наукового пістету, зумів розгледіти подвійність дарів пізнання, а відтак всю їхню небезпеку. Вустами Каїна автор виголошує, що порятунок слід шукати не в "знанні", а в "чутті". Фактично, тут ідеться про протиставлення раціонального ірраціональному на користь останнього, відтак поема "Смерть Каїна" відчутно коригує усталені уявлення про І. Франка як про раціоналіста й позитивіста.

Як з'ясовує головний герой, дерево життя не дає людині очікуваного безсмертя, його плід – це "чуття, велика любов" [7, с. 344]. Вустами Каїна І. Франко проголошує любов істинним джерелом життя, зародок якого є в кожному людському серці. Таким чином у поемі символіка райських дерев пов'язується не з онтологічними питаннями (смерть – вічне життя), а переноситься у вимір етичний (ненависть – любов).

Окрім сакральних символів у поемі "Смерть Каїна" використано профанний образ – кисличку як плід дерева пізнання добра і зла. Таке екзотеричне розуміння має давню історію і пов'язане з багатозначністю латинського слова *malum*, що тлумачиться і як "зло", і як "яблуко". З епохи Середньовіччя плід дерева пізнання добра і зла почав стійко асоціюватися із яблуком, що відіграло важливе значення в образотворчому мистецтві, адже візуальне зображення Адамового гріхопадіння потребувало не абстрактного, а конкретного образу. Слово *malum* у ширшому значенні – це деревесний плід: гранат, лимон, персик тощо, тому подекуди й вони малювалися давніми майстрами як плід дерева пізнання добра і зла.

Що ж до означення наказаного плоду саме як кислички, то тут використано народне розуміння, відоме, наприклад, із прислів'я: "Адам ззів кисличку, а в нас оскома на зубах" (парафраз біблійного: "Батьки їли неспіле, а оскома в синів на зубах!" [Єз. 18:2]), а також широку бурлескную традицію, яку І. Франко вивчав і дуже шанував. Ось як, скажімо, оповідається про прабатьківський

грій у "Вірші, говоренній Гетьману запорожцями на світлий празник Воскресеніє Христово 1791 года":

Бідна Єва.

Одну з древа

Вирвала кисличку, –

Збула власті,

Сіла прясти

На гребені мичку.

За нею ж там

Бідний Адам

Щось, кажуть, пропудив.

За ту ж їду

Єва біду

Заслужила сію.

Честь Адаму,

Що за браму

Вибили у шию!

Глупа жона!

Сама вона

Яблуко трощила,

За той же плод

Увесь народ

В пекло затащила! [6, с. 170–171].

В описі райських дерев І. Франко користувався "віддіннями" А. Данте із "Божественної комедії", наприклад, у зображенні великого натовпу навколо дерева пізнання – "сила тіней" у А. Данте і "рої людей" у І. Франка з усіх сил рвуться до його спокусливих плодів.

Біля райських дерев у поемі "Смерть Каїна" сидять два дивовижні звірі. Перший, при дереві знання, "величний, нерухомий і суворий, з лицем жіночим дивної краси і з тілом льва" [7, с. 340]. Це – сфінкс, символ загадки й таємниці, пов'язаної з сенсом людського існування. Почвару обступають люди з болючими питаннями на вустах, але вона мовчить. Знання, як пише далі І. Франко, охороняє "тьма і загадка", тому відповіді слід шукати лише у власному серці.

Другий звір, "з крилами лилика, з хвостом, як пави, з кігтями орла, із тілом хамелеона і з жалом змії" [7, с. 340–341], засів під деревом життя. Цікаво, що І. Франко вигадує цілком оригінальну істоту, хоча й міг скористатися цілим рядом фантастичних звірів, уже створених людською уявою, як от, наприклад, образами химери, василіска, грифона, гарпії, кентавра, анфісбени тощо. У символічному розумінні потвори, що об'єднують у собі вигляд кількох різних істот, уособлюють злі сили та хаос [3, с. 301]. Фактично, всі тварини, злиті воедино І. Франком, так чи інакше пов'язані з дияволом. Зокрема, лилик – втілення Князя Темряви [3, с. 180], що часто зображується із крилами кажана [1, с. 296]; хамелеон у християнстві означає сатану, оскільки приймає різний вигляд для того, щоб обдурювати людство [3, с. 351]; змія – "це сатана, спокусник, ворог Бога і учасник гріхопадіння", "уособлює сили зла, руйнування, могилу, підступність і лукавство" [3, с. 107]; із хвостом павича пов'язані марновірства про неvezиння, погане око, врок, його пір'я подекуди називають "очима диявола" [4, с. 359]. Єдиний образ, безпосередньо не причетний до інфернальних сил, – це орел. Автор ставить акцент на його кігтях – загальновідомому атрибуті сатани. Диявольську сутність – обдурити, звести людину на манівці – І. Франко розкриває у подальшому описі звіра з-під дерева життя:

Щохвила він мінився і метався,

Манив до себе всіх і всіх відводив

Від дерева життя. А хто в ньому

Поклав усю надію і за ним

Насліпо біг, той розбивавсь о камінь,

В тернах, ярах глибоких опинявся.

І піднімалися руки, кидалися

Прокляття – не на звіра-ошуканця,

А все на дерево життя. "Воно

Химера, ошуканство і брехня!" –

Такий лунав важкий в повітрі гомін [7, с. 341].

Традиційна символіка, пов'язана з образами Каїна, раю, дерева життя і дерева пізнання, гори, серця, химерних істот тощо, набуває в поемі І. Франка самотнього і сміливого прочитання. Авторська інтерпретація давніх символів дозволила поету переосмислити істо-

рію братовбивці Каїна, втілити свою концепцію "мислячого чоловіка", зацентувати увагу на філософії серця, піднести людське "чуття" над раціональним пізнанням.

1. Бидерманн Г. Енциклопедія символів. – М., 1996; 2. Браун П. Тіло і суспільство: Чоловіки, жінки і сексуальне зречення в ранньому християнстві. – К., 2003; 3. Купер Дж. Енциклопедія символів. – М., 1995; 4. Символи, знаки, емблеми: Енциклопедія. – М., 2005; 5. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи. – К., 1983; 6. Українська література XVII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. – К., 1983; 7. Франко І. Твори: В 3 т. – К., 1991. – Т.1: Поезії. Поеми.

Надійшла до редколегії 17.10.07

Р. Ткаченко, канд. філол. наук, Л. Ткаченко, викл.

## ПОЕТИКА СОЦІАЛЬНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ І ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ЛЮДИНИ У ПОВІСТЯХ Н.РОМАНОВИЧ-ТКАЧЕНКО "ЗІНЬКОВА ЗІРКА" І С.ВАСИЛЬЧЕНКА "ОЛИВ'ЯНИЙ ПЕРСТЕНЬ"

*Здійснено порівняльне дослідження окремих творів С. Васильченка і Н. Романович-Ткаченко 20-х рр. ХХ ст. щодо особливостей художнього відтворення радянських реалій і їхнього впливу на становлення особистості. Обидва письменники, кожен у свій спосіб, змальовували суперечності нового життя, обстоюючи гуманістичний погляд на речі і засуджуючи тенденцію до знеособлення.*

*The article contains the research of some works by S. Vasylychenko and N. Romanovych-Tkachenko concerning peculiarities of artistic reproduction of Soviet realia and their impact on the personality moulding. Both writers, each in his own manner, demonstrated contradictions of new lifestyle, defending the humane view on things and blaming the de-personalization tendency.*

Образ дитини на тлі соціальних змін – це проект майбутнього, що зазнає перевірки на життєздатність сучасністю. Досліджуючи дитячі образи, літературознавець має справу з живою взаємодією минулого і теперішнього з майбутнім. Поетика відтворення нових форм життя служить каналом ретрансляції авторських оцінок, світогляду, авторського міфу.

Творчість Н. Романович-Ткаченко майже не досліджувалася. А оповідання та повісті С. Васильченка на радянську тематику хоч і не обійдені увагою істориків літератури, але аналізувались здебільшого упереджено з позаестетичних позицій.

Традиційний філологічний аналіз із залученням історичних відомостей у нашому випадку поєднується з елементами міфопоетики. Йдеться, насамперед, про засоби, якими створюється авторський міф.

Кінець 20-х – початок 30-х рр. ХХ ст. у СРСР характеризувався високим ступенем соціальних очікувань. З погляду тодішнього сучасника, процес "соціалістичного" будівництва виглядав не настільки односпрямованим, як виявилось тепер. Теперішні уявлення про радянський побут, тобто стереотипи масової свідомості, сформовані в основному реаліями "брежневщини", не відповідають обставинам кінця 20-х рр. Навіть інтелектуали, наприклад, М. Хвильовий чи В. Маяковський, пов'язували з політикою партії найкращі сподівання. До початку 30-х рр. між Радянським Союзом і Заходом ще не було "залізної завіси". Існували численні літературні організації, не завжди ініційовані владою, точилися дискусії. Тривала інерція справді революційної свідомості, спрямованої на перебудову, оновлення соціуму. Однак надалі посилювався тоталітарний тиск, спостерігалось розходження між офіційною ідеологією та реаліями життя, побут залишився міщанським. У 1936 році французький письменник А. Жид, повернувшись із СРСР, писав: "Свідомість, яку нині розглядають як контрреволюційну, це та сама революційна свідомість, той "запал", що висадив у повітря напівзгнилі підвалини старого царського режиму. Хотілося б вірити, що серця сповне безмежна любов до людей або хоча б настійна потреба справедливості. Однак після того, як революція перемогла, утвердилася, про це нема й мови. Не йдеться і про ті почуття, що надихали перших револю-

ціонерів; вони стають незручними, обтяжливими, заважають, ніби старий непотріб" [2, с. 93]. І все ж у цих змінах була, певно, логіка самого життя. У 30-х рр. відновили святкування Нового року, заборонене 1929-го, та його атрибут – новорічні ялинки. 1935 р. Сталін висунув нову для радянської держави доктрину гуманізму, до того часу термін "гуманізм" вважався одіозним. Реабілітовано слово "мислитель". Інтелегенція пов'язувала надії на лібералізацію життя з конституцією 1937 р. Існував ґрунт для ілюзій, що у виборі напрямків будівництва "найбільш унікального на планеті суспільства" участь може брати кожен.

Як зазначає Н. Шумило, імена С. Васильченка і Н. Романович-Ткаченко поєднувались у свідомості критиків 20-х рр. [6, с. 14]. 1921 р. письменниця брала участь у першому номері "Усного Журналу" разом із С. Васильченком. Повість Н. Романович-Ткаченко "Зінькова зірка" посіла третє місце на конкурсі Державного видавництва України. Оскільки обидва тексти датовано 1927 роком, то, вірогідно, і С. Васильченко написав "Олив'яний перстень" відповідно до умов згаданого конкурсу. Обидва твори є приблизно однаковими за обсягом. Дія відбувається влітку на селі. Автори описують свято Маковія 14 серпня. У назву обох повістей внесено деталь-символ. Обидва тексти покликані художньо проілюструвати поширену тоді, особливо в колі "плужан", ідею "змички" міста з селом. У липні 1923 р. постановою Раднаркому проголошувалась українізація. Одним з найважливіших її завдань було поширення серед селян пролетарських ідей українською мовою. Отже, є підстави аналізувати ці повісті в єдиному культурно-історичному контексті, межі якого визначаються такими явищами, як соціальні перетворення на селі, ідея "змички", формування людини нового типу.

Згідно з уявленнями офіціозу, все нове й прогресивне надходило в "куркульське" село з міста. Процес соціального будівництва представлений у повістях радянськими реаліями: трудова школа, дитбудинок, комунвідділ, лікнеп, хата-читальня, кооперативна крамничка, сільрада, машина в полі на жнивах, американський трактор, піонери, незаможники, мітинг, комуна, лекторії, портрети Леніна, звертання "товариш" до приїжджих киян (повість "Олив'яний перстень"), робфак, дискусії за

попів та віру чи про користь від діяльності піонерів, дискусійність як ознака часу, протиставлення зірок хрестам, безпритульні, Укрспирт, наросвіта та соцвих, комунальні дачі тощо. На нашу думку, ці реалії засвідчують кілька провідних тенденцій тогочасного суспільного життя і умовно їх можна поділити на три групи: 1) колективізм, колективні форми організації співжиття (комуна, кооперативна крамниця тощо); 2) радянське просвітянство, боротьба з релігією (лікнеп, хата-читальня тощо); 3) індустріалізація, модернізація виробництва (перший трактор на селі тощо).

Новими словами-реаліями рясніє й мовлення персонажів. Ознакою перших років радянської влади є велика кількість лексичних скорочень: робфак, лікнеп, соцвих тощо. Інша тенденція часу, що позначилась на мовленні персонажів, – це переосмислення значень вже знайомих слів. І С. Васильченко, і Н. Романович-Ткаченко вдаються до створення комічних ситуацій на цій основі, наприклад, непорозуміння з приводу слова "клеточка", яке нібито означає інкубатор для майбутніх людей, або вислів "дядько соцвих".

"Дух часу" відчувається також у подробицях і деталях. Бачимо портрети вождів на стінах. Кілька разів у повісті "Зінькова зірка" письменниця акцентує увагу читача на однотипності одягу дачників: "у всьому білому", "у білому, як снігові баби". Це зауваження, певно, стосується не тільки сезонного кольору, але й фасону, безликої манери вдягатися. 1936 р. про знеособлення в СРСР А. Жид писав: "Усі домівки схожі одна на одну; здається, що й колгоспники усі на один штиб, тож можуть перебраться з одного будинку до іншого, навіть не помітивши цього. Безперечно, так легше бути щасливими!.. Щастя усіх досягається позбавленням індивідуальності кожного" [2, с. 90]. Як тут не згадати відомий фільм Е. Рязанова. Деякі деталі набувають характерних ознак часу лише завдяки символізації та міфологізації, як-от, срібно-сині іскри над трамваєм у зв'язку із зіркою (деталь, винесена у заголовок повісті "Зінькова зірка"); так само "олив'яний перстень", деталь із однойменного твору С.Васильченка, привносить гостроактуальну проблемність тільки в контексті авторського міфу.

Однак ці "знаки часу" є не тільки антуражем, декораціями, виявляються не тільки в мовленні персонажів чи подробицях, конкретизуючи художній часопростір. Вони визначають композицію, стають складниками характеротворення, формують типологію конфлікту. Різниця між повістями проявилась у зовнішній композиції. Повість Н. Романович-Ткаченко ділиться на дві частини, у другій дія розгортається переважно в місті, завдяки чому образ міста зазнав більш детальної розробки, ніж у С. Васильченка; відповідно більшою мірою висвітлено радянські реалії: сцена в дитячому притулку, на піонерських зборах. Персонажі повісті "Олив'яний перстень" вирушають з міста, щоб повернутись до нього наприкінці твору. Роль, так би мовити, ініціації для них відіграє село. Натомість для Зінька вирішальне значення в цьому відношенні має якраз місто.

Десятилітній Зінько Яківець з його потягом до знань і самостійністю – нетиповий хлопча. Йому притаманні допитливість, здібність до вивчення мов, товариськість, лідерські якості, гостре почуття несправедливості тощо. Винятковий час, на думку письменниці, надав йому можливість для розвитку, яких він раніше не мав би. Як багато людей активного чину, хлопець володіє надзвичайною силою переконання і щодо ровесників, і щодо дорослих. Зінькові знання іноземних мов, талант до малювання виявились потрібними людям, так само відповідають сучасності і ширий колективізм, і екстравертність. Втім, через болісне відчуття несправедливості хлопець потрапляє

в конфліктні ситуації. Однак йдеться про конфлікт із явищами, які з часом, вірить авторка, буде переборено колективом. Засобами характеротворення виступають невластиве пряме мовлення, монологи, діалоги, конфліктні ситуації, взаємини з ровесниками та дорослими, і все ж найголовніший – деталь-символ. Духовне життя Зінька означено, ніби віхами, деталями-символами: скульптура античної богині Діани, хрест, зірка. Його образ посилено культурологічною концепцією. За якихось кілька місяців він проходить духовний шлях, яким йшло людство протягом тисячоліть: поганство, християнство, комунізм. Із мовчазною Діаною (уособлення природи) він ділився першими болісними переживаннями, християнство засвоюється переважно через негативний досвід батьків та односельців (пиятика у празник). Але тільки за комунізму можна втілити найзаповітніші мрії. Зінько має життєву програму на майбутнє: "Та якоїсь такої науки б узнати, щоб ото всі ті скарби... Та оті скарби, що в землі, та й усе, що люди своїми руками виробляють, щоб ото все так ділити проміж людей, щоб усім було... а то он у селі які голодні люди... та й тут у городі... І безпритульні... Та ще, щоб отого самогону не було... та й храму такого, як ото, де люди покалічилися, не треба... а щось інше треба..." [4, с. 315].

Соня – найбільш "радянізований" дитячий персонаж повісті С.Васильченка. Вона, на протизагаду Зінькові, є персонажем другого плану, а отже, автор, очевидно, не хотів зосереджуватися на відтворенні розвитку дитячої душі, яка збагачується під впливом радянської дійсності, що нібито відповідала запитах дитини. Зовнішність Соні змальовано відповідно до роду занять і тодішньої міської моди: червона краватка на шії, коротка жіноча стрижка. Дівчина складає списки незаможників та куркулів, збирає факти, що стосуються економічного стану села, готує доповідь про дит'ясла, опікується хатою-читальнею, є розпорядницею культурно-масових заходів. Однак все це робиться без внутрішньої потреби, без свідомого переконання, можливо, згідно з прагненням вирватися в місто, захити іншим, жвавішим життям. Певно, тому письменник кілька разів підкреслює, як спалахують Сонині очі, коли вона переймається тим, що насправді відповідало її віку: виставою, жартівливою розмовою з ровесниками, залицянням. Тоді вона справжня. Вона хоче кохати і страждає від того, що нею менше цікавляться хлопці, ніж Настею. У новому світі, до будівництва якого причетна, дівчина передовсім прагне великого кохання: "В кутку стояв маленький столик, змайстрований з якоїсь ляди; на ньому – книжки, зшитки, а над ними гасло: "Ми світ новий збудуємо". Нижче – невеличкий портрет Леніна, школярські роботи. Соня зняла дбайливо з шії червону краватку, поклала на стіл. Далі сіла на маленький ослинчик підперла голову і звела заплакані очі на суворого вождя" [1, с. 265].

У творі Н. Романович-Ткаченко більшою мірою розроблено зовнішній конфлікт. Він урізноманітнюється зіткненнями побутового, соціального, мовного, релігійного характеру. Зовнішні конфлікти повісті "Олив'яний перстень" мають лише підрядне значення. С.Васильченко відмовився від екстенсивного розгортання конфліктних ситуацій. Натомість конфлікти інтенсифікуються шляхом ступенювання і трансформації в колізії та міфологічні протиставлення.

Обидва твори репрезентують конфлікт у силовому полі цінностей "старого" і "нового" світу. Обидва письменники наголошують на релігійності як одній із найпосутніших ознак "старого" світу і одній із найважливіших причин тодішніх конфліктних ситуацій, особливо на селі. У повісті Н. Романович-Ткаченко наявне наскрізне протиставлення хреста і зірки. У творі С.Васильченка є епізод, коли Вітя намагається дискутувати з сільськи-

ми жінками на релігійні теми. Цікаво, що найпалкішими прихильниками колишньої ідеології виступають саме жінки. Не випадково також Я. Качура в оповіданнях 20-х рр., зокрема у "Похороні", підкреслював набожність жінок. Адже писав І. Франко: "Жіноцтво з природи своєї більш консервативне, більше держиться форми і вважає на форму, ніж мужчина. Ідеї, погляди, уподобання і привички, впоєні вихованням, домашньою традицією, довше держаться серед жіноцтва, ніж серед мужчин" [5, с. 502].

Н. Романович-Ткаченко художньо відтворила незворотність, закономірність соціальних та економічних перетворень. Вони сприймаються як належне благо, ніде не зустрічаючи цілеспрямованого опору. Негатив концентрується навколо явищ дореволюційного світу, напрочуд живучих за будь-якої влади: міщанство, конформізм, соціальна нерівність. Дитяча комуна, куди входили переважно діти київських дачників Юрко, Роза, Манька, Галя, розпалась через те, що батьки дівчат зверхньо ставились до селянок, причому батько Марії був комуністом. Батьківські упередження позначилися на стосунках між дітьми. Вони мали наслідком загострення стосунків у мовній площині, оскільки дівчата зневажали "селяцьку" мову. Юркова мати, "тьотя українка", у середовищі дачників тримається відчужено. Комуністи-чиновники мало чим відрізняються від колишніх панів. Зінькова тітка Оксана не змогла виконувати роль служниці і повернулася з Києва в село: "Хай їм трясця, з тією службою... Хай їм дідько служить, а не я... Так і коверзують над тобою... А ти їм і на збори не ходи... А ти їм до школи дорослих не вчашай... А ти їм сиди та й сиди в хаті! та мий, та чисть, обходь усе геть-чисто. А вони за тебе і на зборах понабуваються, а їхні діти і наук за тебе понавчаються. Вони – по тіятрах, а ти сиди, не спи, чекай та нагодуй ще їх. Та ще й тикають: "Оксано, зроби, Оксано, принеси"... Одну одучила, хазяйку свою, так сестра її приїхала ... От буржуї! А ще кажуть: нема панів" [4, с. 309].

Сюжет повісті С. Васильченка рухають перипетії, пов'язані головним чином з двома моментами: допомогою вихованців трудової школи на селі та закоханістю хлопців у Настю. На думку письменника, повнота життя досягається поєднанням особистої людини творчої праці й кохання, громадського й особистого. Відчуженість цих явищ – основна причина внутрішніх конфліктів. Колізії повісті свідчать про неможливість узгодити механічну, знеособлену працю, що не приносить особливої користі ні тобі ні людям, із повноцінним особистим життям. Саме тому заблищали очі у Соні, коли Настина мама запропонувала допомогти зібрати урожай вдові замість укладати списки незаможників; саме тому виникла в полі глуха суперечка з приводу діяльності піонерів; тому смішним виглядав Вітя, коли заходився віршувати не за покликанням. Костя і Настя змушені розлучитись, але хлопець має на меті, здобувши освіту, повернутися працювати в село. Перстень здавна був символом вічності. Олив'яний перстень – символ гармонійного поєднання творчої праці і кохання, корисного і красивого, громадського і особистого, "змички" міста й села.

Окрім художнього висвітлення дитячого і дорослого світу в річищі процесів індустріалізації, колективізації, просвіти, у згаданих творах є глибший пласт авторської міфології, погляд на світ з позиції власного, принаймні інтуїтивно прочутого, ідеалу, завдяки якому буття перетворюється на завершений у собі міф. На думку О. Лосєва, "...міфологічна відчуженість передбачає деяку надзвичайно просту і елементарну інтуїцію, що миттєво перетворює звичайну ідею речі в нову, небувалу. Можна сказати, що кожній людині властива така

специфічна інтуїція, котра проявляє світ тільки в якомусь особливому освітленні, а не якимось інакше... На будь-якому письменникові це можна перевірити і показати" [3, с. 309].

До обох частин повісті "Зінькова зірка" підібрано епіграфи з вірша П. Тичини "Курінь"; на той час це був один із останніх віршів поета, що належали до так званого кримського циклу. У вірші деміфологізується образ гармонійної природи. Вона така ж несправедлива, кривава, стражденна, як і людське життя. Комашня, що уподібнюється до дітей, не дає ліричному героєві спати. Н. Романович-Ткаченко описала сутички між дітьми, ніби спроектовані з дорослого світу на дитячий. На відміну від повісті С. Васильченка, у неї нема розлогих пейзажів, за винятком досить великого фрагменту на першій сторінці, решта – штрихові імпресіоністські замальовки. Авторці властиве суто жіноче, материнське ставлення до природи. На початку повісті "Зінькова зірка" комахи, рослини, дерева порівнюються з дітьми: "Соснічки маленькі, як ті діти, веселяться, а коло них квіти... і чебрик, і васильки, і гвоздики... А над квітами, яких тільки метеликів!" [4, с. 289] Художня логіка повісті розвінчує віру в наперед встановлену гармонію. Гармонія, щастя, свобода – це майбутнє, це те, що треба ще досягти. Радянська людина покликана збудувати досконалий світ, якого досі не існувало ні в природі, ні в суспільстві.

Зінько сповідається скульптурі богині Діани. Її встановив колись німець, але німця "революція вбила", а повержена Діана заростає в кущах ліщиною і кропивою. Знесені пам'ятники – це звичні реалії зміни влади. 1919 р. на Михайлівській площі в Києві було скинуто статую св. Ольги, виліплена І. Кавалерідзе, у 1923-му познімали апостолів із того ж постаменту, а в через три роки демонтували постамент. Під клумбою у сквері ще десятки років була закопана розколота навіпіл статуя княгині. Діана – це уламок "старого" світу, колишньої віри, міфології. В опозиції до неї перебуває образ "тьоті українки", лікаря, матері Юрка, що відіграла в долі Зінька благодатну роль, якої він сподівався від Діани. Деміфологізуючи стереотипи, письменниця запропонувала власний радянський міф про Зінька-Прометея, який принесе світло знань у село.

У художньому міфі С. Васильченка центральне місце посідають міфема міста й села. Загалом письменник не був прихильником старовини, але вірив у споконвічний лад, загадкою для нього залишалась, як згодом для Гр. Тютюнника, патріархально-рустикальна культура. Минуле виробило духовні цінності, які, на його думку, мусять залишитися, незважаючи на будь-які соціальні зрушення. Образ міста зіставляється з образом круговерті, виру, циклону: "Місто ще далеко, а вже відчувається якийсь могутній водовірт, що від нього подихає бадьорий хвилюючий вітерець" [1, с. 277]. Ця круговерть знеособлює людей, перетворює їх на юрбу, що суне вулицями, зупиняється біля кінотеатру: "Мов десь за синім склом в акваріумі рибки, мляво товпилася до дверей невелика купка людей" [1, с. 216]. Місту протиставлено ярмарок. С. Васильченко мав свої уявлення про колективні взаємини, форми організації праці, відпочинку, де кожному учаснику притаманне власне неповторне обличчя: "Ярмарок, як марево в степу. Перше, що впадає в очі, – проти сонця стоїть на прогалині посеред ярмарку спітнілий дядько, бриль на потилиці, в руках – батіг, а на виду, як на рахівниці, грають веселі рахунки. Все, як на екрані: рухається, жестикулює, сміється, а згуку ще не чує" [1, с. 257]. Найголовніша ознака міфу – чудо. Чудо – це реальне живе життя, крізь яке проблискує ідеал. Це реальність, у якій, вважав О. Лосєв, особистість знаходить простір для абсо-

лютного самоствердження [3, с. 156]. Ярмарок у повісті розташований в напівказковому, ізольованому просторі між минулим, сучасним і майбутнім: "А зразу за ярмарком починається степова тиша. Гонів двоє – і ярмарковий гук затихає, як писк комариного рою. Ще кілька кроків – і вже тільки лопотить в уші степовий вітер, верба край шляху кволо махає вітами, мов бореться з дримотами..." [1, с. 258–259] Радянська влада у Липовому Куті біля Лубен ледь затрималася: кооперативна крамничка скидається на курник, сільрада похилилась, "зірочка над дверима, така самітна, мов її буйним вітром занесло з Києва" [1, с. 230], примірик журналу "Знання" в хаті-читальні дядьки пообривали на цигарки. Нова влада не стала виразником глибинних потреб селян. Село вимагало не змін, яких воно не розуміло, а допомоги розумних працюючих рук з міста, як тоді, коли школярі в полі допомогли бідній вдові. Наприкінці повісті сповна проявився смисловий потенціал деталі-символу олив'яного персня, що його діти купили на ярмарку. Перстень не тьмяніє серед золочених київських верхів та кількопверхових будинків, як не тьмяніє краса людської душі, закоханої в рідну землю, природу, людей.

На перший погляд, колективні форми праці, індустріалізація, лікнеп давали змогу новому поколінню дося-

гти добробуту і реалізувати свій творчий потенціал. Проте письменники зуміли розгледіти за новими вивісками старий зміст: обивателів з партійними квитками, рабську спустошену душу знеособленої юрби. Для Н. Романович-Ткаченко ці явища є рецидивами минулого, С. Васильченко ставиться до минулого шанобливіше, до майбутнього обережніше. Проаналізовані вище авторські міфи засвідчують два типи світовідчуження: умовно кажучи, життя очима Геракліта і Парменіда. В осерді одного міфу лежить відчуження безкінечної мінливості життя, його стихія – становлення, а революції – "локомотиви історії". В основі іншого вбачаємо інтуїцію всіх традиціоналістів щодо одвічної даності істини, якою люди постійно нехтують. Художню ідею автори повістей втілюють за допомогою різноманітних художніх засобів, одними з головних виступають наскрізні деталі-символи, зокрема ті, що винесені в назви творів.

1. Васильченко С. Чайка: Повісті та оповідання. – К., 1981; 2. Жід А. Повернення з СРСР // Всесвіт. – 1990. – №7; 3. Лосев А.Ф. Диалектика міфа // Філософія. Мифологія. Культура. – М., 1991; 4. Романович-Ткаченко Н. Твори. – К., 1987; 5. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41; 6. Шумило Н. Із днів боротьби // Романович-Ткаченко Н. Твори. – К., 1987.

Надійшла до редколегії 09.11.07

## МОВознавство

І. Арібжанова, канд. філол. наук

### ОПОСЕРЕДКОВАНІ ОЗНАЧЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

*Функціональна характеристика компонентів із семантикою ознаки іншої ознаки.*

*Functional characteristics of the components with the attribute of another attribute semantics are studied.*

Об'єктом цього дослідження є функціональні компоненти в структурі простого речення, які займають підпорядковану словам з ознаковою семантикою позицію і включаються в структурні схеми дієслівно-прислівникового вираження на зразок іти швидко, іти вброд, іти багато.

Сучасна описова граматики стосовно цих функціональних компонентів дотримується традиційного підходу, за яким придієслівні (приприсудкові) компоненти є або додатками (як правило, вираженими залежними субстантивами), або – і це в нашому випадку – обставинами (прислівникового вираження).

Формально-позиційний критерій вважається вагомим навіть тоді, коли визнають атрибутивну семантику придієслівного компонента: незважаючи на те, що частина прислівників (як і приприсудкових іменникових сполук) позначає ознаку дієслова, їх відносять до спеціалізованих засобів вираження обставин. Щоправда, при цьому семантична специфіка таких функціональних компонентів увиразнюється типологічно: їх включають у групу "обставинно-означальну, побудовану за прикметниковою моделлю", оскільки ця модель "характеризується атрибутивним значенням" [2, с. 391]. Тут очевидний вплив авторитету відомого ученого-синтаксиста О. Шахматова, який серед обставин виділив групу означальних обставин, виражених прислівниками способом, дієприслівниками та дієприслівниковими зворотами [11, с. 399–406]. Твердження О. Потєбні "обставинні присвоєна особлива форма – прислівник" [9, с. 119] також беззастережно приймається лінгвістами. Традиційна граматики залишає право бути означеннями лише за присубстантивними компонентами.

Однак кваліфікація функціональних компонентів зі значенням ознаки як обставинних є суперечливою:

якщо функціональний компонент характеризується атрибутивним значенням, то чому його називають обставиною, з іншого боку – якщо це обставина, то чому вона виражає атрибутивне значення? Спробу зняти суперечливе трактування функцій придієслівних компонентів здійснив у свій час О. Пешковський. Учений терміни "обставина способу дії" й "обставина кількості" назвав "безглуздими й абсолютно незрозумілими". На його думку, "такі слова, як: прямо, вголос, враз, повністю і под., <...> безпосередньо стосуються дії, прямо обрисовують її. Навпаки, такі слова, як: тут, там, учора і под. тільки непрямо (косвенно) стосуються дії, вказують на щось побічне, щось таке, що в самій дії не міститься". Тим самим О. Пешковський семантично розрізнув придієслівні означальні слова, які називають "ознаки ознак у реченні", й обставинні, які позначають "зовнішні умови" дії (хоч, усупереч своєму міркуванню, всі обставини розглянув широко – як ознаки ознак) [8, с. 201, 206]. Відомо і думка В. Богородицького, який виділяв "власне означення, або атрибути, які вказують на ознаки, що існують у предметних уявленнях і в уявленнях дії, напр.: Эта большая лошадь быстро бежит" [1, с. 221] (означенням він вважає слова *большая* і *быстро*). Л. Щерба неодноразово наводив у своїх доповідях речення "Быстрая лань быстро бежит", у якому слова *быстрая* і *быстро* завжди розглядав як означення [див.: Кротевич, 35]. Про доцільність визначення означення при дієслівному слові і сумнівність щодо обставинного значення ступеня вияву дії чи ознаки говорив В. Мігірін [7, с. 49]. В українському мовознавстві думку про означальну функцію означальних прислівників відстоює І. Кучеренко [4, с. 41–48].

Отже, придієслівний характер аналізованих функціональних компонентів аж ніяк не може суперечити їхній означальній семантиці. Навпаки, дозволяє ще раз підтвердити положення про те, що ознаки властиві не лише предметам, а й іншим ознакам: "Поняття "ознака" охоплює властивості, відношення, дії, стани, характеристики і т.ін., тобто все те, що не належить до числа самостійних сутностей, а лише властиве чому-небудь іншому; **ознаки визначають спосіб існування або прояву предметів, а також інших ознак** [виділення наше – І.А.]" [10, с. 16]. Ознаки – це "те, що належить предметові чи явищу, чим предмет або явище уподібнюється до інших чи відрізняється від них", "<...> кожна ознака <...> має свої якісні, кількісні чи інші особливості, тобто існують також і ознаки ознак [виділення наше – І.А.]" [5, с. 79]. Тоді як обставини – це "ті об'єктивно існуючі поза предметом різні фактори, які зумовлюють наявність (існування) предмета з усіма його ознаками – предикативними чи непередикативними, – місце, час, різні стимули вияву ознак предметів – причина, мета та ін." [5, с. 81].

Повернімося до наших прикладів *іти швидко*, *іти вбрід*, *іти багато* і порівняймо їх із іншими, на зразок *іти внизу*, *іти сьогодні*, *навіщо іти*. Ці два ряди сполук із тим самим опорним дієслівним компонентом і прислівниковими словами в залежній позиції є подібними лише формально. Прислівники першого ряду *швидко*, *вбрід*, *багато* характеризують дієслівну ознаку в плані її якісної визначеності, способу існування та кількісних параметрів, тобто стосовно дієслівної ознаки виражають атрибутивну семантику (з огляду на це вони і названі означальними прислівниками). Прислівники другого ряду *внизу*, *сьогодні*, *навіщо* не виступають семантичними конкретизаторами дієслівної ознаки, як це належить словам з означальною семантикою, семантична самодостатність – позначення місця, часу, мети тощо, загалом, позначення обставини – вирізняє їх серед усіх прислівників (слів). Різні реальні значення прислівників визначають і різну їхню синтаксичну спеціалізацію: означальні прислівники є означальними компонентами, обставинні прислівники – обставинними членами речення.

Отже, означальні прислівники виражають внутрішню ознаку іншої ознаки, завдяки якій первинна ознака предмета (виражена присубстантивним компонентом) конкретизується у своєму вияві: якісному, кількісному, способовому.

Придієслівність означальних компонентів у структурних схемах *іти швидко*, *іти вбрід*, *іти багато* є диференційною формальною рисою: цим вони відрізняються від інших атрибутивних компонентів, що, означуючи предмет, зв'язуються безпосередньо з його виразником – субстантивом. Придієслівні функціональні компоненти, означуючи опорне дієслово і безпосередньо зв'язуючись із ним, водночас є ознакою предмета (ознаки без предмета не існує, отже, ознака ознаки є ознакою ознаки предмета, тобто опосередкованою ознакою предмета). Зважаючи на цю граматичну особливість придієслівних атрибутів І. Кучеренко вважає доцільним назвати їх "опосередкованими означеннями" [6, с. 344]. Слід зауважити, що означуваний опосередкованим означенням опорний компонент не обмежується дієслівною формою. Опосередковане означення може стосуватися також прикметника та прислівника: *дуже гарний*, *напрочуд добре*.

Таким чином, а) означальні відношення встановлюються не тільки між компонентами субстантивних (за морфологічним вираженням головного слова) сполук, а й дієслівних, прикметникових і прислівникових; б) ознака та обставина – різні семантичні, так само – різні синтаксичні поняття; в) приприсудкову позицію можуть займати не тільки додатки й обставини, а й

означення (опосередковані); г) означення слід дефінувати як такий другорядний член речення, що називає безпосередню чи опосередковану ознаку предмета.

Виходячи з цих висновків, можна дати таку загальну характеристику опосередкованих означень.

Опосередковані означення називають опосередковану ознаку предмета, тобто виражають відношення ознаки до іншої ознаки. Опосередковані означення поширюють виразників предикативної чи безпосередньої атрибутивної ознаки, тому формально є придієслівними, приад'єктивними та приадвербіальними членами (два останні – рідше вживані): Не гріє сонце на чужині, А дома **надто** вже пекло (Т. Шевченко). Коли моя білява донька виросте, я буду **надто** старий (Олесь Досвітній). Вона [граната] розірвалася **надто** близько (О. Гончар).

Спеціалізованим засобом вираження опосередкованих означень є прислівникові слова (зокрема, означальні прислівники), тобто слова, категоріальним значенням яких є значення ознаки іншої ознаки. Типи означальних прислівників – якісні, способу дії і кількісні – детально схарактеризовані в описовій морфології. Відповідно до них опосередковані означення можна поділити за значенням на три різновиди: а) якісні означення; б) означення способу дії та в) кількісні означення (означення міри і ступеня).

Опосередковані означення якості дають якісну (квалітативну) характеристику дії, тобто вони називають ознаку, що може виявлятися більшою чи меншою мірою. Вони виражаються якісно-означальними прислівниками, які семантично корелюють з якісними прикметниками, від яких утворюються: **Несміливо і дразливо** жовтіють верби... (П. Вольвач). Звісно, книгу стрічають **тріумфально** (О. Яровий). Зірвався вітер, прошумів **шалено** (М. Рильський). Дівчата наближалися, і все **ясніше та голосніше** чулися їхні голоси та сміх, шелест сухого бадилля (Гр. Тютюнник). Хилиться **сумно і гнівно** Соняшний день в даліні (П. Филипович).

Опосередковані означення способу дії, як і квалітативні означення, виражають внутрішню властивість дії, те, чим характерна дія в своєму вияві. Придієслівність якісних і способових компонентів є диференційною їх рисою. Проте, на відміну від якісної, способової ознаки не властиво виявляти різну міру її інтенсивності, пор.: *ішов швидко*, *ішов швидше* і *ішов вбрід*, *ішов поспішаючи*, *ішов по-ведмежому*. І. Кучеренко спосіб дії схарактеризував як "манеру вияву дії".

В українській мові, крім означальних прислівників (а), функцію опосередкованих означень способу дії (ознаки предикативної ознаки) виконують дієприслівник (віддієслівний прислівник) та дієприслівниковий зворот (б), орудний відмінок іменника (орудний порівняння) (в), цілісне словосполучення найчастіше прийменниково-іменникового вираження (г): а) *Ястшембський сидів верхи на стільці* (І. Нечуй-Левицький). Он розсунув *обаполи* місто Мій Дніпро, *заломивши брову* (П. Вольвач). *Колосовський несамохіть зітхнув* (О. Гончар). *По-осінньому сонце світило* (В. Сосюра); б) *І покотився, накульгуючи, внизу до гастроному* (О. Яровий). *Ми перебігли не звизначуючись* (Марко Вовчок). *Старий співає, як пелікан, проціджуючи музику крізь волю* (Л. Костенко); в) *І падає сонце пташкою до рук* (А. Малишко). *У теплий вечір міддю блисне просо...* (А. Малишко). *Хвиля зводиться горою* (Л. Глібов). *Фіолетовим димом курилися сливи* (Є. Гуцало); г) *У щілини з шумом і свистом б'є пара* (Еллан Блакитний). *Переступила Марія без вагань на його віру* (О. Кобилянська). *Але якось розмова велась через силу* (Л. Українка). *Відчувалося, що з ним можна говорити по щирості* (В. Речмедін). *Далекосхідна*

тайга проноситься під літаком **тисячами** кучерявих сопок (О. Довженко).

Опосередковані кількісні означення (міри і ступеня) виражають кількісну визначеність предикативної або атрибутивної ознаки, тому можуть бути і придієслівними, і приад'єктивними та приадвербіальними компонентами.

Придієслівні квантитативні означення звичайно характеризують дію з погляду її інтенсивності чи міри вияву: *Після сього випадку будили Лазаря часто* (М. Коцюбинський). *"Незалежні" і "вільні", ми ледве дишем* (П. Вольвач). *...А вгорі між хмарами голубі балки яскравіють так, ніби **вщерть** залляті морем барвінкового цвіту* (Є. Гребінка). *Теплий туман слався по полю і налив балку **по самі віңця*** (М. Коцюбинський). *Мила вітчина моя – Сульмон, на джерела багатий; **Дев'ят-десят** туди миль треба від Рима пройти* (М. Зеров). Приад'єктивні та приадвербіальні квантитативні означення виражають міру чи ступінь вияву якісної або станової ознаки: *Стрів я діда **вельми** старого* (Т. Шевченко). *Він [Віктор] почував себе **занадто** гарно* (В. Підмогильний). *Оседець! – згадав своє прізвище в класі, – і **до сліз** боляче стало за батька, бо то через нього так докучали* (М. Коцюбинський).

Квантитативне значення ознаки семантично "спрогнозоване": позицію кількісних означень заповнюють

слова з відповідною цій функції семантикою: кількісно-означальні прислівники, числівники й прийменники у складі цілісних словосполучень (наприклад, прийменники до, по разом із залежними іменниками вказують на межу інтенсивності ознаки).

В основу визначення загальної семантики кожного із розрядів членів речення кладуть еталонні прислівники-займенники (питальні і стверджувальні). Для опосередкованих означень такими еталонами виступають кореляти: як? – так для якісних означень; яким способом? – так для означень способу дії, скільки? наскільки? якою мірою? як багато? – стільки, настільки для кількісних означень.

1. Богородицький В.А. Общий курс русской грамматики. – М.-Л., 1935.
2. Вихованець І.Р. Обставини // Українська мова: Енциклопедія. – К., 2000.
3. Кротевич Е.В. Члены предложения в современном русском языке. – Львов, 1954.
4. Кучеренко І.К. Порівняльні конструкції мови в світлі граматики. – К., 1959.
5. Кучеренко І.К. Теоретичні питання граматики української мови: Морфологія. – Ч. II. – К., 1964.
6. Кучеренко І.К. Теоретичні питання граматики української мови: Морфологія. – Вид. друг., уточн. й доп. – Вінниця, 2003.
7. Мигирин В.Н. Принципы изучения членов предложения // Филологические науки. – 1961. – № 3. – С. 37-51.
8. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1920.
9. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – Т. 3. – М., 1968. – С. 127-128.
10. Сусов И.П. Семантическая структура предложения. – Тула, 1973.
11. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. – Л., 1941.

Надійшла до редколегії 06.09.07

М. Вакулєнко, канд. фіз.-мат. наук

## ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ТОНКОЩІ ВЖИВАННЯ ДЕЯКИХ УКРАЇНСЬКИХ ЛЕКСЕМ

*Розглядається проблема вживання деяких відмінкових закінчень і паронімів на основі поєднання статистичного та аналітичного методів науки термінології. Даються рекомендації щодо правильного вживання таких реалій.*

*The article deals with the usage of some Ukrainian inflexions and paronyms combining both statistical and analytical methods of terminology. Recommendations on correct use of such forms are given.*

Робота над фаховими словниками вимагає ретельного опрацювання писемної та усної мови як спеціалістів відповідної галузі, так і "простих людей". І це дає нам змогу більш-менш виразно окреслити і розібрати кілька "тонких" мовних проблем, значення яких виходить далеко за межі термінології як галузевої терміносистеми та термінології як науки. Зокрема, проблема вживання близьких мовних одиниць – відмінкових форм, віддієслівних іменників, синонімів і паронімів тощо є настільки ж цікавою, наскільки непростою та неоднозначною. Її актуальність зумовлена як об'єктивними, так і суб'єктивними чинниками. З одного боку, мова постійно розвивається і вдосконалюється, тому правопис і словники просто неспроможні повною мірою відобразити всі нюанси її сьогоденного функціонування. Далеко не всі правила викладені в "Українському правописі" [8] послідовно та зрозуміло, а в основних словниках [5–7] знайти можна далеко не всі фахові терміни (це, зокрема, *ейконал, світловід, ізофот, баріоній, глюоній* та ін.). А з іншого боку, ці нюанси бувають настільки тонкими, що вимагають від користувача мови як спеціальної освіти, так і мовного чуття.

У своїй роботі спеціалісти мовознавчих галузей користуються різноманітними науковими методами, які фактично зводяться до елементів статистичного та – іноді – аналітичного методів дослідження. Статистичний метод, який відповідає на питання "що звично?", полягає у визначенні наявності тієї чи іншої мовної реалії – безвідносно до її правильності. За цим методом традиційно досліджують як усне мовлення, так і письмові джерела, фіксуючи практику вживання. Але істотним недоліком цього методу є те, що він не дає можливості критичного підходу до матеріалу та переведення кількості в якість. Зауважимо, що не слід плутати статистичний метод зі ста-

тистичним аналізом, який є елементом аналітичного методу. Аналітичний же метод, який відповідає на питання "що правильно?", дає змогу з'ясувати наукову обгрунтованість і доцільність того чи іншого терміна (лексеми) чи мовного правила, і включає в себе статистичний, порівняльний, семантичний, акустико-фонетичний, історично-етимологічний аналіз тощо. Прикладом застосування аналітичного методу є пошук слова, подібного до сумнівного. Отже, цей метод є невід'ємною частиною наукового підходу, процесу розвитку, вдосконалення, очищення та унормування мови – але, взятий окремо, може завести дослідника надто далеко від традиційних норм і правил. Тільки поєднане застосування обох методів дозволяє уникнути невиправданих перегинів як у бік заявленої неправильності, так і ультраревольюційної незвичності ([1; 3, с. 5]). Результатом такого підходу є наукове узагальнення, обгрунтований синтез мовного правила чи лексеми (терміна).

Новизна цієї роботи полягає насамперед у послідовному застосуванні введеного в [3, с. 5] термінологічного наукового підходу, що поєднує в собі статистичний та аналітичний методи дослідження мовних явищ. Новими також є класифікація та узагальнення правил написання ряду лексем, які викладені в правописі [8] неповно або суперечливо, а також рекомендації щодо вживання фахових термінів і лексем, які не зафіксовані в словниках [5–7] або семантичне навантаження яких потребує особливих роз'яснень.

Метою цієї роботи є дослідження тих характерних реалій фахового, наукового та повсякденного мовлення, які стосуються проблеми вживання близьких мовних одиниць – відмінкових форм, віддієслівних іменників, синонімів і паронімів тощо, – та вироблення відповідних науково обгрунтованих рекомендацій.



### 1. Родовий відмінок іменників чоловічого роду другої відміни

Багато непорозумінь виникає від недостатнього усвідомлення семантичного навантаження закінчень "~у" ("~ю") та "~а" ("~я"). Виховані на російському мовленні люди здебільшого не заморочують собі голову і діють напролюд просто – відштовхуються від російського правила, де завжди вживається закінчення "~а" ("~я"). Ось так і з'являються вирази до *Донецьку, поблизу карного майданчику, футболісти Реалу, копія паспорту, у вагоні потягу тощо*.

Якщо іменник позначає абстрактне, неконкретне, узагальнене, збірне поняття (в тому числі явище, процес, сукупність яких-небудь елементів, речовину та почуття), то в родовому відмінку пишеться закінчення "~у" ("~ю"). Зокрема, до таких іменників належать терміни *баріоній* (це квазіядерний зв'язаний стан пари баріон-антибаріон із малим дефектом чи надлишком маси), *мезоній* (воднеподібний атом, ядром якого є позитивно заряджений мезон, а на оболонці перебуває електрон), *кварконій* (мезон, що складається з важкого кварка та його антикварка), *позитроній* (зв'язана воднеподібна система, яка складається з електрона та позитрона), *глюоній*. Ейконал – це фактично оптичний шлях світлового променя, тому в родовому відмінку з'являється закінчення "~у". Водопровід чи газопровід складаються з багатьох ланок, тому в родовому відмінку тут також "~у".

Отже, в родовому відмінку закінчення "~у" ("~ю") набувають такі слова, як: *епіцентр* (це місце над осередком землетрусу), *гіпоцентр*, *базис*, *інтервал*, *ейконал*, *потенціал*, *момент*, *віріал*, *циклон* (подібно до ураган), *сфероліт* (це сукупність кристаликів), *профіль* (як контур, *вгляд*, *фах* чи *біографія*), елемент (*хімічний*), *геном* (це сукупність генів), *ізофот* (подібно до контур, *горизонт*), *ізолюкс*, *канал* (у розумінні шлях, *про*)*хід*, *протока* або *частота*), *тунель*; а також *потяг* (статевий або до спиртності).

Для об'єкта ж, який має чітко окреслені межі і є окремою чи автономною одиницею, вживається закінчення "~а" ("~я"). Це, зокрема, живі істоти, назви; математичні величини та геометричні фігури, числа, міри, назви грошових знаків, місяців та днів тижня; конкретні предмети, а також окремі об'єкти, що розглядаються як єдине ціле: *інваріант*, *інтеграл*, *центр* (якщо йдеться про математичну точку); *якобіан*, *лагранжіан*, *гамільтоніан* (подібно до функціонал); *а(по)хромат*, *анастигмат*, *апланат*; *ген*, *прилад*, *апарат*, *автомобіль*; *профіль* (як *лекало*, *шаблон*); *канал* (у розумінні *труб(к)а*, *циліндр*, *резонатор*, *капіляр*, *шланг*, *ніпель*); а також *потяг* (якщо це *поїзд*), *автобус* (у розумінні *автомобіль*, *вагон*), *майданчик*, *паспорт* і т.п.

З огляду на вищесказане, потребують закінчення "~а" в родовому відмінку однини такі терміни, як *світловід* (це однорідний і цілісний стержень або трубка) і *хвилевід* (це скрізь однаковий стержень, трубка чи канал або ж чітко визначена ділянка середовища, іноді обмежена жорсткими стінками, яка є вразно окресленою одиницею простору і має власні характеристики).

Цікаво, що в деяких синонімічних рядах одні слова можуть набувати закінчення "~у" ("~ю"), а інші – "~а" ("~я"). Усе залежить від того, яку саме властивість чи особливість підкреслює вибраний синонім: *глюбол* (~а) – єдина, цілісна частинка (мезон); *глюоній* (~ю) – підкреслює те, що це складена з глюонів система. *Атом* (~а) – це найменша частина хімічного елементу, здатна існувати самостійно, яка є носієм його властивостей; а хімічний елемент (~у) – речовина з певними властивостями.

Терміни, які позначають об'єкти аналогічних класів, також можуть уживатися з різними закінченнями – залежно від властивостей речовини, які виходять на передній план. Пишемо: *металу*, *пластику*, *піску*, *вугле-*

*цю*, *кремнію* – але *діелектрика*, *магнетика*, *донора*, *каталізатора*. У другому випадку йдеться теж про речовину, але тут виділяється їх активна функція. Це активні агенти, діячі. Так само пишемо адсорбента (активний діяч), але адсорбату (пасивна речовина).

Нарешті, одне й те ж слово може набувати різних закінчень, якщо вживається в різних значеннях: *частота коливань електричного контура* – *напрямок обходу контуру інтегрування, сходження струменів із контуру крила; вирізати макет за допомогою профіля* – *обтікання профілю крила; висота звука, форманти звука* (якогось певного типу коливань) – *приймачі звуку, випромінювання звуку* (тобто звукових хвиль), *підійти до апарата* – *працівники державного апарату*.

### 2. Вживання паронімів та псевдосинонімів

У розвинених терміносистемах неодмінно виникають "парні" терміни, схожі за написанням чи звучанням (пароніми) або за значенням ("псевдосиноніми"), вживання яких являє певні складнощі навіть для фахівців. Заковика в тому, що в російській мові для більшості з нижченаведених понять існує лише один термін, тому добре знання російської тут навряд чи допоможе. Отже, треба розвивати відчуття рідної мови і звертатися до української семантики, проводячи всебічний порівняльний аналіз кожного терміна (тобто застосовувати аналітичний метод науки термінології).

Ось ряд характерних прикладів.

**Кращий – найкращий.** У російській мові слово *наилучший* рідковживане, тому в обох випадках фігурує *лучший* – і це заплутує тих, хто не володіє українською в достатній мірі. Отже, **кращий** (за когось) – це відносний ступінь порівняння, і це зовсім не означає, що кращий від усіх. **Найкращий** (серед усіх), тобто номер один – це абсолютний ступінь порівняння: *Карлсон – найкращий у класі*. Подібні відмінності у значенні мають пари **вищий – найвищий**, **менший – найменший**, **більший – найбільший** тощо.

**Означення – визначення.** **Означення** – це дефініція, окреслення якостей, характеристик чи меж чогось-небудь. **Визначення** – це детермінування, вимірювання, фіксування, дослідження, з'ясування, усвідомлення особливостей, величини чи властивостей чогось-небудь за допомогою приладів чи логічних міркувань. Саме так розділяються ці терміни у фізико-математичних науках, і саме так трактується цей термін у відповідних навчальних курсах вищої та середньої школи. І з таким підходом перегукується філологічний термін "означення" – тобто слово, словосполучення чи навіть речення, що надає певні ознаки якомусь предмету чи явищу. За формою та змістом філологічне означення, виражене реченням, і математичне означення є тотожними. Отже, означуємо поняття, а визначаємо відстань, площу чи вагу. Термін "визначення" доречний, коли йдеться про здобування нових знань у процесі наукового пошуку, а "означення" – коли йдеться про пояснення, подання вже відомих знань. Масі можна дати **означення** (дефініцію) – тобто пояснити, що це таке, – а можна її **визначити** – тобто виміряти. Інтеграл – **(не)означений** (його межі мають делімітаційні знаки або їх не мають, тобто позначені або ні), функція – **(не)визначена**. А коли мова йде про представлення усталених понять у державних стандартах, то доречною є форма "терміни та означення" – а не "терміни та визначення".

**Зв'язаний – пов'язаний. Зв'язаний** – це закріплений (про електрони, заряди). **Електрони зв'язані між собою** в пари. **Пов'язаний** – залежний, зумовлений. **Термодинамічна ймовірність стану пов'язана** з його ентропією.

**Здатність – спроможність. Здатність** (на що; якісна характеристика) – від слова "давати". **Спроможність** (наскільки; кількісна характеристика) – від слова "могти". Оптичний прилад має роздільну **спроможність** (або про-

сто **роздільність**): вона показує, наскільки він **може** розділити сусідні точки зображення. Випромінювальна **спроможність** тіла виявляє, скільки це тіло **може** випромінювати. **Здатність** притягувати заряди, бути **здатним** на що-небудь – означає **давати** можливість здійснити щось.

**Сталий – постійний.** **Сталий** (англ. *constant, stable*) – такий, що не змінюється в часі чи просторі. **Постійний** (англ. *continuous, permanent, constant*) – присутній час від часу (регулярно чи періодично) або наявний весь час. Струм (напруга) – **сталий**, а не постійний. Магніт – **постійний**. У **відкритих системах** можливі **стаціонарні стани зі сталою** (тобто незмінною) **ентропією при постійному** (тобто безперервному, повсякчасному) **виробленні ентропії**.

**Густина – густота.** **Густина** (англ. *specific weight, density, gravity*) – це питома вага субстанції, що розглядається як єдине і неподільне ціле: **густина повітря, густина ядерної матерії, густина заряду, густина електрона.** **Густота** (англ. *density, concentration*) характеризує відносний вміст (концентрація) окремих об'єктів чи частинок у середовищі: **густина населення, густота зарядів.** Охолодження пучка дозволяє значно **підвищити густоту частинок у фазовому просторі**.

**Густина – щільність.** **Густина** – поняття **неперервне**, а **щільність** (англ. *tightness, compactness*) – дискретне, перервне. **Спектральна густина теплового випромінювання, густина ймовірності.** **Щільність** прилягання, **щільність** упакування, **щільність** силових ліній, **щільність** станів.

**Течія – плин.** **Течія** (англ. *flow, current, stream, flux, fluxion*) – це відносно швидкий напрямлений рух певної частини рідини чи газу. **Плин** (англ. *yielding, fluid property, flow*) – розтікання в різні боки або рух усієї речовини в цілому. **Быстрое течение реки** – швидка **течія** річки. **Плин часу, плинність** кадрів. Сверхтекучий (англ. *superfluid*) – **надплинний**.

**Металевий – металічний.** **Металевий** – зроблений із металу, **металічний** – має властивості чи ознаки металу. **Металева** пластина, але **металічний** блиск.

**Потенціальний – потенційний.** **Потенціальний** – такий, що має потенціал. **Потенційний** – можливий. **Потенціальне поле, потенціальна енергія;** але **потенційний слухач**.

**Кінцевий – скінченний.** **Кінцевий** (англ. *end*) – це такий, що міститься на (в) кінці, на краю: **кінцевий результат, кінцева зупинка.** **Скінченний** (англ. *finite*) – такий, розміри якого не є нескінченно великими чи малими: **скінченні числа, скінченні різниці, скінченна величина, скінченновимірний простір**.

**Тепло – теплота.** **Тепло** – це абстрактне, збірне, якісне поняття: втрати **тепла**, виділення **тепла**, надходження **тепла.** **Теплота** – прояв тепла, кількісне поняття (пор. **гострота, висота, широта**): **теплота пароутворення, теплота конденсації, механічний еквівалент теплоти.** Подібна відмінність проявляється й у парі "добро – доброта": **робити добро – душевна доброта.**

**Щоб – аби.** "Новомодний" сполучник **аби** зараз уживають часто і здебільшого не до ладу – навіть незважаючи на те, що про це протиставлення вже неодноразово писали раніше і ми (зокрема, в [1,2]), і С. Караванський ([4]). На відміну від чеської мови, де він має нейтральне значення, в українській цей сполучник надає вислову виразного зневажливого відтінку (російський відповідник – *лишь бы*): **стук-грюк – аби з рук, хай гірше, аби інше.** І також: **зробити абияк, абияк, абиде** тощо. "Він має **неабиякий** талант" – тут, заперечуючи зневажливе значення, ми підкреслюємо пошану до людини. Тому в нейтральному, діловому, науковому мовленні слід уживати сполучник **щоб**.

**Безплатний – безкоштовний.** Під впливом автоматичних перекладачів сумнівної якості останнє слово за-

раз набуло шаленої популярності. Втім, значно придатнішим є перший термін. Порівняймо: **платні послуги – безплатні послуги.** **Коштовне каміння** – (тобто цінне, вартісне) – **безкоштовне морозиво** (тобто нецінне і невартісне?). **Безкоштовним** може бути лише те, що не має коштовності (тобто собівартості): сміття, відходи, явища природи. А те, за що ми не платимо – **безплатне** (але не безкоштовне). Наприклад, проїзд у міському транспорті може бути **безплатним** (коли для пасажира його ціна зводиться до нуля), але завжди **коштує** державі певних витрат.

**Жовтогарячий – помаранчевий.** Друге слово походить від французького *potte orange* і буквально означає "яблукооранжевий". Отже, вживання цього слова на позначення кольору замість "оранжевий" фактично нічого не додає – окрім хіба що яблука. А от коли йдеться про щось апельсинове – цей термін якраз доречний. Отже, на нашу думку, якщо треба підібрати поетичне і гарне слово для означення оранжевого кольору, то найпридатнішим є термін **жовтогарячий** – тим більше, що він має українське коріння. А тепер згадаймо події зими 2004–2005 рр. Із чись легкої руки революція на Майдані була названа **помаранчевою** – хоча це слово більше пов'язане з чимось фруктовим. От і почав дехто говорити про "наколоти апельсини". Значно вдаліше, образніше і романтичніше було б сказати **"жовтогаряча революція"**.

**Ніякий – жодний.** Сферу вживання останнього слова воно ж саме й підказує – це одина: **жодного разу, жодна людина** тощо. І розважливо було б уникати цього слова, якщо йдеться про множину. Російську фразу *от него одни проблемы* слід перекладати як *від нього самі проблеми* – а не "одні проблеми" (до речі, вираз *я остался один дома* перекладаємо також без допомоги слова "один": *я лишился сам удома*). А **жодних проблем** – це так само грамотно, як і **одних проблем**. Треба брати до уваги зміст виразу, а не відштовхуватися від російського слова – і не буде ніяких проблем.

**Притягання – тяжіння – важіння.** **Притягання** (англ. *attraction*; рос. *притяжение*) – явище взаємодії тіл через поля, які вони створюють: сили **притягання** між молекулами (нуклонами, частинками). Антонім – **відштовхування.** **Тяжіння** (англ. *gravitation*; рос. *тяготение*) – це суто гравітаційна взаємодія: **поле тяжіння Землі** (= гравітаційне поле Землі). Сила **тяжіння** – це сила, з якою гравітаційні маси притягаються між собою. **Важіння** (англ. *gravity*; рос. *тяжесть*) – це результат сукупного впливу на тіло всіх взаємодій у полі тяжіння. **Силою важіння** тіла називається сила, яка прикладена до тіла і дорівнює геометричній сумі сили **тяжіння** тіла до Землі та відцентрової сили **інерції**, зумовленої добовим обертанням Землі. Тобто сила важіння – це сила, з якою тіло, що перебуває в гравітаційному полі, діє на опору чи підвіс. Ця сила завжди менша від сили тяжіння (на екваторі Землі різниця складає 0,35 %). Зауважимо, що в літературі часто замість терміна **важіння** помилково вживається **тяжіння** – що спотворює зміст цього поняття.

**Зубастий – зубатий, рукастий – рукатий, головастиий – головатий** тощо. Перший термін у цих парах означає якісну ознаку, пов'язану з наявністю відповідного органа, а другий – кількісну. Так, **зубастий** – це гостроязикий, **зубатий** – із великими зубами. **Рукастий** – умільний, **рукатий** – із великими руками. Тому слід уживати такі словосполучення: **лапатий сніг, голчастий кристал, лінійчастий спектр, сітчастий катод, сітчаста структура, комірчастий радіатор, комірчаста структура, переривчастий струм, східчаста дислокація, ступінчаста лінза.**

**Відхил – відхилення – відхилення – відхилювання.** Усім чотирьом термінам відповідає один-єдиний

російський – *отклонение*. Таким чином, тут засоби української мови дають можливість розрізнати значно тонші відтінки, ніж у російській, англійській та інших мовах. Скажімо, форма *відхил*, за аналогією до подібних безафіксних лексем, характеризує явище – тобто сукупність, узагальнення, наслідок чи передбачення різноманітних дій; *відхилення* – разову дію; *відхилення* – тривалу дію; *відхилювання* – повторювану дію. При цьому разова дія (описується іменником) поєднується з докранним видом (описується дієсловом), а тривала і повторювана – з недоокранним: так якісна ознака (іменник) поєднується з кількісною (дієслово). Така чітка класифікація термінів, яка розрізняє явище і дії різної тривалості та повторюваності, сприяє їх більш адекватному вживанню та уточненню відповідного значення.

### 3. Деякі особливості перекладу з російської

Іноді російські звороти, де абстрактні іменники вжито у множині, доцільно перекладати одноиною: *высокие значения температур* – *високі значення температур*; *в парах спирта* – *у парі спирту*. Але коли йдеться про конкретне значення (як правило, тут уживаються або мають на увазі слова "тип", "вид", "значення" тощо), то множина перекладається множиною. *Сильные и слабые взаимодействия* – *сильні та слабкі взаємодії* (тобто типи взаємодії). *Высокие давления* – *високі тиски* (тобто високі значення тиску). *Магнитный момент, який виникає під впливом внутрішніх електростатичних взаємодій між електронами*: тут ужито множину, тому що йдеться про численні *акти* взаємодії.

Треба обережно ставитися й до перекладу російського слова "качать". Не забуваймо, що *качати* – це *котити*, а *викачатися* можна в багнюці. У російській мові це слово вживається в кількох значеннях, і до кожного з них українська має точний відповідник. Якщо йдеться про маятниковподібний рух із нижнім закріпленням ("шатание") – то це *хитання*, з верхнім – *гойдання*. Якщо йдеться не про маятниковий рух, а подачу енергії чи частинок ("нагнетание") – то це *нагніт*, *подача*. *Волна качаки* – хвиля *нагніту*, хвиля *подачі*. Якщо ж йдеть-

ся про файл (фільм, музику тощо), то російському жаргонному термінослову "скачать" (англ. *download*) відповідають українські *звантажити*, *списати*; *скопіювати*, *здублювати*; *скинути* (рос. *сбросить*).

Звісно, без належного відчуття мови дуже складно вибрати таку форму, щоб вона узгоджувалася з тими канонами, що існують у мові століттями, і органічно відтворювала притаманні цій мові закономірності. Але треба намагатися розвинути таке відчуття – а також наукове мислення, що базується на використанні методів науки термінології. Якщо ми справді прагнемо бути грамотними – а не лише здаватися такими. Якщо ми дійсно шануємо рідну мову.

Ці характерні приклади охоплюють показові й найпоширеніші помилки, що трапляються в сучасному науковому (та й повсякденному) мовленні. Послідовне та поєднане застосування статистичного й аналітичного методів дає змогу виразно окреслити мовні тенденції, закономірності та правила, які регулюють уживання розглянутих слів і зворотів, і сформувати відповідні правописні рекомендації. І за цим зразком можна вишукувати шляхи до правильного вживання багатьох інших мовних реалій.

Статтю підготовано в межах держбюджетної науково-дослідної роботи №06БП044-02 за темою "Розвиток української термінології і термінографії".

1. Вакуленко М. Про "складні" проблеми українського правопису (українська латиниця, запозичені слова та ін.). – К., 1997; 2. Вакуленко М. Про тонкощі перекладу з російської та вживання деяких термінологічних пар. – Вісник Книжкової палати. – №8. – 2005; 3. Вакуленко М. Російсько-український словник фізичної термінології / За ред. проф. О.В. Вакуленка. – К., 1996; 4. Караванський С. Мовні віруси. – Літературна Україна. – 2006 р. – 27 квітня; 5. Орфографічний словник української мови: Бл. 120000 слів / Уклад.: С.І. Головащук, М.М. Пещак, В.М. Русанівський, О.О. Тараненко. – К., 1994; 6. Русско-украинский словарь // Голова ред. коллегіи акад. АН УРСР І.К. Білодід. Тт. I-III. – К., 1968; 7. Словник української мови / Голов. ред. В.Т. Бусел, редактори-лексикографи: В.Т. Бусел, М.Д. Василюк-Дерибас, О.В. Дмитрієв, Г.В. Латник, Г.В. Степенко. – К., 2005; 8. Український правопис / АН України, Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні; Ін-т української мови. 4-те вид., випр. й доп. – К., 1993.

Надійшла до редколегії 15.10.07

О. Гапченко, канд. філол. наук

## ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ОДИНИЦІ ЯК ФРАГМЕНТ НАЦІОНАЛЬНОЇ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ

*Розглядається роль фразеологічних одиниць у національній мовній картині світу. Вивчаються особливості прояву національних стереотипів мовців у семантиці фразеологізму.*

*The article is devoted to the analysis of idioms in the national language picture of the world. National stereotypes of speakers in the semantics of phraseological unit are studied.*

Фразеологічні одиниці відображають у своїй семантиці історію і культуру народу, передають із покоління в покоління національно-культурні еталони й стереотипи. Ф. Буслаєв називав фразеологізми "своєрідними мікросвітами", що містять у собі "і моральний закон, і здоровий глузд, виражені у короткому вислові, які заповідали предки нащадкам" [1, с. 37]. Останнім часом саме цей аспект фразеології привертає увагу все більшої кількості лінгвістів (праці М. Алефіренка, А. Вежбицької, Д. Гудкова, Д. Добровольського, В. Жайворонка, М. Ковшової, В. Костомарова, В. Маслової, В. Мокієнка, О. Селіванової, В. Телія, В. Ужченка та ін.). Психоконгнітивний і етнокультурний аспекти української фразеології, на нашу думку, на сьогодні є найбільш актуальними. Завдання дослідження полягає у вивченні ролі фразеологізмів у створенні української національної мовної картини світу.

Фразеологізми будуються на метафорі й належать до сфери аналогічного мислення, до сфери творчої свідомості. Вони виникають не стільки для того, щоб описувати світ, скільки для того, щоб його інтерпрету-

вати, оцінювати й виражати до нього суб'єктивне ставлення [3]. Саме це відрізняє фразеологізми від інших номінативних одиниць. У більшості фразеологізмів фіксуються прояви національної культури. За словами В. Телія, фразеологія – це "дзеркало, в якому лінгвокультурна спільнота ідентифікує свою національну самосвідомість" [6, с. 9].

Інтерпретаційний підхід у дослідженні фразеологічного складу мови дозволив визначити типи конгнітивних процедур, які здійснюються в номінативній діяльності (при формуванні фразеологізмів) і відтворюються в мовленнєво-розумовій діяльності носіїв мови. Фразеологічні одиниці сприймаються крізь призму базового культурного знання людини, оснований на архетипових формах усвідомлення й моделювання світу. Сюди входять найдавніші міфологічні й міфопоетичні уявлення, соціокультурні прескрипції й установки культури (ритуал, етикет та ін.). Другим рівнем культурної інтерпретації фразеологізму є сприйняття образу фразеологічної одиниці, тобто його співвіднесення з кодами куль-

тури, джерелами (людина, речі, природа), які стали предметами переосмислення в культурі й утворили систему кодів (антропний код, соматичний, зооморфний, колірний та ін.). Третій рівень культурної інтерпретації фразеологізму пов'язаний із визначенням ролі, яку набуває мовний знак при сприйнятті й описі світу; це може бути роль символу, еталону, стереотипу [7].

Інформація, включена в значення фразеологізму, представляє собою, на думку дослідників, "згорнутий" текст, який розгортається завдяки когнітивним процедурам, що здійснюються при відтворенні і сприйнятті фразеологічних одиниць. Когнітивно-інтерпретаційний аналіз фразеологізмів дозволив по-новому описати їх знакову функцію. Усі інформаційні блоки фразеологізму (денотативний, оцінний, образно-мотиваційний, емотивний) інтерпретуються в просторі культурного знання, яким володіє носій мови [2, с. 89].

Різні типи фразеологізмів по-різному відображають культуру. За спостереженнями науковців, простіше зрозуміти і пояснити культурний аспект фразеологізмів, у значенні яких велику роль відіграє денотативний аспект. Це фразеологізми, одним або кількома компонентами яких є назви предметів національної культури. Вони в самому своєму лексичному складі містять вказівку на сферу матеріальної культури. Сюди ж відносять фразеологізми, в яких відображена історія народу, національні власні назви, в яких містяться крайознавчі знання, а їх розуміння пов'язане зі знанням конкретних історичних фактів. Культурна інформація таких фразеологічних одиниць тісно пов'язана з денотатом, який і виступає носієм культурної інформації. Проте у більшості фразеологізмів культурна інформація має іншу прикріпленість. Перед усім тут маються на увазі образно-емотивні за своєю суттю фразеологізми, тобто такі, в значенні яких надзвичайно важливою є образна основа. У такому разі культурну інформацію можна отримати з внутрішньої форми фразеологізму, в якій наявні "сліди" культури – міфи, архетипи, звичаї і традиції, відображені історичні події й елементи матеріальної культури. Ця інформація потім ніби "воскресає" в конотаціях, які відображають зв'язок асоціативно-образної основи з культурою (архетипами, еталонами, символами, стереотипами) [3, с. 270–272].

Вивчаючи певне мовне явище, слід у першу чергу звертати увагу на сприйняття його носіями мови. Найбільш ефективним методом вивчення психологічно реальних значень є психолінгвістичний експеримент, і перед усім асоціативний експеримент (вільний і скерований). Метою проведених експериментів було встановити, як сприймаються фразеологічні одиниці носіями української мови, дослідити мовні переваги в мовленнєвому акті; виявити причини цих переваг і пов'язати вибір певних фразеологічних одиниць із психологічними характеристиками мовної особистості. До участі в експериментах були залучені носії української мови віком 16–20 років (учні випускних класів середньої школи і студенти біологічного, економічного й філологічного факультетів Київського національного університету).

Для носія мови, який сприймає фразеологічну одиницю, важливим є не тільки загальне значення фразеологізму, що, як відомо, не виводиться зі значень слів-компонентів і закріплене в мовній пам'яті, але і значення слів-компонентів фразеологізму: відбувається "розкодування" смислів, які містяться у словах-компонентах, і "ці смисли суб'єкт мовлення шукає в тому коді, в тій системі культури, куди вказують слова-компоненти". Співвіднесення слів-компонентів фразеологізму і фразеологізму в цілому з кодами культури "створює культурний фон, на якому розуміється значення фразеологізму, чуттєво сприймається і переживається його

образ, оцінюється те, що відбувається в дійсності" [2, с. 102–103]. В. Гудков і М. Ковшова вважають, що ключовою ланкою культурної інтерпретації фразеологізму є співвіднесення його слів-компонентів із кодами культури (антропним кодом, соматичним, зооморфним, колірним та ін.); це "породжує" культурну конотацію фразеологізму, формує його роль як знака культури [2, с. 95].

Лексема-компонент фразеологізму презентує певний концепт. У цьому випадку фразеологізм входить у номінативне поле відповідного концепту, а аналіз значення фразеологізму дозволяє встановити певні ознаки відповідного концепту. Учасникам експериментів були запропоновані анкети, укладені зі слів, які є компонентами фразеологічних одиниць, зафіксованих у "Фразеологічному словнику української мови" [1993]. У першому експерименті інформантам до стимулів-ключових слів фразеологізмів, пропонувалося записати перші слова, що спадають на думку, тобто проводився вільний асоціативний експеримент. У другому інформантам пропонувалося пригадати і записати фразеологізми (стійкі словосполучення), в які б входили слова-стимули.

Носій мови вбачає в компонентах фразеологізму закований культурний смисл. Слова-компоненти фразеологізму сприймаються не лише як мовні одиниці з певним лексичним значенням, а й як назви реалій, що набули в процесі життєдіяльності людини особливого, культурного, смислу, і цей смисл "вчитується" носієм мови зі слів-компонентів у процесі сприйняття фразеологізму. Слово-компонент фразеологізму стає "свого роду культурним знаком, оскільки несе в собі згущений смисл певної дії, є іменем культурної ситуації, іменем ритуалу, обряду тощо" [2, с. 100].

Фразеологічні і пареміологічні одиниці є надзвичайно інформативними для виявлення інтерпретаційного поля концепту. Розглянемо найбільш частотні реакції інформантів на слова **Бог**, **Господь**, **божий**, **дух** отримані під час вільного асоціативного експерименту: **Бог** – хай Бог милує (14), Бог в поміч (13), ні Богові свічка, ні чорту кочерга (13), на небі (12), єдиний (12), у Бога за пазухою (12), як у Бога за пазухою (12), Бог з вами (8), Бог дав, Бог взяв (6), на Бога надієся, а сам не плошай (4), божа людина (4), божий чоловік (4), взяти бога за бороду (4), гнівити Бога (4); дозволь дурню помолитись, то він і голову розіб'є (4); є Бог на небі (4), з тобою (4), хай Бог боронить (4), хто рано встає, тому Бог дає (4); святий (3), влади́ка наш (2); свідок (2), Ісус Христос (2), не треба з грошей робити бога; Трійця; Божі ворота; чем черт не шутит, когда Бог спит (1); **Господь** – Господи, помилуй (22); Бог (17), Господь з вами (15), Господь його знає (15), з тобою (12); **Божий** – день (16), чоловік (15), закон (13), божа людина (12), дар (12), жити божим духом (не їсти) (12), світ (12), шлях (12), божа ласка (10), божий храм (8), манна небесна (8), промисел (8), раб божий (8), син божий (8), суд (6), дім (5); **дух** – святий (21), в здоровому тілі здоровий дух (15), Божий (12), житимися божим духом (12), захоплює (12), спустив дух (12), вибито дух (10), дух боротьби (8), землі (5), міцний дух (5), патріотичний (4).

Як бачимо, серед отриманих відповідей зафіксовано значну кількість фразеологічних і пареміологічних одиниць, хоча в цьому експерименті інформантам не пропонувалося згадувати саме стійкі словосполучення. Крім того, частина реакцій на формально різні слова-стимули перетинаються, що свідчить про внутрішній, семантичний зв'язок між цими лексемами, які входять до складу різних фразеологізмів і паремій.

Фразеологічні і пареміологічні одиниці приписують об'єктам ознаки, які мають певні асоціації в картині світу, пор., наприклад, відповіді інформантів на стимули **вовк** і **камінь**: **вовк** – вовка бояться – в ліс не ходити (22), вовка ноги годують (20), скільки вовка не годуй,

а він усе в ліс дивиться (20), як вовка не годуй, все одно в ліс дивиться (17), голодний, як вовк (12), вовчий апетит (10), злий, як вовк (10), робота не вовк – в ліс не побіжить (10), виє, як вовк (8), серед вовків жити – по-вовчи вити (6), і червона шапочка, сірий, страшний, тамбовський волк тебе товарищ (1); **камінь** – під лежачий камінь вода не тече (25), вода камінь точить (20), на серці (20), за пазухою (18), серце мов камінь (12), в мій город (10), найшла коса на камінь (10), носить камінь за пазухою (8), крапля точить камінь (6), каменем висіти на шиї (6), преткновенья (3), за плечима (3), в твої город (3), великий на душі, лежачий, на душі, ніби камінь прокоєтнує, скинути камінь з серця (1).

Значна кількість яскравих фразеологізмів і паремій зафіксована у відповідях на стимули **батько** і **життя**: **батько** – не лізь поперед батька в пекло (26), гуртом і батька легко бити (23), поперед батька в пекло (13), разом і батька легше бити (12), вдвох і батька легше бити (10), іди до бісового батька (10), рідного батька продасть (10), **батько** – сім'ї голова (8), **батько** українського народу (5), ї сам чорт йому **батько** (5), який **батько** – такий син (4); **життя** – життя прожити – не поле перейти (27), жити – Батьківщині служити (15), жити – Вітчизні служити (12), на житті як на довгій ниві (12), **життя** дається тільки раз (8). Як бачимо, інформантами на одне слово-стимул можуть даватися різні варіанти фразеологічних і пареміологічних одиниць.

Досить високий рівень однотипності відповідей, отриманих при проведенні асоціативних експериментів, дозволяє припустити, що ці результати типові не тільки для певної групи інформантів, але й для мовного колективу в цілому. Отримані асоціативні реакції характеризують не лише конкретно цих носіїв мови, а можуть допомогти у визначенні ієрархії культурних і моральних цінностей усього суспільства. Асоціати інтерпретуються як мовні репрезентації певних когнітивних ознак, які утворюють зміст концептів. Проаналізувавши отримані результати, можна помітити, що носії мови відчують емоційне забарвлення мовної одиниці. Фразеологізми піддаються когнітивній інтерпретації у формі узагальнення смислів (зведення близьких смислів до одного більш узагальненого).

Специфіка створення фразеологізму спричиняє семантичну неоднозначність: значення фразеологічної одиниці характеризується певною невизначеністю в описі дійсності. Фразеологізми, які відображають типові ситуації й уявлення, починають виконувати роль символів, еталонів, стереотипів культури. Проте не всі фразеологі-

чні одиниці можуть стати носіями культурно-національної інформації. За спостереженнями В. Маслової, у слов'янських мовах багато фразеологізмів, які пов'язані із загальнолюдським знанням про властивості реалій, що увійшли в образну основу [3, с. 273]. Інтерпретуючи фразеологічні одиниці на основі співвіднесення "їхніх асоціативно-образних сприйняттяв зі стереотипами, які відображають народний менталітет, ми тим самим розкриваємо їхній культурно-національний смисл і характер, який і є змістом культурної конотації" [5].

Значення фразеологічних одиниць тісно пов'язане з фоновими знаннями і практичним досвідом мовної особистості, з культурно-історичними традиціями народу. Фразеологізми "прямо (в денотаті) чи опосередковано (через співвіднесеність асоціативно-образної основи з еталонами, символами, стереотипами національної культури) несуть у собі культурну інформацію про світ, соціум" [3, с. 278]. Фразеологія не тільки відтворює елементи й риси культурно-національного світорозуміння, але й формує їх. Кожний фразеологізм, якщо "він містить культурну конотацію, робить свій внесок у загальну мозаїчну картину національної культури" [3, с. 280].

Отже, фразеологія є фрагментом мовної картини світу, в якій відтворюється своєрідність нації. Фразеологізм, залишаючись мовним явищем, потребує культурної інтерпретації. У внутрішній формі більшості фразеологізмів містяться елементи, які надають їм культурно-національного колориту. Значення цих фразеологізмів можна інтерпретувати з позицій ціннісних установок і стереотипів, властивих ментальності певної нації. Для глибокого й усебічного дослідження природи фразеологізмів і особливостей їх використання носіями мови потрібен комплексний підхід, при якому разом із теоретичним осмисленням явища використовується експериментальне дослідження, оскільки мова реально існує лише в мовленнєвій діяльності її носіїв.

1. Буслаев Ф.И. Русские пословицы и поговорки. – М., 1954; 2. Гудков Д.Б., Ковшова М.Л. Телесный код русской культуры: Материалы к словарю. – М., 2007; 3. Маслова В.А. Homo lingualis в культуре. – М., 2007; 4. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – М., 2007; 5. Телия В.Н. Культурно-национальные коннотации фразеологизмов // Славянское языкознание. – М., 1993; 6. Телия В.Н. Русская фразеология. – М., 1996; 7. Телия В.Н. Фактор культуры и воспроизводимость фразеологизмов – знаков-микротекстов // Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура: Сб. статей в честь Н.Д. Арутюновой. – М., 2004; 8. Фразеологічний словник української мови / Уклад.: В.М. Білоноженко та ін. – Кн. 1, 2. – К., 1993.

Надійшла до редколегії 05.10.07

Л. Гливінська, канд. філол. наук

## ЗВУКОСИМВОЛІЗМ: "ЗА" І "ПРОТИ"

*Здійснено огляд багатоаспектної проблематики фонетичного символізму й проаналізовано актуальні підходи щодо осмислення цього мовного явища. Зауважено, що вивчення звуко-символізму з антропоцентричних позицій – у психолінгвістичному, соціолінгвістичному, стилістичному, перекладознавчому аспектах – є найбільш прийнятним, а отже, перспективним.*

*This article contains the review of the diverse problems of phonetic symbolism as well as analysis of the approaches to study the phenomenon. The conclusion is made that anthropocentric aspects - Psycholinguistics, Sociolinguistics, Stylistics and Translation theory – in the study of sound symbolism are the most suitable and most promising.*

Історія звуко-символізму дуже давня – пов'язана з іменами Геракліта, Платона, Августина Блаженного, а пізніше – Г. Лейбніца, Я. Грімма, В. фон Гумбольдта, О. Потебні, Ш. Баллі, Р. Якобсона і багатьох інших.

На сучасному етапі розвитку науки інтерес до ідей звуко-символізму не згасає. Характерно, що до вивчення цього мовного явища послідовно звертаються українські вчені, зокрема А. Калита, В. Кушнерик, Н. Львова, Ю. Маленовський, Н. Усова, О. Холод, С. Шрестха.

У запропонованому дослідженні маємо на меті окреслити багатоаспектну проблематику фонетичного символізму й проаналізувати різні, актуальні нині підходи щодо осмислення цього феномену.

Традиційно вважається, що фонемний рівень мови є підсистемою дознакових одиниць, оскільки звуки мови нічого не означають; ні про що не інформують. Вони мають план вираження, але не мають плану змісту. Саме це вирізняє звуки з-поміж інших мовних одиниць.

Усталеною в лінгвістиці є й думка про те, що знакові одиниці – морфеми, слова – є довільними, умовними, і органічного зв'язку між їхніми формою та змістом не існує. Беззаперечним підтвердженням цієї тези може бути принаймні те, що в різних мовах ті самі поняття виражаються різними словами (пор.: укр. *вода*, англ. *water*, франц. *eau*, нім. *Wasser*, ісп. *agua*, лит. *vanduo*, рум. *apa*, фінськ. *vesi*, тур. *su*, угорськ. *víz*) і, навпаки, однакові чи подібні за формою одиниці не збігаються в значеннях (пор.: укр. *луна* – "відгомін", рос. *луна* – "місяць"; укр. *магазин* – "крамниця", англ. *magazine* – "журнал"; укр. *диван* – "різновид меблів", польськ. *dywan* – "килим").

Натомість теоретики фонетичного символізму, або звукосимволізму, твердять, що звуки – потенційні носії смислу, а зв'язок між формою і змістом знакових одиниць – насамперед слів – є не довільним, а закономірним, умовним. У цьому вбачають мудрий лад мови як першооснови всесвіту, життя. "Споконвіку було Слово... Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього. І життя було в Нім... ", – сказано у Святому Писанні [див.: 10, с. 4]. Припускають, що фонетика символічно віддзеркалює клімат, природу тієї країни, де функціонує певна мова. Палюче сонце "любить" голосні: в екваторіальній зоні є мови, у яких – дуже високий відсоток голосних. У мовах північних народів – багато приголосних. Так, у кавказьких мовах спостерігається нагромадження приголосних при бідності голосних, а для мови маорі, поширеної в Новій Зеландії, характерні слова, що складаються тільки з голосних (цих звуків у слові може бути до шести). "У першому випадку гори з їхньою твердістю, жорсткістю, камінністю відбилися в насиченості приголосними, у другому – м'якість і переливчастість водної океанської стихії відбито нагромадженням голосних, – підкреслює О. Ткаченко. – Сукупність особливостей кожної мови пов'язана нерозривно з тим, що звучить національною ментальністю, яка є змістом кожної мови, – тією формою, що відбиває цей зміст" [19, с. 151].

Сучасні прихильники фонетичного символізму висувують концептуальну тезу: звуки набувають значень тільки під впливом певного стимулу – "у досвіді – при штучному приписуванні двох або більше смислів, у мові – у складі слів і морфем з певним лексичним або дериваційним значенням" [7, с. 24]. Характерно, що за відсутності семантичного стимулу реципієнт не може співвіднести певну форму з довільним змістом, а отже, звукосимволі асоціації є вторинними [там само].

Варто погодитися з науковцями насамперед у тому, що існує суб'єктивний звукосимволізм, тобто зв'язок певних звуків і значень існує у психіці людини. Професор В. Левицький зауважує: "...мовець далекий від того, щоб шукати певні відповідності між звуком і значенням у кожному слові рідної мови. Звукосимволічне "чуття" ніби "дрімає"... у свідомості людини і виявляється лише тоді, коли слово, розвиваючись у цілковитій згоді з фонетичними і морфологічними законами цієї мови, випадково набуває форми, що відповідає, з погляду мовця, значенню цього слова" (курсив наш. – Л. Г.) [8, с. 36]. Тому природно, що в ситуації експерименту, тобто в ситуації, штучно створеній, носій певної мови здатен описати той чи інший звук за вказаними параметрами. Своєрідних експериментів-опитувань із метою виявлення співвідношень між звуком і смислом проведено дуже багато як у вітчизняному, так і в зарубіжному мовознавстві. Зрештою, виявляється, що один звук символізує "маленьке" і "тепле", інший – "велике" і "холодне", третій – "слабке" і "повільне"; якийсь звук видається червоним, а якийсь – білим. Так само реципієнт

може витворити певні кореляції між звучанням і значенням слів – як реально існуючих, так і вигаданих. До речі, щодо оцінки інформантами т. зв. слів-манекенів (слів, позбавлених понятійної значущості) цікаві результати знаходимо в монографії О. Журавльова "Звук і смисл": *урцух* – зловісний; *хіфель* – повільний; *фршиш* – слабкий; *манаф* – поганий; *лимень* – безпечний [5, с. 34–36].

На загальноомовному рівні до знаків умовитованих належать, як вважається, звукосимволізм слова, або ономапопеї, як-от: *бух, ляп, няв, хі-хі, цвірінь* і под. Ще О. Потебня писав про те, що людська мова виникла "з рефлексії почуття у звуках" і "не можна собі уявити іншого джерела звукового матеріалу мови" [13, с. 72]. Нині звукосимволізм розглядають як важливий матеріал для виявлення ключових рис артикуляційної бази певної мови [9]. Водночас фахівці пропонують аналізувати ономапопеї в контексті т. зв. неканонічної, або екстранормальної, фонетики, яка досліджує звуки й звукосполучення, не співвідносні з фонетичним каноном мови (зрештою, можливості мовного апарату людини не обмежуються творенням лише системних звукових елементів, а є значно ширшими) [11, с. 78; 9, с. 185].

Показово, що ідеї звукосимволізму актуалізуються в дослідженнях із соціофонетики. Зокрема, тривають наукові розробки в контексті проблеми "Мова і гендер". Так, за результатами психолінгвістичних експериментів доводять, що ті самі звукові сигнали осмислюються чоловіками і жінками по-різному. Наприклад, реципієнтам запропонували описати "характер" звукобукви У. Асоціації жінок були пов'язані з "розумом", "шляхетністю", "хорообрістю". Для чоловіків У – це "смуток", "замисленість", "принциповість" [22, с. 65].

Деякі вчені вважають, що сприйняття інформації на асоціативно-психологічному рівні суттєво залежить від її звукового оформлення. Науковці твердять: "...обсяг звукових сигналів, що надходять у центральну нервову систему і зумовлюють певні емоції, завжди більший, ніж сукупність засобів раціонального словесного відображення цих сигналів" [15, с. 125]. Голосні й приголосні звуки в структурі морфем → слів → речень здатні породжувати конотації, тобто брати участь у створенні позитивного або негативного враження від спілкування. Цю якість звуків рекомендують враховувати, моделюючи певний комунікативний акт і прагнути так чи інакше вплинути на реципієнта. Наприклад, енергетику голосних [у], [и], [е] та приголосних [ш], [г], [п], [б] оцінюють як негативну; приємні ж асоціації мають викликати звуки [о], [а], [і], [л], [с], [м] [21, с. 5–6]. Цікаво, що [і] називають *весняним, сонячним, милим, витонченим, динамічним, прикольним, ніжним, красивим, веселим, дзвінким, комунікабельним*; [у] – *болючим, грубим, песимістичним, повільним, кричущим*; [л] – *музичним, лагідним, щирим, тихим, ласкавим, ніжним, привабливим, милим, цікавим*; [б] – *неприємним, тупим, важким, повільним, кримінальним* [15, с. 125]. Мовознавець О. Холод переконаний у тому, що особистісний образ людини увиразнюють "звукові малюнки", тобто регулярні звуколітерні сполучення, характерні в цілому для мовлення суб'єкта [23, ч. II, с. 6–7]. Слушні узагальнення про конотативний потенціал звуків робить Л. Українець: "Мовці, якщо вони прагнуть, щоб спілкування було успішним (принесило бажані результати), повинні зважати на вокальну чи консонантну структуру слова й постійно дбати про їхню нормативну реалізацію, моделюючи цим психологічну установку на конотацію естетичної довершеності звукового складу слів, адже це та імпліцитна (матеріально не виражена) одиниця, без якої позитивна комунікація в принципі відбутися не може" [21, с. 9–10].

На сторінках наукової літератури знаходимо інформацію й про те, що асоціативне наповнення звуків і звукосполучень іноді набуває територіального окреслення (у межах однієї етномовної спільноти). В. Чабаненко звертає увагу на такий цікавий факт: "Помічено, ...що в деяких українських говірках Запорізької області антропоніми давнього вжитку із звуком [x] наповнюються переносним змістом негативного (іронічно-зневажливого) емоційно-оцінного плану: *Хомою* тут експресивно називають всякого простакуватого чоловіка (хлопця), *Харитоном*, *Халимоном* або *Христофором* – незграбного і вайлуватого, *Хіверю* – неохайну жінку (дівчину), *Химкою* – легковірну і т.п. Очевидно, у свідомості носіїв відзначених говірок існує якийсь суб'єктивний зв'язок між цим звуком і поняттям про негативне, відворотне, пейоративне" [24, с. 163–164].

Ідеї звукосимволізму виразно прочитуються у працях зі стилістики художнього мовлення. І такий напрямок наукового пошуку є одним із найприйнятніших. Адаже доводиться визнати, що погляди фахівців на звукосимволічну природу мови нерідко мають суб'єктивний і суперечливий характер, на чому наголошує В. Левицький [7, с. 20]. У розробці ж загальної теорії мови суб'єктивні моменти, як відомо, необхідно долати. Натомість суб'єктивність – загальна ознака художнього стилю, на що вказує С. Єрмоленко [4, с. 303]. Оскільки художня, або поетична, мова є найбільш індивідуалізованою формою існування мови [2, с. 64], а художній текст є актом авторського самовираження, і письменник свідомо чи підсвідомо узгоджує мовно-виражальні засоби своїх творів із власним баченням світу, то й продукування, і сприйняття мовленнєвої експресії художнього твору стає по суті "естетичною грою" (В. Чабаненко). У процесі розуміння, осмислення тексту відбувається перехід від вербальних образів, продукованих автором, до вербальних образів, що окреслюються в мозку реципієнта при сприйманні тексту й пов'язуються з певними реаліями позамовної (позатекстової) дійсності. Таким чином, естетична вартість поетичного вислову, смисл іманентно багатозначного художнього образу розкриваються кожному реципієнтові в особливій якості, тобто постають як індивідуально сприйнята даність. Свого часу В. фон Гумбольдт і О. Потебня зробили принципово важливий висновок: "...зміст тексту не закладений безпосередньо в ньому самому" [див.: 18, с. 41].

Отже, художній текст є динамічною, відкритою для численних прочитань сутністю: у ньому стільки змістів, скільки актів сприймання. Тому множинність інтерпретацій для художнього тексту – явище закономірне. Не існує універсального смислу художнього твору. За реципієнтом залишається право на самостійне дешифрування смислу. Майстерність художника слова – у "гнучкості" створеного ним образу, у силі як зовнішньої, так і внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніші смисли, коли з кожним новим сприйняттям образу однією людиною, тим більше – іншим реципієнтом змінюється значення поетичного образу [14, с. 181–182, 367].

Таким чином, сфера стилістики художньої літератури залишає найменше підстав для скепсису, зокрема й щодо сприйняття естетики звукосимволізму. Звукова архітектура художнього тексту нерідко стає джерелом образотворення. В українській і зарубіжній літературі прикладів цьому знаходимо чимало. Пропонуємо один із них – поезію Лідії Далекої (навіть у псевдонімі авторки закладено символіку улюбленого звука):

*Лине легіт, легко-легко  
гладить липи. Літо мріє.  
Нахилив голову глеком  
цвіт лілей у літурейі.*

*Хвиля лагідно колише  
білу тіль крила лелеки.  
І коли вже... і коли вже  
хмелем липня перениже  
ласку слів і спів далекий?*

Виявлення зв'язку між формою і змістом має велике практичне значення й для перекладача. Врахування ідей звукосимволізму тут так само буде доречним. Адаже кожна мова має свою "звукову фізіономію" (О. Пешковський), і сприйняття евфонічного / какофонічного в різних народів і в різні часи не збігаються [6, с. 22]. Елліни, наприклад, підкреслювали гармонійність своєї мови, а говір чужоземців сприймали як непорядковане, беззмістовне белькотання. Давні слов'яни вважали власну мову дохідливою, ясною, а мову німців ("німих") – незрозумілою. Українці традиційно визнають благозвучність рідної мови. А середземноморські народи – баски, абхази, ірландці – звертають увагу передусім на складність своїх мов [12].

Очевидно, "носії кожної мови, яку витворив народ відповідно до своїх ідеалів, до свого розуміння прекрасного, вважать її найкращою і по-своєму милозвучною..." [20, с. 236]. Історія зберігає цікавий факт: французький композитор ХІХ ст. Ш. Гуно, ознайомившись з італійським перекладом своєї опери, помітив, що італійська звучність применшує ліричну м'якість його музики; душевний, поетичний оперний текст поступається місцем недоречній риторичності [1, с. 24–25]. Здавалося б, саме італійська мова – мова вокалістів – мала б найдосягналіше виразити художні якості музично-драматичного твору. А втім, естетичні враження від слухового сприйняття, що виникають у реципієнта, визначаються з-поміж іншого лінгвальними смаками, пріоритетами людини, ширше – етносу.

У роботі з мовами різних типів і з текстами різних стилів перекладач має виявити, наскільки змістовною є форма в тексті-оригіналі, й у разі потреби відтворити глибинну фоносемантичну структуру першоджерела засобами іншої мови – мови, можливо, з кардинально іншою нормою звучання. "Наодинці зі словом" перекладач дослухається до його ритмічного, мелодійного подиху; пізнає ауру слова, його естетичну природу, почуттєво-настроєву стихію. Існує думка, що породження певної звукової форми не підвладне контролю свідомості. Звукосимволічна злагожденість оригіналу і перекладу свідчитиме про високий ступінь внутрішньої – психотипної – сумісності їхніх творців [15, с. 125]. Дослідниця О. Драгінда зауважує: "Вибір звуків мовлення у тексті не визначається на самому звуковому рівні, але він не є функціонально довільним. Звуки та їх комбінації потрапляють у текст через слова та словосполучення. Добираючи слова, перекладач має справу з візуально закріпленим звуковим образом. Перекладні ж лексичні еквіваленти, зазвичай, не є звуковими еквівалентами... Кожна національна мова володіє власною нормою звучання, але перекладач не повинен передавати норму звучання мови оригіналу. Йому необхідно передати індивідуальне звучання оригінального твору, що й становить певну трудність, адже своєрідність індивідуального звучання твору базується на нормі звучання цієї мови. Щоб передати звучання оригіналу, перекладач змушений вдатися до творчої переробки тексту..." [3, с. 136].

Про те, як промовляють звуки в рідному слові, пише український перекладач А. Содомора:

#### **Дзвіниця**

*Дзвін, що став символом звучання, озвучив усю будівлю, навіть саму назву – дзвіниця. І навпаки: завдяки дзвіниці дзвінкішим ставав сам дзвін, саме*



дзвеніння – і в дійсності, і в уяві. Недарма ж мовив поет: "З дзвіниці дзвонять дзвони...". Хіба могли б ми так виразно чути ті дзвони, якби не примножене було їхнє звучання словом "дзвіниця"?

#### Свіча

Рідко чуємо те слово – **свіча**. Натрапивши на нього за читанням, зупинимось, промовимо вголос – і замилуємося. "Грубі свічі тихо топилась, опливаючи воском, неначе сльозами". Тихість – наче подруга свічі. А ще – ясність. Щось є у воскової свічі від ясності зір і тихості вод. У ній – одне й друге.

#### Великдень

До трибанної української церкви подібне своїм звуковим образом те слово – **Великдень**. Три склади – то три бані української церкви; середній, що під наголосом, найвища – з тих бань. Два окремі слова ВЕЛИК ДЕНЬ – помноженою енергією, злившись воедино, запроменіли у новому, триєдиному – Великдень. У ньому – сяєво дня і гра великодніх дзвонів: Велик-день... Велик-день... Велик-день... [17, с. 13, 435, 462].

Таким чином, вивчення звуко-символізму з антропоцентричних позицій, спрямованих на реконструкцію образу людини, яка створює мову і репрезентує себе в мові, – у психолінгвістичному, соціолінгвістичному, стилістичному, перекладознавчому аспектах – є цілком виправданим і перспективним.

Показово, що проблематикою звуко-символізму цікавляться фахівці природничої галузі. Ученими Харківського національного університету радіоелектроніки створено автоматизовану систему фоносемантичної експертизи текстів [25]. Комп'ютерні програми "Діатон" і "Вал-міні", розроблені на базі математичних моделей, аналізують фоносемантичну структуру слів і текстів за двадцятьма параметрами. На думку творців, систему можна використовувати як "редактор емоційного навантаження тексту".

Ідеї звуко-символізму, не співвідносні з загальнолінгвістичними постулатами про дознаковість звукових одиниць мови і про довільність мовних знаків, закономірно мають своїх опонентів. Одним із перших був давньогрецький філософ Демокрит, який вважав: зв'язок між річчю та її назвою є довільним; імена речам люди дають на власний розсуд, за умовною згодою.

Не всі науковці серйозно ставляться до звуконаслідувальної і звуко-символічної теорії походження мови. Для таких теорій навіть пропонують жартівливі назви: "гав-гав", "пух-пух", "дінь-дінь" тощо. Критики ідей фонетичного символізму наголошують на тому, що звуки з т. зв. позитивною аурую, наприклад, [л], далеко не завжди беруть участь у вираженні приємних понять, як-от: *дурило, лайливий, лахміття* і под.

Зв'язок між звучанням і значенням скептично обігрують в анекдотах. Один із них такий:

*Прийжджого італійця запитали: "Що, на вашу думку, мали б позначати слова любов, дружба, друг? – Імовірно, що-небудь грізне, суворе, а може, і вульгарне", – відповів той. "А слово телятина? – О, поза всяким сумнівом, це слово лагідне, ніжне, адресоване жінці"* [16, с. 51–52].

Зловживання тафтофонією (від грецьк. *ταύτο* – те саме і *φωνή* – голос, звук, мова), зокрема асонансом, алітерацією (повторенням однорідних голосних і приголосних відповідно), нерідко сприймається як дивацтво і стає джерелом пародій. Російський автор О. Іванов здійснив, зокрема, комічну переробку вірша, у якому повторювався звук [ф]. Пародія називається "Ніч у Флоренції":

#### Фе! Фонтан фраз

на фронтоні філіялу Флоренції  
як фото франта Хоми у фраку філософа,  
як фальцет форелі,  
фетр у футлярі флейти,  
фунт фольги, філателія фарфору,  
фехтування ферзем. (Переклад із російської мови здійснено за вид: [16, с. 52]).

Зрештою, підстави для критики завжди можна знайти. "Відтоді, як вивчення звукового символізму було зосереджене на експериментальній основі, він пережив своє друге народження і набув статусу не лише нової, а, на жаль, і модної ідеї", – узагальнює В. Левицький (*курсив наш*. – Л. Г.) [7, с. 16]. Наприклад, ідеї, висловлені про суб'єктивний звуко-символізм, в унісон модним тенденціям, неадекватно переосмислюються і подаються як універсальні постулати. Насправді ж питання про існування об'єктивного звуко-символізму, тобто зв'язку певних звуків і значень на загальномовному рівні, залишається відкритим.

Важливо пам'ятати, що "звуко-символічні закони є статистичними універсалами. Вони справедливі для більшості мов, але не обов'язкові для будь-якої мови. <...> Існує, очевидно, цілий ряд таких понять, символізація яких має специфічний, національний характер... або таких, яким властива повна звуко-символічна індиферентність" [7, с. 24].

Вважаємо, що в оцінці звуко-символізму – цього, без сумніву, цікавого, загадкового явища – варто дотримуватися золотого середини. З одного боку, чимало залежить від індивідуального сприйняття звука; від автора, який асоціює певне звучання з чимось конкретним, а також від слухача (читача), який спроможний або не спроможний цю відповідність відчутти. З іншого боку, зв'язок між звучанням і значенням не є постійним; фоносемантичні асоціації мають у мові вторинний характер. Інакше б не йшлося, зокрема, про різні назви того самого явища; про однакові назви кількох реалій; про зміни значень і звукової оболонки слів у процесі історичного розвитку мови.

1. Ветвицкий В.Г. Занимательное языкознание (Фонетика, имя существительное). – М.-Л., 1966; 2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991; 3. Драгінда О.В. Фоностилістичні засоби у віршовому перекладі // Мовні і концептуальні картини світу. – 2004. – Вип. 12 (Ч. 1); Ермоленко С.Я. Нариси з української словесності: Стилістика та культура мови. – К., 1999; 5. Журавльов А.П. Звук і смисл. – М., 1991; 6. Качуровський І. Фоніка. – К., 1994; 7. Левицький В.В. Звуковий символізм: основні поняття, ідеї, результати // Мовознавство. – 1993. – №1; 8. Левицький В.В. Символічні значення українських голосних і приголосних // Мовознавство. – 1973. – №2; 9. Мельник І. Фонетична структура ономастичної української мови як відображення визначальних рис її артикуляційної бази // Мовні і концептуальні картини світу. – 2003. – Вип. 9; 10. Мойсієнко А. Мова як світ світів // Українське мовознавство. – 2004. – Вип. 29-30; 11. Мосенкіс Ю., Мельник І. Живомовні джерела української мови (питання наукового забезпечення спецкурсу) // Українське мовознавство. – 2003. – Вип. 25; 12. Мосенкіс Ю. Милозвучність нашої мови гідна не лише захоплення, а й вивчення // Урок української. – 2004. – №3; 13. Потебня А.А. Мысль и язык. – К., 1993; 14. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976; 15. Різун В.В., Непийвода Н.Ф., Корнєв В.М. Лінгвістика впливу. – К., 2005; 16. Санніков В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. – М., 1999; 17. Содомора А. Наодинці зі словом. – Львів, 1999; 18. Степанченко І.І. Принципи функціонально-типологічного дослідження ідіостолії (на матеріалі лірики С. Сєніна) // Мовознавство. – 1991. – №6; 19. Ткаченко О.Б. Українська мова і мовне життя світу. – К., 2004; 20. Тоцька Н.І. Про милозвучність української мови // Загальна та експериментальна фонетика. – К., 2001; 21. Українець Л. Породження фонетичними засобами емоційної конотації у процесі спілкування // Проблеми фонетики, лексикології, граматики, лінгводидактики. – Полтава, 2006; 22. Холод А.М. Речеве життя мира мужчин и женщин. – Днепрпетровск, 1997; 23. Холод О.М. Імідж: мовленнє політиків: У 2 ч. – К., 2002–2003; 24. Чабаненко В.А. Стилістика експресивних засобів української мови. – Запоріжжя, 2002; 25. Шрестха С.М. Автоматизована система фоносемантичної експертизи тексту // Вісник Національного університету "Львівська політехніка". – 2003. – №471.



## ТЛУМАЧНИЙ СЛОВНИК АФІКСАЛЬНИХ МОРФЕМ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ: ЗАСАДИ УКЛАДАННЯ

Запропоновано засади укладання словника афіксальних морфем української мови: по-перше, опис морфему-афікса як інваріантної одиниці мови, її дистрибутивних особливостей; по-друге, врахування двобічної природи морфему та її морфів – єдності в них плану змісту і плану вираження, структурної організації обох планів; по-третє, визнання факту самостійності значення морфему-афікса як одиниці мови, що виокремлюється зі складу слова.

The principles of compiling the dictionary of affixes of the Ukrainian language are offered, namely, 1) an affix is an invariant unit of language with distribution features, 2) morphs (allomorphs) have dual nature having both meaning and form, 3) the meaning of an affix as a unit of language is independent and can be singled out from the word.

Укладання словників, різних за методикою опису й практичним спрямуванням, є завжди актуальним з огляду на їхній прикладний характер фіксування інформації з урахуванням останніх досягнень у певній галузі знань.

На необхідності укладання словника морфем на нових засадах лінгвісти наголошують із 80-х років ХХ ст. (В. Лопатін, І. Милославський, І. Улуханов). Значні напрацювання в цьому напрямку мають російські лінгвісти: укладені ними словники фіксують формальні, семантичні та дистрибутивні особливості російських морфем [6; 2].

В україністиці протягом останніх років укладено словники морфем, що описують валентнісні параметри й частоту використання афіксів у системі мови та в художніх прозових текстах; префіксальні аломорфи та омонімічні суфіксальні морфи [3]; аломорфи кореневих, суфіксальних і префіксальних морфем, їхнє значення і частиномовну належність, а також частково явище морфемного шва [12].

Здобутки сучасної теоретичної морфеміки дозволяють укласти словники морфем на нових засадах. Принциповими вихідними положеннями, на яких має базуватися словникова стаття, є три: по-перше, опис морфему-афікса як інваріантної одиниці мови, її дистрибутивних особливостей, що в мовленні (у словоформах і похідних словах) реалізується у своїх морфах (аломорфах); по-друге, врахування двобічної природи морфему та її морфів – єдності в них плану змісту і плану вираження, структурної організації обох планів; й, по-третє, визнання факту самостійності значення морфему-афікса як одиниці мови, що виокремлюється зі складу слова. З огляду на це стаття морфемного словника має містити два блоки інформації: I. Структурний, II. Семантичний, що дозволить подати максимально повний опис морфем української мови.

### I. Структурна характеристика морфему

1. В аспекті інваріантності/варіантності морфема, подібно до фонему чи слова, осмислюється як певний конструкт, як наукова абстракція, яка реально – в мовленні – не існує, тобто морфема є інваріантом [4, с. 3–11; 16, с. 211–239]. У мовленні – у словоформах – реалізуються морфи як представники морфему. Як парадигматична одиниця вона є класом тотожних за значенням і вираженням морфів, узагальненою сутністю класу морфів, а не їхньою сумою.

2. Відношення морфему і морфа – це відношення двох двобічних одиниць – абстрактної та конкретної, що обидві мають план значення і план вираження: морфема як абстрактна сутність має певне значення (напр. 'предметність', 'особа') і деяке звучання (-а{ч/ц/ц'}/-). Морфи як конкретно реалізовані сутності мають певне значення (напр. 'предметність', 'особа') і конкретне звучання (-ач-, -ац-, -ац'-) [16, с. 225–232]. За репрезентант морфему у словнику обирається один із морфів, однак обов'язково мають бути подані всі можливі для цієї морфему аломорфи.

3. Більш коректним і таким, що відповідає реально існуючій у системі мови алоемії морфем, є фонемний

запис морфів і словоформ у словнику, оскільки, по-перше, саме фонему є планом вираження морфа, по-друге, лише фонемний запис дозволяє подати всі реальні аломорфи й, по-третє, адекватно показати явище морфемного шва. Так, морфема зі значенням 'особа', репрезентантом якої є морф -ак- (риб-ак-ø), має й інші аломорфи: -ац- (риб-ац-ø), -ац' (риб-ац'-к-уй), -ац- (риб-ац-тв-ø), а морфема зі значенням 'предмет', реалізується переважно одним-двома морфами -ак- і -ац- (жовт'-ак-ø, жовт'-ац-ок-ø), лише іноді ще й третім -ацч- (кругл'-ак-ø, кругл'-ац-ок-ø, кругл'-ацч-ø-а). Якщо аломорфна кваліфікація не є однозначною, словник має відображати і цей факт мовної дійсності (держ-ак-ø і \*держ-а-к-ø; чит-ан'н'-а і \*чит-а-н'н'-а):

S<sub>N</sub> -ац<sup>1</sup> - 'особа'

-ац- (\*-ч-) гл'ад-ац-ø, тк-ац-ø і \*тк-а-ч-ø

-ац'- (\*-ц'-) гл'ад-ац'-к-уй, тк-ац'-к-уй і \*тк-а-ц'-к-уй

-ац- (\*-ц-) тк-ац-тв-ø і \*тк-а-ц-тв-ø.

4. Морфема як інваріантна одиниця й аломорфи як варіантні одиниці мають чітко визначені й обмежені дистрибутивні особливості, що дозволяє їх обрахувати й подати у словнику:

-ац- – після R<sub>N</sub>, R<sub>ADJ</sub>, R<sub>V</sub>, перед F<sub>N</sub>

(цирк-ац-ø, лих-ац-ø, гл'ад-ац-ø)

– " – , перед S<sub>N</sub> -к (цирк-ац-к-а, лих-ац-к-а, гл'ад-ац-к-а)

– " – , перед S<sub>N</sub> -их (тк-ац-их-а)

– " – , перед S<sub>N</sub> -енк-, -ук-, -івн- (тк-ац-енк-ø, тк-ац-ук-ø, тк-ац-івн-а)

– " – , перед S<sub>ADJ</sub> -ів-, -ев- (цирк-ац-ів-ø, -ев-а; лих-ац-ів-ø, -ев-а; гл'ад-ац-ів-ø, -ев-а)

-ац- – після R<sub>N</sub>, R<sub>ADJ</sub>, R<sub>V</sub>, перед S<sub>N</sub> -ств- (цирк-ац-тв-ø, лих-ац-тв-ø, тк-ац-тв-ø)

-ац'- – після R<sub>N</sub>, R<sub>ADJ</sub>, R<sub>V</sub>, перед S<sub>ADJ</sub> -с'к- (цирк-ац'-к-уй, лих-ац'-к-уй, тк-ац'-к-уй)

\*-ч-, \*-ц-, \*-ц'- – після O<sub>V</sub> на /а/ (\*тк-а-ч-ø, \*тк-а-ц'-к-уй, \*тк-а-ц-тв-ø).

5. Аломорфи виникають унаслідок морфонологічних явищ, коли неможливе аглютинативне поєднання морфем у слові. Якщо така інформація буде подана у словнику, то вона увиразнюватиме, з одного боку, дихотомію 'морфема//морф' (аломорф), а з другого – функціонування морфему в мовленні (у словоформі):

• в основі дієслова (O<sub>V</sub>)

/а – #/ (натир[-а – #]-ац-ø, оц'ін'ув[а – #]-ац-ø)

/і – #/, С'–С (гл'ад'/д[-і – #]-ац-ø)

/а – #/ або \*/а ↔ -ац-/ (тк[-а – #]-ац-ø або \*тка↔а]ч-ø)

• в основі прикметника (O<sub>ADJ</sub>)

/-ат – #/ (патл[-ат – #]-ац-ø)

• в основі іменника (O=R<sub>N</sub>)

/к – #/ (розм. скрип[к – #]-ац-ø)

• у суфіксі

/ч – ц'/ (тк-а[ч – ц']к-уй)

ц'↔ц'

/к – ц/ (тк-а[ч – ц]тв-ø)

ц↔ц

## II. Семантична характеристика морфеми

1. Принциповим вихідним положенням, на якому має базуватися словникова стаття, є визнання факту самостійності значення морфеми-афікса як одиниці мови, що виокремлюється зі складу слова.

Морфема актуалізує своє значення в контексті слова: *студент-ств-о* 'збірність', *граф-ств-о* 'місце', *автор-ств-о* 'абстрактне поняття'. Однак на цій підставі не можна стверджувати, що вона не має самостійного значення в системі мови. Слушною є думка І. Милошавського, що "самостійне значення і самостійне вживання – речі різні", "не визнавати самостійного значення морфеми, значить заперечувати саме існування цієї одиниці у структурі мови" [8, с. 4–5]. Морфема як одиниця мови існує у свідомості мовців, які, як правило, легко поділяють слова на морфеми і приписують їм значення. Виокремившись зі слова, морфема набуває певної автономності не лише у плані вираження, а й у плані значення. Як двобічна одиниця морфема повинна мати і має самостійне значення в системі мови, свідченням чого є мовотворчість дітей (*зуд-ун-о* подібно до *плат-ун-о* (приклад Н. Клименко); *кус'-н'-а=кухня* подібно до *прат'-н'-а*; *козач-н'-ак-о* 'збірне' до *козачок-о* 'жучок') і сам процес творення нових слів із наявних у мові морфем із тим значенням, яке вони мають у системі мови (*антикварн-о*, *бузков-іс'т'-о*, *до-смерт-н-ий* у М. Вінграновського; *дурен-ств-о*, *спечален'-іс'т'-о* у Д. Павличка; *доц'віта-н'-а* в Ю. Андруховича тощо).

2. Морфемі як одиниці, яка має значення, властиво омонімія та багатозначність, що має бути враховано у процесі укладання словника морфем, власне, розмежування на основі чітких критеріїв омонімії та багатозначності морфем.

У свідомості носіїв мови морфема асоціюється не лише з фонемним вираженням, а й певним(и) значенням(и), яке, за І. Бодуеном де Куртене, є асоціативним, тобто воно конкретизується в послідовності інших морфем у слові. Так, *-ак-*, *-ац'ій-*, *-іс'т'-*, *-тел'-* поза контекстом слова завжди усвідомлюються як виразники значення предметності, крім того, *-тел'-* – значення особи, *-іс'т'-* – абстрактності, *-ац'ій-* – предметності дії або результату дії тощо. Інша річ, що не всі морфеми є однозначними, так, *-ак-* може позначати не лише особу (*риб-ак-о*), а й предмет (*держ-ак-о*) чи збірність (*вишн'-ак-о*). Це, на наш погляд, не є свідченням несамотійності значення морфеми. Швидше, це є свідченням омонімії на морфемному рівні: *-ак<sup>1</sup>-* 'особа', *-ак<sup>2</sup>-* 'предмет', *-ак<sup>3</sup>-* 'збірність'.

2.1. Омонімія – явище, властиве всім одиницям, які мають значення, – реченню, словосполученню, слову й морфемі, що тотожні за планом вираження й відмінні за значенням. З огляду на це, в системі мови префікси, що мають тотожне фонемне вираження і значення, є однією морфемою, а не різними, хоч вони й реалізуються в різних частинах мови: *пра-* 'давність' (*пра-мова*, *пра-історичний*), *без-* 'відсутність' (*без-пор'ядки*, *без-відповідальний*; *без-хл'їб'я*, *без-зор'аний*). Функціонування префіксів у ролі словотвірного форманта, порівняно з суфіксами, має свою специфіку: вони приєднуються до слова в цілому (суфікси – до твірної основи), приєднуються переважно до слів різних частин мови (суфікси – "закріплені" за певною частиною мови), переважно модифікують загальне значення слова (суфікси по-різному впливають на загальну семантику слова). І чи не найвагоміша відмінність префіксів полягає в тому, що вони (за незначними винятками), на відміну від суфіксів, не є виразниками категоріальної семантики. Саме тому, на наш погляд, префікси, що приєднуються до різних частин мови, не є омонімічними [7, с. 75–76].

2.2. Морфемі властива не лише омонімія, а й багато-значність, яка, подібно до тлумачного словника слів, має бути подана у словнику морфем. Таке завдання може бути виконане після з'ясування обсягу значення морфеми.

Що вважати значенням морфеми, як його описувати – ці питання в сучасній морфеміці не мають однозначної відповіді. Труднощі при визначенні значення морфеми зумовлені тим, що значення слів досить часто не є простою сумою значень морфем. Однак, як зазначає С. Соколова, хоч виокремлення значення афікса зі значення слова "в цілому є до певної міри штучним процесом, але це не означає, що воно неможливе" [15, с. 7].

Т. Єфремова, автор першого в російській лексикографії тлумачного словника афіксальних морфем російської мови, вбачає в морфемі значення, що "дорівнює словотвірному значенню ним (тобто цим афіксом) утворених лексем мінус значення відповідних твірних основ" [2, с. 17].

Найчастіше значення морфеми ототожнюється зі словотвірним значенням – загальним, яке є категоріальним значенням похідних одного словотвірного типу, наприклад, 'однократність' (*ар'ук-ну-ти*, *крик-ну-ти*, *стук-ну-ти*). У межах загального словотвірного значення виділяють часткові словотвірні значення. Так, загальне СЗ *-ец'-* – 'особа – носій процесуальної ознаки' містить часткові СЗ 'особа за професією' (*законодав-ец'-о*, *крав-ец'-о*, *продав-ец'-о*) і 'особа за видом заняття' (*позикодав-ец'-о*, *покуп-ец'-о*) [17, с. 621; 13, с. 135]. У такому випадку словотвірне значення – це семантичне відношення між похідною і твірною основою (або похідним і твірним словами) певної частини мови. Однак те саме словотвірне значення, виражене тим самим формантом, можливе й на базі інших твірних основ: СЗ 'особа за професією' (*пут'їй-ец'-о*, *депов-ец'-о*), 'особа за родом діяльності' (*службов-ец'-о*, *ур'адов-ец'-о*); або *-ств-* зі СЗ 'абстрактність' (*лукав-ств-о*, *фарисей-ств-о* і *автор-ств-о*, *критик-ан/ств-о*). Крім того, значення морфемі як самостійного словотвірного форманта і як компонента словотвірного форманта звичайно є тотожними: *-й-* 'місце, простір' рос. *при-мор-й-е*, *под-земел'-й-е* і *з'имов-й-е*, *н'изов-й-е* [7, с. 71–78]; *вер-хів-й-а*, *низов-й-а* і *за-гір-й-а*, *між-рад'д'-о(–й)-а*.

За В. Лопатіним та І. Улухановим, значення афіксів, тотожних за фонемним вираженням і значенням, які входять до різних словотвірних типів, є інваріантними їхніх словотвірних значень. А тому, на їхню думку, центральним завданням словника афіксальних морфем є з'ясування спільних значень афіксальних морфем, із чітким розмежуванням значення морфемі і значення словотвірного типу [7, с. 71, 72]. Можна частково погодитися з цим, але афікс у слові може й не виконувати словотвірної функції, а тому йому не можна приписати словотвірного значення взагалі: *кр'їп-ак-о*, *хлоп-ец'-о*, або словотвірне значення у слові не актуалізоване (*глад-ац'-к-ий*, *тк-ац'-тв-о*). Проте їхнє значення як морфем має бути встановлене у словнику афіксальних морфем, оскільки значення тут, як справедливо було зазначено, є сферою існування морфемі як одиниці мови й, на наше переконання, "несловотвірні" морфи мають інваріантний компонент значення.

У такому разі можна припустити, що словотвірні й несловотвірні значення складають основу багатозначності морфемі, якщо вони пов'язані між собою спільними інваріантними семами. Так, наприклад, спільними для морфів однієї морфемі з вихідним морфом *-ец'-* є такі інваріантні семи: категоріальна сема 'предметність', інтегральні семи 'особа' і 'чоловіча стать':

*-ец'<sup>1</sup>-* 'предметність, особа, чоловіча стать'

СЗ 1. 'особа – носій процесуальної ознаки'

(*продав-ец'-о*, *покуп-ец'-о*, *зна-в-ец'-о*, *себел'уб-ец'-о*).

СЗ 2. 'особа – носій атрибутивної ознаки'

(*с'мілив-ец'-о*, *лукав-ец'-о*, *кучер'ав-ец'-о*).

СЗ 3. 'особа – носій предметної ознаки'  
(україн-ец'-ø, стаханов-ец'-ø, народ-ов/ец'-ø).

З 4. 'особа – чоловіча стать' (хлоп-ец'-ø).

4. Слушною є думка В. Лопатіна та І. Улуханова, що у словнику морфем мають бути вказані "всі семантичні компоненти, що припадають на долю цієї морфеми". При цьому, вважаємо, що семантичні компоненти значення афікса необхідно встановлювати шляхом аналізу всіх слів, у яких він уживається, – не лише слів, де афікс є носієм словотвірного значення [18, с. 18; 7, с. 73], а й слів, де він виконує, як прийнято вважати, структурну функцію: *глад-ац'-к-ий*, *тк-ац'-тв-о* [див. також: 9, 36–42].

З іншого боку, уточнення потребує поняття, в яке вкладають різний за обсягом зміст, – "семантичні компоненти" морфеми.

5. Значення морфеми, як і значення слова, має складну семантичну структуру. Відомі різні підходи до визначення й репрезентації семантики афіксів [1; 11]. На думку А. Залізняка, значення морфеми (префікса) включає також і "набір відомостей щодо семантико-синтаксичних властивостей префіксального дієслова та його деривації" [1, с. 304].

Цікавою і перспективною є модель опису значень у вигляді семантичної сітки, де значення пов'язані між собою або безпосередньо, або опосередковано. За М. Кронгаузом, "семантична сітка значень афікса – це система, що складається з:

- окремих конкретних значень;
- семантичних операцій (правил переходу від одного значення до іншого);
- правил реалізації значень у тексті (розподіл за семантичними і прагматичними типами основ і контекстів);
- значень більш високих рівнів абстракції ("локальні" інваріанти значень, можливо, інваріанти інваріантів першого рівня і т. ін.) [5, с. 214].

Такий опис дозволяє виявити дифузність контекстних значень афіксів, власне, функціонування афіксальної системи загалом.

Щоправда, І. Милославський застерігає щодо того, що саме вважати значенням афікса, а не інших морфем у слові (чи навіть у "позаслівному" контексті) [8, с. 44]. Рівень сучасних знань, на жаль, не дозволяє зрозуміти, як відбувається синтез значення окремих морфем у значення слова: *уч-и-тел'-ø* 'професія' (*учитель хімії*) і *уч-и-тел'-ø* 'особа – виконавець дії' (*народ – мудрий учитель*). За влучним висловлюванням О. Моїсеєва, "...як спрацьовує лінгвістична "хімія"... поки що невідомо" [10, с. 124]. Відомо лише, що у структурі слова в результаті взаємодії морфем з'являються компоненти значень, які ніби не належать морфемам. За І. Милославським, це "прирошені" значення. Тобто словотвірне значення афікса – це його "інваріантна семантична частина", а варіативні додаткові семантичні компоненти належать не морфемі, а слову в цілому [8, с. 8–13].

Семантична структура афіксів адекватно може бути описана з урахуванням факту аглютинативного чи фузійного характеру поєднання їх не лише у плані вираження, а й у плані змісту. Саме через реалізацію в морфах морфема набуває здатності варіювати свій зміст і/або форму: так, у морфі *-ац'-* з'являється периферійна сема 'відносність' (*йун-ац'-к-ий*), а в морфі *-ац'-* – периферійна сема 'збірність' (*йун-ац'-тв-о*), натомість в обох морфах "приглушується" сема 'чоловіча стать' (*йун-ак'-ø*). Семантична структура афікса, зокрема суфікса, може бути змодельована як семантична сітка, в якій є інтегральні семи – спільні для всіх аломорфів однієї морфеми та диференційні семи – визначальні для кожного аломорфа.

Набори сем репрезентують значення суфіксів різних рівнів абстракції: категорійно-поняттєвої, слово-

твірної, контекстуальної. Найвищий рівень абстракції морфеми із вихідним морфом *-ац'-* – категорійно-поняттєвий – формують три семи: 'предметність', 'особа', 'чоловіча стать'. Найзагальнішим у суфіксі є категорійне значення, що визнають всі лінгвісти. А факти міжчастиниономовної омонімії категорійних значень (напр., *чит-ац'-ø* 'предметність' і *лед-ац'-ий* 'атрибутивність') не заперечують їхнього інваріантного статусу [9, с. 37].

Що ж до інших значень (типу 'особа', 'предмет', 'істо-та' тощо), то їхня інваріантність, на думку лінгвістів [11, с. 112–113], є сумнівною, оскільки досить часто не підтверджена відмінністю у семантичних позиціях: рос. *з'им-н'ик'-ø* ('санний шлях' і 'особа, що цілий рік живе на дачі'), рос. *л'ет-н'ик'-ø* ('рослина'), рос. *ос'ен'-н'ик'-ø* ('учень, який має перескласти заборгованість'). У російській мові суфікс *-тел'-* залежно від контексту виражає або значення особи (*уч'и-тел'-ø*), або предмета (*выкл'уча-т'ел'-ø*), або приміщення (*выпр'езв'и-т'ел'-ø*), а тому не має конкретного значення. Поєднуючись із різними основами, він викликає в похідному слові "додатковий конкретний елемент смислу", і ці додаткові конкретні значення "не входять ні до значення кореня, ні до значення суфікса" [8, с. 48–49].

Справді, семантичні позиції багатьох суфіксів не є достатніми для пояснення, чому в одних словах вони мають значення 'особа' (*д'ій-ац'-ø*), в інших 'предмет' (*сік'-ац'-ø*) чи 'тварина' (*вус-ац'-ø* 'жук', *пуг-ац'-ø* 'сова'). Як здається, для цих значень визначальним є не поняття семантичної позиції, а усвідомлення, що суфікси – це одиниці мови з потенційно закладеними в них відповідними значеннями. А оскільки відповідно до загальної закономірності співвідношення одиниць різних мовних рівнів: у мові фонем (38 одиниць) менше ніж морфем (суфіксів ≈ 300 одиниць); морфем менше ніж слів (понад 300 тис.), – факт омонімії морфем цілком очевидний і передбачуваний. Якби не було омонімії морфем, 300 суфіксів не могли б раціонально виконувати конститутивну (і словотвірну також) функцію у слові. Саме тому омонімія слова й омонімія морфеми мають різні кількісні параметри: кількісний вияв омонімії слів обмежений у середньому трьома одиницями, а омонімії морфем – 12 одиницями.

Як не можна пояснити (або можна пояснити аналогією), чому в мові є відхилення від загальної закономірності, наприклад, чергування /o/ та /e/ у відкритому складі з /i/ у закритому складі, так, справді, далеко не завжди можна пояснити, чому в тотожних семантичних позиціях формально однакові суфікси реалізуються з різним поняттєвим (конкретним, за І. Милославським) значенням – особи, предмета, рослини тощо. Поняттєвий зміст, закладений у суфіксі, віддзеркалює мовну свідомість і мовленнєву практику народу. Так, *-тел'-* в українській мові має лише єдине значення особи (*вчи-тел'-ø*, *мучи-тел'-ø*, *поручи-тел'-ø*), у російській – три: особи (*мучи-тел'-ø*), предмета (*выкл'уча-тел'-ø*), приміщення (*распределу-тел'-ø*). Завдання лінгвіста виокремити за поняттєвими семами групи слів із тотожними морфемами й, де це можливо, виявити особливості їхньої однозначної реалізації.

Нижчий рівень абстракції значення морфеми – словотвірний – репрезентує сема 'особа – носій ознаки', що визначається як відношення між суфіксом і твірною основою. Залежно від категорійної семантики твірної основи загальної словотвірної семі підпорядковуються три часткові семи: 'носій процесуальної ознаки', 'носій предметної ознаки', 'носій атрибутивної ознаки'. Словотвірні семи суфікса, справді, зумовлені внутрішньослівним контекстом й актуалізуються у процесі творення нового слова.

Окрім словотвірних сем, як відомо, у похідному слові досить часто є "прирощені" семи, зумовлені позамовними чинниками. Можна припустити, що природжені компоненти значення ніби нашаровуються на морфемні межі слова й належать у такому разі слову в цілому. Може бути й інший спосіб представлення "прирощених" сем, запропонований І. Милославським. На думку вченого, "практично корисний тлумачний словник морфем <...> повинен не лише вказувати словотвірне значення афіксів, а й визначати для кожної морфемі набір можливих "прирощених" значень і правила їхнього виникнення в кожному конкретному слові" [8, с. 9]. У такому разі "прирощені" семи визначаються в контексті часткового словотвірного значення. Встановлення обсягу "прирощених" сем та правил їхнього виникнення має практичний вихід на синтез похідних слів із заданим значенням:

- ач<sup>1</sup>- 'предметність', 'особа', 'чоловіча стать'
- СЗ 'особа – носій ознаки'
- СЗ 1. 'особа – носій процесуальної ознаки'
- 1. 'професія' (*виклад-ач-ø, завідув-ач-ø, переклад-ач-ø*).
- 2. 'діяльність' (*відвідув-ач-ø, перетвор'ув-ач-ø*).
- 3. 'характерна ознака', 'нейтральна' (*прох-ач-ø*).
- 4. 'характерна ознака', 'негативна' (*окозамил'ув-ач-ø, ошук-ач-ø*).
- СЗ 2. 'особа – носій предметної ознаки'

- 1. 'характерна ознака', 'внутрішня', 'надмірна', 'позитивна' (*сил-ач-ø*).
- 2. 'характерна ознака', 'зовнішня', 'надмірна', 'негативна' (*горб-ач-ø, патл-ач-ø*).
- 3. 'характерна ознака', 'зовнішня', 'надмірна', 'нейтральна' (*бород-ач-ø, вус-ач-ø*).

СЗ 3. 'особа – носій атрибутивної ознаки'

- 1. 'характерна ознака', 'поведінка', 'негативна' (*ловк-ач-ø, лих-ач-ø*).
- 2. 'характерна ознака', 'надмірна' (*баг-ач-ø*).

III. Тлумачний словник морфем має включати всі наявні в мові морфемі – як регулярні і продуктивні, так і нерегулярні й непродуктивні.

IV. Структура словникової статті. Словникова стаття морфемі може мати таку структуру й містити таку інформацію (Таблиця 1):

- 1) Морфема, інваріантне значення, кількісні параметри.
- 2) Походження.
- 3) Іншомовні (російські, англійські, німецькі, французькі) еквіваленти.
- 4) Аломорфна реалізація морфемі.
- 5) Дистрибутивні особливості морфемі й аломорфів.
- 6) Морфонологічні особливості аломорфної реалізації морфемі.
- 7) Семантична структура морфемі.

Таблиця 1.

Словникова стаття морфемі

Інваріантні семи  
Походження  
Аломорфія

Дистрибуція

Морфонологія

Семантична структура

S<sub>N</sub>-а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- 'предметність', 'особа', 'чоловіча стать' (≈ 650 слів)  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- < інд.-є. \* -ak + jь  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- (\*-ч<sup>1</sup>-) *гл'ад-ач-ø, тк-ач-ø і \*тк-а-ч-ø*  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- (\*-ц<sup>1</sup>-) *гл'ад-ац<sup>1</sup>-к-уй, тк-ац<sup>1</sup>-к-уй і \*тк-а-ц<sup>1</sup>-к-уй*  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- (\*-ц<sup>1</sup>-) *тк-ац-тв-о і \*тк-а-ц-тв-о*  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>-, -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>-, -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- – після R<sub>N</sub>, R<sub>ADJ</sub>, R<sub>V</sub> та O<sub>V</sub> (*цирк-ач-ø, лих-ач-ø, гл'ад-ач-ø*)  
 \*-ч<sup>1</sup>-, \*-ц<sup>1</sup>-, \*-ц<sup>1</sup>- – після O<sub>V</sub> на /a/ (*\*тк-а-ч-ø, \*тк-а-ц<sup>1</sup>-к-уй, \*тк-а-ц-тв-о*)  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- – перед F<sub>N</sub> (*цирк-ач-ø, лих-ач-ø, гл'ад-ач-ø*)  
     перед S<sub>N</sub>-к- (*цирк-ач-к-а, лих-ач-к-а, гл'ад-ач-к-а*)  
     перед S<sub>N</sub>-их- (*тк-ач-их-а*)  
     перед S<sub>N</sub>-енк-, -ук-, -івн- (*тк-ач-енк-о, тк-ач-ук-ø, тк-ач-івн-а*)  
     перед S<sub>ADJ</sub>-ів-, -ев- (*цирк-ач-ів-ø, лих-ач-ів-ø, гл'ад-ач-ів-ø*)  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- – перед S<sub>N</sub>-ств- (*цирк-ац-тв-ø, лих-ац-тв-ø, тк-ац-тв-ø*)  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- – перед S<sub>ADJ</sub>-с'к- (*цирк-ац<sup>1</sup>-к-уй, лих-ац<sup>1</sup>-к-уй, тк-ац<sup>1</sup>-к-уй*)  
     • в основі дієслова (O<sub>V</sub>)  
 /a – #/ (*натир[-а- – #]-ач-ø, оц'ін'ув[а- – #]-ач-ø*)  
 /i – #/, C' – C (*гл'ад'ø[-i – #]-ач-ø*)  
 /a – #/ або \*fa ↔ -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- / *тк[-а- – #]-ач-ø або \*тка↔a]ч-ø*)  
     • в основі прикметника (O<sub>ADJ</sub>)  
 /-ат- #/ (*патл[-ат- – #]-ач-ø*)  
     • в основі іменника (O=R<sub>N</sub>)  
 /к – #/ (розм. *скрип[к- – #]-ач-ø*)  
     • у суфіксі  
 Č – Č' /ч – ц' / (*тк-а[ч – ц']к-уй*)  
     ц' ↔ ц'  
 Č – Č /к – ц / (*тк-а[ч – ц]тв-ø*)  
     ц ↔ ц  
 -а<sup>1</sup>-ч<sup>1</sup>- 'предметність', 'особа', 'чоловіча стать'  
 СЗ 'особа – носій ознаки'  
 СЗ 1. 'особа – носій процесуальної ознаки'  
 1. 'професія' (*виклад-ач-ø, завідув-ач-ø, переклад-ач-ø*).  
 2. 'діяльність' (*відвідув-ач-ø, гл'ад-ач-ø, перетвор'ув-ач-ø*).  
 3. 'характерна ознака', 'поведінка', 'нейтральна' (*прох-ач-ø*).  
 4. 'характерна ознака', 'поведінка', 'негативна' (*окозамил'ув-ач-ø, ошук-ач-ø*).  
 СЗ 2. 'особа – носій предметної ознаки'  
 1. 'характерна ознака', 'внутрішня', 'надмірна', 'позитивна' (*сил-ач-ø*).  
 2. 'характерна ознака', 'зовнішня', 'надмірна', 'негативна' (*горб-ач-ø, патл-ач-ø*).  
 3. 'характерна ознака', 'зовнішня', 'надмірна', 'нейтральна' (*бород-ач-ø, вус-ач-ø*).  
 СЗ 3. 'особа – носій атрибутивної ознаки'  
 1. 'характерна ознака', 'поведінка', 'негативна' (*ловк-ач-ø, лих-ач-ø*).  
 2. 'характерна ознака', 'надмірна' (*баг-ач-ø*).

Такий морфемний словник дозволить максимально повно подати всю інформацію про морфему як одиницю мови та особливості її функціонування в мовленні. Опис семантичної структури морфем може бути інструментом для зняття омонімії на морфемному рівні, розмежування омонімічних і багатозначних морфем, систематизації значень багатозначних морфем, загалом встановлення глибинних зв'язків значень і компонентів значень у семантичній структурі окремої морфеми та в системі морфем української мови. А це, своєю чергою, допоможе з'ясувати роль морфеми у процесі формування значення слова.

1. Зализняк А. Многозначность в языке и способы ее представления. – М., 2006; 2. Ефремова Т. Ф. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка. – М., 2005; 3. Клименко Н. Ф., Карпіловська Є. А., Карпіловський В. С., Недозим Т. І. Словник афіксальних морфем української мови. – К., 1998; 4. Ковалик І. І. Про морфеми (морфи) у сфері мови і мовлення // Мовознавство. – 1982. – №1. – С. 3–11; 5. Кронгауз М. А. Семантика. – М.,

2001; 6. Кузнецова А. И., Ефремова Т. Ф. Словарь морфем русского языка. – М., 1986; 7. Лопатин В. В., Улуханов И. С. Мотивированное слово в описательной грамматике и в словаре служебных морфем // Слово в грамматике и словаре. – М., 1984. – С. 69–78; 8. Милославский И. Г. Вопросы словообразовательного синтеза. – М., 1980; 9. Милославский И. Г. План содержания у русских суффиксов // Вестник Московского университета. – 1974. – № 4. – С. 36–42; 10. Моисеев А. И. Некоторые антиномии теории морфем // Морфемика. Принципы и методы системного описания. – Л., 1987; 11. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. – М., 1968; 12. Полюга Л. М. Словник українських морфем. – Львів, 2001; 13. Русская грамматика. – М., 1980. – Т. I; 14. Селиверстова Н. О. Об объекте лингвистической семантики и адекватности ее описания // Принципы и методы лингвистических исследований. – М., 1976; 15. Соколова С. О. Префиксальный словотвір дієслів у сучасній українській мові. – К., 2003; 16. Солнцев В. М. Язык как системно-структурное образование. – М., 1977; 17. Українська мова. Енциклопедія. – К., 2004; 18. Янко-Трициця Н. А. Словообразовательная структура и морфемный состав слова // Актуальные проблемы русского словообразования. – Самарканд, 1972.

Надійшла до редколегії 20.09.07

Л. Костич, канд. філол. наук

## ВТОРИННА ФУНКЦІЯ ФЛЕКСІЇ

*Розглянуто генералізацію та пов'язані з нею функції флексії з позицій морфології і словотвору. Дослідження здійснено на матеріалі іменників (власних і загальних назв) у формі множини.*

*The article is devoted to the research of generalization and other inflexion functions within morphology and word-formation. The analysis is conducted on the basis of proper names and common names in the Plural form.*

Як найважливіший засіб пізнання і відображення світу речей і думок, мова формує своєрідне емоційно-естетичне середовище когнітивної діяльності людини. Мовні явища функціонально зумовлені, оскільки реально використовуються мовою та її одиниць завжди цілеспрямоване, об'єкт виникає або створюється із певною метою [1, с. 7–8]. Однак мета використання мовної одиниці, співвіднесеність комунікативної ситуації із конкретними завданнями номінації можуть змінюватися, що спричиняє появу вторинних, переносних функцій об'єкта. Саме в мовленнєвій діяльності, у конкретних обставинах виявляються основні цілі та прогнозовані контекстом факультативні "відхилення", "зміщення" одиниць мови ("первинні і вторинні функції" у теорії Є. Куриловича [7]). Функціональні орієнтації та рівень функціональних "відхилень" граматичної форми залежать від її призначення.

Первинні функції мовних одиниць постають в опозиції і є своєрідною відповіддю на питання "навіщо?". Вони характеризуються "1) семантичною значущістю; 2) мотивованою позицією в структурі категоріальної опозиції; 3) відображенням парадигматичного значення форми і незалежністю від контексту, позиції чи інших дистрибуцій" [4, с. 108].

Вторинні функції протиставляються первинним "рівнем свого виявлення в структурі категорії і прямою залежністю від умов комбінаторики", важливу роль відіграють також "позиційні і дистрибутивні умови презентації" [4, с. 108]. Так, асиметрія форми і семантики спричиняє виникнення вторинних функцій: генералізації, коли одиниця мови набуває узагальненого значення, при якому нейтралізуються значення протичленів і стирається опозиція; транспозиції, якщо мовна одиниця використовується в значенні свого протичлена в парадигмі; десемантизації, якщо одиниця мови втрачає безпосередню співвіднесеність із дійсністю [1, с. 13].

Предметом уваги в статті є генералізація та пов'язані з нею функції словозмінної морфемі, осмислені з позицій морфології і словотвору. В українській мові основним призначенням флексії є творення тотожних за лексичною семантикою і різнорідних за граматичною

природою словоформ. Однак, як відомо, у певних позиціях флексії творять слова з новим значенням, виконуючи функцію словотвірних формантів, наприклад: *онук – онука, вовк – вовчий, Олександр – Олександра, бездарний – бездара, сто – сотий* та ін. [3, с.118–119]. Такі похідні фіксуються словниками, вони утворились за допомогою синкретичної морфемі (суфікса-флексії) без порушення норм кодифікованої літературної мови. Виконуючи функцію словотвірного форманта, "флексії є не окремими, ізольованими одна від одної морфемами, а певною сукупністю, системою флексійних морфем, які утворюють парадигму відповідного твірного слова. Одночасно кожна окрема флексія виконує ще й свої граматичні функції" [9, с. 128–129].

Окрему групу дериватів утворюють множинні іменники на зразок *Шевченки, Галілеї, петлюри, півночі* і под., які стали об'єктом нашого дослідження. Такі утворення заслуговують на увагу з кількох причин. По-перше, незважаючи на активне використання в сучасному живому мовленні, публіцистиці, художніх творах, вони є некодифікованими і розглядаються як закономірно утворені нормативні форми лише з погляду функціональної стилістики [5; 8; 10; 11]. На думку дослідників, множинна форма номена (оніма, зокрема), якщо вона не є для нього постійною, здебільшого стає показником його семантизації з певною стилістичною, художньо-естетичною метою [11, с. 13]. Для кодифікованої літературної мови аналогічні утворення є певним "порушенням правил". Із цими лексемами пов'язані "процеси розвитку, удосконалення словотвірної системи, пошуки найраціональніших і нових засобів і способів словотворення, усунення всіляких складностей, неточностей, помилкових форм, заміна застарілих або не прийнятих мовою й мовленням утворень, що обов'язково породжує проблему норми" [2, с. 49]. По-друге, неважко помітити, що аналізовані множинні іменники утворені за допомогою закінчення, а тому закономірно виникає ряд питань: чи виконує це закінчення словотвірну функцію, чи доцільно вбачати флективний спосіб словотворення, чи є підстави розглядати флексацію як різновид суфік-

сації, при якій словотвірне і граматичне значення виражається однією морфемою.

Насамперед розглянемо функціональну реалізацію флексії у різних контекстах. Так, у реченні *Обговорювали перші книжки молодих тоді поетів: Драча, Вінграновського, Євтушенка, Третякова* (М. Сніжко) у словотвірній формі *поет-ів* (поет-и) флексія знаходиться поза межами основи і є засобом вираження синтаксичного зв'язку цього слова з іншими словами (родовий відмінок множини), виконуючи формотвірну функцію. Граматична форма *поети* виражає реальну множинність, перебуваючи в опозиції до форми *поет*. Категорія числа є словозмінною.

У реченні *Давайте нам літературу, давайте Байронів, Шекспірів, Гете!* (М. Коцюбинський) у словах *Байрон-ів* (*Байрон-и*), *Шекспір-ів* (*Шекспір-и*) флексії словотвірні. На базі твірних основ-власних назв вони формують нове значення "поети такого мистецького рівня, як Байрон і Шекспір", а не позначають певну кількість осіб із названими прізвищами. Граматична категорія числа є класифікаційною. Принагідно зауважимо, що у формі *Гете* імпліцитна морфема *-и/-і* може бути виявлена через поєднання в одному ряду з множинними утвореннями, в яких флексія експліцитна. Водночас флексія *-и* виражає синтаксичні зв'язки між словами.

Тут доречно вказати на принципову відмінність словотворення від формотворення: при словотворенні номінація предметів (явищ) відбувається через їх пізнання, сприймання й осмислення, тоді як парадигма словотворення при формотворенні реалізується поза названими операціями.

На нашу думку, із позиції словотвору іменники на зразок *Байрони*, *Шекспіри* належать до одного словотвірного типу, адже утворені за єдиною моделлю і об'єднуються спільністю а) частиномовної належності твірних (іменники), б) форманта і способу творення, в) словотвірного значення, яке випливає із семантичного співвідношення між вихідною і похідною одиницями і може бути сформульоване так: "об'єкт, який має найістотніші ознаки, властивості, що визначають явище, назване твірним словом". Доречно зауважити, що описувані множинні утворення мотивуються не основним значенням власної чи загальної назви, а тими асоціаціями, які вона викликає.

За твірною базою аналізовані множинні деривати можна розподілити на групи.

1. Похідні лексеми, мотивовані власними назвами осіб. Такі форми найчастотніші, наприклад: *Всі Магеллани звіди рушали, туди й повертались завжди* (Б. Олійник). *Вставали Коперники і Джорджоне* (В. Симоненко). *Крізь хмари та вербові крони, Через луки і сіножать Офелії і Дездемони Радіохвилями біжать* (М. Руденко). *У нас Брути і Коклеси! Славні, незабутні!* (Т. Шевченко). *Уста тухольських Мирослав* (С. Крижанівський). *І хай завидують Гомери Теосму епосу життя* (А. Малишко). (...) *небачених і нечуваних <...> Фаб'янів, Мальв* (І. Сенченко); <...> *неспокійних душ Сірків і Богунів* (О. Теліга).

2. Похідні лексеми, мотивовані власними географічними назвами, наприклад: <...> *небачених і нечуваних Вавилонів* (І. Сенченко). *За спільну ціль і спільне поле, за Миргород і Хоролу* (М. Рильський). *Краси твоєї ні за Америки, ні за Австралії я не віддам* (Л. Первомайський). *Ходив він і Ельбрусами, і піками та хребтами гір...* (З газ.); *Землю вкриваємо Чорнобіями* (М. Слабошпицький). <...> *по Туркестанах, і по Прибалтиках* (П. Мовчан).

3. Похідні лексеми, мотивовані власними назвами об'єктів, видань, творів тощо, наприклад: <...> *пишуть не ті Заповіти* (Із газ.). *Проквітнувши Осенціми і Хіросіми* (І. Драч).

4. Похідні лексеми, мотивовані загальними назвами абстрактних понять, які в словниках фіксуються тільки

у формі однини, наприклад: *через туберкульозу й немочі нікуди далі не виїхали на літні заробітки* (Р. Андріяшик). *Є нас і по півднях, і по півночах, і по сходах, і по заходах* (П. Мовчан).

Із формально-граматичного погляду засвідчуємо доволі простий, без будь-яких фонетичних змін та допоміжних афіксів, процес нарощення словотвірного засобу, роль якого виконує флексія *-и/-і* та її інваріанти (*Магеллан – Магеллан-и, Ельбрус – Ельбрус-и, туберкульоз – туберкульоз-и*). Для української мови, в якій "словотворення супроводжує нарощування морфем" [6, с. 20], такий шлях творення нового слова є закономірним. В аналізованих дериватах спостерігаємо синкретизм морфеми *-и/-і*, її граматичний формотвірний та словотвірний статус.

У цьому зв'язку зауважимо, що іменники – назви речовин, явищ природи, пір року, станів, у множинних формах яких (*води, ячмені, солі, тумани, весни, страхи*) також з'являються нові значення [6, с. 37], позначають не узагальнену однорідність за якоюсь типовою ознакою, а велику кількість, тривалість, протяжність. Частина власних імен у множині називають угруповання за родинними зв'язками (*У Балашів саме обідали*) (І. Нечуй-Левицький)). Такі форми не розглядаємо.

Із погляду семантики форми множини в опозиційних парах *Коперник – Коперники, Миргород – Миргороди, південь – півдні* і под. не є тотожними відповідниками одиничних корелятивів. Це однослівні номінації сукупності схожих об'єктів, явищ чи осіб, які мають визначальну спільну ознаку (або ознаки). Носієм цієї ознаки (ознак) власної або загальної назви є твірна основа, а виразником порівняльної семантики "ті, що своїми властивостями, діями наслідують назване твірною основою" – синкретична морфема в ролі словотвірного форманта. Множинна форма здебільшого позначає не велику кількість когось (чогось), об'єднаних за спільною ознакою, а саму цю ознаку – властивість або якість [11, с. 13], або ж сукупність ознак, притаманних багатьом об'єктам. Аналізовані похідні, характеризуючи предмети на основі асоціативних зв'язків за подібністю, у контексті виражають вторинні значення узагальнення, набувають конотативних відтінків порівняльності, чого немає у твірних. Тому в похідному слові, незважаючи на перевагу сигніфікативного значення, зберігається денотативний компонент (сема власної або загальної назви одиничної форми). Виразні семантичні "зміщення" у парі "твірне – похідне" дозволяють констатувати появу словотвірних відношень між твірним і похідним. При цьому закінчення *-и/-і* як словотвірний засіб набуває статусу значеннево-оцінного компонента, надає структурі похідної одиниці характеризувального забарвлення.

Деякі з аналізованих форм, мотивованих власними назвами, перейшли в групу загальних іменників, для яких опозиція "однина-множина" є закономірною. Справді, власна назва, позначаючи типовий образ, стає загальновідомою і набуває тенденції переходу в загальну назву. Здебільшого такі оніми перебувають на межі власних / загальних назв, але можуть і повністю переходити в апелятивну лексику, що позначається на графічному оформленні лексем з малої літери. Очевидно, перехід власної назви у загальну спричинений негативною оцінкою характеристикою денотата, наприклад: *В епоху п'яних "цезарів" і "брутів"* (В. Лелек). *Отих гітлерів, антонесок <...> Я закував би їх у ланцюги і водив би* (О. Гончар). <...> *і не скорить тебе душителям сибірами і соловками* (В. Стус). Однак більшість таких множинних іменників, у тому числі з негативною конотацією, зберегла написання з великої літери, пор.: <...> *в очах рябіє від Пілатів* (Л. Костенко). А це

ще раз засвідчує словотвірний статус флексії, її вторинну дериваційну функцію. У контексті деривати здатні виражати енантіосемічні зв'язки, будучи носіями як негативних, так і позитивних експресивно-оцінних відтінків у їх експліцитному та імпліцитному виявах.

Аналізовані деривати в контексті органічно творять нові образи, позначаючи переосмислені явища, певним чином акцентують увагу на основних властивостях названого вихідною одиницею об'єкта, можуть уживатися в контексті замість порівняльних синтаксичних конструкцій. Із цього можемо зробити висновок, що флексія **-и/-і** уможливило виконання множинними формами ще й таких функцій, як переосмислення, актуалізація і заміщення.

Таким чином, морфема **-и/-і** як компонент аналізованих множинних утворень має синкретичний характер, адже виражає класифікаційне та денотативне, експресивно-стилістичне значення, виконує формотвірну та словотвірну функції, є основним засобом творення експресивно-характеризувальних, узагальнених на основі порівняння номінацій. Досліджувані похідні в сучасних українськомовних писемних джерелах та

усному мовленні досить поширені, оскільки мотивуються широким колом твірних. При цьому чи не найважливішим чинником розуміння, сприймання і закріплення нової лексеми, утвореної за такою моделлю, є соціальна значущість явища, позначуваного твірним словом, усталеність за ним певної ознаки, її оцінка.

1. Гак В.Г. К типологии функциональных подходов к изучению языка // Проблемы функциональной грамматики. – М., 1985; 2. Горпинич В.О. Семантичні взаємозв'язки мотивованого і мотивуючого в процесі словотворення // Словотвірна семантика східнослов'янських мов. – К., 1983; 3. Горпинич В.О. Сучасна українська літературна мова. Морфеміка. Словотвір. Морфологія. – К., 1999; 4. Загітко А.П. Корелятивність первинних і вторинних функцій морфологічних форм // Семантика і функції граматичних структур. – К., 1991; 5. Ільченко В.І. Експресія імені в засобах масової інформації. – К., 2003; 6. Клименко Н.Ф., Карпіловська Є.А. Словотвірна морфеміка сучасної української літературної мови. – К., 1998; 7. Курилович Е. Заметки о значении слова // Вопросы языкознания. – 1955. – № 3; 8. Мойсієнко А.К. Образний світ онімного слова // Дивослово. – 2006. – № 4; 9. Немченко В.Н. Современный русский язык. Словообразование. – М., 1984; 10. Петрова Л.Н. Власне ім'я як засіб інтелектуалізації поетичного мовлення (на матеріалі поезії Ліни Костенко): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2003; 11. Хлестун І.В. Власна назва в українській поезії II пол. XX ст. (семантико-функціональний аспект): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2006.

Надійшла до редколегії 10.10.07

Л. Непоп-Айдачич, канд. філол. наук

## ПОЛЬСЬКИЙ МОВНИЙ ОБРАЗ НЕЗАБУДКИ (КОЛЕКЦІЇ ТА КОМПЛЕКСИ)

*Реконструйовано польський мовний образ незабудки за методологією, розробленою Є. Бартмінським для етнолінгвістичного "Словника народних стереотипів і символів" ("Słownik stereotypów i symboli ludowych"). Експлікація будується за фасетами, один з яких: колекції та комплекси, – представлений у цій статті.*

*The author makes reconstruction of the Polish linguistic image of the forget-me-not flower on the basis of J. Bartminski's methodology, used in the "Dictionary of folk stereotypes and symbols" ("Słownik stereotypów i symboli ludowych"). The explications is made according to facets, one of them - facet collections and complexes – is revealed in the article.*

Реконструкція картини світу, закріпленої в мові певного етносу, належить до найважливіших завдань етнолінгвістики – одного з найактуальніших на сьогодні напрямів слов'янського мовознавства. Поняття мовної картини світу ми розуміємо слідом за Є. Бартмінським та Р. Токарським як "певний набір суджень, закріплених більшою чи меншою мірою в мові та вкладених у значення слів або ж імплікованих цими значеннями, який повідомляє про риси і способи існування об'єктів позамовного світу", "втілення комплексу відношень, що містяться в мовному оформленні тексту та виникають зі знань про позамовний світ" [7, с. 72] (тут і далі переклад наш).

На ниві реконструкції польської мовної картини світу зроблено вже досить багато, адже цією проблематикою займаються, крім окремих науковців, представники потужної школи когнітивної етнолінгвістики, заснованої й очолюваної видатним польським ученим Єжи Бартмінським (про етнолінгвістичну школу Є. Бартмінського ми вже писали раніше [1, с. 8–21; 2]). Одним із наймасштабніших проєктів цього наукового колективу є створення "Словника народних стереотипів і символів" [19; 20]. Поки що опубліковано лише дві частини першого тому ("Комос") цього етнолінгвістичного словника [19; 20], а другий том, відповідно до планованої структури видання, буде присвячений рослинам, серед яких будуть представлені також квіти. До розгляду питань, пов'язаних із реконструкцією мовного образу квітів, принагідно зверталися Є. Бартмінський та С. Небжеговська [5, с. 269–275; 6, с. 211–224], А. Вежбіцька [23]. Д. Пекарчик дослідила мовний образ квітів у сучасній польській поезії [15]. Метою нашої розвідки є вивчення мовного образу незабудки на матеріалі лексикографічних, фольклорних, етнографічних даних і реконструкція відповідного фрагменту польської народної мовної картини світу.

Дослідження здійснюється на матеріалі даних, зібраних нами в Етнолінгвістичному архіві Відділу текстології та граматики сучасної польської мови Інституту польської філології Університету Марії Склодовської-Кюрі в Любліні (керівник відділу – Є. Бартмінський). Матеріали зібрано в 2005 р. під час стажування в рамках наукової стипендії, наданої Касою ім. Юзефа Мянговського – Фонду підтримки науки. Для реконструкції мовного образу незабудки ми використовуємо методологію, розроблену Єжи Бартмінським для "Словника народних стереотипів і символів" [19, с. 9–34]. За цією методологією, мовний образ предмета чи явища описується у вигляді статті етнолінгвістичного словника. Кожна стаття складається з кількох елементів: вступу, експлікації та документації [19, с. 16–17]. Експлікаційна частина має фасетну структуру, а документаційна – жанрову. У попередній розвідці нами було представлено вступну та три фасети експлікаційної частини (назва, гіпероніми, гіпоніми) лексикографічної статті про незабудку [3]. У цій праці ми розглядаємо мовний образ незабудки за фасетом "колекції та комплекси". Решта фасетів буде висвітлена в подальших працях. З огляду на необхідність представляти риси польського мовного образу незабудки в циклі статей, документацію ми наводимо в межах експлікаційної частини у вигляді цитат.

Дослідження здійснюється на матеріалі польської мови й присвячене образу незабудки в польській мові та культурі, тому, використовуючи в експлікаційній частині слово *незабудка*, ми маємо на увазі польське суспільне уявлення про об'єкт *niezapominajka*, відтворене нами при аналізі лексикографічних, етнографічних та фольклорних даних.

Об'єднання предметів за спільною рисою називається комплексом [14, с. 288]. Одним із різновидів ком-



плексів є колекція, яка встановлюється на підставі появи предмета з іншим в одному місці й часі та виконання ними якоїсь спільної функції [19, с. 16].

За даними етнографічних записів, незабудка разом із ромашкою, фіалками, маками та іншими дрібними квітками утворює комплекс польових квітів: "z *innych kwiatów polnych często wymieniane były niezapominajki, rumianki, fiołki, maki i inne drobne kwiaty, które nie zawsze umiano nazwać*" ('з інших польових квітів часто називали незабудки, ромашки, фіалки, маки та інші дрібні квіти, які не завжди вміли назвати') [12, с. 103].

Комплекс символічних квітів представлений у виданнях, присвячених "мові квітів": "Czytelnik dolnośląskiej "Trybuny Wałbrzyskiej" ... jeżeli preferuje niezapominajkę, to "cechuje go niezwykle romantyczne usposobienie. Należy do osób pracowitych, prawdomównych, uczciwych w interesach..." ('читає "Валбжиської Трибуни" з нижньої Сілезії... якщо надасть перевагу незабудці, то "йому притаманний надзвичайно романтичний характер. Він належить до працюючих, правдивих, чесних у справах людей...') [13, с. 142]; "[W XIX w. i w począt. XX modne były wydawnictwa związane z mową kwiatów] ... Najczęściej poetycką część książki poprzedzało zestawienie nazw kwiatów i odpowiednich znaczeń konwencjonalnych, zaś dobór samych kwiatów ograniczony był do gatunków najbardziej popularnych, w rodzaju pierwiosnka (niewinność), konwalii (pokora), róży (miłość), bratka (rozmyślanie), niezapominajki (przypomnienie)..." ('У XIX ст. і на поч. XX ст. були модними видання, пов'язані з мовою квітів... Найчастіше поетичній частині книжки передував перелік назв квітів і відповідних конвенційних значень, набір же самих квітів був обмежений найпопулярнішими сортами типу проліска (невинність), конвалії (покірність), троянди (кохання), братків (роздуми), незабудки (нагадування)...') [13, с. 149].

На підставі етнографічних записів нами було визначено колекції, в яких виступає незабудка:

– квіти, з яких в'ють вінки на свято Тіла Господнього: "[Na Boże Ciało] W Krakowskiém zaś wiją wianki z bobownika, kopytnika, macierzanki, niezapominajki, rozchodnika i ruty" ('а на свято Тіла Господнього у Краківському в'ють вінки з бобівника, копитняку, чебрецю, незабудки, очитку й рути') [9, с. 203];

– квіти з букету нареченої, властивості й символіку яких описує жінка, яка "продає вінок" на весіллі: "[w niedzielę wieczorem, po trzeciej zapowiedzi następuje "kupno wianka". "Sprzedająca" go kobieta zachwala kwiaty w bukietach, który symbolizuje wianek.] (Opisując własności i znaczenie kwiatów na bukietach): Przez żabie oczko (niezapominajki) dowiadują się w niebie, co się dzieje na świeci między małżonkami; a ta czerwona malwa, to z tureckich krajów przywieziona i przynosi szczęście w dom każdy; zaś w tej czerwonej róży siedzi duch, który pomaga dobrym ludziom; boże drzewko skuteczne na wszelką niemoc ludziom i zwierzętom. Zaś resztę kwiatków dał Pan Bóg ludziom, aby mieli na co patrzeć przy kochaniu" ('у неділю ввечері, після третього оголошення відбувається "купівля вінка". Жінка, яка його "продає", вихваляє квіти в букеті, який символізує вінок, описуючи властивості й значення квітів у букеті: через жабине очко (незабудки) у небі довідуються, що відбувається між чоловіком і жінкою; а ця червона мальва привезена з турецьких країв, вона приносить щастя в кожний дім, а в цій червоній троянді сидить дух, який допомагає добрим людям, божеє деревко ефективно проти будь-якої хвороби людей і тварин. А решту квітів дав Господь Бог людям, щоб було їм на що дивитися в коханні') [22, с. 68].

У народній творчості курпів незабудки, сон-трава, конвалії, гвоздики, черемха є складниками колекції квітів, які виконують функцію оздобного матеріалу, а водночас комплексу квітів, уживаних для виплітання вінків, виготовлення букетів, "заплітанок" (букетиків для волосся), тобто колекції прикрас молодих дівчат: "[Twórczość ludowa Kurpiów]... Najpierwszym materiałem zdobniczym są kwiaty: sasanki, konwalie, niezapominajki, goździki, czeremcha. Wianki z tych kwiatów, różniarki, zaplatanki we włosy są "przystrojem" młodych dziewcząt. Starsze – dodają barwne kiście jagód jarzębiny, kaliny" ('народна творчість курпів... найголовнішим оздобним матеріалом є квіти: сон-трава, конвалії, незабудки, гвоздики, черемха. Вінки з цих квітів, букети, "заплітанки" у волосся є "прикрасою" молодих дівчат. Старші – додають кольорові кетяги ягід горобини, калини') [17, с. 109].

У мистецтві оздоблення, зокрема в аплікації, існує колекція найдрібніших квітів, до яких належать незабудки й бузок: "[zdobnictwo – wycinanki] Wycinanki ostatniej mody muszą być na białym kolorze – tła kolorowe są "ordynarne", przeto odrzucone – koniecznie w kwiaty jak najdrobniejsze, a więc niezapominajki, bzy. Podziwiać należy pracowitość niezwykłą, z jaką dziewczęta nalepiają minimalne płatki jedne na drugie, aby zachować cieniowanie kwiatów" ('оздоблення – витинанки. Витинанки за останньою модою повинні бути на білому кольорі – кольорове тло – "грубе", а тому відкинута – обов'язково в якнайдрібніші квіти, а отже, у незабудки, бузок. Гідна подиву надзвичайна працюючість, з якою дівчата наклеюють мінімальні пелюстки одні на одні, щоб зберегти відтінки квітів') [8, с. 68].

Цю ж колекцію найдрібніших ніжних квітів, визнаних найпрекраснішими, зустрічаємо в описі одягу молоді: "[o stroju młodzieży] wstążki dawne o grubych deseniach zarzuć, polubiły wstążki w drobne, delikatne kwiatki; dawne motywy na wycinankach uważają za "ordynarne", drobne kwiaty: niezapominajki, bez, uznane są za najpiękniejsze (про одяг молоді. Давні стрічки з грубими візерунками вони закинули, полюбили стрічки у дрібні, ніжні квіточки; давні мотиви на витинанках уважають "грубими", дрібні квіти: незабудки, бузок, – визнані найпрекраснішими') [8, с. 37].

Зображення незабудки та вірші з проханням про вічну пам'ять утворюють колекцію символів вічної (довгої) пам'яті в альбомах. Ця колекція разом із колекцією символів тернистого життя (зображення троянди й висловлювання про життя, сповнене колючок) та іншими подібними колекціями складають комплекс записів у альбомах: "Piktografia stanowiła w dawnych schembuchach jedną całość z treścią wpisów. Toteż wierszom prosiącym o wieczną pamięć towarzyszyły malunki niezapominajek, maksym o życiu pełnym kolców – róże z kolcami..." ('пиктографія становила в давніх альбомах одне ціле зі змістом записів. Отож вірші з проханням про вічну пам'ять супроводжувалися малюнками незабудок, висловлювання про життя, сповнене колючок, – малюнками троянд з колючками...') [18, с. 136].

У народній орнаменті виступає колекція елементів художнього рослинного оздоблення на вазах, яка складається з гілочок троянди та незабудки: "[o zdobnictwie ludowym] Plastyczne zdobiny roślinne, występujące na dzbankach, to motyw kwiatu z "grochów", z gałązką i listkami... Naturalistycznie potraktowane gałązki róż i niezapominajki umieszcza St. Skapczyński na flakonach" ('про народне оздоблення. Художнє рослинне оздоблення, яке виступає на глечиках, – це мотиви цвіту "гороху", з гілочкою й листям... Натуралістично представлені гілочки троянд і незабудки розташовує



Ст. Скапчинський на вазах') [10, с. 186]. Аналізована колекція разом з колекцією цвіту "гороху", з гілочкою й листям утворює комплекс рослинних мотивів на глечиках та вазах.

Колекція квіткових мотивів, використовуваних у вишивальній орнаментіці, складається з незабудок, дзвіночків, лілій та віночків квітів із дводольними пелюстками: "F. Skrzydlewska wprowadziła między innymi do swoich kompozycji niezapominajki, dzwonki, lilie oraz korony kwiatowe z dwudzielnymi płatkami. A. Konopkova zaś bunowie, karólek, dzwonki, pajuncki i wisiorki... W ośrodku wolborskim podobną rolę odegrała Marianna Sońta, która między innymi wprowadziła do zdobnictwa tiulowego motywu wyobrażające astry oraz kłosa jęczmienia i pszenicy" ('Ф. Скридельська запровадила серед інших до своїх композицій незабудки, дзвіночки, лілії та віночки квітів із дводольними пелюстками. А. Конопкова ж – піони, кмин, дзвіночки, павутинки й фестони... У вольборському центрі схожу роль відіграла Мар'яна Соньта, яка серед інших запровадила до тюльового оздоблення мотиви, які представляють айстри та колоски ячменю й пшениці') [11, с. 128]. Ця колекція, колекція піонів, кмину, дзвіночків, павутинок і фестонів та колекція айстр, колосків ячменю й пшениці утворюють комплекс рослинних мотивів у вишивальній орнаментіці на тюлі.

Незабудка разом з гарними трояндами виступає в селянській поезії в комплексі квітів із власного садка: "Czy to piękne róże, / Skromna niezabudka, / Złóż kwiaty na grobie / Z własnego ogródka.//" ('Чи то гарні троянди, скромна незабудка, поклади на могилі квіти з власного садка') [24, с. 58].

Поряд зі смолянкою, жовтцем незабудка в селянській поезії зараховується до комплексу квітів, які колишуться в сонячних долинах лугов: "Jakże nie kochać tych łąk / gdzie na dolinach słonecznych / kołyszą się / niezapominajki smółki jaskry – / kolorowe kolebki moich wierszy... // jakże nie kochać tych podleśnych piachów / gdzie na skrzydła pliszek i wilg – / moich rozśpiewanych muz / poprzez maleńkie liście / białych brzoź / kapie wielkimi kropkami / niebo ojczyste... // jakże nie kochać całej ziemi szerokiej / nad którą / w każdym obłoku / w każdej jaskółki locie / rodzi się / słodkie wytchnienie / i gdzie głóg / każda dzika róża / obsiewa wierszami / miedze potoki / i wzgórze... // " ('як же не любити тих лугов, де в сонячних долинах колишуться незабудки, смолянки, жовтець – кольорові колиски моїх віршів... як же не любити тих підлісних пісків, де на крила плисок, іволг – моїх розспіваних муз – через маленькі листочки білих берез крапає великими краплями рідне небо... як же не любити усієї широкої землі, над якою в кожній хмаринці, в польоті кожної ластівки народжується солодке зітхання й де глід, кожна дика троянда засіває віршами межі, потоки й узгір'я...') [16, с. 175]. Аналізований комплекс є складником комплексу символів батьківщини, представлених у цитованому вірші.

У селянській поезії незабудка виступає в комплексі зі щастям: "Wysyłałam Ci w koperce / niezabudkę małą. // Włożyłam także szczęście, / by się nie rozwiało.//" ('Висилаю тобі в конверті малу незабудку. Вклала також щастя, щоб воно не розвіялося') [24, с. 173].

Комплекс квітів, яким Господь надавав назви, представлений у легенді: "Jak Pan Bóg dövdö jim'ona kv'atom, tę niezabótka z'abóča sęje m'ono i copną są do Pana Bęęga, żebě jěš róż p'ęv'edzöl ję to m'ono. A Pan Bóg ję řek: Bez to, że möš v'ater w głow'e ji z'abóča ję sęje m'ono, to bądźże są na v'ędno nazęva niezabótka" ('коли Господь Бог надавав назви квітам, незабудка забула

своє ім'я і повернулася до Бога, щоб він ще раз сказав їй цю назву. А Бог сказав, що через те, що в неї вітер у голові і через те, що забула своє ім'я, вона буде зватися незабудкою') [21, с. 252].

На підставі фольклорного звернення нами було виділено колекцію незабудок і блакитних квітів, які ростуть на полі бідняка замість збіжжя: "[Apel Lompy] [Biedak zamiast zboża ma jedynie kwiaty niebieskie i niezapominajki] ... majątny obywatel kwiatami nadziei [bławatkami] i miłości [makami] do współzucia pobudzony, słyszący wdzięczny szept kwiateczka niezapominajki chętnie cząsteczkę z obfitości plonów swoich ubogiemu sąsiadowi udzieli i od niego w zamian bukiet świeżych kwiatów przyjmie, od ojca zaś niebieskiego palmę wiecznej nagrody odbierze" ('звернення Ломпи... у бідняка замість збіжжя лише блакитні квіти й незабудки... заможний громадянин, квітами надії (волошками) та кохання (маками) схилений до співчуття, чуючи чарівний шепіт квіточки незабудки, охоче дасть частку від багатства свого врожаю вбогому сусідові, від нього натомість прийме букет свіжих квітів, а від Отця небесного отримає пальму вічної винагороди') [4, с. 155].

Унаслідок аналізу польського мовного образу незабудки за фасетом "колекції та комплекси" нами було виявлено такі його риси. Незабудка належить до квітів, які ростуть у садочку, а також на полях і лугах. Вона наділена символічним значенням (семантика тривалого збереження пам'яті, нагадування) та виконує роль засобу, за допомогою якого в небі довідуються про життя подружжя. Незабудка – одна з найдрибніших квіток, тому разом із бузком зараховується до ніжних, найпрекрасніших. Незабудка як квітка та як рослинний мотив часто виступає в якості прикраси. Інші риси польського мовного образу незабудки, відтворені за рештою фасетів, будуть висвітлені нами в подальших працях.

1. Непоп-Айдачич Л.В. Етнолінгвістична школа Єжи Бартмінського // *Непоп-Айдачич Л.В. Polska etnolingwistyka kognitywna*. – К., 2007;
2. Непоп-Айдачич Л.В. Польська когнітивна етнолінгвістика: історія формування та напрями досліджень // *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського*. – 2007. – Вип. 7; 3. Непоп-Айдачич Л.В. Польський мовний образ незабудки (назва, гіпероніми, гіпоніми) // *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. – 2008. – Вип. 16; 4. Bajki i opowiadania / Zebrał J. Lompa. – Wrocław, 1965; 5. Bartmiński J. O profilowaniu i profilach raz jeszcze // *O definicjach i definiowaniu* / Red. J. Bartmiński, R. Tokarski. – Lublin, 1993; 6. Bartmiński J., Niebrzegowska S. Profile a podmiotowa interpretacja świata // *Profilowanie w języku i w tekście* / Pod red. J. Bartmińskiego, R. Tokarskiego. – Lublin, 1998; 7. Bartmiński J., Tokarski R. Językowy obraz świata a spójność tekstu // *Teoria tekstu: Zbiór studiów* / Pod red. T. Dobrzyńskiej. – Wrocław, 1986; 8. Chmielińska A. Księżacy (Łowiczenie). – Kraków, 1925; 9. Gustawicz B. Podania, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody // *Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej* wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności. – 1882. – T. 6; 10. Jankowska B. Współczesne garncarstwo ludowe na Dolnym Śląsku // *Więś dolnośląska* / Red. A. Nasz. – Wrocław, 1970; 11. Łódzkie Studia Etnograficzne. – 1965. – R. 7; 12. Łódzkie Studia Etnograficzne. – 1981. – R. 23; 13. Mowa kwiatów // *Literatura Ludowa*. – 1978. – R. 22. – T. 4-6; 14. Niebrzegowska-Bartmińska S. Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej. – Lublin, 2007; 15. Piekarczyk D. Kwiaty we współczesnym językowym obrazie świata. – Lublin, 2004; 16. Pocek J. Poezje / Wybór, wstęp i oprac. A. Aleksandrowicz. – Lublin, 1980; 17. Polska Sztuka Ludowa. – 1964. – R. 18. – T. 2; 18. Polska Sztuka Ludowa. – 1987. – R. 41. – T. 1-4; 19. Słownik stereotypów i symboli ludowych / *Koncepcja całości* i red.: J. Bartmiński. Zast. red.: S. Niebrzegowska. – Lublin, 1996. – T. 1: Kosmos. – Cz. 1: Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie; 20. Słownik stereotypów i symboli ludowych / *Koncepcja całości* i red.: J. Bartmiński. Zast. red.: S. Niebrzegowska. – Lublin, 1999. – T. 1: Kosmos. – Cz. 2: Ziemia, woda, podziemie; 21. Sychta B. Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej. – Wrocław, 1969. – T. III; 22. Udziela S. Krakowiacy. – Kraków, 1924; 23. Wierzbicka A. *Lexicography and Conceptual Analysis*. – Ann Arbor, 1985; 24. Złote ziarna: *Antologia współczesnej poezji ludowej ziemi zamojskiej* / Zebrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. Adamowski. – Lublin, 1985.

## СЛОВ'ЯНСЬКА ЛЕКСИКА: ВИТОКИ Й ЕВОЛЮЦІЯ

*Окреслено стратифікацію праслов'янського лексикону та її праїндоевропейське підґрунтя, а також загальний напрям еволюції цього лексикону в окремих слов'янських мовах. Обидві проблеми представлено в контексті нової мовознавчої дисципліни – порівняльно-історичної лексикології праслов'янської мови.*

*The author gives an outline of the Common Slavonic word stock stratification against its Indo-European background, and also the evolution of this word stock in particular Slavonic languages, viewing these issues within the framework of a new linguistic discipline called Common Slavonic comparative-historical lexicology.*

За останні десятиліття слов'янська компаративістика досягла значних успіхів у справі відтворення й дослідження лексичного фонду праслов'янської мови. Оскільки праслов'янська лексика відома нам лише з реконструкцій, необхідний для подальших студій ступінь правдоподібності останніх має забезпечуватися розробкою відповідних методів, зокрема, таких як методи зовнішньої та внутрішньої реконструкції, а також і ефективністю їх використання. Зазначені методи, як відомо, послуговуються верифікованими на практиці фонетичними відповідностями імперативного типу, які мають статус фонетичних законів. У міру нагромадження нового емпіричного матеріалу і його опрацювання словник праслов'янської мови дедалі збільшується в обсязі, а цілісна мовна система, яку він репрезентує, постає перед очима дослідників як повнокровне і самодостатнє утворення, організоване на кшталт живої природної мови. Констатація цього факту з необхідністю передбачає, що в межах такої натуральної мови, зокрема на її лексико-семантичному й лексико-дериваційному рівнях, мали відбуватися зміни й перетворення, подібні до історично засвідчених процесів у сучасних мовах.

Праслов'янська мова, як відомо, виділилася з індоєвропейської прамови близько середини третього тисячоліття до н.е., через те "праслов'янська лексика була результатом дальшого розвитку індоєвропейської лексики на слов'янському ґрунті", унаслідок якого "основна маса індоєвропейської лексики збереглася у праслов'янській мові, причому в багатьох випадках без істотних або навіть без помітних семантичних змін" [2, с. 533]. Нинішній стан дослідження праслов'янської лексики, нагромаджені науковцями численні спостереження й висновки щодо загальних закономірностей і конкретних деталей її розвитку ставлять перед діахронічною славістикою глобальне завдання: цілісне поглиблене вивчення лексичного фонду прамови і створення на його основі праслов'янської лексикології (чи, за висловом відомого польського славіста В.Борися, історичної лексикології праслов'янської мови) як окремої наукової галузі, відмінної від праслов'янської реконструкції та праслов'янської етимології, але в той самий час суміжної з ними [10, с. 19].

Тривалий період функціонування праслов'янської лексики з необхідністю наклав відбиток на характер цього лексичного корпусу з погляду його складу та структури, оскільки на словниковий склад впливали як іманентні, внутрішньомовні фактори, так і фактори зовнішнього середовища її існування, серед яких, зокрема, зміна конфігурації ареалів, наслідки контактів, розвиток умов і обставин матеріального й духовного життя тощо. Методологічно значущим для об'єктивного й ефективного вивчення лексичної системи праслов'янської мови є визнання тієї обставини, що її індоєвропейське підґрунтя ніколи не було монолітним, а завжди – континуумом, диференційованим як у часі, так і в просторі. Через те й формування та

накопичення словника праслов'янської мови здійснювалося упродовж його історії з різних конкретних джерел. Відповідним чином ця лексична система повинна, на думку В. Борися, кваліфікуватися як "гетерогенна", тобто така, у якій вирізняються різні хронологічні та інші шари. Так, у "Вступі до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов" за редакцією О. Мельничука з цього приводу зазначається, що "...поняттю лексичного пласта близьке поняття лексичного ареалу, тільки що в пласті на передньому плані стоїть хронологічний момент, а в ареалі – географічний" [2, с. 501]. При цьому варто підкреслити, що застосування фактору часу у вирішенні власне хронологічних шарів природним чином передбачає також і встановлення послідовності, черговості відповідних періодів в еволюційному процесі. Здійснення цього завдання, однак, є надто складним і проблематичним через надзвичайну віддаленість у часі відповідних мовних станів та процесів.

Загалом у слов'янській лінгвокомпаративістиці прийнято виокремлювати 6 основних генетичних пластів праслов'янської лексики: 1. загальноіндоєвропейський, що охоплює слова, які виступають у більшості індоєвропейських мов; 2. західноіндоєвропейський, до якого належать лексеми, котрі фіксуються у германських, романських, кельтських та іллірійських мовах; 3. східноіндоєвропейський – з відповідниками в індійських, іранських і тохарських мовах; 4. південноіндоєвропейський, континуанти якого є у грецькій, вірменській та декількох анатолійських мовах (передусім у хетській); 5. балтослов'янський, з паралелями в балтійських і слов'янських мовах; 6. власне праслов'янський пласт – інноваційні слов'янські утворення на базі засвоєних та запозичених індоєвропейських (і позаіндоєвропейських) елементів.

Проф. В. Борись має свою концепцію щодо складу і стратифікації праслов'янської лексики. Згідно з його класифікацією, у лексичному фонді праслов'янської мови вдається вирізнити такі групи слів: 1. індоєвропейські *residua* – лексеми, що є успадкованими власне як лексичні одиниці, у цілісному словесному вигляді через праслов'янську мову з індоєвропейської прамови і мають відповідники на (майже) всьому обширі мов цієї сім'ї; 2. кореневі відповідники, які водночас не мають паралелей із тією самою структурою; група охоплює лексику, пов'язану з різними стадіями переходу від праїндоевропейської до праслов'янської мов: це праїндоевропейські діалектизми, інновації перехідного періоду від пізньопраїндоевропейської до ранньопраслов'янської, ранні протослов'янські інновації; 3. слова, які мають точні чи близькі структурні відповідники лише в певних групах індоєвропейських мов (напр., слов'яно-германські, слов'яно-індоіранські, слов'яно-балтійські когнати); сюди теж потрапляють слова з різною хронологією; 4. лексика, запозичена в різні періоди існування прасло-

в'янської мови, яка виявляє неслов'янські фонетичні та/або морфологічні властивості (т. зв. кентумні слова та германізми); 5. найчисленніша група праслов'янської лексики – власне праслов'янські новоутворення, що постали в період часу з моменту виокремлення праслов'янської мови з праїндоевропейської спільноти і аж до часу розпаду праслов'янської мовної спільноти. Дослідник підкреслює, що ці останні, тобто праслов'янські лексичні інновації, є свідченням формування окремої слов'янської матеріальної та духовної культури [10, с. 21].

Лексика праслов'янської мови згодом стала основою для словникових фондів окремих слов'янських мов, що постали після розпаду праслов'янської спільноти близько V-VII ст. н. е., при цьому до певної міри відтворивши логіку еволюції своєї попередниці, лексики праїндоевропейської мови і увійшовши як стартовий, базовий компонент до лексикону праслов'янських діалектів, у майбутньому історично засвідчених слов'янських мов.

Важливим завданням у плані розробки слов'янської лексикології як цілісної мовознавчої дисципліни лінгвоставістичного циклу є пошуки відповіді на питання, наскільки історично засвідчений лексичний фонд сучасних слов'янських мов зберігає спільну слов'янську лексичну спадщину, а також якою мірою правовні словесні одиниці цієї спадщини є семантично та словотвірні співвідносними з їхніми сучасними прямими та дериваційно опосередкованими континуантами; інакше кажучи, ідеться про масштаби збереження не лише кореневих рефлексів, а також і дериваційних та семантичних структур праслов'янського рівня. Іще 1955 р. відомий болгарський славист І. Леков опублікував монографічну працю "Єдність і національна своєрідність слов'янських мов за їхнім основним словниковим фондом" [4], у якій він стверджував, що в сучасних слов'янських мовах серед слів, належних до основного лексичного фонду на позначення постійно актуальних реалій, дві третини становлять одиниці, котрі з упевненістю можна реконструювати як такі, що належать до праслов'янської лексики [4, с. 102]. На той час у славистиці лише розпочиналися широкі студії з палеославистики взагалі й відновлення праслов'янської лексики зокрема. Тоді в кількох славистичних центрах формувалися групи різних за віком, але однаково зрілих у науковому сенсі дослідників, які присвятили себе вирішенню власне цих завдань. Серед них, зокрема, О. Мельничук, В. Коломієць, О. Ткаченко, О. Трубачов, М. Толстой, А. Супрун, Ф. Славський, Ш. Ондруш, Ф. Копечний, Ф. Безлай, Г. Шустер-Шевц та ін. Діяльність вимагала від учених великої самовіддачі. Вирішення поставлених завдань ускладнювалося обставинами як суто теоретичними і методологічними, так і фактологічними, такими, як відсутність у переважній більшості слов'янських мов великих тлумачних, а також частотних, історичних, діалектологічних і етимологічних лексикографічних джерел. Крім того, різні вчені по-різному оцінювали кількість елементів праслов'янської спадщини в лексиці слов'янських мов. Так, Ш. Ондруш у своєму аналітичному огляді "Праслов'янська основа лексичного складу словацької мови" наводить різні цифри щодо обсягу реєстру праслов'янського словника в оцінці кількох провідних славистів: 9000 (Ф. Славський), 2000 (Ф. Копечний), 20000 (О. Трубачов) [11, с. 299–300]. Час вніс свої корективи в оцінку мовського етимолога, причому в бік збільшення на-

веденого числа: реєстр розпочато і довгий час реалізованого під його керівництвом проекту "Етимологічний словник слов'янських мов: праслов'янський лексичний фонд" на тепер (опубліковано 33 випуски – до "Р" включно) уже наближається до цієї величини. У фундаментальній праці українських славистів "Історична типологія слов'янських мов" з певними застереженнями зазначається, що "ступінь збереження праслов'янської лексики належить визнати найбільшим у словацькій мові, за якою йдуть чеська, українська, російська, польська" [3, с. 203–204].

Успадкована з праслов'янської і праїндоевропейської мови лексика, попри всю свою давнину, зберігає життєвість і життєздатність, становлячи органічний потужний кістяк мовного тіла сучасних слов'янських ідіомів. При цьому, незважаючи на всю віддаленість цих правов у часі, нема ніяких підстав, щоб сприймати їх як щось примітивне й одноманітне, стилістично й функціонально недиференційоване. Досвід праслов'янської реконструкції та етимології в їх сучасному стані дозволяє з усією впевненістю стверджувати, що це була багата і повноцінна, зокрема в емоційно-експресивному плані, лексико-семантична і лексико-дериваційна система, котра, як і її сучасні нащадки, мала розвинену синонімію, антонімію, полісемію, надто за рахунок образних, метафоричних і метонімічних лексико-семантичних варіантів. Так, уже тоді існували такі лексичні ланцюжки, як псл. *\*koxati – \*lubiti – \*milovati, \*činiti – \*robiti – \*dějati – \*dělati – \*tvoriti, \*xorniti – \*xovati – \*preťati* (сюди ж, частково, і *\*grebti*), *\*klasti – \*ložiti, \*biti – \*tepti, \*pravъ – \*prēmъ, \*levъ – \*krivъ, \*krasa – \*cvěť, \*sporъ – \*bystrъ – \*xutъkъ – \*ryxъlъ*, уже тоді, як можна гадати, діяла цілком "сучасна" модель метафоричного позначення явищ із духовного світу за допомогою слів із "матеріально-фізичним" значенням (для псл. *\*koza* реконструюється, поряд зі звичним для нас прямим зоологічним, також і метафоричне значення "міфічний зооморфний дух-покровитель засіяного поля") тощо.

Такі висновки знаходять своє підтвердження і в результатах новітніх розвідок, загальним наслідком яких є впровадження в апарат сучасної палеославистики типологічних та лінгвогеографічних методів, гніздового та когнітивно-лінгвістичного підходів, процедур семантичної реконструкції [7; 8; 1; 5; 9]. Це у свою чергу веде, як це назвав Г. Цихун, до розширення прав праслов'янського слова [6, с. 211].

1. Варбот Ж.Ж. Славянские представления о скорости в свете этимологии (к реконструкции славянской картины мира) // Славянское языкознание: XII Международный съезд славистов. Докл. рос. делегации. – М., 1998; 2. Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов / За ред. О.С.Мельничука. – К., 1966; 3. Историческая типология славянских языков: Фонетика, словообразование, лексика и фразеология / Под ред. А.С.Мельничука. – К., 1986; 4. Леков И. Единство и национально своеобразие на славянските езици в техния основен речников фонд. – София, 1955; 5. Толстая С.М. Семантическая реконструкция и проблема синонимии в праславянской лексике // Славянское языкознание. XIII Международный съезд славистов. Докл. рос. делегации. – М., 2003; 6. Цыхун Г.А. К реконструкции праславянской метафоры // Этимология. – М., 1986; 7. Черныш Т.О. Слов'янська лексика в історико-етимологічному висвітленні: Гніздовий підхід. – К., 2003; 8. Черныш Т. А. Этимологические гнезда корней с исходным значением горения в славянских языках: Дис. ... канд. филол. наук. – К., 1985; 9. Шульгач В.П. Праслов'янський гідронімний фонд: Фрагмент реконструкції. – К., 1998; 10. Boryś W. O możliwościach odzwierzciania historii słownictwa prasłowiańskiego // Uwarunkowania i przyczyny zmian językowych. – Warszawa, 1994; 11. Ondruš S. Praslovanský základ slovenčiny v slovnej zásobe. – Studiae Academiae Sloveniae. – 1976.

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Л. Голишкіна, асп.

ДОСЯГНЕННЯ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНСЬКИХ ПРИКАЗКАХ  
ТА ПРИСЛІВ'ЯХ ХІХ СТОЛІТТЯ (ЗА ЗБІРНИКОМ М. НОМИСА)

*Розглянуто досягнення культури в українському фольклорі на матеріалі збірника М. Номиса.  
Cultural achievements are considered in the Ukrainian folklore on material of collection of M. Nomisa.*

Перегортаючи сьогодні сторінки збірника українських приказок та прислів'їв Матвія Номиса, ми знаходимо величезну скарбницю української народної лексики та фразеології. Фундаментальна праця була наслідком колективних зусиль великої групи українських культурних діячів, письменників, учених, та найбільша заслуга належить М. Номисові та О. Марковичу.

У другій половині ХІХ ст. в Україні розгортається рух, що організовує українську інтелігенцію і створює так звані громади. В Києві 1859 року було засновано першу українську громаду. Також виникли громади в Харкові, Чернігові, Полтаві та інших містах. Було створено й українську громаду в Петербурзі, яка видала український журнал "Основа" (1861-1862). Велику увагу приділялося вивченню народної творчості українців, збиранню фольклору: прислів'їв, приказок, казок, пісень.

"На заклик М. Номиса, – пояснює П. Одарченко, – присилати йому збірки прислів'їв і приказок відгукнулося багато культурних діячів: В. Білозерський, М. Білозерський, Г. Залюбовський, О. Кониський, М. Левченко, В. Коховський, П. Куліш, В. Лазаревський, Д. Миловиденко, С. Руданський, Д. Стороженко, Х. Яцімирський, М. Щербак та багато інших.

Той збірник прислів'їв, що його прислав М. Номисові Маркович, був також наслідком праці великої групи збирачів фольклорних матеріалів. Марковичу, як зазначає М. Номис, надіслали свої збірки прислів'їв і приказок Н. Горобинський, І. Дорошенко, М. Загорська, С. Ніс, О. Підгаєвська, А. Свидницький та багато інших.

Загальна кількість прислів'їв та приказок у рукописному збірнику О. Марковича становила понад 50000 одиниць.

М. Номис не обмежився тим матеріалом, що йому надіслав О. Маркович. М. Номис переглянув ще багато друкованих збірок прислів'їв і приказок і вибрав із них ті прислів'я, приказки та фразеологізми, що зживалися у творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, Т. Шевченка, М. Костомарова, П. Куліша, Марка Вовчка, А. Свидницького та ін." [1, с. 11].

"Задум видання фундаментальної книги прислів'їв в Україні, – зазначає М. Пазяк, – був пов'язаний із поживаленням культурного життя в першій половині і середині 19 ст., коли поряд з іншими виданнями фольклору з'явилися "Малороссийские пословицы и поговорки" (Х., 1834) В. Смирницького, "Галицькі приповідки і загадки" (Відень, 1841) Г. Ількевича, "Сборник малороссийских пословиц и поговорок" (Чернігів, 1857) О. Шишацького-Ілліча, численні публікації в тогочасних періодичних виданнях, а також розвиток пареміографії у братніх слов'янських народів" [2, с. 15].

Як підкреслював М. Номис: "З незабутнього "Кобзаря" я повибрав не тільки справжні приказки, од народу ним узяті, а й вірші, що їх письменний наш люд, а деякі навіть і народ уже вживають замість приказок" [5, с. 11]. Із збірника Снегирьова М. Номис вибрав чотири прислів'я, приписувані Г. Сковороді.

М. Номис із величезного матеріалу вибрав найкращі зразки прислів'їв, приказок, загадок, промовок, фразео-

логічних висловів, ідіом та інших народно-розмовних словесних традиційних формул. У результаті такого відбору тільки десяту частину зібраного матеріалу було надруковано. "Збірник прислів'їв і приказок М. Номиса містить близько 15 тисяч зразків, відібраних дійсно з художнім смаком", – стверджує П. Одарченко [1, с. 11].

Під час укладання збірника постало питання класифікації матеріалу. На той час і в українській, і в російській пареміографії панував алфавітний принцип систематизації матеріалу. М. Номис не розмістив текст в алфавітному порядку, як це робили до нього, і вперше застосував тематичний принцип, за яким було впорядковано "Mudroslovi narodu slovenskoho ve prislovich" (1852) Ф. Челаковського та "Пословицы русского народа" (1862) В. Даля. У М. Номиса і В. Даля однаково шарокий погляд на народну мудрість, обидва вчені зараховують до паремій не тільки прислів'я, але й приказки, порівняння, ідіоматичні вислови, каламбури, вітання, побажання тощо.

Український народ вболівав за культуру своєї мови, добирив відповідні слова, що талановито розкривали народний характер, звичаї і обряди, явища природи, піклувався, щоб його мова була дотепною і живою. Коли читаєш прислів'я і приказки, зацікавлює їх зовнішній та внутрішній зміст. Така риса як гордість людини розкривається в багатьох прислів'ях і приказках: "Гордим Бог позбавив рог" (прислів'я); "Горда душа в убогій тілі" (приказка); "Чоловік гордий як пузир водний" (прислів'я); "Підняв морду так, що й кочергою носу не достанеш" (приказка); "Через голови плює" (приказка); "Куди ж тобі-як задрив ніс!" (приказка); "Пишається, як корова в хомуті" (прислів'я); "Дере голову, як попова кобила" (прислів'я); "Кива головою, неначе кобила в Спасівку" (прислів'я); "Взявся під боки, та й думає, що пан" (прислів'я); "Ходить, як індик Переяславський" (прислів'я); "Ото, який великий пан" (приказка); "У хмару заходить" (приказка); "Дметься, як жаба на лопуху" (прислів'я); "Дметься, як пузирь на воді" (прислів'я).

Як пише М. Пазяк: "Матвій Номис вказував місцевості, де були зафіксовані приказкові одиниці, наводив, по можливості, до переважної більшості зразків варіанти з різних регіонів. Завдяки сумлінній роботі Номиса та його однодумців у збірці вдалося охопити дуже велику територію України – Київщину, Чернігівщину, Полтавщину, Поділля, Волинь, Слобожанщину, частково – південь України. Усі вміщені зразки відібрані зі смаком, кожний має якусь істотну особливість. Це стосується і відбору варіантів: "Що з воза впагло, то пропало", "Надіявся дід на чужий обід та й без вечері спати ліг", "При добрій годині всі куми й побратими", "...а при лихій годині чужі куми й побратими", "При добрій годині куми й побратими, а при лихій нема й родини", "Як добра година, то знайдеться родина, а в злій годині нічого по родині" [2, с. 20].

Цініми у прислів'ях, наведених О. Марковичем та М. Номисом, є пояснення їх виникнення, особливо тих висловів, що походять із народних переказів, оповідань, анекдотів. Наприклад, біля порівняння "Вирвався, як

Пилип з конопель" є пояснення: походить із анекдоту про шляхтича з Конопель Сандомирського краю, який на сеймику недоречно вискакував з не дуже розумними порадами, від нього й пішов анекдот, а потім й вислів [5, с. 110]; до "Красоти на тарілці не краяти" є пояснення, що прислів'я виникло з побутового переказу про чоловіка, що взяв за жінку не дуже вродливу, зате господарську. Рідня за це йому дорікала, що має жінку некрасиву, але як зварила борщ, то всі не могли ним нахвалитися, тоді чоловік каже: "Краси на тарілці не подаси" [5, с. 286]; до вислову "За чужою кривавицю купив у церкві плащеницю" є пояснення, що воно складено про якогось чиновника, "що дуже драв, кажуть, з людей, але був собі набожний і купив таки справді плащеницю" [5, с. 470].

У збірнику прислів'я розподілено на великі теми (можливо, цей розподіл був уже в О. Марковича, а М. Номис його удосконалив, використовуючи здобутки, які мала пареміографія в кінці 50-х – на початку 60-х років XIX ст.). М. Номис поділив прислів'я на розділи за відповідними опорними словами, що виражають тематику висловів. Починаючи з розділу "Віра. Бог. Гріх. Піст. Говіть. Молитва. Церква. Свято. Чорт. Пекло. Чернець. Піп. Ворожка. Відьма. Забобони.", М. Номис подав прислів'я так, як записали їх він та його однодумці між народом. Сатира у прислів'ях проти релігії не сподобалася цензури, і вона дуже понівечила цей розділ, вилучивши з нього близько сотні народних висловів антирелігійного змісту. Такою покаліченою з пропусками багатьох номерів і вийшла книжка у світ.

У розділі про панів і мужиків, сильних і слабких, волю й неволю є ряд прислів'їв соціального значення: "Пани правдою кепкують – проте ж в світі панують". "Коли б пан за плуга взявся, то б і світа відцурався". "Напився він не раз людської крові (про пана)" тощо. Багато прислів'їв про бідність-багатство, біду, лихо, горе, журбу, щастя-нещастя ("Не родись в платтячку, а родись в щастечку", "Сяка-така напасть, а спати не дасть", "Лихо та ще з лихом", "Великий світ, та немає де подітись", "Біда не спить, а по людях ходить", "Журбою поля не переїдеш" тощо).

У тематичній групі про людину, її працю було вилучено вислови, зокрема такі: "8307. Пішов до Авраама кіз пасти" (помер); "10728. Гурт і в Бога краде"; "10743. Люди і Бога переможуть"; "11322. Удрав спаса" (заснув).

На нашу думку, розділ про природу, рослини, час, пори року, місяці, хліборобський календар представлений досить ґрунтовно ("Од льоду до льоду", "Весна днем красна", "Літо на зиму робить", "Зима – кожуха нема, чоботи ледащо і їсти нема що"). М. Номис виносить в окремі розділи прислів'я про хатнє господарство, працю ("Чия хата, того й правда", "На чиему току молотять, тому й хліб возять", "Хоч кожух мняти, аби не гу-

ляти"). М. Номисом виділено окремо прилів'я про ремесла, транспорт, хліборобську працю, лінощі, неробство ("Ремесло не за собою носити", "Ліновий в своїй хаті змокне"). Окремо розміщені прислів'я про побут людини, їжу, гостини ("Хліб – усьому голова", "Милий гість не часто буває"), одяг ("Пошануй одержину раз, вона тебе десять раз" тощо). Окремі розділи відведено у збірнику людині, характеристиці її життя ("Вік прожити – не поле перейти"), кохання, одруженню, сім'ї, родинним стосункам ("До любові небоги нема далекої дороги", "Не страшно женитись, а страшно журитись", "Куди голка, туди й нитка, куди чоловік, туди й жінка", "Нема в світі правди тільки рідна мати", "Свій своєму не ворог" тощо). Широко подано прислів'я, що розкривають характер і вади людини ("Чоловік гордий, як пузир водний", "Злості повні кості", "У його посеред зими льоду не випрошиш"), показані добрі й погані взаємини ("Живуть, як кішка з собакою", "Не купи хати, а купи сусіда", "Не так тії сто братів, як сто друзів"), узагальнене людське добро і зло, правда і кривда ("Правда не втоне в воді, не згорить в вогні") [5, с. 23].

Зі збірника М. Номиса було взято прислів'я та приказки до всіх популярних фольклорних збірок. Книга дала поштовх подальшому збиранню і публікаціям прислів'їв. Збирачі звернули увагу на ті регіони, що не були обстежені О. Марковичем, М. Номисом та іншими збирачами, які причетні до видання збірника. Пожвавилась і дослідницька діяльність у галузі пареміології. Вчені у своїй роботі часто використовують матеріали зі збірника М. Номиса.

Як тонкі знавці та цінителі народного афористичного слова, культури мовлення О. Маркович і М. Номис збирали найцінніші зразки, що живуть століттями. Більшість висловів, що опублікував М. Номис, не застаріли й до нашого часу, продовжують побутувати в народному середовищі і в нових варіантах фіксуються збирачами фольклору.

Використання українських приказок і прислів'їв у XIX ст., що було досягненням старої та нової культури, стало ознакою нашого національного визнання. Уже тоді пареміологи, культурологи піклувалися про свою націю, були небайдужі до виражальних можливостей слова, до престижу своєї мови. Їхні праці доводять, що мова потребує постійного дбайливого догляду, вдосконалення і збагачення.

1. Одарченко П. Скарбниця українського слова. 2. Пазяк М.М. Збірка прислів'їв М.Номиса: До 120-річчя вихода в світ книги "Українські приказки, прислів'я і таке інше. – К., 1984; 3. Пословицы, поговорки, загадки в рукописных сборниках 18-20 веков. – М.-Л., 1961; 4. Снегирев И. Русские в своих пословицах. – М., 1831; 5. Українські приказки та прислів'я... Спорудив М. Номис. – СПб, 1864.

Надійшла до редколегії 04.10.07

Н. Салтовська, канд. філол. наук

## ЗАГАДКА ЯК ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ

*Досліджуються особливості загадки як художнього тексту.*

*The features of a riddle as a piece of literature are investigated.*

Народна загадка є оригінальним високохудожнім явищем усної народної творчості, таємниці розвитку та поетичні особливості якої лежать у глибинах фольклорної пам'яті. А уважне комплексне вивчення загадки може дати багато цікавого для виявлення закономірностей розвитку поетичного мислення людини, для з'ясування важливих питань теорії та історії народної поезії загалом.

Художня довершеність загадок часто привертала увагу дослідників, проте не всі вони мають спільну дум-

ку про структуру загадок. Що ж лежить в основі загадки, як вона побудована? Який текст можемо назвати загадкою? Ось ті питання, на які й сьогодні не існує однозначних відповідей. Єдине, в чому дослідники дійшли одностайності, це жанрове питання.

Загадка складається з двох частин – власне загадки та відгадки. Канадська дослідниця Е. Кьонгес-Маранда стверджує, що загадка – це структурна одиниця, що завжди складається з двох компонентів – образної час-

тини та відгадки, які відзначаються стійкими та кодованими семантичними і структурними характеристиками, і, власне, доводять знакову природу жанру. І той факт, що одна й та ж образна частина загадки може мати кілька відповідей, ще не означає, що загадка довільна. Між цими компонентами завжди існує зв'язок, часом помітний (у загадці є натяк на відповідь), часом ледь вловимий, проте, і той, хто загадує, і той, хто відгадує, інтуїтивно його відчують. Якщо в загадці відсутня відгадка, вона перестає бути загадкою, втрачає сенс. У метафоричних загадках відсутність відгадки призводить до художньої руйнації образу. Наприклад, загадка про місяць та зорі "один чабан тисячі овець пасе", застосована без відгадки, втрачає інакомовність і перетворюється на звичайну побутову розповідь. За відсутності відгадки загадка втрачає головну жанрову ознаку, переходить до інших жанрів – прислів'їв, приказок тощо. І за відсутності інакомовності вона також втрачає сенс. То що ж лежить в основі інакомовності, чим вона може бути виражена?

Ще Арістотель (4 ст. до н.е) визначив загадку як гарно побудовану метафору. Досліджуючи українські та польські народні загадки, І.Франко зауважував, що "загадка народна є дуже давньою формою означування якогось предмета через висказання певних власностей, по можності суперечних або трудних до погодження. Форма тих загадок надзвичайно проста: суть то поодинокі питання, в котрих без ніякої двозначності, часом тільки в переноснім смислі висказується певна характеристична прикмета загаданого предмета" [8, с. 335].

У своїх фольклористичних студіях В.Гнатюк наголошував, що загадки – це "бистроумні дотепні питання, в яких повинна критися відповідь на них" [2, с. 75].

Щодо художньої форми загадок О.Веселовський зауважує, що кожна загадка композиційно є одночленим паралелізмом, другий член якого – відгадка. Іноді загадка, за його визначенням, будується за допомогою так званого виключення, наближаючись тим самим до заперечного паралелізму [1, с. 184–185].

Професор П. Попов акцентував на тому, що "основними рисами художньої форми загадок є стислість, лаконічність, сконденсованість думки й вислову. Характер образності в загадках максимально конкретний, пов'язаний із реальним навколишнім життям і побутом народу" [7, с. 326].

Дослідник народних загадок І.Березовський також вважає найголовнішими ознаками художньої специфіки жанру "конкретність теми, лаконізм, конденсованість думки, надзвичайну стійкість традиції та велику усталеність образності" [4, с. 20]. Досліджуючи загадку, професор Л. Дунаєвська наголошує, що "поетична мова українських загадок характеризується головними загальнофольклорними рисами – тут вдало контамінуються традиційні епітети, порівняння з численними неологізмами, вживається багато пестливих слів, гіперболізованих образів, антитеза, метафора (симфора)" [3, с. 68].

Висновок учених переконливий: найхарактернішою властивістю поетичної мови загадок є їх здатність викликати у слухачів художнє уявлення, пов'язане з предметом розгадування, вести слухача в чарівний світ поетичних символів.

Загадку ми визначаємо як стислий поетичний твір, що потребує відповіді, в якому певний предмет чи явище зображується через його метафоричний еквівалент. Було б помилкою абсолютизувати момент метафоричності загадки, адже є й неметафоричні тексти, які ми також зараховуємо до жанру загадок. Постає необхідність розглянути енігматичні тексти з урахуванням їх

художньої специфіки, а саме за способом творення, за змістом та формою висловлювання.

За способом творення розрізняємо загадки-метафори (які кількісно становлять найбільшу групу) та неметафори.

Метафора в загадках характеризує специфіку їх змісту та форми, лежить в основі їх стилістичної та композиційної організації, визначає творчі принципи художнього відображення дійсності. Метафора – душа загадки. Зрозуміти метафору – значить зрозуміти саму загадку, розкрити її зміст, визначити її жанрові особливості. Замість предмета, про який загадується, використовується його метафоричний еквівалент. Загадка – не просто метафорично побудоване запитання, а ще й "хитро" задане.

Досліджуючи метафори в загадках, російський учений С. Лазутін зазначає, що за способом творення, співвідношення в загадках образів реальних та метафоричних усі загадки поділяються на чотири групи [5, с. 97].

До першої належать загадки, в яких один предмет, що загадується, порівнюється з будь-яким одним метафоричним предметом. Наприклад: "Дурний, безмозкий, виві без ложки" (Каганець). "Сиві воли усе поле залягли" (Туман).

До другої належать такі загадки, в яких один загаданий предмет виражається за допомогою кількох метафоричних образів. Наприклад: "Вродиться, – в штири труби грає, і виросте – гори перевертає, по смерті – в танці гуляє" (Віл). "Бери мене, бо я подорожня; а з притиском, бо сирота; а скоро, бо додому йду" (Душа).

До третьої групи належать загадки, в яких декілька загаданих предметів виражаються за допомогою одного метафоричного образу. Наприклад: "Іде віз без коліс, а дорога без піску, а батіг без ляску" (Човен, вода, шість).

До четвертої групи належать такі загадки, у яких кілька загаданих предметів порівнюється з кількома метафоричними предметами. Наприклад: "Дерев'янки везуть, костянки січуть, мокрий Мартин обертає – ніхто не вгадає" (Ложка, зуби, язик). У створеному метафоричному образі дуже віддалено, але вловлюються ознаки предметів, що загадуються.

В основі побудови загадок лежить зіставлення (порівняння) певних ознак чи властивостей предметів.

С. Лазутін виділяє шість основних типів чи способів утворення метафоричних загадок.

1. Предмети зіставляються на основі їх загального зовнішнього вигляду, схожості: "За лісом, за пралісом золота діжа горить" (Сонце). "Ой на горі гай, під гаєм мигай, під мигаєм лупай, під лупаєм сапай, під сапаєм хапай" (Волосся, вії, очі, ніс, рот).

2. Зіставлення предметів відбувається на ґрунті їх зовнішньої схожості за кольором: "Два ряди білих хуст, а всередині червона запаска" (Зуби і язик). "Красно, ясно в землю вросло" (Буряк).

3. Предмети зіставляються на основі ознак їх внутрішньої організації: "В одній барилі та дві пиві, а барило без дна і без чопа" (Яйце).

4. Предмети порівнюються за їх функціями та роллю в побутовому житті народу: "Біленьке, синеньке увесь світ одягає" (Голка). "Маленьке, кругленьке, на столі не бувало, а весь мир згодувало" (Цицька).

5. Предмети порівнюються за особливостями їх руху, співвідношенню нерухомого і рухомого: "Батько лежить в сповитку, а син пішов по світу" (Вогонь і дим). "Стоїть дід над водою, коливає бородою" (Очерет).

6. Предмети зіставляються за особливостями їх руху та на основі спільних властивостей їх переміщення та їх поведінки: "Без ніг, без рук, а вилізе на друк" (Горох). "Без рук стука, без вогню горить" (Блискавка і грім).

За формою висловлювання метафоричні загадки можна поділити на загадки-запитання та загадки-розповіді. Серед останніх виділяємо загадки-байки, "книжні" загадки, загадки у формі діалогу.

Загадки-запитання характеризуються виключною лаконічністю, складаються з одного питального речення, яке, зазвичай, починається з'ясувальними сполучниками: "що то", "хто", "кому". Творення художнього образу в цих текстах відбувається за принципом повідомлення якостей і властивостей предмета загадування. Наприклад: "Що то за твір, що ні чоловік, ні звір, а має вуса?" (Ячмінь); "Що то: з гори лисий заглядає, а з долини босий бреше?" (Місяць та собака); "В кого кам'яна сорочка?" (В черепахи); "Кому кланяємося, а він з хвостом?" (Духу святому); "Хто на собі ліс носить?" (Олень).

Загадки-розповіді можемо назвати найменшими художніми творами з найрізноманітнішою тематикою. Наприклад, певні загадкові формули становлять маленькі ескізи, замальовки з навколишнього життя, хоч за цими картинками "проглядає" всього одна річ, якась одне явище: "Гуска плавала, плавала і загубила хвіст" (Голка); "Стоять коні на припоні, не п'ють, не їдять, а щоденно гладшають" (Огірки). Часто такі малюнки забарвлені доброзичливим народним гумором: "Сидить дід за дошками, стріля в бабу галушками" (Ткацький верстат); "Між двома осиками б'ються хлопці язиками" (Дрова і вогонь). Деякі з цих творів нагадують сатиричні каламбури: "Півень каже – кудкудак, курка каже – так!" (Чоловік їсти просить, а жінка каже – чортового батька).

Гумористичного забарвлення загадкам надають і власні імена, якими ряснують тексти. Для енігматичних текстів це своєрідний художній прийом, через який уособлюються, зазвичай, неживі предмети. Наприклад, "Лежить Гася, простяглася, як устане – небо достане" (Дорога). Часто вони вживаються з метою римування чи ритмізації тексту: "Гнат-багат, при землі не знать" (Льох); "Сидить Марушка в семи кожушках, хто її роздягає, той сльозю проливає" (Цибуля); "У нашого Данила сім сажень жила" (Гарбузове гудиня); "Умер Адам – ні Богові, ні нам: – ні душа до неба, ні кісток не треба" (Розбитий горщик).

Цікавим є той факт, що загадка, що розповідає про людину, у переносному значенні використовує, зазвичай, образ тварини, а загадка, де йдеться про предмети побуту, – наділяє останніх людськими якостями. У цих перетвореннях російський дослідник С. Лазутін вбачає процес творення загадки-метафори [5, с. 95].

Серед загадок-розповідей виділяємо загадки-байки. Це короткі, здебільшого ритмізовані, з м'яким поліском гумору сюжетні твори. Вони мають струнку композиційну будову, зазвичай, складаються з двох-трьох розповідних речень, часом містять питальне. Вони вимагають не лише образного сприйняття довколишнього світу, але й досконалого його знання. Тільки виходець із селянського середовища, на думку Л. Дунаєвської [3, с. 66], відразу "розшифрує" такі образи, бо добре знає, що кози б'ються, штрикаються, скачуть – брикаються, собаки одержують від людей варене – м'яке, люди їдять житній хліб, а коні – овес, вовки часто раніше крали з господи худобу: "Прийшла шайда-байда, взяла штрики-брики; як почули м'якини та сказали житникам: "Сідайте на вівсяники, доганяйте шайду-байду, віднімайте штрики-брики" (Вовк вхопив козу, почули собаки й почали гавкати, ніби кажучи людям: "Сідайте на коней, доганяйте вовків та відніміть козу"), або загадка: "Прийшла Тота під наші ворота, питається Лепети: "Чи вдома Понура?" (Прийшов вовк і питає собаки, чи вдома свиня). У цій загадці-байці назви тварин сховані під іменами, в яких зашифровано риси, характерні для тварин, про які йдеться. По суті, така метафорична формула і є підказкою до розгадки. Цікавою

в цьому ж контексті є загадка: "Прийшов цар земський до царя Будимира та й питає: – де Черик-Кучемир? – А той йому відповідає: – На високому мурі спочиває, а як звідти буде стрибати, мусиш добре втікати!" (Миша питається півня, чи вдома кіт).

Наступна група – так звані "книжні" загадки, мінітвори, що мають сюжет і, очевидно, потрапили до фольклору з апокрифічної літератури. Їх мова вирізняється нагромадженням старослов'язмів, слів, пов'язаних із церковною догматикою. Цим творам притаманна варіантність, оскільки їх тексти (а це три-чотири розповідні речення, що для загадок забагато) часом важко запам'ятати. Наприклад, "Ко мні, растушу у землі, прийде сівня Адамова; обрубаста мі руці і нозі, возложиша на главу мою вінець і омрачихомся ми світ" (Млинове каміння). "Із землі создан, яко Адам; ввержен в печ огненную, яко три отроці; на колесницю возведен, яко Іосихв; от чрева его всі ми питаємся; а умроша – не погребова" (Горщик глиняний) (варіант: "Із землі создан, яко Адам; ввержен в печ огненную, яко три отроці; взяша мя на колесницю, везоша на торжище і продаша мя, создавшіи мя, яко прекрасного Іосіфа; з чрева мого всі наситішася, а по смерті костей моїх не погребова"). Це, як бачимо, вже не просто загадка, а ціла поема на честь розбитого глиняного горщика.

Наступна група – загадки у формі стисло діалогу. Як відомо, діалог – це тип усного мовлення, який за своєю формою є розмовою двох або кількох осіб. Загадка (за будовою – двочленна), також передбачає діалог. Але існують загадки, де діалог, на нашу думку, є художнім засобом, за допомогою якого вона і твориться. Наприклад, "Швидка-прудка, куди йдеш?" – "А тобі, стрижене-мижене, нащо?" (Вода і очерет); "Стукотни, грукотни, куди ви йдете?" – "Смалене, палене, на що вам те?" (Відра й горшки). Використання діалогічної мови тут не випадкове, воно спонукає швидше віднайти відгадку. А використання метафор "швидка-прудка" на означення води, а "стрижене-мижене" на означення очерету надає загадці гротескного характеру.

Серед загадок-розповідей вирізняємо кумулятивні (у них спостерігається багаторазове повторення певних елементів твору). Наприклад, "Стоїть дуб, на дубі липина, на липині конопля, на коноплі глина, на глині капуста, а в капусті свиня" (Стіл, скатерка, миска, борщ); "Є у нас бучок, а на бучку яворець, на явірці конопка, на конопці глінка, а на глінці млячка, а в ній хвостичка" (Стіл, миска, борщ). Такі загадки сприяють розвитку логічного мислення (лише розкрутивши надокучливий ланцюжок, можна дати повну відповідь) і потребують досконалого знання господарства (що ніжки стола зроблені з дуба, столешня з липи, скатерка зіткана з конопляних ниток, миска зроблена з глини, борщ зварений з капусти та свинячого м'яса).

Серед метафоричних варто відзначити ритмічно організовані. Визначаючи художню природу загадок, професор П. Попов підкреслював, що "своїм оформленням загадки займають проміжне місце між поезією і прозою, однак, ближчі до поезії" [7, с. 327]. Серед українських народних загадок є чимало віршованих:

Хлопець Мартин  
Похилився через тин.  
А дівчина Гапка:  
"Яка в тебе гарна шапка!  
Ще й жовта китиця  
Проти сонця світиться.  
Як прилетять горобці,  
Буде тобі, як вівці  
Від сірого вовка"  
Що це за примовка? (Соняшник).

У цьому метафоричному сюжетному міні-творі римується закінчення останніх слів у рядку. До речі, така особливість є характерною для віршованих загадок, наприклад:

Біле, як сорочка,  
Пухнасте, як квочка.  
Крил не має,  
А гарно літає (Сніг).

Почасти ритмічність досягається шляхом повторів однакових слів:

Шкребу-шкребу – не вишкребу,  
Мету-мету – не вимету;  
Пора прийде – само піде (Сніг).

У деяких творах, окрім римування останніх слів у рядку, спостерігаємо використання алітерації (стилістичний прийом, що полягає в повторенні однорідних приголосних задля підвищення інтонаційної виразності твору). Наприклад:

Розгострився ткач в куточку,  
Тче сіточку на смерточку  
Рідній сестрі, близькій свасі,  
Бідній мусі і комасі (Павук).

Російська дослідниця народних загадок М. Митрофанова, зокрема, зауважувала, що вибудувати загальний закон ритмічної будови загадок важко, оскільки закони їх віршобудови відрізняються від літературної. Причину цих відмінностей дослідниця вбачає у специфіці жанру. "Можливо, – каже вона, – це та ж "любов до нісенітниць", "прагнення здивувати, привернути увагу", яку зустрічаємо в побудові образів загадок" цьому закону підпорядковані майже усі ритмічні загадки" [6, с. 130]. Вона вважає, що ритмічність для загадок не є обов'язковою. І прозові, і ритмічні твори є рівноправними, часом навіть взаємодіють. Із цієї думкою важко не погодитися, бо загадка є унікальним витвором людської уяви, який увібрав у себе усі можливі способи творення художнього твору.

Метафора для загадки є домінуючим, але не єдиним способом творення. Є загадки, побудовані у формі одночленного паралелізму (другим членом якого є відгадка), часом у формі заперечного паралелізму [1, с. 184–185]. Загадки, побудовані у формі одночленного паралелізму, відрізняються композиційною стрункістю та ліризмом. Вони зазвичай мають форму простого поширеного розповідного речення. Наприклад: "Пані в коморі, а коса надворі" (Морква); "На городі з буряками, накрившись лопухами, просить хліба й солі" (Редька). А також форму заперечного паралелізму: "Червона – та не дівка, зелена – та не гай" (Морква); "Біла, як мука – не мука, хвіст має, як миша – не миша" (Ріпа).

Композиція народної загадки може бути зумовлена й ускладненим паралелізмом, коли паралельно описуються поняття цілком різні, віддалені. "Веселе дерево весело співа – кінч на барана хвостом кива" (Скрипка).

Сюжети деяких енігматичних текстів побудовані на основі оксюморона (різновид тропа, що полягає у сполученні різко контрастних, протилежних за значенням слів, внаслідок чого утворюється нова смислова якість, несподіваний експресивний ефект. Саме в цьому ефекті деякі дослідники загадок і вбачали їх сенс. Наприклад: "Чотири чотирники, а п'ятий кавурник несуть кривулицю через тин на вулицю" (Пальці, ложка, зуби, рот); "Виліз хлопчик із землі, вініс гроші в голові" (Мак).

Серед художніх засобів, що формують жанр загадок, зустрічається парадокс (несподіваний дивовижний, той що суперечить здоровому глузду). Він надає загадці "загадковості", і сюжет вибудовується так, ніби спеціально, в останній момент, медіатор відволікає увагу від предмета, який загадується. Саме в цій парадоксальності криється підказка. Наприклад: "Ноги-як ноги, голова там, де немає бути, а як йде, тоне так, як всі". (Пак);

"Пірям махає, хвостом управляє, а на повітрі вмирає" (Ріба). Серед таких загадок є й ритмізовані:

Ой у горні вогонь горить,  
А при вогні журба сидить  
І гріється при полум'ї,  
І шепоче, що холодно їй (Ковальський міх).

А рима досягається в такий самий спосіб, як і в метафоричних загадках, шляхом парного римування останніх слів у рядку.

Отже, народна загадка є особливим, високохудожнім твором, що будується за допомогою метафори, паралелізму (заперечного, ускладненого), оксюморону та парадоксу. Вона може бути ритмічно-організована чи у формі розповіді. При визначенні жанру домінуючою ознакою ми визнали метафоричність. Постає питання, куди віднести загадки, які не містять метафори, чи загадки це взагалі? Специфіка жанру зумовила появу різних навколожанрових груп: питання про властивості предметів, питання-жарту, питання про літери алфавіту, загадки-задачі та алегорична мова. Питання про властивості предметів найчастіше стосуються явищ природи.

До загадок-розповідей близькі загадки-задачі, у них для того, щоб отримати відповідь, необхідно не тільки виконати арифметичні дії, але й розгадати таємний зміст: "Ішли муж із жоною і брат із сестрою, і шурин із зятем, найшли вони яблуко й розрізали начетверо, та й не поділяться: взять по четвертині – одна остається, а взять по дві – одному не стає. Скільки їх було?" (Трое). Перш ніж порахувати, слід розібратися в родинних стосунках. Таких загадок у кількісному відношенні щодо інших тематичних груп багато, очевидно, що родинним стосункам українці надавали важливого значення, є навіть загадка про сина та вітчима: "Як ся маєш, брате мій, сину жінки моєї? Чи жие ще тато твій? Бо я муж мами твоєї". Або загадка про батька та дочку: "Ішло два ченці, жало два ченці. Питаються два ченці: "Чи муж із жоною, чи брат із сестрою?" – "Не муж із жоною, не брат із сестрою, а його мати та моїй матері за свекруху була". Загадка-задача про рік: дні, тижні, місяці: "Яка одиниця, рівна трьомстам шістдесяті п'яти, п'ятдесяти двом і дванадцятьом?" Така загадка вимагає не лише кмітливості, а й знань із математики. Інша група загадок-запитань – це загадки-жарту. Такі запитання зазвичай позбавлені метафоричності, побудовані на парадоксальності: "Що без очей плаче?" (Скрипка); "Що без диму розгорюється?" (Горілка); "Що росте без дощу?" (Проценти).

Загадки-головоломки: "Перше я не пам'ятаю, друге не вдив, а третє не знаю" (Коли родився, ріс, і помру).

Загадки-шаради. Шарада – різновид версифікаційної гри, що полягає у відгадуванні закодованих слів чи виразів під незвичним, асоціативним кутом зору, наприклад, "Що то за ворона стоїть у порога – руки розставила, рота роззявила?" (Роззява). "Що в лісі, що за лісом, що в воді, що над водою із одною бородою?" (В лісі – клін, за лісом – полин, у воді – лин, над водою – млин).

Таким чином, ми проаналізували загадку як художній текст, здійснили типізацію народних загадок та класифікували народні загадки за способом творення, за змістом та формою висловлювання.

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940; 2. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість. – К., 1966; 3. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф. Українська народнопоетична творчість. – К., 1993; 4. Загадки / За ред. І.П.Березовського. – К., 1962; 5. Лазутин С.Г. Метафори в загадках // Поэтика русского фольклора: Учеб.пособ. для филол. фак. уч-тов. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1989; 6. Митрофанова В.В. Русские народные загадки. – Л., 1978; 7. Попов П.М. Загадки // Українська народна поетична творчість. – К., 1958. – Т.1; 8. Франко І. Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 26.



Н. Ярмоленко, канд. філол. наук

## ОПОЗИЦІЇ "АВТОР – ВИКОНАВЕЦЬ" ТА "ВАРІАНТ – ІНВАРІАНТ" В УКРАЇНСЬКОМУ ГЕРОЇЧНОМУ ЕПОСІ

*Проаналізовано опозиції "автор – виконавець", "варіант – інваріант" у річищі загальної проблеми "статика – динаміка" у фольклорі. Статичні аспекти героїчного епосу проявляються лише в його динаміці. Авторство в пісенному епосі невіддільне від виконавства, а інваріант обов'язково потребує реалізації варіанту. Бінарні опозиції "автор – виконавець" взаємодоповнюються за правилами функціонування епосу як "гри", а опозиції "інваріант – варіант" об'єднуються сукупністю стійких внутрішніх зв'язків структури, які забезпечують цілісність.*

*In the article the "author-performer" and "variant-invariant" oppositions are analyzed within the global issue of folklore "statics-dynamics". Static aspects of heroic epos become vivid only in its dynamism. Authorship in song epos is inseparable from its performance, and the invariant needs realization of the variant. Binary oppositions "author-performer" are mutually complementary according to the rules of epos functioning as a "game", and the oppositions "invariant-variant" are combined into one unit by a number of stable inner ties of the structure, which secure this integrity.*

У людині закладено два протилежні начала: чуттєве і фізичне. Перше, як підмітив Ф. Шіллер, забезпечує наповненість і змістовність часу, задовольняє жадобу змін, а друге – вволює прагнення звільнитися від переживань, внести стабільність, гармонію в буття, знищити час і зберегти себе серед мінливих станів особистості в непостійному світі [12, с. 296]. Подвійна природа людини знаходить вихід у дарованій їй грі уяви. Уява – це гра думки. Як гра, вона може ширяти вільно, не знаючи кордонів. Гра уяви лежить в основі кожного виду мистецтва. Водночас кожне мистецтво немислиме без традиції і розвивається в її межах. Традиція і новаторство, форма і зміст, сакральне і профанне, рух і спокій, буття і вічність – різні грані завжди актуальної філософської проблеми буття. Її понятійний апарат надто широкий. Тому в дослідженнях, здійснених в душі посткласичної наукової парадигми, все охочіше віддається перевага узагальнюючим поняттям – "статика" і "динаміка". Проблемі "статика – динаміка" в різних її аспектах у фольклористиці присвячені дослідження представників міфологічної, культурно-історичної та психологічної шкіл. Завдання нашої розвідки – фольклористичне осмислення цих опозицій у героїчному епосі.

Термін "статика" запозичений із фізики на позначення сталих, незмінних величин, стану спокою чи рівноваги у вторинних структурах. "Традиція в фольклорі – це прояв динаміки і статичності, при яких динаміка постійна, а статика відносна. Цю думку можна виразити і по-іншому: динаміка відносна, а статика незмінна. Традиція ніколи не буває абсолютно нерухомою. І якщо ми хочемо скласти уявлення про народний твір або творчість окремої людини, від якої записаний твір, то ми повинні точно знати, які зміни допускаються традицією" [1, с. 38], – говорить В. Анікін. Такі позиції дозволяють нам по-новому трактувати бінарні опозиції "статика – динаміка" в героїчному епосі, відійшовши від традиційного тлумачення жорстко лінійної опозиційності в рамках класичної парадигми, при якій наявність одного опозиційного цілого (традиція, статика) веде до тотального придушення або й усунення іншого (динаміки змін). На противагу класичному розумінню, культура постмодерну відмовляється від семантико-структурних опозицій, знімає саму ідею жорстко лінійної опозиційності. Бінарні опозиції у філософії постмодерну перестають виконувати роль опорних осей, що організують простір уяви. "На зміну класичним опозиціям західної традиції приходить парадигмальна установка на іманентизм взаємопроникнення того, що в культурі класики трактувалося в якості протилежностей (за формулюванням Ж. Дерріди "деконструювати опозицію – значить, передовсім, негайно знищити ієрархію)" [3, с. 110]. Деконструкція Ж. Дерріди полягає не в перестановці бінарних

опозицій місцями, а в знищенні їх протистояння, відмові від суб'єкт-об'єктних відношень як базових семантичних осей. Ця концепція суголосна найдревнішій, загубленій у віках і черговий раз "відкритій" ідеї слов'янської міфології, що символічно тлумачила Космічний Закон (Правь), за яким змінюється світ духовний (Навь) і матеріальний (Явь). Суть Закону полягає у взаємодії, взаємопроникненні, єдності і гармонії явлених, творчих сил Яві та нищівних сил небуття Наві за єдиними для Всесвіту правилами (Правь – від "правило") буття і розвитку світу, його зміни і коловороту [2, с. 12].

Ідея взаємодії опозицій органічно споріднена із законами фольклорного тексту, в якому опозицію "автор – виконавець" можна розцінювати не як протиставлення, а як взаємопроникнення. Традиція у фольклорі виключає авторство. Як справедливо зауважує Д. Лихачов, автора у фольклорному творі немає не лише тому, що відомості про нього, якщо він і був, утрачені, але і тому, що він випадає із самої поетики фольклору; він не потрібен з погляду структури твору. У фольклорних творах може бути виконавець, оповідач, розповідач казок, але в ньому немає автора, творця як елементу самої художньої структури твору [8, с. 237]. Цій позиції суголосна парадигмальна установка постструктуралістів, яка повертає літературознавців до міфологічних та фольклорних "витоків" розуміння функції автора. "Сценічний простір тексту, – пише Р. Барт, – позбавлений рампи: позаду тексту аж ніяк не приховується якийсь активний суб'єкт (автор), а перед ним не розташовується якийсь об'єкт (читач); суб'єкт і об'єкт тут відсутні" [3, с. 111]. У літературному дискурсі функція автора полягає, на думку М. Фуко, в обмеженні безкінечної множини значень тексту – "автор не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір, не йде попереду твору, він є певним функціональним принципом, який у нашій культурі дозволяє обмежити, вилучити і змінити або... який перешкоджає вільній циркуляції, вільному маніпулюванню, вільній композиції, деконпозиції чи реконпозиції уяви" [10, с. 611]. Сутність народного віршового епосу – у значно ширшій можливості варіювання, аніж авторський текст. Йому невідомі одиничні творчі акти. Виконавець ніколи не задумується над тим, що він наслідує традицію, він виконує твір так, ніби сам його створив. Впродовж віків кожен виконавець тексту є його потенційним співавтором, який може змінювати, доповнювати текст, подати свій варіант тексту чи мелодії. Ймовірно існування не лише сотень варіантів одного тексту-сюжету, а й мелодій, що утворюють ряди споріднених відображень однієї ідеї. Як пише С. Грица, "із однієї пісенної "зав'язі" розростаються грона варіантів, які успадковують семантичні й конструктивні елементи свого першоджерела, не залишаючись водночас незмінними" [5, с. 32].

На думку Ж. Дерріди, порядок, уструктурованість, авторство несумісні з вільною грою: "існує дві інтерпретації структури, знаку, вільної гри. Одна тяжіє до розшифрування, прагне розшифрувати істини чи джерела, які вільні від вільної гри і від порядку знаку і живуть, ніби вигнанці, потребою інтерпретації. А друга, яка вже не спрямована до джерела, сприяє вільній грі і потребує вийти поза межі людини і гуманізму, а назва людини є назвою істоти, яка ...мріяла про певну присутність, про заспокійливу основу, джерело, про кінець гри" [7, с. 631]. Наявність статичного центру, джерела, життєвої і національної основи в героїчному епосі репрезентує традиція. Динаміка епосу відображає динаміку життя і свідчить про постійний рух, який стимулює продуктивність – зміну "авторів" та невинну заміну старих "центрів" новими, що викристалізуються в рамках традиції. Ідея центру суголосна ідеї авторства, яку заперечують Ф. Ніцше та Ж. Дерріда. Останній говорить про децентрування, не вважає трагедією відсутність центру як закритої структури всередині структури, у якій заборонені переміщення. За концепцією Ж. Дерріди, структура – це нескінченна гра різниць у скінченних межах, і тому вона не піддається зцентрованій тоталізації в замкнену цілість, а історія концепції структури перед розривом – серія заміни одного центру іншим.

Статичною величиною в грі є її правила. "Гру створюють правила, а гравці лише розігрують те, що запропоновано правилами" [13, с. 58]. Фольклорний твір або жанр, на наш погляд, – це також своєрідний простір гри за правилами традиції. У цьому просторі кожен "гравець", ознайомлений із "правилами гри", може взяти на себе роль автора і реалізувати своє право на свободу самовиразу індивідуальності у творчій імпровізації. "Правила завжди первинні стосовно до кожної дії, немає дії без правил, оскільки кожна, навіть найелементарніша дія завжди суворо підкоряється правилам; якщо правила не усвідомлюються, то це ще не свідчення того, що вони відсутні. Не існує дій, які б не склалися із послідовних операцій, послідовність яких задається правилами" [13, с. 58]. Правила (Правь) у міфології – Бог, який породив світ, став його причиною, виток і метою. Він неосяжний, безмежний і безкінечний. "Він сам – Час. Він створив і початок, і продовження, і межу" [2, с. 55]. Правила "гри" у фольклорній традиції неперушні. У спеціальному середовищі (кобзарському та лірницькому), яке формується у процесі тривалої професіоналізації усної виконавської майстерності, має свій професійний репертуар, "правила гри" жорсткіші, а в загальному середовищі, представники якого не мають фахової підготовки і виконують пісні для власної потреби або вузького оточення, ці правила делікатніші.

Фольклорний дискурс полягає в самотворенні нових значень у рамках традиції, що відповідає терміну "хора" – рухові всередині традиції. При цьому текст трактується як суто семіотичний, а множини його контекстних змін, що виникають у процесі смислової динаміки – як рух всередині тексту, "гра" стабільних і взаємозамінних елементів, яка у випадку переваги статичних елементів не виходить за межі тексту, а при умові переваги динамічних призводить до появи нової парадигми твору. Процес функціонування фольклорної та літературної традиції відрізняється тим, що фольклорний дискурс у процесі безкінечного повторювання передбачає вихід за межі тексту і в перспективі – поступовий вихід за межі традиції.

Ще одна класична опозиція – "варіант – інваріант". Як зауважує В. Гусев, "у фольклорі реально існує лише сукупність варіантів, а інваріанти служать стереотипом, від якого свідомо чи несвідомо ухилиється виконавець"

[6, с. 85]. На наш погляд, інваріант (у перекладі із французької – "незмінний") має вміщувати статичні ознаки твору, втілювати ідею першоджерела або центру. У фольклористиці є два відмінні трактування інваріанту – це так званий "основний варіант" і загальна схема, структура твору. Якщо фольклористи XIX ст. чимало досліджень присвятили пошукам основного варіанту, то в XX ст. дослідники розглядали інваріант здебільшого як узагальнене поняття, модель, абстракцію, схему. Б. Путілов зауважував, що у фольклорі не існує якогось "первісного тексту" стосовно до інших, що вважаються похідними [9, с. 192]. На думку С. Грици, варіант – одиниця пісенної парадигми, що характеризується подібністю опозиційних ознак (інваріантністю), заснованою на збереженні субстрату. Інваріант – уявна величина, яку можна визначити на основі суми предметно-понятійних ознак моделі. Таким чином, сума тотожних ознак "х" і буде символом, що об'єднує пісенну парадигму [5, с. 37].

Найважче судити про те, що не має фізичного прояву. В. Анікін намагається "перевести" термін зі світу Наві в Явь і відзначає, що традиція у фольклорі уособлюється не в абстрактній схемі (інваріанті), а в конкретних збігах, у відтворенні конкретної конструкції або конкретної структури з її образно-предметним наповненням [1, с. 40]. Він заперечує тлумачення інваріанту як абстрактного, спрощеного зображення чи опису в загальних рисах. Традиція не може бути абстракцією, адже митець не повторює схему, а традиційно відтворює конкретну конструкцію чи структуру. Це не детальне повторення, тому що властивості людської пам'яті обмежені: "співак, казар наслідує не інваріант, не схему, а конкретний усний текст, який можна змінити – доповнити або представити неповним" [1, с. 40]. На наш погляд, реалізація інваріанту відбувається в процесі гри, при якій виконавець, на відміну від дослідника, не обов'язково повинен досягнути особливості структури твору – правила його будови, зв'язок та взаємне розташування складових частин. Розглядаючи механізм гри, Л. Виготський підмітив, що дитина будує свою поведінку в грі по лінії мінімального опору, діючи за принципом задоволення, і одночасно навчається підкорятися правилам [4, с. 72]. Дозволимо собі провести аналогію між навичками гри і навичками творення варіантів у епосі. Традиція виконання хорових пісень будується на періодичній повторюваності, рівномірності, ритмічності, яка виражена у строфічній будові та рівнонаголошеності. У цих текстах, на нашу думку, підкорення правилам симетрії приносить задоволення, а відтворення в сюжеті нестерпних переживань, трагічних подій дає можливість оволодіти ними, асимілювати або ж перебороти хоч уявно. Періодична повторюваність одного й того ж матеріалу дає заспокійливу основу – відчуття структурованості, упорядкованості світу. Всі інші жанрові чинники мають динаміку розвитку: змінюються елементи сюжету, конфлікти, ідейно-тематичне наповнення, композиція, адже завдання епічної пісні – проінформувати слухачів про ту чи іншу подію. Кожен варіант епічної пісні, як носій конкретної інформації, може стати інваріантом для безкінечної кількості інших текстів при умові продуктивного періоду його функціонування. Ми визнаємо, що статичним ядром будови билин та дум є неповторюваність, яка відображає свободу, незазакненість, безперервність та вільність гри. "Стихія ритмічної нерівномірності, яка існує в билинах, деяких баладних епічних творах, – пише С. Грица, – видається наслідком відокремлення індивідуальної творчості від колективної, осмисленням самодостатнього значення слова в епічній творчості, подоланням механістичної дії, ритму первісного синкретизму" [5, с. 112]. Його логіка –

відхилення вправо і вліво від точки рівноваги, нерівноскладовий вірш і речитативність. Авторство в момент його зародження – це вихід за межі "безавторства", традиції. Наступним кроком буде вихід за межі авторства.

У думках переважають риси новітнього стилю. Кобзарсько-лірницькі школи сприяли створенню нової професійної традиції та подальшій консервації цього стилю. Беручи до уваги кобзарсько-лірницьке виконавство героїчного епосу, С. Грица наголошує на таких його імпровізаційних можливостях: сольний спів, що передбачає більш виражене індивідуальне начало, великомасштабність, при якій виконавець не спроможний запам'ятати весь твір, а запам'ятовує лише його сюжетну послідовність та конструктивний план, компонує периферійні частини самостійно, не скований дум сталими рамками строфи, наявність інструментального супроводу, яка відкриває додаткові можливості імпровізації. Проте, як правило, у межах "рухомих" імпровізаційної системи великої епіки її внутрішня мобільність завжди врівноважена об'єктивною дією традиції [5, с. 220]. У пору розквіту кобзарських та лірницьких корпорацій дотримання традиції було першорядним, правила дотримання чистоти стилю були суворіші, ніж тоді, коли цехові установи почали зникати. Імпровізація в тексті та музиці застосовувалася виконавцями дуже коректно. Індивідуальне було суворо підпорядковане об'єктивно традиційному. Імпровізаційні відхилення становили не більше, як "аплікаційний ряд" у стосунку до монолітної цілості – канонізованої епічної моделі, яка була основою для постійних оновлень. С. Грица сподівається, що "якщо ж така модель існує як єдине художнє ціле, то всі елементи, що її доповнюють, сприймаються як органічна частина цілого" [5, с. 226].

Існування та схожість варіантів у фольклорі не пояснюється реалізацією одного інваріанту. Кожен фольклорний варіант – це розвиток і доповнення іншого конкретного варіанту, пульсаційна версифікація певного напрямку тексту. Якби фольклорні твори лише реалізували інваріант, то це була б не активна творчість, а пасивне і нецікаве відтворення. У фольклорі кожен твір – це "початок нового циклу" творення, нерозривно поєднаний з попереднім. При багаторазовому повторенні творчих актів відбувається стихійний відбір тих елементів, які подобаються всім учасникам процесу і відкидання одиничних інноваційних випадко-

вих рис. Так формується традиція, базові елементи якої прийнято називати статичними. "Фольклорна традиція – пише В. Анікін, – передбачає поряд із визнанням динаміки у фольклорі визнання і статики (як відомо, відносно). Традиційні компоненти варіантів повторюються. Поряд зі статикою наявні й зміни, але динаміка, рухливість утримуються в певних межах. Живий безперервний процес сприйняття і безперервної передачі усних творів не заважає прямому спадкоємному зв'язку варіантів. Їх сукупність пронизана єдністю, що виникає на основі спадкоємності [1, с. 41]. Таким чином, фольклорний дискурс – це не лінійне відтворення кожного тексту за наявним у традиції планом, що відповідає бінарній опозиції "старе – нове", а доповнення чи зміни конкретних текстів за принципом кумуляції або накопичення, спочатку в межах традиції, а пізніше, з відходом від меж до розхитування і знищення традиції. Український героїчний епос мав дві органічно злиті традиції: рівноскладову – строфічну, пісенну, та нерівноскладову – думову.

Отже, статичні аспекти героїчного епосу проявляються лише в його динаміці. Авторство в пісенному епосі невіддільне від виконавства, а інваріант потребує реалізації варіанту. Бінарні опозиції "автор – виконавець" взаємодоповнюють одна одну і реалізуються у взаємодії за правилами функціонування героїчного епосу, які можна порівняти з правилами гри, а опозиції "інваріант – варіант" об'єднують у нерозривне ціле ті ж самі "правила гри" – сукупність стійких внутрішніх зв'язків структури, що забезпечують її цілісність.

Анікін В.П. Теория фольклора: Курс лекций. – 2-е изд., доп. – М., 2004; 2. Асов А. Славянская астрология: Звездомудрие, звездочет, календарь, обряды. – М., 2003; 3. Бинаризм // Всемирная энциклопедия: Философия. – М., 2001; 4. Выготский Л.С. Игра и ее роль в психологическом развитии ребенка // Вопросы психологии. – 1966. – №6; 5. Грица С.И. Мелос української народної епіки. – К., 1979; 6. Гусев В.Е. О специфике восприятия фольклора // Творческий процесс и художественное восприятие: Сб. статей. – Л., 1977; 7. Деррида Ж. Структура, знак і гра... // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доповнене. – Львів, 2001; 8. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. – М., 1979; 9. Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Л., 1976; 10. Фуко М. Что такое автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доповнене. – Львів, 2001; 11. Хора // Всемирная энциклопедия: Философия. – М., 2001; 12. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собрание сочинений. Т.6. – М., 1957; 13. Шинкаренко В.Д. Смысловая структура социокультурного пространства: Игра, ритуал, магия. – М., 2005.

Надійшла до редколегії 10.10.07

Наукове видання



## ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО МОВОЗНАВСТВО ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуск 19

Друкується за авторською редакцією

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 26.12.08. Формат 60x84<sup>1/8</sup>. Вид. № 351. Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Наклад 500. Ум. друк. арк. 10. Обл.-вид. арк. 10. Зам. № 29-4792.

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