

Наукове видання



ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО МОВОЗНАВСТВО ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуск 20

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.



Підписано до друку 28.12.09. Формат 60x84^{1/8}. Вид. № 351. Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний. Наклад 500. Ум. друк. арк. 6,98. Обл.-вид. арк. 10. Зам. № 29-5072.

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

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ISSN 1728-2217

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

МОВОЗНАВСТВО

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

20/2009

Засновано 1958 року

Джерелом дослідження літературознавців стали компаративістичні праці В. Гнатюка, твори Т. Шевченка, М. Крушельницької, Ю. Яновського, В. Шевчука, Ю. Щербака, Г. Чубач, а також українська феміністична та історична романістика. У мовознавчих студіях розглянуто проблеми структурування наукового тексту XVII ст., становлення національної мови, історії та культури в румунському просвітництві кінця XVIII – поч. XIX ст., текстової трансформації, суб'єкта та модальності у мові й тексті, а також ейджизму в українській мові. Фольклористи вивчають теоретичний аспект архетипної проєкції в мотивах традиційного тексту, мовні питання сучасного міського фольклору, мотиви життя і смерті в народно-поетичній творчості, проблему специфіки збереження та відтворення традиційного баладного сюжету.

Для викладачів, наукових співробітників, аспірантів та студентів.

The source of literature scholar's research are the comparative works by V. Gnatyuk, creative works by T. Shevchenko, M. Krushelnits'ka, Y. Yanovsky, V. Shevchuk, Yu. Sherbak, G. Chubach, and Ukrainian feminist and historical roman. In linguistic studios consider the problem of structuring scientific texts of the 17th century. Becoming the national language, history and culture in the Romanian Enlightenment late 18th - early 19th centuries. Text transformation, and modalities of the subject in language and text, as well as ageism in the Ukrainian language. The folklore scholar's are learning the theoretical aspect of archetype projection in the traditional texts motifs, the linguistic issues of contemporary urban folk, the reasons of life and death in Ukrainian folklore, purely practical questions of maintain and recreation of ballad traditional plot.

For teachers, researches, post graduate students and students.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

Г.Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

О.С. Снитко, д-р філол. наук, проф. (заст. відп. ред.); Ю.О. Бандура, канд. філол. наук, доц. (відп. секр.); О.Г. Астаф'єв, д-р філол. наук, проф.; А.Д. Белова, д-р філол. наук, проф.; Л.П. Гнатюк, канд. філол. наук, доц.; І.О. Голубовська, д-р філол. наук, 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, чл.-кор. НАН України, д-р філол. наук, проф.; Л.О. Ткаченко, канд. філол. наук, доц.; Л.І. Шевченко, д-р філол. наук, проф.

Адреса редколегії

03033, Київ-33, б-р Тараса Шевченка, 14, Інститут філології
тел.: ☎ (38044) 234 99 72, 239 33 68

Затверджено

Вченою радою Інституту філології
22.09.08 (протокол №2)

Атестовано

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

Зареєстровано

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

Засновник та видавець

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

Адреса видавця

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

© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Апанович М. Любовний дискурс у творчості Г. Чубач	4
Гнатюк М. "Труднощі перекладу": ідеологічні акценти у творчому діалозі Ю. Яновського та Р. Гулки	7
Грицик Л. Порівняльні студії В. Гнатюка як поле наукових рефлексій історико-літературного процесу	9
Задорожна Л. Особистість у Т. Шевченка й у Г. Туманяна: концепт свободи	12
Качкан В. Визволення... смертю (ще одна постать у терновім вінку: М. Крушельницька).....	15
Романенко О. "Дізнайся про мене більше": еволюція від феміністичного роману до жіночої прози в українській літературі ХХ ст.	20
Топуз А. Жанрові трансформації сучасного історичного роману ("Червоне і зелене" А. Мердок та "Тіні зникомі" В. Шевчука)	24
Шаповал М. Монодраматичність і монодраматичний суб'єкт художнього твору	26
МОВОЗНАВСТВО	
Лучканин С. Національна мова, історія й культура в румунському просвітництві кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст.	29
Любашенко О. Текст та його трансформації як стратегії вербального спілкування.....	31
Наєнко Г. Семантична структура наукового тексту ХVІІ ст. (на матеріалі "Зерцала богословії" К. Транквіліона-Ставровецького).....	33
Ніка О. Історія суб'єкта та модальності у мові й тексті	37
Черненко Г. Мовне обличчя ейджизму: до постановки проблеми.....	42
ФОЛЬКЛОРИСТИКА	
Копаниця Л. Архетипна проекція в мотивах традиційного тексту: теоретичний аспект	45
Лисюк Н. Мовне питання в дзеркалі сучасного фольклору	50
Наумовська О. Художня контрадикція мотивів життя і смерті в українській усній народнопоетичній традиції	53
Щокіна М. Баладна традиція у повторному відтворенні.....	56

але від творчого начала особистості, імпровізаційних елементів, проте тільки в межах сюжету і за наявності традиційної компетенції. Остання дозволяє представнику вузької етнографічної зони виконати спонтанно у складі гурту пісню, яку вона не виконувала понад 30 років або й взагалі ніколи. Виконавиця може легко

приєднатися до гурту, не втрачаючи ані в текстовому, ані в мелодійному планах. Цей висновок є результатом багатьох спостережень та повторних переглядів експедиційних відеоматеріалів із сіл Київської, Чернігівської та Житомирської областей, здійснених автором.

Таблиця 2

	"Виряджала мати сина в дорогу" (запис 1920 рр. А. Бабій у м. Борисполі Київської обл.)	Диктований текст балади "Мала мати сина" (запис О. Бріциної 2006 р. у с. Козин Обухівського р-ну Київської обл.)	Співаний текст балади "Мала мати сина" (запис О. Бріциної 2006 р. у с. Козин Обухівського р-ну Київської обл.)
1.		Мала мати сина – рано оженила, Молоду нивістку рано ни злюбила.	Мала мати сина – рано й оженила, На другий деньо... <i>не, не</i> ..
2.	Виряджала мати сина в дорогу, Молоду невісточку в поле брать льону.	Посилає сина в далеку дорогу, Молоду нивістку – вибрати льону. <i>Дитину покинула.</i>	Мала мати сина – рано оженила, На другий деньочок нивістку ни злюбила.
3.	Не вибереш льону, то й не йди додому, Та ой стань же ти в полі хоч билиною.	Брала вона, брала, брала – ни добрала, А мати так наделала, шо вона тополею там стала.	Посилає сина в далеку дорогу, Молоду невістку – вибрати льону. (2)
4.	Ой стань же ти в полі хоч билиною, Та тонкою, високою, кучерявою.		
5.	Як приїхав миленький син із дороги, Та поклонився низенько матінці в ноги.	Як приїхав милий з далекої дороги, Дай питає ньеньки: "А де ж моя мила?"	Як приїхав милий з далеки дороги, Дай питає ньеньки: "Ой де ж моя мила?"
6.		– А твоя мила пойшла льону брати, На другий деньочок тополею стала.	А тоді: – Посилає мати льону вибирати, На другой деньочок тополею стати. (2)
7.	Де я не їздив, де я не був, Та такого дивонька нігде не видав:		
8.	На нашому полі стоїть билина, Та тонкая, высокая, кучерявая.		
9.	Ой бери ж ти, сину, гостру сокиру, Та піди ізрубай ту яворину.	<i>А тоді мати каже:</i> "Бери, син, сокиру, сокиру гостреньку, Да зрубай тополею до землі низенько".	Бири, син, сокиру, сокиру гостреньку, Да зрубай тополею при землі низенько"(2)
10.	Як кинув сокиру – вона загула, Та як кинув удруге – вона потекла.		
11.	Як кинув утретє – заговорила: Ой не рубай, милий, я ж твоя мила,	Як він узяв сокиру, як рубнув уперве, Вона заговорила: "Не рубай тополі, бо я твоя мила.	Як рубнув уперше, дай заговорила: "Ни рубай тополі, бо я твоя мила. (2)
12.		Не рубай тополі, бо я твоя мила У нас із тобою є мала дитина.	Ни рубай тополі, бо я твоя мила У нас із тобою є мала дитина". (2)
13.	Це ж твоя матіночка так наробила, Та малесеньких діточок посиротила.	Оце ж твоя ньенька таке наробила, Оце ж твоя ньенька дитину посиротила".	
14.	Малесеньких діточок посиротила, Та мене, молодую, із світа звела.		
15.		<i>Коментар:</i> <i>Така є пісня і колись такі були люди, шо таке робили, це колись, за якої віри, а пісня є така.</i>	<i>Коментар:</i> <i>А вона тоді, на скіки її вже закалдували, і вона ж тоді стала вже людиною. Це таке колись було, колись, о-й-йо.</i>

1. Балади. Родинно-побутові стосунки // Упор. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук (тексти), А. І. Іваницький (мелодії). – К., 1988; 2. *Бріцина О. Ю.* Українська усна традиційна проза: Питання текстології та виконавства. – К., 2006; 3. *Бріцина О., Головаха І.* Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині: Тексти та розвідки. – К., 2004; 4. *Гацак В. М.* Текстологическое постижение многомерности фольклора // Современная текстология: теория и практика. – М., 1997; 5. *Кононенко Н.* Диктований текст

/ співаний текст: Техніка навчання українських співців // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. – К., 1997. – Ч. І; 6. *Лорд А. Б.* Сказитель. – М., 1994; 7. *Путилов Б. Н.* Эпическое сказительство. – М., 1997; 8. *Щокіна М.* Проблема пам'яті у фольклорі: сучасні стратегії і перспективи розвитку // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К., 2007. – Вип. 29.

Надійшла до редколегії 22.05.08

Таблица 1

	Диктований текст балади "Мала мати сина"	Співаний текст балади "Мала мати сина"
1.	Мала мати сина – рано оженила, Молоду нивістку рано ни злюбила.	Мала мати сина – рано й оженила, На другий деньо.... <i>не, не...</i> Мала мати сина – рано оженила, На другий деньочок нивістку ни злюбила.
2.	Посилає сина в далеку дорогу, Молоду нивістку – вибрати льону. <i>Дитину покинула.</i>	Посилає сина в далеку дорогу, Молоду невістку – вибрати льону. (2)
3.	Брала вона, брала, брала – ни добрала, А мати так наделала, шо вона тополею там стала.	
4.	Як приїхав милий з далекої дороги, Дай питає нььки: "А де ж моя мила?"	Як приїхав милий з далеки дороги, Дай питає нььки: "Ой де ж моя мила?" А тоді:
5.	– А твоя мила пойшла льону брати, На другий деньочок тополею стала.	– Посилає мати льону вибирати, На другой деньочок тополею стати. (2)
6.	<i>А тоді мати каже:</i> "Бери, син, сокиру, сокиру гостреньку, Да зрубай тополю до землі низенько".	"Бири, син, сокиру, сокиру гостреньку, Да зрубай тополю при землі низенько"(2)
7.	Як він узяв сокиру, як рубнув уперве, Вона заговорила: "Не рубай тополі, бо я твоя мила.	Як рубнув уперше, дай заговорила: "Ни рубай тополі, бо я твоя мила. (2)
8.	Не рубай тополі, бо я твоя мила У нас із тобою є мала дитина.	Ни рубай тополі, бо я твоя мила У нас із тобою є мала дитина". (2)
9.	Оце ж твоя ньька таке наробила, Оце ж твоя ньька дитину посиротила".	
10.	<i>Коментар:</i> <i>Така є пісня і колись такі були люди, шо таке робили,</i> <i>це колись, за якої віри, а пісня є така</i>	<i>Коментар:</i> <i>А вона тоді, на скіки її вже закалдували, і вона ж тоді стала</i> <i>вже людиною. Це таке колись було, колись, о-й-о-й-о.</i>

Здійснене вище зіставлення дає можливість зробити висновки про відносно вільний стиль викладу одного сюжету, основна лінія якого збережена в обох варіантах. Але даний зразок відображає більш упорядкований *диктований* варіант тексту балади, а отже можна стверджувати про роль мелодії, як другорядної, для епічного, сюжетного жанру, оскільки просте диктування вдавалося виконавиці легше. Таких висновків також дійшла Н. Кононенко у своїй розвідці на матеріалі українських дум. Її цікавили питання про те, що дає для розуміння усного процесу вивчення диктування епічними виконавцями, котрі зазвичай співають свої тексти, якою мірою музика є частиною усної формульної композиції і чи ефективніша мнемонічна техніка, коли слова покладено на музику [5, с. 141].

Але варто висловити припущення, оскільки баладі первісно притаманне речитативне виконання, що чим більша епічність жанру, тим менш важливу функцію переймає на себе музичний складник. Отже, у градаційному ряду дума – балада – лірична пісня має відбуватися зміщення акценту щодо важливості музичного компоненту в процесі запам'ятовування та відтворення фольклорного твору. Це дозволяє стверджувати про більш епічний, оповідний характер, який у процесі трансформації жанру ліризувався, що вмотивовує домінуючий акцент на мелодиці. Але довести ці припущення дасть можливість лише додаткове спостереження.

У наступній зіставній таблиці (№ 2) подано варіанти балад одного сюжетного типу, запис яких у часі має проміжок майже століття. Текст, поданий у першій колонці, записаний А. Бабій у м. Борисполі Київської

області в 1920-х рр. [1, с. 223]. Другий і третій записи здійснено О. Брічиною в с. Козин Обухівського р-ну Київської області в грудні 2006 р. Останні подано разом для здійснення порівняння не з одним або іншим, а з абстрактним, тобто тим текстом, що є їх спільним результатом, проте ми зумисно не зводимо їх в єдине ціле, щоб виявити роль кожного окремого виконання.

Вибір давнього запису балади може видатись досить умовним, оскільки справді складно говорити про те, що це балада, яка побутувала на Київщині і трансформувалася через сто років таким чином. Також можемо піддати сумніву запис, оскільки ми працювали лише з розшифрованим і надрукованим матеріалом, що позбавляє нас можливості додатково проаналізувати співаний текст в аудіозаписі. Із доступних нам зафіксованих джерел цього сюжету більш близькими є тексти з інших регіонів, а тому й можна допускати можливість впливів інших варіантів, оскільки територія Київщини є особливо динамічною в сенсі переселень і тривалих перебувань представників інших регіонів. Тому питання, яке ми ставимо перед собою, не полягає в можливості з'ясування стабільності побутованих текстів балад на території Київщини, а важливо, в першу чергу, з'ясувати механізм, який допомагає зберегти текст у часі і відтворити його з максимальною близькістю через століття, і не одне. Це переконує нас у тому, що долею випадку в часовому проміжку, скажімо, двох століть можна записати майже ідентичні тексти одного сюжету, оскільки це не є питання трансмісії конкретного тексту, зміна якого залежить від недоліків пам'яті носія,

LITERARY STUDIES

Apanovich M. The love discourse in G. Chubach's works.....	4
Gnatyuk M. "Difficulties in translation": ideological accents in the creative of Y. Yanovsky and R. Hulka"	7
Grycyk L. Vol. Gnatyuk's comparative research as the field of scientific reflections in historical and literary process	9
Zadorozhna L. Personality in T. Shevchenko and G. Tumanyan: the concept of freedom	12
Kachkan V. Liberation by death (another figure in the Thorns: M. Krushelnytska).....	15
Romanenko O. "Know about me anymore": evolution from feministic novel to womans prose in Ukra inian literature of the 20 th century.....	20
Topuz A. Genre modifications in contemporary historical novels ("Red and Green" by I. Murdoch and " Disappearing Shadows" By V. Shevchuk).....	24
Shapoval M. Monodrama and monodramatycal subject of the text.....	26

LANGUAGE STUDIES

Luchkanyyn S. National language, history and culture in Romanian enlightenment (the 18 th –the 19 th centuries)	29
Lubashenko O. Text and its transformations as strategies of the verbal communication.....	31
Naienko G. The semantics structure of scientific text of the 17 th century (in " Zercalo Bogosloviji" of K. Trankvilion-Stavrovetskyj).....	33
Nika O. History of subject and modality in language and text	37
Chermenko H. The language of ageism	42

FOLKLORE STUDIES

Kopanitsya L. The archetypal projection in motifs of conventional texts: the theoretical aspect.....	45
Lysiuk N. Language question in mirror of modern folklore	50
Naumovska O. The literature contradiction of " Life" and " Death" motives in the Ukrainian folklore tradition.	53
Shchokina M. Tradition of Ballad in replay	56

ЛЮБОВНИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ Г. ЧУБАЧ

Проаналізовано любовний дискурс у творчості Г. Чубач, досліджено прототексти та систему образів лірики.

The love discourse in G.Chubach's works is analyzed as well as prototexts and the lyric's images system.

На сучасному етапі розвитку літературознавства актуально звучить проблема міжтекстової взаємодії у сфері художнього дискурсу, що становить основу інтертекстуальних досліджень. Щодо визначення "інтертекстуальності", то воно може видозмінюватися "залежно від теоретичних і філософських передумов, якими керується кожний учений" [1, с. 218].

Існує цілий ряд трактувань цього терміну. Уперше його було вжито Ю. Крістеву в статті "Бахтін, слово, діалог і роман" (1967). Поштовхом для цього послужила, у свою чергу, праця М. Бахтіна "Проблеми змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості" (1924). Дещо пізніше вчений розробив теорію поліфонічності тексту, у центр якої поставив поняття "чужого слова". Він доводив, що кожний вислів є ланкою ланцюга і поза його межами не може бути вивчений. Окрім того, в основі досліджень М. Бахтіна – ідея "неоднорідності тексту" і наявності декількох "текстів у тексті". Теорія основоположників постструктуралізму та постмодернізму (Ж. Дерріда, М. Фуко, Р. Барт, Ю. Крістева та інші), завдяки дослідженням яких і набув поширення термін "інтертекстуальність", у багатьох аспектах співзвучна вченню російського дослідника. Зокрема, Ю. Крістева наділяє текст властивістю "автономного існування й здатністю "прочитувати" історію" [1, с. 217]. Вона зазначає, що "для суб'єкта, який пізнає, інтертекстуальність буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї" [1, с. 123]. Російський дослідник І. Смірнов трактує цей термін як властивість тексту формувати свій зміст (повністю або частково) засобами посилань на інші тексти. Ж. Женет визначає це поняття як "співприсутність" в одному тексті двох чи більше текстів. Окремі теоретики називають інтертекстуальністю взаємодію внутрішньо-текстових дискурсів: дискурсу оповідача з дискурсом персонажів, одного персонажа з іншим тощо.

Розпочинаючи процес зчитування чужих, найрізноманітніших культурних дискурсів у тексті аналізованого твору, ставимо за мету виявити й зафіксувати всі доступні сприйняттю діалогічні зв'язки текстуального масиву поезії Г. Чубач з іншими художніми текстами минулих і сучасних епох. Текстовий матеріал вказує на напрямок розгортання діалогічних зв'язків з іншими культурно-історичними площинами. Зокрема, одним із найбільш яскравих убачається *любовний дискурс*. Під цим поняттям розуміємо комплекс соціокультурних – літературно-мистецьких, громадсько-політичних, світоглядно-філософських – ідей і традицій, трансформованих у площину інтимної лірики XIX–XX ст.

Першу в людській культурі філософію кохання, що згодом стала джерелом більшості любовних теорій, створив Платон. Античний філософ висловив думку, що таємницею будь-якого кохання є туга за вічністю, прагнення людини протистояти руйнівному впливові часу. Під впливом страху смерті людина намагається продовжити себе в іншій істоті. За Платоном, поява статі – це розрив у первісній, єдиній і могутній природі, порушення андрогінного образу, розщеплення цілості на чоловічу й жіночу половини, що все життя прагнуть об'єднатися.

Платонівські ідеї в науці про кохання продовжили та розвинули філософи християнсько-ідеалістичного спрямування В. Соловйов і М. Бердяєв. Для В. Соловйова кохання символізує повноту життя індивідуума й особисте безсмертя. М. Бердяєв у структурі кохання виокремлює таку складову, як метафізичний жаж, пов'язаний із таємницею особистості, з глибокою відмінністю чоловічого та жіночого начал, із невідповідністю між первинним захопленням і реалізацією любові в повсякденному житті, з її таємничим зв'язком із смертю.

Подібно до Платона, З. Фройд особливе місце надавав інстинкту життя, його прагненню тривати до безконечності в Еросі. Сили Еросу змагаються з інстинктом смерті, прагненням живої матерії повернутися в більш простий, неорганічний стан, із якого вона колись виникла. З. Фройд убачав у сексуальній енергії космічний потяг до єднання.

Любов до власного Я нероздільно пов'язана з любов'ю до іншої істоти. Це справжня любов, вираження й створення, що передбачає турботу, повагу, відповідальність і знання. Це не афект у розумінні направленості чиеїс дії, а активна боротьба за розвиток і щастя дорогої людини, пов'язані із самою здатністю любити. Коли індивід спроможний любити творчість, він любить і себе; якщо ж він любить лише інших, він не може любити загалом.

Уже у своїй першій збірці "Журавка" Г. Чубач задекларувала певний тип ліричної героїні: її Жінка постає у всій своїй природній красі й могутності. Вона – як неприборкана водна стихія, що несе "неспокій/ І нерозхлюпані печалі"[5, с. 50]. Жіноча істота тлумачиться як поєднання двох протилежних первнів – світлого, що народжує, дарує життя, множить красу і гармонію світу, й іншого – темного, руйнівного, який несе смерть усьому живому:

*Не вір, що жінка – наче квітка,
Яка пелюститься красою, –
Я могу бути непривітна,
Я могу вдарити ерозою...* [5, с. 50]

Повернути грізну Богиню в "позитивний стан", втихомирити її може лише кохання: "Я лиш тоді покірна й тиха, / Коли любов моя зі мною" [там само]. Кого ж здатна покохати велична Богиня, хто буде їй до пари? Безперечно, гідного себе за силою й міццю, так само нестримного і некерованого – стихію. Це стихія повітря, що є протилежною водній. Так, у поезії "Пожежа" (зб. "Журавка") єднання ліричної героїні з коханим-Вітром породжує "тремтіння сонця на вечірнім стині" [5, с. 58]. Вони – уособлення енергетичних потоків антагоністичних Ін та Ян ("од його вітри і од мого суму"), їх кохання так само вільне і непередбачуване; горить полум'я почуттів:

*Пожежа скрізь – водою не згасити.
Але мене спалити не повинна,
Бо я ще маю вітер долюбити.
Такий прудкий – не втримати нікому:
Сьогодні є, а завтра – вже немає.
То радість лле, то наганяє втому...* [5, с. 58]

В останніх двох рядках поезії образ коханця-стихії несподівано олюднюється: "Мій вітер має на чолі задуму, / Ласкаві руки і зіниці сині..." [5, с. 58].

зу стануть як вербальні, так і музичні особливості, що розширить можливі результати і висновки експерименту. Для з'ясування стабілізуючих чинників у процесі збереження та відтворення традиційного баладного жанру до експерименту були долучені не лише різночасові записи, але й співані і диктовані тексти, виконані одним носієм. Виконання поодиночі, з одного боку, ускладнювало процес пригадування баладних пісень, проте більш яскраво виявляло його особливості. Гуртовий спів часто призводив до суперечок між виконавцями, які протягом тривалого часу (≈30 років) разом не виконували балад, проте народилися в одному селі і за часів своєї молодості виконували цей репертуар разом(!). Перше спостереження, яке спонукало нас до висновку про те, що в пам'яті носія існує не конкретний текст, а так званий "гіпертекст" [4, с. 110], тобто сюжетна основа, загальний зміст, який є максимально повним зразком певного сюжетного типу, проте він ніколи не звучить у реальному виконанні. Його виконавець у кожному конкретному втіленні виражає за допомогою наявних у його ареалі поетичних формул та паравербальних засобів. Отже, зрозуміло, що говорити про стабільність конкретного тексту не доводиться, бо це накладає обмеження на динамічну форму його існування, а сталість притаманна лише сюжету, який може виявитися в необмеженій кількості текстів та виконань.

Пояснюючи явище збереження і володіння фольклорними знаннями, Б. Путилов подає своє розуміння феномену "*елічної пам'яті*" [7, с. 149], яка є компонентом, що входить до загального епічного знання співця. Її особливість полягає в тому, що вона не носить загального характеру, який можна співвіднести з пам'яттю біологічного, а є несвідомою властивістю людини, що притаманна їй так само, як і властивість володіння мовою. Щоб опанувати цією властивістю, необхідно протягом певного часу перебувати в середовищі і відповідному контексті спілкування з автентичними носіями. Особливості опанування традиції на кожному її етапі досить детально аналізує А. Лорд у своєму дослідженні "Епічний співець". Він, зокрема, зазначає три стадії: перша – період слухання та засвоєння, на другій виконавець намагається заспівати з супроводом музичного інструменту чи без нього і, нарешті, період виконання перед вибагливою публікою. Вже на другому етапі виконавець повинен володіти достатнім запасом традиційних формул, тобто поетичною народною мовою, яка дозволить йому вільно виконувати текст [6, с. 33].

Щоб відповісти на питання, яким чином функціонує фольклорна пам'ять в межах баладного жанру, слід здійснити синоптичне зіставлення текстів та їх аналіз. Для цього було обрано досить відомий і розповсюджений сюжет про знущання свекрухи над невісткою. Балада активно побутує в наш час, записана в численних варіантах по всіх українських територіях. Найдавніші записи здійснені З. Доленгою-Ходаковським у 1810 рр. Сюжет про перетворення людини в дерево наявний у культурі різних народів, він типологічно уподібнює їх, проте в кожного народу опрацьовується оригінально [3, с. 491].

Для здійснення експериментальних спостережень та записів автором цих рядків реципієнтам пропонувалося виконати вищеописаний сюжет з мелодією або ж пригадати "текст про тополя", "як була лиха свекруха" чи "свекруха, що заклала невістку". У процесі пригадування набували актуалізації значення, які пов'язані з концептами "свекруха", "невістка", "тополя". Саме цей концепт, який, очевидно, зберігається в пам'яті носія, допомагає виконавцям пригадати і заспівати баладу, а процес пригадування часто розгортається від кульмінації, а не від початку тексту. Зазвичай виконавиці виявляють бажання спершу розповісти текст усно, "щоб пригадати", а вже далі заспівати. Інші ж воліють пригадати мелодію (вона, за їх словами, полегшує пригадування) і початок пісні, а потім розгортати пісенний сю-

жет. Проте у процесі співаного варіанту виконавиці досить часто зупиняються і передають зміст не поетичним, а "вільним текстом", а далі знову починають співати, оскільки їх основна мета в даному випадку – передати сюжет. Коли ж є відповідний привід, контекст і аудиторія для виконання, пісня може звучати значно довше, а текст буде більш деталізований.

Часто співаний і диктований текст доповнюється коментарями, своєрідним резюме чи мораллю на зразок: "*Така є пісня і колись такі були люди, що таке робили. Це колись, за якої віри, а пісня є така*" або після заспіваної балади "*Мала мати сина*": "*Вона тоді (на шкію її вже закалдували), і вона ж тоді стала вже людиною. Це таке колись було, колись, ой-ой-о*". Останній коментар невідомої нам розв'язки, де тополя (зачарована невістка) має знову перекинутися на людину, непридатний для завершення вищеописаного сюжету, отже, емоційний стан, на який часто надихає виконання балад, насичених гострим драматизмом подій, спонукає виконавця до реальних спогадів і переживань про власне життя, що дозволяє їм говорити про пісенний текст як про реальні, здійснені на їхньому віку вчинки, які справді були притаманні побуту українського народу.

Спостереження виявило потребу серед більшості виконавців баладного жанру в попередньому проговорюванні й, одночасно, пригадуванні тексту без мелодії. Близьких висновків доходить Н. Кононенко, аналізуючи особливості диктованого та співаного тексту в кобзарській традиції. Вона свідчить, що співаки диктували своїм учням і один одному, аби полегшити запам'ятовування слів пісні [5, с. 141]. Музична частина опановувалася учнями після завершення попереднього підготовчого етапу, оскільки вважалася більш складною для засвоєння. Крім того, дослідниця зазначає, що "слова пісні важче скласти, ніж слова у процесі мовлення" [5, с. 145]. З цим можна погодитись лише у випадку, коли йдеться про кобзарську традицію, на основі вивчення якої були отримані такі висновки. Можна вважати, що специфічні риси передачі традиційних знань, зокрема фольклорних текстів від "учителя" до "учня", були вмотивовані різними чинниками, часто неоднаковим рівнем вміння та здібностей послідовників кобзарської традиції.

Що ж стосується баладних сюжетів, то зрозуміло, що їх передача відбувається зовсім іншим чином. У процесі багаторазового сприйняття текст спочатку сприймається "пасивно" (відомо, що балади поряд з колісковими піснями виконуються для дитини вже з перших днів життя), а згодом, у підлітковому віці, – вже більш свідомо та повноцінно і незабаром новий виконавець вже може долучатись до співочого гурту. Проте в межах баладного жанру існують певні табу, і тому дітям та молодим дівчатам забороняється не лише виконувати, але й слухати такі пісні, адже більшість сюжетів розгортається на тему кохання, яка в межах тогочасної моралі вважалася забороненою до певного віку. Сама ж протяжність наспівів балад і логіка розгортання сюжетів є досить сприятливою для їх запам'ятовування та пригадування саме в процесі виконання. Те, що баладний текст опановується з вуст носіїв, а не з диктованих та фіксованих джерел, також є аргументом на користь того, що й відтворюватися він повинен швидше таким шляхом, через який потрапляє до пам'яті носія. Отже, якщо механізм пам'яті є один для будь-якого вербального явища у фольклорі, то особливості певного жанру можуть вмотивовувати різні шляхи та принципи засвоєння і відтворення фольклорного матеріалу.

Для підтвердження чи спростування вищевведених аргументів ми спробуємо здійснити синоптичне зіставлення диктованого та співаного текстів балади "Мала мати сина". Представлені варіанти записані під час одного сеансу у грудні 2006 року від Фросини Дорофіївни Коліщенко (1923 р. н., освіта – 4 класи), жительки с. Козин Обухівського р-ну Київської області.

лестоші і дозволяє їм викурити люльку і понюхати тютюну, бо ж її називають милостивою пані ("Стинай, – каже один козак, – на то твоя сила й воля! Тільки дай мені, милостива пані, перед смертю люльку покурити!" – "Ну, – каже Смерть, – коли ти мене милостивою пані назвав, то вже кури собі!") , а потім – на обман ("Вийнав той козак річка, бере понюшку, а сам думає, як би йому призвести Смерть, щоб вона понюхала!... "А що ж воно, добре? – питає Смерть. – Ану, дай спробувати!"... Як нюхнула Смерть, як закрутить їй у носі, як чхне вона – аж косу впустила! "Цур же йому, – каже, – ...Коли так, не буду ж я вас косою стинати! То не штука – вмерти, а от ти чхай іще п'ятдесят літ!") [6, с. 355].

У казці "Кума Смерть" вона постає у вигляді звичайної баби, упродовж тривалого часу допомагає героєві, який був таким бідним, що ніхто не хотів іти до нього в куми, отож він ходив по селу, питає і просив, а потім "здибав якусь чужу бабу" і попросив її стати хрещеною свого сина: "Куме, ви знаєте, що я за одна?" – "Ви – кума". – "Кума то кума, але я – Смерть. Та не бійтеся мене. Я вам допоможу, і ви будете багаті" [6, с. 356]. Смерть робить із чоловіка чудового лікаря, даючи йому сигнал про те, чи виліковна людина, стаючи тій у ногах або в головах. Сюжет про кумівство чоловіка/солдата зі Смертю досить поширений. Кума допомагає йому розбагатіти, а коли ж доходить черга помирати чоловікові чи коли той забуває про свою клятву допомагати бідним і вона засуджує героя (як, наприклад, у казці "Як чоловік кумався зі смертю"), йому не вдається обдурити Смерть, хоча він і змайстрував собі коліску на пружині, яка крутилася і не давала кумі стати в головах. У цій групі казок, які закінчуються висновком: "Куме, крути – не крути, мусиш умерти", – Смерть постає неминучою і невідворотною.

У розглянутих текстах ні козаки, ні бідний чоловік смерті не бояться, на противагу героям казки "Життя і Смерть". І батько хворого хлопчика, і сестра, яким Смерть пропонує забрати їх замість малюка, не зважуються померти: ""Я ще не готовий", – відповів чоловік і зник у своїй хаті. Але тепер уже не смів поглянути синові у вічі" [6, с. 358]. Тільки мати, не вагаючись, просить Смерть забрати її замість сина, лише благає дати змогу попрощатися з ним. І Смерть відступає перед справжньою любов'ю, силою духу: "Вийшла надвір, дивиться: де Смерть? А довкола нікого не видно. Тільки на дорозі хтось дибає геть. ... Мати знову загібла до хати. Бачить – син усміхнений, здоровий" [6, с. 360].

Також "смерть" є однією з ключових фігур у рядженні колядувальників, вона постає в образі Марени, персонажа слов'янської, зокрема української, міфології, представленого в календарній обрядовості купальським деревцем.

За народною прикметою, будь-який птах, що залетів у вікно і б'ється в шибку, обіцяє швидку смерть. У голосіннях і народних піснях смерть влітає у вікно чорним вороном або сизою голубкою. Вірять, що тварини

(особливо домашні) відчувають смерть, тому говорять, що хтось має померти, якщо собака вис в землю, іржуть коні, корова реве, кричить пугач тощо. На Вінниччині вірять, що цвіркун цвірчить у хаті на чийсь смерть, а от на Миколаївщині, навпаки, цвіркун у хаті – до щастя. Дзеркало як предмет, що має здатність відображувати, показувати все в перевернутому вигляді (потойбіччя ж у віруваннях – перевернутий "цей світ"), також фігурує в забобонах: тріскає – до смерті когось, задивляння в старе дзеркало може спричинити смерть когось із рідні. Наближенням до цього є вірування про те, що якщо хтось у родині ненароком постійно кладе на стіл перевернутий хліб, це також може спричинити смерть близьких.

Ідея смерті зближується з поняттями нічної п'їтьми і сну, адже сон невіддільний від нічної пори, а людина уві сні нагадує померлого: нерухомість, заплющені очі тощо. За віруваннями, уві сні душа може покидати тіло і блукати іншими світами, бачити там все таємниче; це слугує основою віри у віщі сні. Досить велику групу становлять сні, що віщують смерть свою чи когось із близьких. Наприклад, побачити уві сні дім без вікон – до смерті, оскільки труна в голосіннях уподібнюється темному, без вікон, дому, і тому в ній інколи прорубували невелике віконце. Близьким до цього є тлумачення сновидінь, у яких фігурує дерев'яний дім (також аналогія до труни). Сон про коня також віщує смерть, хворобу. "Походження образу коня дослідники пов'язують не лише з його господарською роллю, але й з релігійними уявленнями про службу в потойбічному світі, для чого й ховали коня разом із покійниками. Про зв'язок коня з похованням свідчать і античні традиції" [4, с. 193]. Смерть пророкують і сновидіння з переходом через річку (сакральний межовий простір, провідник між світами). Також побачити уві сні когось у весільному вбранні, це також віщує смерть цієї людини (за аналогією до уявлень про "той світ" як перевернутий "цей"). І, навпаки, довго житимеш, якщо побачиш уві сні власні похорони.

Тож прагнення продовжити свій вік, мрія, думка про безсмертя, відображені у світовій, українській зокрема, усній народній творчості, є певним виявом духу, що інтуїтивно відчуває свою одвічну природу. Страх смерті – страх перед небуттям, якому людина протистоїть усіма силами.

1. *Балу* // Мифология: Большой энциклопедический словарь. – М., 1988; 2. *Давидюк В.* Вибрані лекції з українського фольклору. – Луцьк, 2009; 3. *Дмитренко М.* Українська фольклористика другої половини XIX ст., школи, постаті, проблеми. – К., 2004; 4. *Дунаєвська Л.* Українська народна проза (легенда, казка). Еволюція епічних традицій. – К., 1997; 5. *Еремина В.* Ритуал и фольклор. – Л., 1991; 6. Золота книга казок / Упоряд., авт. приміт. Л. Дунаєвська. – К., 1990; 7. *Максимович М.* Дні та місяці українського селянина. – К., 2002; 8. *Осирис* // Мифология: Большой энциклопедический словарь. – М., 1988; 9. Умирающие и воскрешающие боги // Мифология: Энциклопедия. – М. 2003.

Надійшла до редколегії 04.06.08

М. Щокіна, асп.

БАЛАДНА ТРАДИЦІЯ У ПОВТОРНОМУ ВІДТВОРЕННІ

Розглянуто актуальні питання про фольклорну пам'ять, специфіку її функціонування та забезпечення тривалості традиції. У текстах виділено семантичні концепти, навколо яких розгортається сюжет. Аналізується питання музичного чинника та його ролі у процесі трансмісії фольклорних текстів.

Folklore memory, its functioning and providing of the tradition duration are considered. The semantic concepts in the ballad text, which are the centre of plot forming are picked out. The article also contains the analysis of musical component and its role in the folk text transmission.

Вирішення проблеми специфіки збереження та відтворення традиційного баладного сюжету має на меті відповісти на актуальні питання про фольклорну пам'ять та специфіку її функціонування, які вже були окреслені автором у попередніх статтях [8].

З огляду на визначену мету найбільш принадними для здійснення дослідження були обрані методи експериментального спостереження та синоптичного зіставлення різночасових записів текстів баладного жанру.

Ці завдання вже ставилися певним колом дослідників для розв'язання проблем текстів літературного та усного походження [6], з'ясування особливостей збереження епічного тексту і міри його збереженості в часі [4], збереження прозової традиції у часі [2].

Балада – це жанр, у якому яскраво виражена не лише ритміка та мелодика, але й оповідність, що ріднить її з прозовими наративами і розкриває горизонти для здійснення дослідження, в якому предметом аналі-

Образ Вітру-людини заакцентовано чуттєвий, майже еротичний, увага фокусується на промовистих деталях – сильних руках, чуттєвих губах, звабних очах: "Руки – бронзові налітві, / Губи – соком черешень./ У зіницях-оксамитах/ Вперта впевненість лишень" [4, с. 52]. Коханий наділений гордою, незалежною вдачею. Водночас він вільний, як вітерець, його не втримаєш "у жмені". Тому Вітер-коханий такий упевнений у собі і недбалий у ставленні до ліричної героїні. На її спроби з'ясувати, що він до неї відчуває, той тільки посміхається і ...курить. Запаливши почуття жінки – "і відкрив гарячу душу, / Серце навпіл розколов", – він ще зає безслідно. Але стихія – амбівалентна, вона не розрізняє добро і зло, оскільки в її природі вони відсутні. Тим болючішою видається ліричній героїні його бездумна жорстокість – важко кохати стихію:

Всі прикриті болі витряс

На мої щасливі дні...

І повірити примусив.

А повірила – пішов.

Він пішов. Сльози не витер.

Слід згубився на землі [4, с. 52].

Так само нестримною язичницькою енергією наділений образ коханого в поезії "Лель" (зб. "Жниця"). У міфології давніх слов'ян Лель відомий як бог любовної пристрасті. Він – син богині кохання та краси Лади, а краса, як відомо, породжує пристрасть. Почуття, викликані Лелем, із особливою силою спалахували навесні та під час свята Івана Купала. Поезія цілком витримана в стилістиці народної пісні з характерними для неї паралелізмами: "Гарбузиння – коле, / А барвінок – в'ється. / Хочеться на поле, / Але не встається" [4, с. 54]. Отже, Лель виступає як своєрідна ремінісценція образу Еросу – стихійної сили кохання.

Окрім того, очевидним видається магічно-ритуальний дискурс поезії. Пристрасть ліричної героїні має акцентовано еротичний характер: "Через тебе, Лелю, / Через тебе, любий, / Ця холодна стеля / І гарячі губи"; "Серце обпікали / Твої очі карі"; "Чогось мені, Лелю, / Нині в боці коле" [4, с. 54]. І саме воно – по-язичницьки розкуте еротичне чуття – прямо пов'язане з вегетаційною енергією рослин, провокує їх на буяння, розвиток, викликає плодючість. Особливого значення набуває рослинний концепт *коноплі*:

Конопельки брала,

Як набігла хмара –

Серце обпікали

Твої очі карі [4, с. 54].

Коноплі, що можуть, як вважалося, впливати на інфернальних істот чи пов'язаних із ними людей, мають амбівалентну семантику. З одного боку, конопляними стеблами підперезувалися під час Купала для того, щоб відьма не зашкодила; конопляним цвітом, як вірили, навіть можна зачарувати відьмину корову; за допомогою полотна, витканого з конопель, можна побачити біса у вихорі. Із коноплями як сільськогосподарською рослиною, що нею опікувалися жінки, могли в певних контекстах пов'язуватися еротичні алюзії, що є, зокрема, характерним для низки весільних пісень. Вегетативна сила рослини з подібною семантикою, символічно активізована під час виконання певних обрядових дій, повинна була надавати їм надзвичайної дієвості. Отже, поява конопляного насіння у ворожінні про заміжжя також невинна. У зв'язку з цим закономірна і поява в андріївському "засіванні" лляного і конопляного насіння як продукту з магічними властивостями. Таким чином констатується і зворотній зв'язок "рослина-людина" – рослина слугує медіатором шлюбної активності людини; як наслідок – знемагаюча від пристрасті лірична героїня.

На загал, у площині поетичного тексту виразно прочитується дискурс народнописенної традиції через ремінісценції таких мотивів: наявність персоніфікованих образів: "А на призбї втомлено/ Білий день сидить" [4, с. 69]; закликання на допомогу природні стихії: "Ой вітри осінні, / Не летить у сїни" [4, с. 69]; походжаня стежкою, де вже пройшов об'єкт захоплення; покриття листом сліду коханого або коханої.

На окрему увагу заслуговує група поезій, що формують єдине текстувальне поле з творами інтимної лірики таких майстрів жанру, як П. Тичина, В. Сосюра, М. Рильський, Д. Павличко, М. Вінграновський, С. Єсенін. Вхідження у спільний текстувальний простір відбувається завдяки використанню прямих атрибутованих цитат та епіграфів. Як правило, за епіграф письменниці обирає рядок одного з найбільш відомих віршів того чи іншого лірика – поезії, що стала хрестоматійною (так, було використано твори "Ви знаєте, як липа шелестить" П. Тичини, "Так ніхто не кохав" В. Сосюри, "Ластівки літають, бо літається" М. Рильського, "У синьому небі я висіяв ліс" М. Вінграновського, "Моя любове, ти – як Бог" Д. Павличка, "Шагане, ти моя, Шагане" С. Єсеніна). Через епіграф або цитату відбувається входження в площину прототексту, а метатекст являє собою переосмислення, обігрування стрижневого мотиву прототексту.

Прототекстом поезії "Не слухала..." (зб. "Літо без осені") є вірш П. Тичини "Ви знаєте, як липа шелестить", перші рядки якого виступають епіграфом твору Г. Чубач. Імпресіоністичний образ прототексту створює картину п'яної весняної ночі, ночі любові, коли безтямно юний ліричний герой ладен спалити пестошами сплячу кохану. Водночас це давній спогад про таку ніч. Лірична героїня метатексту свого часу злегковажила таким безцимним враженням – віддаючись п'яному аромату липи, не слухала її таємничого шелесту: "Не слухала, / Як липа шелестить. / Після дощу/ Вона так п'яно пахла" [6, с. 156]. І так у вирі людської суетності було втрачено безліч дорожніх, неповторних моментів. Осердям поезії є образ минулості, швидкоплинності людського життя, його марноти, виражений через калейдоскопічну зміну пір доби: "Не бачила, / Як сонечко зайшло. / Нагіта днем / Надїялась на вечір. / Лише як ніч лягла мені на плечі, / Я зрозуміла: / Втратила тепло" [там само]. Час постає як субстанція необоротна, він – невблаганний, і те, що минулося, ніколи не повернути. Стирає час і нетривкий людський спогад. Далеко в роках загубився п'яний запах липового цвіту – цвітіння – буяння юності. І нині ліричній героїні залишається лише слухати смутний шепіт старого дерева: "Минулий час / Словами – не вмолиш. / Пройшли дощі, / І запаху – не стало. / Невже мені / Зосталося так мало: / Лиш слухати, / Як липа шелестить" [6, с. 156].

Протекстом поезії "Так ніхто!" (зб. "Небесна долина") виступає твір В. Сосюри "Так ніхто не кохав", початкові рядки якого є водночас епіграфом твору Г. Чубач. Стрижневим мотивом прото- і метатексту, очевидно, є сакральне "Так ніхто не любив!". На відміну від підкреслено чуттєвого кохання, декларованого ліричним героєм В. Сосюри, почуття ліричної героїні Г. Чубач чисте, легке й іскристе, пронизане радістю буття. Перше кохання юної істоти – палке, шире, безпосередність її почувань і поривів компенсує відсутність досвіду, наявного в зрілої жінки:

Я любила не вміючи –

Так ніхто не любив!

Над тобою не хмариться

Безпорадність моя.

Так ніхто не пригорнеться,

Як, не вміючи, я! [7, с. 20].

Саме тому й немає гіркого присмаку від того, що почуття спалахнуло на мить зіркою серпневого неба і згасло. Жагуче кохання перелилося в пісню (пор. "Одной надеждой меньше стало, / Одною песней больше будет" Анни Ахматової). Лібідозна енергія, шукаючи вихід, перетворилася на творчу, й саме творчість подарувала розраду, врятувала від туги, журби: "Пахнуть втомуо руки, / Пахне втомуо день. / Я втекла від розлуки, / В безконечність пісень"; "Над сумною колискою / Незацатих синів / Я пісні свої виставлю / Із натомлених днів. / Так ніхто не любив!" [7, с. 20].

Поезію М. Рильського "Ластівки літають, бо літається" можна кваліфікувати як прототекст твору Г. Чубач "Відплакала" (зб. "Житня зоря"), епіграфом якого виступає останній рядок прототексту: "І Ганнуса плаче, бо пора". Поезія М. Рильського – гімн молодості, весні й кохання. Ганнуса плаче, бо любить першою – чистою й довірливою – любов'ю. Її почуття, як і яскраво зазеленіла Батієва гора, як швидкі ластівки над нею, ніжні клени та срібні голуби – свідчення колообігу, вічного оновлення буття: "Хай собі кружляє, обертається, / Хоч круг лампочки, землі стара! / Ластівки літають, бо літається, / І Ганнуса плаче, бо пора...". Лірична героїня Г. Чубач давно вже пододала межу зрілості, її юність і перше юнацьке кохання минуло, залишивши по собі лише спогад: "Відплакала / Була моя пора / На щедрі сльози при скупій любові" [3, с. 118]. Тепер коханням і весною втішаються інші юнаки і юнки: "І навесні Батієва гора / Колише іншим трави полинові" [3, с. 118]. Проте вічне оновлення не може не торкнутися ліричної героїні. Весна, буяння природи, окрім спогадів, пробуджують нові мрії, оновлюють почуття. У душі жінки знову оживає надія на те, що юнацьке кохання не було останнім, тому ще не раз зануртує в її серці любов, несучи з собою бурю вже забутих відчуттів і вражень:

*І все мені
Навколо розцвіло,
Неждана радість ластівкою в'ється.
Надіюся, що долі повезло –
Ганнусі знову плакати доведеться* [3, с. 118].

Прототекстом поезії "Замріяна синь" (зб. "Небесна долина") є твір М. Вінграновського "У синьому небі я висіяв ліс". Формування єдиного текстуального поля відбувається за допомогою епіграфа, в ролі якого виступає перший рядок поезії М. Вінграновського. Очевидно, що поєднання поетичних текстів відбувається на основі асоціативного зв'язку, базованого, у свою чергу, на враженневному, імпресіоністичному чинникові. Так, сюрреалістичний ліс, висіяний ліричним героєм у синьому небі, підсвідомо пов'язується з ірпінськими лісами під замріяним блакитним небом. Два образи являють собою ніби дзеркальне відображення, де метатекстуальний образ є реальним зображенням, а прототекстуальний – своєрідним задзеркаллям. У задзеркаллі зливаються, переплітаючись, стрічки "синього неба" і "синього моря", на яких оприявнює і в яких розчиняється образ коханої. Пантеїстична субстанція оповиває вічного мандрівника – ліричного героя: "Дубовий мій костур, вечірня хода, / І ти біля мене, і птиці, і стебла, / В дорозі і небо над нами із тебе, / І море із тебе... дорога тверда" [2, с. 380]. Таким же мандрівником на дорозі життя виявляє себе й герой поезії-метатексту: "На довгій шляху до сивин / Було Вам спокійно без мене" [7, с. 215]. Лірична героїня Г. Чубач так само уподібнюється енергетичній субстанції, спроможній перевернути основи світобудови заради коханої людини, оповити світ красою й гармонією:

*А так... Не прощайте мені!
По-іншому просто не вмію:
І небо створю на землі!
І трави на хмарах посію!
Ірпінську замріяну синь
Хлюпну Вам на роки буденні* [7, с. 215].

Віддзеркаленими у відношеннях прототекст – метатекст виявляють себе й образи ліричних героїв (за схемою "Замріяна синь" – Реальність: *лірична героїня* – Жінка –

активна – суб'єкт; *герой-мандрівник* – Чоловік – пасивний – об'єкт" // "У синьому небі я висіяв ліс" – Задзеркалля: *ліричний герой-мандрівник* – Чоловік – активний – суб'єкт; *героїня* – Жінка – пасивна – об'єкт"). Із огляду на це слід згадати теорію архетипів К.-Г. Юнга, який виокремлював архетипи анімі й анімуса. Під анімою й анімусом він розуміє жіночу чи відповідно чоловічу персоніфікацію чоловічого/жіночого підсвідомого. Використання цих понять як універсальних образів людства допомагає при аналізі втілених у поетичному слові глибин маскулінної та фемінної природи. Очевидним видається той факт, що образи героїні прототексту та ліричної героїні метатексту є втіленням анімі – жіночого архетипу в чоловічій психіці, що діє згідно з домінантним принципом жіночої природи і наділений яскраво вираженим світотворчим еротично-емоційним характером.

Маніфестом жіночого призначення ліричної героїні ранніх поетичних творів Г. Чубач є поезія "Жіноче" (зб. "Жниця"). Найперше, що декларує лірична героїня – органічний зв'язок жінки з навколишнім середовищем. Саме жінка, на її думку, перебуває в найбільш гармонійних стосунках із природою, є її створінням, органічною часткою:

*Як райдуга
Родилася для неба,
Як для землі
Збираються дощі,
Родилася, мій світе,
Я для тебе
Із радістю
Й тривогою душі* [4, с. 55].

Як і сама природа, жінка у свідомості ліричної героїні постає загадковою, непізнаною, непередбачуваною, зітканою з протиріч: "У мене в серці / Літо і зима" [4, с. 55]. Вона – сильна й ніжна водночас, вона – вірна супутниця чоловіка, надихає і підтримує тих, хто поряд: "Сама я можу / Ненароком впасти, / Але тебе – / Підтримаю завжди" [4, с. 55]. Жінці самою природою призначено дарувати життя, а отже, материнство і є її найголовнішим покликанням: "Я буду вічно / Сина колисати. / У мого щастя / Сумніву – нема" [4, с. 55].

У свідомості ліричної героїні кохання відводиться роль абсолюту. Створений авторкою образ жінки акцентовано тяжіє до храму природи; лірична героїня зливається з оточуючим середовищем, розчиняється в ньому: "Ідуть дощі – це я ридую, / Цвіте бузок – це я сміюсь" [6, с. 128]. І спрага кохання для цієї жінки-язичниці так само природна, як все, що відбувається навколо: "Я протужила за тобою, / Як поле в спеку за дощем" [6, с. 128].

Жіночий потяг до краси знаходить своє вираження в здатності творити ідеал, хоча б у поетичному світі. Так, саме кохання викликає до життя ліричну героїню, через велике прекрасне почуття в ній народжується й усвідомлюється Жінка.

Отже, одним із найпоказовіших у творчості письменниці є любовний дискурс, що ідентифікується як комплекс соціокультурних традицій, пов'язаних із інтимною лірикою XIX–XX ст. Уже в ранніх поезіях Г. Чубач жінка постає у своїй природній красі й жадобі любові. У свідомості ліричної героїні кохання відводиться роль абсолюту. Виписаний авторкою образ жінки акцентовано тяжіє до храму природи; її героїня зливається з довіллям, розчиняється в ньому. Кохання мислиться як потужна деміургічна сила, що провокує початок існування нової істоти з одночасною зміною світобудови. Саме любов розбурхує енергію творення, що для ліричної героїні набуває першочергового значення.

1. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник Моск. гос. ун-та. Серия 9: Филология. – 1995. – №1; 2. Українське слово: Хрестоматія української літератури і літературної критики XX ст.: У 3 кн. – К., 1994. – Кн. 3; 3. Чубач Г. Житня зоря: Поезії. – К., 1983; 4. Чубач Г. Жниця. Лірика. – К., 1974; 5. Чубач Г. Журавка. Лірика. – К., 1970; 6. Чубач Г. Літо без осені: Лірика. – К., 1986; 7. Чубач Г. Небесна долина: Вибрані поезії. – К., 1993.

природи і суспільства, що виражає психологію та художній досвід етносу. Звернімо увагу на одне з перших досліджень фольклорно-етнографічної психології у праці М. Максимовича "Дні та місяці українського селянина" [7]. Аналіз комплексу обрядів, фольклорних жанрів, прикмет, повір'їв, дібраних автором, засвідчує, що домінантою світогляду і ставлення людини до природи є її життєлюбна, життєствердна позиція. М. Максимович акцентує на цьому в усіх своїх описах народного календаря, проте звертає особливу увагу на купальське обрядове дійство: "В усіх міфологічних текстах Вогонь і вода – дві стихії, з яких утворився світ, за давнім народно руським уявленням; і вони саме звуться Царем-вогнем та Царицею-водою або живим, святим вогнем та живою водою, – але це останнє з'явилося вже як протиставлення до смертного чи пекельного вогню і мертвої води" [7, с. 68]. Народження людського життя шляхом союзу вогню і води є домінантним мотивом купальської обрядовості, про що говорить і сучасний учений В. Давидюк, зазначаючи, що запалювання священних вогнищ, шлюбні мотиви "виступають оземленням космогонічного міфу про союз (шлюб) вогню і води, з якого народжується людське життя" [2, с. 145]. Сонце, як втілення ідеї життя, є епіцентром космогонічної філософії і міфології української. І українська купальська ніч – чи не була вона відбитком боротьби світлого Дажбога з темними, злими силами природи і його перемоги над ними? Чи не тому такі тривожні й злі вони цієї ночі, і так сяє сонце наступного (Іванового) дня, коли воно, сходячи, грає та скаче, за народноукраїнським повір'ям?

Характеризуючи кожен місяць за днями, М. Максимович акцентує на всіх дійствах, що відзначаються прогностичними мотивами ("Коли ж хто побачить уперше ластівку, то кидає в неї жменю землі й каже: "На тобі, ластівко, на гніздо!") [7, с. 97].

Відомий у багатьох європейських народів звичай топтати ряс та має, як слухно зауважує дослідник, життєствердне значення: "Топчуть ряс для того, щоб довго жити, і, за цією макробіотикою, якщо одужує важкохвора людина, то кажуть: "Уже виліз на ряс", а коли помере, то кажуть: "Дуба дав"" [7, с. 136].

Серед багатьох символів життя, описаних у "Днях і місяцях ...", зафіксовано і такий, що побутує в культурі більшості народів світу, зокрема опис "безконечної писанки" – нею пасічник христосується зі своїми бджілками. Писанка ця названа так за безкінечну лінію, якою її розмальовано. Мікрокосмос, що символізує саме місце малюнком безкінечної лінії, пов'язує його із семантикою макрокосмосу. Як відомо, символ яйця, притаманний міфології багатьох народів, від Єгипту, Індії до Азії та Океанії, трактується як упорядкований від хаосу всесвіт, жовток втілює в собі золоте сонце.

У християнстві яйце – символ відродження. Враховуючи те, що архетип яйця в дохристиянській культурі багатьох народів означав те ж саме (міф про пташу Фенікс, яка гине у вогні і відроджується з попелу, бога плодючості Діоніса, зображеного із яйцем, давньоєгипетського бога плодючості Осіріса, який забороняє їсти яйця), можна дійти висновку (а, власне, це підтверджують і дослідження багатьох учених), що українській народній традиції притаманна дохристиянська семантика цього символу. Саме тому яйця кладуть на могилу, вони є невід'ємним атрибутом юрівської обрядовості, пов'язаної зі скотарством і відроджувальною силою природи (життєдайна роса, збирана до схід сонця, використовується як у лікувальній, так і у любовній магії). Яйцем викачують переляк (а це – далеко не християнська традиція), воно фігурує в майже всіх весняних обрядах, пов'язаних із космосом зародження, відродження і плодючості.

Із культом протиставлення життя і смерті через космогонічні образи пов'язаний у М. Максимовича й детальний опис Купальсько-Петрівочних народних обрядодійств. У цьому описі привертає увагу давньоукраїнський звичай – випікати хліб із нового жита, хоч би й зеленого, на Петра, що підтверджує думку про давній обряд підготовки до живих – "закнив'я" і важливість символу "жито", тобто джерела життя.

Іванова, чи купальська, традиційність, на думку М. Максимовича, акумулюється в мотивах очищення вогнем і водою: "Вогонь і вода – дві стихії" [7, с. 101].

Як життєствердну магію розцінює вчений семантику "живого" купальського вогню, який добувають тертям дерева об дерево, щоб уберегтися ним від чар, набратися сили, довго жити.

Важливим набутком української фольклористики в цьому виданні є глибока характеристика типологічних мотивів у слов'янських культурах і фіксування їх у давніх українській і російській літописній та художній літературах. Зокрема, описуючи художню вербальну семантику купальської і веснянкової верби, М. Максимович простежує її міфологічне значення і як дерева смутку (смерті), і як дерева життя в південних і західних слов'ян, у литовців, греків тощо. Наукові відомості про генезу багатьох мотивів української обрядовості та європейські і позаєвропейські історичні та художні паралелі, відображення живого фольклорно-етнографічного процесу як віддзеркалення психології українського народу свідчить насамперед про значну вагомість цієї праці. З іншого боку, матеріали цієї збірки розкривають глибинну суть народної звичаєвості й обрядовості: уся вона генетично пов'язана з космогонічною "свідомістю" кількох найважливіших символів – сонця й півдня, дня і ночі, вогню і води, боротьби за життя проти смерті. Концепція дослідження М. Максимовича підтверджує висловлену наприкінці XX ст. російською дослідницею В. Єрьоміною думку про пріоритет міфологічної свідомості у структурі ритуалу і звичаїв. "Залишаючи збоку суперечливе питання про пріоритет ритуалу над міфом, яке доводилося в працях Дж. Фрезера, А. Ленга, було активно підтримане О. Веселовським, пізніше розроблялося в працях учених "кембріджської школи" – Дж. Харрісоном, А. Куком, Ф. Конфордом та ін., важливо мати на увазі найтісніший зв'язок міфу та обряду для джерел людської культури" [5, с. 3].

На відміну від образу "життя", який здебільшого в українському фольклорі не персоніфікується, "смерть" – одне з основних понять міфологічної картини світу – має антропоморфне втілення у прозових народнопоетичних жанрах (казках, легендах). Відомий вітчизняний фольклорист Л. Дунаєвська зазначала: "Дидактичні казки склалися в процесі становлення класових відносин феодалного ладу. Вони зафіксували уявлення про багатство як один з найголовніших факторів привілейованого становища людини в суспільстві, про щастя, долю, смерть, біду як про антропоморфних істот, від яких залежить життя кожної людини. Казки цієї групи дають своєрідні настанови – як уникнути смерті, біди, злиднів. Змінити щось в житті можна лише завдяки стосункам з персоніфікованими істотами – Щастям, Долею, Кривдою тощо" [4, с. 131].

"У казці відображена віра в існування "потойбічного світу", повернення звідти, уявлення про смерть, заховану у певному предметі (яйці, скриньці, голці тощо)" [4, с. 89]. У новелістичних казках Смерть виступає в образі хтонічної істоти жіночої статі, часто з кошою в руках, якою вона стинає голови людей: "Надійшла Смерть і каже: "Оце й добре, що я вас, волоцюг, спіткала. ... Ось я вас зі світу зжену, косою голови постинаю!" ("Козаки і Смерть") [6, с. 355]. У деяких казках Смерть постає довірливою, її легко вмовити чи обдурити. У процитованій вище казці Смерть, зустрівши двох козаків, прагне забрати їх із собою, проте спочатку вона піддається на їхні

найчастіше грав перевдягнений парубок (вивернутий кожух і дерев'яний макет голови тварини), чи її виготовляли з дерева та шкіри або й водили живу, сприяє врожаю, родючості, життєдайній силі:

*Де коза ходить, там жито родить!
Василько козу по селу водить:*

*Де коза рогом, там жито стогом,
Де коза стопою, там жито копою.*

Або:

*Де коза ходить, там жито родить,
Де коза туп-туп, там жита сім кіп.*

Центральним моментом ритуального дійства є танець "кози", її "вмирання" і "воскресіння", що символізують відродження природи, циклічний кругообіг часу, смерть старого і народження нового року, а також мають відгомін давніх жертвоприношень, закликання кращого врожаю, добробуту в господарстві:

*А в наших сільці всі хлопці стрільці.
Встрелили козу в правеє ушко...
...уставай, коза, вставай, сірая...*

Або:

*Встрелили козютку у праве вушко!
Пуць, коза впла да й хвіст задрала.
(Коза падає.)
Три куска сала, щоб коза встала.
Устань, козютко, розвеселися,
По цьому двору, по господару.*

Така містерія покликана була забезпечити майбутній урожай, добробут родини. Існують різні погляди на походження образу кози: тотемна істота; жертвна тварина (іноді "козою" називали останній сніп пшениці, який так само символізує умирання рослини та її відродження після сівби); сузір'я Козерога, у якому відбувається новорічне дійство; цап, що супроводжує Перуна (із часу, коли Перун був мисливцем).

Міфи і легенди про прекрасних богів, які помирають чи потрапляють у полон до володаря потойбічного світу, але потім знову оживають або повертаються на цей світ, знаходимо у багатьох світових культурах. Ці міфи, з одного боку, "обіцяли щасливе загробне життя", з іншого – "давали надію на те, що смерть можна перемогти. Вони стверджували життєву силу природи, породжували думку про продовження життя людини в її нащадках і, окрім того, символізували щорічне пробудження природи" [9, с. 312]. У давньоримській міфології таким богом є Адоніс – прекрасний легінь, якого полюбила Венера (тотожна фінікійській богині Астарті). Якось на полюванні Адоніса вбив дикий вепр, тож юнак потрапив у підземний світ. Але Венері вдалося вимолити дозволу для Адоніса повертатися на півроку у світ живих. У фінікійському місті Біблі, центрі культу Адоніса, щороку проводилося свято, на якому виконувалися поховальні пісні. Месопотамський бог рослинності Таммуз, чоловік богині плодючості Іштар, в обмін на воскресіння своєї дружини також півроку повинен був проводити в підземному світі. У західносемітській міфології найбільше поширення отримав культ Балу (пізніше – Баал, Баал-Хаддад, Хаддад), який був головним героєм міфів, – бога бурі, грому і блискавки, дощу і плодючості, сина бога плодючості Дагана. Баала називають богатирем, князем (Баал-Зебул, звідси – біблійне Вельзевул) [1, с. 85], найсильнішим із героїв, який осідлав хмару, озброївся громом та блискавкою, викликав на двобій і переміг бога води Йамму, що уособлював сили хаосу і загрожував природі. Головний ворог Балу – бог смерті і підземного світу Муту – вбиває героя, прагнучи відняти в нього владу над світом і богами. Сестра і кохана Балу, прекрасна Анат, помстилася за багатиря. Поразка Муту повернула Балу життя і владу, після чого плодю-

чість землі було відновлено. Муту ж з'являється на сьомий рік після своєї загибелі і знову бореться з Балу. Бій між Балу і Муту постійно повторюється: смерть Балу спричиняє зів'янення і засуху, а його воскресіння – розквіт у природі. У грецькій міфології бог фрігійського походження Аттіс, пов'язаний із оргіастичним культом Великої матері богів Кібели, – син одного фрігійця, з юності нездатного до дітонародження (за іншою легендою – син двостатевого божества Агдитис, у якого це ж божество і закохується через його неймовірну красу), – убитий, за однією версією, диким кабаном, а за більш поширеною – у приступі безумства, насланого на нього ревнивою Кібелою, оскоплює себе і від цього гине. Цей сюжет проповідували прибічники культу Аттіса, оплакуючи його загибель і щовесни відзначаючи воскресіння святкуванням-містеріями, супроводжуваними шаленими кривавими ритуалами. Одним із найвідоміших сюжетів про вмираючого і воскресаючого бога у світовій міфології можна назвати міф про загибель єгипетського бога Осіріса – бога плодючих сил природи, царя підземного світу – та його дружину і сестру Ісиду, брата Сета і сина Гора [8, с. 418]. Сет, бажаючи знищити брата і захопити владу, зробив і разом із 72 помічниками приніс на бенкет до Осіріса розкішно прикрашену скриню (саркофаг), яку пообіцяв подарувати тому, кому вона підійде за розмірами. Коли надійшла черга Осірісові лягати до скрині, Сет накрив її кришкою, залив свинцем і кинув у Ніл. Скриня прибилася до берега, її оповило гіллям вереску, що дало змогу вірній дружині Ісиді знайти чоловіка, видобути чудесним шляхом його життєву силу і зачати від нього, мертвого, сина Гора. Коли син виріс, він переміг Сета, вирвав у нього око, яке дав проковтнути мертвому батькові, у результаті чого останній ожив, але не захотів правити на землі і, залишивши трон Горові, почав царювати у підземному світі. В іншому варіантові Осіріс був убитий Сетом, який перекинувся на бика (кабана). Ще за однією версією, Сет порубав брата на 14 частин, які розкидав по всьому Єгипту, але Ісіда збирала їх до купи, ожививши чоловіка. Усім цим сюжетам притаманна віра в щорічне воскресіння життєвої, плодючої сили, здатної побороти смерть і сили п'їтьми.

Таке кодування ідеї "життя", помічене багатьма ученими світу, розглядалося у працях європейських та вітчизняних учених XIX ст. – Д. Фрезера, Е. Тайлора, К. Юнга, В. Гумбольдта, О. Афанасьєва, О. Веселовського, М. Міллера, В. Мангардта, О. Потебні та ін. Загальноєвропейська одержимість народною культурою, фольклором, звичаєвістю на початку XIX ст. в Україні спалахнула з особливою силою, бо цьому сприяла природа української душі, історичні та соціальні умови розвитку нації. Якщо збирачі та дослідники першої половини XIX ст. – З. Долєнга-Ходаковський, М. Цертелев, М. Максимович, М. Гоголь, П. Лукашевич, М. Шашкевич, Я. Головацький, І. Вагилевич, Й. Лозинський, І. Срезневський, О. Бодяньський, ранній М. Костомаров, А. Метлинський, ранній П. Куліш – були репрезентантами романтично-народницького характеру, то, починаючи з середини 60–70-х рр. XIX ст., з появою праць О. Потебні, О. Котляревського, В. Антоновича, М. Драгоманова, І. Франка, М. Сумцова, М. Хасанського, М. Шашкевича, П. Житецького, Б. Грінченка, М. Грушевського, М. Павлика, В. Гнатюка, в українській фольклористиці утверджується методологія "наукового реалізму", базованого частково на постулатах позитивістської естетики й критики з перевагою основоположного принципу історизму [3, с. 152].

Одну із основоположних ролей у формуванні наукових принципів, методології української фольклористики відіграв визначний український учений М. Максимович. Найважливішою ланкою цієї методології є аналіз фактів реальності і людської поведінки в її співвідношенні до

М. Гнатюк, д-р філол. наук

"ТРУДНОЩІ ПЕРЕКЛАДУ": ІДЕОЛОГІЧНІ АКЦЕНТИ У ТВОРЧОМУ ДІАЛОЗІ Ю. ЯНОВСЬКОГО ТА Р. ГУЛКИ

Розглянуто аспекти перекладацької діяльності Ю. Яновського та Р. Гулки, теоретичні концепції міжмовної комунікації.

The article contains analysis of the aspects of translation practice by Y. Yanovsky and R. Hulka and highlights theoretical concepts of interlanguage communication.

У сучасній філологічній практиці дослідження лінгвістичних аспектів міжмовної комунікації, яку називають "перекладом", або "перекладацькою діяльністю", займає важливе місце. Найзагальніше переклад можна означити як збереження змісту повідомлення при зміні його мовної форми, враховуючи певні особливості вираження цього змісту. Особливим видом (за наявності автоматичного, машинного перекладу) залишається художній переклад, що має своєрідні властивості, завдання і проблеми. Оскільки форма і зміст художнього твору перебувають у нерозривній діалектичній єдності, то й "перекладач, – на слушне зауваження В. Коптілова, – повинен не тільки правильно відтворити ідеї автора роману, драми чи поеми, а й відобразити спосіб художнього втілення цих ідей, передати образність оригіналу з не меншою силою, ніж це зробив його автор. Звідси пильна увага перекладача художнього твору до його семантики і до його стилістики. Досконалим перекладом художнього твору може вважатися лише такий, який передає ідейно-образну суть першотвору через відображення його семантико-стилістичної структури" [3, с. 5]. Для кожного перекладача існують свої критерії й способи, тому кожен переклад є особливим, індивідуальним і неповторним.

Теорії та принципи перекладу постійно змінюються залежно від часу й літературних віянь. У своїй доповіді "Про різні методи перекладу", виголошеній 1813 року в королівській Академії Наук у Берліні, Ф. Шлейєрмахер охарактеризував труднощі перекладу, наголосивши на неможливості віднайти точні відповідники ні в лексиці, ні в морфології чи синтаксисі. Звідси – приреченість перекладача на пошуки прийнятної рішення. Учений виокремив три ступені наближення перекладу до оригіналу: 1) парафраз – переклад своїми словами; 2) імітація – перекладач коментує ціле з різнорідних частин і намагається справити на читача враження, схоже до того, яке отримав читач оригіналу; 3) "справжній переклад", що досягається одним із двох шляхів: а) перекладач залишає автора в спокої, але примушує читача перекладу піти йому назустріч; б) перекладач лишає читача в спокої, але змушує автора оригіналу йти йому назустріч. Ф. Шлейєрмахер наполягав і на необхідності різних перекладів одного й того ж художнього твору, оскільки саме в такий спосіб можна досягти довершеного перекладу образного ряду.

Відомий вчений О. Потебня, уподібнюючи структуру художнього твору до структури слова, вважав, що вона складається з трьох компонентів: *зовнішньої форми*, тобто обрамленого відповідним чином матеріалу (мови), *змісту і внутрішньої форми*, тобто способу уявлення змісту (у поетичному творі – це образ). Названі компоненти має оригінал, а також твір, що з'являється внаслідок перекладу. Проте ставлення перекладача до кожного з них різне. Якщо (в ідеалі, принаймні), *зміст* твору має лишатися незмінним, а *зовнішня форма* підлягає зміні, то основною сферою застосування майстерності, здібностей, вправності перекладача буде *внутрішня форма*, тобто образність художнього твору.

Під час художнього перекладу відбувається творча взаємодія індивідуальностей автора оригіналу та перекладача. Теоретичному осмисленню цього процесу перешкоджають дві крайності: об'єктивістське уявлення про

переклад як про копію оригіналу та суб'єктивістська концепція перекладу як процесу, тотожного оригінальній творчості. Але існує й третій варіант стосунків між перекладачем та автором. Талановитий перекладач, який має власну індивідуальність, скеровує її на те, аби якнайглибше зрозуміти і якнайповніше втілити засобами рідної мови текст оригіналу. Він свідомо підпорядковує свою індивідуальність особі автора оригіналу, як актор підпорядковує свою поведінку на сцені задуму автора п'єси. Він усвідомлює себе провідником ідей та образів першотвору, з яким прагне познайомити співвітчизників. Таким чином, проблема творчої взаємодії індивідуальностей автора оригіналу та перекладача напряму проектується в площину точності та відповідності перекладу. Так само успіх перекладача залежатиме від правильного вибору твору для перекладу, який став би джерелом його натхнення та творчості озброєності, усвідомлення можливостей і втрат на шляху творчого пошуку. Важливе значення має й досконале володіння мовою, з якої робиться переклад, і не менш добре знання рідної мови, відчуття її найтонших відтінків. Через призму приймаючої мови повинні відчуватися національний дух та національна форма оригіналу, а також індивідуальний стиль письменника. Вправний перекладач повинен також чітко уявляти суспільне середовище, в якому виник твір, ті причини й обставини, що покликали його до життя і завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах та в інші часи. З усіх названих факторів останній залишається чи не найбільш вразливим. Для тоталітарних суспільств ця вразливість насамперед обумовлена ідеологічними чинниками. Яскравим свідченням цьому є історія творчих взаємин двох видатних майстрів слова – українського письменника Ю. Яновського (1902–1954) та відомого чеського перекладача й популяризатора української літератури Р. Гулки (1887–1961).

Найціннішим надбанням чеської україніки є переклади творів класиків української літератури І. Франка, В. Стефаника, Марка Черемшини, Л. Мартовича, Г. Хоткевича, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, А. Свидницького, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Ю. Смолича, О. Гончара, Ю. Яновського, С. Скляренка, О. Ільченка та багатьох інших, здійснені Р. Гулкою упродовж багатолітньої самовідданої праці на ниві культурного й духовного зближення наших народів. Зацікавлення українською літературою прийшло до чеського перекладача на початку 20-х років XX ст., про що згадував у своєму листі до Н. Семанюк – вдови Марка Черемшини так: "Коли я в 1920 році зачав цікавитися українською літературою, мені... був головним провідником... Володимир Гнатюк. Його ласкавістю я дістав зі Львова українські книжки, серед яких були насамперед твори покутських класиків – новели Стефаника, Мартовича, Черемшини. Були це автори щодо розуміння життя краю так різні і одночасно так споріднені змістом, що мене одразу захопили..." [5, с. 3]. Але була в тій захопленості ще одна спільна риса, властива їм усім – незрівнянність Карпат, на які споглядали з різних сторін, не відчувачи при цьому будь-якого розмежування, а радше навпаки – дивну спорідненість, близькість поглядів і дум про минуле, теперішнє й майбутнє. Зачарований побутовим рельєфом, Р. Гулка називав Карпати "мої гори", "котрі я з їх людом й зо всім так люблю". Він звору-

шливо зізнавався: "В Коцюбинського "Тіні забутих предків", котрі я також переклав, в творах Черемшини, Стефаника, Кобилянської є мій світ – світ гарний й коли не багатий" [4, с. 233]. Перекладаючи багатьох українських митців, він насамперед шукав в авторові "людину" і як стверджував: "Це не є лише в творах, це є в цілیم життю" [там само]. Не випадково до його творчих зацікавлень потрапила й неординарна постать Ю. Яновського, перше листовне знайомство з яким відбулося в 1947 р. Безперечно, до цього Р. Гулка знав і читав твори Ю. Яновського, які перекладалися різними мовами, у тому числі й чеською. Підтвердженням цьому є лист українського письменника до чеського побратима від 28.VII.1947 р., включений до останнього тому п'ятитомного зібрання творів Ю. Яновського (дату вказано помилково – 28.XII.1947). Цікаво, що чорновий автограф листа помітно відрізняється від друкованого тексту рядом принципових моментів, вилучених у чистовому варіанті. Тож, цитуючи чорновий автограф, означимо відповідні місця курсивом: "Шановний пане Рудольф Гулка! Листа Вашого, переданого через народного художника СРСР Василя Касіяна (близького приятеля Гулки ще з 20-х років, коли студював у Празі – М. Г.) я одержав. Мене тішить, що чесна демократична громадськість матиме мої твори в перекладі з української на чеську мову. (До речі, я маю в себе книгу "Вершники", видану в Празі 1936 року у видавництві "Odeon" , переклад Власта Борек. Рецензія на неї була в газеті "Руде право" від 7.III.1936 р. під назвою "Епос пролетарської революції".)

Я б з охотою написав кілька слів передмови до чеського читача, але я заперечую проти видання роману "Чотири шаблі" в цьому році, бо я працюювиму над другою редакцією. *Перша редакція роману (особливо ж те українське видання його, яке вийшло в Празі 1941 року – скорочене й спотворене), не належить до моїх творів, які я хотів би видати в першу чергу.*

Надсилаю одночасово журнал "Дніпро" №4 та №5, де повністю видрукувано мій новий роман "Жива вода", закінчений цього року. Там є біо-бібліографічна передмова, яку Ви можете використати. Сподіваюсь, що за місяць надішлю Вам нове видання моїх новел, куди вміщено речі з книг "Короткі історії" та "Земля батьків", які Ви зможете також (по вподобі) перекласти і запропонувати до журналів чи видавництв. Вітаю Вас і бажаю Вам успіху. Юрій Яновський. Київ, вул. Леніна 68, кв. 66" [6]. Щодо наголошених у листі моментів, варто зосередити увагу на двох аспектах: творчій історії роману "Чотири шаблі" (1930) та виданому в 1947 р. журнальному варіанті роману "Жива вода". Як відомо, відразу по виході "Чотирьох шабел" у світ вульгарно-соціологічна критика оголосила твір "шкідницьким", "націоналістичним" і в результаті – його було вилучено з культурного контексту доби на довгі півстоліття. Бажання митця знову повернути читачам цей дуже цікавий, оригінальний твір, очевидно, не полишала його ніколи. Саме цим зумовлені заяви про намір роботи над другою редакцією, що, на його думку, повинна була б уможливити після певної корекції "дратівливих" для офіційної критики місць нову появу твору серед читацької аудиторії. На щастя для тексту, цим планам не судилося збутися. Твір залишився неушкодженим, але й до читачів він потрапив багатьма роками по тому, вже після смерті автора. Роман "Жива вода" майже дзеркально повторив творчу долю "Чотирьох шабел" за єдиним суттєвим винятком: друга редакція так була проведена під тиском радянської партійної критики й засвідчила аж ніяк не на користь творчої волі автора. Друга редакція роману "Жива вода" – "Мир" (1956) з'явилася друком теж після смерті письменника, дчасно скоротивши, по-суті, йому життя.

На завершальному етапі відлік сходження на Голгофу почався з сумнозвісного вересневого пленуму Спілки радянських письменників України 1947 р., де разом з Ю. Яновським розпинали М. Рильського та І. Сенченка за твори, які зумили розповісти правду про війну і про важкі післявоєнні будні. Читаючи стенограму засідання з обговорення роману "Жива вода" [див.: 1], дивує найбільше те, де ж брались сили на вимушену (чи скоріше вимучену) переробку твору і "врахування зауважень" (понад 200 за пропозицією ідеологічного відділу ЦК партії). Але й такі удари долі безслідно не могли минути. Спланована радянськими органами кампанія по знищенню роману та його автора ознаменувалася тим, що після публікації тексту на сторінках журналу "Дніпро" набраний у видавництві наклад книги було майже повністю знищено. Дивом уцілілі примірники стали раритетом. Саме в час цькувань та гонінь Ю. Яновський відсилає Р. Гулці лист, схожий більше на телеграму-блискавку, що своєрідно засвідчує катастрофу корабля, після якого лишилися одні уламки: "Київ, 10.X.1947. Шановний пане Рудольф Гулка! Я прошу не видавати чеською мовою моїх романів "Майстер корабля", "Чотири шаблі" та "Жива вода". З правдивою пошаною Юрій Яновський" [7]. Як бачимо, слів для додаткових пояснень бракувало, та й з огляду на цензуру чи варто було це робити. Переповісти ж події так, аби вони могли вкластися в рамки елементарної людської логіки, не уявлялося можливим. Твори, що склали б честь будь-якій національній літературі світу, в Україні вже вкотре піддавалися анафемі. Доказом служили такі "аргументи" як "паплюження радянської дійсності", горезвісний "український буржуазний націоналізм". Традиційні ярлики і трафарети радянської партійної критики ще не одне десятиліття висітимуть дамокловим мечем над кожним чесним і правдивим художником.

Добре розуміючи ситуацію, що склалася на той час в Україні (об'єктивним інформаційним джерелом залишалися українські видання, зорганізовані українською громадою в Чехії, починаючи з політичної еміграції міжвоєнної доби), Р. Гулка висловлює у своєму наступному листі до Ю. Яновського товариську підтримку через готовність подальшої співпраці над новими перекладами, зокрема збіркою новел "Земля батьків" (1944). Далекий від декларативних гасел, він сповідує вивірений і незрадливий принцип – "коли кажеється, що є дружба між народами, насамперед треба, щоб була дружба між людьми" [4, с. 234]. Намагаючись уберегти "свого автора" від принизливих переслідувань, він вибудовує діалог за офіційним "гласом Москви". Так, у його листі від 16.V.1948 р. читаємо: "До пана Юрія Яновського, письменника. Київ. Шановний Пане, повідомляю Вас, що видавництво Союзу чехословацько-радянської дружби у Празі має від міжнародної книги у Москві дозвіл видати у чеському перекладі Вашу книгу "Земля батьків". Перекладом цієї книги був повірений я. Тому, що тут у Празі не має оригіналу, прошу, будьте такі ласкаві та пришліть мені його на мою адресу через Українське товариство культурного зв'язку з закордоном.

При цій нагоді дуже Вас прошу не забувати, що я маю вже перекладені ваші романи "Чотири шаблі", "Вершники" й "Жива вода". Коли будете робити нову редакцію цих творів, прошу поінформувати мене ласкаво. Щиро Вас по-здоровляю. Ваш Рудольф Гулка. Прага. 16.V.1948" [2]. На відміну від підкреслено ділового тону на початку листа, виразно помітно, що якраз його заключна частина видає справжні наміри та почуття автора, який не приховує все ж надії, що названі твори видатного майстра української прози Ю. Яновського колись прорвуть ідеологічні заслони й стануть доступними в автентичному тексті як українському, так і зарубіжному читачу. Наше сьогодніня починає потверджувати немарність цих сподівань.

англійськи "Я дві піци"? – I'm two pizza(s)". Також популярні анекдоти про мовні непорозуміння: "Ну як? Були в тебе в Лондоні проблеми з твоєю англійською? – У мене ні. В англійців були". Підкреслюється в анекдотах і слабе володіння предметом українськими вчителями.

Більш досвідчені в опануванні мови особи розважаються прямими перекладами (голос за кадром перекладає діалог героїв бойовика *"How do you do? – All right"* як *"Як ти це робиш? – Тільки правою"*), семантичними спостереженнями (*"Артикль "а" переводиться як "типа", а "the" – як "конкретно"*) тощо. Популярними серед молоді є вирази-варваризми на кшталт: *"Філфак – всім факам фак!"*; *"Гоу ту зе на фізі!"*; *"Хау ду ю жив?"*; *"Фейсом об тейбл"*. У більш просунутому середовищі створюються навіть обценнні жартівливі віршики, які побутують як усно, так і у вигляді графіті (написів на партах й стінах аудиторій).

Загалом можна дійти висновку, що, попри дошкульні "антимовні" автентичні та "кровожерні" фальшлорні витвори, які все ж такі й досі вражають уяву громадян України, ставлення до двомовності достатньо толерантне, насамперед на побутовому рівні. Адже постфольклор є фактично двомовним, у ньому рівноправно і мирно співіснують обидві мови, у т. ч. у різних симбіозних формах. Переломним етапом в осмисленні мови як політичної цінності став майданний фольклор, в якому російську і українську мови було різко протиставлено в політичній площині як свідчення відданості різним світоглядним цінностям (це видається позитивною тенденцією). Безумовно загрозою для обох літературних мов "у народі" вважається арго ("феня") та бюрократичний сленг. Парадоксом залишається ставлення до ненормативної, передовсім обценної лексики, яка достатньо широко вживається в сучасних творах і навіть "захищається". Та-

кож увиразнюється й очевидний потяг сучасного суспільства до англійської мови. Вона помалу входить у щоденний ужиток освічених його прошарків – у вигляді варваризмів та двомовних постфольклорних творів малих жанрів.

На завершення належить підкреслити, що народження автохтонного "різномовного" фольклору, який використовує кілька мовних кодів і соціолектів та виконує як розмежувальну, так і об'єднавчу функції, є ознакою народження в Україні політичної нації.

1. *Адоньева С. Б.* Прагматика фольклора. – СПб., 2004; 2. *Бріццана О. Ю.* Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства. – К., 2006; 3. *Дандіс А.* Проекція в фольклорі: в заштиту психоаналитической семиотики // *А. Дандіс* Фольклор: семиотика и/или психоанализ. – М., 2003; 4. *Залізняк Г. М., Масенко Л. Т.* Мовна ситуація Києва: День сьогоднішній та майбутній. – К., 2001; 5. *Карпухин. И. Е.* Двуязычие современного фольклора // Первый Всерос. конгресс фольклористов. Сб. докл. – М., 2006. – Т. II; 6. *Кімакович І.* Відгрізає куса маленького труся // Фольклористичні зошити: 36. наук. праць. – Луцьк, 2005. – Вип. 8; 7. *Кутаев-Смык Л. А.* Матерные речь и ругань в современной России // <http://www.intelligent.ru/>; 8. *Кронауз М. А.* Бессилие языка в эпоху зрелого социализма // <http://www.ruthenia.ru/folklore/krongauz1.htm>; 9. *Лысюк Н. А.* "Майданный" фольклор: жанровый состав, функции, способы распространения // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – 2005. – №5; 10. *Маковец Е.* Знакомьтесь – это киевляне // Город. – 7.12.2006 // http://omelchenko.info/ru/city/1_5825.html; 11. *Масенко Л.* Мова і культура // *Масенко Л.* Мова і політика // <http://vesna.org.ua/txt/masenko/movpol/08.html>; 12. *Михайлов В. Ю.* Русский мат как мужской обценный код. Проблема происхождения и эволюция статуса // Новое литературное обозрение. – 2000. – №43; 13. *Мушкетик Л. Г.* Питання двомовності в репертуарі казкарів // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. – К., 1997. – Ч. II; 14. *Неклюдов С. Ю.* "Гоп-со-смыком" – это всем известно... // Фольклор, постфольклор, быт, литература. – СПб., 2006; 15. *Руденко Н.* "Наша мета – виховання української еліти в Криму..." (інтерв'ю) // Кримська світлиця. – 2004. – №38; 16. *Салига П. Г.* Студентські стереотипні достовірні наративи: За матеріалами оповідок студентів гуманітарних факультетів вищих навч. закладів м. Києва. Марієтська робота. – К.: Інститут філології КНУ ім. Т. Шевченка, 2005.

Надійшла до редколегії 17.06.08

О. Наумовська, канд. філол. наук

ХУДОЖНЯ КОНТРАДИКЦІЯ МОТИВІВ ЖИТТЯ І СМЕРТІ В УКРАЇНСЬКІЙ УСНІЙ НАРОДНОПОЕТИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

Висвітлено мотиви життя і смерті в українській народній прозі, прикметах і віруваннях. Розглянуто поширений у світовій міфології сюжет про вмирання і воскресіння богів; вірування українців, пов'язані із продовженням життя і смертю; образ смерті в новелістичних казках.

The article is devoted to the "life" and "death" motives in the Ukrainian folk prose, omens and beliefs. A widespread in world mythology subject is considered about dying and resurrection of gods; belief of Ukrainians, related to continuation of live and to death; appearance of death is in social folk-tales.

Життя і смерть – дві, на перший погляд, полярні філософські категорії, якими пронизана свідомість майже кожної людини. Вони відображені у життєвому досвіді, людській поведінці, моралі, нормах співжиття, втілених у родових і суспільних взаєминах, параметрах ритуалів, звичаїв, традицій, у міфологічних, а пізніше – поетичних символах кожного етносу. Аксиома усвідомлення свого земного існування на тлі вічного Всесвіту, безмежжя Космосу, досвід втрати зв'язку з активною життєвою діяльністю і бажання розгадати загадку переходу душі є, безперечно, найголовнішим ключем до відповіді про семантику багатьох поетичних символів, про генезу ранніх форм творчості – магічних замовлянь, прикмет, календарної і прозової поезії, котра виникла як колективна магія й еволюціонувала до мистецького поетичного рівня.

Протиставлення мотивів життя і смерті в народній поезії є еволюцією поетичних символів від свідомісного пантеїзму до мистецьких поетичних тропів. Водночас народна культура кожного етносу зберігається завдяки традиціям, обрядам і ритуалам, характерним лише для неї, що, зрештою, і забезпечує єдність і продовження існування цієї культури. Причетність до кодексу моралі, поведінки і досвіду попередніх поколінь, зафіксованого

і законсервованого у фольклорі, виявляється у народних календарях, яких суворо дотримувались селяни – основні творці, носії національної поетичної культури.

Це кодування основної ідеї "життя" відображене й у відомому вченні про воскресаючого і вмираючого бога. Відомий вітчизняний дослідник В. Давидюк пов'язує це з календарними міфами: "У всіх народів, від найрозвиненіших до найвідсталіших в етнокультурному відношенні, існують календарні міфи. Вони можуть бути мисливського, можуть – хліборобського змісту, але суть кожного зводиться до міфу про умираючу й оживаючу природу. У мисливських народів цей міф існує у формі уявлень про умираючого й оживаючого звіра, а в старських і хліборобських про замираючу й оживаючу родючість усього живого: землі, худоби, людей. Втіленням цього міфу служить пантеїстичне божество, яке періодично то вмирає, то оживає" [2, с. 126]. Яскравим прикладом вмираючого і воскресаючого божества в українській народній традиції є первісна народна драма "Коза", не лише відображена в українському новорічно-різдвяному циклі, а й "...відома від Балкан і Причорномор'я на всій території, де існувало відгінне скотарство" [2, с. 127–128]. Коза, яку для обрядодійства

© Наумовська О., 2009

"все українське не сприймалося ні учнями, ні адміністратцією. Навіть серед вчителів ходили антиукраїнські анекдоти..." [15]. Такі анекдоти мають агресивний характер, у них уживається ненормативна лексика та обценні конотації, що межує зі словесною порнографією. Побутування цих злостивих, принизливих, нетолерантних, а то й агресивних текстів (попри питання про спонтанність чи штучність їх виникнення) свідчить про болючість мовного питання для сучасної України. Тож у постфольклорі, на думку Л. Масенко, "омріяний рівноправний діалог двох культур... набув рис домашньої, а відтак дуже болісної для обох сторін сварки" [11]. І саме "мовні" анекдоти стали вербалізованою проективною інверсією власних несвідомих острахів та комплексів [3, с. 76] носіїв тієї чи іншої мови. Їх породжують й утримують у полі актуального фольклору неусвідомлювані побоювання отримати тавро меншовартісності та бути дискримінованими через мовні пріоритети. З іншого ж боку, добрим знаком є те, що доволі часто етнічно різноспрямовані тексти можна зустріти в репертуарі одного мовнавця – зазвичай білінгва. Це свідчить про нівелювання для нього питання про вищість чи пріоритетність тієї чи іншої мови: в обох він знаходить те, над чим можна покепкувати.

Симптоматичним для України можна вважати й протиставлення двох мов у політичній площині, де вони різко розмежовуються як символічні уособлення політичних уподобань та анти- чи державницьких інтенцій. Приміром, у такому різновиді політичного фольклору, як "майданний", мова виявилася однією з основних ліній демаркації між політичними таборами. Майдан, де було чимало російськомовних громадян і де ходили двомовні фольклорні тексти, позиціонував себе, проте, як україномовна спільнота, і тенденція до встановлення мовно-політичного вододілу увиразнилася у його колективній творчості: за одним із текстів, суржикомовна Верка Сердючка виступала на підтримку Я., а її україномовний автор-творець А. Данилко – на захист Ю. [див. також: 9, с. 51–52]. У політичних анекдотах того періоду мовленнєві характеристики персонажів використовувалися як засіб створення фольклорно-політичних портретів учасників протистояння. Вживання російськомовним кандидатом української мови дозволяло підкреслити кон'юнктурність його іміджу – прагнення позиціонувати себе на політичній арені як україномовного. Наголошення на цьому уможливило створення російського(!) аналога суржикі на основі використання українських варваризмів, і перше місце в шерезі іншомовних вкраплень, що сприймалися як варваризми, посів відомий слоган "Тому що". Показовим було і педалювання мовленнєвих помилок особи, що володіє мовою обмежено. Приміром, почувши на перемовинах, що він "має рацію", носій російської мови зізнається й зізнається, що таки дійсно має її і таємно записує розмову.

Водночас осміянню було піддано використовуваний у провладній риторичі офіційний "новомов" орвелівського стибу, яким складалися й українські, й російські "народні новини", анонси, псевдорекомендації та псевдовітання, пародії на соціологічні дослідження та різноманітні офіційні документи.

Та найвиразніше в майданному фольклорі окреслились обрисі спільного для обох мов ворога, а саме злодійського арго ("фені"). З огляду на це мовне питання набуло гостроти зовсім в іншій площині, ніж у політикумі та серед мовознавців. Творці постфольклору прогнозували: "*После избрания Я. президентом в школах наконец-то введут два государственных языка: украинский и феню*". Можливе панування фені пов'язувалося із загрозю владарювання в країні криміналітету завдяки пе-

ремозі "*бандидата в Президенти "Бандюковича"*, який поставить назавжди крапку в супереччі з приводу мовного питання: "*У разі перемоги Я. Україну перейменують в "Уркаїну", державною мовою буде "феня", законодавство стане "законодавством", а економіка – "зеконімікою", "государственным гимном станет "Мурка"* тощо. У світлі такої перспективи набув нового сенсу бородатий анекдот, пов'язаний із мовними стратегіями мас: "*Оптимісти вчать англійську, песимісти – феню, реалісти вивчають автомат Калашникова*". До слова, як засвідчив майданний фольклор, його творці й насправді досконало опанували кримінальний соціолект.

Диглосію, а власне, вправне володіння маргіальними соціолектами, демонструють носії міського фольклору й у такій царині, як нецензурщина. Якщо раніше ця лексика формувала суто чоловічий дискурс, основною функцією якого було утвердження в повсякденному житті своєї влади, зверхності, свого панування й домінування, "приписування собі або третій особі високого статусу" [1, с. 190; див. також: 12], то нині, як це не парадоксально, лайливий дискурс вочевидь "помолодшав" (ним користуються навіть діти починаючи, за спостереженнями дослідників, десь із 3-го класу) і фемінізувався (його не цураються й зовсім юні дівчатка, у т. ч., як не прикро, й студентки). Не залишився осторонь негативного зрушення в масовій свідомості й міський фольклор, де ненормативна, у т. ч. й обценна (від лат. obscene – "геніталії") лексика загалом використовується доволі широко (в анекдотах навіть пропонується стати на захист цього "загальнослов'янського" надбання й надати йому статусу третьої державної мови!). Чимало витворів "низької" сміхової культури побутує в політичному фольклорі. Вживана в них ненормативна лексика слугує своєрідною народною мовою влади (як відзначають російські дослідники, в тоталітарному суспільстві лайливий дискурс був не тільки маркером культурного занепаду й деградації, але й компенсаторним механізмом з огляду на свою антиофіційну спрямованість [8], виразом неусвідомлюваного протесту проти соціального тиску, психотерапевтичним засобом для протистояння стресам [7]). Показово, що для письмової фіксації обценних текстів нерідко використовується... латиниця (цьому сприяє мобільний зв'язок), що перетворює їх на свого роду шифровані послання.

Отже, носіям українського постфольклору на додаток до двомовності притаманна ще й багатомовність (фактично субординативного типу). З-поміж неблизько-споріднених мов використовуються спорадичні вкраплення з німецької, арабської тощо, але пальма першості залишається, зрозуміло, за англійською, яка, власне, є неочікуваним конкурентом, що втрутився в спір двох слов'янських мов. Ця мова стала своєрідним секретним кодом, зрозумілим лише втаємниченим, тобто особливо "крутим" і "просунутим", – як видається, насамперед студентам і представникам субкультури комп'ютерників. Фіксується як пасивна двомовність (використання латиниці для вуалювання обценних творів, а також принагідні англійські вкраплення в усне та писемне мовлення), так і двомовність продуктивна, що уможливорює народження особливо "прикольних" з огляду на незрозумілість для "непосвячених" текстів.

Потяг сучасного суспільства до англійської є більш ніж очевидним. Вона входить у щоденний ужиток освічених його прошарків і зазнає адаптації, формуючи новомодний україно-англійський соціолект – ukenglish: ним починають створюватися новітні постфольклорні та фальшлорні твори. У початківців-школярів у моді перекладні підколки, побудовані на омофонних збігах: "*Переклади англійською: "Я м'яч-один". – I am a ball one"; "Як по-*

1. Гнатюк М. М. Юрій Яновський: текст і авантест. – К., 2006; 2. Гулка Р. Лист до Яновського Юрія. Автограф. Прага, 1948, 16 травня. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф.№116, од.зб.№ 1632. – 1 арк.; 3. Коптілов В. Теорія і практика перекладу. – К., 2002; 4. Няхайова М. Листи Наталі Василівни Семанюк до чеського перекладача Рудольфа Гулки // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації україністів: Літературознавство. – Чернівці, 2003. – Кн. 2; 5. Семанюк Н. Зв'язки музею Марка Черемшини з демократичними країнами // Прикарпатська правда. – 1958. – 14 грудня; 6. Янов-

ський Ю. Лист до Гулки Рудольфа. Чорн. автограф. – К., 1947, 28 липня. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф.№116, од.зб.№ 1341. – 1 арк.; 7. Яновський Ю. Лист до Гулки Рудольфа. Чорн. автограф. – К., 1947, 10 жовтня. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф.№116, од.зб.№ 1343. – 1 арк.

Надійшла до редколегії 24.06.08

Л. Грицик, д-р філол. наук

ПОРІВНЯЛЬНІ СТУДІЇ В. ГНАТЮКА ЯК ПОЛЕ НАУКОВИХ РЕФЛЕКСІЙ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Розглянуто порівняльні студії В. Гнатюка, присвячені вивченню феномена "української школи" в польській літературі епохи романтизму. Уперше в поле компаративних спостережень введена дисертація В. Гнатюка, виконана в 30-х рр. ХХ ст.

This article investigates V. Gnatyuk's comparative analysis devoted to the phenomenon of Ukrainian school in Polish literature romanticism age. For the first time in the field of researches includes V. Gnatyuk's dissertation completed in the 1930s.

Донедавна про Володимира Яковича Гнатюка-ученого знали дуже небагато. Можливо, більше науковці-полоністи, частково – фольклористи. Поява об'ємного тому "Українсько-польська правобережна романтична література", що включає понад два десятки праць В. Гнатюка, зібраних проф. Р. Радишевським у виданні "Київські полоністичні студії" (Т. XII), дозволяє оцінити доробок ученого і з погляду компаративістики. Актуальність його розмислів важлива не тільки зробленим у вивченні українсько-польських літературних взаємин, зокрема дискурсу, представленого "українською школою" в польському романтизмі [3], творчості окремих українських, польських, французьких, російських письменників, історії літератури (у дискусіях з В. Коряком, автором двотомного "Нарису історії української літератури", він палко відстоює "стильовий" принцип періодизації) [2], увагою до такого своєрідного явища як балагульщина та шляхів її проникнення в літературу [8].

Наш інтерес викликають компаративні методики, використовувані В. Гнатюком в осмисленні багатого фактичного матеріалу, що здобувся на певні "диференційні ознаки" у працях як польських, так і вкраїнських дослідників, маючи при тому чимало розходжень. "Українська школа" польського романтизму, – констатує Р. Радишевський, – є своєрідним українсько-польським пограничним дискурсом з характерними для неї темами, мотивами, ключовими словами, кодами, стереотипами, специфічною інтертекстуальністю" [19, с. 9]. Матеріал визначав "поле дії" і напрями вивчень, на яких не могли не позначитися, окрім усього, й факти, сказати б, додаткові. Перебуваючи в різному – київському, одеському, московському, ленінградському – науковому середовищах (так складалася, як свідчить, В. Гнатюкова "Curriculum vitae", доля) [20, с. 69–72], спілкуючись із вченими, автор мав можливість знайомитися (цього конче вимагала й мета його головного дослідження) зі способами осмислення аналогічного матеріалу іншими вченими: В. Гнатюк володів вісьмома мовами. Він займався науковою роботою з 1912 р., з часів навчання в Петербурзі, хоч друкуватися почав пізніше. Отже, його праця могла нести на собі сліди іншого / чужого, у тому числі й європейського досвіду: імена, що ними оперує дослідник, підтверджують це. Інша річ, чи був і наскільки був готовий В. Гнатюк до його реалізації. І чи поєднувався цей досвід із напрацьованим українським порівняльним літературознавством (М. Костомаровим, О. Котляревським, М. Драгомановим, І. Франком, А. Кримським, М. Дашкевичем, О. Колессою) на початок ХХ ст. у площині українсько-польських літературних взаємин: саме на цій "сфері досліджень" він акцентує. В усякому випадку, обраний В. Гнатюком шлях вивчень (від конкретних авторів – до

осмислення їх у контексті літературної епохи, школи) спонукав дослідника (як-от, при висвітленні творчості Т. Падури, М. Грабовського, О. Грози) [8] залучати до вислідів праці, в яких порівняльні аспекти були визначальними: І. Франка, М. Драгоманова, О. Третяка, М. Дашкевича, О. Колесси, С. Здзярського та ін. Це помітно у вислідах форм міжлітературних взаємин (контактів, впливів, переспівів), а також на тематичному (напр., теми гайдамаччини у М. Грабовського, О. Грози, Ю. Словацького, Т. Шевченка), стильовому, генологічному (напр., жанр водевілю), поетикальному рівнях тощо. "Для сучасного об'єктивного дослідувача, – міркує В. Гнатюк, – і Падура, і Шевченко, і Костомаров, і частиною М. Драгоманов знаходять належне місце в історико-культурному розвитку як певні кільця національно-визвольного руху" [7, с. 78]. Розпорошеність Гнатюкових праць і призначеність їх для того чи іншого читача – (часом вони дуже різні – від "Червоного шляху" – до, наприклад, "Українського археографічного збірника" чи "Літературно-наукового вісника") створюють певні перешкоди в осягненні пошукових підходів до порівняльного вивчення художнього матеріалу, теоретико-методологічного підґрунтя досліджень В. Гнатюка, важливих для осмислення історії порівняльного літературознавства в Україні початку ХХ ст., в якому (з різних – ідеологічних, методологічних причин, а то й незнання матеріалу) залишається чимало білих плям.

Попри певні труднощі, доступні для роботи студії, все ж, дозволяють висунувати із розрізеного матеріалу, часто емпіричних дослідів головне, що уможливило міркування над особливостями Гнатюкового компаративного дискурсу. З погляду сучасного літературознавства в судженнях В. Гнатюка є чимало застарілого й неприйнятного. Це стосується й опертя дослідника на "керівну" марксоленінську методологію, згадка про яку в ті часи була нормою. Але сам учений не раз наголошує на тому, що у своїх вислідах він посилається на "аналогічні, більш розроблені в нас області західноєвропейських літератур того самого романтичного та реалістичного періоду" [7, с. 364]. Ці "області", як видно, були відомі йому ще із часів навчання в Історико-філологічному інституті в Петербурзі (1912–1916 рр.). Так, В. Гнатюк згадує, що вже тоді "виконав деякі самостійні праці ... у професора Бороздіна на тему "Античні мотиви в поезії Батюшкова", у проф. Малєй-на працював по дослідженню байкарства й зокрема Федра" [18, с. 59]. Про ці студії, так само, як і про заняття в "Українському науковому гуртку", підготовку наукових доповідей, наприклад, про Т. Шевченка, М. Яцкова, він згадуватиме і в інших документах [20, с. 58–59]. Не виключено, саме тоді В. Гнатюк познайомився з літературознавчою компаративною працею С. Здзярського [1901 р.], до якої не раз повертатиметься в дисертації. Виходимо при

цьому насамперед із того, що польське коло вчених було в полі зору початківців ще й завдяки "кураторові" "Українського наукового гуртка" відомому полоністові, знавцеві західноєвропейської та античної літератур Т. Зелінському – про нього шанобливо відгукується В. Гнатюк. Виконані на стикові етнології, антропології, історії та психології, студії Т. Зелінського ("Давній світ і ми", 1903; "Історія античної культури", 1915 та ін.), переклади античних авторів викликали неабиякий інтерес у студентів. У силу своїх наукових уподобань Т. Зелінський не міг залишити непоміченою наукову розвідку свого земляка. Праці С. Здзярського, Т. Зелінського, Бороздіна, Малєйна (їх називає В. Гнатюк) уже в петербурзький період формували в молодому дослідникові свої підходи до вивчення матеріалу в широкому колі культурно-історичних подій. Не заперечуючи контактно-генетичних підходів, де мали місце впливи, запозичення, переробки, В. Гнатюк вдається й до типологічних (тематологічних, генологічних). Намічена лінія наукових спостережень крізь призму порівняльно-типологічних зіставлень була поглиблена в період роботи В. Гнатюка в Києві на науково-дослідницькій кафедрі, куди його "обрали" разом із М. Зеровим та О. Дорошкевичем. Про це В. Гнатюк запише в одному з документів: "з 1925 року я працюю на кафедрі мовознавства (а не до її ліквідації), в галузі літератури, спеціально досліджуючи один розділ з історії української літератури, польсько-українські літературні відносини в добу романтизму. Мої історично-літературні досліді здебільшого спрямовані в одну точку ... Правобережна польсько-українська література доби романтизму" [21, с. 59]. Пізніше назва дисертації була уточнена [7, с. 362]. Очевидним є те, що як об'єкт дослідження – польсько- та україномовні тексти багатьох польських письменників, у яких розроблялися українські теми, мотиви тощо, так і сам предмет вивчення – "українсько-польська", спонукали автора до використання порівняльно-типологічних технологій, а сама компаративістика стала для В. Гнатюка полем наукових рефлексій історико-культурного процесу. Це потверджує сам автор: "Українська школа" ... становить доволі складний історичний комплекс як щодо обсягу аналізованого матеріалу, ... так і "внутрішніх процесів" [7, с. 365]. В іншому місці дисертації дослідник назве "українську школу" "найповнішим, найпослідовнішим, найстійкішим явищем в художній літературі" [7, с. 373], яке упродовж тривалого часу привернуло пильну увагу як польських, так і українських учених, приводило до різних (часом абсолютно протилежних) висновків. Робота В. Гнатюка показує, що вивчення української школи і супутніх цьому феномену явищ із самого початку йшло двома шляхами – емпіричним і концептуальним, на яких апробувався/виришувався ряд проблем порівняльного аналізу, зокрема адекватності зіставлень та послідовності їх осмислення, "внутрішньоконтактних" підходів, що передбачають структурний аналіз художнього явища [11] тощо. Перший шлях долався автором легше, хоч призводив до повторень. Опрацювання багатого історико-літературного матеріалу потребувало свого аналітичного осмислення і важко піддавалося узагальненню: відчувалася відсутність досвіду осягнення великого пласта художньої творчості. Автор констатує, що привернувши увагу багатьох польських письменників та літературознавців, "українська школа" все ж не постала як цілісне явище. Розрізнене вивчення частин (тем, образів, українських елементів, впливів) не дало "історичних пояснень факту". Це стосувалося і міркувань А. Міцкевича. Згадуваний уже С. Здзярський, який "поставив собі за мету зробити іманентну порівняльну літературну студію різних народних елементів у їх відношенні до витвореної літератури" [7, с. 376], також прийшов до непереконливих наукових висновків, що породили ряд нових проблем. Не менше

розбіжностей знаходить В. Гнатюк і в оцінках "української школи", даних вітчизняними дослідниками (І. Франком, М. Драгомановим, Т. Рильським, В. Антоновичем, М. Дашкевичем та ін.). На моє переконання, у творенні концепції "української школи" в польській літературі В. Гнатюк найближче був до міркувань О. Колесси, якими той ділився на сторінках "Життя і слова" (1894.– № 1) та "Записок наукового товариства ім. Тараса Шевченка" (1900. – Т. 1). В останніх, зокрема, доводив: "Якщо ми зрозуміємо, що Україну, де панували польські впливи, поляки вважали польським краєм, ідейно невід'ємною, хоча відірваною політичною частиною своєї Вітчизни, тоді ми зрозуміємо, чому польські поети, які корилися новим літературним напрямом, почали відшукувати в українському матеріалі для визначення народної індивідуальності, чому історія цього краю була для них історією рідного народу. Тому розвій т.зв. української школи в польській літературі не здається мені явищем настільки неприродним, дивним..." [14, с. 128]. Виходячи із ґрунтовного вивчення літературного матеріалу на різних рівнях: зображення "рідної України" в С. Гошинського, Б. Залеського, А. Мальчевського; теми українського Поділля в Т. Заборовського; групи "перших стилізаторів української пісні"; діяльності "організаційних центрів українофільських симпатій" (Кременецького ліцею, Уманського училища, Вінницької гімназії тощо), серед яких були і поміщицькі маєтки, В. Гнатюк приходить до висновку: "На відміну від стилю XVI–XVII ст. українські симпатії були тіснішим чином пов'язані з активним поширенням нового літературного стилю, який одержав назву романтизм" [7, с. 392]. Отже, не впливи, запозичення спричинювали творення "української школи". Визначальним формо- і стилетворчим чинником автор вважає культурні традиції, філософські і творчі завдання романтизму. У зв'язку із цими розмислами заслуговує на увагу дискусія В. Гнатюка з польськими літературознавцями М. Грабовським та С. Сержпуховським, надто в тій частині, що стосується "оригінального періоду" (1832–1848) польського романтизму (розділ "Стиль і форми українофільства XIX ст." дисертації), де автор, обґрунтовуючи свої думки, звертається до досвіду європейського (в англійській, французькій, німецькій літературах) і так встановлює "спільні для всіх романтиків риси", не обминаючи увагою й відмінного. Або, інший шлях, веде свої висліди, вдаючись до аналогій у розвитку "литовської школи" в польській літературі чи "української" – в австрійській, російській. У спостереженнях природи "української школи", її джерел визначаються кути бачення текстуральних студій, "ландшафтність, екзотичність, фантастика, інтерес до національного минулого, ліризм..." [7, с. 395]. Ослід за небагатьма серед українських тогочасних дослідників "української школи" крізь призму компаративістики (як-от, О. Колесса, автор ряду порівняльних студій, серед яких і "Сліди впливу Жуковського в поезіях Б. Залеського" [13]) В. Гнатюк простежує жанри та жанрові різновиди у творчості представників "української школи" (арабески, сповідь, поєднання прозаїчних/розповідних і пісенних/поетичних форм, сюжетна і безсюжетна повість тощо). Неабиякий інтерес становлять спостереження В. Гнатюка над українською бурлескною літературою та її роллю ("ідеологічною і формальною") в "українській школі" польської літератури. Усвідомлюючи переваги порівняльних вислідів і нерозробленість методик, В. Гнатюк використовує уроки сучасників. І в праці "Впливи Максимовича на польсько-українську школу" запише: "... д-р О. Колесса підійшов до свого завдання із широким апаратом порівняльного аналізу" [1, с. 102]. На нагальну потребу таких напрацювань натякатиме і в іншій праці – "Польський літератор М. А. Грабовський і його приятельовання з П. О. Кулішем". Окреслюючи лише "загальні контури" взає-

текстах українські реалії, в україномовних – російські: "Государство Ватикан в Риме признает независимость нового государства Майдан Незалежности в Киеве...". Іншу групу складають улюблені в народі міжмовні ігри: "Вот я не пайму, пачему у вас парламент называется "Рада"? Почему рада? – Та тому рада, що не дума..." Широкий простір для таких лінгвістичних ігор дає близькість звучання деяких лексем та виразів в обох мовах (за їх різного семантичного наповнення). Створюються й мовні приколи, побудовані на "етимологізації" подібних за звуковим складом різномовних лексем: скажімо, "шабля", з погляду носія російської, означає, дуже м'яко кажучи, "тихіше, панночко!". Широко експлуатується й інтернаціональний сюжетний тип про виникнення мовленнєвих непорозумінь через наявність омоформ в обох мовах. Зайшовши "на Йордан" до української оселі й привітавшись, як навчили: "Христос христився!", росіянин (тут і далі терміни "росіянин" та "українець" означають не так національність, як мовні переваги, тобто російськомовність або, відповідно, україномовність) у відповідь чує канонічне хорове вітання "Славімо Єво" – й негайно втікає, сприйнявши це як погрозу. На митниці персонаж-росіянин, почувши: "Треба ждати", "Мало ждає", тлумачить почуте як вимагання хабара, а напис "Нехай щастить" на кордоні читає як паронімічний лайливий вираз. А україномовний хлопчик резюмує, що до Криму треба обов'язково їздити з поні, бо всі перепитують: "Поні маєш? Поні маєш?" Актуалізувався й "бородатий" анекдот про "жеромовчки"; за його схемою створено текст про комунікативну поразку україномовної бабусі в розмові з російськомовним онуком: "Я не Чипидрис, я Мишаня".

Показово, що в сучасних анекдотах прямо порушується проблема функціонування близькоспоріднених мов в Україні. Симптоматично, що знання українцями російської ніколи не заперечується. Однак справжній українець розмовляє цією мовою у виняткових випадках – скажімо, з власним собакою, бо того з Росії привезли, або із сусідом – "назло жінці". Та все ж питання про білінгвізм українських міст видається народові болючим. Адже, попри гучні заяви про відданість "рідній мові", насправді білінгви віддають перевагу саме російській. Показовим є анекдот про Раду: якщо в залі нема москалів, то на засіданні "можно и по-русски поговорить". Ця ситуація зі "щирими чухраїнцями" повторюється повсюдно – на вулиці, на конференції (єдиний обмежувач – присутність справжніх росіян). Є кілька варіантів анекдоту про Богдана Хмельницького, який скам'янів, почувши у відповідь на своє вітання "Здоровенькі були, громадяни українці!" "Здравствуй, товарищ Богдан!" (інколи – з єврейським акцентом: "Здгаствуй, товагищ Богдан!"). Феномен різномовності сіл і міст розгортається в сюжет про нерозуміння бабусі-селянки онуком-городянином. Подеколи актуалізується теза про мовну зраду, і тоді генераційно-мовний конфлікт набуває трагічного забарвлення: гуцул, убивши си-на, дорікає тому: "Чи я тебе не народив, чи я тебе не годував, чи я тебе до університету не відпустив, чи я тобі гроші не відсилав!? А ти приїхав і що ти мені сказав? "Здравствуйте, папа!"

Натомість анекдотичні "москалі" є виключно монолінгвами, вони нездатні зрівнятися навіть з українським псом, якому зазвичай доступні обидві мови. Останнім часом популярності набув еклектичний дарвіністськомонотеїстичний анекдот про мавп-п'яничок, неспроможних стати людьми попри всю зовнішню подібність. Вони не підкоряються наказам Божим, бо ж "па-украински не панімають". Засвідчує факт використання частиною жителів України виключно російської мови й перелицьований старий анекдот: "Армянское радио спраши-

вают: "Какой из языков самый трудный для изучения: китайский или иврит?" Армянское радио, не задумываясь, отвечает: "Украинский, потому что половина самих украинцев до сих пор не может его выучить". Симптоматично, що в мовній площині росіяни протиставляються навіть анекдотичним чорношкірим – геть україномовним. До того ж ті виявляються більшими прихильниками української, ніж деякі "записні патріоти": вони не просто живуть у державі, але й читають україномовну пресу, ба навіть вважають себе українцями.

Насаджені КДБ "кровожерні" анекдоти про те, що російськомовність становить загрозу життю особи, нині маргіналізувалися: їх відносять або до воєнного чи повоєнного минулого ("далеких-далеких часів"), або до Карпатського (Львів, Закарпаття) чи, рідше, Поліського етнографічних регіонів. Продовжує побутувати й невеликий цикл анекдотів про "полювання" на російськомовних. Етнічна, а радше "мовна" ненависть приписується подеколи й особам із характерною "націоналістичною" зовнішністю – дядько з вусами говорить потопаючому: "Краще б ти, синку, вчився плавати, аніж отой псячोї мови!". Показово, що подібний сюжет популярний на русифікованому Півдні України: "Оголошення вздовж пляжу біля Одеси: "У зв'язку з проголошенням української мови державною крики про допомогу іншими мовами не розглядатимуться". Така локальна прив'язка сюжету виглядає принаймні штучною, ото ж фантазія авторів подібних фальшлорних (фальшлор, або фейклор – кон'юнктура імітація фольклору) витворів підігріта, як здається, політичними дровенятами, пор. свідчення очевидці про обстановку в Одесі в часи помаранчевої революції: "Майже всуціль панувала думка, що з перемогою В. Ющенка прийде тотальна українізація. Але ця українізація тлумачилася доволі оригінально – із садистським ухилом: "Будут отрезать языки всем, кто говорит по-русски", або: "Всем русскоязычным будут выкалывать глаза", і зовсім зайжджене – що всіх росіян і російськомовних будуть вивозити з території Одеси чи України".

У менш етнотензійних сюжетах ідеться про комунікативні невдачі росіян у спілкуванні з українцями. Наприклад, у транспорті "західняки" відмовляються показувати потрібну "останівку". Оповідається в анекдотах і про інші дрібні капості: продавець не хоче продавати покупцеві, який обізвав його "товарищем", "лєзвія для брїтви" або цигарок – знущаються, посилаючи в інше село, де, зрозуміло, теж відмовляють. Диспетчер, пересвідчившись в російськомовності пасажирів ліфта, злорадіє: "Ну що, москалику, застряг?" (жертвою цього "дволезого" анекдоту може бути й "хохол").

Актуальним для таких анекдотів є питання про сприйняття української росіянами і навпаки. Тут можна нагадати "бородаті" тексти про перші мовні контакти: з погляду росіянина, українська подібна до італійської (вивіска на крамниці прочитується як "Тканіні"), а то й до японської ("Гудзікі" з наголосом на другому складі). Українцям, що намагаються розмовляти російською, в анекдотах приписується акцент у вигляді "шокання" ("гекання"), до слова, у них не помічається, що свідчить про нерелевантність цього явища для носіїв сучасного фольклору, а отже, про ототожнення ними фонем [г] і [г']. В анекдотах про україномовних наголошується на їх недосконалому володінні російською, а zarazом і притаманній їм тупості. Українцям, своєю чергою, не подобається, що росіяни спотворюють українські слова.

Є цикл російськомовних текстів, об'єктом осміяння в яких виступає безпосередньо українська мова. Побутують вони переважно в регіонах з великим відсотком російськомовного населення. Ось свідчення вчительки, яка три десятиліття працює в Криму: ще в 1976 році

Н. Лисюк, канд. філол. наук

МОВНЕ ПИТАННЯ В ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОГО ФОЛЬКЛОРУ

На матеріалі сучасного міського фольклору, що побутує в Україні, досліджено ставлення його носіїв до двох близькоспоріднених мов (української та російської) та їх соціолектів, і продемонстровано їх симбіоз у практичній площині та протиставлення – у політичній.

The relationships of modern city folklore in Ukraine and two close-related languages (Ukrainian and Russian) and their sociolects is investigated in this article where their symbioses in practical area and opposition in the political one is demonstrated.

В Україні з плином часу після здобуття незалежності мовна ситуація зазнала певних змін, зокрема й у такому історично зросійщеному мегаполісі, як столиця України – одній із так званих "контактних зон", де здавна усталилися гетерогенні мовні традиції. Нині тут у побуті співіснують обидві мови, щоправда, з переважанням російської, про що свідчать і соціологічні дослідження, й емпіричні спостереження. Приміром, за даними опитування, проведеного в Києві компанією "Research and Branding Group" у листопаді 2006 року, переважна більшість киян є білінгвами: російською мовою більш-менш вільно володіють 93% (досконало – 70%), українською – 89% (однак досконало – лише 58%) [10]. І хоч у сприйнятті жителів західних регіонів України столиця й досі зберігає імідж російськомовного міста [див.: 4], у динаміці ставлення киян до української мови загалом протягом 10–17 років можна констатувати певні зрушення, свідченням чому є зокрема й сучасний міський фольклор.

На означення того фольклору, що активно побутує сьогодні в містах, у сучасній фольклористиці вживаються різні терміни: популярна або третя культура, нова етніка, неофольклор, аван-фолк, постфольклор і навіть антифольклор тощо. Історію становлення й утвердження на наших теренах цього типу народної творчості, який прийшов на зміну класичному, що, своєю чергою, змінив архаїчний, іще належить досліджувати. І писати цю історію буде достатньо складно з огляду на принципову відмову багатьох фольклористів фіксувати й вивчати поточну творчість через її, сказати б, плебейськість та художньо-естетичну недосконалість, а також і мовну всеїдність. Однак заплющувати очі на реальність – не вихід, збирати й вивчати колективну творчість міста конче потрібно, оскільки фольклор був, є і залишається народною мудрістю, інструментом опанування й оцінки дійсності колективною свідомістю, способом адаптації до цієї дійсності й водночас захисту від неї.

Серед іншого, постфольклор є, на наш погляд, додатковим достовірним і надзвичайно багатим джерелом як для визначення істинного ставлення міського населення України до двох близькоспоріднених мов, так і для відтворення динаміки розвитку мовної ситуації. Адже до здобуття Україною незалежності київський фольклор, який є матеріалом для цієї розвідки, був майже виключно російськомовним, "глобалізованим" у межах СРСР, де варіанти одних і тих самих творів можна було почути у будь-якому місті. Щоправда, й російськомовні твори родом із Києва побутували на території всього Союзу, як, приміром, створена на основі автохтонного сюжету про пригоди крадія в пеклі та раю відомо міська балада "Жил-был на Подоле гоп со смыком...", що була записана В. Петровим у Києві 1926 р. (понад 20 куплетів), а пізніше оброблена одеситом Л. Утьосовим у стилі козацького маршу [14]. Та після 1991 р. з огляду на виникнення власного державного життя в Україні починає створюватися окремий міський російськомовний фольклор, насамперед злободенний політичний, тісно пов'язаний із вітчизняними реаліями та зрозумілий саме для нашої країни. Мовна політика приносить свої перші плоди: поряд із російськомовними творами постають й україномовні,

причому в них оцінка поточної мовної ситуації потрапляє в розряд першорядних тем. Це особливо яскраво виразняється восени 2004 р., коли мова стає ознакою політичних преференцій.

Наразі можна констатувати, що основний масив сучасного міського фольклору (принаймні в столиці) є фактично двомовним. У найпоширеніших випадках створюються окремо як україно-, так і російськомовні анекдоти та різноманітні паремії, які входять у репертуар монологів як одномовні, але в репертуарі білінгвів відтворюються у двох мовних версіях, що їх, вірогідно, слід вважати різномовними варіантами одного твору, що побутує в річищі "відкритої" в мовному сенсі традиції. Легкість переключення адресанта-білінгва з одного мовленнєвого коду на інший залежно від "мовної орієнтації" співрозмовника засвідчують сучасні дослідники О. Бріцина, І. Кімакович [2, с. 277; 6, с. 49, прим. 1].

Зауважимо принагідно, що лінгвістична "всеїдність" білінгвів має і зворотний бік – мимовільну міжмовну інтерференцію (явище, добре відоме тій галузі фольклористики, що вивчає фольклор контактних зон). Особливо виразилася тенденція до неконтрольованого включення в україномовні тексти російськомовних одиниць, що призводить до появи в стихійних перекладах (а радше недоперекладах) маси суржикових виразів. Те, що фольклорна мова не є літературною і що її стихія – це діалекти та різноманітні мішані, креолізовані різновиди мови, дослідникам фольклору відомо віддавна [13, с. 20–25; 5]. Сучасні фольклорні тексти – не виняток: вони буквально пересипані подібними інтерференційними "помилками", що, серед іншого, свідчить про загальний низький рівень володіння українською. Та все ж яскраво вираженої напівмовності, або семілінгвізму, загалом не спостерігається (хоча це властиво, скажімо, сучасному студентському фольклору [16]).

У загальному фольклорному масиві виокремлюється група принципово одномовних текстів, які погано піддаються перекладу внаслідок наявної в них гри слів (каламбурів). Тож навіть якщо вони й виконуються іншою мовою, то їхні пуанти (ударні місця) залишаються не перекладеними.

Іншу групу складають принципово двомовні твори. Деякі з них будуються на основі специфічних "довільних" перекладів з російської на українську чи навпаки: *"Як Пролетарии всех стран, соединяйтесь!" українською буде? – Голодранці усіх країн, до купи – гоп!".* До цієї ж групи належать твори, де діють представники обох етносів і в яких створюються відповідні мовленнєві портрети (показово, що в "письмовому перекладі" мовлення персонажів передається або "рідною" орфографією, або ж, для більшого приниження, – іншомовним алфавітом). У таких випадках іншомовні вкраплення, як це узвичаєно у фольклорі, відіграють роль етнічних або ж, що характерно саме для сучасного фольклору України, мовно-політичних масок (чи, жорсткіше, паспортів): *"Я., Тузілко і Герман проводять виховну бесіду з 17-річним студентом, який кинув у прем'єра яйце. Я. (з докором): "Ех, парень, я в твої годи..."*

Іще в одній групі текстів "іншомовні" вкраплення служать диференційними ознаками не тільки етнічної, але й державної належності, означаючи в російськомовних

мин двох письменників, учений констатує: це завдання можна реалізувати тільки у "спеціальному дослідженні", яке б враховувало всі аспекти "зовнішніх" взаємин їх двадцятилітнього спілкування [14, с. 227–248].

Характер вислідів В. Гнатюка, обрана епоха зумовили широкі "виходи" автора в інші, суміжні галузі знань, найчастіше в історію, фольклористику, історію мови, і змушували послуговуватися напрацьованими там підходами. Автор неодноразово звертається до розвідок М. Дашкевича, З. Доленги-Ходаковського, зокрема його студій слов'янських пісень у зіставленні із шотландськими, К. Бродзинського, публікацій у рубриці "Etnologia" "Віленського журналу", розмислів М. Драгоманова, К. Михальчука, В. Антоновича, В. Щурата. Щоправда, при цьому уточнює: матеріал літературний, художній вимагає насамперед літературознавчих вислідів [7, с. 382]. Окремі праці, як, наприклад, того ж О. Колесси і М. Дашкевича, були могутньою підтримкою, "заспокоювали" наукову спрагу, як, скажімо, Максимовичева збірка 1827 р. – його "спрагу поетичну" (так він писав про інтерес до українського фольклору). Потрібна була "засаднича концепційна схема, модель постановки і вирішення порушених питань" [17, с. 5]. Це помітно по тому, як, відповідно до свого бачення/розуміння матеріалу й вироблених критеріїв, переосмислює, систематизує автор окремі дослідження, виконані не без впливу позитивістських порівняльних студій другої половини ХІХ ст. (взяти хоча б різні публікації, у т. ч. і нарис В. Гнатюка про Т. Падуру). Для В. Гнатюка розглядувані твори представників "української школи" це не лише традиційні (як у О. Тишинського чи М. Грабовського або А. Міцкевича) візії України (козацької, гайдамацької, шляхетської), але й певний комунікаційний простір для спілкування різних культур. Про значення його можна судити зі спогадів самих письменників. Наприклад, того ж П. Куліша, який писав про відвідини маєтку Свідзинського, його бібліотеку, раритетні видання, зустрічі там із О. Грозою, М. Грабовським та інші думки, що породжували ці зустрічі в час роботи над "Орисею" та іншими творами [9]. В. Гнатюк простежує численні стилізації, обробки, виконані польськими письменниками, які таким чином вводили "український матеріал" – мотиви, теми, образи, місцевий колорит – у польську літературу, збагачуючи її художнє поле, розширюючи знання про Іншого. Безперечно, це ще не є той рівень етноімагологічних студій, про які можемо говорити тепер, перечитуючи, наприклад, Д. Наливайка чи М. Ільницького, не кажучи вже про праці Д. Пажо чи Г. Дзиринка. Швидше, це "окремі аспекти імагологічної проблематики на межі літературознавства та етнографії, етнопсихології, антропології культури, соціології" [15, с. 350], рух від позитивістських студій міжлітературних взаємин у напрямі формування уявлень/знань про інші етноси. Тут постійною є мета "простежити залежності й взаємини", "виявити наслідки культурні в один і другий бік" [6, с. 137]. Промовистими є Гнатюкові "Причинки до польської проблематики в студіях над творчістю Т. Шевченка" з пильною увагою до проблем рецепції Т. Шевченка в Польщі, зокрема крізь призму художнього перекладу, відтворення художньо-естетичних можливостей оригіналу. Не менше – багатоаспектна гама генетично-контактних підходів, використана у прочитанні Т. Падури – "живого зв'язку між "малоросійським обществом і польською ірридентою" [6, с. 137]. Завдання простежити прояви "українськості" польського поета В. Гнатюк поєднує з іншим – "почути акомпонент атмосфери", оточення, в яких перебував письменник, а це й численні подорожі Україною, захоплення етнографією, найперше, завдяки "авторитетові в українському фольклорі" З. Долензі-Ходаковському, зацікавлення історією, мовою в т.ч. й завдяки близьким стосункам і книгам Є. Болховітінова, Падуриній лектурі

(це не лише художня література, періодика, а й наукова, наприклад – українські поетики Д. Загула, Б. Якубського, Ст. Гаєвського (у розділі "Строфіка й ритміка" нарис про Т. Падуру), перекладам. "Власні спостереження" над художніми взаєминами та впливами у творчості Т. Падури, проведені в площині тематологічній, образотворення та ритміки, вибудовуються автором у певну систему на основі всебічного аналізу різномірного фактичного матеріалу, його "стигlosti", виваженого ставлення до думок попередників – обережності М. Дашкевича, непохитності С. Єфремова, переконливості В. Маслова, точності Д. Багалія. В. Гнатюк, як видно із його студій, категорично заперечує "непохитний характер" теорії впливу, яку віднаходять у дослідженнях С. Єфремова [7, с. 130]: спільне, подібне не є ознакою впливу. Тактика його порівняльних досліджень передбачає володіння матеріалом, його "вагою" з погляду поетичного і громадянського; вона не допускає необґрунтованих припущень і висновків: ремінісценції, алузії, імітації, трансформації інваріанта, стилізації можуть мати, переконує автор, різну природу. Вони не завжди вкладаються в річище традиційної контактології: В. Гнатюк акцентує й на інших її проявах. Т. Падура, показує дослідник, "запалив" К. Рилєєва, і тому з погляду сказаного саме поема "Войнаровский", її "компонування" потребують інших акцентів, якими дослідження неминуче виходитиме за межі традиційних контактологічних студій. Подібні Гнатюкові міркування вводять порівняльні студії у простір, який сучасна компаративістика кваліфікує як "текстове поле", "можливий простір сходження всіляких цитацій" тощо [16, с. 420]. І хоча йдеться про дослідження 20-х – поч. 30-х рр., коли поняття інтертекстуальності не мало широкого вжитку в літературознавчих дослідженнях (навіть чи знав В. Гнатюк датовану 1924 роком працю М. Бахтіна "Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості"), орієнтації на такий "метод читання" текстів мають місце. В. Гнатюк тяжіє увагою не до самого факту взаємодії, контакту, а до витвореного його "відлунням" феномену. Вважати В. Гнатюка тим дослідником, який "мав перспективу текстуальної реактуалізації в культурному просторі із втраченими конотаціями" [11, с. 432], не випадає, тим більше, зважаючи на умови, в яких йому доводилося працювати. Навряд чи доцільно говорити й про множинність порівняльних підходів у польсько-українських студіях ученого, хоч і докторська дисертація, і збережені часом публікації в періодичних виданнях відзначені такими спробами. При тому автор, намагаючись, як він пише, "лише кидати деякі власні спостереження" [7, с. 372] не раз доповнює свої висліди розмислами позалітературного характеру, наприклад, музики (як-от, К. Ліпінського в нарисі про Т. Падуру). Його міркування про таке явище як "українська школа", що постало у просторі двох літератур, ще не містять глибоких теоретичних рефлексій. Але, взяті разом, вони дозволяють говорити про "акт порівняння, що відбувається в часі, а не поза його межами" [12, с. 525], про певні дослідницькі принципи, їх "пізнавальний ефект", "оцінні й цінніснотворчі функції" студій. Кажучи словами польського компаративіста Е. Касперського, "порівняння співвизначає сенс і співосмислює цінність ... явища" [12, с. 523]. В. Гнатюк не виходить за межі позитивістської фази українського порівняльного літературознавства; він змінює не стільки самі напрями дослідження, як навантаження на них, і таким чином "розширює поле отриманого знання" про польську й українську літератури епохи романтизму.

1. Гнатюк В. Впливи Максимовича на польсько-українську школу // Україна. – 1927. – Кн. 6; 2. Гнатюк В. Критичні уваги до історико-літературних курсів В. Коряка // Червоний шлях. – 1931. – №3; 3. Гнатюк В. Очерки из истории польского романтизма. Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – М., 1938; 4. Гнатюк В. Польський літератор М. А. Грабовський і його приятелювання з П. О. Кулішем // Київські поло-

ністичні студії. – К., 2008. – Т. XII; 5. *Гнатюк В.* Причинки до польської проблематики в студиях над творчістю Т. Шевченка // Київські полоністичні студії. – К., 2008. – Т. XII; 6. *Гнатюк В.* Тимко Падура // Київські полоністичні студії. – К., 2008. – Т. XII; 7. *Гнатюк В.* Українська школа в польському романтизмі. Про занепад однієї романтичної течії. Докторська дисертація // Київські полоністичні студії. – К., 2008. – Т. XII; 8. *Гнатюк В.* Ярмаркове українофільство в житті та літературі (балагульщина) // Київські полоністичні студії. – К., 2008. – Т. XII; 9. *Грицик Л.* Деякі думки про роль і форми контактних зв'язків, викликані прочитанням Кулішевих "Орисі" та "Магомета і Хадизи" // Вісник Київського університету. Іст.-філол. науки. – 1991. – №2; 10. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979; 11. Интертекстуальність // Літературна енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 1; 12. *Касперський Е.* Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006; 13. *Колесса О.* Сліди впливу Жуковського в поезіях Богдана Залеського // Житє і слово. – 1894. – №1; 14. *Колесса О.* Українська народна ритміка в поезіях Богдана Залеського

// Записки наукового товариства ім. Тараса Шевченка. – 1900. – Т. 1; 15. *Наливайко Д.* Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературна компаративістика. – К., 2005. – Вип. І; 16. *Наливайко Д.* Сучасне порівняльне літературознавство як третій етап наукової компаративістики // Той, хто відродив Могилянку: Зб. на пошану В. Брюховецького. – К., 2007; 17. *Наливайко Д.* Теорія літератури і компаративістика. – К., 2006; 18. *Радишевський Р.* Володимир Гнатюк – видатний дослідник україно-польської правобережної літератури // Київські полоністичні студії . – К., 2008. – Т. XI; 19. *Радишевський Р.* "Українська школа" у польській літературі періоду романтизму // Київські полоністичні студії. – К., 2008. – Т. XI; 20. Curriculum vitae Володимира Яковлевича Гнатюка від 29.IV.1927 // Київські полоністичні студії. – К., 2008. – Т. XII.

Надійшла до редколегії 30.05.08

Л. Задорожна, д-р філол. наук

ОСОБИСТІСТЬ У Т.ШЕВЧЕНКА Й У Г. ТУМАНЯНА: КОНЦЕПТ СВОБОДИ

Розглянуто концепцію свободи особистості у творах Т. Шевченка й Г. Туманяна.

The article views the concept of the person's liberty in the works by T. Shevchenko and H. Tumanian.

Означена в заголовку проблема є, поза сумнівом, набагато осяжнішою від змоги вирішити її в одному підході, в окремо взятому розмірковуванні. Не маючи жодних щодо цього ілюзій, як і володіючи свідомістю того, що різні літературні традиції визначають різницю в часі появи спільних ідей, ставимо перед собою мету лише пунктирно окреслити, по суті, номінувати характер тих явищ, що потребують у цьому разі неодмінного вирішення.

Виходячи із цього концепту, належить окремо зупинитися на окресленні художніх явищ у творчості Т. Шевченка й Г. Туманяна, зафіксованому в українській та вірменській літературознавчих традиціях, що беруть свій початок від думок над цим питанням одного з перших, хто науково розглядав проблему, – вірменського дослідника В. Терзибашяна, а також П. Тичини. "Тичину приваблювали паралелі між "Краплиною меду" Туманяна та "Енеїдою" Котляревського, подібність відречення батька від своєї доньки в поемі "Ануш" із відреченням у поемі "Катерина" Шевченка" [2, с. 166]. Вважаємо доцільними спостереження над творчістю Т.Шевченка й Г.Туманяна в українського дослідника В. Шубравського. "А порівняймо, – закликає інший дослідник творчості Г. Туманяна в Україні В. Кочевський, – ранню Туманянову поему "Маро" з "Мар'яною-черницею" великого Кобзаря. Як перегукуються вірменський і український поети вболіванням за розтоптані невинні долі дівчат: Мар'яну мати ладнає віддати за старого сотника, розлучаючи з коханим, а дев'ятирічну Маро одружують з літнім пастухом" [15, с. 18]. Цей само дослідник зауважує: "співають гірські пері в Туманяна – а нам спадає на пам'ять грище русалок з Шевченкової "Причинної" [16, с. 125]. Безсумнівною слушністю і неперехідною цінністю володіє вдумливе вивчення означеного явища в автора фундаментальної праці "Вірмено-українські літературні зв'язки" С. Амірян, яка фіксує наявні в обох митців інвективи на адресу визискувачів народу та висловлює переконання, що в їхній творчості "краса природи не застує <...> селянського горя, убоztва й безправності трударів" [2, с. 62], а також те, що обом поетам притаманний "народний світогляд і близькість їх віршів до народнопоетичних творів" [2, с. 62].

На нашу думку, бачення людини в Т. Шевченка й Г. Туманяна в контексті свободи, що є наступною цінністю після самого життя, може надаватися до співвіднесення в кількох тематичних планах: насамперед, це гармонійне життя людини в локальному (родинному колі): як от "Садок вишневий коло хати" Т. Шевченка і "Літня ніч в селі" Г. Туманяна; далі – як чинник суспільного поневолення народу: тут можна порівняти поему "Сон" Т. Шевченка та поезію "В хатині" Г. Туманяна. Засади

свободи людини і народів у достатньо ясно виявленій квалітативній художній ідеї нескореності духу промовляють творами Т. Шевченка "Кавказ" та поезією "З мою вітчизною" Г. Туманяна; осягання свободи в історичній ретроспективі – як засіб уславлення волі народу та невмирущості його слави можна розглядати в історичних поемах Т. Шевченка "Тарасова ніч", "Гайдамаки", "Гамалія" та в поемі "Давид Сасунський" Г. Туманяна.

Означені тут завдання – це лише один із можливих шляхів вирішення заявленої в заголовку проблеми, однак нас, наразі, цікавлять моменти концептуального характеру: як Т. Шевченко й Г. Туманян сприймають категоріальне поняття свободи у виході на свободу волі особистості, а також якими є засади обох митців у сприйнятті світу, при тому, що в кожну епоху "пріоритети здобувають універсальні цінності культури, як загальноозначаючі параметри людської діяльності" [9, с. 10].

Творчість Т. Шевченка й Г. Туманяна здатна представити світу не лише означену ними епоху в житті народу, але й окреслити властиву своїй нації "історичну тяглість національної свідомості" [10, с. 31], важливі особливості характеру ментальності: в одному разі українського, в іншому – вірменського народу, репрезентує своєрідні історичні фундаментальні ідеї, моделі виробництва, національні особливості, психологію та ідеологію, побутово-звичаєві грані життя, різноманітні традиції своїх народів, у кожного з яких – своя пасіонарна домінанта, тобто "ідея абсолютної незалежності як окремої особи, так і народу" [20, с. 43]; водночас, ці поети представляють різні епохи в житті українського та вірменського народів: Т.Шевченко (1814–1861) – першу половину XIX ст., Г.Туманян (1869–1923) – помежів'я XIX й XX століть. Одразу застережемо: ми свідомі того, що в цьому разі результатом можливого між ними "діалогу є ефект певного збігу тексту автора і тексту партнера по діалогу, який зумовлюється суміщенням основоположних смислових комплексів породженого і зустрінного" [27, с. 281], як і, утім, свідомі іншого: в цьому разі "підставою для аналогії служить не кількість подібних ознак і тим більш не відсутність неподібних, а інше. Цим іншим є значення ознак або зв'язок і розташування (розрядка цитованого автора – Л.З.) їх у складі уподібнюваних предметів, точніше кажучи, різні форми співвідношення між предметом, як цілим, так і його частинами, елементами або ознаками" [3, с. 34].

Категоріальний аспект свободи тут розглядаємо як "індивідуальну свободу" [30, с. 114], єдино здатну явити "живе сприйняття реальності, що лежить в основі того відчуття правди або належного, яке конститує суспі-

нього бачення світу, наявність певного набору стереотипів, формульний спосіб опису взаємин, ситуацій, поведінки людей, неможливість переступити відомі естетичні межі, норми й принципи, певна системна замкненість [21, с. 183], що цілком може бути домінантною ознакою й окремого фольклорного жанру.

З одного боку, відсутність постійного тексту в культурі традиційного типу визначила її варіативність та установку на континуальність відтворення уже відомих текстів і постійну відновлюваність основних подій мотивів, образів (у їхньому архетипному значенні), що знову нагадує про ритуалізований характер усної культури. З іншого – ритуальність, обрядовість утвердилась у житті, побуті архаїчного суспільства, приймає всі сторони життя колективу, заволодіваючи світоглядом та мисленням люди ни. Ритуал виступає головним механізмом пам'яті (інформаційної, емоційної, програми поведінки) [27, с. 5–11; 20, с. 141–149], тому творча поетична думка швидко реагувала на цитати з ритуалу. У такому розумінні ритуал можна вважати своєрідною "рамкою", яку народна пісня наповнює та збагачує поетичним матеріалом, що не просто спроможний передати щирі, глибокі, інтимні почуття людини, а й відповідає лірико-емоційній структурі жанру.

Якщо взяти до уваги оцінку формули за В. Проппом (формули – це не "засоби", а показники певного ставлення до дійсності), то легко прийти до висновку, що формульність у необрядовій ліричній пісні виникає не відразу, але зберігається значно довше за ті причини, що її породили, і становить собою дуже суттєве явище народнопоетичної творчості. Тут нам доведеться ще раз наголосити на тій особливості, що поетичні формули ліричної пісні є матеріалом для пояснення моментів архаїчного міфологічного мислення, які трансформувалися під дією метафоризації, але "всюди вони були вираженням одних і тих самих вражень" [3, с. 493–494]. При вивченні постійних формул традиційної ліричної пісні виявляється той факт, що вони не є специфікою тільки цього жанру фольклору, а, виступаючи своєрідним усвідомленим стереотипом, об'єднують різні жанри фольклору (обрядову пісенність, баладу, замовляння, казку, легенду) в одну систему. Проте абсолютно стабільних формул у фольклорі немає, кожний елемент фольклору первісно заданий у нескінченно нових варіантах формул.

Оскільки набір основних одиниць міфологічного універсуму (мотивів) фіксується всіма жанрами фольклору, то фрагмент моделі світу, що аналізується, може бути реконструйований всередині будь-якого корпусу споріднених текстів. При цьому ступінь вірогідності й повноти опису визначається тим, наскільки обраний клас текстів "пристосований" для збереження інформації. Дійсно, якщо підійти до жанру пісні з такого зовнішнього боку, як її мотивно-сюжетний склад, визнаючи, звичайно, складність визначення точної кількості ліричних сюжетів, то виявляється, як помітив В. Сидельников, що поетичний арсенал народного співця містить не більше 20–30 основних пісенних сюжетів, які варіюються в нових редакціях [24, с. 27]. Не можна не припустити, що детальний аналіз основних мотивів народної лірики дозволить виявити елементи, які складають систему уявлень про світ, хоча вони скорочені або трансформовані в цьому жанрі фольклору. А виявлення позатекстових зв'язків словесної народної культури видається одним з найбільш продуктивних методів розшифровки знаків-мотивів, міфологем, символів фольклорної ліричної пісні – одного з найбільш "молодих" жанрів фольклору.

Семантика міфу, як відомо, менше змінюється, якщо передається як сакральне знання, вплетене в ритуал. Національний міфопоетичний текст, текст-основа – це не якась окрема оповідь, а швидше за все схема, яка ідеалізується під час конкретизації у фольклорному творі. Він не лише явище народнопоетичної творчості, він орієнтує свідомість нового творця в національній культурі, передає йому в спадок традиційні уявлення про єдність людини та природи, про такі категорії, як любов, смерть, доля. У більшості випадків цілісний текст-субстрат розпадається на елементи або групи елементів. Це можуть бути мотиви – ситуації, мотиви – ідеї і навіть мотиви – стійкі фразеологічні сполучення. Цей текст-основа, текст-потенціал легко міг бути змодельований у сотнях реалізацій, передусім – у народній пісні. Втім, традиційна словесність повинна вивчатися на рівні свідомості, а не сюжету. Як у ліричному творі маємо справу не з уламками сюжету, а з особливим типом мислення, в якому мотив виступає часткою поетичної думки, адже поетичний твір – це сув'язь мотивів, настроїв, а не лише ситуацій, так і в масштабах культури у варіюванні сюжетно-мотивного фонду стикаємося не з національно специфічною редакцією, а з національним типом рефлексії та творчою динамікою універсальних структур, бачимо в реальному тексті не статичні "загальні місця", а спроможність усого слова розгортати замкнений цикл у послідовність.

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: В 3 т. – М., 1865–1869. – Т. 2; 2. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб., 1993; 3. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – Л., 1940; 4. *Дандес А.* Фольклор: Семиотика и/или психоанализ. – М., 2003; 5. *Евзлин М.* Космогония и ритуал. – М., 1993; 6. *Колесса Ф.* Українські народні думи: Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. – Львів, 1920; 7. *Колесса Ф.* Формули закінчення в українських народних думах // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1937. – Т. 155. Праці філологічної секції; 8. *Лорд А. Б.* Сказитель. – М., 1994; 9. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М., 1990; 10. *Лотман Ю. М.* Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. – М., 1987; 11. *Максимович М.* Объяснения некоторых украинских песен // М. А. Максимович. Собрание сочинений: В 3 т. – К., 1876. – Т. 1; 12. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах // Чтения по истории и теории культуры. – М., 1994. – Вип. 4; 13. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. – М., 1995; 14. *Неклюдов С. Ю.* О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Л., 1984; 15. Памятники книжного эпоса: Стиль и типологические особенности: Сб. статей. – М., 1978; 16. *Парпулова Л.* За съдържанието термина мотив във фольклористика // Български фольклор. – София, 1976. – Кн. 3-4; 17. *Потебня А. А.* Объяснения малорусских и сродных песен: В 2 т. – Варшава, 1883–1887; 18. *Потебня А. А.* Слово и миф. – М., 1989; 19. *Пропп В. Я.* Морфология сказки. – М., 1969; 20. *Пропп В. Я.* Русская сказка. – Л., 1983; 21. *Путилов Б. Н.* Методология сравнительного изучения фольклора. – Л., 1976; 22. *Путилов Б. Н.* Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975; 23. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура. – СПб., 1994; 24. *Сидельников В. М.* Поэтика русской народной лирики: Пособие для вузов. – М., 1959; 25. *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии. – Новосибирск, 1999; 26. *Топоров В. Н.* К проблеме жанров в фольклоре // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1974. – (15); 27. *Топоров В. Н.* Об одном способе сохранения традиции во времени: Имя собственное в мифологическом аспекте // Проблемы славянской этнографии. – Л., 1979; 28. *Тэрнер В.* Символ и ритуал. – М., 1983; 29. *Франко І.* Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних // І. Франко. Зібр. творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26; 30. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. – М., 1991; 31. *Фрейденберге О. М.* Система литературного сюжета. – М., 1988; 32. *Черняева Н. Г.* Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. – М., 1980; 33. *Юнг К.-Г.* Воспоминания. Сновидения. Размышления. – К., 1994; 34. *Thompson S.* The folktale. – New York, 1951.

Надійшла до редколегії 25.06.08

і змістотворчій перспективі та креативній динаміці стійких смислообразних значень, що визначали буттєві, просторові, часові, соціальні та інші характеристики міфологічної моделі світу, у консервації в поетичних формулах ідеї архаїчного ритуалу творення "іншої" дійсності. Не викладаючи головні міркування наукових проблем і теорій співвідношення міфу, релігії та ритуалу, які сьогодні глибоко й всебічно проаналізовані в ряді праць (Є. Мелетинський, М. Стеблін-Каменський, В. Топоров, Я. Голосовкер), лише торкнемося деяких положень цих теорій, які важливі в загальній формі для дослідження нашої проблеми.

З погляду ритуалістичної перспективи, давні риторичні формули пояснюють систему загальнокультурних конвенцій і взаємодоповнень у новій поетиці. Формула як вияв міфологічного рівня в архаїчних сюжетах, структурах, мотивах, які у словесному значенні тяжіють до архетипів, передає не тільки картину світу, але й соціальні й біологічні критерії людської спільноти, ритуальні ситуації, зумовлені міфологічним сценарієм. Глибинні смислові значення збереглися і відтворюються в етнокультурній традиції не шляхом спонтанного пригадування того чи іншого знаку, а підкорюються певній системності, упорядкування в парадигматичних та синтагматичних відношеннях, адже, наприклад, народна пісня поєднується з творами усної словесності не тільки своїм змістом, але також формою, поетичним висловом, стилем, про що писав ще академік Ф. Колесса [6, с. 157]. Акцентуючи увагу на концептуальному значенні формул у систематизації і типології фольклорних жанрів, дум зокрема, Ф. Колесса робить висновки, що властивий думам імпровізаційний стиль "спирається на усталених схемах епічного оповідання, епічних повтореннях і традиційних формулах епічного стилю" [7, с. 32]. Відсутність сталих формул учений визнавав найважливішим аргументом штучного створення зразків у жанрі дум.

Цей висновок ученого важливий у зв'язку з питанням текстуалізації мотиву – тут традиція нібито підказує одне з прагматичних вирішень цієї проблеми. Тобто вибір формули-знаку в традиційному тексті – скажімо, в ліричній пісні, – або може означати ту чи іншу ситуацію, або вибір певного знаку здатний спричинити певною мірою обов'язковий підбір послідовності інших знаків. Тому на мову ритуалу, в основі якого лежить саме ситуація неодмінного повторення, безперервності, можна перевести не тільки різні фрагменти життя людини, соціальні факти, а й духовне життя людини, творчу енергію як поетичну картину світу, яку людина уявляє і відтворює в пісні, виходячи з відчуття самого себе в цьому світі – це раз. А друге, класифікуючи навколишній світ та відтворюючи його в пісні, автор-виконавець використовує різні критерії, серед яких ритуал, система ритуалів покликана була підтримувати сталість ідей, моделей, цінностей, мотивів, бути гарантом їх значимості, правильності вибору і відповідності візиреві.

Взагалі проблема формульності у фольклорі досить складна і потребує свого вивчення. І першим питанням, на яке треба відповісти, – що ж означає "формула"? Про формульність народної словесної культури писали численні дослідники (О. Потебня, П. Житецький, І. Франко, Ф. Міклошич, О. Веселовський, Ф. Колесса, А. Лорд, Б. Путилов, Б. Соколов, О. Дей, В. Єрьоміна, Г. Мальцев), і сьогодні цей факт не потребує доказів. Традиційна формула є найбільш загальним, широковживаним і містким поняттям для найменування різного роду стійких, повторюваних елементів. Охоплюючи різні компоненти традиційного тексту (від постійних епітетів, стійких порівнянь, тропів до повторення епізодів, описів, ситуацій, образів), ці повторювальні елементи по-різному дослідниками називаються. Зокрема, говорили про сталі фрази, формули,

теми, мотиви, loci communes, топоси, традиційні епітети, порівняння, метафори, паралелізми, фразеологізми, усталені словесні комплекси, блоки тощо. Але всі визначення відзначають формульність однієї з типологічних універсальї різних жанрів фольклору.

Якщо притримуватися думки А. Лорда: "формула – це засоби вираження поетичної теми в різних співців протягом багатьох поколінь" [8, с. 63], то "формульний аналіз" – це конститутивний засіб визначення природи фольклорного тексту і жанрової типології. Лишається сказати, що ця ж позиція обрана багатьма дослідниками (П. Гринцер, Є. Мелетинський), які в механізмі дії формульної системи в епічному матеріалі різних народів бачать загальну стилістичну модель епосу [15, с. 16–48, 68–83]. І тут доречно згадати, що колективна свідомість, фіксуючи у своїй пам'яті не виключні події, поодинокі, малоймовірні або ті, що не повинні були відбутися, підкорюється дії іншої орієнтації культури народної порівняно з професійною та іншим законам. З одного боку, основним критерієм колективної свідомості у відборі матеріалу дослідниками обирається саме його спільність, всезагальне значення для спільноти та "передвіщеність" (В. Тернер), з іншого – підкреслюється прагнення водночас зберегти відомості про певний порядок, закони, ритуал, які допомагають зафіксувати всю багату інформацію в колективній пам'яті для майбутнього відтворення [28, с. 58; 10, с. 5], як правило, у мисленнєвих і емоційних схемах, у смислових та стильових пріоритетах, у стабільному наборі образів і мотивів, мотивів і ситуацій, об'єднаних за змістом і словесним вираженням.

Прикладів тактики циклічності формульних мотивів у реальних текстах традиційна культура криє в собі чимало. Зокрема, пам'ять ліричної пісні найяскравіше постає в стійких мотивах, алюзіях. Вона орієнтована не тільки на створення нової інформації, скільки на її збереження, відтворення зразків та їх трансляцію й інтерпретацію в прозорих вербальних засобах, що, власне, і поповнює постійно інформативне поле пісні і визначає феномен традиції в народній пісенності. У цьому дія традиції в мотивах народної пісні, її орієнтація на повторне повідомлення передбачає таку ж схему, яку А. Байбурін виявляє в ритуалі [2, с. 12]. Ідентифікація традиційних пісенних формул у сюжетному, образному еквівалентах, що часом видаються віддаленими від першообразу, зовсім не провокує до заміни чи стирання архетипних мотивів з пам'яті колективу, а саме стверджують у новій поетиці семантичну незмінність системи глибинних значень у космогонічній картині світу, яка залишилась найважливішим складником міфологічного світогляду давніх слов'ян.

Визнавши за формульним мотивом його стійкість, стереотипність та закономірність, які не доступні випадку, окресливши його ключову роль у фольклорі як однієї з типологічних універсальї семантичної, художньої, світоглядної системи народної культури, ми тим самим підкреслили не лише стильовий та морфологічний аспект мотиву в контексті художньої традиції, а й традиційні механізми, норми функціонування в окремому традиційному тексті (іншими словами, у відношенні до різноманіття текстів), так і у фольклорі як типі ритуалізованої культури. Традиційність, канон чи норма (не ототожнюючи ці поняття) народної культури, носієм яких виступає формульний мотив як стійкий та незмінний елемент, слід розуміти не тільки як повторюваність й інтерпретацію змістовних, естетичних, етичних категорій, а як міру й оцінку дійсності, світоглядну категорію фольклорної свідомості, ритуалізованого міфологічного мислення, реальними рисами якого Б. Путилов називає традиційність худож-

льне буття" [30, с. 114]. Важливим відображенням свободи визначаємо те, що "тільки свобода дозволяє бути собою і дійсно бути дійсним" [7, с. 24].

При цьому пам'ятаємо, що "для правильної постановки і задовільного вирішення питання про свободу необхідно виходити із правильного розуміння душі" [16, с. 67] особистості, а "душа являє собою певну багатоедність або певну "відносну всеєдність" [16, с. 67]. Крім того, особистість духовно, як відомо, формується під впливом мікросередовища – "найближчого оточення людини – її родини, друзів" [7, с. 66], а також макросередовища, в якому проживає певна людина, тобто, під впливом низки "соціально-політичних інститутів, що існують на цьому етапі суспільно-історичного розвитку, та які значною мірою обмежують свободу людини" [7, с. 67]. Філософ Київської школи М. Бердяєв мислить іще радикальніше: "кожне досі організоване й таке, що організується суспільство вороже свободі та схильне заперечувати людську особистість" [5, с. 305] й розглядає свободу як "незалежність і визначення моєї особистості зсередини, і свобода є <...> не вибір між встановленими переді мною добром і злом, а моє творення добра і зла" [5, с. 306].

Світ героїв Т. Шевченка й Г. Туманяна ґрунтований на тому, що "поняття свобода займає особливе становище в романтичній аксіології" [19, с. 120], на якій засадничо, як стильовому напрямі, вибудовується творчість обох письменників, а "природа феномена свободи відкривається романтикам у процесі дослідження дуалістичних опозицій ціле/частина, загальне/окреме, універсальне/індивідуальне" [19, с. 122].

Перш ніж розглядати в художніх світах Т. Шевченка й Г. Туманяна атрибут тематичного аспекту, слід зупинитися на ролі мотивів – як "мінімальних значимих компонентів оповіді, найпростіших складових частин сюжету літературного твору" [21, с. 226], значення яких, на нашу думку, для проведення аналогії між творчістю українського та вірменського митців годі переоцінити. На підтвердження своєї думки вдамося увагою до бодай одного мотиву, наявного в поезії "Думок" Т. Шевченка і Г. Туманяна. Герой поетичного циклу "Думок" Т. Шевченка тужить за неможливістю сягнути щастя внаслідок розлуки з рідним краєм. Саме цим зумовлені страждання цього ліричного героя:

*Сидить козак на тім боці, –
Грає синє море.
Думає, доля зустрінеться, –
Спіткалося горе.
А журавлі летять собі
Додому ключами.
Плаче козак – шляхи бити
Заросли тернами* [31, I, с. 79].

Г. Туманян у не перекладеній українською мовою поемі "Мегрі" аналогічно кореспондує настроїв та перебіг почуттів свого ліричного героя:

*Таріннер анцан, єв ачке джампін
Мнац наєліс норагєрс Мєгрін:
Дзеркєре цоцін, ачкєре лївац
Наюмер єр, хосум на таракусац:
"Ах, мї цїт дарнам, трчєм у гнам,
Гтнєм Мєгрін, тєснєм мї ангам,
Байц ов кєта індз трчєлю тєвєр... [29, IV, с. 45].*

Герой поеми після тривалого перебування в чужому краю висловлює прагнення перетворитися на пташку й полетіти у свій рідний край – Мєгрі, щоб "бодай раз поглянути на нього", але зі слізьми на очах усвідомлює, що не має крил, аби здійснити це своє заповітне бажання.

Розуміння того, що осягнення свободи неможливе поза Батьківщиною, перенизує, як переконаємося, сферу пізнання й почуттів, корелює мистецькі засади обох поетів.

Аргумент втрати цієї свободи, антитетично художньо вирішений як артефакт образом птахів, наділених свободою поєднання з Батьківщиною, визначає спільний підхід митців до прочитання теорії суспільного договору, що її вимушена сповідувати людина, зокрема у системі буття, коли рідний край не гарантує "концепцію фундаментальної взаємності" [12, с. 142] між особою та певним суспільством. У цьому разі можна, гадаємо, також вести мову про засадничу єдність уяви в погляді автора (а тут – і героя твору) на певний предмет, тобто "здатність уявляти предмет у споглядальності за відсутності самого предмета" [13, с. 172], що відносимо до сфери розуміння свободи.

У творчості Т. Шевченка й Г. Туманяна прочитуємо наявність і таких мотивів, що дозволяють стверджувати, немовби один митець, коли мова іде про автологічне інтелектуальне споглядання, продовжує, розбудовує тезу іншого:

*За єрїшній, мабуть, діла
Караюсь я в оцій пустині
Сердитим Богом. Не мені
Про тєє знать, за що караюсь* [31, II, с. 158],
– стверджує Т. Шевченко.
Й ця думку немовби підхоплює "пізніший" у часі Г. Туманян:

*Вигнанець, сестро, я з дитячих літ –
Важким шляхом, забувши про спочин,
Бреду, шукаю невідомий світ,
Як перст, – один* [8, с. 217].

У кожному разі проблеми, що спричиняють формування в особистості усвідомлення свого місця в світі, а, властиво, формують інтелектуальну та екзистенційну самотність особистості, залишаються, вочевидь, поза межами свободи волі самої людини, стосуються сфери її життєвої боротьби, "діла"; це й, відповідно ходу подій, спричиняє муки індивідуальності, яка визнає жорстокість і протиприродність цих подій щодо самої людини.

Не менш важливим для розуміння константи у творчості Т. Шевченка й Г. Туманяна є тематичний ареал їх поезії. У цьому контексті, безперечно, годі переоцінити значення для обох митців теми сакрального минулого.

У Т. Шевченка це минуле співвідноситься з добою Гетьманщини – як романтична візія чинника свободи та, водночас, діаметральна протилежність профанному, співвіднесеному з втратою свободи сучасному. По суті, саме звеличення минулого, що виступає корелятом до образу козацтва як носія свободи, постає не лише об'єктом зображення в Шевченкових історіософських творах, але й, насмілюємося стверджувати, є своєрідним заповітом митця нащадкам. Цим зумовлена туга поета за минулим і цим визначається минуле за візиреві нащадкам:

*Давно те минуло, як тими шляхами,
Де йшли гайдаки, – малими ногами
Ходив я та плакав, та людей шукав,
Щоб добру навчили* [31, I, с. 187],

– стверджує Т. Шевченко в "Епілозі" до поеми "Гайдаки". Як недосяжний для наступного етапу буття народу чинник свободи, як "Старовинне благословення" висловлює в однойменному творі своє розуміння зв'язку з минулим і Г. Туманян:

*Збіг отой день, пішли старики,
Склав я пісень журливо-єіркїх,
Плачучи, часто заадує час,
Як ясночолї повчали нас,
Благословляли... [8, с. 214].*

Одноставно маніфестуючи сучасне їм буття як дефіцит ресурсу свободи, обидва поети сприймають маргінальне становище особистості в сучасному їм суспільстві

як наслідок втрати того, чим сповнене історичне минуле, а саме: концептуальною наявністю в людському житті свободи, котра постає і чинником існування людини й винагородою їй у цьому існуванні. У кожному разі, переконуємося, в обох поетів свобода постає "не даністю, а рішенням" [22, с. 30], породженням життєздатністю людини.

Важливість та науковий ресурс попередніх спостережень на певному етапі розвитку наших, українсько-вірменських літературних взаємин, а також слухність та умотиваність спостережень щодо аналогій між Шевченковою поемою "Катерина" і Туманяновою поемою "Ануш", визначає, проте, необхідність підійти до оцінки Шевченкової "Катерини" й Туманянової "Ануш" із іншої позиції – з позиції розуміння свободи героями творів Т. Шевченка й Г. Туманяна.

У такому підході виявиться, що перед нами, поза сумнівом, різні погляди наших поетів на категоріальне поняття свободи особистості. Безперечно, в обох – українській та вірменській поемах – герої "кидають виклик і моралі, й християнській релігії від імені законів природи" [18, с. 153], однак якщо в Шевченкової героїні наявне "обмеження себе на користь іншого" [18, с. 153], то поведінка Саро в поемі "Ануш" є протилежною: виходячи за межі звичаєвих правил поєдинку з братом коханої, він "вдарив ловко, швидко, / Забув товариша, і звайч, і селян" [8, с. 243], тобто, наголошує вірменський поет, герой його поеми "Ануш" – Саро, хоч, можливо, й несамохить, проти власної волі, імпліцитно керованої думкою про споглядання за поєдинком коханої, привселюдно виявляє небажання власного обмеження на користь звичаєво-правового ладу життя певної спільноти і, зокрема, у цій спільноті конкретної особистості – як от брат Ануш Мосі.

Водночас, нараторські засади обох митців зумовлені розумінням тієї сили почуття любові, що змушує їх героїв у послідовно відстоювати це почуття своїм життям. У кожному разі в цих митців нам убагацься своєрідний перифраз із Святого Письма, згідно з яким не буває більшої любові од тієї, яка змушує людину жертвувати життям заради того, до кого переїнятий почуттям.

Належить визнати спільність мистецької позиції: обидва поети стверджують, що коли "перед індивідами постає вибір: або загинути, або здійснити справжню свободу як родову ознаку людини" [1, с. 121], – такі особистості, за переконанням, не вагаючись, реалізують свою свободу.

Отже, герої у творах наших поетів своїми вчинками саме тому надаються до співвіднесення, що для них однаково важливою є формула: "в нашому житті найважливіше те, за що ми ладні померти" [26, с. 382]. У кожному з цих випадків, зауважимо, також працює не традиціоналістський спосіб реагування на, хоч і усталені, явища дійсності, а індивідуальний підхід у співвіднесенні себе і з спільнотою, і з реальністю, власні, індивідуалістські закони, котрі не резигновані, тобто, не цілковито підпорядковані долі, а зумовлені внутрішнім життям істоти. Тобто, для героїв Т. Шевченка й Г. Туманяна більшою мірою важить не суто суспільне середовище, в якому вони існують, а власний психологічний світ. Зауважимо, що в обох – і в українській, і у вірменській поемах їх персонажі підпорядковані єдиному імперативу: "доти поки я волюю, не виходжу за межі своєї волі, я є буттям справжнього світу" [23, с. 215], рівною мірою ці герої визначаються і за максималістським приписом: "все – свобода: ти можеш, оскільки ти хочеш" [24, с. 454].

Інша річ, чому Т. Шевченко й Г. Туманян акцентують на тому, що їх герої обирають свободу власного волевиявлення, свободу чинити за власною волею. Гадаємо, герої в митців, можливо, навіть інтуїтивно, імпліцитно корелюючи власне "я" в системі певних ситуативних координат, а, проте, розуміють, що свобода – це єдиний шлях

до "підпорядкування істині" [12, с. 239–532]. Увочевидь, може йтись про спільну позицію в обох митців у підході до розуміння основоположних засад буття людської особистості, а саме в підході до розуміння людиною поняття свободи та свободи вільного волевиявлення.

Наступна, також першорядна проблема, що її визначають Т. Шевченко й Г. Туманян своєю творчістю, – митець і оточення. Шевченків Перебендя в однойменній баладі "співа на могилі", бо "його на сім світі ніхто не прийма"; так само дистанційована від оточення й поетова "Муза": вона його в "пелену взяла / І геть у поле однесла". Позиція Т. Шевченка в цьому разі очевидна: творча індивідуальність та людський натовп – явища несумісні.

Аналогічно, хоча, можливо, у більш прямолінійній формулі, визначає стосунки митця і натовпу й Г. Туманян. Коли ліричний герой не перекладеної українською мовою поеми "Поет і Муза", прийшовши до людей, натхненно оповіщає їх:

– Гей, Мусаї ункерн ем ес,
Дзен тві ес вогевогеац.
– Га, га, га, га, бірт гиргирац
Жогевурде міаберац [29, IV, с. 123].

Ці люди, як упевнюємося, таку особистість, самореалізовану не просто в житті, але й у його найвищому життєвому вияві – в духовній сфері існування людини, брутально і одностайно висміюють, тим заперечуючи, по суті, здатність спільноти "до інтеріоризації у внутрішнє буття суб'єкта" [17, с. 58] та нехтуючи при цьому існуванням культури "у формах, які припускають особистісне розкриття" [17, с. 301].

Свобода "як людський вимір буття" [30, с. 17] і, водночас, як діалектичний чинник існування, що надається до нашого сприйняття у видозмінах, є в Т. Шевченка й у Г. Туманяна важливим етапом оцінки сутнісного вияву динаміки життя в категоріальних вимірах. "Філософське поняття перервності й безперервності, як і поняття "рух" і "спокій", "єдине" і "множинне", "кінечне" й "безкінечне", "простір" і "час", виступають "засобами розумового осягання протилежних універсальних сторін, аспектів чуттєвої достовірності, безпосередньо цієї реальності, буття" [4, с. 161].

Саме такий діалектичний аспект сприйняття людського існування наявний в Епілозі до поеми Т. Шевченка "Гайдамаки", чинник свободи в якій імпліцитно постає вже в самому заголовку твору. Замислюючись над проблемами тривання життя, поет у роздумах:

Все йде, все минає – і краю немає,
Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... одно зацвіло,
А друге зав'яло, навіки зав'яло... [31, I, с. 128],

– у художній формі, по суті, визначає парадигму самодостатньої, а, отже, вільної перервності й безперервності існування в системі цілокупного буття. Художньо в поета формулюється теза, згідно з якою "коли перервність і неперервність виступають конкретно єдністю різних моментів кількості, його певною визначеністю, тоді кількість постає неперервною" [4, с. 163]. Аналогічне художнім способом формулює і Г. Туманян, зокрема, у своїх "Чотиривіршах":

Ти мовиш правду... Це закон – дай кубок свій!
І це минеться, наче сон, – дай кубок свій!
У всесвіті тече життя ритмічно й дзвінко,
Воно не знає перепон – дай кубок свій! [8, с. 230].

Атрибутування людського буття в обох поетів здійснюється, зауважимо, з тотожної – діалектичної мистецької засади, а саме: в Т. Шевченка й у Г. Туманяна "буття,

слення у фольклорі. Тобто, одиниці мотивного фонду не що інше, як одиниці семантичного плану і як змістові елементи порівнювані з темами, однак у сюжеті повністю не вербалізовані, хоча і мають свої відповідники в сфері мислення, і порівнювані, по-перше, з давніми уявленнями міфологічного типу або архетипами міфологічної свідомості й співзалежать з картиною світу відповідної національної культури, по-друге – з вселюдськими світоглядними універсальностями. Ці мотивоутворення мають формульне, стереотипне втілення, багатозначні, функціонують на різних рівнях, гуртуючись на основі морфологічної чи функціональної однорідності в міфологічні класи, межі між якими, у зв'язку з частинною синонімією, розмиті, й "міфологічний фонд постає в певному значенні не дискретним, а континуальним" [14, с. 227].

Прикладом єдності і повторюваності фольклорних стереотипів може бути усна поезія. Навряд чи необхідно тут зайвий раз доводити, що пісня – найбільш екзистенційний жанр традиційної культури. В ідеалі фольклорний пісенний текст містить повну парадигму міфологічних понять і фабул, обирає архетипні мотиви, образи для створення позатекстової картини світу не тільки як найбільш універсальні за своїм змістом, але й як ті, зустріч із якими завжди викликає сильні емоції (у тому числі естетичні), здатні найперше встановити внутрішню гармонію, хоч вони фактично знищили первісний смисл і згадуються в зовсім інших ситуаціях. Отже, мотив як образна оповідна формула, закріплена в традиції, є наділеним властивостями естетичної значущості. Ця теза виразно засвідчує зміщення акцентів у науковому дискурсі від вузького трактування мотиву як теми, елементу сюжету до питань генези естетичних джерел традиційної словесності. Саме образність мотиву визначає достаточну його стабільність і релевантність у фольклорній традиції.

Невипадково уже в поглядах О. Афанасьєва ("Поетичні погляди слов'ян на природу", 1865–1869), О. Бодяньського ("Про народну поезію слов'янських племен", 1837) на міфологію, в їх підходах до вивчення усної поетичної творчості неодмінно відбувається зближення міфології з поезією, акцентується на естетичному характері міфології в "художній природності", як писав О. Афанасьєв, фольклорних творів. Навіть романтичні твердження О. Афанасьєва про те, що "релігія була поезією", "міф є найдавніша поезія", про "чарівну силу людського слова" [1, с.11–12] і сакральний характер поетичної творчості з деякими застереженнями можуть бути застосовані як характеристика традиційної пісні в ролі культурної форми символічної трансляції історичного, психологічного, естетичного досвіду етносу подібно до магії, ритуалу, міфу. Адже міф, будучи чи не єдиною формою світогляду, не тільки відображає стан епохи, що його створила, але й активно впливає на неї, тобто виступає як засіб змінення дійсності через діяльність людей, що живуть в міфів як у дійсності і сприймають дійсність за міф. Проте міф виступає не тільки як процес відображення, результат розвитку людства, але й як сам процес розвитку. Тому, за формулою К.-Г. Юнга, архетипи – це не статичні паттерни, застигли структури чи нейтральні одиниці.

У діалектиці міфу й архетипу для міфологічної свідомості невідоме не існувало, визнають міфологи, воно виникає через віддалення і пояснюється через архетипний його зміст, як сама "міфологія є архетип" [5, с. 100–101]. Отже, архетипи реалізуються і проявляються в різних формах духовної діяльності, але з найбільшою силою виявляються в ритуалі й міфі – це раз. А ще серед значень поняття архетипу в К.-Г. Юнга називаються інстинктивні форми, що знаходяться апіорі в основі індивідуальної

психіки, які виявляються тоді, коли входять у свідомість і проявляються в ній як образи, картини, фантазії, – це два. Недарма швейцарський психолог дає різні дефініції поняття архетип, які доповнювали й уточнювали одна одну, та й сам учений зізнавався в тому, що "слід відмовитись від думки, що архетип можна пояснити. Будь-яка спроба пояснити виявиться ні чим іншим, як більш чи менш вдалим перекладом на іншу мову" [33, с. 166].

У контексті з проблематикою міфологічних культурних структур можна було б не вдаватися до аналізу поглядів учених-фольклористів XIX – початку XX ст. – М. Костомарова, О. Потебні, М. Драгоманова, І. Франка, В. Гнатюка, але в їх працях (часом несподівано для себе) ми знаходимо не тільки поняття першообразу (О. Потебня), який розумівся як міф, міфологічне уявлення, міфологічний образ, але й аналіз, приміром, питання різностороннього "статико-динамічного досліду" (за визначенням М. Драгоманова) прочитання мотивів, образів, вірувань від глибини міфопоетичних первообразів до поетики й естетики нового часу, пізнання світогляду, характеру і психології народу [17, с. 227; 18, с. 553], саме ті питання, осмислення яких знайшло в теорії К.-Г. Юнга вираження в понятті архетип. До речі, зауважимо, що у відомій своїй праці "Із секретів поетичної творчості" І. Франко висловлює свої міркування також про роль підсвідомості (чи як він називає "нижньої свідомості") та навіть про сугестію. І. Франко ніколи не був схильний надмірно розширювати сфери застосування тейлорівської теорії пережитків, однак у його осмисленні поняття, образи, мотиви фольклору, "ті останки давнього первісного світогляду" [29, с. 333] органічно розвиваються із загальної психології народу і його поглядів, вони містять у собі показ своїх первообразів, проте не обмежуються ними цілком, постаючи в оригінальних асоціаціях народу. Ще М. Максимович справедливо відзначав, що минуле для традиційної свідомості – це сфера вічних ідей і найвища релігійна та моральна цінність, воно і передує теперішності, і визначає майбутнє, й існує ніби поза часом [11, с. 619].

Слід звернути увагу на ще один момент. Семантика мотивів пов'язана з генетичними витоками, за переконаннями О. Потебні, О. Веселовського, Б. Путилова, В. Проппа, але і з образним переосмисленням згідно з "філософією" жанрів та міжжанровою реалізацією, що висновують М. Драгоманов, М. Сумцов, І.Франко, Ф. Колесса, М. Грушевський, Д. Зеленін та згодом продовжують дослідження мотиву в історичному аспекті О. Фрейденберг, Є. Мелетинський, В. Єрьоміна, О. Дей та ін. Незважаючи на дуже широке використання терміну, що спричинило певну його розмитість, а мотив час від часу виступає у різних значеннях (центральна фабульна ситуація й колізія, окремі сюжетні блоки, що мають завершений характер, функції й атрибути персонажів, окремі стійкі стилістичні теми й конструкції), слід визнати, що до мотиву зверталися щонайперше для виявлення давніх символів, прихованих у творі. У літературознавчих науках семантична основа мотиву як образної одиниці сюжету належить саме до системного виміру. Зокрема О. Фрейденберг у праці "Система літературного сюжету", обґрунтовуючи принцип системності мотиву, пише: "Усі мотиви перебувають в одному конструктивному ряді, що ідентичний основному ряду сюжету" [31, с. 222]. Усі її книги, зокрема "Поетика сюжету й жанру", є своєрідною спробою відповісти на питання: як у міфі, в обряді конструюється системність, що відтворює систему мислення і систему семантизації через метафору і мотив як образні одиниці сюжету.

Якщо ми вже почали розмову про співвідношення мотиву з міфом і ритуалом, то тим легше нам побачити його не на загальному структурному рівні, а у форматворчій

ситься з мотивом [12, с. 50–68]. Йдеться про "архетипні мотиви" – мікросюжети з певною структурою і відносно самостійними глибинними значеннями з коренями в архайчних міфологічних комплексах. Уже навіть на рівні термінологічної традиції архетипу і мотиву ми можемо відрізнити різні стратегії (семантичну, морфологічну, дихотомічну, тематичну) втілення однієї візії художньої діяльності в культурному тексті. Щонайперше, мотив – одну з найзагальніших категорій літературознавства і фольклористики, традиційний, повторюваний елемент фольклорного наративу, що акумулює набір семантичних універсалій, – варто розглядати на тлі співвідношення головного критерію мотиву (неподільності) і співвідношення моментів цілісності й елементарності в самому статусі мотиву. Звичайно мотив розглядається як складник сюжету.

Як відомо, поняття мотиву було введено О. Веселовським й визначалось як "найпростіша оповідна одиниця, яка образно відповіла на запити первісного розуму або побутового спостереження" [3, с. 500]. Отже, мотив, як його розумів О. Веселовський та інші представники семантичного підходу, є неподільним цілим не з позиції своєї логічної структури, а з позиції образної, естетичної значущої семантики, що поєднує логічні компоненти мотиву. Конкретні значення фабульних варіантів мотиву утворюють певну систему, що, навпаки, тільки сприяє збереженню семантичної монолітності мотиву [25]. При цьому семантика мотиву має образний характер. З одного боку, це означає, що мотив не підлягає поділові й цим виразно вказує на образний характер. А з іншого, переконливо доводить, що образ, покладений в основу мотиву, співвідносить мотив з парадигмою значень естетичної "мови" епохи.

Складнішим завданням залишається спроба остаточного з'ясування як, за допомогою яких механізмів, модусів і прийомів у кожному традиційному тексті виявити здатність мотиву розвиватися у сюжет і, навпаки, здатність сюжету скорочуватися до меж мотиву. Втім, мусимо визнати: між найпростішим і найкоротшим сюжетом і мотивом дистанція відчутно скорочується. Наприклад, цей перехід від мотиву до сюжету легко проєктується на реальний текст народної пісні.

Уже О. Веселовський розумів мотив то як основну тему, яка загалом реалізується в сюжеті, то як уявлення, що породжує сюжет, або як схему чи елемент сюжету. Сучасний російський учений-міфолог Є. Мелетинський вважає, що під архетипним мотивом слід "розуміти якийсь мікросюжет, який містить дію, агенса, пацієнса й несе більш-менш самостійний і досить глибинний смисл" [12, с. 50], і пропонує визнавати осердям мотиву дію, постійну величину сюжету, знов занотовуючи про парність або полярність мотивів, яку відображає полярність розумових операцій-узагальнень.

Морфологічний підхід, запропонований В. Проппом, спрямований не на семантичну одиницність і не до елементарності мотиву, а до встановлення формальної межі елементарності мотиву. У центрі його – осмислення мотиву стала "деконструкція цілого" і в результаті – мотив обмежується комплектом елементарних логіко-граматичних складників. Нарешті, В. Пропп, запропонувавши виводити від міфу казку, мав на увазі не постійну величину казки, якою виступає послідовність функцій дійових осіб, а змінні елементи, які відносяться до персонажа – вчинки персонажа. Сполучною ланкою між мотивом і функцією є їх спільний динамічний складник. Через те їх аналіз, розвиває В. Пропп ідею в іншому форматі, повинен був обґрунтувати ті "абстрактні уявлення", які лежать в основі оповіді у казці і є її семантичною, "внутрішньою формою" [19, с. 81–82], яку вчений традиційно називає мотивом.

Але якщо О. Веселовський вважав мотив схемою чи елементом сюжету, формулою, але одиницею, елементарною всіма сторонами, то В. Пропп в "Морфології казки" показав, що функція (а вона на рівні аналізу структури тексту відповідає мотиву) не односкладна. Втім, В. Пропп не заперечує ключову думку О. Веселовського, з тим що нерозкладність мотиву автор "Історичної поетики" розумів тільки як кінцевий етап оповіді. Як бачимо, теоретики фольклору в загальній дискусії поділяли дві центральні позиції: критерієм нерозкладності мотиву служить його "образний одночленний схематизм" (О. Веселовський) та логічна залежність (В. Пропп).

У структурно-семантичних дослідженнях культурного знака при виявленні наративних інваріантів культурних форм після функцій В. Проппа пропонувалися й інші аналогічні одиниці. Наприклад, міфеми К. Леві-Строса, архетипи Бремона, елементарні структури Кербілте та ін., які повинні були замінити мотив. Американський послідовник В. Проппа фольклорист А. Дандес зробив принципове розмежування мотиву і функції. У нього мотив як узагальнена тематична конфігурація, що займає певне місце в класичній системі, і функція – інваріантна форма мотиву, мотифема як елемент синтагматичний виступають на двох рівнях: етичному та емічному, а конкретна реалізація мотиву в тексті називається аломотивом [4]. Трьохчленну класифікацію мотиву (мотифема, мотив, аломотив) пропонують сучасні фольклористи Л. Парпулова [16, с. 69], Н. Черняєва [32, с. 109–110].

Свою чергою Б. Путилов виділяє два плани розгляду мотиву – парадигматичний і синтагматичний – і уподібнює його (мотив) слову, яке існує одночасно в "мовленні" (сюжет) і в "мові" (вся жанрова система) [22, с. 145]. За цією аналогією, мотив – це слово, якому дається визначення як частини мови. Натомість мотифема (функція), за термінологією А. Дандеса, – це слово, якому дається визначення як члена речення. Конкретну ж реалізацію мотиву в тексті він назвав аломотивом. Відмінність і паралельність назв, які застосували Б. Путилов і А. Дандес щодо мотиву, не випадкові. Значення аломотиву може бути відкрито, вважає Б. Путилов, лише на рівні мотиву, тобто коли відомі аломотиви будуть зібрані, то створять парадигму і між ними буде встановлений семантичний і генетичний (типологічний) зв'язок [23, с. 174], тоді як мотиви (так само найпростіші елементи сюжету) прямо пов'язані з архайчними уявленнями, інститутами й обрядами.

Безперечно, мотив, як потрактовує його С. Томпсон, повинен бути визнаний традицією і мати ту силу, здатну зберегти його в традиції [34, с. 415–416]. Але навіть коли взаємозв'язок мотиву з традицією, як у пісенності, виявляється під впливом етичних та естетичних запитів життя якісно трансформованим, а аломотиви сприймаються як засоби художньої експресії, – закономірність їх появи та стереотипність засвідчують семантичний резерв, структурну заданість та естетичну функцію через пов'язану з нею образність, що і мав на увазі О. Веселовський, коли писав: "Вся суть в ємності, застосовуваності формули: вона збереглася, як збереглося слово, але уявлення і відчуття, що вона викликає, були іншими, – проте, продовжує учений, – новоутворення в цій ділянці часто є переживанням старого, але у нових поєднаннях" [3, с. 493]. Однак мотив належить не окремому фольклорному тексту, а всій традиції загалом.

Отже, фонд мотивів – це "словник традиції" (С. Неклюдов), і якщо функція належить виключно науці, фігуруючи як ідеальний умоглядний конструктор, то мотив – це властива даність фольклорного твору, саме та одиниця, якою оперує усна традиція, є елементом художнього ми-

з одного боку, характеризується дискретністю, квантованістю, роздільністю, неоднорідністю, роз'єднаністю, а з другого – воно безперервне, нероздільне, нерозчленоване, однорідне, виступає як єдність" [4, с. 164].

Усвідомлення конкретності перервної-безперервності існування людини, розуміння ролі особистості у становленні буття дозволяють вести мову про адекватну платформу історії пізнання світу як у Т. Шевченка, так і в Г. Туманяна.

Найбільше, що відрізняє цих двох митців, – це їх відмінність за талантом, найбільше, що об'єднує – те, що кожен із них для свого народу, для своєї культури, постав "генієм, який випередив у зрілості свою націю" [32, с. 62].

1. Алікін В. Свобода в аспекті соціально-діяльнійсності людини // Культура, світогляд, гуманізм. – К., 1991; 2. Амірян С. Армяно-украинские литературные связи. – Ереван, 1972; 3. Аскольдов С. Аналогия как основной метод познания // Мысль. – 1922. – №1; 4. Ахундов М., Гарковенко Р., Готт В. и др. Прерывное и непрерывное. – К., 1983; 5. Бердяев Н. Самопознание // Н. Бердяев. Самопознание: Сочинения. – Харьков, 1998; 6. Вакулич Н. Социокультурная среда и духовное освобождение личности // Философия. История. Культура: Межвуз. сб. науч. тр. – Саратов, 2001; 7. Венцлер Л. Понятие "смысл жизни" в философии Владимира Соловьева и Евгения Трубецкого. Формальная структура и содержание // Вопросы философии. – 2007. – №11; 8. Вірменська класична поезія. – К., 1988; 9. Головінський І. Національна свідомість як рушійна сила державотворення. Психологічна інтерпретація. – К., 2004; 10. Далмайт Ф. Прекрасная свобода:

Шиллер об "Эстетическом воспитании" человечества // Вопросы философии. – 2006. – №6; 11. Дмитриева Н. Философия Канта как философия свободы: иная глобализация // Вопросы философии. – 2006. – №8; 12. Камю А. Шведские речи // А. Камю. Изнанка и лицо. – Харьков, 1998; 13. Камю А. Человек бунтующий // А. Камю. Изнанка и лицо. – Харьков, 1998; 14. Карсавин Л. О свободе. // Мысль. – 1922. – №1; 15. Кочевський В. Великий лорієць // Г. Туманян. Вибрані твори. – К., 1969; 16. Кочевський В. Співооче серце Вірменії // В. Кочевський. Глибинний передзвін. – К., 1982; 17. Кримський С. Під сигнатурою Софії. – К., 2008; 18. Мареева Е. Творчество Ф. М. Достоевского в зеркале философии Льва Шестова // Вопросы философии. – 2007. – №3; 19. Миллюаина Е. "Быть свободным – это значит быть человеком": О гранях идеи свободы в мышлении романтиков // Вопросы философии. – 2006. – №12; 20. Мищенко М. Пасіонарність України // Сучасність. – 1992. – №7; 21. Мотив // Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974; 22. Мюрберг И. Политика – свобода – мораль: опыт связывания понятий // Вопросы философии. – 2007. – №4; 23. Нібельман Я. Серце філософії. – Львів, 2000; 24. Ніцше Ф. По ту сторону добра і зла. – Харьков, 1998; 25. Озодовська Л. Проблема співвідношення істиннісних моральних цінностей в умовах глобалізму // Людина і культура в умовах глобалізму: 36. наук. ст. – К., 2003; 26. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори. – К., 1994; 27. Тичина П. Ованес Туманян // П. Тичина. Збір. тв.: У 12 т. – К., 1986. – Т. 8. – Кн. 1; 28. Тульчинський Г. О природе свободы // Вопросы философии. – 2006. – №4; 29. Туманян Г. Еркежі жоговау чорс гаторов. – [Єреван], 1969; 30. Франк С. Духовные основы общества. – М., 1992; 31. Шевченко Т. Повне збір. тв.: У 12 т. – К., 2001; 32. Шумило Н. Соціологія "народницької концепції" в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття // Українська мова і література в школі. – 1991. – №11.

Надійшла до редколегії 8.09.08

В. Качкан, д-р філол. наук

ВИЗВОЛЕННЯ... СМЕРТЮ (ЩЕ ОДНА ПОСТАТЬ У ТЕРНОВІМ ВІНКУ: М. КРУШЕЛЬНИЦЬКА)

Розглянуто маловідомі твори М. Крушельницької: досі не опубліковану п'єсу "Мачуха", малу прозу, зокрема оповідання зі збірки "І хто ж вона була?", публіцистичні статті.

The article reviews not unknown works by M. Krushelnits'ka published recently, namely the play "STEPMOTHER" ("MACHUHA"), small prose, especially a tale from the collected stories "Who was she?" ("І HTO Z WONA BULA?"), publicistic articles.

1. "Болючі стрічки" її біографії

Усе, що сьогодні може пробитися до спраглих сердець через опубліковане про Марію Крушельницьку, – то лише нерозквітла ще уквітана пізнання історичної правди про всесвітньої сили трагедію української сім'ї-родини Крушельницьких-Левицьких. Ще на велетенському генеалогічному дереві цих двох родоводів – не один досі невідомий дослідникам й меланхолійними державотворцями забрунькований у високий талант плід, що його так одночасно висушила й знищила рука страшної системи, яка, нарешті, з волі Всевишнього захлиснулася в морі крові та олжі.

Віриться, що молода поросль дослідників ось-ось наблизиться до ще вчора заблокованих важких дверей архівних сховищ – і видобуде на світ пізнання нацією унікальні документи про життєтворчість Антона і Марії Крушельницьких, їхніх синів Івана, Тараса, Остапа, Богдана, дочки Володимирі, а поряд з цим – обікаючі душу документальні свідчення – листи, що їх зберегла наша знедолена доля, – сотні!..

Крушельницька Марія Степанівна (08.12.1876, с. Ульгівці Рава-Руського повіту на Львівщині – 28.08.1935, м. Харків; псевдоніми та криптоніми: Слобода-Крушельницька Марія; Слободівна Марія; Слободівна; Марія Степанівна; М. С.; М.) увійшла в історію української культури як драматична акторка, публіцист, мемуарист, редактор та прозаїк.

М. Крушельницька осягнула, мабуть, найвищі сходишки життєвих університетів у сімейному колі: тут панувала глибоко моральна християнська традиція, культ матері і батька. Навчалася в українській гімназії (м. Львів), а з 1893 до 1902 рр. – засвітила небуденний талант в українському театрі товариства "Руська Бесіда", де виконувала головні ролі у п'єсах І. Франка, І. Крашевського, І. Тобілевича, М. Старицького, Г. Зудермана, Л. Толстого.

З виставами театру об'їздила Галичину, гастролювала у Польщі.

Після одруження з Антоном Крушельницьким Марія покинула сценічну працю (прощальна роль 1901 р. у п'єсі Л. Толстого "Влада темряви"), повністю віддалася сім'ї, дітям [4]. І хоча М. Крушельницька немовби відійшла в тінь від отого барвово-святочного, що чекало на неї мало не щодня на театральних сценах, все ж вона ніколи не була байдужою до суспільно-культурного, просвітницького, педагогічного та літературно-пресового життя. За майже тридцять п'ять літ заміжнього життя ця жінка неодноразово сприймала фібрами тонкої поетично-музичної душі ангельське раювання як мати і кохана дружина; її ноги в сімейних radoцax і таких, на жаль, нерідко повторюваних побутових невлаштованостях і сприкреннях від знайомих-незнайомих та випадкових стрічних, – мірчили галицькі гостинці й обрізки Городенки і Винник, Коломиї і Рогатина, Нижнього Березова і Бережан, Львова і далекого-близького Відня (1915–1916, 1919–1925); вона нерідко перетворювалася на чорнового підручного чоловіка, бо вважала, що він творить особливості потреби роботу: редагує часописи, укладає і видає численні українські читанки переважно для сільських шкіл. І вона, М. Крушельницька, будучи зразковою матір'ю-українкою, націоналісткою не в словесних мітингових гаслах, а в щоденному прикладі-чині, докладала повсюдно зусиль для створення театральних гуртків, поширення ідей емансипації жінки, популяризації національної історії, культури і, зокрема, книжки (на цьому полі залишила помітний слід, друкуючись у таких періодичних виданнях, як: "Жіноча Доля", "Діло", "Буковина", "Літературно-науковий вісник", "Нова Хата", "Нові Шляхи", у коломийських, львівських та чернівецьких альманахах).

Хто знає, якої довжини могла б бути життєво-творча дорога цієї дивовижного характеру українки, яки нею, як і її чоловіком, не оволодів міф віри в щасливу велику Україну, що мала б закоріюватися там, на сході нашої прадавньої території. Той міф і оциганив усю сім'ю Крушельницьких, як і сотні інтелектуально потужних родин, що складали золотий генофонд нації й у майбутньому мали вибудувати українську соборну незалежну державу. Наївна віра у справедливість у радянській Україні там, за Дніпром, і привела М. Крушельницьку до трагічного відкидання-несприйняття тієї забреханої нібиправди, яка на усвідомленому відчутті жінки-матері скрокодилула не лише тіла її чоловіка та дітей, а й увігнала в невимірну трасовину більшовицької "правди-справедливості" нотки надії й християнських сподівань. Вона, Жінка, стопилася, немов свіча, у напівусвідомленні сенсу її і рідних буття [подаю найактуальніше до біографії цієї постаті: 1; 2, с. 24–25; 3; 5, с. 172–173; 6, с. 119; 7, с. 29; 23, с. 2; 24, с. 77; 25; 26, с. 37–38; 27, с. 154; 28].

2. "Мережила словом і гори, і доли..."

Хто знає, яких висот у мистецькому сходженні сягнула б М. Крушельницька, коли б доля не перекопала їй дорогу?..

Принаймні, навіть те, що вже вдалося вибрати сьогодні, підтверджує, що М. Крушельницька – авторка п'єс та прозових творів, гостросоціальних публіцистичних виступів, тонкопсихологічних і таких неповторних у побутових подробицях листах до чоловіка та синів Івана й Тараса, – заповідалася на неабиякої сили письменницьку особистість.

Відомо, що М. Крушельницька не тільки блискуче грала на сцені, але й пробувала сили у драматургії. Так, її перу належить п'єса "Вона" (1911).

Але в теці її доробку є п'єса на 3 дії "Мачуха" (у 1-й дії 8 сцен; у 2-й – 6; у 3-й – 18), досі не опублікована й у хроніках галицького сценічного життя не значиться [12].

Написано твір восени 1899 р. й названо комедією, хоча нічого комедійного у змістовій структурі та фіналі баченої авторкою вистави немає.

На загальну канву соціально-емансипаційної теми, що в часи розквіту письменницького та артистичного таланту М. Крушельницької була актуальною, драматург вкидає два приклади з "вічних сімейних" сюжетів: перший – це одруження за волею матері 18-річної Галі Синевської з 50-літнім заможним вдівцем Теодозієм Ганкевичем. І проводить цей приклад авторка в розвитку: від суцільного спротиву покоритися – до усвідомленого сприйняття Галею свого тихого, забезпеченого ніби щастя.

На другому полюсі сюжетної інтриги, її розвитку – приклад другий, через який дещо новелістично і відбувається дія: молоденьку Надію (виховану на зразках: "там щастя, де багатство") Ганкевич віддає за 55-річного багача Петра, що вертів мільйонами, мав у власності село. У фінальній сцені Петро втікає до Америки, передавши Ганкевичу листа, у якому зізнається, що усе пропито, програно в карти, ліцитовано. Крутити далі немає сили. Зосталося, як каже герой, – "кулька в лоб, або забрати, що ще дається, і втікати за море".

Щоби "зв'язати" ці основні "полюси" в один тугий клубок сценічної дії, авторка розгортає досить таки аргументований фон: у першій дії Галя разом з іншими дівчатами в пансіонаті. На відміну від цих легковажниць та дрібномишанської моралі і розрахункових поглядів на заміжжя та сімейне щастя дівчат Синевська наділена раціональним мисленням ("... самі можемо розпізнати, що для нас добре, а що зле!"; "Коли будем любитися (з рівню у парі. – В. К.), будем працювати для себе, будем себе обопільно піддержувати, заохочувати до борби з долею, осолодимо собі кождо прикру хвилику, а Бог буде допо-

магати благословити нас!!!"), вродю, лагідністю характеру. І хоча вона не сприймає насилля над щастям, все ж в результаті покорі усталеним принципам родинної моралі ("вустами матері промовляє сам Бог") вийде заміж за того, на котрого вказано родичем.

Але, ставши дружиною, Галину невдовзі наречуть і мачухою Надії. І як не намагалася бути матір'ю, однак довкілля обзивало її мачухою, вкладаючи в слово традиційно найгірший зміст.

І все ж: коли життя Галини з Ганкевичем і можна умовно вважати щасливим, то Надії з Петром – аж ніяк. Вона втратила все: і майно, що було для неї основним, і товариство, і Петра, і, щонайголовніше, – надії на майбутнє (від неї відмовився хлопець Володимир Злотовський, на якого мала надію, бо ж кохала), молоді літа.

Для фонові сценічності М. Крушельницька вводить певну кількість епізодичних осіб, як доктор Олекса Малікевич, Маршалкова, Совітникова, графиня Яновська, сестра Єлизавета, монахині – вчителі пансіонату, дівчата.

За темою, що її авторка вклала в сценічну мову, – це глибоко соціальна драма, хоча в першій дії можна вловити деякі елементи комедійного жанру.

За стилістикою бачимо, що це не був остаточний, досконало відпрацьований текст, а борше всього – перший варіант того, що вихлюпнуло з-під пера авторки. Скупість діалогів на оригінальні думки (монолог практично відсутній), деякий надмір дидактичності, певна переважанаженість оповідними прозаїзмами в мові однієї з головних героїнь – Галі – це, очевидно, те, що, можливо, і перепинило зелене світло до опублікування твору.

Та все ж такі і кількісно, і якісно зблиснув талант М. Крушельницької у прозі, особливо ж – у циклі оповідань ("І хто ж вона була?", "Прощання", "Хвили туги", "Поезія молодих її літ", "Штука"), об'єднаних збіркою "І хто ж вона була?" [11].

Кожне з оповідань має осібну стилістику, тональність, певний ключ до сприйняття змісту. І в той же час усі вони ніби ув'язані не тільки тематикою, а й концептуальним дивовижним умінням саме жіночого пера так згрупувати окремішні долі-характери, так їх "зсилянкувати", що перед читачем розгортається логічна повість з так мало й досі літературами обсервованої сфери життя митців.

Здавалось би, що можна сказати про жінку-малюра, яка прагне слави і водночас сімейної ідилії? А М. Крушельницька, ніби зачерпнула з власної творчої біографії, зуміла подати в оповіданні "І хто ж вона була?" [10, с. 4–45] своєрідну мозаїку-перепад високого й буденного, мрійливо-поетичного й прозово-раціоналістичного, ідеально-духовного і приземлено-життєвого. Постійно філософська парадигма: хто ти; яке твоє призначення; чи справно відпрацьовуєш вдаровані тобі задатки на талант – творить амплітуду думки, міркувань, за якими обов'язково має своє продовження читацька допитливість, дошукуваність.

Фабула твору нескладна. Наче в новелі, початок інтригує: молодесенькій, 16-річній красуні, що вдало проявляє свій хист у малярстві, майбутній лікар Костянтин пропонує руку і серце. Як і слід чекати, юнка відмовляє. Вона відтак відмовить не одному, бо в її голові "слава росла з кожним майже днем, з кожною новою працею", вона вирішує: не піде заміж, "має штуку – досить із неї".

І ось дивний збіг обставин: у місті Н. влаштовують сценічний вечір на її честь. А вона? "До рідного міста приїхала вночі. Не повідомила про свій приїзд навіть родичів. Хотіла сховатися від людей, сховатися, як казала, від тої ненависної слави. Кілька днів, крім родичів, не знав ніхто, що вона вернула. Цілий день замикалася дома. Читала троха, решту дня пересиджувала, згорнувши руки на колінах, задивлена у простір... А як стемніло,

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Л. Копаниця, д-р філол. наук

АРХЕТИПНА ПРОЕКЦІЯ В МОТИВАХ ТРАДИЦІЙНОГО ТЕКСТУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто методологічні вивчення меж понять "архетип", "мотив", "формула", розкрито суть і специфіку теоретичних дискурсів фольклористики про традиційні, повторювані елементи фольклорного нарративу, досліджено закони художнього мислення, психологічні та прагматичні функції усної поезії з урахуванням типології та історичної трансформації релевантних категорій фольклору.

In the article the methodological definition of the terms "archetype", "motif", "formula" are considered, the essence and specificity of theoretical discourse in folklore studies about traditional, recapitulative elements of folklore narrative are investigated, taking into account psychological and historical transformation of motif and formula the laws of artistic thinking, psychological and pragmatic functions of oral poetry are studied.

Більшість фольклористів, етнологів, літературознавців ХХ – початку ХХІ ст., визнаючи факт логічної своєрідності міфології і пізнавальний характер міфу, дають глибоке розуміння метафоричності міфу, яку неможливо повністю раціоналізувати, можна тільки перекласти іншими образними мовами. Проте це ніяк не дає підстав, як показав ще О. Лосев у відомій праці "Діалектика міфу", вважати міф наукою чи мистецтвом, оскільки міф, на думку російського філософа, "є реально, матеріально і чуттєво створювана дійсність, яка виявляється водночас відчуженою від звичного перебігу явищ" [9, с. 422]. Варто додати, що міф це інша, особлива, вища реальність, пам'ять у формі традиції, що спирається на складову частину генетичного коду людства – архетип.

Еволюція традиції вивчення культури – фольклору, художньої літератури – є ніби моделлю еволюції міфознавства: міфологічна концепція, створена фундатором структурної антропології К. Леві-Стросом, психоаналіз З. Фрейда, теорія архетипів колективного несвідомого К.-Г. Юнга, теорія міфу як сакрального зразка для повторення в редакції М. Еліаде, символічна теорія міфу в опрацюванні Е. Кассіра, мономіф Дж. Кемпбелла, інтерпретація Ю. Лотмана міфу як механізму формування тексту і позиціонування міфу як інтегрального елементу літератури Н. Фраєм та ін. Усі вони, пропонуючи різні підходи, проголошують міф конструктом синтезу життєвої та словесної реальностей, стверджують факт загальнозначущості міфологічних символів, універсальних уявлень, образів та їх генетичної єдності, визнають необхідність пошуків певних праісторичних домінант в архаїчній свідомості.

Передусім тут треба назвати засновника в аналітичній психології теорії універсальних символів, архетипів – К.-Г. Юнга. У своєму вченні про архетип К.-Г. Юнг виділяє два переконання, які тісно між собою пов'язані. По-перше, розуміння спільності прагнень та ідей усього людства, а також спільності причин, що породили ці прагнення. Такою спільною причиною, за К.-Г. Юнгом, є колективне несвідоме, врізблене в етногенетичну пам'ять, історичну минувшину. "Я вибрав термін "колективне", оскільки йдеться про несвідоме, що має не індивідуальну, а всезагальну природу. Це означає, що воно включає в себе, на противагу особистісній душі, зміст та образи поведінки, які супроводжуються повсюди й у всіх індивідів одними й тими самими" [33, с. 340]. І по-друге, думка про те, що змістом колективного несвідомого є так звані архетипи – загальна назва отого психологічного досвіду і пам'яті про минуле, що організовують образи та ідеї й творять культуру.

Нашим вихідним пунктом тут буде щонайперше та думка швейцарського психолога і психіатра, що неусвідомлена психічна діяльність людини формується тією міфологією, яка набувається людиною протягом життя:

через виховання, спілкування, діяльність, ширше – через культуру. Це певні архетипи, які керують поведінкою груп. Однак архетипи не даються від народження – людина засвоює їх протягом усього життя, і не визначаються, скажімо, мовною належністю текстів культури. Юнгівська теорія універсальних символів мала в подальшому розвитку науки про культуру вирішальне значення. Вона дала можливість побачити більшість суттєвих рис у змісті твору і передусім наступність у житті людства, нерозривний зв'язок часів, збереження пам'яті про минуле, тобто архетипної пам'яті у всіх формах її прояву. Архетипність, що має міфологічну основу, виявляється на різних етапах існування мистецтва дорефлексивного періоду, моделює міфологічну пізнавальну ситуацію творчої мови. Відразу завважимо: архетип не є міф. Архетип сам по собі є гіпотетичним, недоступним змісту образом (К.-Г. Юнг), але він проявляється через міфологію, і в ній ми бачимо вияв колективного несвідомого, яке зазнало впливу свідомої переробки в судженнях й оцінках. Коли ж ні – поняття "міфологія" і "культура", як найкраще висловлюють цю взаємозалежність Є. Мелетинський, будуть розчинені одне в одному [13, с. 159].

Тим часом К.-Г. Юнг, вивчаючи психіку людини, намагається довести, що досягаючи людини, не можна брати до уваги лише її свідомість, вважаючи останню єдиною формою психологічного буття [33, с. 341]. Крім того, у процесі аналізу сновидінь, деяких видів діяльності (обрядів, ритуалу), художньої творчості (міф, легенда, казка) він виділяє колективне несвідоме (при цьому розрізняють індивідуальне несвідоме, відкрите З. Фрейдом [30]), яке концентрує в собі "релікти архаїчного досвіду, що живуть у несвідомому сучасної людини" [33, с. 175], тобто зберігають у пам'яті психологічний досвід людини, архетипну пам'ять про минуле. Розвиваючи обидва ці твердження, К.-Г. Юнг виходить із принципу, що міф як втілення первісного синкретизму, мислення конкретного, але з могутньою емоційною силою, відігравав, безперечно, значну роль у генезі різних ідеологічних форм. Міфологія була одвічним способом обробки архетипних образів, які завжди супроводжують людину, трансформуються, шліфуються, переходять в універсальні символи, але однаково зберігають первісну могутню психологічну енергію. Концепція архетипного мислення неначе вивершує собою вивчення міфологічного мислення. Однак без відповіді залишаються ще багато конкретних питань, пов'язаних з природою дії логічних механізмів міфологічного мислення у традиційному тексті.

Ми могли б назвати цілий ряд понять, термінів, які використовуються у вивченні архетипів і міфів: міфологема (зміст поняття близький архетипу), архетипна (чи архаїчна) модель, архетипні риси, архетипні формули, архетипні мотиви. Найчастіше архетип отожднюється чи співвідно-

ного, терпимого ставлення" [11, с. 12], тобто, додамо від себе, ставлення власне поважного. Ще раніше Р. Абельсон написав: "Той, хто пізнає, або той, з ким він себе ототожнює, виявляються тим чи іншим чином асоційовані з благополучним результатом, коли противник чи антипатичний діяч асоціюються з украй негативним результатом, мало не з повним і безумовним знищенням" [1, с. 374]. Звідси, ми гадаємо, така жорсткість у відстоюванні права на ексклюзивну повагу, а також коріння педофобії (страх перед немовлятами і молоддю), яка, на думку фахівців, і призводить до едальтизму.

Нетерпимість до молодших з часом обертається нетерпимістю до старших – геронтофобією. Одного дня монетка підлітає в повітря і лягає іншим боком. *Жовтороті, сосунки, три вершки від горшка*, у яких молода на губах не обсохло та ін., тобто діти й молодь підрастають і дорослішають. Дорослі стають *шнурками, предками, старими*. Пізніше – *дідуганами, бабицями, стариганами*, з яких *сиплеться пісок, торбами з кістками*, які *дихають на ладан* і який *час на кладовище*, тобто людьми похилого віку. На перший погляд, парадоксально, але серед українських паремій можна знайти й такі, де вже літні люди негативно оцінюються за критерієм РОЗУМ: *Як з літ, то й з розуму; Старе, що мале* тощо. Але цей факт лише розширює сферу застосування концепції Ж. Бодріяра, даючи підстави доповнити його список упосліджених людьми похилого віку. В Україні на сьогодні ситуація ускладнюється тим, що в останні десятиріччя в нашому суспільстві відбуваються суттєві політико-економічні зрушення. А, за свідченням соціологів, в епоху змін у соціумі домінують так звані індивідуалістські, егоцінності, зокрема – ціннісні концепти семантичного поля СИЛА, один з яких – ЗДОРОВ'Я [21], що ним не можуть похвалитися старші. У такі часи "фізична слабкість, – за словами І. Биховської, – часто розглядається як власна провина суб'єкта, але не підстава для співчуття з боку суспільства" [5, с. 133]. Аксіологічний дисбаланс на користь індивідуалістських цінностей у нашій державі спостерігається на фоні загальноєвропейської демографічної кризи – феномену так званого "сивого суспільства". Усе це створює умови для трансформації дискримінаційного ціннісного концепту НЕПОВАГА ДО МОЛОДШИХ за енантіо-семічною дериваційною моделлю в антонімічний – НЕПОВАГА ДО СТАРШИХ, що потребує подальшого вивчення.

Досі йшлося про консервування дискримінаційних цінностей у мовній системі. Але їхнє утвердження є результатом мовленнєвого впливу. Він здійснюється за допомогою особливих текстових структур, які ми називаємо аксіологічними дериваційними моделями. З них на підставі певних логічних висновків мовець може вивести імплікативне судження "властивість Y – це добре (погано)". Наприклад, у творах С. Жадана зустрічаємо конструкцію, створену за реляційною моделлю, своєрідність якої полягає в тому, що певна ознака називається негативною чи позитивною не прямо, а через визначення ставлення до неї самого мовця або авторитетних осіб: "я сьогодні ненавиджу всіх, кому за 40" [8]. Сигніфікативну модель знаходимо у вірші "Іслам": "*Старість це завжди поразка // це навіть не втрата // скоріше володіння чимось, що швидко втрачає вартість*" [9]. Тут негативна ознака "*поразка, володіння неавторитетним*" вводиться до складу сигніфікату через використання речення, приналежного до семантичного типу ідентифікації. Каузативні (причинно-наслідкові) моделі частіше зустрічаються в мас-медіа: "*Наша трупа перенасичена, колектив "стареєт", артисти с возрастом теряют профессиональную форму*" (Дирижер Н. Дядюра в інтерв'ю. Муратова В. Мы способны оценить талант, только развяжте нам руки! // Сегодня. – 2003. – 15 верес-

ня. – С. 6); "*Бегать из конторы в контору здоровье не позволяет... не мальчик уже*" (Бодня Т. Льготы лягут тяжелым бременем на плечи ветеранов // Вечерние вести. – 2003. – 9 вересня. – С. 5).

Таким чином, відповідальність за формування упереджень до людей певного віку лежить почасти на письменництві та ЗМІ. Але вони ж з таким самим успіхом можуть створювати позитивний образ різних вікових категорій, наприклад: "*У віці 90 з лишком років занурювалася <Лені Ріфеншталь> з аквалангом та фото- чи кінокамерою під воду та проводила зйомки*". (Шиманський О. Серед її шанувальників був Адольф // Україна молода. – 2003. – 11 вересня. – С. 2). Тут спостерігаємо сурядність ознак "старість" і "здоров'я". "*Може було краще власти ці фрази в уста молодого і перспективного Хомутинника?*" (5 копійок // 5 канал. – 2005. – 5 травня); "*Писала вірші, напевне, людина молода, романтична і надзвичайно віддана Україні*" (Героям – слава! // Україна молода. – 2005. – 9 вересня. – С. 8). У двох останніх прикладах фіксуємо сурядність ознаки "молодий" та позитивне оцінювання ознак "перспективний" і "патріотичний" (детальніше про роль аксіологічних дериваційних моделей у формуванні дискримінаційних ціннісних концептів див. [17]).

Підсумовуючи, мусимо визнати, що східнослов'янську мовнокультурну традицію характеризує наявність дискримінаційних ейджистських настанов. Це виявляється, зокрема, у диференціації займенників "ти" / "ви" однини за віком адресата; в ейджистському характері лакун у семантичному просторі, тобто відсутності лексем на позначення неповажного звернення до молодших; у присутності експресивних пейоративних лексем та ідіом для номінації осіб за віком у лексико-фразеологічному складі мови; у законсервованих у пареміях негативних оцінках дітей та молоді, а також людей похилого віку за критерієм РОЗУМ. Щодо власне мовлення, то звертає на себе увагу роль, яку відіграють у формуванні та деконструкції ціннісних концептів, у тому числі дискримінаційних, аксіологічні дериваційні моделі. Перспективною видається можливість розглянути за заданою методикою – в межах аксіологічної лінгвістики на прикладах оцінних висловлювань та релізованих аксіологічних моделей – інші види суспільної дискримінації: сексизм, гомофобію, расизм.

1. Абельсон Р. П. Структуры убеждений // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М., 1987; 2. Апресян Ю. Д. Прагматическая информация для толкования словаря // Ю. Д. Апресян. Избранные труды: В 2 т. – М., 1995. – Т. 2; 3. Бацевич Ф. С. Основы коммуникативной лингвистики. – К., 2004; 4. Бодриар Ж. Симулякри и симуляция. – К., 2004; 5. Биховская И. М. Homo Somaticus: аксиология человеческого тела. – М., 2000; 6. Голубовська І. О. Паремії як відбиття ціннісних пріоритетів етнічної спільноти // Мовознавство. – 2004. – №2-3; 7. Горништейн Т. Н. Проблема объективности ценностей в философии Николая Гартмана // Проблема ценности в философии. – М.-Л., 1966; 8. Жадан С. Делеш Мод // С. Жадан. Капітал. – Харків, 2007; 9. Жадан С. Ислам // С. Жадан. Капітал. – Харків, 2007; 10. Калько В. В. Репрезентация рівня інтелектуального розвитку людини в українських пареміях // Актуальні проблеми металінгвістики. – Черкаси, 2009; 11. Колосов С. А. Конструирование социальной ненависти в дискурсе. Дис... канд. филол. наук. – Тверь, 2004; 12. Лаэртский Д. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М., 1979; 13. Ларина Т. В. Концепт "Вежливость" в коммуникативном сознании русских и англичан // Czwolwiek. Swiadomosc. Komunikacja. Internet. – Warszawa, 2004; 14. Павличко С. Д. Фемінізм. – К., 2002; 15. Платон. Диалоги. – М., 1986; 16. Суховій О. О. Тематичне поле віку людини в українській фразеології: етнолінгвістичний і лінгвокультурологічний підходи // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – К., 2004. – Вип. X; 17. Черненко Г. А. Дериваційні аксіологічні моделі – дороговкази на шляхах страждань і радості // Сучасні літературні студії. – К., 2006. – Вип. 3; 18. Черненко Г. А. Ціннісний конфлікт в художньому творі. Три нариси з аксіології А. Кримського // Мовні і концептуальні картини світу: 36. наук. праць. – К., 2006. – Вип. 19; 19. Чухина Л. А. Феноменологическая философия Макса Шелера // Проблема ценности в философии. – М.-Л., 1966; 20. Aries P., Duby G. A History of Private Life. Relations of The Medieval World. – Harvard; Cambridge; Massachusetts; London, 1995; 21. Kaimus V. Socialisation to values: collectivism and individualism in the ABC-books of the 20th century Estonia // TRAMES. – Tartu, 2002. – №2.

Надійшла до редколегії 23.06.08

виїздила на прохід. І тоді давала собі волю. Казала гонити кінми щосили і, розпершися на подушках, любиwałaся шумом вітру, що попри її уха розбивався. І забувала про світ... Нерви її неначе терпли, замлівали...".

І треба ж, внутрішнє відчуття не підвело: вона стріла того, чиє обличчя малювала з пам'яті.

Сиділи поруч, сум'яття душ. Врешті мовчанка розривається, і жіночі уста щось пояснюють: "Я була занята виключно одними гадками. Не лише з вами, але взагалі з ніким, хто не був професором чи артистом, я не хотіла говорити... Тепер горячка проминула. Я перебуваю радо з людьми і говорю з ними. От і ви, передовсім простіть мені всьо лихе, яке я коли заподіяла вам... Розповідajte мені, що порабляєте, як живете... Богато, багато говоріть про себе...".

Мабуть, кохання обидвох було настільки романтично сильне, що він полишає молододружину і в'яже своє життя у провінційному глухому містечку зі "своєю царицею".

Авторка блискуче знала, бо й сама пережила блискотіння сценічної слави, життя-буття митця.

І не дивно, що так психологічно вмотивовано показала надводні сили й підводні нурти молодого життя інтелігенції, його узвишся й падіння. Поволі-поволі наша героїня стає сумною, чоловік – байдужіє.

Робиться спроба: після того, як її голова зважуватіла від роздумів біля хреста в полі в негоду, – взятися знову за пензель, пересилити себе – і наново відродитися у творчій праці: "Підклад вже готовий, контури пустого поля з хрестом на горбку вже зарисувалися. Але на тім і стануло. Уся поезія, яку вона бачила колись у тім сумнім полі, в хресті з розпнятем, щезла. Картина ся видалася їй тепер такою звичайною, такою без глибокої думки... І вона сердилася на себе за те, що колись думала інакше...".

Але цього пориву не досить. Утрачено основну лінію – сірі будні глухої провінції мовби нейтралізували талант. Митець не справилася сама з собою, не зуміла витримати іспиту долі. Врешті-решт, безсилля прочервоточило душу й тіло – і вже реально змарнований талант згас фізично.

"– Тихо, Константине, тихо, глянь тут! Бачиш? ... Вона, вона знов прийшла до мене... Глузує, сміється із мене! – Не смійся! Не смійся! Не смійся!.. А, ні, смійся, глузуй, глузуй, кажи: се пімста твоя за те, що любов звичайного чоловіка перенесла я над тебе, що тебе вірну коханку свою я зрадила для земської любові, що із звальними болотом байдужості руками я зважилася приступити до твого престолу... Смійся з мене!.. Ти зненавиділа мене силою колишньої любові і за зраду заплатила зрадою! Так, так, бери тепер жите моє... Пустити твого приятеля з косою... Чого придержуєш його? Пустити, пусти, кажу... Чи мало тобі моєї муки!..".

Десь отой песимістично-меланхолійний настрій, що заповнив життя колись красивої дівчини Ольги, що уже два роки заручена, ніби прошиває оповідання "Прощання" [17, с. 49–68].

Може, сьогоднішній читач-раціоналіст не зовсім сприймає авторську позицію, що "пускає" героїню, по суті, шукати молодого чоловіка, який покинув її, передаючи їй внутрішнє страждання, якийсь дивнуватий намір: знайти його і почути з його вуст, чому покинув?

Отим спогадово-монологічним, якимось внутрішньосповідальним покинутої "пахне" і в наступному творі цієї збірки – "Хвилі туги" [19, с. 71–92]. Весь зміст обертається навколо стрижня-думки героїні: він живе щасливо з молододружиною, а вона, уже рік, як покинута, ніяк не вгасить вогонь минулого кохання.

У цьому творі М. Крушельницька знову ж таки поновелістичному на початку, ніби мимохідь, вкладає метафоричну фразу у уста героїні: "Ціле жите моє – то повісимо мук і терпінь", а відтак, як на веретено, намотує "припливи" і "відпливи", що їх висотує душа персонажу.

Великою материнською любов'ю виписано оповідання "Поезія молодих її літ" [14, с. 93–142], у якому авторка прекрасно поєднала принципи сімейної дидактики (раціональний зріз тканини твору) з казковістю традиційного сюжету про гарну бабину й погану дідову дочок – про улюбленицю й ненависну усім (емоційно образний зріз).

Граючи рефреном: "Не любили її... Не любили від маленької дитини. Ще на світі її не було, а вже мати ненавиділа, кляла-проклинала...", М. Крушельницька тепло і щиро, з жіночою прихильністю змальовує дитинний світ маленької Міні, проводить читача поміж тим колюччям, що його словесно зростила матір дівчинки. І як це нерідко буває в житті, дівчинка, хоч і заповідалася вродженими задатками на цікаву особу, – не мала в довкіллі любові до себе, бо ж, видно, надто важке материнське прокляття.

І закінчує авторка: "Не любили її!".

Міня знала вже про те, але не дивувалася тому. Не вимагала від нікого любові, бо рідна мати, батько, брат і сестра також її не любили – хоч вона жите своє віддала би була за них!..

Міня не плакала, не нарікала. Одиною її потіхою була бабуня і книжка, з якою не розлучалася, йдучи навіть до городу.

Заслухана нераз у шум листя, з гадками там, там, далеко серед луку з цвітами, схоплювалася нагло, стямлювалася і ловила книжку.

Смуток, задума і туга малювалися все на лиці її, блестіли в очах великих сльозавих...".

Досить майстерно проявилися обсерваторські здібності літераторки в шестичастинному творі "Штука" [21, с. 144–202]. На протиставленні характерів артистки Ядвіги і закоханого в неї Льонка, через проникнення у внутрішній світ героїв, монологічно й діалогічно насичуючи психологізм розповіді, письменниця тонко вводить читача у складну атмосферу сценічного й поза ним життя акторів, їхнього побуту.

На відміну від деяких дрібніших оповідань на цю тему, де, як правило, – ескізне відтворення якихось граней життя-буття, у цьому розлогіму, що наближається до повісті, творі маємо вмотивований розвиток дії, оті "вогненьці" кульмінаційної амплітуди, що мусить своєю логікою привести до задуманого фіналу.

Тут авторка менше, якби сказати, замикає на розповіді "від себе", тому й оте описово-споглядальне, що присутнє у стилістиці оповідань М. Крушельницької, ніби відступає на другий-третій план. Натомість, герої твору мовби самоформуються, удосконалюються, вивершуються в оригінальні типи.

В оповіданні добре прочитується філософсько-естетичне кредо літератора: справжнє щастя не можна розполовинити між сценою і сімейною втіхою ("Дві любови в однім серці не мають місця").

Ще один гостросюжетний соціальний почерк малюнок з'являється обрисами, а відтак уява читача домальовує людський біль у фатальному його вивершенні, коли прочитано оповідання "Через кури" [20, с. 6–7].

У класичній манері новелістично-попередників, М. Крушельницька уміє так подати опис природи, що він є і органічним містком-переходом до основної сторінки фабули твору, і в той же час є камертоном тональності, в якій розгортається сюжет, формуються характери. Авторка без зайвого нагнітання, але як тонкий знавець сільського побуту, подає такі факти, що, власне, не уявити собі й інших, аби саме ось так склалася розповідь: плавна, логічна, поетична й правдива.

Здавалось би, звичайний, поширений випадок із сільського життя-буття: кури обов'язково підуть у чужий город – і такі кури в Горпині. Але ж, коли Горпина разом із Василем проганяють чужих курей, то сусіда з чоловіком

Гнатом не просто гонять дріб зі своєї обори, вони, засліплені заздрістю й ненавистю, побили кілька курок Горпини. А коли ця, виведена з рівноваги, хотіла бодай словами віддати обмовниці за її жорстокість, – "... великий кіл, що його сусід обтісував, полетів у голову Горпині".

Трагічний кінець кардинально змінив початковий за- такт твору, що заповідався з елементами легкого гумору.

Оповідання "Щоб люди не сміялись..." [22, с. 111–115] написано у традиційному ключі соціальної прози, де в центрі художньої обсервації авторки одвічна тема нещасливого подружжя. Фабула твору нескладна: Ганна, ошукана молодиком, "для котрого пожертвувала все, – живе щасливо з другою...", вийшла за підстаркуватого, аби лишень не посивіти у дівках. Дмитро – типовий сільський п'яничка, усю господарку звалив на її плечі. А вона, "хоч і бунтується душа, та руки хапають за роботу, може з привички, а може із вродженого замилювання до праці... Праця завжди розважає Ганну. Та тільки це не праця, це ярмо. Стільки літ вона не знає відпочинку, зимою й літом сама оре, сама сіє і жне, косить, ба', й молотить, хита часами хто із сусідів допоможе, бо її п'яниця все в корчмі, а як не в корчмі, то спить де-небудь під оборогом, або в стайні. Проспить – зараз чіпається за що-небудь, поб'є її й знов до корчми..."

Авторка веде так розповідь, що за спадної сили описом поперемінно наростає психологізм характеру, навіть з'являється новелістична "рваність" діалогу (прихід злої Феськи-намовниці утопити чоловіка), внутрішнього монологу, що, власне, і "тримає" читача в напрузі.

Очевидно, Ганна, вихована на традиційних канонах християнської моралі, не здатна на злочин, хоча деякими селянками він вважався справедливою помстою. Та Ганна... "Ганна скипіла. Тільки образи на одну хвилю забагато! Вона насили піднеслася з порога й, наче непритомна, з криком кинулася за чоловіком, що пішов до хати.

Лють, викликаюча образою, додала її сил; вона відплачувала чоловікові за всі побої, її спрацьовані руки аж омлівали від натуги. Вона біла його, обтовкаючи собі руки до його твердих костей, що викликувало в неї біль і ще гіршу злість. Він оборонявся як міг, а більш кричав і ганьбив її, й вона кричала, як непритомна. Врешті, сили покинули її, вона впала, з чого скористав її п'яниця: вхопив з кута палицю й був би вбив, коли б на крик не збіглися сусіди й не оборонили нещасну.

Його вивели з хати, її поклали на постіль, обмили з крові й холодною водою приводили до пам'яті..."

І, нарешті, авторка пропонує розв'язку: просто втекти від гріха. Звичайно, жаль надбаного в господарстві, але є щось вище – вивільнення з фізичного й духовного рабства.

"Ганна не спала. Поволі вертала рівновага до її зболілої душі. Вона згадала свою гарну молодість, згадала й те, що примусило її добровільно зломати своє життя... Вона не знає, що сказати про своє життя за тих останніх п'ять років, що живе з Дмитром, бо се не життя, це одна мука, це неволя, а ще на кінці вона має стати душогубкою?!

Знов здавило в грудях, у льодові окови взяло й серце й душу.

Все життя своє віддати на посміх... Засміють, аж тепер засміють її й стареньку матір!..

Нізащо! Нізащо в світі!

На Ганну повіяло жаром, полум'янь вдарила в лице, обняла голову. Вона зірвалася з постелі, забігала по хаті.

Геть, геть з тої хати! В світ за очі від страшних думок! До мами, до рідної хати!..

Аж радісно зробилося на згадку рідної хати. Ганна закинула сердак на плечі, зав'язала хустку й, не оглядаючися, вибігла з хати. Ноги під нею вгиналися, голова крутілася, йшла наче п'яна, але поспішала, швидче, швидче..."

Перо М. Крушельницької було освячене щедрим умінням тонко виписувати жіночі характери, "прясти" основну нитку, попри яку мережилися інші, дрібніші й тонші, але разом, у сув'язі створювали цікавий зміст. І в "Прокльоні" [15], як і в подібних за задумом оповіданнях, письменниця обстоює той креглик жіночої долі, що зветься сімейним щастям.

Моральні зрізи людських душ, взаємин у сім'ї та суспільстві прочитуються в оповіданнях та новелах "Мати", "Скарб Оксани", "Вона".

По суті, "вічні" питання соціальної та майнової нерівності, підупалих моральних устоїв сім'ї, родини продовжує розробляти письменниця в оповіданні "Також голова родини" (1903) [18, с. 35–38].

У цьому творі авторкою вдало введено тип чоловіка нищого за етичними нормами, бездушного й безбожного. Більше двадцяти літ він "жив цілою губою", а шестеро дітей не мало й що в рот узяти. Доведена до фізичного та морального розладу жінка, прикута хворощами до ліжка, видихає з останніми силами словесне прокляття чоловікові, жене його з хати.

Читач, звісно, шукає відповіді на одвічне: хто винен?

Авторка через діалог доні Ольги з батьком, помираючої – з чоловіком утверджує художню правду життя, узагальнює: "Ой, така вже наша доля..."

Прозаїк М. Крушельницька кохалася в малих формах, де, наче в сонцем досягнутій рамці, вміщувалося змістове ядро її образної думки, метафоричного висловлювання, нерідко – якогось модерново-метафоричного "видиху" пережитої міті, хвиливого зранення душі. І тоді, як у О. Турянського чи Л. Гринюка, на поверхні образного малюнка були ніби-то словесні чічкування, насправді ж – поміж рядками глибинно кільчилася оригінальна думка. А це вже – майстерність.

Вчитаймося в оці два безсюжетні й безконфліктні зариси письменниці з циклу "Думки" [9, с. 6–7] і відчуймо, як наше око вертить невидимим промінцем пізнання взаглиб, звідки слово виймає думку, обпалену і часом, і пережитим, і надіями.

"На дні душі в мене ховаються скарби, скарби не оцінені. Я їх бережу не тільки перед руками, пожадливими на чужу власність, але й перед очима нахабних, що ті мої скарби мірили б своєю мірою, обезцінювали б я тандиту, що подибується на кожному кроці, у кожній придорожній крамничці..."

Мої ж скарби небагато різняться на око від багатьох шкляних прикрас, що ними прикрашуються всі жадні похвал та уваги химерної юрби – як дивитись на них байдужо, як недоцінювати їхньої вартості...

Я ж бережу їх на дні душі, бо тільки тоді вони мої, тоді їх блиск радує мої очі й гріє серце серед холоду щоденного життя.

Та бувають хвилини, що заворушаться в душі, – не містяться вони тоді на дні душі, а силоміць пруться на світло денне.

Несміло рукою розгортаю їх тоді й кладу перед очі моїх друзів і дивлюся, як вони приймуть ті мої скарби у невибагливих обгортках, не в шовком сланих скриньочках.

Скарби душі моєї – вони сірі, звичайні, треба для них вражливого ока, ніжного дотику.

Друзі?... Друзів не може бути там, де треба ставити ціну чужим скарбам... Я боюся їх жорстокої правди, їх здорової, тверезої думки, утіаю із своїми скарбами на дно душі... Жакливо дивлюся на ті дрібненькі жемчужинки, що вже попали в чужі руки... Чи вернуться вони до мене такими, як я їх леліяла, на дні душі?..

Часами попадаю в одчай і тоді хочеться той недоторканий скарб розкинути з буйним вітром, нехай падають його дрібні кришечки, як кришталюки роси на

[13, с. 290]. Зауважимо, що Україна в силу історичних обставин тривалий час входила в поле тяжіння російської культури. За цих умов відбулося закономірне звуження ціннісного концепту ПОВАГА до ПОВАГА ДО СТАРШИХ, який по суті є евфемізмом для дискримінаційного концепту НЕ-ПОВАГА ДО МОЛОДШИХ. Така трансформація змогла відбутися, оскільки ця цінність – одна з тих, які належать до ідеальних, проте не завжди інтеріоризованих норм. Того, хто ставиться до нас з повагою, ми оцінюємо позитивно, однак не завжди вважаємо себе зобов'язаними відповідати "взаємністю". Якщо суб'єкт уособлює певну соціальну групу, може відбутися не просто ситуативне звуження цінності (Петро хоче, щоб на роботі його поважали, але забуває з повагою ставитися до оточуючих), а деформація ціннісного концепту в цілому. У нашому випадку з екстенціоналу ціннісного концепту ПОВАГА виключаються молодші.

Таким чином, з лінгвістичної точки зору ейдизм можна розглядати як реалізацію на різних рівнях мови і в мовленні дискримінаційного ціннісного концепту НЕПОВАГА ДО МОЛОДШИХ або НЕПОВАГА ДО СТАРШИХ (про що йтиметься далі). Тож, перспективним видається подальше дослідження цього явища в межах аксіологічної лінгвістики. Прикладні аспекти теми пов'язані в першу чергу з необхідністю активної деконструкції тієї системи цінностей, яка містить дискримінаційні норми. Деконструкція цінності полягає у виявленні мотивів, на підставі яких суспільство її приймає. Лише експлікація цих мотивів дає можливість дискутувати з ними та спростовувати їх. Зробити це не завжди просто. Часто старших називають більш гідними поваги або просто тому, що вони старші, або з посиланням на традицію. Аналіз у цьому ракурсі художньої прози А. Кримського, яка містить досить багато діалогів між поколіннями, показав, що відповідями на питання "*Чому потрібно слухати старших?*" були зазвичай такі: "*Навіщо Вам це знати?*", "*Так треба*", "*Так Бог веліє*", "*Я тебе годую...*" (детальніше див. [18]). Все це – аргументи, які підпадають під категорію маніпулятивних. Відмова від аргументації, на нашу думку, пояснюється "наївним" аксіологічним абсолютизмом, який передбачає визнання цінностей автономними сутностями, не пов'язаними з діяльністю людського інтелекту, а отже, такими, що не потребують обґрунтування. Так, М. Шеллер називав цінності "об'єктивно існуючими емоційно забарвленими фактами" [19, с. 182]. М. Гартман вважав їх приналежними ідеальному світові, відмінному від світу речей та суб'єктів [7, с. 195]. Ми будемо виходити з того, що цінності є продуктом абстрагуючого мислення і повинні досліджуватися як результат дериваційних процесів за допомогою концептуального та контент-аналізу.

Механізм формування ціннісних концептів засобами мови полягає в тому, що певній властивості через низку аргументів постійно предикуються позитивна чи негативна оцінка, яка поступово закріплюється у свідомості мовця як іманентно притаманна цій властивості [17]. Деконструкція цінності НЕПОВАГА ДО МОЛОДШИХ мала би полягати у встановленні аргументів, на підставі яких відбувається звуження ціннісного концепту ПОВАГА і які тим чи іншим чином предикують суб'єкту "старший за віком" позитивні властивості, не притаманні дітям і молоді. Серед таких властивостей у різних джерелах називається перш за все розум. Прерогативу мати "зрілий" інтелект віддають старшим уже згадувані нами античні мудреці: "Чіплятися за життя властиво немовляті, а не людини зрілого розуму" [15, с. 415]; "В молодості, казав він (Біон – Г.Ч.), можна вирізнятися мужністю, а в старості потрібне зріле розуміння" [12, с. 199]. Українські та російські прислів'я також доводять пріоритетне право старших на повагу на підставі їхнього розуму – у порівнянні з нерозсудливістю, нерозумністю молодших. Цікаво, що деякі з них, за спостережен-

ням І. Голубовської, мають "позавікові" еквіваленти в англійській мові. Пор.: "Cooks are not to be taught in their own kitchen" = "Яйця курицу не учат" (наведені як еквіваленти у виданні "1340 англійських пословиц і поговорок с русскими эквивалентами"); "It is a silly fish that is caught twice with the same bait" = "Старого горобця на полові не обдуриш" (наведені як еквіваленти у виданні "Favourite English Proverbs and Sayings") [6, с. 69].

У сучасному мас-медійному дискурсі так само знаходимо висловлювання, де суб'єкт "молодь" отримує негативну, а суб'єкт "старший (літня людина)" – позитивну оцінку за цим критерієм: "*Пенсионеры рассуждают здраво*" (Бодня Т. Льготы лягут тяжелым бременем на плечи ветеранов // Вечерние вести. – 2003. – 9 сентября. – С. 5); "*Напомните, пожалуйста, моим соседям..., в какое время суток можно включать музыку на полную мощность, а в какое не стоит. Семья эта молодая, мирные переговоры ни к чему не приводят*" (Ризноокая С. Сначала послушаем вас // Сегодня. – 2004. – 11 сентября. – С. 2). Тут імператив "напомните" містить імпліцитну інформацію про негативну оцінку об'єкта (того, кому слід нагадати) за критерієм РОЗУМ, оскільки добра пам'ять є складовою інтелекту.

Однак, якби справа була лише в тому, що сусіди насправді не пам'ятають потрібної інформації, варто було б нагадати і "мирні переговори" пройшли б успішно. Наявна іронія наводить на думку про те, що задекларована "нерозумність" слугує лише "офіційною версією" – поверхневим поясненням того, чому двом поколінням не вдається домовитися, тобто по-розум-итися. У такому разі за якою ж усе такі логікою "молодші" витісняються з екстенціоналу, що охоплюється концептом ПОВАГА? Підказку знаходимо у працях Ж. Бодрієра. Він переконує в тому, що сприйняття дорослими (а формування аксіологічної картини світу – це прерогатива дорослих) дітей багато в чому визначається категоріями "свій – чужий". Діти, молодші – це Інші. Проти них, твердить Ж. Бодрієр, так само як проти тварин і божевільних, сексуальних менших і "чорної" раси, спрямовувалася "логіка дискримінації". Про зрушення, що відбулися в царині прав "чужих", говорить так: "Іх було поховано під мовчанням, сьогодні їх ховають під словом, під "відмінним" словом, звісно ж, але під лозунгом "відмінності", як колись під лозунгом унікальності Розуму, – не слід впадати в оману, – виступає той самий порядок. Імперіалізм Розуму, Неоімперіалізм відмінності" [4, с. 195]. Як тлумачити ці слова? Відсутність інтелекту, схожого на "наш", – ось, що спонукає пересічних громадян до жорстокої дискримінації названих уопсліджених. Наш "свій" розум колись виштовхнув їх за межі поля дії цінності СПІВЧУТТЯ. Повернення в це поле відбулося за рахунок цінності ПОВАГА: "саме в міру свого віднесення до сфери безвідповідальності, нелюдськості тварина стає гідною людського ритуалу любові та захисту, точно так, як нею стає дитина в міру свого віднесення до статусу наївності та інфантильності" [4, с. 193]. Отже, ми перестасмо ставитися вороже до Інших, а значить починаємо співчувати їм, коли отримуємо можливість залучити до своєї системи як щось маргінальне, як підтвердження її правил через винятки. Винятки, позбавлені переваг "свійського" інтелекту, а разом з ним права на повагу. Тож повага виявляється тією цінністю, яка в суворих дихотомічних відношеннях "свій – чужий" традиціоналістської культури сприймається як "єдина й неподільна": якщо МИ поважаємо їх, ВОНИ не поважають нас, і навпаки – МИ не маємо потреби поважати тих, хто поважає НАС.

Описуючи характер нетерпимості до "іншого", С. Колосов так характеризує роль жорстких дихотомій: "...прийняти іншого значить любити його. Не прийняти – означає ненавидіти. Виключена можливість нейтраль-

Г. Черненко, канд. філол. наук

МОВНЕ ОБЛИЧЧЯ ЕЙДЖИЗМУ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Розглянуто проблему мови дискримінації за віком – ейджизму. Особливу увагу приділено ціннісному концепту ПОВАГА і його деформації в дискримінаційний концепт НЕПОВАГА ДО МОЛОДШИХ.

The problem of the language of ageism is discussed. Special attention is paid to the value concept RESPECT and its deformation into discriminative value concept UNRESPECT TO THE YOUNGER PERSONS.

Покірливість дітей така абсолютна, ніжність така безмежна. Вона зародок лагідності, яку нескладно поглушити будь-якою формою утиску, будь-якою несправедливістю. Їхня любов до знань перевищує будь-яку іншу любов.

М. Монтессорі

Під час роботи Міжнародної наукової конференції "Російська мова: система і функціонування" (Білоруський державний університет, 5–6 травня 2009 р.) проф. Н. Мечковська виступила з доповіддю, в якій стверджувала, начебто синхронна лінгвістика на сучасному етапі вичерпала себе. Мовознавці, мовляв, займаються переважно "сьомим знаком після коми", тобто питаннями, які не містять принципової наукової новизни, і дискусія про те, що звучить категоричніше *Выньте руки из кармана* чи *Вынуть руки из кармана*, нікому, окрім лінгвістів, не цікава. Не повторюючи аргументи слухачів про те, що дослідження семантичних тонкощів важливе для інофонів, зауважимо: у багатьох випадках воно важливе для нас. Подеколи саме прискіпливе око філолога здатне побачити в мовній семантиці приховані настанови, які можуть впливати на ціннісні орієнтири і норми поведінки мовців. Так, у Ю. Апресяна знаходимо аналіз російських лексем *грубить*, *дерзить* та *хамить*, де різниця в семантиці трьох дієслів на позначення неповажного звернення до співрозмовника встановлюється на підставі типу міжстатусних взаємин між суб'єктом та об'єктом названої дії. У підсумку виявилось, що жодна з названих лексем не може позначати ситуацію, коли об'єктом неповаги виступає особа, молодша за віком [2, с. 144]. Такі випадки залишаються немарковані – "непомічені" системою мови, а відтак і її носіями (спостереження показують, що українські відповідники *грубити*, *грубіянити*, *розмовляти по-хамськи* вирізняються тією ж особливістю). Це яскравий приклад того, як за допомогою мовознавчого апарату стає можливим оприянення прихованих дискримінаційних настанов, що дозволяє соціуму усвідомити їх і зробити осмислений вибір. Адже, як писала С. Павличко, "в нашій культурі є дуже багато таких традиційних цінностей, втрата яких – просто благо... Бо якщо вважати традиційною цінністю те, що в селі майже кожен чоловік б'є жінку, й вона бідолаша не знає, куди подітись, а в неділю вони удвох ідуть до церкви, гарно вбрані, то мені такі цінності просто огидні... Розвиток цивілізації і полягає в тому, що одні цінності втрачаються, а інші набуваються" [14, с. 276].

Мова дискримінації – за ставевими, расовими, національними чи віковими ознаками – останніми роками викликає все більшу зацікавленість у колі соціолінгвістів. Цей напрямок дослідження продовжує традицію вивчення ідеологічних аспектів мовлення та мови ворожості. З усіх видів лінгвістичних дискримінаційних практик найбільшу увагу науковців привертають сексизми. Щодо дискримінації за віком, або ейджизмів, ми можемо назвати лише поодинокі мовознавчі праці, присвячені відображенню цієї проблеми в паремійному арсеналі української [16] та китайської (окремі зауваження знаходимо у [6]) мов.

"Ейджизм" (англ. – ageism) є загальним терміном, що означає упереджене ставлення до людей на підставі їхнього молодого чи похилого віку. Для позначення дискримінації дітей та молоді дорослим населенням вживають менш поширений термін "едалтизм" (англ. –

adultism). Часи європейської античності та середньовіччя залишили нам різноманітні свідчення привілейованого становища старших по відношенню до молодших на рівні практичних норм і текстових пресуппозицій. Так, про виховання середньовічного лорда дослідники цієї епохи пишуть: "Його дорадниками були інші чоловіки, що формували ієрархію, в якій молодший підпорядковувався старшому" [20, с. 68]. У культурі, підвалини якої закладалися в епоху античності, інакше бути не могло. Адже навіть найдемократичніші давньогрецькі філософи не були позбавлені упередженості щодо молоді: "Мудрець буде любити й молодих людей, котрі зовнішністю своєю виявляють вроджену схильність до доброчесності" (так говорять Зенон у "Державі", Хрисіпп в першій книзі "Про життя" і Аполлідор в "Етиці") [12, с. 308]. Впадає в око те, що про доброчесність молодих людей йдеться швидше як про виняток ("і молодих людей"), аніж як про звичну річ. Зустрічаються й заяви, де відверто декларується підлегле місце молоді по відношенню до старших: "Молоді, говорив він (Деметрій Фалерський – Г. Ч.), вдома повинні мати сором перед батьками, на вулиці – перед зустрічними, а на самоті – самі перед собою" [12, с. 229]; "Нічого немає непристойнішого від гордині, – говорив Зенон, – а в молодих людях особливо" [12, с. 276]. У цих висловлюваннях наявна підкреслена асиметричність у вимогах: молоді належить поважати старших ("мати сором" перед ними), але не навпаки. Гордина оцінюється негативно, проте знову ж таки – молоді люди, що її виявляють, засуджуються суворіше, ніж старші.

Однак уже в наш час у країнах Західної Європи ситуація дещо змінилася. Тепер "соціальні норми зобов'язують з повагою ставитися до усіх, незалежно від віку чи статусу. Проголошується рівність усіх членів суспільства, старші не наділені особливою владою... Вчитель не критикує учня у присутності усього класу; старші за віком та статусом допускають звернення до них на ім'я" [13, с. 290]. Доводиться визнати, що сьогодні едалтизм у більшій мірі притаманний східнослов'янській мовнокультурній традиції, аніж західноєвропейській. Так, в англійській мові використовується особовий займенник *you* для звернення і до дітей, і до дорослих. Для нас звичною є дихотомія "Ти – Ви", де "Ви" вкрай рідко вживається у спілкуванні з дітьми і не завжди – з дорослими адресатами, помітно молодшими від мовця. Відзначену особливість не можна вважати суто лінгвістичним феноменом, адже вона відображає мовний етикет, який, за визначенням, втілює моральні засади суспільства [3].

Недаремно опитування, проведене серед росіян та англійців щодо того, які асоціації викликає концепт "ввічливість", показало, що у росіян, на відміну від англіїтців, він пов'язаний з необхідністю виявляти особливу повагу до старших (поступатися місцем, не перебивати тощо). "Такий погляд є доволі зрозумілим для культури, яка характеризується певною вертикальною дистанцією (статусною чи дистанцією влади)", – відзначає автор дослідження

зсохлі билинки, на чутливі, як моя, душі, невибагливі, а щирі... Може привітають вони їх так ніжно, сердечно, як я берегла їх на дні душі..." ("На дні душі").

"Самота... Але чи та, коли доля лишить людину без веселого товариства, саму, саму, самотню?..

Ні, ні! Я не ту самоту маю на думці, а ту стократ важчу, до смерті подібну, вбивчу самоту, яку почуваєш серед юрби, серед розбурханих хвиль тисячної юрби... Довкола тебе розсміяні лиця, веселі очі, спів і гомін, а в тебе на душі так самотньо... Тобі так важко, ти не в силі прокинутися із своєї задуми. Жвава розмова, спів та криклива музика лунає мимо твого вуха, як щось чуже, далеке від тебе. Самота лягла на твою душу важким каменем. Вона пригнітає тебе додолу...

Як часто така самота наводить на мене, а як мало довкола мене таких, що розуміли б мене!.." ("Самота").

У численних ескізах, етюдах, шкіцах, зарисовках і нарисах, що розсіпані в галицьких періодичних виданнях газетно-журнального типу, М. Крушельницька демонструє дивовижне вміння препарувати настрій природи до настрою людини. Чи вона пише про старість ("Осіньна думка"), чи про пору в природі й житті людини ("Золото осені"), чи про інші параметри душі ("Крик тиші", "Моє квіття", "На дні душі", "Чар музики"), – всюди майстерне вивершення: від баченого – спостереженого – до художньо-філософського узагальнення.

Щедра художніми тропами стилістика письма, розкутий метафоризм оповіді – ставить кращі літературні спроби М. Крушельницької в ряд ранньої експресивно-модерної малої прози О. Кобилянської, О. Маковея, Марка Черемшини, М. Яцківа, К. Гриневичевої, М. Рудницького, І. Вільде, О. Турянського, С. Чарнецького, Б. Лепкого.

Нерідко М. Крушельницька виступала в періодичній пресі на педагогічні теми. Читаючи її зарисовки, шкіци, етюди та ширші нариси переважно у виданнях жіночого профілю, бачимо, як авторка вдало "експлуатує" досвід родинної дидактики, експресивно вплітає в розповідь повчальні приклади з власного пережиття [16].

Приміром, у невеличкому шкіці "Ваші діти мудріші, як вам здається" [8, с. 7] "заміс" розповіді зроблено на прикладі, з якого і розгортається, по суті, уся авторська концепція: батьки часто-густо "говорять в присутності дітей таке, чого діти не повинні б чути..."; "... малі істотки настільки хитрі, що вже навіть п'ятилітня дитина потрапить "вдати", що вона не звертає уваги на те, про що між собою батьки говорять"; не розмовляти при дітях пошепки – це моторизує їхню увагу й інтерес; "недомовки", "балачки (часто непристойного змісту)", "перекручені слова", "на миги", "багатомовні посмішки", "чужі слова" – все це діти спритно "фотографують", а відтак (нерідко при сторонніх людях) – "проявляють" так, що дорослим в'януть вуха.

Через перебіг житейських прикладів-повчань М. Крушельницька доходить повчального висновку: не деморалізувати власних дітей удома, у сімейному осідку.

По-філософськи пружинить думка в соціально-політичного вивпнення публіцистичній статті М. Крушельницької "Нова жінка" [13, с. 29–31], де авторка в полемічній тональності ставить, обґрунтовує проблему "нової" жінки або нового типу жінки-українки. І це новаторство бачиться авторці не стільки в зовнішніх оздобах, прикметах та атрибутіці, а передусім – у змістовній зміні самої життєдіяльності жінки, в її соціальному статусі. Отже, йдеться не про емансипаційність жінки в давньогалицькому, народовському означенні, а в широкому сенсі: жінка як новий тип – це матеріально незалежна ("Жінка, що має свій хліб у руках, може свobodно рішати про свою долю, бо вона не є й не буде нікому тягарем"), рівноправна, самостійна ("визволена з дотеперішніх пут пересуду, гніту в житті родинному й суспільному") –

юридично захищена, вона дійсно має стати душею народу. А ще й перш за все, така жінка – зразок освіченості, патріотка не на словах, бо вона покликана до виховання великого національного ідеалу.

М. Крушельницька містко й образно точно узагальнює й прогнозує: "Ми задовго жили поневолені, нас відсували все на другий плян, ніхто не дбав про наше виховання, нашу освіту, ніхто не ставив наших характерів. Тут і там з'являлися світлі одиниці, що своєю вродженою силою, своїм огненным словом розбуджували нас із твердого сну, роздували іскру любови до свого народу, та одиниць було мало, іскра спалахнула і згасла, а загал жіноцтва ріс і потопав в забутті, знаючи тільки свої особисті терпіння, особисті бажання. Чи ж дивно, що довоєнна жінка так мало причинилася до здійснення нашого ідеалу? Чи ті жінки, що тремтіли за здоровля і життя своїх чоловіків, синів, батьків і братів і залягали юрбами усякі канцелярії і молили та просили, щоб їм не забирати тих невідступних товаришів їх життя, їх самотину" – в ряди борців за волю – були тим чинником, що додавав сил і відваги, чи навпаки? Чи може ті, що ховали здорових мужчин по всяких дірах і норах, щоб відтягти їх від сповнення свого обов'язку супроти своєї батьківщини, того ідеалу усіх народів?! Правда і в нас були героїни, що проміняли теплу, захисну хату на невидогди в окопах, але це були краплини в морі. А загал? Та ні, не моя річ вичисляти тут провини, показувати хиби, я згадала те свіже ще у нашій пам'яті, щоб показати тим творцям "нових" типів жінок, чи "нових" жінок на цю щілину у нашому характері, на брак патріотизму, не того патріотизму на словах, а того глибокого почування, що ніякі злидні, ніяка заверуха не вирве з душі".

1. Громова В. Марія Слободівна // Літературна Україна. – 1966. – 13 груд.; 2. Громова В., Дубина М. Марія Слободівна – акторка і письменниця // Український театр. – 1987. – №5; 3. ДАіФО. – Ф. 2. – Оп. 3. – Спр. 308. – Арк. 196–196 зв.; Ф.2. – Оп. 1. – Спр. 1523. – Ф. 2. – Оп. 3. – Спр. 298. – Арк. 143; 4. Крушельницька Л. Рубалі ліс...: Спогади галичанки. – Львів, 2001; 5. Крушельницька Л. Слободівна-Крушельницька Марія Степанівна // Українська журналістика в іменах. – Львів, 1994. – Вип. 1; 6. Крушельницька Марія // Енциклопедія українознавства: Словникова частина / За ред. проф. В. Кубійовича. – Львів, 1994. – Т. 3; 7. Крушельницька М. Бібліографічний покажчик / Укл. Л. С. Зайць. – Львів, 1998; 8. Крушельницька М. Ваші діти мудріші, як вам здається // Жіноча Доля. – 1935. – Ч. 19; 9. Крушельницька М. Думки // Жіноча Доля. – 1935. – Ч. 19; 10. Крушельницька М. І хто ж вона була? // Крушельницька М. І хто ж вона була? – Чернівці, 1901; 11. Крушельницька М. І хто ж вона була? – Чернівці, 1901; 12. Крушельницька М. Мачуха // ЦДІАЛ. – Ф.311 (Нові Шляхи). – Оп.1. – Спр.186. – Арк. 1–62; 13. Крушельницька М. Нова жінка // Наша Книга: Альманах "Жіночої Долі" з додатком календаря на рік 1929. – Коломия, 1928; 14. Крушельницька М. Поезиза молодих її літ // М. Крушельницька. І хто ж вона була? – Чернівці, 1901; 15. Крушельницька М. Прокльон // Нові шляхи. – 1931. – Ч. 4–7/8; 16. Крушельницька М. Про фахову освіту жіноцтва // Наш Світ: Альманах "Жіночої Долі" з додатком календаря на рік 1928. – Коломия, 1927; 17. Крушельницька М. Прощання // М. Крушельницька. І хто ж вона була? – Чернівці, 1901; 18. Крушельницька М. Також голова родини // Дзвін. – 1990. – №1; 19. Крушельницька М. Хвилі туги // М. Крушельницька. І хто ж вона була? – Чернівці, 1901; 20. Крушельницька М. Через кури // Жіноча Доля. – 1926. – Ч. 19; 21. Крушельницька М. Штука // М. Крушельницька. І хто ж вона була? – Чернівці, 1901; 22. Крушельницька М. Щоб люди не сміялись... // Наша Книга: Альманах "Жіночої Долі" з додатком календаря на рік 1929. – Коломия, 1928; 23. Лозинський М. І хто ж вона була? // Діло. – 1901. – 17 лип.; Некролог // Новий Час. – 1935. – Ч. 209; 24. Медведик П. Крушельницька (Слобода) Марія Степанівна // Українська літературна енциклопедія. – К., 1995. – Т. 3; 25. Паламарчук О. Триумфальні дороги і тернисті шляхи // За вільну Україну. – 2001. – 12 груд.; 26. Погребенник Ф. Життя і смерть Марії Слободівни // Дзвін. – 1990. – №1; 27. Українські періодичні видання для жінок в Галичині: Анотований каталог. – Львів, 1996; 28. ЦДІАЛ. – Ф. 361 (А. Крушельницького). – Оп. 1. – Спр. 176. – Арк. 1. – 180 (листи М. Крушельницької до чоловіка за 1901–1923 рр.); Оп.1. – Спр. 65. – Арк. 1–168 (листи М. Крушельницької до чоловіка за 1926–1932 рр.); Оп. 1. – Спр. 180. – Арк. 1–200 (листи М. Крушельницької до сина Івана за 1923–1925 рр.); Оп.1. – Спр. 181. – Арк. 1–86 зв. (листи М. Крушельницької до сина Івана за 1927–1929 рр. та до сина Тараса за період: 15.07.1930 – 28.08.1932 рр.); Оп. 1. – Спр. 178. – Арк. 1–540 (листи М. Крушельницької до чоловіка за 1925 р.).

Надійшла до редколегії 20.05.08

"ДІЗНАЙСЯ ПРО МЕНЕ БІЛЬШЕ": ЕВОЛЮЦІЯ ВІД ФЕМІНІСТИЧНОГО РОМАНУ ДО ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.

Проаналізовано спільні та відмінні риси феміністичної прози і жіночої масової літератури.

Common and different lines of feministic prose and womans mass literature are analysed.

Феміністична проза – це проза, у якій героїня та автор виходять за межі патріархального світу заради самореалізації. Такою була проза О. Кобилянської в українському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Проза про жінку, яка виривається з чоловічого простору й формує свої, жіночі, закони існування та світу, повісті й новели про жінку, яка заволала до чоловічого світу: "Дізнайся про мене! Дізнайся про мене більше..." Бути собі за мету – це гасло перших феміністичних творів. До кінця ХХ ст. ця ріка зміліла й перетворилася на маленький рівначок сенсів, які намагалися вкласти у вуста та вчинки своїх героїнь авторки жіночої прози.

Феномен жіночої прози ХХ ст. – це феномен масової художньої літератури загалом. Водночас це пошуки відповіді на питання: чи є в українському літературному процесі масова література? як вона змінює обличчя українського красного письменства? за якими законами живе новітня література про жінку, написана жінками?

Автори жіночої прози середини ХХ ст. із легкістю засвоїли обов'язкову програму у вільних виступах під назвою "жіночий роман": тексти повинні бути трохи ліричними, трохи лоскотати нерви, містити трохи пікантності і мати легкий натяк на інтелектуальність та психологізм.

Психологізм як художній прийом з'явився в літературі ХІХ ст. й міцно облаштувався у ХХ-му – завдяки йому образи ставали більш рельєфними, глибокими, виразними. Психологізм легко знайшов способи вираження шукань персонажів: ліричні відступи, внутрішні монологи, листи, щоденник – усе це якнайкраще розкриває психологію героя. У творах масової літератури психологізму відведено скромну роль – сприяти "поглибленню" тексту. Плакатні герої, досить типові, а часом й лубочні, на сторінках романів сповідаються в щоденниках і монологах, їхні дії доповнюються інтелектуально-філософськими діалогами та роздумами, авторськими відступами... Це видима щирість тексту й видиме занурення у свідомість героїні, що нібито розв'язує важливу екзистенціальну проблему: бути чи здаватися?

Надавати значущість зображуваному – одне з нелегких завдань масової літератури: чим краще вдається це письменникові, тим його твори стають більш знамениті та популярні, він ніби наближається до небожителів класичної літератури. Масова література створює видимість реальності так само, як масова культура формує переконаність, що ти належиш до якогось великого угруповання, вселяє впевненість у значущості тієї чи іншої маленької події. Цьому служать численні прийоми, якими вміло оперує масова література, – афоризми, розкидані по тексту, епіграфи, ліричні зізнання.

Першою в шерензі жінок-письменниць, авторок твору про жінок і для жінок, будь-який український читач назве О. Забужко: скандал довкола "Польових досліджень з українського сексу" так довго обговорю-

вався в колах навкололітературних і далеких від літератури, що поступово твір перетворився на легенду. Зрештою, він став справжнім явищем масового мистецтва в Україні – наклад перевалив за 40 тисяч примірників, та й то тільки український, а це одна з перших ознак масової літератури – наклад повинен бути величезним. Критика була нищівною. Однак "Польові дослідження..." перевидають, і цей потік не скоро зміліє. Феномен твору пов'язаний не стільки із його художніми достоїнствами, як із новизною теми та претензією на авангардність її викладення. О. Забужко деканонізувала образ української жінки, вклавши їй в уста власне жіночий досвід говоріння до самої себе, причому говоріння як спротиву чоловічим розмовам. Її героїня проходить нелегкий шлях від дитячого страху перед своєю жіночністю до нахабно-цинічного самоствердження: "...якщо людина в цілому (кожна!) – одна велика в'язниця, то звичайно рідше та, котра мешкала в ній десь у найдальшій камері, виходячи на зовні рідко, тільки коли доводилося на правду круто й солоно, та й то ніби напоказ..." [4, с. 15]. Випустивши на свободу усіх Горгон жіночого ества, О. Забужко намагалася "...проаналізувати травму нашої колоніальної історії в гендерному аспекті", як зізнається вона в есе "Жінка-автор у колоніальній культурі..." [6, с. 128].

Відсутність гендерної тематики у прозі та літературознавстві було порушено, "страх статі" (О. Забужко) поступився страшній зацікавленості статтю. Відкриття, зроблені письменницею в цій царині, були багато глибшими, ніж могло здатися першим читачам "Польових досліджень...": від епатажного змісту та стилю письменниці перейшла до екзистенційного аналізу причин і наслідків гендерної байдужості чоловічого суспільства до жінки, а також феномена збереження прагнення жінки самоствердитися. Численним роксоланам і берегиням авторка протиставила спочатку екзальтовану героїню "Польових досліджень...", "Інопланетянку", Мілену ("Я, Мілена"), а потім глибинно національних Ганусю та Оленку ("Казка про калинову сопілку"). Її деканонізувала традиційне уявлення про українську жінку та усталені в літературі художні прийоми її змалювання. Діва Марія перетворилася на сучасну інтелектуалку, яка нехтує моральними приписами суспільства. Тексти О. Забужко – це суцільне жіноче зізнання, говоріння, яке розкриває особливості жіночого світосприйняття. Власне, такий художній прийом викристалізовувався в перших творах на феміністичну тематику: "Valse melancholique" О. Кобилянської – це монолог жінки про саму себе та своїх подруг, таким самим прийомом користується письменниця в повістях "Людина", "Царівна" тощо. Але це був саме той простий і точний спосіб відтворити жіночий світ – у мисленневих та розмовних структурах, у словах, які жінка komponує інакше, нанизує інакше, думках, які, як відомо, інакше висловлюються жінкою. О. Забужко ж розсунула лексичні горизонти жіночого писання і втрутилася у сферу, яку Е. Шовалтер описує так: "...жінок не допускали до повноти мовних ресурсів

В "Апокрисисі" передбачається ситуація, коли опонент може трактувати протокол Берестейського синоду як правдивий, достовірний, а тому використовує риторичний прийом: н иншихъ мнѡго тымъ подвѣныхъ плотекъ в(ъ) тыхъ поменены(х) латински(х) дѣлахъ совѣровыхъ найдѡеттѣса, котврыхъ для продолженья не припоминаю.а котврыхъ тые для того-мъ дѣеписови пригочн(а), абы не мѣ(а) из(ъ) свонми за зле, кгда тымъ ихъ актомъ не довѣрѣемо. кгда святы(х) плетокъ пригочны(х) выернде(т), н оныѣ намъ правдымы быти выведет(ъ) а(чого вѣдаю николи не докажетъ) тогда ажъ в то(т) ча(с) н томуу всемоу, што о синѡдѣ Флоренскомъ с ты(х) актъ правитъ, вѣрити воудемо могли. (Апокр., 274).

Також вдається до пояснень про текстопобудову, що структурує змістові частини та полегшує розуміння і сприйняття викладеного з боку читача: На двѣ части для снадѣйшого понатѣа речи тотъ роздѣлъ роздѣлаю. в(ъ) першой о президова(н)ю на синѡдахъ; в(ъ) другой о потверженьѣ синѡдовъ мовити бѣдѣ. (Апокр., 261).

У процесі текстотворення можна простежити склад не переплетіння модальних значень, що увиразнюють типізовану систему знань, уявлень, вербалізованих конкретними мовленнєвими маніфестаціями. Так, у межах навіть одного висловлювання локалізуються різні контамінації прямої і непрямой евіденційності. З одного боку, православна позиція ідентифікується зі Святим Письмом, з іншого боку, її словесне вираження подається в тексті як своєрідний процес індивідуалізації цього абсолютного знання мовцем: С. Мовляю наконѣ(ц), н(ж) кгда ми мовити бѣдѣ(т) в(ъ) дѣху вѣто(м) ек(ъ)кн(с)сія Хѣа во (н)мя Хѣо: теѣды я та(к) держу, же Га(м) Хѣ то мови(т), н оноѣ цю мовити бѣдѣ(т) в(ъ) то(й) ек(ъ)кнси(н), розумѣю, же то є(ст) Га(м) дѣхъ вѣты(н). (Діал., 324).

Пряма евіденційність прочитується за предикатами 1-ої особи однини на позначення мовлення *мовлю*, *держу* поруч непряма евіденційність, але її значення – високого ступеня достовірності *Са(м) Хѣ то мови(т)*. У відповідях *мовлю* виконує роль ідентифікації, тобто індивідуального ототожнення викладу з усталеними положеннями православної віри, приєднання до них. *Я... розумѣю* – епістемічний модус, у цьому випадку суб'єктивований, що експлікує відповідь на можливі мовленнєві ситуації, які потребують коригування мовленнєвої поведінки.

Історичний ракурс дослідження модальності як сфери вербалізації суб'єктивної позиції мовця на дійсність і на висловлюване ним перебуває в центрі епістемологічної проблематики.

Діахронічна динаміка цієї понятійної категорії, простежена на основі різночасових текстів, розкриває специфіку універсальних категорій логіки, що організовують національну свідомість, а також залежно від історичної мотивації конкретного періоду в розвитку соціуму – вербалізацію оцінкових та емоційно-експресивних відтінків смислу.

Оскільки модальність пов'язана зі здатністю людської свідомості оцінювати факти довоколишньої дійсності і висловлюваного мовцем, тому історичні зміни екстралінгвального плану зумовлювали кореляцію оцінкової шкали. Відповідно, історичну змінність цієї категорії у мові варто співвідносити "зі збагаченням семантичними відтінками", зовнішнім джерелом якого є "розвиток психіки людини" [8, с. 232], основою мовних змін у системі модальності пов'язувати з розвитком людської самосвідомості [10, с. 34].

У цьому разі можемо акцентувати на двох аспектах історичної проблематики в дослідженні модальності.

Перший аспект дослідження виявляється в кореляції питомої літературної мови та книжного зразка, які в різні історико-мовні періоди мають інший ступінь інтерферен-тних зв'язків; дистанціювання від книжної моделі, переважно сакралізованого типу, відкриває додаткові можливості для увиразнення усього спектру модальних значень у питомій мові, у першу чергу – суб'єктивованих, фокусно спрямованих на суб'єкт свідомості, суб'єкт мовлення тощо.

Другий аспект виявляє властивість мови "висвічувати" раціональну, емоційну, чуттєву інформацію про суб'єкт, його інтерпретацію "стану речей", висловлюваного повною мірою, що характеризує процеси, пов'язані з оновленням мовно-культурної моделі, переоціненням старожитної системи цінностей у нових умовах, увиразненням творчих індивідуальностей, плюралістичним баченням світу та інше.

Висновки і подальші перспективи дослідження. Отже, для історичної реконструкції модальності віддалених історичних періодів визначаємо особливості характеристики цієї категорії, які забезпечують урахування історичної змінюваності: її понятійний характер і креативну суб'єктивність.

Перспективи дослідження полягають у простеженні цих категорій у багатоманітних текстових вимірах для створення панорамної експлікації суб'єкта, свідомості, модальності на межі епох, на межі різних історико-мовних періодів.

1. Автономова Н. С. Мишель Фуко и его книга "Слова и вещи" // М. Фуко. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М., 1977; 2. Ефимова В. С. Местоимение первого лица в древнейших славянских текстах // Славяноведение. – 2002. – №4; 3. Крымский С. Б., Павленко Ю. В. Цивилизационный розвиток людства. – К., 2007; 4. Крымский С. Б., Парахонский Б. А., Мейзерский В. М. Эпистемология культуры. Введение в обобщенную теорию познания. – К., 1993; 5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – СПб., 1998; 6. Лихачев Д. С. Возрастание личностного начала в литературе XVII в. // Д. С. Лихачев. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и др. работы. – СПб., 1997; 7. Лоренц К. Обратная сторона зеркала: Опыт естественной истории человеческого познания // К. Лоренц. Обратная сторона зеркала. – М., 1998; 8. Ляпон М. В. К вопросу о языковой специфике модальности // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1971. – Т. 30. – Вып. 3; 9. Мечковская Н. Б. Язык и религия: Пособие для студ. гум. вузов. – М., 1998; 10. Милосердова О. В. Семантика и прагматика модальности (на материале простого предложения современного немецкого языка). – Воронеж, 1991; 11. Перетц В. Н. Опыт характеристики общественной и бытовой морали в украинской литературе XVII в. // В. Н. Перетц. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. – М.-Л., 1962; 12. Уорф Б. У. Отношение норм поведения и мышления к языку // Зарубежная лингвистика. I. "Новое в лингвистике". Избранное. – М., 1999; 13. Успенский Б. А. Ego Loguens: Язык и коммуникационное пространство. – М., 2007; 14. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – М., 1977; 15. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. – М., 1997.

Джерела ілюстративного матеріалу:

- Апокр. – Філалет Христофор. Апокрисис, Острог, 1598. – Ст.-др. ЦНБВ. – Ш. Кир. 824.
- ГрМ – Грамота Мстислава и сына его Всеволода, 1146 р. // Срезневский И. И. Древние памятники русского письма и языка X–XIV вв. Приложение. Снимки с памятников. – СПб., 1866.
- Діал. – "Диалог албо розмова" Олександрійського патріарха Мелетія (Пігаса), 1602, у рукописній збірці першої чверті XVII ст. – Рукоп. ЦНБВ, Ш. 169П(46).
- ОЕ, 1056–1057 – Остромирово евангелие 1056–1057 года с приложением греческого текста евангелия и с грамматическими объяснениями, изданное А. Востоковым. – СПб., 1843.
- Отпис – *W(т)пись*, на листъ, *ω(т)ца* Іпатія Володимѣ(р)ского і Берестейского еп(с)па Черѣ(з) вѣдного на(й)меньшого клирика, цркви вѣстро(з)скон, Острог, 1598. – Ст.-др. ЦНБВ, Ш. Кир. 824.
- ПСРЛ 1 – Полное собрание русских лѣтописей, изд. имп. Археограф. ком. – Т. 1. Лаврентьевская лѣтопись. – М., 1926.
- ПСРЛ 2 – Полное собрание русских лѣтописей, изд. имп. Археограф. ком. – Т. 2. Ипатьевская лѣтопись. Изд. второе. – С.-П., 1908. – М., 1962.
- Сп. – [де Домініс Марк Антоній.] Послання до єпископів Спалатенського або Салонітанського єпископа з планом унії церков, початок XVII ст. – Рукоп. ЦНБВ, Ш. ДА/П 112.

Надійшла до редколегії 04.09.08

роботи з ним, визначаються зміни у свідомості автора, який контамінує традиційну християнську аксіологію з пошуками її транспозиції в літературній полеміці, через абсолютність пізнавальної моделі Святого Письма експлікує розуміння соціальних проблем.

Дослідження функціонування мови можуть спиратися на абстрагування від конкретного носія мови, а отже, у таких випадках виступає на перший план співвіднесення з абстрактним суб'єктом як елементом функціонування мови.

З іншого боку, процеси функціонування мови пов'язані з конкретними ситуаціями і людьми, звідси мо-вленнєвий аспект потребує уточнення комунікативно-прагматичним контекстом, тобто йдеться не просто про абстрактну здатність породжувати висловлювання, а таку здатність, що характеризується реальними можливостями, які конкретна культурна, комунікативно-прагматична ситуація уможливорює для даного індивіда в процесі породження ним висловлювання. Це означає, що людина разом зі своєю свідомістю "включена" у множинність відношень комунікації, які конкретизуються соціальними, культурними, економічними та іншими аспектами. На перетині цих конкретно-історичних і прагматично зумовлених відношень конституюється мовець, який співвідносить себе з колективною свідомістю, системою.

Історія мов і релігій тісно переплетена й взаємозумовлена особливо в давні писемні періоди розвитку соціуму, оскільки мова, етнічність і конфесійно-віросповідальна належність є "в переліку основних факторів, які створюють своєрідність культури і ментальності народу" [9, с. 6].

У середні віки йдеться про існування культурно-релігійних світів, які об'єднували спільною релігією, над-етнічними книжно-писемними мовою і культурою певні історичні спільності людей, тому ознака належності до того чи іншого культурно-релігійного світу домінувала над другорядними питаннями, що так чи інакше уявлялися такі соціальні спільності, – питаннями політичними, мовними чи етнічними. Про це свідчить характер військових протистоянь, що відбувалися на релігійному ґрунті (напр., тридцятилітня війна в Німеччині між протестантами і католиками).

Проте розуміння релігійної спільності разом з усвідомленням належності до певного народу характеризує ранньомодерну епоху: зокрема в "Апокрисисі" Христофора Філапета ця особливість виражається в такий спосіб: *вѣдѣтъ, ꙗже вѣра наша не для того греческою называна бываеѣтъ, ꙗже быхъмы мы всѣ есѣ греками быти мѣли, (ꙗко не есѣ есѣ греками всѣ, але а то нѣкотори и роуского и литовского нарицѣ), але для того ꙗже продковѣ наши тоѣю вѣрѣ напередѣ приимѣи*<.> (Апокр., 60).

У цьому разі варто стати на позицію визначення синкретизму і контамінованості, яка проглядається практично в усьому: свідомість опиняється на межі мов, епох.

Якщо говорити про традицію, то це вже *оновлена* традиція, яка не тотожна церковній полеміці епохи Вселенських соборів, хоча б вже тією мірою, що втілена у форму староукраїнської мови як нового штучного утворення і сформованого жанру, позначена виразною суспільною значущістю обговорюваних подій, які стосувалися не лише церковно-релігійного життя, а й низки соціальних, культурних питань.

Попри відповідність канонам і стереотипам, зумовлених ритуальною функцією, у межах релігійного дискурсу "зріють" актуалізовані виміри для виявлення не тільки локальних новацій, а й значно масштабніших, що є своєрідною "точкою відліку" для переосмислення усталених уявлень щодо різних сфер суспільного життя у певні історико-

культурні періоди. Прикметно, що передусім саме конфесійне самоусвідомлення, акцентована власна релігійна ідентичність визначили основу творення "національних" культур європейських народів ранньомодерної доби.

Саме з цього часу визначаються такі пріоритети, що "у західнохристиянському світі вже масова людина (а не тільки пророк, мудрець, філософ, подвижник-містик як те спостерігається у всіх інших цивілізаціях з "осьового часу") знаходить опору в самому собі через утвердження власної укоріненості в сакральному плані буття або через відчуття особистого, ніким і нічим не опосередкованого зв'язку з Богом" [3, с. 198–199].

Звідси увиразнюється тенденція до активації такого типу мовлення, яке інтерактивно спрямовано на широку читачку аудиторію, а не тільки визначеного культот, традицією, канонами. У цьому разі більше уваги приділяється переконанню читача/слухача в істинності наведених постулатів не тільки за допомогою віри як такої, але й доказовості, переконанні в істинності наведеного, що відкриває новий простір для глибшого, індивідуалізованого розуміння за допомогою інтерпретацій Святого Письма. Особлива роль Святого Письма валоризувалася протестантською ідеалізацією і намаганням повернутися до християнства до церковного поділу 1054 року.

Із цих міркувань Реформація і контрреформація спричинилися до глибокого перетворення західного і східноєвропейського християнства.

Окремі з привнесених реформаторами положень, особливо рідномовна версія перекладу релігійних текстів, участь мирян у церковному житті, відповідали викликам часу, коли православна церква втратила офіційну підтримку з боку держави і мала зберегти в умовах релігійної помережаності коло своїх прихожан. Натомість різноконфесійність у межах тієї ж території певним чином мотивувала мовну диференціацію, як і, можливо, переосмислення значення сакральної – церковнослов'янської мови.

Якщо уявити, що на українських теренах Речі Посполитої були поширені, крім церковнослов'янської, тексти Біблії, відмінні між собою за мовами, як і існування численних коментарів до них у формі проповіді, полеміки та ін., то це дає можливість зробити висновки як про принципову відмінність цього часу у порівнянні з середньовічною епохою, так і про виразні новочасні зміни у свідомості ранньомодерного соціуму. Так, на змину "Миру" І. Гізеля М. Перетц зробив висновок про вираження в цьому тексті "кодексу моралі міщанства XVII ст." і "зміну релігійної моралі мораллю юридичною, міщанською" [11, с. 204–205].

Передусім виклад від першої особи передусім передбачає наявність маркерів, що виступають організаційними центрами розгортання тексту. Крім прямої вказівки на референт, вводиться індивідуальна характеристика автора описуваної ним ситуації, що, проте, вже ілюструє вторинний, переносний план і має виразні конотаційні характеристики: *Которое то по(д)вы(ш)шен(ъ)е мое першею оказиею мнѣ было, з(ъ)суптєлны(х), и, ꙗкъ маю мовити, звѣѣре(н)ныхъ [На полях з л.в. повѣтрѣ подобны(х)] школьных диспѣтаций, на землю з(ъ)стѣпни(т): и на оуки самыѣ до скѣ(т)кѣ старан(ъ)а дѣхуемого в дѣшахъ, и церквѣхъ привести*. (Сп., 46).

У виділеній вставці суб'єкт мовленнєвої діяльності окремо намагається відзначити введення дібраного ним варіанта, його відповідність даній ситуації, виправдати "вмонтованість" такої характеристики у тканину тексту. Утім, до слова *звѣтре(н)ныхъ*, яке уведене за допомогою такої вставки, подається глоса на полях: *повѣтру подобны(х)*, що прозоріше називає об'єкт порівняння.

і... змушували до мовчання, евфемізму і тавтології" (1, с. 692). Із репресованого жіноче мовлення перетворилося на презентоване. Однак те, що у феміністичній літературі є "домінантною" і "прихованою" історією про жінку та жіночі відчуття, у жіночій прозі замінилося імітуванням. Суб'єктивна сутність жіночої душі та жіночого письма поступилася перед ідеальними стереотипними образами, романтизованими та перечуленними.

Лінгвостилістичний аналіз жіночої прози засвідчує значну частку внутрішнього мовлення в таких текстах. Засобами вираження довірливості розмови виступають – ліричний монолог, щоденникові записи, епістолоярні зізнання, ліризовані пейзажі, діалоги монологічного характеру (наприклад, у повісті "Гудзик" І. Роздобудько розмова без відгуку Ліки та Дениса; відзначимо, що це саме розмова без відгуку – тільки знаки питання з його боку та трикрапкові мовчання тощо). Текст у такий спосіб перетворюється на монолог, в якому немає співрозмовника, створюється ефект присутності чоловіка та відсутності взаєморозуміння.

Загалом жіноча проза використовує говоріння як форму викладу й композиційний прийом. Такі твори тягнуть до монологічності – новела-монолог, роман-монолог, повість-монолог, внутрішні монологи як обов'язковий складник тексту (для розкриття характеру героїні), лист або щоденник як форма самозізнання, звіряння перед читачем. Наративні моделі жіночої прози відображають глибинну психологічну властивість жіночого світосприйняття – жінка більше говорить й у процесі говоріння з'ясовує сутність питання, для жінки важливий сам акт говоріння, словесного плетива, а не інформативний складник повідомлення. Жіноче повідомлення – це безперервний акт, а не інформація про чіткий факт. З погляду комунікації жінка створює власний комунікативний образ світу, формує цілісну систему ідей, міфів про своє існування й відбувається це насамперед у розмові, фактично монолог і діалог є формами обмірковування фактів, повідомлення про те, що відбулося. Комунікація у творі виявляється надзвичайно виразно, вона відображає ідейно-естетичні особливості тексту. Зокрема, у О. Забужко – це епатажна комунікація, монолог-виклик, який підтверджується відповідним набором лексичних одиниць, в І. Роздобудько – сповідь за чашкою кави або сповідь незнайомцю, у М. Матіос – сповідь перед образами, перед суспільством та сусідами. Власне, сповідальний характер жіночої прози – провідна ознака епосу, написаного жінками-авторами. І це стосується не тільки форми викладу, але й ідеї твору – переважно сюжети будуються довкола зізнань персонажів, спроби повернутися із майбутнього в минуле, проаналізувати вічне жіноче питання: "Чому так сталося?" Й у цьому – парадокс, що сприяє смерті жанру феміністичного роману: слова втрачають свою значущість, вони є потоком, який плетється крізь свідомість читача. Багато разів повторювані слова перетікають у часто повторювані сюжетні ходи, вони не вражають новизною або абсурдністю, вони не відтворюють страху особистості перед буттям або радісно-піднесеного замилування дійсністю, вони стають безперервним потоком банальних творів про банальне існування.

Комунікативна поведінка жінки – це сукупність різноспрямованих дій, націлених на одне: я хочу, щоб мене почули, я хочу поговорити, я хочу розповісти (повідомити, поділитися), я хочу довести свою приналежність (я – така, як ви)... Відтак, комунікативні перспективи такої спілкування пов'язані із розширенням кола уявлень

про інші світи, інші явища. Аналіз текстів жіночих романів свідчить про велику кількість комунікативних дій, спрямованих саме на висловлення, звідси – значна частина тексту – це діалоги, монологи. Комунікативна потреба жінки – бути почутою. Тому комунікативна установка жіночої розмови – висловитись якомога повніше, а композиція жіночого роману повинна будуватися відповідно до норм коду та етикету насамперед жіночого висловлювання. Ці тези можна було б назвати надто суперечливими, якби не численні праці психологів і соціологів, та навіть лінгвістів і літературознавців, які свідчать про особливості комунікативної поведінки жінки (див., наприклад, дослідження В. Фесенко, О. Дорош, М. Дем'янюк, В. Семенюк та ін.). Для чоловіків у спілкуванні важлива інформація, вони прагнуть самоствердитися, підтвердити власну незалежність, жінки ж тягнуться до близькості, встановлення психоемоційного контакту. Тому жіноче спілкування спонтанне. Прикметна ще одна особливість – жінка в розмові зосереджується на деталях, які, як їй здається, краще допоможуть висвітлити думку, метафоричність повідомлення (*Здрастуйте, гіпербола та метафора! – можна було сказати, тільки-но відкривши червовий жіночий роман*). Відтак неодмінна умова висловлення – вжити ті мовні формули, які свідчать про приналежність до певної соціальної верстви. Жінки-автори використовують цей прийом. О. Забужко написала два твори, в яких акт говоріння визначається приналежністю до певної верстви, – екзальтованої інтелектуалки в "Польових дослідженнях...", мовлення XVII ст. у "Казці про калинову сопілку". М. Матіос написала роман про тишу, мовчання та відсутність потреби висловлення в суспільстві, яке легким соціальним порухом перетворює світ любові на безглуздість, – "Солодка Даруся". Т. Малайчук опублікувала роман "...майже ні про що. Це просто багато речень, які нічого не можуть пояснити". Так вона характеризує свій твір "Ендшпіль для Лізи".

Крім того, особливості жіночої розмови, а саме вона лежить в основі жіночого роману, визначаються драматичним станом розриву: між звичним (чоловічим) уявленням про жінку та уявленням, сформованим у свідомості жінки. Образ зовнішній та внутрішній є зазвичай рівноправними складниками жіночої свідомості: яка я насправді та якою мене бачать інші? – не риторичні питання, а одвічна дилема жіночого існування. Ефект дзеркала цілкоміто відповідає цій проблемі: образ реальний та віддзеркалений, образ внутрішній та зовнішній, образ "для всіх" та суб'єктивне сприйняття. Звідси така риса жіночої прози, як множинність. У текстах не просто переплітаються різні сюжетні лінії, порушується логіка композиційної будови (зокрема лінійної композиції), а й персонажі часто діють алогічно. До того ж тексти жіночої прози можуть бути компіляцією різних наративних моделей – об'єктивної оповіді від автора, суб'єктивної сповіді героїні у вигляді листа, щоденника, монологу або ж оповіді від третьої особи (іноді чоловіка), яка розповідає про події від себе. Зрештою, "Гудзик" І. Роздобудько чи "Мама Маріца" М. Матіос є цікавими прикладами децентралізованої сповіді. У першому випадку – історія жінки та її матері й історія чоловіка, який переживає кохання до обох, є різними історіями і з погляду мовностилістичного, і з погляду розвитку подій. Певно, розповіді-монологи персонажів комплементарні одна до одної, однак потоку існування не створюють, вони є мозаїчними картинками повісткування, розповідь немов розколюється на три світи – чоловічий та двох жінок, до цього додаються й ще

маленькі уламки реальності: гірське село, закордонний готель тощо. Не ланцюжок подій визначає особливості композиційної будови цього тексту, а ланцюжок сприйняття. Не стосунки ідентичності – "я знайшла своє кохання (рідну душу...)", а тривалість стосунків. Звідси випливає наступна ознака повісті – дифузність: персонажі своїми розповідями уточнюють попередні зізнання, оповідь втрачає останні ознаки логічності й перетворюється на спробу з'ясувати сутність іншого, причину розриву, прояснити сенс уже сказаного. Писати для чоловіка – це структурувати світ, для жінки – представляти множинність світу, деталізувати його до безкінечності, показати світ як процес, причому процес незавершений.

У творі "Мама Маріца" потік умовно вимовленого монологу героїні зовсім стирає обриси реальності, відтак тягар провінційності просто перетворюється на мур, який не зуміла подолати письменниця (а це було б цікаво для української літератури, яка сповна освоїла тему околичного існування в літературі 60-х – 70-х років, а от до проблеми трагічного жіночого провінційного буття так і не підійшла), а сам твір – на персічну слізливую драму, без драматичності екзистенційної, всесвітнього рівня.

Жінка в жіночій прозі – це простір, який чутливо реагує на світ, дію рухає оборона власного внутрішнього простору, часом асиміляція емоцій, спричинених іншим, іноді – бунт, відторгнення того, що було нав'язане Чужим світом. Жінка постійно звільняє власне "я" від тягара реальності й умовностей, які з дитинства формують її характер та закладають уявлення про норми поведінки. Ці риси визначали особливості феміністичного письма О. Кобилянської, Лесі Українки, й саме це не може використати сповна жіноча проза як явище масової літератури.

Жіноча проза – це переважно афективна історія, у якій пережиті емоції становлять основу сюжетної будови. Афект (від грец. – сильне душевне хвилювання) – відносно коротке переживання, сильна й бурхлива емоція. У психології афект пов'язують із суб'єктивною емоційною оцінкою індивідуумом подій або певної інформації, роздумів. Різновиди афективних станів – настрій, манія, гіпоманія, депресія, яскраво виражений афект та невиражений (тьмяний). От вони й стають предметом описів у жіночому романі, до того ж – визначають особливості оповідної манери – нелогічної, асоціативної, децентралізовані. Теми, як не дивно, часто теж визначаються афективністю жіночого світосприйняття. "Мама Маріца" М. Матіос – повість-монолог, в якій абсолютизується сприйняття героїнею світу. Це приклад подвійної абсолютизації – Маріца сприймає дійсність винятково як продовження власних мисленневих реакцій, дійсність представлена тільки як реакції на світ Маріци. Авторка наскільки зосереджена на афективному світосприйнятті, що випускає не менш важливий момент – у творі тільки накреслено лінію, менш освоєну українською літературою, – побутописання провінційного містечкового життя. Тому твір про звуження свідомості, яке відбувається внаслідок зосередження на обставинах, що викликали цей афективний стан, та діях, які пов'язані з ним. Відтак і сам твір – це лише вузько спрямований текст.

Дотик до світу – це завжди біль. Насамперед, психо-емоційний. Афективний стан іноді стає переходом від однієї особистості до іншої. Це той особливий стан, який виникає під впливом обставин, що неможливо тиснуть на індивідуума, примушуючи його змінитися. Залишитися чи ні в цьому стані – вибір особистості. Власне, жіноча про-

за – це проза на захист самоцінності особистості, а в романі "Солодка Даруся" М. Матіос, на відміну від тієї ж "Мами Маріци" або "Москалиці", – захист цінності внутрішнього світу жінки. Яким би він не був – гармонійним чи дисгармонійним, її Даруся прагне зберегти його недоторканим, водночас реальність розколюється для неї, як тільки межі її внутрішнього світу порушуються Чужими (чоловіками, іншими людьми, сусідами тощо). Абсолютизуючи сприйняття, письменниці зазвичай представляють реальність як мереживне плетиво емоцій героїні. Так, зокрема, Даруся ("Солодка Даруся") сприймає світ як звук і тишу, висловлене й невимовлене слово. І це сприйняття заступає звичну подієвість прози й розкриває безмежжя емоційного світу особистості, це справжня мова героїні, без якої годі зрозуміти її внутрішній світ. Так, драма щоденна "Солодкої Дарусі" М. Матіос ґрунтується саме на зіставленні, протиставленні, перетині двох відмінних світів – тілесного й подієвого. Подія як передумова появи історії, її зав'язка й фінал у цьому творі є лише приводом до розмови про межі особистісного всесвіту, про опір людського розуму часові, історії, реальності, про наслідки цього опору. Тому реальна історія немов виноситься автором за межі тексту, й коли розмова повертається до витоків, до пояснення передісторії героїні, М. Матіос постає в тексті як автор й прохоплюється: "Щоб вам легше уявити (виділено мною. – Авт.) таку – майже правдоподібну – картину таємничого зникнення не німої, не глухої, до того ж давно тутешньої жінки водномить і безслідно, варто було б детально описати цю місцевість, рельєфи, розташування ріки, довколишніх сіл і навіть... сусідніх держав, оскільки описувані події стосуються червня 1940 року минулого тисячоліття" [7, с. 98]. Ця заувага вказана аж на 98-й сторінці тексту. Попередня оповідь – сум'яття чуттів головної героїні – безголосі Дарусі та розмови (діалоги) її односельчан. Це два світи в одному тексті – світ промовистий, але фактично без голосу, та світ багатоголосий, але насправді – обмежений. Адже героїня просто "не може жити між людьми із своєю мовою" [7, с. 34]. "Даруся просто не хоче говорити" [7, с. 20]. Власне, оповідь у цьому творі, композиційно розділена на три частини, обернена до фактичного розгортання подій, не подія, не історія важлива для розуміння ідеї роману, а усвідомлення трагедії втрати самототожності героїнею. М. Матіос використовує для змалювання руйнування мікрокосму особистості найважливішу саме тілесну прикмету людини – її голос. Поліфонічності основного тексту (тобто численним діалогам, монологам, які розбивають композицію, вклинюються в основну оповідь й на перший погляд дотичні до змальовуваної історії) протистоїть мовчання головної героїні, сповнене вселюдсько-го болю, що від епізоду до епізоду звучить все трагічніше й трагічніше. Воно набуває різних відтінків упродовж тексту: від німого крику болю в першій частині, притлумленого вигуку радості в стосунках Дарусі з Іваном до згуків долі у весільному танці Дарусиних батьків ("Ні, це не весільний танець – це жорстокий, нелюдський припис всевишніх сил про неможливість вийти за лінію наперед визначеної тобі долі..." [7, с. 85]). Суспільні події, описані в романі, є лише резонансом історії, розказаної авторкою, та й, власне, її голос розчиняється в діалогах і монологх односельців Дарусі, уміщених наприкінці тексту. Вони заступають голос і героїні, і авторки, повертають читача до правічного плину буття – "тройкої ружі", що "то чорне тобі покажеться, то жовте, а там, дивися, загориться червоним" [7, с. 171]. Тому композицію цього твору певною мірою можна також вважати відкритою: простір художнього тексту завдяки подібним художнім прийомам поглиблюється й розширюєть-

на саве(х) сѣдѣ. безлѣпницю си молвилѣ (ПСРЛ 1). У тексті непряма евіденційність (переповідність) вони (рекуть) альтернується до викладу від першої особи азъ.

Варто звернути увагу, що стереотипна шкала оцінок, яка увиразнювала християнську модель світу, середньовічний світогляд, пронизувала увесь текстовий корпус цього періоду, в тому числі й повчання (наприклад, "Повчання" Володимира Мономаха), де особистісний підхід, опертий на особистий досвід автора, визначає тло розповіді. Покликання убезпечували певну достовірність викладу, "знімали" з автора відповідальність за недостатню обізнаність чи, навпаки, надавали викладові більшої авторитетності, апробованості, переконливості та ін. Такий план викладу спричинював належне "зцементування" текстобудови за допомогою репертуару метатекстових маркерів, що або мали на меті покликання на джерело повідомлення, або логічну послідовність, структурованість викладу думки в тексті.

У середньовічний період шкала оцінок, вербалізованих у текстах, відображає своєрідну концептуальну картину світу, побудову в когнітивній системі реципієнта певної моделі світу, яка не відрізняється від моделі світу мовця і стереотипних уявлень про висловлюване ним. У такий спосіб комунікація – це втручання в систему свідомості реципієнта, а отже, текст набуває соціальної сили.

Так, автор "Повісті временних літ" підпорядковувався основному принципу породження тексту: "Откуда есть пошла Руская земля и кто в Киевѣ нача первѣе княжити" у процесі моделювання дописемної історії Київської Русі і "вписування" її в сучасний для нього християнський контекст. Зокрема, можна зробити висновок про те, що він проаналізував різні писемні джерела, в яких були викладені відмінні версії, і логічно вмотивував вибір однієї з гіпотез про вид діяльності Кия відповідно до достовірності наявної інформації, ступеня її доказовості:

Инии же, не вѣдуще ркош(а). яко Кий естъ перевозникъ въ(ст). оу Києва во перевозъ вѣше тогда съ вноя страны Днепра. тѣмъ глаху на перевозъ на Киевѣ. аще во былъ перевозникъ Кый, то не въ ходилъ къ Ц(с)рюгра(д). но син Кий княжаше в родѣ своє(м). и приходившу емѹ къ ц(с)рю не свѣмъ. но токмо в семъ вѣмъ якоже казаяють. яко великѹ честь пр(и)ялъ ѿт ц(с)рѣ. которого не вѣмъ. и при которо(м) приходи ц(с)рн. ндѹщо же емѹ впасть. приде къ Дѹнаевн. и вѣзави мѣсто. и сръби городокъ малъ, и хоташе сѣсти с родомъ св(о)нимъ. и не даша емѹ влизъ живѹщии. еже и дон(н)ѣ нарѣчють Дѹнайци. городище Киевѣць. Киевн же пришедшу въ свой городъ Киевѣ. тѹ и сконча(х) животъ скон. и врата его Щекъ и Хоривѣ. и сестра ихъ Лыбѣдъ тѹ скончашасѣ (ПСРЛ 2).

Своєрідність наведеного фрагмента, показового з погляду загального текстового корпусу цього історико-культурного періоду, віддзеркалює процес породження тексту автором, операцію виведення та аргументації ним раціонального знання. Основним критерієм достовірності авторського викладу є знання/незнання, очевидно, виведене/невиведене на основі давніших джерел, передусім писемних. Верифікація передісторії "Откуда есть пошла Руская земля и кто в Киевѣ нача первѣе княжити" висвічує особливості пізнаваності і пізнанності об'єктивної дійсності, поданої крізь призму іншої свідомості, значну часову відстань, ілюструє, як трансформується онтологія світу в свідомості людей за допомогою текстів.

Знання, ступінь достовірності викладеного уможливорює заперечення автором тексту іншої версії про вид діяльності Кия (*не вѣдуще ркош(а)*), проте ступінь знання, а отже, і ступінь достовірності викладеного, градується: мовець проводить межу між тим, що (точно) знає, і тим, про що немає достовірної (чи будь-якої) інформації: и приходившу емѹ къ ц(с)рю *не свѣмъ*. но

токмо в семъ *вѣмъ* якоже казаяють. яко великѹ честь пр(и)ялъ ѿт ц(с)рѣ. которого *не вѣмъ*. и при которо(м) приходи ц(с)рн (ПСРЛ 2). Часові особливості текстобудови і виявлення модальності в давньому тексті ще раз підкреслені непрямою евіденційною конструкцією без конкретної вказівки на джерело інформації (*якоже казаяють*), яка підтверджувалася високим ступенем достовірності інформації (*в семъ вѣмъ*), поданої особисто від автора (пряма евіденційність).

Аналіз тексту з погляду його породження розкриває можливості для вивчення мисленневих процесів і соціально значущих дій людей. Епістемічна зумовленість пошуку й вибору визначається різномірністю і множинністю джерел інформації (як в аналізованому випадку), коли автор, по суті, формує колективні уявлення, стаючи на бік однієї з відомих йому гіпотез. Загалом для середньовічного періоду гетерогенність джерел – явище нетипове з огляду на "вписування" свідомості, мови в контекст християнської книжної культури, а отже, й процедура контрверсій, "я-позиція" загалом розчиняються у культивованій традиції Тексту, Слова як даності.

Концепт "людини" доби Відродження і реформаційна ревізія релігійних текстів спричинилися до плюралістичності, можливості інтерпретаційної сутності витлумачення і вирозуміння віри, поглядів, тексту. Ця характеристика може бути співвіднесена з ідеєю про егоцентричну еволюційність, відкриття "Я". При цьому "вповні вивисується суб'єктивне; людина стає духовною індивідуальністю та означає себе за цією ознакою" [15, с. 317].

Для розуміння інтенційної сутності змін цього періоду – "відкриття власного Я – початок рефлексії – повинно було бути потрясачим моментом в історії людського мислення" [7, с. 256].

Добі Ренесансу та Реформації загалом характерна пневмічна модель пізнання, що вивисує дух і душу. У цьому розумінні "дух трактується як "ідеація" життя, як можливість для людини відтворити себе у світі, пізнати свій слід в Універсумі в ролі індивідуального начала, монади чи "духовного всесвіту", реконструйованого на естетичній основі. Важлива особливість цієї моделі пізнання полягає в тому, що дух розглядається не як абсолют, трансцендентний бог, але як набуття людиною самої себе, як її вільна душа" [4, с. 61]. Характерною рисою пневмічного пізнання, за такою моделлю, є те, що воно, досягнувши абстракції, "повертається до аналізу передумов чуттєвого досвіду, до джерел суб'єктивності, до прообразів та епіфеноменів, до можливості самої пізнавальної здатності" [4, с. 65].

Збільшення "сектора свободи" експлікується зокрема у зростанні індивідуального авторського начала з XVI ст., індивідуалізації персонажів, побуту, прямої мови та ін. [6, с. 409, 412, 417, 420]. Це знайшло відображення й у зміні мови [12, с. 88].

Такий процес варто спроектувати у двох напрямках – лінійно-поступальному, а також циклічному, тобто такому, що повторюється в кожному епоху, проте, різною мірою.

Із цього погляду цікавим для дослідження є той факт, коли на межі різних епох ще не відзначається прагнення кардинально замінити традиційні погляди власним індивідуальним пошуком, проте проявляються підходи до вираження авторських комунікативних стратегій і тактик у текстобудові, авторської модальності, що підпорядкована загальній меті – обстоюванню старожитності правовір'я.

Показово, що, шукаючи відповіді у Святому Письмі, полемісти розпочинають "гру з істиною", яка стане основною характеристикою текстів Нового часу. У цей спосіб культивуються нові наративні принципи тексту і

зиції інтерпретатора. "Прочитання" суб'єкта і модально-сті, що валоризує оцінку повідомлюваного, синхронізується з відповідними епістемами, які визначають підходи до реконструкції меж виявлення суб'єкта та модальності у середньовічній і ранньомодерній періоди.

Постановка завдання. Завдання статті полягає у спробі проілюструвати історико-мовну експлікацію суб'єкта, модальності з погляду еволюції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аспектологія цієї проблематики була спеціально обґрунтована в інтердисциплінарному ключі, зокрема акцентуємо на роботах про змінність епістем [14; 5], епістемологію культури [3; 4], комунікативну реконструкцію суб'єкта в історії [13], семантико-прагматичний аналіз модальності з уточненням еволюційних характеристик цієї категорії [10] та ін.

Наукові результати. У постмодерністській інтерпретації епістемі – "знання, що розглядаються поза будь-яким критерієм їх раціональної цінності або об'єктивності їх форм, стверджують свою позитивність і виявляють, таким чином, історію, що не є історією їх поступового вдосконалення, а, швидше, *історією умов їх можливості*" [14, с. 34–35], тобто "ті історично змінювані структури..., які визначають *умови можливості думок, теорій або навіть наук у кожний історичний період*" [1, с. 11].

Історія типів текстів, співвіднесена з еволюцією епістем, визначає підхід Ж.-Ф. Лютара [5], який запропонував виявляти структуротвірні характеристики певної епістемі у вигляді "великих розповідей" (зустрічаються й інші синоніми на позначення цього поняття: "метатексти", чи кальки з англійської – "великі наративи", "метанаративи").

Відповідно до загального міркування про те, що "знання – це розповіді різного типу", між певними епістемами і "великими розповідями" встановлюється взаємозалежний зв'язок: вони визначають (і визначаються), характеризують (і характеризуються) один одного (одним іншим). Специфіка "правильних розповідей", репрезентантів синхронних їм епістем, встановлюється на основі різних процедур легітимізації. Для соціальних розповідей в основі легітимізації лежать так звані "великі розповіді", якими, наприклад, для традиційного суспільства є, у свою чергу, священні тексти, твори авторитетів. "Великі розповіді", "епістемі", "процедури легітимізації" дозволяють прочитувати змінність текстів в їх епістемологічному контексті.

Текст не тільки є репрезентантом певної культурно-історичної епохи, уявлень і поглядів автора та суспільства в цілому на довколишній світ і висловлюване, але й становить специфічну характеристику з погляду особливостей авторської маніфестації. В історичній проекції тексти і зріз різномірної інформації, отримані дослідником на цій основі, об'єктивують відношення між реальністю чи її конструюванням і розвитком суспільства й культури, є своєрідною "сходиною" для дослідницького пізнання цих відношень і увиразнення зміни епістем.

Лінгвістичний план дослідження доповнюється епістемологічним ракурсом, спрямованим на вивчення тих передумов, які роблять текст, висловлювання можливим як явище когнітивного плану, "вписують" їх у контекст певної системи породження, формованої в культурі, мовленнєвих структур, включених у систему соціально-комунікативних відношень.

Так, перехід від середньовіччя до Ренесансу і Реформації репрезентує відмінні моделі пізнання: у характерній для середньовіччя софіологічній моделі пізнання "слово... як втілення вищих смислів трансцедентного світу і буттєвий феномен людського світу містить у собі ідею і призначення пізнання як пошуку мудрості... Пізнання набуває характеру повідомлення, комунікації, благовіщення, "звістки" від Бога. Причому Логос (Бог) перебуває не поза людиною, а всередині його душі (серця)" [3, с. 60].

Під цим кутом зору пізнання визначається "в самій комунікації між логосом трансцендентного і життєвого світу та веде до підключення речей (об'єктів) і людей (суб'єктів) до єдиних, вищих смислів божественної правди чи мудрості. Тому Христос питання про те, що є істина, транспонував у відповідь – хто є істина ("Я єсть істина)" [3, с. 60].

Система цінностей пов'язана з функціонуванням книжного слова, книжності, коли слово сприймається як багатозначне, уособлене насамперед за ціннісно-смісловою значущістю, співвіднесене, у першу чергу, з Богом і записане у Святому Письмі.

В євангельських текстах з азъ починаються репліки Христа, а також репліки самоідентифікації [2, с. 3–7]. "Я есмь" визначає себе Бог Отець в Біблії, що вказує як на абсолютне існування Бога, так і на уявлення про Бога як абсолютного суб'єкта (ця тема розвинута в [13, с. 15–17, 62]. Ці слова мають сакральне значення, і така сполука слів виступає як власна назва.

У текстах періоду Київської Русі використання особового займенника я в значенні актуального мовця зустрічається як персоналізована вказівка у післямовах, ділових пам'ятках, повчаннях, що створює різні площини використання цього дейктичного слова. Якщо йдеться про я-мовця, то така вказівка конкретизується власною назвою. Відомо, що власні назви, як і особові займенники, не відносяться безпосередньо до денотатів, проте, на відміну від перших, не мають також денотатів поза процесом комунікації. Атрибуція я-мовця з конкретною людиною, а також позаритуальний контекст уживання таких вказівок делімітує різні типи текстів і специфіку вживання цього особового займенника в середньовічний період.

Так, у післямові до Остромирового Євангелія 1056–1057 рр. зустрічається персоналізована вказівка на переписувача – диякона Григорія, подана ним особисто: *азъ григорин дияко(н) написахъ єв(г)лие є. да иже го разнѣ сего напише. то не мози зазырѣти мьнѣ грѣшьникоу* (ОЄ, 1056–1057).

З іншого боку, така персоналізована вказівка виявляється стандартною для ділових пам'яток, в яких необхідно зазначити, наприклад, князя-дарувальника, від імені якого відбувається передача майна монастирю святого Георгія. Прикметним для цього тексту, який зберігся в оригіналі, є варіанти вираження азъ і язъ, я в різних частинах ділового документа:

Се азъ мстиславъ володимиръ снѣ держа ро
сьскоу землю въ свок княженни повелѣлъ к
смь сноу свокоу всеволоду дати боуи
цѣ сѣмоу георгіевнѣ сѣ данно и сѣ вирами и сѣ
продажами даже и вено котское
а я зъ далъ роукою своєю. и осененки по
людие даровное полѣтретия десѣте гри
внѣ сѣмоу же георгіевнѣ. а се я всеволодъ да
лъ ксмь влюдо серебряно. въ .л. гривнѣ серебра. (ГрМ).

У "Поученьи" Володимира Мономаха персоналізована вказівка на я-мовця виконує конститутивну функцію тексту: *Азъ худын дѣдомъ своимъ Ярославомъ. багвалымъ. славнымъ. наре(ч)нѣмъ въ крщни. Василни. русьскимъ именемъ Володимиръ. шѣмъ вълюбленнымъ. и мѣрю своєю Мьномаху сѣда на сѣне(х) помысли(х) в дши своѣи. и похвали(х) Бѣ. иже ма сихъ дней грѣшнаго допровади. да дѣти мои или инѣ кто слышавъ сю грамотицю. не посмѣтѣсѣ. но умѣ же люба дѣтти мои хѣ. а приметъ є в ср(ѣ)це своѣе. и не ѣлнн(т)исѣ начнетъ. тако же и трѣжатисѣ. первое. Бѣ дѣла. и дѣла своѣя. стра(х) имѣитѣ Бни в ср(ѣ)ци своемъ. и мл(с)тно творѣ неоскѣднѣ. то бо ієсть начатокъ всѣмоу добру. аще ли кому не люба грамотица снѣ. а не поухрѣтаютсѣ. но тако се рекѣтъ. на далечи пѣтти. да*

ся, стає не констатацією автором певної істини, а способом до розуміння прийдешнього, засобом подолання ситуації міжчасся сучасного світу, "розламу" історії на минуле та майбутнє. І читач, і головні герої таких текстів мусять розширити індивідуальний простір душі, щоб охопити, бодай на мить, велич і трагедію Всесвіту, відновити зруйнований духовний суверенітет індивіда. Цей твір випадає із звичних схем масової літератури, вивершується над ними, у ньому письменниця уникає спокус жіночої прози й створює прозу феміністичну.

Від скандального твору О. Забужко в літературу перекочував іще один мотив – ставлення українських/слов'янських чоловіків до українських/слов'янських жінок. Він розвіється в численні зізнання та сюжетні повороти в масовій літературі, як-от у І. Роздобудько: "...чоловіки отут завжди вимагають офіри. Цього я ніколи не міг збагнути! Ви маєте дивовижно вродливих жінок, ба більше, вони змолоду жадають вас і схилиються перед вами, вони змолоду намагаються стояти в тіні й подавати вам рушника, незважаючи на ті, що втомлюються й страждають не менше. З материнських рук ви переходите в руки своїх наречених, лишаючись вічними дітьми... Я не міг кинути Енжі в такому світі! Я не хотів, аби вона мала виправдовуватися перед вами... Ані тепер, ані потім" [8, с. 220]. І цей мотив трансформується в усе частіш використовуваний сюжетний хід: він не розуміє її, а вона за це його карає або його настагає кара життява. "Ескорт у смерть" І. Роздобудько, наприклад, – повість, у якій картинна сюжетна лінія присмачена психологічною колізією нерозв'язних стосунків двох людей. Відзначимо, що жінки в прозі письменниці завжди знають, як вчинити, як жити, який шлях обрати, чоловіки, навпаки – наділені дивовижною нездатністю сприймати світ у його первісному тягучому й справжньому чистому вигляді. Навіть більше – вони настільки засліплені власними почуттями, думками, мріями, що не помічають, як повз них проходить кохання, власне, самі твори – розповідь про неминучу розплату за таке легковажне ставлення до життя. Персонажі-чоловіки легковажать чи не найціннішим (на думку жінки) – почуттям, можливості завдяки любові опинитися в позапросторі нашого галасливого примітивного життя у великих мегаполісах та паскудного існування в маленьких містах-фантамах. Іще одна прикметна риса: усі героїні повістей І. Роздобудько – надзвичайно талановиті жінки, вони належать до світу мистецтва, можуть із власної душі вибудовувати світ, вони – янголоохоронці м'ятежної душі чоловіка. Нехтуючи вічним законом кохання-притягіння, згубили душі чоловіків втрачають спокій у цьому земному існуванні, перетворюються на бліді тіні світу мертвих, що приречені блукати вічно, – їм недоступні справжні почуття, смак світу, радощі життя. "Люди, що не відчують любові, рано чи пізно перетворюються на зомбі, на аморфне ніщо, вони змолоду незадоволені життям, хоч яким би воно було" [8, с. 199]; "...життя не має смаку, у чистому вигляді воно – як дистильована вода. Ми самі додаємо в нього солі, перцю чи цукру. Коли життя набуває смаку – серце болить сильніше" [8, с. 194]. – пише у повісті "Гудзик" І. Роздобудько.

Феміністичний роман намагався представити "інакшу культуру іпостась буття" [3, с. 109], жіночий роман – витвір іншого ґатунку. У ньому ознаки жіночого письма: множинність, децентралізація оповіді, дифузність, не стосунки ідентичності, а тривалість стосунків (постійні уточнення, повернення до початку, нелогічність оповіді, прагнення прояснити сутність уже сказаного...) замінено спрощеними схемами, усталеними та розтиражованими прийомами.

Вихолощений до банальності твір перетворюється на коротку історію про один-єдиний приватний випадок й, на жаль, не піднімається до рівня філософського узагальнення, якого належить сягнути справжній літературі.

Феміністичний роман – це апеляція до особистого досвіду, презентація власного "я", афективна історія, в якій має значення емоційне сприйняття події, тому складовими сюжету феміністичної прози виступає насамперед не логічний розвиток подій (початок – розвиток – фінал), а пережиті емоції, які об'єднуються не в часі виникнення або тривання, а за принципом асоціативності (любов – її сприйняття; ненависть – її сприйняття; розрив – його сприйняття); це "я"-лист, зізнання, позачасовість, понадемоційність; це світ як аромат, світ як тактильні відчуття, світ як смак, світ як слово (вимовлене й невимовлене). Це ідея жіночої культури, презентована у вимірах жіночого тексту. Це тексти, у яких жінка замикає чоловіка у вимірах буденності та тривіальності, а сама проривається до світу високодуховного.

Жіночий роман у масовій літературі – типова ситуація банального існування, присмачена жіночими зізнаннями, у них еротичне бажання набуває виявів сексуального інстинкту, а туга за самореалізацією зазвичай стає прагненням помсти чоловікові (може, тому так часто письменниці вводять до своїх текстів детективну лінію – "Імітація" Є. Кононенко, "Ескорт у смерть" І. Роздобудько). Жіноча проза настільки зосереджується на фрагментах жіночих відчуттів, що випускає з поля зору всезагальний потік буття й сама перетворюється на окреме писання окремої письменниці для окремих жінок. Типові композиційні прийоми та сюжетні повороти, запозичені із феміністичної літератури та психологічних досліджень, спрощують розповідь, роблять примітивними твори, а героїні із самодостатніх особистостей перетворюють на заглянцтованих типажів примітивних жіночих журналів. І лише зрідка в цьому потокові зближує справжнє слово про жінку й для жінки: воно не структурує світ, як у чоловічій прозі, а представляє множинність світу, деталізує його до безкінечності, показує світ як процес, причому процес незавершений. Власне, ці риси відображають загальні тенденції розвитку жанрової системи української та світової літератури: "У наш час зменшилось зацікавлення автором і збільшилась увага до читача, навіть підпорядкування автора смакам і потребам читачів. І тепер вже мова не про автора і читача, а про автора й реципієнтів" [5, с. 71]. Із джерела розкриття психології та підсвідомості жінки, змін уявлення жінки про себе та своє місце у світі феміністичні новели, повісті, жіночі романи перетворилися у плаский прийом текстуалізації звичних для суспільства схем існування: описавши всі можливі варіанти життя української жінки в українському суспільстві всіх часів та епох, жіноча проза вичерпає себе й перетворюється на макулатуру. Жіноча проза, на відміну від феміністичного епосу, експлуатує просте бажання – "поставити себе на місце героїні або ж зруйнувати ідилічну картину щасливої любові" [2, с. 139], й із літератури перетворюється на колективну жіночу фантазію – жінки-авторки та жінки-читача.

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002; 2. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. – К., 2008; 3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005; 4. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. – К., 2002; 5. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів, 2005; 6. Незнайомі: Антологія. – Львів, 2005; 7. Матіос М. Солодка Даруся. – Львів, 2004; 8. Роздобудько І. Гудзик. – Харків, 2007; 9. Роздобудько І. Ескорт у смерть. – Львів, 2002.

Надійшла до редколегії 30.06.08

А. Топуз, асп.

ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ ("ЧЕРВОНЕ І ЗЕЛЕНЕ" А. МЕРДОК ТА "ТІНІ ЗНИКОМІ" В. ШЕВЧУКА)

Розглянуто жанрові трансформації українського й англійського історичного роману другої половини ХХ ст. на матеріалі творчості А. Мердок та В. Шевчука.

This article investigates the modification of Ukrainian and English novel in the second half of the 20th century in the literary heritage of I. Murdoch and V. Shevchuk.

У другій половині ХХ ст. в українській та англійській літературних школах з'явився новий жанровий різновид історичного роману. Він синтезував модерні філософські віяння з виразним екзистенційним насиченням, глибинні джерела власне українського фольклору та англійської/ірландської етнології – явища цілком національні й такі, що органічно вписувалися в європейський і світовий контексти; давав панорамне уявлення про людину як унікальний продукт специфічних історичних, етнопсихологічних і соціальних умов. Водночас цей жанр відповідав усім формальним параметрам читацького попиту: невеликий обсяг, динамічний, навіть трилеризований сюжет, несподіваний ракурс трактування минулих подій і постатей, робота над "білими плямами історії". Головні персонажі – добре відомі історичні постаті – діяли в координатах задокументованих фактів, зв'язаних за законами літературної інтриги.

Пошук національної ідентичності та духовних істин поєднує романи двох, на перший погляд, не схожих авторів – "Червоне і зелене" А. Мердок і "Тіні зникомі" В. Шевчука, але на цьому не замикається коло їхнього творчого суголосся, якщо зважити бодай на жанрову специфіку. Письменники творчо розвивають жанровий різновид історичного роману, вільно використовуючи поняття вимислу і домислу. Ставлячи собі за мету досягти не повної ідентичності тієї чи іншої епохи на етнографічному рівні, а змоделювати спосіб і рівень мислення людей з їхніми тогочасними уявленнями про світобудову та її закони, А. Мердок та В. Шевчук простежують систему ціннісної орієнтації, зростання чи занепад духовності в рамках певного історичного часу. Осмислення історії відбувається, таким чином, у проекції на вічні загальнолюдські цінності й проблеми і, водночас, на сьогодення, суттєво відрізняючись цим підходом у розумінні поняття історизму.

Історизм традиційно сприймається в літературі як прагнення проникнути в суспільні події доби та зробити історичну особу втіленням рушійних сил зображуваної епохи, художньо змоделювати зумовленість характеру людини певними соціальними процесами. Дослідник А. Баканов називає твір історичним лише тоді, коли "залишається прагнення до глибокого проникнення в суть історичного процесу, схопити основні закони історичного розвитку" [4, с. 78]. Л. Александрова розглядає поняття історизму як поступовий перехід від домінуючого зображення історичної події до розкриття складного і суперечливого характеру людини, що формується і розвивається в певну епоху [1]. Як художнє освоєння конкретно-історичного змісту певної епохи "з позицій передового ідеалу сучасності" вживає поняття історизму Н. Костенко [9, с. 11].

А. Мердок та В. Шевчук не просто відтворюють певну історичну епоху, детально розкриваючи її своєрідність через змалювання протистояння антагоністичних сил суспільства, яке зазвичай ставало об'єктом зображення в історичному творі. Письменники передають сутність епохи через мислення тогочасної людини, "простежують її духовну еволюцію через історичні гони" [13, с. 117], вирішуючи завдання зображення впливу певної унікальної часової тональності на людей. Водночас романісти не акцентують на конкретно-історичній детермінованості

характеру людини, прагнучи відшукати те спільне, що притаманне людству в усі часи: душевні і духовні властивості; найдавніші пласти людської особистості – "субстанційні структури, вихідною константою яких є добро і зло" [2, с. 111]; фундамент людського "я", що визначає тон і характер сприймання людиною світу і ставлення до інших людей; емоційну забарвленість її свідомості. Інтерес до створення образів-узагальнень, що містять риси певного людського типу, стратегії поведінки, життєвої настанови, використовується А. Мердок та В. Шевчуком задля універсализації історичної ситуації.

Приблизник концепції людини та історії, що ґрунтується не тільки на образному співвіднесенні минулого й майбутнього, а й на художньому дослідженні самого механізму повторення одних і тих же ситуацій у часі, Л. Фейхтвангер, писав: "Внутрішня сутність людини залишається незмінною упродовж тисячоліть. Без визнання цього факту історичне писання втратило б внутрішню правду, і це дає право переносити героїв у будь-яку епоху, при цьому він може відмовлятися від її художнього втілення" [14, с. 593]. Для А. Мердок та В. Шевчука історія стає "духовним інструментарієм для підняття глибинних пластів людської особистості", що є результатом усієї історії людини, прикритої "культурним нашаруванням" соціальних ролей, соціальних характерів тощо [2, с. 111].

У творчості А. Мердок історична тема вперше з'явилася в романі "Червоне і зелене", постаючи основою головного конфлікту твору – ідеї людської рівності, права народів на самостійний розвиток, що утверджується у боротьбі ірландців за свободу проти англійської влади. Єдиний твір письменниці, присвячений ірландській темі (витоки якої сягають давніх кельтських легенд та оповідань), – роман про Дублінське великодне повстання 1916 р. На особливості художнього трактування цієї теми вказує Г. Анікін [2, с. 237–238]. Тогочасна англійська критика відгукнулася про роман досить стримано: недоречним вважалося змалювання подій як прелюдії до славнозвісного Пасхального повстання і вибір головних героїв – англійця лейтенанта та ірландських братів. Д. Герстенбергер у своїй книзі про творчість А. Мердок проголосив позбавленими достовірності ті сторінки роману, на яких персонажі висловлюють свої судження про боротьбу Ірландії за незалежність [10, с. 10]. І. Уолд в журналі "Обзервер" (1965) назвав героїв роману доволі схематичними, залишивши відкритим питання, навіщо відомій письменниці знадобився такий роман. Відповідь на це питання А. Мердок подає в листі від 7 червня 1968 р., заявляючи, що роман "Червоне і зелене" представляє її власну версію неоплатонізму.

За своє жанровою природою роман "Червоне і зелене" не є історичним у традиційному розуміння цього поняття. Порушені в ньому соціально-політичні питання часу згадуються лише побіжно, перевага віддається національній темі. Історизм зводиться до суперечок окремих героїв з приводу реальних подій (безпосередньо події повстання в романі не відображаються, про них лише коротко розкажується в епілозі через двадцять два роки після загибелі героїв), "до фону та "почуття історії" у окремих персонажів"

читача: *Въпервыхъ познай творьца своего.....* (2 н); *Повторе познай самого себе.....*(2 н); *Потрете* (2н); *напредь повинень есть...* (1); *Повторе, потреба емоу в(ъ)зираючи на лице бжіе...* (1); *Въперьвыхъ, ї* *пр(ѣ)роквѣъ называет(ъ)сѧ виноградомъ* (47зв); *повторе*

(47 зв); *потрете* (48 зв); *повторе, силы нб(ѣ)ныи имено-уютсѧ, потрете оумове, четверътое аглы. пѧтое чинове* (3 зв). Усі відчислівникові прислівники мають традиції використання в "простій мові": Secundo. **Повторе**, второе (Лл-сл., 366); **Повторе**. Secunde. Iterum (ЛСл-л, 483).

Таким чином, складна семантична структура "Зерцала богословії" виявляє стилістичні пріоритети К. Транквіліона-Ставровецького у виборі засобів членування тексту: він спирається переважно на церковнослов'янську традицію в субтекстах нового знання, введення старого знання. Проте навіть у методологічних субтекстах поряд із традиційними книжними термінами функціонують українізми та полонізми: *прикладъ, подобенство матерѣальное*.

Субтекст оцінки ґрунтується на елементах "простой мови". Це модальні вставні слова, прикметники та прислівники, часто західнослов'янські з походження. Особливістю авторського стилю є вибір пріоритетних форм: *заправды, потреба и сіе вѣдати, яко под заслоною*.

Перетин субтекстів оцінки та адресації зумовлений близькістю викладу до ораторсько-проповідницького стилю (і сам автор був проповідником, і риторика перебувала на початку розквіту). З другого боку, елементи художності (порівняння, ампліфікація, епітети) теж залежали від авторського досвіду (відомий як поет) і засвідчують процеси нерозмежованості наукового та образного мислення. Взаємопроникнення субтекстів засвідчує специфіку наукового стилю досліджуваного періоду і підтверджує думку про те, що "класичні за формою "трактати" як єдиний спосіб викладу наукових знань мали різновиди, особливості, якими часто відрізняються напрями, школи, національні традиції" [1, с. 81]. Порівняння засобів вираження смислової структури наукових текстів різних авторів і жанрових різновидів увиразнять цілісну картину, етапність зв'язків індивідуального та типового у процесі становлення наукового стилю середньоукраїнського періоду.

1. *Артъемьева Т. В.* История метафизики в России XVIII в. – СПб., 1996; 2. *Баженова Е. А.* Научный текст в аспекте политекстуальности. – Пермь, 2001; 3. *Баженова Е. А.* Эпистемическая ситуация: развитие понятия // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь, 2000; 4. *Данилевская Н. В.* Роль рефлексивного аспекта познавательной деятельности в организации диалога компонентов научного знания // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: Сб. науч. статей. – СПб., 2001; 5. Історія української мови: Морфологія / С. П. Бевзенко, А. П. Грищенко, Т. Б. Лукінова та ін. За ред. В. В. Німчука. – К., 1978; 6. *Колесов В. В.* Проблемы средневекового знания в славянском переводе Ареопagitик // Отечественная философская мысль XI–XVIII вв. и греческая культура: Сб. науч. трудов. – К., 1991; 7. *Колесов В. В.* Русская ментальность в языке и тексте. – СПб., 2006; 8. *Космеда Т.* Науковий доробок А. Загітка в аспекті інтертекстуальності // Функціонально-комунікативні аспекти граматики і тексту: 36. наук. праць. – Донецьк, 2004; 9. *Котюрова М. П.* Некоторые принципы формирования индивидуального стиля речи ученого // Стереотипность и творчество в тексте: Межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь, 2000; 10. *Котюрова М. П.* Об экстралингвистических основаниях смысловой структуры научного текста: Функционально-стилистический аспект. – Красноярск, 1988; 11. *Котюрова М. П.* Понятие о речевой индивидуальности ученого // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: Сб. науч. статей. – СПб., 2001; 12. *Маслов С. И.* Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. – К., 1984; 13. *Наєнко Г. М.* Наукова лексика у творах Кирила Транквіліона-Ставровецького: Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1994; 14. *Паславський І. В.* Розвиток філософської думки // Історія української культури: В 5 т. – К., 2001. – Т. 2; 15. *Чернявская В. Е.* Интерпретация научного текста: Учеб. пособие. – М., 2006.

Умовні скорочення, назва джерел:
ЕСУМ – Етимологічний словник української мови: В 7 т. – К., 1982–2006. – Т. 1–5.

ЛБ – Лексикон славенороский Памва Беринди / Підгот. тексту і вступ. стаття В. В. Німчука. – К., 1961.

ЗБ – Кирило Транквіліон-Ставровецький .Зерцало богослови – Почаїв, 1618.

ЛЛ-сл – Славинецький Є. Лексіконъ латинский // "Лексикон латинський" Є. Славинецького. "Лексикон словено-латинський" Є. Славинецького та А. Корецького-Сатановського / Підгот. до вид. В. В. Німчук. – К., 1973.

ЛСл-л – Славинецький Є., Корецький-Сатановський А. Лексікон словено-латинський // "Лексикон латинський" Є. Славинецького. "Лексикон словено-латинський" Є. Славинецького та А. Корецького-Сатановського / Підгот. до вид. В. В. Німчук. – К., 1973.

СС – Старославянський словарь (по рукописам X–XI веков): Около 10 000 слов / Э. Благова, Р. Цейтлин, С. Геродес и др. Под ред. Р. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. – М., 1999.

СУМ 16–17 – Словник української мови XVI – першої половини XVII ст. – Л., 1994-2006. – Вип. 1–13.

Т – Tymčenko Jevhen. Istoryčnyj slovnyk ukrajins'koho jazyka. I, 1–2 (A–Ж). Charkiv-Kyjiiv 1930–1932 / Herausgegeben und eingeleitet von O. Horbatsch. – Verlag Otto Sagner. München – 1985.

Надійшла до редколегії 10.06.08

О. Ніка, канд. філол. наук

ІСТОРІЯ СУБ'ЄКТА ТА МОДАЛЬНОСТІ У МОВІ Й ТЕКСТІ

Розглянуто аспекти суб'єкта і модальності в різні історичні періоди.

The article deals with the aspects of subject and modality in different historical periods.

Актуальність дослідження. Уже стало традиційним висловлювання про сутність лінгвістичного дослідження, орієнтованого на те, якою мірою проявляється суб'єкт, мовець у мові, тексті. Актуалізація суб'єктної сфери в гуманітарних дослідженнях експлікує науковий синкретизм, який уможливило об'ємність і множинність розгляду цього феномена. Історичний напрям досліджень визначає реконструктивні можливості категорій суб'єкта, а також модальності в аспектах антропоцентризму, функціоналізму, експанарності, експансіонізму.

Постульована нині комунікативно-функціональна парадигма дослідження не протиставляється традиційно виділюваній історичній парадигмі, а становить із нею динамічне поєднання: відповідно, апробовані на матеріалі різних сучасних мов висновки комунікативної лінгвістики валоризуються в історико-мовній площині дослідження. Із цього погляду питання про історико-культурну, історикомовну характеристики суб'єкта і модальності становлять одну з центральних проблем історичної лінгвістики.

Предмет – історико-культурна мотивація прояву категорій суб'єкта і модальності у мові та тексті.

Об'єктом дослідження є категорії суб'єкта і модальності та межі їх прояву в різні історико-мовні періоди.

Матеріалом для дослідження стали тексти різних жанрів і стилів XI–XVII ст. (післямова до Остромирового Євангелія (ОЄ, 1056–1057), Мстиславова грамота (ГрМ), "Повѣсть временныхъ лѣтъ" (ПСРЛ 2), "Поученье" Володимира Мономаха (ПСРЛ 1), полемічні тексти: "Апокрисис" Христофора Філалета (Апокр.), "Отпис" Клірика Острозького (Отпис), "Послання до єпископів" Спалатенського єпископа (Сп.), "Диалог альбо розмова" Мелетія Пігаса (Діал.).

Наукова новизна. Експлікація суб'єкта і модальності у мові та тексті координується зі змінністю епістем. Аналізовані категорії репрезентовані на матеріалі різночасових текстів, окремі зі староукраїнських рукописних пам'яток другої половини XVI – першої половини XVII ст. уперше вводяться в науковий обіг.

Постановка загальної проблеми та її зв'язок з науковими завданнями. Антропоцентрична зорієнтованість сучасних досліджень визначає історичну реконструкцію прослідків суб'єкта у площині, віддаленій від сучасної по-

нослов'янськими лексемами *хула, ложь, задати ложь*: *Тоу заправды пр(ѡ)рци затыкають оуста хульнѧа аріанъскаѧа и поноу(р)цвѧъ... а если рекутъ же не естъ творецъ, то зададутъ ложъ про(р)кнѧмъ и ап(с)тлѧмъ(ъ): и если ины будутъ ложъ то непотребны к тому соутъ; и аріане не могутъ лжею правды своеи боронити* (3Б 18 зв); *словѣрныи хоульницы оу створеномъ бѣу надѣю свою покладають, яко идолопоклон(ъ)ницы* (24 зв).

До субтексту оцінки належать визначення на адресу еретиків і грішників, що зустрічаються вже в площині ознак ораторсько-проповідницького стилю: *Зазросливыи, горьделивыи, гнѣливыи. лако(м)ци, п(ъ)лницѣ, блюзнѣрцы. таковыи бѣа видѣти, жадною мѣрою не могутъ* (9 н). Різні імперативні конструкції також ґрунтуються на формах "простої мови": *и то оуслышавши нехай боудуть поган(ъ)бены* (18 зв); *А прето зловѣрнымъ аріаномъ и понуръцомъ нехѣ будетъ вѣчнаѧа сромота* (24 зв).

Методологічні субтексти забарвлено оцінними елементами. Так, автор особливим способом намагається тлумачити етимологію назв ангелів, знову і покликаючись на писання, і стверджуючи своє незнання: *Имена же ихъ власныи намъ невѣдомы суть, яко писано естъ, их же именъ не вѣмы, нѣ в семь вѣцѣ, нѣ въ боудущемъ: нарицают(ъ) же сѧ ѿ дѣйства, имени своиы...*(3 зв). У тих випадках, коли термінологічне значення вимагає спеціального пояснення, К. Транквіліон-Стваровецький проявляє свої знання у сфері герменевтики та внутрішньої форми:

...ведле посполитого имени пѧтерако въ бѣослови, наричутъсѧ рѧдове агѣльскии; не яко родѧтсѧ не роуѧѣи того; но длѧ величества своего и раз(ъ)дѣлені : яко едины другихъ, бол(ъ)шимъ достоинствомъ переходѧтъ. Имену(у)т(сѧ) тыжъ рѧды въ мирѣ семь видимо(м) без(ъ)доушнѧи; хотѧйсѧ и нерода(т). тако и въ агѣлѣхъ разумѣи... (3 зв).

У методологічному субтексті К. Транквіліон-Ставровецький уводить цілий ряд термінів риторики різного походження: *подобен(ъ)ство – приповѣсть – вбразы – фѣкгура – прикладъ – подобен(ъ)ствомъ матерѣальнымъ*: *Пр(ѡ)рци, и бѣослѧвци нашѣ; кѣды жовыи рѣчи, невѣдимыи Таемни(ц) бѣскихъ; хотѣли описати и посполитому нарѧдови оуказати: тогда оуживали розмаитыхъ, подобен(ъ)ствеъ и прикладѧъ; абы тымъ снадѣнѣише зрозумѣти, и пон ти могли. Або вѣмъ, иле естъ невѣдомыхъ речѣй, и смыслу нашему не лацѡ понѧтихъ; тѧи иначейсѧ выповѣсти не могуотъ, тил(ъ)ко двѧма спѧсибы; то естъ приповѣстю и прикладомъ. або вѣдомыи вбразы [фѣкгурами]; и подобен(ъ)ствомъ матерѣальнымъ* (31).

Потреба тлумачення метафоричних образів, розкриття прихованих значень алегорій та символів добре усвідомлюється майстром слова: адже у прецедентних текстах не завжди все зрозуміло, авторитети говорять *єдины ѧсно; а другѧи яко под заслоною; ѧкъ кому дѣх сѣий пода[в] до вырозумѣнья* (65).

У зв'язку з цим В. Колесов указував: "у середньовіччі теорія пізнання лежить у річищі художніх форм, частково збігаючись із проблемами естетичними. Завдання пізнання ...полягає в тому, щоб встановити таємний зміст системи подібностей" [6, с. 217].

Субтекст авторизації складають означення себе, осмислення етапів когнітивної діяльності. Традиції самоприниження проявляються у використанні біблійних епітетів: *Ибо азъ брен(ъ)наѧ тварь землѧа и пепель, дер*

зау прикоснутис оумомъ моимъ, неприкосновенно // му бж(ѡ)тву; а прето и ѧ смертний, не ѿ моеи худости что внести могуу, но даромъ дѣа сѣго (10 зв – 11 н).

Прояви етапів мислення, зокрема вказівка на перехід від старого до нового знання передаються односкладними реченнями *А с тои причины мнѣ с мнѣтъ, и(ж) с прироженѧ слана естъ воднаѧ стихѧа* (15 зв – 16); *Ту заправды мушу мовити, же не пр(ѡ)рци, анѣ агѣлѧвѧе, анѣже*

ап(ѡ)лѧвѧе не згажаютсѧ межи собою (44 зв); або вставними конструкціями на зразок *З инои же стороны и тѣло естъ мл(ѡ)тѧивыи прѧитель...* (23 зв). Тут *мнити* – "думати, гадати, знати" – із *тъпѣти "т.с." (ЕСУМ, 3, 490), сполучення *мьнить сѧ* "здається" фіксується з найдавніших старослов'янських пам'яток (СС, 339), *мусити* – запозичення середньоукраїнського періоду через посередництво західнослов'янських із німецької мови (ЕСУМ, 3, 539).

Передача почуттів суму, жалощів над долею православної церкви зближує текст із традиційними плачами: речення починаються із повторюваних вигуків та фразеологізмів, текст стає ритмізованим: *Оувы мнѣ, кѣды то вспоминаю, тогда ми серъце наполю ѿ жалю оумираетъ* (3Б, 57); *Увы мнѣ ѿ жалю не знаю, комоу тѡ злосливый миръ оуподобити маю* (29); *...оувы мнѣ хотѧй бы нѣѣ всѣ пр(ѡ)рци з гробѧвъ пов(ъ)стали нѣкѣды бы слостѧй твоихъ по достатку не описали* (29 зв); *Прочее же помольчоу, и слезами затроу* (35 зв.) Вигук для вираження горя *увы мнѣ* вважається запозиченням із старослов'янської мови [5, с. 505].

До субтексту адресації слід віднести звертання до читача, сконцентровані переважно в передмові; тут використовується слов'янїзм *читатель* та українїзм *чительник*: *До чителника предмова нележит* (2 н); *Наимл(ъ)шій и ласкавѣшій читателю* (2 нен); *Вѣдай и то ласкавѣ чител(ъ)нику длѧ чого поклѧдало(с) в той книзѣ простѣи ѧзыкъ и словенскѣи* (4 н).

Звертання до всіх православних загалом у тих частинах тексту, де тлумачаться суперечливі питання віросповідання, мають виразний книжний характер: *Подобает же и намъ възлюбленныи, терпеливыи быти в(ъ) преслѣдованю* (61); *А прето и намъ възлюбленныи, потреба нѣѣ мнѧгаго мольчѧнѧ...* (9 н зв); *Познай в чѣне свою ч(ѡ)ть и зацностъ оууженѧ твоего* (19 зв); *Но и сіа вамъ достоитъ оувѣдати в хр(ѡ)толюбци...* (11 н); *Того найбол(ъ)ше потреба намъ наоучитис любѧмѣици мои* (65).

Звертання до противників, еретиків, просто грішників та відступників насичують проповідницькі розділи твору: *а що жъ ты разумѣешъ в себѣ, нещасливый грѣхлюбче; мнѣмаешъ же тѧ пощадить бѣ дати на моуки вѣчныи* (58 зв – 59); *Ты же нѣѣ познай нещасливый грѣшнику, и пышный роскошнику, того свѣта ...* (41 зв).

Авторська діяльність спрямована на поділ тексту на частини. Розгалужена структура трактату включає ряд периферійних субтекстів: *Оглавления лежащѧа в(ъ) книзѣ сей* (6). Текст сегментовано на *части*, поділені далі на 15 *глав*. Кожна має широку назву: *яко дол(ъ)жны есмы знати бѣа, и в(ъ) ѧковомъ мѣстѣ показуетсѧ; в пр(ѡ)носущѧи сновнемъ сѧ ѡцѣмъ* (6 н). Мають спеціальні назви *Епѧграма* (1 зв н.); *До чителника предмова* (2–4 зв); *Лексикон* (7 зв). Інші субтексти не названі: це присвята (1 н), вірш про зазрость (5 зв); кінцева молитва (74–74 зв).

До засобів детальнішого членування також належить поділ тексту на діалогічний уривок: *вопросъ – ѡвѣтъ* (9 н). Поділ субтексту нового знання на частини активізує увагу

[2, с. 238]. Усі герої роману вигадані, історичні особи лише називаються (К. Роджер, К. Джеймс, Т. Уолф, О. Джеріма, Е. Роберт), але й не включені в образну систему.

Ідея вільної Ірландії, що складає невіддільну частину сюжету і композиції твору, будується на драматичному конфлікті, який зображує суперечності в поведінці учасників і лідерів ірландського визвольного повстання, що визначили руйнацію озброєної протидії англійському верховенству. Це сприяло початку нових битв, у результаті яких виникла самостійна ірландська держава, "хоча й не така, про яку мріяло більшість ірландських лідерів" [6, с. 265]. Висвітлення героїчної та трагічної теми в романі "Червоне і зелене" подається в національно-романтичному плані і не є вільним від екзистенціалізму та неоплатонізму. Патріотизм ірландців, їх свободолюбство представлені А. Мердок як романтика сучасної національно-визвольної боротьби. Символічною є назва роману. Червоний – колір вбрання, що огортає Богородицю, колір крові, пролитої героями національного повстання, колір англійської нації. Зелений – національний колір Ірландії, "зеленого острова на краю землі", але разом з тим і символічний колір надії (національного прапора, купола собору Святого Стефана та лікарні Ротонда, мундирів солдат Визвольної Армії).

Поняття героїзму розкривається письменницею через психологію головних персонажів. Захоплює щирий, подекуди занадто фанатичний патріотизм Пата та Кетла Дюмей, прихильників ідеї національно-визвольного руху. Відкинувши ідею святої католицької Ірландії та проігнорувавши поважність Громадянської Армії, Пат приєднується до загону "менш згуртованих та цілеспрямованих добровольців", пов'язаних з націоналістичним рухом шинфейнерів, вирішивши, що "їх організації не вистачає ентузіастів". Усвідомлюючи їх неабездатність, він, усе ж, стає капітаном ірландських волонтерів, "розсудив, що їм не вистачає стрижня, яким він може стати" [11, с. 95]. "Навіть найменша країна, що постає проти тиранів, представляє пригноблені народи усього світу" [11, с. 144], – промовляє його чотирнадцятирічний брат Кетл. Він знає, що помере молодим, віддавши життя за свободу "давньої змученої землі". По-геройському в романі поводяться не лише чоловіки. Постаті фатальної красуні Міллі та юної дівчини Франсіс Белман зливаються воедино в образ трагічної жінки (Кетлін, доньки Хулієна), що уособлює Ірландію.

Непримиримі стосунки між Ірландією та Англією, близьких одна до одної країн, визначають трагізм роману. Ця тема підкреслюється в протиставленні кровних родичів – ірландського патріота Пата Дюмея та англійського офіцера британської армії Ендрю Чейз-Уайта, якому лише випадково не довелося стріляти у двоюрідних братів-ірландців. Трагічними є наслідки повстання, "страшного тижня в шістнадцятому році", приреченого самою історією на поразку: "у всеозброєнні першого кохання, назавжди залишившись молодими і прекрасними" [11, с. 348] загинула більшість героїв. І в цьому, на думку В. Івашевої, проявляється "фатальна неминучість смерті, звична для романів А. Мердок" [8, с. 328].

Таким чином, продовжуючи досягнення традиційного, англійський історичний роман другої половини ХХ ст. і заперечує його. Передусім поглядами на саму історію, ставлячи своїм завданням не ілюстрацію, а її осмислення в проекції на сучасне й загальнолюдські проблеми.

Подібне розуміння функцій історичного роману спостерігаємо і в українській літературі, специфічною рисою якого стала вільна орієнтація в просторі української барокової культури. Ідучи за В. Шевчуком (істориком та архівістом за освітою), читач відчуває себе "в історії й поза нею". Кожен акт писання розглядається як специфічний

шлях не лише в глибину самого себе, а й у світ предків, у простір багатьох століть, власне тому історичні твори митця – це також твори сучасні [15]. Детальне реконструювання письменником внутрішніх історичних вимірів, їх духовної та мисленнєвої атмосфери призводить до втрати розуміння, "якою мірою відтворена ним епоха є історичною, а якою – емблематичною" [5, с. 62].

У романах В. Шевчука не зустрінемо докладної "реставрації" історії, колориту місця і часу, предметного оточення, етнографічних подробиць. У них відтворюється спосіб і рівень мислення людей з минулого, витворені їх уявою картини світу і системи ціннісних орієнтації. Усе, що написав письменник, – "не подієва, а історична проза, що проникає в архетипи українського історично сформованого характеру, сутність і специфіку національного мислення. Це історія людської душі, а не історія учинків" [12, с. 11].

Роман В. Шевчука "Тіні зником" є незвичайним типом історичного роману в українській літературі – це сімейна хроніка старовинного шляхетського роду Темницьких, побудована за історично-документальним принципом. Головному героєві – Теодору Михайловичу – являється прозріння (Долина Видінь), яке постає від пророче прочитаних і потрактованих ним рядків книги пророка Ісаї: "Народу дочка мого поруйнована, бо це день збентеження, стоптання і заколоту, день Господа Бога, день розвалення муру та зойку на горах" [16, с. 16]. Він розуміє, що в цій Долині Видінь ідеться про батьківщину – Русь, Малоросію чи Україну, про знищення малоросійського гетьманського устрою, Запорозької Січі, про повне відібрання в малоросіян усіляких прав і вольностей та про "зернятку заколоту чи сум'яття", що залишилося в душі кожного. "Дух же вічний, рабство, хоч і яке довге в часі, завжди тимчасове" [16, с. 86], – усвідомлення цієї істини вестиме героя дорогою самопізнання. Образ дороги стає в романі "Тіні зником" символом життя, "мітом вічного повороту до батька, до моменту смерті і до зворотного пункту вічного повторення, хоч і без виразно виявленої циклічності" [7, с. 93].

Несподівано для всіх та самого себе молодий офіцер російської армії залишає перспективну військову службу. Він прямує до рідного маєтку Лісовичі – алегорії рідної землі. Мотив вічного повороту (повороту з неволі, з прощі, чи після пригод на шляху пошуку себе) часто зустрічається в давній українській літературі як специфічне вирізнення образу повороту з чужини до свого рідного, первісного – отчого дому, куди ми неодмінно маємо повернутися, коли немає сил більше жити. В. Шевчук свідомо торкається вічної теми "душі на вигнанні" (міф про Адама, що свідомо вчинив гріх, і тому був вигнаний, хоч він все одно має надію на поворот [17, с. 291, с. 311]) – теми "блудного сина". Чоловічі персонажі наділені прагненням до творчості, до пошуку істини, вирушають у великий світ, щоб невдовзі, як "блудні сини", повернутися додому, в якому тільки й стане для них можливим розуміння найпосутніших речей.

Останньому представникові Темницьких необхідно віднайти зв'язок між поколіннями свого роду ("тонкі нитки, які лучать із цієї землею" [16, с. 15]), осягнути своє місце в долі Батьківщини ("пізнати і здійснити своє призначення, про якого вівіст Христос" [16, с. 47]) та пізнати родову таємницю (справжню долю прадіда Григорія Васильовича Темницького, досвідченого конфідента Мазепи).

За гетьманства Кирила Розумовського дід Петро Григорович вибудував церкву й родинну усипальницю під нею. У цьому "вічному домі" Теодору було видіння – гроби і дерево, гілкою якого він є. Водночас приходить усвідомлення ще однієї істини: його померлі родичі – то "тіні зникомі", що ніколи не виникнуть, якщо немає джерела світла – духу любові, адже "можна любити й самий прах близьких до серця померлих; коли ж те, що любиш, існує,

то це вже не ніщо" [16, с. 58]. Повернувшись до власного родовідного дерева, до людей, із якими зв'язаний "найживішими нитками", Теодор розуміє: він більше "не марно-травний син", він відновився у лісі дому.

Тема дому, що завжди була і залишається центральною для В. Шевчука, стає в романі "Тіні зникомі" основою родоводу: прах предків допомагає герою наблизитися до розуміння власного земного призначення – розгадки таємниць роду (створення сімейної хроніки) та народу (завершення написання "Історії Русів", розпочатої старшим братом Петром). Адже звернення до коренів свого народу – то завше пошуки підтвердження своєї автономності, справжності, законності походження.

Отже, романи "Червоне та зелене" А. Мердок та "Тіні зникомі" В. Шевчука відкривають минуле ірландського та українського народів, утверджуючи його значущість у самотності та самотності культури. До того ж, типологічні зіставлення творчості В. Шевчука із зразками світового письменства є свідченням того, що автор, спираючись на світову літературну традицію наративної умовності, створює свій власний художній світ.

МОНОДРАМАТИЧНІСТЬ І МОНОДРАМАТИЧНИЙ СУБ'ЄКТ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Окреслено концепцію монодрами відомого режисера, драматурга і теоретика театру М. Євреїнова, що побудована на принципах емпатії та ідентифікації глядача, внутрішньої централізації дії і виділення єдиного суб'єкта дії як жанроторчого чинника. На тлі цієї концепції за допомогою інтертекстуальних методик розглянуто п'єсу Ю. Щербака "Стіна", яку проінтерпретовано як монодраму з єдиним персонажем, що інкорпорує кілька інтертекстуально мотивованих суб'єктних інстанцій.

This article envisages the concept of monodrama by theorist N. Evreinov, famous stage-director, dramatist and theatre theorist, which is formed on the principles of empathy and identification of spectator, internal centralization of action and isolation of single subject of the act as a genre-creative factor. Against the ground of this concept and with help of intertextual methods the play by Yu. Shcherbak 'Stina' (The Wall) was considered and interpreted as monodrama with the single personage that incorporates few intertextually motivated subjective instances.

Термін "монодрама" застосовують до багатьох жанрів, які виникали в різні часи в різних мистецтвах, тому усталеного погляду на це явище не виробилося. І хоча віднедавна український літературний процес, відгукуючись на режисерський запит, пропонує цікаву монодраматургію, ще не з'явилося ґрунтовних теоретичних праць, присвячених цьому жанру літератури. Проблеми автора, персонажа, оповідача монодрами досі залишалися не порушеними в літературознавстві, що ми спробуємо виправити цією статтею.

Неокресленість обсягу поняття монодраматичності провокує різночитання і плутанину, скажімо, як зауважує О. Бондарева, досить поширеним і вже вкоріненим у словникових статтях є хибне твердження того, що монодрама походить від театру доесхілівської епохи, у якому один актор грав різних персонажів, змінюючи маски [1, с. 355]. Спроби обстоювати максимально можливу тяглість жанру (від ранньої античності) здійснювалися через надання преференцій статусові актора, котрий виявлявся чи не найважливішим жанроторчим чинником цієї моделі. Дослідниця переконливо доводить, що античний протагоніст, колись єдиний виконавець вистави, не міг виконувати монодраму і здійснювати монологічне мовлення, хоча б тому, що міняв маски і зображував різних персонажів. Цілком поділяючи таку позицію, до цього аргументу додамо, що вже наявність на кону хору, який повинен був коментувати виставу з точки зору ідеального глядача, свідчить про мінімальну персонажну диференціацію та первинну діалогізацію античної драми. "Підносячись над "приземленістю" дії персонажів, хор перебирає на себе функцію "глибинного" дискурсу автора й забезпечує перехід від окремого до загального" [6, с. 574].

1. *Александрова Л.* Русский советский исторический роман (Жанровое своеобразие и поэтика). – Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – К., 1987; 2. *Андрусів С.* У лісі людської душі // Жовтень. – 1988. – №1; 3. *Аникин Г.* Философско-психологический роман Айрис Мердок // Г. Аникин. Современный английский роман (пособие по спецкурсу для студентов филологического факультета). – Свердловск, 1971; 4. *Баканов А.* Современный зарубежный исторический роман. – К., 1989; 5. *Беляева Н.* Исторична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. – 2001. – №4; 6. *Елистратова А.* Цвет крови и надежды // Иностранная литература. – 1969. – №6; 7. *Залеська-Онишкевич Л.* Шлях вічного повороту // Сучасність. – 1996. – №1; 8. *Ивашева В.* Айрис Мердок // Литература Великобритании XX века: Учеб. для филол. спец. вузов. – М., 1984; 9. *Костенко Н.* Лідія Александрова як літературознавець і людина // Теорія літератури. Компаратистика. Художній діалог з історією: Наук.-метод. зб. – К., 2007; 10. *Лозовская Н.* Концепция человека в творчестве Айрис Мердок. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1980; 11. *Мердок А.* Алое и зеленое: Роман. – М., 2004; 12. *Таран Л.* Святочні будні? (Розмова з Валерієм Шевчуком) // Україна. – 1991. – №7; 13. *Тарнашинська Л.* Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. – К., 2001; 14. *Фейтвангер Л.* Дом Дездемоны, или Величие и границы исторического повествования // Л. Фейтвангер. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1990. – Т. 6. Кн. 1; 15. *Шевчук В.* Ліпше бути ніким, ніж рабом // Дніпро. – 1991. – №10; 16. *Шевчук В.* Тіні зникомі. Сімейна хроніка: Роман. – К., 2002; 17. *Ricour P.* "The Final Myth" and "The Struggle between the Adamic Myth and the Myth of Exile", The Symbolism of Evil, transl. Emerson Buchanan. – Boston, 1969.

Надійшла до редколегії 27.06.08

М. Шаповал, канд. філол. наук

Припускати генезу монодрами від ранньоантичного театру так само складно, як і запроваджувати квантитативний критерій визначальним у конституванні жанру, оскільки наявність одного актора в цьому випадку не стає умовою монодраматичності. Проте "Літературознавча енциклопедія" ще в межах цього підходу називає монодрамою жанр, що охоплює мікродові різновиди драми одного актора, а саме: п'єсу-монолог; драматичну мініатюру, у вигляді розмови з безмовним персонажем; драматичний твір з двома дійовими особами, ролі яких виконує один актор, постійно змінюючи маски; п'єси з використанням предметів, зокрема тих, що можуть бути носіями голосу (телефону, магнітофона тощо) [5, с. 72].

Формально-технічні ознаки, що вказують на зовнішню централізацію дії, не можуть бути релевантними для окреслення монодраматичної структури на сучасному етапі розвитку літератури, яка має тенденцію до розмивання та інтерференції жанрів. Тому в основу концепції монодраматизму могли б лягти теоретичні погляди на цей жанр М. Євреїнова, викладені у статті "Вступ до монодрами" [3] та розвинуті в пізніших працях.

М. Євреїнов, режисер, драматург, теоретик театру, який формальними пошуками та парадоксальними ідеями набагато випередив свій час, ще на початку минулого століття передбачав тенденції, які зреалізувалися в театрі сюрреалізму, "театрі жорстокості" А. Арто, "убоному театрі" Є. Гротовського, аж до авангардних течій другої половини століття з перформансом і геппенінгом включно. Його надзвичайно широке розуміння театральності передбачало, що гра/театралізація цілком пронизує життя людей, і, намагаючись проявитися у всіх його сферах, вона не лише надає сенсу і задоволення будь-якій діяльності, а й

© Шаповал М., 2009

Факти суперечок коментуються традиційними церковнослов'янізмами **повѣдають, гл҃ють**, латинізмом **дишкуютъ**, з'являється тут і українське **мовити**: **в той твердости мнѣиу философи; и теологѣве, дишкуютъ, и повѣдають быти//ю, плѣтое тѣло, тонькое и легчайшее....** (12–12 зв.); **Ал(ь)бо тыжъ ꙗко нѣкоторіи философы мовѣтъ, ижъ соутъ в(ъ)посре(д)ку землѣ мѣста гнѣистыи. реченыи вѣлканы** (13).

Непряма мова без точної паспортизації покликання супроводжується дієсловом **мовити**: **А не такъ ꙗко злочестивый еретикъ аполинарій хуливъ небогпріатную плоть, нащо мови(т), та(м) потреба было дѣѣ живоущеи... и доводи(т) того писмомъ. Не сталосѣ мови(т) єв(ѣ)листа слово дѣѣю але плотию** (22 нен.).

Особливе значення для осмислення когнітивно-пізнавальної діяльності автора має аналіз його рефлексії; у лінгвістичному розумінні актуалізується її текстовий аспект; суть такого підходу є розгляд суб'єкт-об'єктних зв'язків тексту, тобто аспекту "автор – текст" [4, с. 101]. З рефлексивним рівнем пов'язують субтексти оцінки, адресації, авторизації та периферійні.

Субтекст оцінки може бути умовно поділений на такі складники. Передусім це оцінка попередників-авторитетів, із творів яких автор наводить цитати. Це книжні епітети: **Дѣх сѣиѣ провозвѣстивъ пре(з) оуста дѣѣстве(н)ного съсуда Іоана єв(ѣ)листи в сѣовнемъ пр(ѣ)носуци сѣ ѿцемъ...**(19 зв нен); **Възлюблен(ъ)ныи друоуѣ и оученик(ъ) хѣѣ воанъ сѣѣ громовъ, и провидецъ мнѣиуѣхъ таинъ бѣѣхъ** (53 зв).

Оцінка самих нових знань. Тут К. Транквіліон-Ставровецький розвиває ідею труднощів, підкреслюючи, що пізнанню передую душевний трепет і страх, адже предмети пізнання надто складні для простого людського розуму; вказує на обмеженість людського пізнання і загалом непізнаність Божества та істини.

Як указує В. Колесов, орієнтація на почуття, необхідне і достатнє для інтуїтивного сприйняття Логосу – загальна ознака східнослов'янської культури: "У цьому вбачають основну відмінність Slavія Orthodoxa від культури Заходу, з характерною для неї орієнтацією на розсудок, необхідний для сприйняття *ratio* світу і людини. Психологічна установка від почуття уявлялася більш важливою, ніж установка логічна, а протиставлення символу і речі – істотнішим, ніж судження про саму річ [7, с. 278].

Концепти "страх", "труд" вербалізовані церковнослов'янськими прикметниками **оужаснаѣ и страшнаѣ** та прислівником **трудно**, вживаються дієслівні форми **сѣ оужасають**, фразеологічні звороти **сѣ страхо(м) внімати, спрятовати зрѣніе: В поставленю еи, и оутѣрженю; трудно кто може(т) выповѣсти** (13 зв); **В нем же намъ нѣѣ бесѣда пре(д)лежить оужаснаѣ и страшнаѣ, и ненамъ единымъ сіа, но и иныи аѣглове мнѣмамъ же сѣ оужасають зрѣще къ свѣту бѣѣскому... А если же иныи чистіи оумове спрѣтуютъ свое зрѣніе, далеко бол(ъ)ше мы повин(ны) есмы сѣ страхо(м) внімати. и вѣроу чистою постизати величество непостижимаго бѣа** (10 зв н).

Концепт "розум" передається, крім термінів **оумъ, разумъ, прирожен(ъ)ний разум**, метафоричним сполученням **прикоснутис оумомъ неприкосновенному бж(ѣ)тву** (10 зв –11).

Більш репрезентативний концепт "непізнаність": він пов'язує між собою і раціональні, і емоційні складові: **и ꙗко заслоною нѣꙗкою закриваетъ, чистый и высокий разумъ при бѣѣ; если бо вѣмъ що мало выстоупимо, вышше прирожен(ъ)ного розума: тогда смысли нашѣ не мо-**

гоутъ того понѣти (10з – 11нен); **сего ради и азъ зрѣніе разоумного ока смѣѣжу, трепещетъ бо ми всѣ внутрѣнаѣ, превъзыйде бо предѣлы оума моего сіа бесѣда** (10 зв – 11); **Прочее же оумъ мой, недооумѣ аетъ. и око спрителное, вижда смѣѣкаетъ. Кто бо вѣмъ выповѣсти можетъ; по достатѣку, силу справъ прем(д)раго зиждителѣа бѣа. чѣдна бо дѣѣа его, и велики и неисказанны; и вышше разума всѣкого** (18).

На вищій шкалі оцінки знаходяться **самыи бѣословци, имоуще ꙗсно спрител(ъ)ныи оумы...** (82), на протилежному боці – **нашего естества тупыи разумы** (82). Протиставлення **умного зрѣнія** та **тєлесного разумѣна** впливає із типового заперечення цінності світського, тілесного, реального видимого світу.

Обмеженість людського знання теж підкріплюється покликанням на авторитети, тобто **субтексти оцінки і старого знання** виступають як взаємозалежні та взаємопов'язані:

А если соут(ъ) аѣглѣве, ест(ѣ)твом(ъ) равны; или бол(ъ)ше едины над(ъ) другихъ, того невѣмы. тил(ъ)ко самъ творецъ ихъ: то самое едѣно вѣмъ з(ъ) бѣословиу ꙗко ихъ роз(ъ)дѣѣивъ, на врьды и порѣд(ъ)ки (3).

Тлумачення метафор, розкриття змісту попередніх визначень супроводжується живомовними з походження прислівниками: **И слушне естѣ названъ ваввлономъ ѿ ап(ѣ)лѣвѣ хѣѣ(х) и ѿ бѣословцовъ...** (32 зв.); **Недаремно названа естѣ црѣѣ хѣа и кораблем** (52).

Особливе схвалення отримують у автора несуперечливі висновки авторитетів: **тыи згодливѣ ꙗко единыи оусты мовѣтъ, в том(ъ) мѣстѣ сѣомъ...**(61 зв); **А ижъ пр(ѣ)рцы, и бѣословцы, з(ъ)го(д)не ꙗко единыи оусты мовѣтъ в то(м) пресвѣтломъ мѣстѣ сѣон(ъ)ском(ъ)...**(65).

Найвищого схвалення заслуговують, звичайно, ті твердження, що легко зрозумілі всім мирянам: **тоу вправдѣ кождый вѣрный можетъ вбачити, понѣтный выкладъ слѣѣв пр(ѣ)рческихъ...** (62). Ідеал пізнання в уявленні автора означається прислівниками: **можешъ то ꙗсне познати, (46 зв) абы тымъ снадѣнѣше зрозумѣти, и понѣти могили. Або вѣмъ, иле естѣ невѣдомыхъ речѣи, и смыслу нашему не лацво понѣтыхъ** (31).

Функціонування таких форм у простій мові розглядають на тлі її контактів з польською [5, с. 378], також (СУМ 16–17 11: 159, 160).

Іноколи різні вставні слова та конструкції вказують на суперечливість позицій попередників або констатують вибір автора: **Заправды миръ той, нѣѣчого иного не можетъ сѣ разумѣти: тилко животь слыхъ свовилныхъ людии...** (ЗБ 26 зв); **Тоу заправды, абысѣ кто незгоръшив(ъ), слышачи в гнѣѣѣ бѣѣмъ...**(57зв); **тоу вправдѣ кождый вѣрный можетъ вбачити...**(62). Живомовний характер цих форм підтверджують: **Сѣ: Такъ конечно, заисте, бѣ(з) вонтпенѣа певне, заправды** (ЛБ, 35), також (Т, 323).

Іноколи автору доводиться звертатися до переказування старого знання противників, з поглядами та тлумаченнями яких він сперечається У цих елементах субтексту оцінки К. Транквіліон-Ставровецький вільно використовує просту мову: **Але звыкли противници чинити таковыи загадки мовѣчи, если сѣии суть в(ъ) нѣѣѣ то южъ непотреба вѣскрѣсеніа, и суду... але слабаѣ то ваша гадка; не иде то за тымъ: можешъ то ꙗсне познати, же то еще и на(д) бѣѣсам и долъго терпеніе бѣѣе естѣ** (ЗБ 46 зв). Тут **гадка** – "балачка, вигадка" (СУМ 16–17, 6, 180–181).

Там, де К. Транквіліон-Ставровецький робить висновки про хибність критикованих відступницьких течій, збігаються **субтексти оцінки та адресації**, трактат набуває емоційного забарвлення. Концепт "неправда" вербалізується церков-

И тако сътвори бѣ чѣла, з двоакои бытности; нбсна и земна. тѣло видимое ѿ землѣ, дѣла же невидима, ѿ нбси. И прето чѣкъ естъ свѣтъ, и тма; нбо и земла: агѣтъ и свѣтъ. и постави его в(ъ) границахъ смѣти, и живота, посредѣ величества и смиренія. чудное злученѣ дѣхъ и плоть смѣтъ и животь(23). Склад та функціонування терміноодиниць досліджувалися спеціально [13].

Сигналом введення нового знання виступають головні частини складнопідрядних речень – елементи субтекстів авторизації та адресації. Це церковнослов'янські **Но** і **сія вамъ достоитъ оувѣдати** (3Б,10 зв – 11нен); **Подабаєть же и се вѣдати вѣрному**, длѣ чого слово бжѣ **ѿцевское** названо **сѣомъ** і **рожденіємъ** (15 зв н). Українські відповідники точно передають їх структуру: **Потреба** і **сіе вѣдати...** (53); **Потреба** і **сіе вѣдати** (58 зв – 59).

И в члч(ѣ)комъ съставѣ тожъ **розумѣти можешъ**; ижъ ведле своєї бытности мнѣгѣи члон(ъ)ки розныи згоду и съединеніе съ собою имѣють (29 н). Інколи вони зустрічаються поряд: **Но и се вѣдати подобаєть**, ѿкуду **сладка вода/течеть**: **поневажъ всѣ стихіѣ слана естъ с прироженѣ. Напродѣ то оуважити потреба**, ижъ **всѣ землѣ дѣри в(ъ) собѣ имѣеть...** (15–15 зв). Семантичну тотожність одиниць фіксують тогочасні лексикографи: **Подобаєть**: **Достоит**,... **пристоит(т)**, **належит(т)**, **потреба**, **мае(т)** (ЛБ, с. 85); **Потреба**. *Necessaria. Requisita.* (ЛСЛ-л, с. 489). *Necessitas*, **потреба**, **нужда**, **бѣда** (ЛЛ-сл, с. 278). Форма **напродѣ** свідчить про присутність у мовленні автора лексичних елементів, що традиційно визначаються як полонізми.

Субтекст старого знання ґрунтується на джерелах: релігійних, філософських та природничо-наукових творах, які цитуються автором. Спеціально та детально огляд джерел зроблено в дослідженні С. Маслова [12, с. 137]. Цитування попередників обґрунтоване діалогічністю наукового мислення; його вивчають і як ознаку наукового стилю, і як характеристики ідіостилію окремого автора [8].

Для творчої манери К. Транквіліона-Ставровецького характерні загальні вказівки на авторитетні думки отців церкви. Більшість включених до його викладу уривків із текстів попередників можна назвати цитатами-аргументами: вони виконують доказові функції та використовуються як елементи доказової системи автора [15, с. 53]. Маркером-конструкцією для приєднання цитати є частина складнопідрядного речення: **яко естъ писанно** (3Б 51 зв.), **яко естъ писанно** (19 зв).

Звичайно, уривки із сакральних текстів (богословського та філософського змісту) супроводжуються точними вказівками на першоджерело. Це може бути вказівка на берегах: *и дѣтелѣн(ъ)ному киту, ал(ъ)бо велорыбови*,

яко естъ писано [іо(в) мѣ] (38); **яко пр(ѣ)ркъ мовить** **ѿ лица ѿча къ сѣю**; *с тобою начал(ъ)ствовахъ въ днь силы твоєа...* [*ѿ(м) рѣ*] (18 нен).

Часто назва твору наводиться просто в тексті: ...**яко самое тыл(ъ)ко бж(ѣ)тво вѣдаєть** **свою бытность**, **яко сѣи(и) // Василіє рекъ противу євноміѣ, в се" тайнѣ бо(л)ши непѣтаи...** (14 зв – 15 н); **В семь сѣиий григоріє назіанський рекъ въ словѣ на пенѣтикоствію** (16 н).

Посилання в тексті та на берегах можуть поєднуватися: ...**яко григоріє назіанський рекъ в(ъ) словѣ на пѣтьдесѣтницу** [**дама(с) кни(г) ѣ гла(в) дѣ август о тро" с(ѣ) василі о вѣрї**](16 н).

Автор може називати попередників і загальними іменами, використовуючи для вказівки на непряму мову дієслова **показовати**, **повѣдати**, **називати**, **вписовати**, **вы-**

повѣсти: **Показують намъ пр(ѣ)рци и ап(ѣ)тлы, яко сѣи бжій имѣеть** **превѣчное бытіє** съ **ѿцемъ...**(18 нен);

и о в томъ згодне. всѣ бѣослов(ъ)ци повѣдають, **бодучи в разумѣ просвѣщенію зарею Дѣа Сѣого** (1 зв);

И то называетъ филозофиѣ, и бѣослвѣиѣ **матафизеонъ** (20 зв); **В писмѣ сѣомъ найдуеться** **и четве(р)тый миръ**, **Лечь злосливый** (26); **А ижъ тоу вписуетъ намъ, іоанъ сѣиий**, **великѣе мѣсто ваввлонъ**; **римъ естъ ветхій** (32). Зрідка з'являються й церковнослов'янізми: ...**яко свѣдѣтел(ъ)ствоують писаніѣ**: **поставиль еси рече ѣзыки**, **по числу агѣлъ бжѣихъ** (5 зв); **яко рекъ бѣовидецъ**, **и въсьхищенно бысть** **чадо еѣ** **къ бѣоу**, **и престолу его** (57 зв).

Нерідко посилання супроводжується епітетами на адресу попередників: так проявляються елементи **субтексту оцінки**: **В сихъ именахъ преизѣщный бѣословъ мовить**, **дїонисіє ареопагита**, **в(ъ) таинственной бѣословіи** [ѣла(в)а е] (12 зв.н); **оуслышимъ**, **що о немъ мовить с товаришами своими, ісаиѣ** **сладк(о)щебетливаѣ** **ластовица цѣковнаѣ** (61 зв). Позитивні епітети отримують також і прецедентні субтексти: **Тил(ъ)ко то знадуемо в(ъ) писанію бѣодхновенномъ**, **яко двоакаѣ справ(а) въ бж(ѣ)твѣ естъ в(ъ)нутрѣннаѣ, и внѣшнѣ а** [и(н)ѣ)трема ек(ъ)стрема] (17 н).

Коли тлумачиться важливе поняття, К. Транквіліон-Ставровецький може посилатися на кількох авторів: **Бѣословци нарекли невидимы(м) мѣром(ъ) аѣгъвъѣ**, **оумною тварію. яко григорій назіан(ъ)скій рекъ; оу словѣ второмъ на пасху**, **ижъ Бѣ пер(ъ)вѣе оумный мвръ сътворивъ**, **по сем(ъ) же втораго смышлѣетъ мвра видимаго**, **по ѿпаденію сатаны; дионисіє ареопагита рекъ в(ъ) словѣ пѣто(м) в агѣлѣхъ**, **и василіє Сѣиий оу шестодневнику в(ъ) первомъ словѣ. и дамаскинъ сѣиий оу цѣковныхъ пѣснєхъ; агѣлѣвъ нарекъ невидимымъ мвромъ**, **кѣды в(ъ) дѣху радуючисѣ** **въпиетъ**, **да празнуєть же в(ъ)весь миръ**, **видимый же и невидимый. Чѣла за сѣ назваль** **малымъ миромъ єдинъ с филозѣф(ов)ѣ) поган(ъ)скихъ димократъ; и василій оу словѣ еже вънимаѣ себѣ** (28 н). **Сътворен(ъ)ны же соутъ**, **прежде бытіѣѣ** **видимаго мира; яко сѣиий василій глѣетъ**, **въ**

книѣ речено" еѣамеронъ; и бѣослов(ъ)нѣиий дионисіє ареопагита. и григорій назіанський (6 зв).

У тому разі, коли у джерелах наводяться суперечливі думки, К. Транквіліон-Ставровецький послідовно переказує всі; наприклад, він наводить суперечку про солону морську воду, приєднуючись до останнього висновку: **А ижъ вода морскаѣ слана естъ и горка. повѣдають нѣкоторіи философи**, **длѣ того естъ** **такова**, **поневажъ мнѣго стоить на єдно(м) мѣстѣ** **непостоупна и недвижима...** **Друзіи же фиселоици повѣдають**, **яко по є(с) ѣству слана вода морскаѣ...** (15 зв – 16). Такі цитати точними покликаннями не супроводжуються.

Не обминає він протилежних думок і про розміщення землі у просторі: **В поставленю еи, и оутверже-ню; трудно кто може(т) выповѣсти: пр(ѣ)рци єдны, повѣдають** **оутвердѣти(с) земли на водахъ**, **яко Дѣдъ рекъ: Се показует(ъ) яко ѿвсюды ибѣдержать ю воды; друзіи же пр(ѣ)рци глѣють**, **яко повѣсивый землю ни на чем(ъ)же повеленіємъ своимъ...**(13 зв).

здатна зіцілювати душу в прямому значенні цього слова (метод "театротерапії" М. Євреїнова дотичний до лікувальних технік Я. Морено [10], що мають назву психодрам).

Теорія монодрами М. Євреїнова мала значний розголос у суспільстві, оскільки намагалася подолати застій тодішнього театру через досягнення співпереживання глядацького залу сценічній дії. Якщо будь-яка людина прагне в житті театралізації, то вона шукатиме на сцені відповідний собі персонаж, з яким можна ідентифікуватися на час тривання вистави і перетворити драму іншого у свою власну драму. Найпродуктивніше ідентифікація здійснюється в межах жанру, який М. Євреїнов визначає як монодрама – це "...такий драматичний твір, в якому світ, що оточує виконавця дії ("действующего"), є таким, яким він його сприймає у будь-який момент свого сценічного буття" [3, с. 5] (як бачимо, теоретик у самій дефініції оминає термін "актор", вважаючи первинним саме драматургічний текст). За умови монодраматичності сценічна вистава є тотожною сприйняттю головного персонажа, а це сприйняття і породжене ним переживання, у свою чергу, зумовлює тотожне співпереживання глядача, тобто виникає ефект "двох вистав": "На сцені має бути передусім один суб'єкт дії..., оскільки монодрама прагне дати таку зовнішню виставу, яка відповідала б внутрішній виставі суб'єкта дії" [3, с. 15]. Мета теорії М. Євреїнова – нівелювати психологічну владу рампи, що відмежовує сцену від глядацького залу.

М. Євреїнов переконаний, що сприйняття/співпереживання охоплює всі компоненти вистави: "...у предметах, що з'являються на сцені, мусить нібито циркулювати кров дійової особи, і найкам'яніший камінь не повинен мовчати поруч з нею..." [3, с. 21]. Цей принцип внутрішньої централізації поширюється і на персонажів, що оточують єдиного суб'єкта дії і є об'єктами його рефлексії, "...а отже не мають самостійного значення, а сценічної ваги набирають лише тією мірою, якою проєктуються крізь них сприймаюче "Я" суб'єкта дії" [3, с. 25]. Таким чином, поза суб'єктом дії, або, як ми його можемо називати, носієм авторської свідомості в монодрамі немає самостійних фігур. Допоміжні персонажі, за М. Євреїновим, якщо й існують, то автономного статусу не мають, тому для глядача вони перетворюються на умовність і гру свідомості центруючого "Я".

Концепція уможливлює як редукацію персонажної структури, зведення її до одного реального персонажа, так і залученість до цієї структури умовних та реальних персонажів, що є допоміжними, і за функціями не відрізняються від реквізиту і декорацій, необхідних для сценічного дійства.

Ще одним важливим аспектом концепції є принципова нестабільність суб'єкта, котрий "...повинен з'являтися перед нами таким чином, яким він себе уявляє в той чи інший момент сценічної дії" [3, с. 26], демонструючи театральними засобами різне ставлення до себе, підкреслюючи не лише різні настрої, а й різні стани "Я"-свідомості.

Ілюстративною до теорії М. Євреїнова є трагедія "Владимир Маяковский" (1913) В. Маяковського, дві вистави за якою відбулися в петербурзькому театрі "Луна-парк". Несподівані асоціації та складні метафори раннього В. Маяковського були настільки герметичними, що публіка поставилася до цього експерименту відверто вороже. Складно сприймалася також форма монодрами із самим поетом у головній ролі та режисерській функції, і хоча ця форма є прихованою – на сцені з'являється багато умовних персонажів (Людина без вуха, Людина без ока й ноги, Жінка зі слъозою), але звучить лише голос абстрактного автора, упізнаваний стиль В. Маяковського ми фіксуємо і в ремарках.

Концепція монодраматизму в розумінні М. Євреїнова пропонує визначати жанр не на підставі кількості акторів, задіяних у п'єсі, а за кількістю суб'єктів мовлення драма-

тургічного тексту. У часи інтересу до бюджетних вистав в Україні, у кінці минулого століття ця жанроформа зміцнювала свої позиції. Змінність, пластичність головного персонажа (носія свідомості), одушевлення реквізиту і декорацій, активізація глядацької емотивності для повної ідентифікації з суб'єктом дії стали прикметними рисами сучасної української моноп'єси. Суб'єкт дії при цьому, хоч і вважався героєм-протагоністом драматичного твору, але з огляду на можливі процеси епізації або ліризації драматичного роду в деяких конкретних творах міг збігатися з автором-персонажем, оповідачем або ліричним суб'єктом, а сконструйований таким чином образ ставав джерелом художньої умовності та неправдоподібності у сценічному втіленні.

До яскравих прикладів монодрами можна зарахувати такі п'єси як "Стіна" Ю. Щербака, "Синій автомобіль" Я. Стельмаха, "Гра в шахи" О. Шипенка, "Життя на трьох", "Танці гончарного кола" Л. Чупіс, "Маленька п'єса про зраду для однієї актриси" О. Ірванця, "Мільйон парашутиків" Н. Нежданой, "Людина" Ю. Паскара, "Зніміть з небес офіціанта" О. Миколайчука-Низовця та ще ряд менш вартісних та не опублікованих досі творів.

"Стіна" Ю. Щербака вважається переломним твором у драматургійній шевченкіані. Новаторським було вже саме зображення монументальної постаті українського поета через рецепцію окремої людини, а тим паче закоханої в нього жінки, чим афектним сприйняттям можна було виправдати суб'єктивність підходу до розкриття "забронзовілого" образу.

Зосередимо увагу на двох аспектах твору: на його монодраматичності та насиченій інтертекстуальності. Як і в трагедії "Владимир Маяковский", список дійових осіб у "Стіні" не вичерпується одним персонажем: на сцені можуть з'явитися Княжна, Поет, Княгиня, Ганна Вродлива, Язиків, Дівчина, Кобзар, Козак, Відьма, Смерть з косою, Хлопчик-поводир, Молодиця, Літня жінка, Мочеморди, актори масовки. Частина з них подає власні репліки, а частина декламує поезії Т. Шевченка, але лише одного-двох з цих персонажів можна вважати конкретним, переважна ж більшість є символічними, допоміжними в суб'єктивованій монодраматичній презентації єдиної героїні п'єси Варвари Рєпніної. Цю специфіку помітили не лише літературознавці [4, с. 411; 1, с. 362], а й режисери: образ Варвари у режисурі М. Мерзлікіна став знаковим для творчої долі актриси Г. Стефанової, яка понад двадцять років грає цю роль у найрізноманітніших театральних та кіноверсіях п'єси [7]. Спочатку режисерські інтерпретації передбачали двох акторів – із Г. Стефановою грали Л. Недашківська, В. Легін, – та з часом викристалізувалася класична моновистава, хоча це й суперечить погляду біографічного автора Ю. Щербака та викликає його незадоволення.

Показати сутність Т. Шевченка через сприйняття нещасливої в особистому житті жінки було очевидним і природним художнім ходом. Жіноча тема є наскрізною в ліро-епіці Т. Шевченка (традиційна триада – "Катерина", "Наймичка", "Марія"), через жіночу лірику він висловлює власні затаєні почуття ("Не тополю високою...", "Зацвіла в долині", "Ой, одна я одна..."), врешті, як слушно узагальнює Г. Грабович, увесь тогочасний український світ був для Т. Шевченка жіночим загрозеним світом, а тому "...поетове розуміння України як жертви (а точніше – жертви жіночої статі), може, очевидно, виробляти нескінченний ряд варіантів, кожен з яких матиме свій сюжет і набір персонажів..." [2, с. 64].

Одним із цих варіантів виступає Варвара Рєпніна, голос якої резонує з тематичними домінантами шевченкового коду. Абстрактний автор констатує самоусвідомлення протагоністки як ліричного суб'єкта балади "Тополя": "Я думаю про вашу поезію... Ви знаєте, Тарасе Григоро-

вичу, адже це про мене написані ваші вірші, це я – одинокая тополя, це я чекаю свого судженого... чекаю і не дочекаюся ніколи" [9, с. 321]. Її особиста драма (фатальною була заборона матері на шлюб з Л. Баратинським) знаходить відгук у поезії "Породила мене мати..." [9, с. 329], через Шевченків інтертекст просвічує жар ревновців ("Ой гоп! Не пила, / На весіллі була, / До господи не втрапила, / До сусіда зайшла..." [9, с.329], або передчуття життєвого фіаско ("Доле, де ти, доле, де ти?! Нема ніякої/ Коли доброї жаль Боже, / То дай злої! злої!") [9, с. 301] – загалом, таких прикладів можна наводити більше, що вказуватиме на несамостійність постаті Поета в контексті п'єси Ю. Щербака. Голос протагоністки збігається з ліричним суб'єктом не лише поезій Т. Шевченка, але й "Пісні пісень" [Пісн. 1:1–6; 2:3], яка цитується експліцитно саме з метою характеротворчою, адже на інтертекстуальних відсиланнях до текстів Т. Шевченка та Біблії заснований образ Варвари Репніної. На цьому тлі, навіть за умови розбіжності свідомостей протагоністки та ліричного суб'єкта, останній сприймається як заангажований у діалог саме з її свідомістю, що посилює монодраматичність "Стіни" Ю. Щербака.

Хоча в репліках Варвари Репніної подекуди можна зустріти ліричні відрізки, не пов'язані з іншими текстами, як-от: "Я безперервно думаю про нього... Вдень і вночі. Під час прогулянок і сніданків, розмов з мамі і слухання музики..." [9, с. 310], проте моноперсонаж частіше виступає з маскою оповідача, яка також має відповідну інтертекстуальну основу. Два листи, між якими відстань у 47 років, обрамлюють твір: у них княжна сповідується своєму духовному наставникові Ш. Ейнару (конкретному читачеві), детально описуючи історію кохання до Т. Шевченка, його візити до Яготина, його працю, побут, з п'ятими і зальотами включно. Інтертекст біографічної В. Репніної охоплює також її літературні спроби: сповідальну повість російською мовою "Девочка", яку прочитав її фіктивний адресат – Т. Шевченко, а також пізнішу автореферентну "Повість".

Як свідчить академічне видання, поет зреагував на алегоричне зізнання, яке до того ж дістало розголосу, досить стримано: "...відповів княжні коротеньким листом, [...] у якому ділиться своїми болями і стражданнями, які він не може відтворити поетичним словом... і виявляє певне співчуття до страждань В.Репніної, розуміючи безвихідь її становища" [8, с. 103]. Зовсім інакше кульмінаційний момент переповідається Варварою, адже безпосереднього спілкування протагоністки з Т. Шевченком немає в дії п'єси – це спілкування є експліцитно та імпліцитно цитованим з текстів Репніної у формі яскравої суб'єктивованої оповіді, що переважно витісняє драматичну дію: "О ні, ні, – відповів Шевченко, – ваша повість – це поезія, страшна поезія! Які страждання, як написано! Я ще ніколи не знаходив нікого, чия душа так відповідала б моїй душі..." [9, с. 348.] Отже в цій частині монодрама структурується як оповідь експліцитного наратора та одночасна інтерпретація подій свідомістю тотожного головного персонажа.

Експліцитний оповідач або ліричний суб'єкт, які по черзі заміщують протагоніста, є носіями авторської інтенції, що виявляється, передусім, у компонуванні інтертексту та передбаченні семантичних зміщень. Швидка зміна масок у монодраматичній моделі можлива, не найменшою мірою, завдяки швидкій зміні тону на тон впізнаваних інтертексту, їх кількість у драмі збільшена до центонної концентрації, адже крім названих текстів Біблії, Т. Шевченка, архіву В. Репніної, процитовано вірші М. Лермонтова, Є. Баратинського, повість "4338" В. Одоевського, сюжету малярських полотен Т. Шевченка, замітки з газети "Севе-

рная пчела" і музичні твори. Функціонування кожного з них проаналізувати тут не вдається, тому зупинимось на функціонуванні заголовка п'єси.

Семантика концепту "стіна" розщеплюється на кілька пластів. На особистісному рівні, звичайно, йдеться про стіну між Варварою і Т. Шевченком, яку вибудувало суспільство, засноване на нерівності кріпака і дворянки, – це ті "імперські" стіни "тюрми народів", які намагався захитати поет-романтик своїми віршами: "Сестро, сестро, настане час, і від нашого слова впадуть стіни ієрихонські... Так буде. Прощайте" [9, с. 349]. Далі в тексті йдеться про непорушні мури держави, наміри декабристів, каторжанські перспективи Т. Шевченка, але біблійна алюзія імпліцитно суперечить сказаному. Мури міцні, але вони - ієрихонські: "І станеться, коли засурмить бараний ріг, коли ви почуєте голос тієї сурми, а весь народ крикне гучним криком, то мур цього міста впаде на своєму місці, а народ увійде кожен перед себе [Єг.6:5]. Інтертекстуально ієрихонській стіні протиставлено інший символ – ієрихонську сурму. Сурма має голос – слово Т. Шевченка, що не лише колись обвалить імперський мур, а й безпосередньо тепер зруйнувало ретельно вибудовані стіни Варвариної Іншості: "Лице моє було мокре від сліз. Вперше в житті я чула такі мелодійні вірші гарною і виразною мовою нашого народу..." [9, с. 320].

Опозиція стіна/голос варіюється як твердиня/слово, але є ще одна пара значень, що в тексті менш виражена. За тлумачними словниками, лексичне значення слова "стіна" включає означники байдужості, мовчання, порівняймо: "мовчить як стіна", "як горохом об стіну". Отже, семантику символу поширюють антонімічні пари: байдужість/розуміння, мовчання/мовлення. Саме голос Т. Шевченка зачарував Варвару ("Мені постійно ввижається його голос..., його сміх..., його спів..." [9, с. 320]), на старість вона шкодує, що так пізно було винайдено фонограф, який дозволяє "зберегти людський голос назавжди" [9, с. 357]. Коли 17 березня 1858 р. відбулася їх остання зустріч, спільної мови Поет і Княжна так і не знайшли – стіна встояла. Те, що головним мотивом п'єси є колізія між голосом і мовчанням, розумінням і байдужістю, свідчать остання репліка і остання ремарка монодрами, свідчать вагомо, оскільки знаходяться в сильній позиції кінця тексту: "...Тарасе Григоровичу! Стривайте! Я хочу сказати вам щось дуже важливе! Щось дуже важливе! Дуже... важливе! *Поет дивиться на неї мовчки*" [9, с. 362]. Виразний натяк на руйнування можливостей мовлення, спілкування наближає п'єсу Ю. Щербака до поезиї театру абсурду.

У монодрамі Ю. Щербака інтертекстуальність здійснює також неспецифічну конструктивну функцію – стає рушієм драматичної дії. Інтертекстуальні об'єкти каталізують розвиток сюжету: читання поеми Т. Шевченком призводить до закоханості Варвари, написана нею повість – до розриву стосунків. Т. Шевченко з'являється в маєтку, щоб писати портрети Репніних (інтермедіальність), він емоційно реагує на інтертекстеми, що відсилають до щоденних газетних статей, а Варвара шаленіє від ревновців, читаючи вірші, присвячені суперниці. Якщо всі ці дії є грою свідомості непересічної протагоністки, яка проживає складне внутрішнє життя, то виходить, що драматична дія зводиться до обміну текстами, які у процесі обміну нарощують і трансформують знання, а, отже, свідомість протагоністки є текстуальною свідомістю, а п'єса артикулює пафос постмодернізму.

Таким чином, художня практика показує, що монодрама є цікавим і продуктивним жанром, який самочинно розвивається, передусім тому що дає змогу якнайширше виявитися авторській інтенції у формах як персонажних, так і посередницьких (оповідач, ліричний суб'єкт), враховує

- відмови від засобів оцінного та емоційного забарвлення мовлення, конотативної лексики, вигуків;
- заміни образних елементів художньої форми на нейтральні, позбавлені суб'єктивного забарвлення;
- упорядкування композиції тексту згідно з вимогами наукового стилю;
- маркування композиційних елементів тексту (пунктів, параграфів, розділів);
- вживання мовних одиниць, які організовують логічний виклад змісту (вставних слів типу *по-перше, по-друге, у підсумку, на додаток*).

Жанрово-стильові перетворення в стратегії проєктуються як діяльність переходу від однієї текстової моделі до іншої.

Трансформація тексту відбувається як діяльність координації:

- між новим текстом і моделлю його стислого варіанту;
- між первинним текстом та поправленим (відредагованим);
- між деформованим текстом і моделлю його відновленого варіанту;
- між скороченим та розширеним варіантами тексту;

СЕМАНТИЧНА СТРУКТУРА НАУКОВОГО ТЕКСТУ XVII СТ. (НА МАТЕРІАЛІ "ЗЕРЦАЛА БОГОСЛОВІЯ" К. ТРАНКВІЛІОНА-СТАВРОВЕЦЬКОГО)

Розглянуто семантичну структуру філософського трактату XVII ст. "Зерцало богословія" як зразка наукового стилю в аспекті співвідношення субтекстів. Вказано на особливості індивідуально-авторського стилю К. Транквіліона-Ставровця відповідно до засобів вираження категорій інтертекстуальності й емотивності.

The semantics structure of philosophical tractat of the 17th century "Zercalo bogoslovijii" as a model of scientific style in aspect of correlation of subtexts is analysed. The special features of individual style of K. Trankvilion-Stavrovetsky are described according to the means of categories of intertextuality and emotivity.

У сучасному мовознавстві поширені підходи до визначення наукового тексту як наукового дискурсу. Текстова тканина аналізується у нерозривному зв'язку з комунікативно-типологічними умовами її створення, з системою когнітивних та прагматичних стратегій, операційних установок автора наукового повідомлення, який взаємодіє з адресатом, із комплексом екстралінгвальних факторів, що нашаровуються на особливості мови [10; 11, с. 94; 15, с. 24–25]. Привертає увагу встановлення індивідуальних особливостей авторського стилю науковця; вони осмислюються як детерміновані "культурно-, науково-історично (загальнокультурний, загальнонауковий і предметно-науковий контекст) та психологічно (тип мислення, пізнавальний стиль у ту чи іншу епоху, стиль мислення вченого); лінгвістично (готовність літературної мови до вираження науково-пізнавальної ситуації), зокрема функціонально-стилістично та категоріально-стилістично, тобто завдяки формуванню тих стильових ознак, що інтерпретуються як текстові категорії" [9, с. 130–131].

Текстотвірна категорія інтертекстуальності вивчається і в площині літературознавства, і в аспектах лінгвістичних. Інтерпретація засобів вираження авторської рефлексії в науковому тексті нерозривно пов'язана з осмисленням антропоцентричних складових епістемічного процесу. Використання подібних методів аналізу до текстів, що репрезентують науковий дискурс XVI–XVII ст., дає змогу цілісно відобразити закономірності тогочасного знання, а отже, і втілення та відображення наукового стилю літературної мови вказаної епохи. У цьому вбачаємо новизну та актуальність пропонуваного дослідження.

Трактат К. Транквіліона-Ставровця "Зерцало богословія" (1618) неодноразово привертав увагу істориків літератури, істориків мови, істориків філософії. Так, визначено місце та роль нового образу світу, побудованого "на засадах пізнюантичного неоплатонізму і пронизаного живим пантеїстичним струменем" у ренесансно-гуманістичному напрямі української філософії [14, с. 784–786].

– між еталонами текстів різних жанрів та стилів, які вже засвоєні студентами на попередніх етапах навчання.

Комунікативно-мовленнєва діяльність у стильових і жанрових формах триває протягом усього життя. Створення текстів є багатограним процесом, в якому людина постає творцем їх логіко-смыслові структури і зовнішньої форми. Для створення композиційно-мовленнєвих форм існують норми, обумовлені стилем та метою мовлення. Трансформативна діяльність мовлення насамперед сприяє засвоєнню норм системної організації тексту у вигляді композиційно-мовленнєвих конструкцій.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989; 2. Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа // Новое в лингвистике. – Вып. 4. – М., 1965; 3. Ейгер Г. В., Рапопорт И. А. Язык и личность: Учеб. пособ. – Х., 1991; 4. Мельничайко В. Я. Творчі роботи на уроках української мови: Конструювання. Редагування. Переклад: Посіб для вчит. – К., 1984; 5. Importance of Learning Styles: Understanding the Implications for Learning, Course Design and education / Ed. by R. Sims & S. Sims. – Westport, 1995; 6. Sheils J. Multilingualism and New Learning Environments // European Year of Languages – 2001: Conference. Council of Europe. – Strasbourg, 2001.

Надійшла до редколегії 25.06.08

Г. Насенко, канд. філол. наук

С. Маслов вказував на синкретизм твору та активну функцію автора: "Строго кажучи, цей твір є догматичною системою тільки в перших двох частинах, але і тут автор часто впадає в тон проповідника, то посилюючи молитви за себе та читачів, то звертаючись до читачів із моральним повчанням". Третя і четверта частини книги – проповіді із тлумаченням різних місць Біблії з усіма прийомами, покликаними впливати на волю та уяву слухачів [12, с. 76].

Для сучасної науки важливий "не тільки пошук нових текстів, але і пошук нових прочитань. Інакше прочитання тексту, включення його до нового контексту, використання нових методів аналізу рівнозначне виявленню нового тексту" [1, с. 81].

Об'єктом вивчення є семантична структура наукового трактату К. Транквіліона-Ставровця "Зерцало богословія" (Почаїв, 1618), предметом – конкретні засоби вираження її окремих елементів, зокрема пов'язаних із проявами категорії інтертекстуальності та вияву індивідуального стилю науковця. Мета роботи – виділення та аналіз конструкцій, що визначають специфіку пізнавального процесу, авторські пріоритети у виборі традиційних чи специфічних прийомів побудови наукового тексту. При цьому спираємося на вже розроблені методики аналізу метамоделі епістемічної ситуації як "пояснювальної, що дає можливість підійти до розгляду тексту "зсередини", охопити єдиним поглядом систему позамовних факторів, що впливають на його глибинну структуру"[3, с. 176]; найменша семантична одиниця такого поділу – субтекст [3, с. 82].

Субтекст нового знання являє собою виклад основоположних засад оригінального вчення про чотири світи, чотири елементи, що їх складають, особливості та властивості складових кожного із світів тощо. У його основі – дефініції визначальних богословських, філософських та природничих термінів. Характерні ознаки цих частин тексту полягають у накопиченні складнопідрядних з'ясувальних речень, напр.: *И ш члч(ѡ)комъ съставѣ тожъ розумѣти можешъ; ижъ ведле своєї бытности мнѣти члон(ъ)ки розныи згоду и съединеніє съ собою имѣють* (ЗБ 29 н);

приклад, завершити висловлювання, увівши до нього присудок, можна лише знаючи правила узгодження присудків із простими чи складними підметами: *Більшість акціонерів (проголосувала або проголосували)... Голова департаменту разом із членами наглядової ради (перевіряв або перевіряли.. Третина представників громадських організацій (підтримує або підтримують)...* Висловлювання оцінних характеристик може бути завершене лише за умови актуалізованих знань про норми вживання ступеневих форм прикметників: *Такий аргумент є більш переконливим або переконливішим, або переконливішим, ніж...*

У результаті формування дій доповнення, завершення, уведення необхідних елементів у текст мовець робить висновки: мова дана нам тільки у деякій множині ситуацій мовлення, з яких ми формуємо уявлення про внутрішню її будову, тому до структури мови входить призначення різних її засобів для певних прагматичних потреб [5, с.39]; комунікативний аспект українського речення не є вторинним по відношенню до його синтаксичної структури, а, навпаки, синтаксична структура – це засіб розв'язання певного комунікативного завдання, засіб реалізації прагматичного потенціалу, задля чого формулюється висловлювання.

Трансформація тексту здійснюється зокрема завдяки стратегії **розширення** обсягу висловлювань за рахунок:

- добору синонімічних означень (*відомий, славнозвісний, славетний*);

- заміни слова словосполученням (*уклін – доземний уклін, зв'язок – міцний зв'язок, послуги – різноманітні послуги*);

- ускладнення структури висловлювання однорідними членами речення, синтаксичними відокремленнями та уточненнями: *До складу цієї комісії ми будемо вводити відповідальних (+чесних, моральних) менеджерів (+здатних дотримуватися стандартів професійної етики*;

- вживання складних речень замість простих: *Малий обсяг капіталу зумовлює максимальне споживання виробленого мінімуму. – Якщо обсяг капіталу є занадто малим, то споживати можна майже все, що вироблене, але вироблений мінімум є недостатнім.*

Розширювати обсяг тексту можна, вводячи довідковий матеріал, визначення понять, наводячи приклади, цитати, посилаючись на джерела та думки авторитетів.

Скорочення і спрощення мовного матеріалу відбувається на основі дій з економного перероблення тексту та використання вже засвоєних мовних засобів. У переліку дій, спрямованих на згортання тексту, такі:

- заміна словосполучень окремими словами (*шахова дошка – шахівниця, партійний комітет – партком*);

- спрощення синтаксичних конструкцій за рахунок вилучення ускладнень в них (*Ці два шляхи – через самополювання та через узагальнення вчинкового змісту психіки – є довгими, та й поза ними залишається багато того, що міститься у психіці віртуально, не розкритого, але з виразною тенденцією до розкриття*);

- вилучення певних мовних засобів (синонімів, прикладок);

- пропущення розширених смислових елементів (деталей, перерахування елементів у класифікаціях, довідок);
- мінімізоване використання тропів.

Це пов'язано з певною перебудовою, підстановкою мовних одиниць, зміною смислової структури тексту. Дії та операції згортання й скорочення є частиною побудови стратегії і відповідають певним вимогам.

1. Текст повинен бути джерелом екстралінгвістичної інформації, яку необхідно проаналізувати з погляду її практичної, освітньої та виховної цінності.

2. Згортання та скорочення тексту повинні бути обумовлені метою комунікативного акту (скороченням часу для виголошення промови, заміною адресата, який буде слухати або читати текст, участю багатьох співрозмовників у дискусії, обмеженням ефірного часу тощо).

3. Потрібно визначити мовні одиниці, які можуть бути вилучені за умови збереження змістової цілісності тексту.

4. Необхідно визначити ті лінгвістичні відомості (про граматичні форми слів, норми сполучуваності одиниць у тексті), які потрібні їм для перебудови висловлювань.

5. У тексті потрібно виділити сегменти, зміст яких може бути згорнутий.

6. Усунення з тексту мовних одиниць задля дотримання визначеного ліміту його обсягу має відбуватися за спільно узгодженими правилами. Наприклад, зберігати або не зберігати визначення понять, наводити посилання чи ні. [6, с. 38–39]

Згортання та скорочення потребує попереднього членування тексту на частини, а також визначення їх смислової вагомості чи другорядності. При цьому потрібно зберегти рівень інформаційної місткості тексту та логічні зв'язки в ньому. Скорочуючи текст, мовець здебільшого порушує логіку викладу:

- втрачаючи пропорційний обсяг вступу, основної частини та висновків;

- не оформлюючи відповідними мовними засобами смисловий зв'язок між частинами тексту, не використовуючи вставні елементи, які організують послідовність викладу думок;

- поєднуючи логічно несумісні поняття або утворюючи плеоназми (*страшенно добрий, погане мистецтво, велика більшість*);

- руйнуючи причиново-наслідковий зв'язок у висловлюваннях (*Якщо не виявляти здатність ферментативної енергії до акомодатії, то неможливо виявити її.*)

Дії **заміни та перебудови** мовних одиниць у текстово-комунікативній діяльності підпорядковані меті спілкування і мотивуються розширенням чи згортання тексту, а також виправлення помилок чи композиційних недоліків. Тому виконання завдань та вправ на заміну й перебудову мовних одиниць проектується в стратегії як частина аналітико-синтетичної діяльності, в ході якої опрацьовується лінгвістичний матеріал тексту, його змістова насиченість, з'ясовується необхідність уведення одного елемента замість іншого. Так, заміна активної конструкції на пасивну (*Органи правопорядку вжили заходів для залагодження конфлікту. на Було вжито заходів для залагодження конфлікту.*) може здійснюватися у тому випадку, коли не варто називати конкретних учасників подій, а достатньо лише констатувати факт. Дії та операції заміни елементів тексту завжди пов'язані зі здатністю мовця до вірогідного прогнозування. Здогадка (антиципація) необхідна для добору слова, словосполучення, речення, текстового фрагмента, які можуть виступити як адекватна заміна вилученому. Тому скорочення, спрощення, доповнення, розширення, заміна текстових елементів завжди повинні проектуватися як комплексна трансформативна діяльність.

Жанрово-стильові трансформації є важливою стратегією, завдяки якій відбувається вторинна інтерпретаційна діяльність, що адаптує вихідний текст відповідно до інших умов комунікації. Так, будь-яку наукову довідку (про рослину, фізичне явище, механізм) можна перетворити на текст публіцистичного стилю чи художнього.

Зміна жанрово-стильової інтерпретації тексту, наприклад, про народну пісню, передбачає зміну смислових акцентів: у тексті бесіди розмовного стилю насамперед передаються враження від почутої пісні, пропозиції щодо її використання тощо; у науковій статті чи довідці подається визначення поняття, класифікації пісень, історія розвитку жанру пісні; у публіцистичних текстах наголошується на певних моментах побутування пісні в суспільстві та її місці в культурному середовищі людини.

Діяльність перетворення тексту передбачає врахування раніше засвоєних норм текстотворення у певних жанрах та функціональних стилях. Так, заміна художнього тексту науковим із збереженням предмета мовлення і основного змісту тексту потребує:

читацьку реакцію і є гнучким матеріалом, придатним для режисерських модифікацій. Поява синкретичних персонажів, які поєднують у різних комбінаціях більшість суб'єктних інстанцій, є специфікою монодраматичного жанру літератури, що дедалі глибше вкорінюється в сучасному письменстві та театральному процесі.

1. *Бондарева О. Є.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. – К., 2006; 2. *Грабович Г.* Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998; 3. *Евреинов Н.* Введение в моно-

драму: Реферат, прочитаний в Москві в Лит.-Худ. Клубі 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В.Ф. Коммиссаржевской 4 марта 1909 г. – СПб., 1909; 4. *Ершов В. О.* Монодрама // Українська літературна енциклопедія: В 5 т. – К., 1995. – Т. 3; 5. Монодрама // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2; 6. *Лаві П.* Словник театру. – Львів, 2006; 7. *Поліщук Т.* Вільна птаха // День. – 2006. – 18 травня; 8. *Т. Г. Шевченко.* Біографія: Монографія / В. Бородин, Є. Кирилук, В. Смілянська та ін. – К., 1984; 9. *Щербак Ю. М.* Сподіватись: П'єси. – К., 1988; 10. *Эрлахер-Фаркас Б., Йорда К.* Монодрама: Исцеляющая встреча. От психодрамы к индивидуальной терапии. – К., 2004.

Надійшла до редколегії 26.05.08

МОВОЗНАВСТВО

С. Лучканин, канд. філол. наук

НАЦІОНАЛЬНА МОВА, ІСТОРІЯ Й КУЛЬТУРА В РУМУНСЬКОМУ ПРОСВІТНИЦТВІ КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТ.

Розглянуто особливості історико-філологічної концепції румунських учених Трансільванської школи кінця XVIII – першої половини XIX ст. на тлі європейського Просвітництва.

The present article deals with the problem of reception of principle theoretical humanitarian ideas of the Ancient World in the Age of Enlightenment.

Ідеологія епохи **Просвітництва** (франц. *Le siècle des Lumières*; італ. *Illuminismo*, рум. *Iluminism*, рос. *Просвещение*) склалася під час визвольного руху буржуазії XVII–XVIII ст., тобто в період ранніх буржуазних революцій. Ця доба виайшла сама для себе найменування, термін "просвітництво" використовували Вольтер, Й.-Г. Гердер, остаточно він закріпився після статті І. Канта "Що таке Просвітництво?" (1784). Просвітники не вважали, що необхідні насильницькі методи для ліквідації "нерозумних" суспільних порядків. Панівною ідеєю доби стає розум, його здатність пізнати сутність речей і явищ, а перетворення суспільства, на думку просвітників, мало бути здійсненням шляхом поширення нових ідей, боротьби з неосвіченістю, обскурантизмом, крайнощами релігії (відома вимога "роздавити гадину", тобто клерикалізм, Вольтера в поєднанні з твердженням "якби бога не було, його належало б вигадати"), схоластичною псевдонаукою, антигуманною феодалльною мораллю, з мистецтвом і естетикою, які найбільше відповідали запитах верхівки феодално-абсолютистської держави. Проблема виховання, осягнення природи людини, власної історії, плекання "загнаної" національної мови, укладання її граматик і словників для "просвіти народу" стає наріжним каменем філософських, соціально-політичних і культурно-естетичних поглядів просвітників, які об'єктивно ідейно готували революцію, хоча для цього не завжди існували передумови.

У XVIII ст. античність знову (як і в епоху Відродження та класицизму) стала необхідною для формування естетико-художньої програми, цілком зверненої до сучасності, вона давала новому варіанту класицизму зразки "справжнього мистецтва", що поєднувало велич і простоту, гармонію й оптимізм при загальному драматизмі дії, людяність і пафос громадянськості. Проте, відповідно до нових установок й устремлінь, новий класицизм шукає собі "точку опори" вже не в мистецтві "золотого віку Октавіана Августа" (як це було з французьким класицизмом XVII ст.), а рішуче звертається до класичної Стародавньої Греції та республіканського Риму. "Слід також сказати, – відзначає Д. Наливайко, – що неокласицизм відмовився також від "французького посередництва", тобто посередництва "старого класицизму", у зверненні до античності, йому було притаманне прагнення підійти впритул до "справжньої античності", осягнути її дух і будову художнього мислення, відкинувши кодекс "законів" і "правил", у чому, до речі, вже себе виявляють і романтичні віяння. Пробуджується також інтерес до вивчення справжніх пам'яток античної культури

і мистецтва, виявляється те, що сучасні дослідники називають "археологічним класицизмом". Проте, підсумки цих "археологічних зацікавлень" були невтішними: те мистецтво, яке постало при розкопках Помпеї та Геркуланума, виявилось таким, що не відповідає ідеальним уявленням, на яких по-суті засновувався неокласицистичний канон. Вінкельману й Дідро довелося негайно висувати тезу, згідно з якою фрески Помпеї і Геркуланума – мистецтво епохи занепаду Риму, лише слабкий відблиск архівторів Полігнота, Зевксиса й Апеллеса" [1, с. 196].

Услід за Д. Наливайком можемо підсумувати, що західноєвропейські неокласицисти-"просвітники" XVIII ст. поділяли основне для "традиційного" "французького класицизму доби Людовіка XIV" положення про необхідність наслідування античних авторитетів як неодмінній умові художньої творчості. Проте саме наслідування античності розумілося вільніше і ширше, воно не пов'язувалося з суворими нормативними приписами, регламентацією й кодифікацією. У повній відповідності із запитами нової доби, у мистецтві "просвітницького класицизму" найвищою інстанцією стають "демократичні гуманістичні" ідеали "простоти" (загадаймо лише саму назву однієї з філософських повістей Вольтера "Простодушник", 1767) й "природності", а їхнє втілення у зв'язку з величчю і гармонією просвітників шукають у класичній античності. А саме заглиблення в античність, як зауважив Д. Наливайко, піднесення її сприяють і проникненню в глибинні прошарки народно-національної творчості власної країни, яка вже не протиставляється античності, але зближується з нею (саме на XVIII ст. припадає, зокрема, пік появи пародій і травестій "Енеїди" Вергілія в різних національних літературах: німецька травестія "Енеїди" Й.-Г. Шмідта (помер 1730 р.), яка не дочекалася видання і згоріла 1780 р. в Страсбурзі, "Вергілієва "Енеїда", або "Пригоди благочестивого героя Енея" австрійського поета А. Блюмауера (1784), "Вергилиєва "Энеида", виворочення наизнанку" російського поета М. Осипова (1791–1796), "Окончание Вергилиевой "Энейды", вивороченной наизнанку" О. Котельницького (1802–1808), "Вергилиєва "Энеида", на малороссийский язык переложенная" славетного І. Котляревського, перші три частини якої побачили світ 1798 р., дещо пізніше між 1816 і 1826 рр. з'явилася і білоруська "Энеида наывиварат"). Ще раз підкреслимо, що просвітники перетлумачують античну культуру, наголошують на її демократичних рисах, що було найтіснішим чином пов'язане з веденою ними

боротьбою за суспільну перебудову й "третьостанову демократію" й водночас стало суттєвим фактором формування неокласицизму.

У першу чергу в епоху Просвітництва високого злету досягла історіографія античної історії, оскільки основні теоретичні положення просвітників значною мірою вироблялися на матеріалах античної історії. Майже всі представники європейського Просвітництва були авторами спеціальних досліджень із проблем античної, передусім римської історії, так що діячі Просвітництва були не лише теоретиками-філософами енциклопедичного характеру, але водночас і дослідниками власне античної історії і культури. Найвидатнішими просвітниками, що збагатили просвітницьку класичну філологію (в її найширшому розумінні, в тісному зв'язку з історичною наукою, філософією, літературною теорією та критикою тощо) своїми дослідженнями, були Дж. Віко в Італії, Ш. Монтеск'є, Вольтер та Д. Дідро у Франції, Е. Гіббон й А. Діксон в Англії. Окремо слід виділити добу Просвітництва в Німеччині (Й. Вінкельман, Г.-Е. Лессінг, Й.-Г. Гердер, Г. Форстер), які, протиставляючи жалюгідну дійсність тогочасної роз'єднаної відсталогої Німеччини античному світу, вбачали в ньому втілення власних ідеалів свободи, гармонії та гуманізму: ідеалізація античної історії і культури була своєрідним протестом проти феодальної реакції, деспотизму правителів і засилля попівщини.

Говорячи про Просвітництво, хотілося б зупинитися на питанні про латиномовні граматики національних мов, їхній вплив на становлення національних класичних філологій, історіографії національної історії в порівнянні з античною, з якої вона виводиться і т.п. Зробимо це на прикладі Румунії – відповідно і до зацікавлень автора, і до яскравості цього процесу, який мав і європейське відлуння. Ще раз нагадаємо аксіоматичне твердження, що протягом тривалого часу (V–XV ст. і навіть далі) латинська мова в усій Західній Європі вивчалася з дидактичною метою за найвідомішими давньоримськими граmaticами "Ars minor" і "Ars maior" Елія Доната та "Institutiones grammaticae" Прісціана. Ренесанс регламентував і кодифікував граматичну спадщину античності, яка вже в "ренесансному вбранні" поширилася і в країнах "греко-православного кола", зокрема, і в румунських землях – Țara Românească (Румунська країна, тобто Валахія), Țara Moldovei (Країна Молдова) (перебували в XVI-першій половині XIX ст. у політико-адміністративній залежності від Османської імперії) та Principatul Transilvania (Принципат Трансільванія), що з кінця XVII ст. був окупований австрійськими Габсбургами, ставши, як і Галичина згодом, складовою підневільною частиною "клаптикової" Австрійської монархії. Так, особливо популярною в Румунії стала праця Г. Мольнара "Elementa grammaticae Latinae" ("Елементи латинської граматики"), вперше опублікована 1556 р. у м. Клуж (нині Клуж-Напока) з подальшими численними перевиданнями XVII – початку XIX ст.

Із середини XVIII ст. культурні процеси в Придунайських князівствах і Трансільванії стали розвиватися під прапором загальноєвропейських ідей Просвітництва, що, безпосередньо впливали з Ренесансу в поєднанні з сильною класицистичною течією, внаслідок чого естетико-філологічна доктрина епохи базувалася на двох основних положеннях – поверненні до очищеної від класицистичних нашарувань, але універсальної "автентичної античності" й водночас утвердженням народно-національної ідеї, яка в румунському варіанті Просвітництва стала домі-

нantlyю і знайшла цілковите втілення в діяльності вчених "Трансільванської школи" (рум. Școala Ardeleană, остання чверть XVIII – перша третина XIX ст.) – С. Міку (1745–1806), Г. Шінкая (1754–1816), П. Майора (1761–1821), І. Мольнара-Піуаріу (1749–1815), Р. Темпля (1768–1824), П. Йорговича (1764–1808), Й. Будай-Деляну (1761–1820), К. Дяконовича-Логи (1770–1850) та ін. Філософська концепція книжників-"трансільванців" мала яскраво виражений національно-патріотичний характер з акцентуацією на старожитності румунського етносу, який із початку нашої ери безперервно проживав на підкореній римським імператором Траяном у 101-106 рр. території сучасної Трансільванії ("румунни – нащадки римлян у провінції Дакія") та на латинському характері їхньої мови ("румунська мова – поповнена латина"), яку необхідно всіляко культивувати, "рероманізувати", звертаючись до класичної латинської ("материнської") мови, символізуючої єдність румунів зі своїми "братами" – західними романцями й сприяючої національному визволенню румунського народу – хоча найчисельнішого й найдревнішого на теренах Дакії, та позбавленого у XVIII ст. на своїй рідній землі соціально-політичних прав. Модерні дослідники іноді картають їх за надмірну апологетику старовини, однак згадаємо твердження Д. Наливайка про єднання в Просвітництві народно-національного з античним – ґрунтовніше вивчення Стародавньої Греції відкрило Трою і фольклор "догомерівської епохи", що й спричинило захоплення Гердером і романтиками народною творчістю; зацікавлення "Енеїдою" Вергілія зумовило створення різних національних "травестій" на античні мотиви, і в цьому контексті варто назвати (крім уже згадуваних), щоправда з певною умовністю, "Циганіаду" Й. Будай-Деляну. Просвітницьким принципом у тогочасній румунській класичній філології була й ідея "плекання мови", що безперервно розвивається разом із розвитком людини – носія цієї мови від первісного природного вигуку (за Ж.-Ж. Руссо) чи рефлексійного "слова-душі" (Й.-Г. Гердер) до граматично впорядкованої мови, проте "понівченої цивілізацією". Народно-національне кредо книжників Трансільванської школи зумовлювалося як політичними обставинами, так і тогочасною європейською філософською думкою, з якою вони були добре обізнані, навчаючись у престижних на той час європейських установах, зокрема, в колегіях "Pazmanian" та "Святої Барбари" у Відні й "De Propaganda Fide" в Римі. Це стало можливим завдяки укладеній 5 вересня 1700 р. в місті Алба-Юлія унії, що широко відкрило двері авторитетних католицьких вищих шкіл перед румунами-уніатами. Імпульс цієї події чітко простежується на біографічному тлі авторів першої друкованої граматики румунської мови (латинською мовою) – "Elementa linguae daco-romanae sive valachicae" ("Основи дако-романської або валаської мови", Відень, 1780) – С. Міку (Samuil Micu) та Г. Шінкая (Gheorghe Șincai) (останній зі своїми уточненнями перевидав працю в Буді 1805 р.) [2]. У 1766–1772 рр. С. Міку навчався в колегії "Pazmanian", де студіював курси просвітницького спрямування (філософію, принципи державної політики, механіку) й німецьку мову. Г. Шінкай протягом 1774–1779 рр. учився в римській колегії "De Propaganda Fide", де ретельно опрацьовував давні джерела, вилучаючи звідти свідчення стосовно румунської історії, що згодом увійшли до його відомої багатотомної праці "Hronica românilor" ("Хроніка румунів"), логічно обґрунтовуючої дако-румунський континуїтет (continuitate) у Трансільванії (тут можна провести типологічні паралелі з вітчизняною "Історією Русів" невідомого автора, що теж була створена в той самий історичний період – кінець XVIII – початок XIX ст.).

Інші латиномовні граматики румунської мови – Й. Будай-Деляну (1812–1815), І. Алексі (1826). А. Требоніу Лавріана (1840) – при всіх своїх перебільшеннях відіграли помітну роль у формуванні наукового погляду на румунську мову як романську, її "латинське" походження і необхідність заміни кирилиці латиницею, а також представили румунську мову для наукових європейських шкіл. Вони стимулювали зацікавлення історичним минулим румунського народу, історією земель нижнього Придунав'я в пері-

од римського володарювання та в епоху "великого переселення народів" у зв'язку з етногенезом румунів та еволюцією з народної латини румунської мови.

1. *Наливайко Д. С.* Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981; 2. *Micu Samuil, Șincai Gheorghe.* Elementa linguae daco-romanae sive valachicae / Studiu introductiv, traducerea textelor și note de Mircea Zdrenghea. – Cluj-Napoca, 1980.

Надійшла до редколегії 7.06.08

О. Любашенко, д-р пед. наук

ТЕКСТ ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЇ ЯК СТРАТЕГІЇ ВЕРБАЛЬНОГО СПІЛКУВАННЯ

Розглянуто основні стратегії трансформації тексту та правила, за якими вони мають здійснюватися.

The main strategies and the rules of the text transformation are studied.

Стратегії й тактики навчання текстових перетворень упорядковують процеси мовленнєвого планування, які інтуїтивно відомі носієві мови, але часто не використовуються внаслідок відсутності діяльнісного досвіду. Такий досвід він одержує у комплексній діяльності "гри з текстом": стискання, згортання, розширення, ускладнення та зміни текстових одиниць. Текстові перетворення, які, на перший погляд, здаються штучними й ніби віддаляють від реальної ситуації спілкування, насправді формують вміння досягати комунікативної мети оптимальним способом і відображають складність мовленнєвої взаємодії як інструмента пізнання.

Оволодіння українською мовою дозволяє накопичувати досвід конкретних перетворень у площині висловлювань та тексту. Поєднання досвіду діяльності набуття знань та вмінь текстотворення із досвідом конкретних перетворень мовленнєвих одиниць є фундаментом для якісного володіння мовою.

Для репрезентації стратегій вербального спілкування важливе ключове поняття тексту, яке збігається з тлумаченням Р. Барта: "Текст розглядається як простір, як процес значення в дії, загалом, як сам процес формування смислу, "означування", текст підлягає спостереженню не як застиглий, закінчений продукт, а як його виробництво, задіяне в інших текстах..." [1, с. 420]. Оскільки в тексті як одиниці мовлення представлена система функціонально-лінгвістичних характеристик мовленнєвої діяльності, то в ньому відображаються комунікативно значущі параметри ситуації мовленнєвого спілкування, комунікативно-рольовий аспект статусів і програм мовленнєвої поведінки кожного з учасників спілкування. Зміст тексту, наче мозаїка, збирається з елементів, якими оперує певна мова, а саме – з мовних значень. Комунікація засобами мови (вербальне спілкування) є не щось інше, як обмін цими значеннями, поєднаними в ланцюги речень. Проте, як зазначав Е. Бенвеніст, речення є не просто довшим і більшим за слово – воно комплексно втілює значення слів, які до нього увійшли. Хоча речення реалізується в словах, але слова є не просто відрізками речення, бо смисл речення поширюється на всю сукупність компонентів у ньому. Та й визначення речення, як правило, відбувається не лише на основі лінгвістичних критеріїв і завжди пов'язується з думкою, емоцією, судженням, мисленням. З появою речення людина вступає "у світ мови як діяльності спілкування" [2, с. 451].

На основі класифікації творчих робіт, здійсненої В. Мельничайком [4, с. 51], можна твердити, що основними типами дій зі зміни змісту, обсягу та структури тексту є:

- доповнення тексту мовними одиницями, розширення;
- відновлення, введення елементів, необхідних для змістового завершення тексту;
- скорочення висловлювань чи тексту загалом (компресія);
- заміна одних одиниць іншими.

Формування дій зі зміни обсягу та структури тексту неможливе без засвоєння засобів аналізу, критеріїв оцінки головного та другорядного. Стиснення або розширення тексту як цілеспрямована діяльність проектується в стратегії з попереднім аналізом будови тексту, інформативності висловлювань, суб'єктивних модулів, які в ньому виражені.

Для навчання дій та операцій доповнення та відновлення пропущених одиниць використовуються клоуз-тексти. Клоуз-текст – це деформований текст, в якому пропущені окремі слова; пропуск слів здійснюється в певному порядку. Відновлення тексту відбувається шляхом добору необхідних елементів, що пропущені [3, с. 39]. Для правильного встановлення пропущених сегментів тексту мовець повинен:

- обробити смислову інформацію попередніх та подальших частин тексту, акцентуючи увагу на пропущеному сегменті;
 - проаналізувати граматичну схему висловлювання, що містить пропуск;
 - за допомогою субстратегій пам'яті віднайти в індивідуальному тезаурусі вербальні елементи, смислова сполучуваність яких є найбільш вірогідною у певному тексті;
 - граматично впорядкувати ці елементи і включити їх у граматичну схему відрізка тексту.
- Ці вміння передбачають:
- наявність у довготривалій пам'яті певного запасу лексики;
 - сформованість лексичних умінь сполучати вербальні елементи;
 - розуміння змісту тексту;
 - знання основних граматичних структур мови;
 - користування граматичними структурами для побудови тексту.

Стратегією вербальної комунікації можна вважати **доповнення**, що використовується для відновлення деформованого висловлювання. Доповнення – це заповнення пропусків у тексті, в якому слова через певний інтервал (наприклад, кожне сьоме слово) замінені крапками. Можливість відновлення цілісності повідомлення забезпечується здатністю носія мови завершити і доповнити в уяві образ предмета, на позначення якого відсутні слова у реченні.

Варіативність мовленнєвих конструкцій залежно від комунікативного завдання допомагає виявити і стратегія **завершення** висловлювання. Слова виконують різні синтаксичні функції, обслуговуючи різні комунікативні ситуації: *Вовком... (дивиться брат на брата). Вовком... (стає брат братами). Вовком... (одним знищено отару).* Необхідність введення певного елемента в текст зумовлена його структурою. Завершення висловлювання відбувається на підставі семантичних та граматичних зв'язків у ньому. Тому стратегія текстової трансформації в цьому випадку передбачає актуалізацію знань деяких норм слововживання, узгодження синтаксичних одиниць. На-