

Розглядаються актуальні проблеми літературознавства, мовознавства, фольклористики.

Літературознавці вивчають широке коло питань: творчість М. Гоголя, П. Куліша, В. Самійленка, Ю. Косача, П. Загребельного і В. Портяка, український роман періодів "розстріляного відродження" та Мистецького українського руху, тоpos Аркадії в польській літературі, теоретичні аспекти української поезії.

Авторами мовознавчих студій досліджено проблеми означення українською мовою різних моментів часу та зіставної лінгвокультурології, сучасний паремійний мінімум чеської мови і фразеологію польської мови, розроблено методику створення корпусу українських текстів.

У фольклористичних працях окреслюється поточний стан традиційної фольклорної парадигми, аналізується міфологема смерті в давньоскандинавському епосі.

The edition highlights topical issues of Literature Studies, Linguistics and Folklore.

The scholars are exploring a wide range of questions concerning works by M. Gogol, P. Kulish, V. Samiylenko, Y. Kosach, P. Zagrebel'niy, V. Portiak, Ukrainian novels of the period of "Shot-Dead Renaissance" and of Ukrainian Art Movement, Arkadia topos in the Polish literature, some theoretical aspects of Ukrainian poetry as well.

Linguists consider nomination within the concept of TIME in modern Ukrainian, some issues of contrastive language and cultural studies, new idiomatic minimum of the Czech language, idiomatic pool of the Polish language, methodology of making a corpus of the Ukrainian language.

In the folklore works the authors define the current state of the traditional folklore paradigm, analyze the dynamics of mythological vision of death in old Scandinavian epic tales.

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. секретар); 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, бульвар Тараса Шевченка, 14, Інститут філології, ☎ (38044) 234 9972, 239 3368
Затверджено	Вченою радою Інституту філології 21 вересня 2009 року (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 КВ №16999–5769Р від 17.06.10
Засновник та видавець	Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет" Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02
Адреса видавця	01601, Київ-601, 6-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43 ☎ (38044) 239 3172, 239 3222; факс 239 3128

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Гудзенко В.	
Експресіоністичні первини В. Стефаника у творчості В. Портяка	4
Довжок Т.	
Топос Аркадії в повоєнній польській літературі "малої вітчизни"	6
Задорожна Л.	
Критичні спостереження П. Куліша над українським національним характером. Митець в оцінці характеру народу	8
Задорожна С.	
Проблема чужомовності в українській літературі: приклад М. Гоголя	15
Костенко Н.	
Про державні розміри в українській поезії (спроба коментаря до "Записів і виписок" акад. М. Гаспарова)	16
Мариненко Ю.	
Естетичний ідеал особистості в українському романі доби Мистецького українського руху	18
Олефір В.	
Жанрова палітра українського роману 20–30-х років XX століття	21
Сквирська І.	
Система образів повісті Ю. Косача "Еней та життя інших"	24
Тетеріна О.	
Володимир Самійленко: переклад як стимул художньо-естетичних пошуків	27
Ткаченко А.	
Віршувальний універсум: етнічний пункт відліку	29
Ткаченко Р.	
Літературно-критична рецепція роману П.Загребельного "Розгін"	33

МОВОЗНАВСТВО

Вакуленко М.	
Проблема відображення часових моментів засобами української мови	36
Голубовська І.	
Проблеми зіставно-конфронтативного вивчення національно-мовних картин світу	39
Даниленко Л.	
Нове дослідження сучасного паремійного мінімуму чеської мови	42
Дарчук Н.	
Дослідницький корпус української мови: основні засади і перспективи	45
Дем'яненко Н.	
Особливості семантичного співвідношення розуму і почуттів у польській фразеології	49

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Лисюк Н.	
Традиційний фольклор у культурному просторі XXI століття	51
Міленіна М.	
Динаміка давньоскандинавського поховального обряду (на матеріалі "Старшої Едди")	55

CONTENTS

LITERARY STUDIES

Gudzenko V.	
Expressionist fundamentals of W. Stefanyk in W. Portyak's works	4
Dovzhok T.	
The topos of Arcadia in the post-war Polish literature of "Small Homeland"	6
Zadorozhna L.	
The P. Kulish's observations over Ukrainian national character. The artist's assessment of the folk temper	8
Zadorozhna S.	
The problem of foreign languages in the Ukrainian literature: Gogol's example.....	15
Kostenko N.	
Official feet in the Ukrainian poetry (the attempt of comments to the "Recordings and Extracts" by academician M. Gasparov)	16
Marinenko Y.	
The aesthetical ideal of person in Ukrainian novel in the period of Ukrainian Art Movement	18
Olefir V.	
Genre palette ukrainian novel 20-30 years of the 20ST century.....	21
Skwys'ka I.	
The system of images in "Henie and the life of others" by Yuriy Kosach	24
Teterina O.	
Volodymyr Samiilenko: translation as stimulus to artistic and aesthetic search	27
Tkachenko A.	
The poetry universum: the ethnic starting point	29
Tkachenko R.	
The literary-critical reception of the novel "The Acceleztion" by Pavlo Zagrebel'nyi.....	33

LANGUAGE STUDIES

Vakulenko M.	
The problem of time moments rendition by means of Ukrainian language.....	36
Golubovs'ka I.	
Contrastive study of National language world models	39
Danylenko L.	
New research of modern idiomatic minimum of the Czech Language.....	42
Darchuk N.	
The Corpus of the Ukrainian language: principles and perspectives.....	45
Demianenko N.	
Semantic correlation of intellect and feeling in the polish phraseology.....	49

FOLKLORE STUDIES

Lysiuk N.	
The traditional folklore in the cultural space of the 21ST century	51
Milenina M.	
The dynamics of ancient Scandinavian funeral rite (based on "Elder Edda")	55

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНІ ПЕРВИНИ В. СТЕФАНИКА У ТВОРЧОСТІ В. ПОРТЯКА

Досліджено експресіоністичну поетику творчості українських письменників-новелістів у структурі певних творів, а також у моделі загального художньо-естетичного явища.

The article highlights expressionist poetics of Ukrainian novelists in the structure of certain works, as well as within the model of the artistic and aesthetic phenomena.

Актуальність теми. Літературний доробок В. Стефаника неодноразово ставав предметом ґрунтовних літературознавчих досліджень (М. Кодака, Н. Коцюбинської, Л. Левчук, В. Мельника, І. Московіної, М. Ткачука, О. Черненко, Н. Шумило та інших вчених). Творчість же В. Портяка до цього часу не привертала широкої уваги дослідників. З'являються поодинокі зауваження щодо його окремих творів у ракурсі висвітлення творчості інших його сучасників чи загального сучасного літературного процесу, однак залишається ще багато недосліджених аспектів його творів. Тому, на нашу думку, існує потреба у більш детальному дослідженні новелістики В. Портяка в контексті української експресіоністичної прози. Найбільш логічним, вважаємо, було б зіставити твори нашого сучасника з художнім доробком метра української експресіоністичної новели В. Стефаника, щоб на основі порівняльного аналізу визначити характерні саме для В. Портяка особливості художнього бачення світу й способи його зображення.

10-20-і рр. ХХ ст. називають "експресіоністичним десятиліттям". Митці цього часу спиралися на ідеалістичну філософію Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, шукали спільне в концепціях З. Фрейда, А. Бергсона. На думку дослідників, структуру української духовності визначають "почуттєвість" та "інтровертизм". Для інтровертних націй на рівні літературних стилів органічними є романтизм, символізм та експресіонізм [3, с. 7]. Мистецтво висловлює все те, що людина носить у собі, як вираження зовнішнього світу і як свої власні душевні поштовхи. У В. Стефаника світ відтворено з надзвичайно потужною енергетикою. Він "показує свого героя у межових ситуаціях, дивиться на нього крізь призму екзистенціальної філософії" [3, с. 8]. За життя письменника звинувачували в песимізмі, а вже після смерті – з'ясували його приналежність до експресіонізму.

"Експресіонізм (франц. expressionisme, від expression — вираження, виразність) — напрям у літературі та мистецтві, що розвивається з 1905 р. по 1920-ті рр. і досягає найбільшого розквіту в Німеччині та Австрії" [6, с. 416]. До виникнення експресіонізму приводять художні експерименти молодих дрезденських архітекторів, які об'єдналися 1905 р. у групу під назвою "Міст". Хоча експресіонізм найпотужніше заявив про себе в Німеччині в перші десятиліття ХХ ст. й існує думка про німецький характер експресіонізму, його не можна визначити як суто німецьке явище, адже він охоплював митців Франції, Чехії, Австрії, Норвегії, Швейцарії, Голландії, а норвежець Е. Мук мав вирішальний вплив на формування естетичної концепції експресіонізму.

"Термін "експресіонізм" був покликаний визначити сутність мистецтва, що є за своїми цілями та засобами протилежним імпресіонізму й натуралізму: мистецтво не зображає дійсність, а виражає її сутність. Митець, на думку експресіоністів, не повинен копіювати дійсність, вірогідно відтворювати її" [6, с. 416]. Автор у творах цього напрямку насамперед прагне виразити власне ставлення до того, що він зображає, співпереживати головному героєві. Експресіоністи сприймають світ нер-

вово й трагічно, вони використовують засоби підвищеної виразності.

Експресіонізм, на відміну від символізму, спирається на інші принципи художнього зображення. За мету обирається вираження сутності, тому пропонується використання всіх засобів підвищеної виразності. Загострена емоційність, гротеск, фантастика стають його характерними рисами, а суб'єктивна інтерпретація світу – одним із визначальних принципів. Відбувається свідоме деформування картин світу. В основі експресіоністичних новел лежить розповідь про сучасну людину, її нещасливу, трагічну долю. Зображення надзвичайної події покликане пробудити емоції в читачів. За основу оповіді обираються трагічні моменти із сучасного життя. У сюжет твору закладається конфлікт між людиною та обставинами, в яких вона опинилась. Фрагментарний, однолінійний сюжет та своєрідна композиційна організація створюють ефект загостреного емоційного сприйняття.

Яскравий ґрунт знайшов експресіонізм і в Україні, найвидатнішими репрезентантами були В. Стефаник, О. Турянський, Є. Плужник, Т. Осьмачка, М. Куліш, М. Ірчан, а в театрі – знаменитий режисер Лесь Курбас.

Експресіонізм В. Стефаника вигідно відрізняється від європейського передусім тим, що він сполучається з українською національною традицією. Творчість В. Стефаника (1871-1936) уже з перших його публікацій привернула увагу, адже відзначалася незвичайною, несподіваною для того часу стильовою манерою, незаперечною талановитістю. Творча діяльність Стефаника має два чітко окреслених періоди: перший припадає на 1897-1900 рр., другий почався після тривалої перерви у 1916 р. і продовжився до 1933-го.

Одним із представників письменництва нового часу, яскравим послідовником стефаниківської школи є В. Портяк. У його творчості теж можна виділити два періоди. У перший була написана збірка "Крислачі"(1984), а під час другого вийшла друком "У снігах" (2006). А між ними – двадцять два роки, протягом яких автор виношував ідею написання міні-епопеї про Другу світову війну. Ця тема йому болить і тепер.

Твори В. Портяка відзначаються тонким психологізмом та зачаровують своєю магічною канвою. Перевагу автор віддає не описові подій, а відтворенню їх за посередництва внутрішнього світу, думок, переживань головних героїв. Його індивідуальна манера письма, дійсно, має багато точок перетину з новелами В. Стефаника та органічно поєднує в собі риси кількох художніх стилів, одним із яких є експресіонізм.

Особливостями стилю В. Портяка є: перевага простих характеристик; психологізм у розкритті внутрішнього світу героїв; авторське особистісне, емоційне ставлення до зображуваного; напружене, нервово-трагічне художнє письмо; лаконізм і місткість художнього вислову; підпорядкування засобів підвищеної виразності для нагнітання емоцій; глибокий підтекст твору; домінування монологів героїв; незначні авторські коментарі; узагальнені образи; захоплення ідеєю всезагального взаємозв'язку всього сущого. Чимало цих рис притаманні й творам В. Стефаника. Народжені та зрощені серед ве-

личі Карпат, обоє письменників вносять своє замилювання українською національною традицією, карпатським мовним колоритом у свої новели. Ці риси вирізняють їхній оригінальний талант.

Новели В. Портяка, як і твори В. Стефаника, хвилюють душу читача, адже зображувані в творах події дуже драматичні, не раз закінчуються трагічно. Та попри страшні події, у які письменники занурюють своїх персонажів яскраво відчувається здоровий життєвий оптимізм, віра у краще майбутнє.

Психологічний аналіз як засіб зображення внутрішнього світу людини є і для В. Стефаника, і для В. Портяка пріоритетним. Їх цікавлять не самі події, а психологічний процес, відтворення того, як зовнішні факти і обставини позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні настрів і переживань. Це зумовило значні зміни в композиції творів письменників, які будують сюжет не так на розвитку зовнішніх подій, як на змінах почувань і переживань. Авторські описи дуже стислі і нагадують ремарки в драматичних творах, а подаються вони переважно на початку чи в кінці новели. Письменники відмовляються від надмірних авторських роз'яснень, адже для них головне – що говорять, згадують, про що роздумують самі персонажі, тому таку значну роль у творах відіграють майстерно написані діалоги і монологи. Новелісти використовують речення стислі, прозорі за побудовою, іноді уривчасті. Їхні тропи відзначаються влучністю, яскравістю.

Сучасні літературознавці О. Черненко й М. Коцюбинська сміливо порушили питання експресіонізму у творчості В. Стефаника. Правда, ще М. Євшан помітив виразну суб'єктивність митця, притаманну експресіоністським творам. Науковець відзначав: "Дух Стефаника має в собі щось з сили та могутності блискавки, що освічує на одну мить дива темної ночі, приводить все до хвилювального стану якоїсь лячної скам'янілості, все на хвилину наче закликає та дає мову мертвій масі... Слово Стефаника має в собі неначе таємну, скриту потенціальну енергію гromу, воно все в найсильнішому напруженні, доки не спаде йому з уст. А в груді – вулкан, що викидає лаву почувань, доки сила його не ослабне й знов не набере сили" [2, с. 216].

Короткі, насичені глибоким соціальним змістом, його новели по-новому відкрили душу селянина, його думки, змагання і прагнення. Та як завважала О. Черненко, селянин є "людиною взагалі", носієм всесвітнього, загальнолюдського, а не просто "типовим образом українського селянина" [7, с.109]. Схоже відзначала й інша дослідниця – Л. Брюховецька: "Селянин В. Стефаника є не так частиною рідного Русова, як "усього світу", тією краплиною, в якій проглядається все "море", всесвіт. Він страждає від потворності сучасного світу, втрачає людиною духовності, катастроф, що охоплюють увесь світ" [1, с. 287].

В. Стефанік так будував і такою мовою писав свої твори, що читач його щораз переживав над ними своє життя. Біль його був духовним, цебто до нього приходило усвідомлення того, що його життя є частиною життя народу, а його мука – це мука мільйонів. Особливо пекучий біль викликала у письменника незахищена, поругана старість. Ця проблема цікавила Стефаника впродовж життя, щось монументальне є в образах скривджених долею старих людей ("Сама-самінька", "Скін", "Ангел", "Святвечір", "Озимина"). Осиротілі, забути Богом і дітьми, вони терпляче несуть свій хрест і як на найбільше щастя чекають смерті.

У новелі "Ангел" уже з першого монологу баби Тимчихи нам відкривається трагічна доля старої нікому не потрібної людини. Гріючись на призьбі проти сонця,

стара баба розмовляє сама з собою, згадує покійного чоловіка, шкодує, що вони усе своє життя були дуже ощадними, а на старість їй приходить "здохати на бараболі". Вона усвідомлює своє становище, і від цього трагізм посилюється. Героїня твору говорить: "Старого лиш озми та закопай! Шкода тої лижки страви, що з'їсть, та того кута печі, що залежить..." [5, с. 61]. Вона лає дітей: "Ой сьогодні діти. Такі діти, що аж у петях постиває!". Та як би боляче не було визнавати свою непотрібність, старенька передусім піклується про своїх дітей: "Не журіться, дітоньки, я вам кошту не нараблю, ще й вам лишу" [5, с. 62]. Її душу зігріває думка, що залишить вона по собі згадку про себе – купила вона колись янголятко до образів: "Мене вже давно не буде, а ти все меш хату веселити. Хоть кілька буде знаку по бабі, що жила..."

До теми старості звертається у своїх новелах і В. Портяк. У творі "Блудний тато" письменник описує сучасний стан, коли рівень життя та соціальне становище вже не є причиною страждань людей похилого віку. Їхнє серце ятрить інше, що змушує залишати свій дім, дітей, онуків. Так головний герой Іван Никифорович Бесашук, ще не хворий ні фізично, ні душевно, тікає від дітей і мандрує. Про причину його втечі читач довідується із засідання сільради, на якому сварили його сина – зобов'язався доглядати й утримувати батька, а той поневіряється. Та рідні діти старенького не визнають своєї вини, адже годять йому як можуть. Старий же Бесашук, у свою чергу, скаржиться, що стережуть його, не пускають, а він жити з ними не хоче. Іван Никифорович і причину озвучив: "Бога нема в хаті. Бувало, поспіє ягода – ми цілою хатою вибиралися. Малин, афин набірали на цілу зиму. Але що ті ягоди! Любо було", – і додає: "А, що говорити. Я вже не пам'ятаю, коли ми вечеряли разом" [4, с. 65]. Після таких слів запанувало мовчання, яке обірвав голова, зробивши правильні висновки з почутого: "Попри догляд, людина в такому віці уваги потребує..." [4, с. 65].

В. Портяк не розповідає, на відміну від В. Стефаника, про злиденне життя людини похилого віку, якої хочуть здихатись рідні. Болючішою і більш невинуватою постає духовна відстороненість рідних дітей від батька, їхнє прагнення збагатитися попри все, навіть жертвуючи сімейними цінностями. Доглядаючи фізично за стареньким, вони не звертали уваги на його пригнічений моральний стан. Однак старий Іван Никифорович не здавався і не хотів бути таким, як його родичі. Він залишався відданий своїм переконанням і жив за власними правилами, що робило його більш живим і молодим порівняно зі своїми дітьми, які вже втратили смак життя.

Для новелістики В. Портяка характерна глибинна гуцульська міфопоетика, крайності межових ситуацій у поляризації "добро – зло", широке використання образів-символів, експресіоністична манера письма. Попри філософічність, новели В. Портяка відзначаються ще й своєрідною манерою виконання, в основі якого – монотажна технологія, узятя з кіномистецтва. Її спостерігаємо майже в усіх творах письменника.

Письменник у своїх новелах звертає увагу не стільки на перебіг самої події, її наслідки (часто ця подія не дуже важлива, буденна), як на сприйняття цієї події людиною. Конфлікт назріває між дійсністю та уявним світом героїв. Нерідко цей конфлікт переноситься у внутрішній світ самого персонажа. Героєві доводиться вести двобій із самим собою.

В арсеналі художніх форм відображення трагічного – монологічне мислення, монтажна технологія, словесний образ персонажа, мовлення героя, що розкриває не лише рівень мислення особистості, але і його духовне

самовираження у тяжких трагічних колізіях. Особливої уваги потребують його новели, в яких В. Портяк відображає дійсність у вирішальні, переломні її моменти, що породжує трагічні, гостро-драматичні конфлікти. Турбує новеліста тема справжності, непідробності. Вона порушується неодноразово, хоч і прикривається неprozорою символікою.

В. Портяк робить акцент не на зовнішній подієвій канві, а обирає центром наративної структури діалог як зміст, який впливає з мовного потоку персонажів. Такий прийом дозволяє письменникові досягти безпосереднього впливу на реципієнта та створити ілюзію безпосередньої реальності. Це є рушієм драматичної дії. Автор у новелах часто відмовляється від будь-якої характеристики чи то ситуації, чи вчинків, думок героїв.

Зміна орієнтації із суспільства на окрему людину дало письменникові змогу усвідомити, що чіткого знання про людину та її місце у світі немає. Заглиблення у внутрішній світ окремої людини, показ подій через при-

зму її душі стали для В. Портяка базовими принципами в конструюванні художньої дійсності.

Отже, проаналізувавши твори В. Портяка та В. Стефаніка, можемо відмітити їхнє замилювання українською національною традицією та карпатським мовним колоритом. Новели обох письменників відзначаються тонким психологізмом, авторським ставленням до зображуваного, лаконізмом, недомовленістю, нагнітанням емоцій, домінуванням монологів героїв. Перевагу автори віддають не простому описові подій, а відтворенню їх за посередництва внутрішнього світу, думок, переживань головних героїв. Їхня індивідуальна манера письма, дійсно, має багато точок перетину та характеризується рисами експресіоністичного типу художнього мислення.

1. Брюховецька Л. Література і кіно. Проблеми взаємин. – К., 1988;
2. Євшан М. Василь Стефаник // М. Євшан Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998; 3. Островська А.С. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка. – Донецьк, 2004; 4. Портяк В. Новели. – К., 2007;
5. Стефанік В. Твори. – К., 1964; 6. Теорія літератури / За ред. О.Галича. – К., 2001; 7. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка. – Мюнхен, 1989.

Т. Довжок, канд. філол. наук

ТОПОС АРКАДІЇ В ПОВОЄННІЙ ПОЛЬСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ "МАЛОЇ ВІТЧИЗНИ"

Досліджено особливості ідилічного часопростору, прообразом якого в повоєнній "кресовій" прозі (А. Кусянєвич, З. Гаупт та ін.) є регіон багатокультурного пограниччя Галичини, Поділля, Волині. Описано техніки втілення топосу Аркадії ("зняття шарів палімпсесту", "дозрівання о дитинства", "викриття ілюзії" тощо).

The article examines the features of idyllic chronotop in the post-war boarder land prose (A. Kuśniewicz, Z. Haupt and others) and describes the ways to realization of topos Arcadia ("removing layers of palimpsest", "childhood to maturity", "exposing illusion" etc.). This chronotop is typical of a multicultural frontier region of Galicia, Podolia, Volhynia.

Для польської повоєнної літератури "малої вітчизни" Exodus (вигнання, вихід) [7] становить універсальну систему відліку, що загалом формує образність, визначає ідейні домінанти і поетику цієї прози. Адже в її основі лежить глибокий емоційний зв'язок із південно-східними "кресами", які після 1939 р. відпали від державного організму Речі Посполитої. Наскільки болісною була (а почасти такою і залишається) ця втрата, що викликала доконечність перегляду цілого комплексу основоположних для польської культури значень, є свідчення Є. Яжембського, який писав: "Східна тема" в польській літературі є ніби спробою опису відрізаної руки, яка продовжує боліти" [6, с. 129].

Одним із ключів до цієї прози є "багатшарові" часопросторові образи багатокультурного пограниччя, що їх С. Ульях не випадково назвав "палімпсестами" [14, с. 269]. Важливо проте, що перспектива "розгортання" назавжди втраченого простору "малої вітчизни" у творах є протилежною напрямкові вигнання: вона передається категоріями віднайдення, реконструкції, відновлення, втілюється в літературних стратегіях "пошуку слідів" культури, традиції, матеріального світу, порятунку яких неможливі лише у сфері мистецтва. А повернути простір (Е. Касперський називає цей акт "символічним привласненням" [8, с. 109]), який є завжди більш культурно і суспільно значущим, ніж час, означає для митців повернення до себе самого як учасника певної спільноти. Отже, метою запускання механізму "зворотного протікання часу" є передусім відкриття джерел власної ідентичності, що лежать у рідному краєвиді, який у прозі пограниччя стає "мистецьким кодом оповіді про історію пограничного терену і найближчої серцю вітчизни" [13, с. 132]. Простір тут постає як явище своєрідно гуманізоване, він не лише "є" – як система координат певної подієвості, він також і сам "значить", стає знаком втрачених спільних цінностей. Відтак художній образ "малої вітчизни" в прозі пограниччя можна досить

точно назвати, за Е. Віґандт, пейзажем, профільтованим через біографію [15, с. 20].

Біографічні джерела має і наскрізний у тогочасному письменстві топос втраченої Аркадії, що реалізується через ціннісну семантизацію художнього часопростору та специфічні наративні стратегії, пов'язані з формами втілення "приватної історії" у вимірі літературного твору. Перенесення в художній простір пограниччя топосу Аркадії мотивується поєднанням у ньому кількох рівнів значень, адже це:

1) Країна дитинства, яка закономірно є часопросторовим центром і "точкою відліку" "малої вітчизни", звідки починається втаємничення у світ героя-наратора. Крім того, вона набуває виняткового значення через свою недосяжність та через "стирання польських слідів" на колишніх "кресах". "Це, звичайно, парадокс, що ми повертаємося туди, куди не може бути ніякого повернення" [11, с. 153], – визнає Л. Шаруга. Проза пограниччя нерідко набуває форми ініціаційної повісті [10, с. 17], що відтворює етапи становлення особистості героя в його взаєминах з найближчим оточенням та місцевим краєвидом, який підлягає послідовній міфологізації в просторі художнього твору. Особливістю повоєнної психологічної повісті дозрівання є "синдром Шульца" (за Е. Віґандт) [15, с. 23-24], коли повернення до дитинства, зокрема завдяки вигадливій ретроспективній нарації, має регресивний характер і є одним зі способів виходу поза теперішнє індивідуальне Я, повернення до себе колишнього в іншій, вже неіснуючій культурній формації. Згадана модель, котру дослідниця визначила як "повість дозрівання до дитинства" [15, с. 20], може бути реалізована в межах сюжету одного твору: це повісті "Хлопець на поні" В. Стойовського, "Високий Замок" С. Лема, "Зони", "На шляху до Коринфу", "Стан невагомості", "Король обох Сицилій" А. Кусянєвича, що представляють різні версії "зворотнього дорослішання", іноді – навіть повернення в стан "перед-дитинства" та зустрічі з власними далекими предками ("Стан неваго-

мости"); також роман "Засипле все, замете...", а передусім "Острів спасіння" В. Одоєвського, що розгортаються як стрімка ініціація головного героя Пьотра в жорстокий світ війни; подібно "Голоси в темряві" Ю. Стрийковського демонструють поступову "розгерметизацію" світу малого Аронека, підлеглого непорушним засадам єврейської спільноти, та відкриття суперечностей і загроз дорослого життя, початки якого співпадають із глобальними політичними катаклізмами ХХ ст. Так само цю модель ми можемо реконструювати в циклах оповідань З. Гаупта, вся творчість якого є художнім записом етапів власного самоусвідомлення: від раннього дитинства ("З хроніки про літаючий дім", "Електра", "Фрагменти"), перших еротичних втаємничень ("Мадригал для Анусі", "Нетота" та ін.) до переживань військової дійсності ("В Парижі і в Аркадії", "Варвари дивляться на краєвид підкореної країни"), або ж відчитати з розбитої на уламки дійсності "документів" Л. Бучковського ("Доричний кружг'янок", "Перша ясність" та ін.).

2) Багатонаціональне пограниччя – місце, де гармонійно співіснують різні етнічні, культурні, релігійні начала. Безперечно, будь-які пов'язані з тими теренами твори мали відображати мозаїчний характер тамтешньої культури, проте саме в повоєнній прозі прогресує тенденція до зображення цих земель як простору втіленого міфу спільноти народів, мов і культур. Причому поряд з образами "згоди народів" у творах закономірно з'являються образи апокаліптичного протистояння, а топос Аркадії набуває ролі своєрідного археміфу, його видиво маячить в ілюзіях примирення, на правах т.зв. "історичної інверсії", коли, за М. Бахтіним, міф щасливого минулого ототожнюється фактично з утопічним образом майбуття [1, с. 297] ("Засипле все, замете...", "Острів спасіння", "Смеркання світу" В. Одоєвського).

3) Органічна культура, тісно пов'язана із землею, її циклами й обрядовістю, дослівно "закорінена" (пор. символіку "цієї землі" в прозі В. Одоєвського; синкретизм природи і людини у "Вертепах" Л. Бучковського, "На високій полонині" С. Вінценза). Селянство зображається у творах, з одного боку, – як невід'ємний елемент місцевого ландшафту (у баченні місцевої шляхти на Поділлі В. Одоєвського), з іншого – як законний господар галицько-подільської землі, на відміну від "чужорідного" елемента польської шляхти та інтелігенції (у прозі З. Гаупта – оповідання "З Роксоланії", "Поминки", "Це я сам Емма Боварі..." та А. Кусьневича – повісті "Повернення", "Суміш традицій").

Топос країни-Аркадії в повоєнній прозі здобув додаткову функцію, пов'язану із ситуацією "подвійного вигнання" (за визначенням Л. Шаруги [12, с. 28]), коли водночас із утратою "країни дитинства" письменники найчастіше змушені були покинути й свою "ідеологічну вітчизну" – Польщу (доля довічних емігрантів чекала на Є. Стемповського, Ю. Вітлінга, Г. Херлінга-Грудзінського, А. Хчюка, З. Гаупта та багатьох інших, Ч. Мілош покидає ПНР у перші повоєнні роки, В. Одоєвський зважається на виїзд лише 1973 р.). Втрачена "мала вітчизна" на "кресах" стає в їхній творчості метонімічним уособленням вже неіснуючої незалежної батьківщини, яка від 1918 р. до 1939 р. отримала недовгий шанс на відбудову власного національного образу. Причому письменники, які лишилися після війни в ПНР, почуваються в подібній ситуації "подвійного вигнання", не в змозі існувати в умовах ідеологічного тиску (найповніше втілення цієї проблеми – в образі Олека Богачевича з повісті "Зони" А. Кусьневича).

Тому головним принципом структурування часопростору аналізованої прози стає різка поляризація хронотопів – авторського (сучасність як час творення нарації)

та сюжетного (минуле як мета наративного пошуку), із чітким акцентуванням неспівмірності цих двох площин. Дана ситуація виражається в повсякчас наявній антиномії "далекого і близького", "розщеплення" художнього світу на "там" і "тут", які парадоксально змінюють свої хронотопічно-значеннєві полюси: теперішнє (еміграційне, соціалістичне) "тут" зображається як далеке, неосвоєне й непізнане, натомість колишнє "кресове" "там" – як близьке, зрозуміле й "неперехідне" (найяскравіші акценти – в оповіданнях З. Гаупта, а також у другій і третій частинах "Зон" А. Кусьневича; пор. також есеїстику Л. Бучковського, книги-есе "Рідна Європа" Ч. Мілоша, "В долині Дністра" Є. Стемповського та ін.).

Отже, стилістику художнього часопростору країни-Аркадії визначає сентиментально-ностальгійний погляд у минуле, що за своєю природою має властивість міфологізувати кожну деталь збереженого в пам'яті світу. Міфологізація та ідеалізація стають головними прийомами побудови сюжетного хронотопу і найчастіше є засобами художнього втілення топосу Аркадії. Проте це лише зовнішній бік "кресової ідилії". А. Кусьневич і З. Гаупт, відтворюючи з ретельністю хронікерів розрізнені "клаптики" галицько-подільського терену, занурені в "приватний час" спогаду, не віддаються без решти ностальгічному струменеві, як це чинили мемуаристи міжвоєнного двадцятиліття, милуючись "своїми кресами", – автори цілком свідомі власного "сентименту" [5, с. 256] до "малої вітчизни" і тому устами наратора відверто декларують у своїх текстах, що зображений простір – це лише суб'єктивний відблиск свідомості героя, просякнутого настроєм ностальгії за втраченим "раєм", тому ідилія в них – завжди лише "ймовірна ідилія", лише образ-версія неіснуючого вже світу, цілісність і багатовимірну повноту якого відтворити неможливо. Позірність такої "приватної ідилії" відкривається в зіткненні з іншими пластами художньої дійсності. Саме тому "псевдоідилічний" образ пограниччя в прозі А. Кусьневича і З. Гаупта не потрапляє у сферу полоноцентричної візії "багатокультурних кресів" як втраченого назавжди "кресового раю" – спадщини Ягеллонської Речі Посполитої, своїм декларативним демаскуванням Аркадії народів, мов і культур, яку – підкреслюють автори – завжди так солодко втворює ностальгічна уява, вони уникають погляду на "креси" як простір "керованого мультикультуралізму" [2, с. 15]. Текст віддзеркалює внутрішній конфлікт автора, який сам хотів би бачити в "кресовому" просторі ідилію, до якої завжди можна вдатися як до "острова спасіння" власної ідентичності, проте є свідомий ілюзорності цього образу, що може існувати лише і виключно в просторі нарації та в часі літературного вимислу. Тим самим митці пропонують переглянути аксіологію "кресового" простору, в центрі якої традиційно перебувають такі значення, як "креси" – форпост польськості, твердиня віри і західної культури, "польський маєток як осередок цивілізації "кресів" тощо.

У прозі А. Кусьневича галицько-подільський світ – чи то часів міжвоєнного двадцятиліття ("Зони"), чи останніх десятиліть Австро-Угорської імперії ("Король обох Сицилій"), чи епохи Речі Посполитої за Тарговицької конфедерації ("Стан невагомості"), чи за часів "кресової шляхти" на теренах Російської імперії ("Суміш традицій"), – пропущений крізь призму "дорослої" свідомості повоєнного наратора-сучасника, або ж "пізнього внука" ("Стан невагомості"), – постає як створений на власне бажання прообраз "золотого віку" – креований "простір внутрішньої свободи і гармонії", де реалізувалися етичні цінності людського співжиття, не існувало догми і насилля над особистістю. У творах А. Кусьневича історичний час, "художньо освоєний в літературному образі" [1, с. 400], вміщений у хронотопічну

рамку потоку спогадів, "заціклюється" на вибраному епізоді минулого "малої вітчизни", у точці якого сходяться всі часові і просторові лінії твору. "Я йшов по колу, аби заперечити правила бігу часу!" [9, с. 25] – сам наратор розкриває чільний авторський прийом, і таке "самовикриття" є характерною ознакою прози А. Кусьневича. Відтак хронотоп із волі автора набуває ознак архаїчного "часопростру ідилії" (за М. Бахтіним), для якого властиве особливе відношення часу до простору, передусім, вираження часових властивостей через просторові, адже йому притаманна "органічна прикріпленість, зрощення життя та його подій із місцем – із рідним краєм, з усіма його куточками, з рідними горами, рідними долинами, рідними полями, річкою і лісом, рідним домом", причому важливо, як зазначає дослідник, що "зумовлене єдністю місця стирання всіх часових меж істотно сприяє створенню характерної для ідилії циклічної ритмічності часу" [1, с. 374].

У творах З. Гаупта, що повертаються до міжвоєнної дійсності подільських містечок – Улашківці, Жовква, Броди, Ярослав, образ світу дитинства набуває рис "ідилічного часопростору" пограниччя, втілюючи топос Аркадії. Принципом його конструювання стає, подібно до стратегії А. Кусьневича, декларована "суб'єктивізація" змалюваного світу, який є продуктом індивідуального акту спогаду-креації наратора (автора). Тому попри образи військових демаршів та руйнацій часів Першої світової війни зумовлена дитячим світосприйняттям гармонійність художнього образу пограниччя не порушується, бо саме з точки зору "себе колишнього" наратор намагається "пояснювати", а отже пізнавати тогочасну дійсність. Тому минуле "оповідається" в часі теперішньому: це час безпеки в лоні родини і найближчого оточення (передусім в оповіданнях "Що нового у кіно?", "Фрагменти", "Було дуже дивно, бо..." тощо).

Створення ідилічної Аркадійської візії довоєнного Поділля в текстах З. Гаупта відбувається передусім завдяки виділенню своєрідних рис, які дозволяють безпомилково відрізнити його від інших теренів. Стилістика оповіді формується таким чином, аби акцентувати унікальність простору "малої вітчизни". В оповіданнях "Апострофа до Лятичівського повіту" [5, с. 258] та "Два візити" [4, с. 20] рефреном звучить: "Та земля інакша, не така, як звичайні місцини", що своєю повторюваністю вибудовує чарівний хронотоп "незвіданого", створює простір "дива", у рамках якого включаються краєвиди неозорого галицько-подільського терену – від карпатсь-

ких хребтів, гірських річок – Бистриці, Чечви, Ломниці – до "долинних" Жидачева, Борислава і Дашави. Отже, "диво" і "несподіванка" [3, с. 6-8] – ключові елементи, які визначають емоційний характер часопросторових образів З. Гаупта, – від розлогих українських пейзажів до деталізованого відтворення соціально-побутової "зміни декорацій" щоденного життя.

А. Кусьневич і З. Гаупт своєрідно відображають поліетнічну природу пограничного регіону: уникаючи "привласнюючих" етноцентричних стереотипів, вони – через багату топонімію, антропонімію, деталізацію описів матеріального світу, мозаїчні стоп-кадри з минулого – фіксують дійсне співіснування різнокультурних "зон" на "креслах" і саме цю різноманітність підносять до виміру універсальної цінності. Свідомі невольганної ідеалізації "малої вітчизни" в літературному творі, базованому на струмені спогаду, митці відкривають механізм цієї ідеалізації, аби уникнути схеми "кресового раю". Крім того, як А. Кусьневич, так і З. Гаупт, акцентуючи на безповоротності простору "кресів", актуалізують його: закарбований у пам'яті, застиглий у минулому терен пограниччя в момент його літературного "воскресіння" стає часом вічним – теперішнім, вічною Аркадією – міфічно-сакральним "тепер".

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975; 2. Bakula B. Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego // Teksty Drugie. – 2006. – №6; 3. Czapski J. O Hauptzie // Haupt Z. Pierścień z papieru. – Gładyszów, 1999; 4. Haupt Z. Dwie wizyty // Kresy. Kwartalnik literacki. – 1991. – №6; 5. Haupt Z. Szpica. Opowiadania. Warianty. Szkice. – Paryż, 1989; 6. Jarzębski J. Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta // Powieść jako autokreacja. – Kraków-Wrocław, 1984; 7. Jarzębski J. Exodus (ewolucja obrazu Kresów po wojnie) // W Polsce czyli wszędzie. – Warszawa, 1992; 8. Kasperski E. Kresy, pogranicza i mity. O metodologii badań nad literaturą kresową // Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza / pod. red. E. Czaplewicza i E. Kasperskiego. – Warszawa, 1996; 9. Kuśniewicz A. W drodze do Koryntu. – Kraków, 1977; 10. Rabizoburek M. "Wyspa ocalenia" Włodzimierza Odojewskiego jako powieść inicjacyjna // Odojewski i krytycy: Antologia tekstów / Wybór i oprac. Brac St. – Lublin, 1999; 11. Szaruga L. Pamięć Kresów // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Szczecińskie Prace Polonistyczne. – 1996. – №8; 12. Szaruga L. Problem literatury kresowej w okresie PRL-u // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego. Szczecińskie Prace Polonistyczne. – 1994. – №6; 13. Ułasz St. Kresy jako przestrzeń kulturowa // Kresy – pojęcie i rzeczywistość / pod red. K. Handke. – Warszawa, 1997; 14. Ułasz St. Topografia symboliczna pogranicza wschodniego w twórczości Włodzimierza Paźniewskiego // O dialogu kultur wspólnot kresowych / pod red. St. Ułasia. – Rzeszów, 1998; 15. Wiegandt E. Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej. – Poznań, 1988.

Л. Задорожна, д-р філол. наук

КРИТИЧНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ П. КУЛІША НАД УКРАЇНСЬКИМ НАЦІОНАЛЬНИМ ХАРАКТЕРОМ. МИТЕЦЬ В ОЦІНЦІ ХАРАКТЕРУ НАРОДУ

Показано, що П. Куліш зображення народного характеру визначає як осьовий феномен літератури, а головною рисою характеру українця вважає високий рівень національної свідомості.

The author claims that Peter. Kulish considered representation of the national character the axis of literature and viewed high level of national consciousness as the main feature of Ukrainian character is the.

Історико-літературні студії П. Куліша репрезентують слушні спостереження не лише над суттю законів розвитку української літератури, але й над парадигмою характерів – як індивідуальних героїв, так і громади, здатних достойно представити певні етапи цього розвитку.

Найбільше уваги у своїх літературознавчих працях П. Куліш приділяє характеристиці народу через звертання до відтворення особливостей життя його культури. Концептуальним у цьому погляді митця на розвиток і характеристику культурного життя українського народу належить вважати, вочевидь, той чіткий межовий знак, що його ставить історик літератури між українською

літературою і фольклором. Письменник, вважає П. Куліш, якщо і вдається у своїй творчості до використання певних елементів фольклору, якщо, трапляється, і "подчиняється тону і вкусу наших народних рапсодов и рассказчиков" [3, с. 458], або коли відмовляється від цього, залишаючись "писателем установившегося литературного вкуса" [3, с. 458], – здійснює це щоразу свідомо, самохіть, із власної волі, керуючись лише певною ідеєю і принципами.

Так само чітко відмежовується П. Куліш від іншої, яка постає за межами української, літературної традиції, що має особливе значення в добу, коли нова українська літе-

ратура, зокрема в першій половині XIX ст., переживає вкрай складний період свого становлення, – тобто, коли художні ресурси літератури настійно потребували свого вияву саме українською мовою – "речью образованной, освоенной с общеевропейской наукой и способной выражать ученые и отвлеченные понятия" [3, с. 459], надто в час, коли гостро дається взнаки в українській культурі мовна інтерференція: "в Российском государстве, мимо народного северного и народного южнорусского языков, образовался язык, составляющий между ними средину и равно понятный обоим русским племенам" [3, с.459]. Ця тенденція виявила історичну особливість розвитку на певному етапі української мови; у цьому періоді "малороссияне отrekliсь от природного языка своего, и, вместе с просвещением, разливавшимся по империи из двух великих жерл, Москвы и Петербурга, усвоили себе формы и дух языка севернорусского" [3, с. 459]. Причину цього належить шукати, на думку П. Куліша, у суті речей: доводиться зважати на те, що "в глубокую старину вся Русь говорила одним и тем же языком или очень сходными между собою наречиями; и, вероятно, русское слово было развито до лучших своих форм преимущественно в той стране, которая была тогда средоточием силы народной, – в земле Киевской. Чем дальше от этой страны, тем резче должны были быть областные отличия и уклонения от собственно южно-русского слова, что и отразилось частично в севернорусских летописях. Тем не менее, однако ж, язык земли Киевской должен был служить образцом для всего первобытного русского мира" [3, с. 460].

П. Куліш, переконуємося, великим творцем мови вважає історію народу: "древний русский язык, каков бы он ни был во времена Владимира и Ярослава, пошел к развитию особенным путем, так как он начал вбирать в себя пищу из особенной народной почвы, при особенных государственных и общественных обстоятельствах. Московская земля является сильным, все к себе притягивающим царством и, создавая новые формы жизни, создает язык, выражающий эти формы" [3, с. 460].

Відкидаючи тези "деяких наших учених" про вплив польської мови на українську, П. Куліш вдається до постановки риторичного питання, що розставляє всі крапки над "і": "котрый з двух языков мог быть отцом другого: тот ли, который имеет богатые красотами песни народные, захватившие в себя этнографические и религиозные факты из глубочайшей языческой древности, или тот, который таких песен не имеет?" [3, с. 461].

Історичні обставини в Україні формуються так, що український народ, на свою честь, не відцурався "того языка, на котором говорили князья и дружины их: ибо он продолжал жить собственною жизнью мимо ханских баскаков и литвинов, которым не было никакого дела до его нравов и языка" [3, с. 461]. Своєрідність, самобутність українського народного життя, його матеріальної культури, є, на переконання П. Куліша, оберегом для його духовності, зокрема в такій сфері як мова; взаємопов'язаність цих чинників не зумовлює залежності духовної сфери від матеріальної. Кулішева позиція в цьому разі позбавлена двозначності: наявний, вважає він, прямий зв'язок між самобутністю духовної сфери та непідвладністю життя нації впливу зовнішніх чинників.

Проблему, наразі, П. Куліш бачить лише в одному: у недостатній увазі вчених до студіювання життя народу: "ученые наши – и именно историки и филологи – по большей части удалены своею жизнью от непосредственного изучения народа, и особенно южнорусского" [3, с. 461], оскільки впевнений, що це – лише на шкоду безсторонній науці, яка постає об'єктивним чинником характеристики категоріальних понять у житті народу.

Брак наукового підходу в оцінці народного життя зроджує, на думку П. Куліша, два вкрай негативні явища: "это поселяет в доверчивом к авторитетам юношестве пренебрежение к предмету, достойному самого прилежного, специального изучения, с другой – питает чувство племенного отчуждения" [3, с. 461].

Гарантом стабільності уваги до народного життя і адекватності його відтворення виступає, вважає П. Куліш, не наука, а література: суто український літературний процес із притаманними йому чинниками розвитку: мова, зображення життя в сучасному і минулому. І коли українська література репрезентує певні явища – як от творчість М. Гоголя з його вдаванням до зображення українського життя російською мовною традицією – в цьому П. Куліш убачає перевагу позитивного чинника: "многие из малороссиян сожалеют, что он не писал на родном языке, но я нахожу это обстоятельство одною из счастливейших случайностей. По своему воспитанию и по времени, с которым совпало его детство, он не мог владеть малороссийским языком в такой степени совершенства, чтобы не останавливаться на каждом шагу в своем творчестве за недостатком форм и красок. Каков бы ни был его талант, но, при этом условии, он имел бы слабое влияние на своих соплеменников, а на великорусское общество никакого. Но, заговорив о Малороссии на общедоступном для обоих племен языке, он, с одной стороны, показал своему родному племени, что у него есть и было прекрасного, а с другой – открыл для великороссиян своеобразный и поэтический народ" [3, с. 462]. І суть навіть не в тому, що "малороссийские повести Гоголя мало заключают в себе этнографической и исторической истины" [3, с. 462], а в тому, що "в них чувствуется общий поэтический тон Малороссии. Они подходят ближе к нашим народным песням, нежели к самой натуре, которую отражают в себе эти песни. Нельзя сказать, чтобы произведение Гоголя объяснили Малороссии, но они дали новое, сильное побуждение к ее объяснению" [3, с. 463]. Саме творчість М. Гоголя, володіючи правильним підходом у репрезентації українського життя, забезпечує, за відсутності належних відомостей "о малороссийской старине и необыкновенный дар пророчества в прошедшем" [3, с. 463].

Фольклорна традиція мистецького осмислення світу, разом із літературно-літописною, здатні стати для талановитого митця найбільш точним дороговказом при відтворенні історичної та звичаєвої царин життя народу: "перечитывая теперь "Тараса Бульбу", – зауважує П. Куліш, – мы очень часто находим автора в потемках, но где только песня, летопись или предание бросают ему искру света, с непостижимой зоркостью пользуется он слабым ее мерцанием, чтобы распознать соседние предметы" [3, с. 463]; у цій здатності письменника співвідносити власні зусилля із зусиллями всього народу П. Куліш убачає "счастливейший инстинкт гения" [3, с. 463]. Такий художній інстинкт, коли мова йде про творчість М. Гоголя, замінює, в суті, тривалу наукову працю над вивченням "архівів і літописів", "збірок пісень і переказів", експедицій Україною, студій "міжнародних зв'язків Польщі, Росії і Малоросії" [3, с. 463], – тобто, праці, яка б поставила під сумнів саму можливість вдавання письменника до літературної творчості.

У творчій спадщині М. Гоголя автор праці "Об отношении малороссийской словесности к общерусской" вбачає безсумнівний вплив життя "Полтавской губернии, той губернии, которая была поприщем последнего усилия известной партии малороссиян (приверженцев Мазепы) разорвать государственную связь с народом великорусским, поэт, воспитанный украинскими народными песнями,

пламенный до заблуждения бард козацкой старины" [3, с. 464], однак усвідомлює і перейнятість цього письменника загальнолюдськими проблемами, яка іде від іще з дитячих років прибраного розуміння того, "что он сделает что-то для общего добра" [3, с. 464].

Творчість геніального митця П. Куліш розглядає як подвиг, оскільки саме такому письменникові під силу вселити у своїх читачів думку, що "народ, посреди которого явился такой человек, живет сильною жизнью и, может быть, предназначается судьбою к восполнению духовной природы севернорусского человека. Поселив это убеждение в русском обществе, Гоголь совершил подвиг более патриотический, нежели те люди, которые славят в своих книгах одну северную Русь и чуждаются южной" [3, с. 464]. М. Гоголь своєю творчістю, вважає П. Куліш, єднає нації, надто – "пов'язані матеріально і духовно" [3, с. 465], і в цьому – один із найвищих резонів такої творчості. Ця творчість дала змогу іншим народам збагнути характер українського народу: "малороссийские произведения Гоголя дали побуждение к объяснению Малороссии" [3, с. 465], його історії. Творчість М. Гоголя, вважає П. Куліш, забезпечила цілий рух у напрямку дослідження та порівняння джерел із історії України, а також забезпечила значну потужність руху до відкриття цілої низки історичних пам'яток, "друкованих і рукописних творів" [3, с. 465]. Ця творчість спричинила також якісний поворот, насамперед, митцями в рецепції життя українського народу: "перестали искать в нем смешного, простодушного и даже хитро-наивного. Взгляд на простолюдина сделался глубже и симпатичнее. Мы начали внимательнее прежнего вслушиваться в его песни. Внутренний образ малороссиянина сказался нам в красоте, нежности и мрачной энергии языка и музыки этих песен. Появились новые сборники эпических и лирических произведений народного ума и чувства" [3, с. 466-467].

Нової якості завдяки М. Гоголю набувають і зв'язки етнографії з літературою: "этнография перешагнула с затверделой почвы летописей на живую, производящую почву национальной поэзии" [3, с. 467]. Утім, ці заслуги митця не стають на заваді П. Кулішеві в праці "Взгляд на малороссийскую словесность" осудити письменника за те, що той бачив "одно смешное в мужике" та "нарисовал карикатуру поселянина, плачущего от семинарского псалма" [1, с. 478].

Успіх літературних шедеврів М. Гоголя в зображенні народного життя здобув свій подальший розвиток у творчості Г. Квітки-Основ'яненка, який зумів репрезентувати високу гідність, що супроводить буття людини з народу, явити красу всього, що співвідноситься з побутовою та звичаєвою гранями життя народу. "Нас ввел в мужичью хату Григорий Квитка" [3, с. 467], – справедливо зауважує П. Куліш і так само слушно вказує на іншу грань: на те, що "еще ни в одном литературном произведении простолюдин-малороссиянин, лишенный всякого иного общения с людьми просвещенными, кроме слова Божия, не являлся в столь величественной простоте нравов" [3, с. 467].

Феноменальність героя літератури, репрезентованого Г. Квіtko-Осно-в'яненком, полягає в тому, що читачеві представлено "не чернорабочий пахарь, а человек в полном значении слова. Его не усовершенствовала современная образованность. Он ничего не видел, кроме своего села. Он не грамотен, он занят только полевыми и домашними работами. Слово Божие, которое он слышит в церкви, внедряется в нем одними только явлениями природы, которые он любит бессознательно, как младенец свою кормилицу. Но во всех его понятиях и действиях, от взгляда на самого себя до

обращения с соседями, поражает нас именно какое-то величие, в котром чувствуешь естественное благородство натуры человеческой" [3, с. 467]. Отже, в образі селянина Г. Квітка-письменник зумів, не вдаючись до "афектації", тобто, без перебільшень, навмисних перекосів тощо, явити найдосконаліше, що є в людині, а водночас представити найбільш притаманне їй і питоме для неї, – й що важливо – саме в особі представника простолюду.

У репрезентації Г. Квіtkoю людини з народу закладено, на думку П. Куліша, фундаментальний принцип підходу зображення людини з народу: "везде у него проходит, в более или менее выразительных чертах, величавый образ малороссийского простолюдина, это глубоко нравственное лицо, которое ведет свое происхождение от неизвестного нам общества" [3, с. 467].

Г. Квіtki-Основ'яненку вдалося розгледіти в народі та явити через своїх героїв, вважає літературний критик, "это тонкое чувство приличия в соотношениях людей между собою, это сознание благородства нравственной своей природы, которое у других народов является только следствием долгого пребывания общества в положении избранного, лучшего, всеми почтенного и независимого класса людей" [3, с. 468]. П. Куліш визнає слушність художніх спостережень Г. Квітки-Основ'яненка щодо характеру людей, які представляють український народ: вони "ведут себя с каким-то гордым, внушающим невольное уважение, величием и достоинством" [3, с. 468]. При ближчому знайомстві з народом, за Кулішевим спостереженням, забувається "разность сословий и образности" [3, с. 467], і розуміння цих, основоположних для характеру народу явищ, визначає головне достоїнство творів письменника.

Співмірним із цим є і те, що митець мислить по-українськи, а це вселяє в нього достатньо глибоке розуміння суті народного характеру, гарантує істинність його художнім спостереженням і забезпечує найбільш повний та глибокий вплив на душу читача. Це визначає підстави явити творчість такого митця "наряду с величайшими живописцами нравов и страстей человеческих" [3, с. 469].

На загал, найбільшу мистецьку заслугу П. Куліш вбачає в тому, щоб "выразить южнорусского человека в глубоких и тончайших чертах его характера" [3, с. 473], однак свідомий і того, що здійснити з усією повнотою це під силу тільки геніальному митцеві, який репрезентує мету, особливість і достоїнство життя цілої нації, тим більш за обставин, коли митцеві "внимает много умов", а "его голос проникает во множество сердец" [3, с. 474]; утім, не кількісний, а якісний бік справи важить – надто, коли звертаються до них "на незаменимом языке детства, – на том священном языке, посредством которого мать внушала ему правила честности и добродетели" [3, с. 474].

Для письменника заслугою є явити "особенности внутренней природы, которые на каждом шагу оказываются в способе выражения мыслей, чувств, движений души" [3, с. 475] людини з народу: як відтворення неповторності її внутрішнього світу, а – у багатьох рисах – і неповторності світу цілого народу. Оскільки індивідуальні якості особи та народу є наслідком внутрішньої природи мови, яка виявляє ментальність народу, – народ цей, за спостереженням П. Куліша, "большею частию состоял из характеров самостоятельных, гордых сознанием своего человеческого достоинства; он, в своих правах и понятиях, хранил и хранит до сих пор начала высшей гражданственности" [3, с. 476].

Найвище в зображеному письменником характері народу П. Куліш (визнаючи це наявним лише в Г. Квітки-Основ'яненка і Т. Шевченка) ставить "верность

живописи с натуры и глубину сердечного чувства" [1, с. 479]. Близькість ментальності народу П. Куліш, кваліфікуючи це як те, що "они грелись у родного очага, вокруг котрого сидят чумаки и пахари, ведя свои простые, скажу по-малороссийски, *щирые беседы*" [1, с. 480], визнає за І. Котляревським, П. Гулаком-Артемовським, Є. Гребінкою й лише іноді "верную черту народных нравов" [1, с. 480] констатує в Іська Материнки, Єремії Галки, Амвросія Могили.

П. Куліш нітрохи не перебільшує, коли в окремих випадках оцінки творчості письменника визначає їй найвищий бал за вміння явити письменником красу людини, що представляє народ; саме цим зумовлена найвища оцінка поеми М. Макаровського "Наталя, або Дві долі разом": твір цей "по эпическому складу, по отделе стихов и красоте простонародных типов, составляет истинную драгоценность" [1, с. 484], – зауважує автор праці. Так само високо оцінює він і Марка Вовчка, причиною похвали митцеві в цьому разі визначаючи вміння перейнятися "чувством красоты во всем Божьем творении и гармонии в слове, котрым выражается внутренняя жизнь человека" [1, с. 483], і те, що "личность автора совершенно исчезает в рассказах: вы видите перед собой народ, слышите народ, знаете, как он живет, понимаете, как он чувствует" [1, с. 483]. Це – особливо цінне за умов, коли письменники, за словами П. Куліша, "народа не знают, мы, не зная народа, не любим его, ибо любить можно только того, кого знаешь" [1, с. 483]. Тим письменницька праця Марка Вовчка, вводячи "нас в познание характера и жизни народа, и в то же время наполняя нашу душу теплотой чувства" [1, с. 484], збагачує українську літературу чи не найігровніші серед сучасних їй митців.

Найбільш важливим для письменника є, на думку П. Куліша, творення сукупного образу народу, оскільки "народ, в своей совокупности, есть самое нравственное существо, у которого лучше всего учиться деятельности благочестно. И за добро, принятое от него в душу, каждый возвратит ему добром, внушаемым благодатною любовью: в чем собственно и состоит цель воспитания" [5, с. 486], – як одне з головних завдань літератури.

Моральність, найбільш довершені її зразки, здатний у найбільш досконалій формі явити лише народ – ось позиція П. Куліша. Інший аспект: зображення народу в літературі є тим найбільшим учителем, який спроможний виправдати появу літературного твору – в якості зразка духовного облаштування, духовного спорудження людини, – надто – самої себе. Народові та особистості в цьому разі запорукою стає національна ідентичність: національна сутність мови, національного простору, культури тощо.

У пробудженні характеру народу П. Куліш головним чинником визначає мову: "озвалась дитина своїм словом, почала розумні речі глаголати; і от тепер тільки починається настояща жизнь нашего южного русского плем'я" [2, с. 489]. Гадаємо, теза П. Куліша в цьому разі вибудовується на тій думці, що народ зрезультував певну систему смислів: образів, понять, знаків, що дозволяють йому явити суть власного світу, що емпірично – як пізнавальний процес закономірних зв'язків – дає змогу представити систему національних чинників, здатних стати носіями його характеристики.

Значний етап найвищої історичної напруги в житті українського народу, співвіднесений із тривалою ратною працею, неминує мав змінитися прагненням до спокійного, розміреного буття. Тож вельми слушним для духовного єства українського народу, його культурного розвитку П. Куліш вважає появу такого письменника, як Г. Квітка-Основ'яненко: "не до козаків він про вій-

ськові речі слово обертає: обертає він слово до хуторян і дає їм науку тихого, богобоязливого життя" [2, с. 489]. Слушність такої творчості в існуванні народу безсумнівна, оскільки справжнє народне життя можливе, переконаний П. Куліш, "тільки під крилом благого миру" [2, с. 489] і лише в цій мирній іпостасі заслуговує "право на увагу й шанобу всьогосвітнього розуму" [2, с. 489].

Знання життя народу, а, отже, правильну його характеристику П. Куліш вважає засадою таланту Г. Квітки-Основ'яненка як письменника; важливим чинником такого знання є мова, володіння мовою народу: "тим-то й знав Квітка всі звичаї народного бити так добре, як ні одному пану з новомодного дому знати не можна, тим він писав такою щирою народною мовою" [2, с. 490].

П. Куліш гаразд бачить і негатив, неслухне в позиції читача при сприйнятті питомого для української літератури. Ці позиції зумовлені, вважає письменник, тим, "що стуманіли просвіщені наші люде, одрізнівшись од темного ніби народу, і вже оглухли до найкращих речей, якими мати дитину пестує, якими батько сина добру навчає, якими сестра брата голубить, дівоче серце перед козацьким у піснях сповідається" [2, с. 498], – тобто, спричинені відчуженням освіченої частини суспільства від широких верств народу, простолюду. Таке відчуження і неприйняття питомого неминує спричиняє засилля чужого, яке докорінно змінює характер освіченої частини суспільства: "ї ширяться по Україні чужі звичаї, що той кукіль у пшениці, і Господь один знає, чи кукіль виглушить пшеницю, чи, може, простреться колись із неба благодотворяща, всепопорожуюча рука і виполе пшеницю, котру сам Господь засіяв" [2, с. 499].

Протистоїть цьому відчуженню, вважає П. Куліш, всією своєю суттю творчість Г. Квітки-Основ'яненка: як своєрідна ілюстрація того, що дарує письменникові прилучення до народу, а що – відлучення від нього: "явився Квітка з своїми народними оповіданнями; явився ж він, як скеля серед моря, вирнув із глибини, котра вже й його була поняла, і став високим поетом свого рідного миру, бувши малим списателем іноземної словесності" [2, с. 499]. Саме Г. Квітка, одним із перших українських письменників, чітко усвідомив причину змін у характері народу, підкреслює П. Куліш: "в "Салдацькому патреті" виставив Квітка, як іноземщина заливає наші народні низини, як нікчемні народ наш, Божа пшениця, од того куколю, що всіяно між нього" [2, с. 500].

Кращі з письменників, як от Г. Квітка, не цураються явити народові й те, що є найбільш характерним для нього в негативній площині: "наші земляки звикли на інших усе звертати, а себе неповинними в своїй біді чинити, забувши, що не з неба вони на землю впали і що були в їх ледачі діди й прадіди. Все те пускають наші земляки в непам'ять і вміють тільки на свою долю нарікати, а нема, щоб за добрі діла, за чоловіколюбство вхопитись і тими ділами з калюжі на сушу вибиратись. Все ждуть, чи не визволить їх із нужди й біди якась невидима поміч, а того не знають, що ся поміч кожному з нас зараз із неба подається, скоро загорішся християнською любов'ю до ближнього, і коли б у нас явилось більше чоловіколюбців, то зараз би вродилась між ними громадська сила і мирська правда" [2, с. 502]. У цьому разі П. Куліш визначає, в суті, свою характеристику громаді, загалу, і зауважує в цій характеристиці не лише прикрі ноти, але й, що головне, прагнення бути об'єктивним у погляді на свій народ, надто – в оцінці тих якостей, що не скрашають квалітативну грань його існування. Саме така місія, така праця письменника, переконаний П. Куліш, і здатні забезпечити йому роль духовного проводиря, учителя народу.

Велич письменника (й мова тут, наразі, не лише про Г. Квітку-Основ'яненка, але й зауважуємо тут виразні за-вдання, що їх – як митець – ставить і прагне вирішити він сам) П. Куліш убачає в точності зображення характеру народу, а точність ця можлива лише за однієї умови: за наявності глибокої любові та поваги до об'єкта зображення. Завдяки наявності цього у Г. Квітки-Основ'яненка, митець забезпечив своїй творчості невмирущий зв'язок з душою всякого, хто до цієї творчості апелює.

Позиція П. Куліша потребує визнати притаманну критикові соціальну конструкцію його бачення певних явищ у житті народу. При тій, безперечно, великій ролі, що її відіграли українські дідачі в розбудові системи національної освіти, коли "наші дуки великим коштом громадським академії да школи споряджали" [4, с. 504], критик визнає і деконструктивну роль, що її відіграло українське панство в денационалізації системи освіти: "до німців дітей у науку посилали, і саму німоту до себе великими грішми підіймали" [4, с. 504], таким чином визначаючи зречення від українського народу саме в освіченої частини суспільства і кваліфікуючи це як історичну провину українського панства перед українським народом.

Тільки Т. Шевченко, наголошує П. Куліш, здійснює на силі явити всьому українському народові, а з ним – і українським дідачам, таку характеристику, що аж "протверезив нас" [4, с. 505].

Не меншою заслугою Т. Шевченка перед рідним народом П. Куліш вважає навернення людей до розуміння краси рідного краю: "провів скрізь понад Дніпром аж до Лиману" [4, с. 505].

Якщо Т. Шевченко змусив український народ об'єктивно озирнути самого себе, то Г. Квітка-Основ'яненко "виявив нам наших селян по-братерськи" [4, с. 505], зумівши показати й "велику глибину сього жерела нескерпаного" [4, с. 505], тим увиразнивши свою унікальність як українського митця, адже "він самостійно зрозумів серцем, що-то за диво праведне – наші селяне" [4, с. 505]. Конструктивну характеристику українського народу Т. Шевченко і Г. Квітка-Основ'яненко, на думку автора праці "Переднє слово до громади (Погляд на українську словесність)", немовби взаємодоповнювали: Г. Квітка-Основ'яненко "зробив те ж саме для прози, що Шевченко для стиха українського: він так само постеріг і переняв поезію щоденної сільської мови, як Шевченко – поезію народної пісні" [4, с. 505]. Органічну, глибинну, за суттю питому сполучуваність творчості Т. Шевченка з народом підтверджує, на думку П. Куліша, те, що "тільки одна народна поезія для нього і для всіх нас стоїть за віковичний взір, да й народної поезії ніхто не зачепнув так зглибока, як Шевченко. Набравшись ізмалку всього, чим живе й дише селянин, він підняв прості хатні розмови до високої пісні, і разом зробив з них ревну, сердечну лірику і величний епос" [4, с. 505-506].

Т. Шевченко зумів створити "високий поетичний образ" [4, с. 506] українського народу, який той "у своїй занедбаній долі носить у собі розбитими частинами" [4, с. 506], зумів через одينية виявити загальне і, що основне, найбільш суттєве для цього загального, – так, що "в писанні його сам народ, лицем до лица, промовляє до нас словом своїм також, як у вищі свої години промовляв пісню" [4, с. 507].

Народ, на думку П. Куліша, творить поета лише до певної міри: до тієї міри, коли, власне, поет і стає митцем; далі, вважає автор "Переднього слова...", уже митець визначає в народі ті якості, що складають йому цінність, як і ті, що не додають поваги до народу: "се вже не народний геній помагав йому, а сам він додавав орлових крил народному генію" [4, с. 507].

Розмову про народ митцеві належить вести, усвідомлюючи, що це праця – без розрахунку на винагороду: не улещувати письменника за його працю налаштовувє П. Куліш, але й не забувати про корисну і потрібну справу, що її свідомо здійснив він із думкою про загальне благо: "ні суєсловною хвалою не повинні ми своїх описателів улещати, ні забувати, чим з них котрий допоміг ділу громадському" [4, с. 509]; автор праці урівноважує суто літературну працю письменника і його громадську діяльність, визнаючи останню як друге крило, неодмінну якість письменницької професії, так у своєрідний спосіб урівноважуючи духовну працю із вчином того-таки митця.

У ставленні до історії українського народу П. Куліш закладає в працю ту думку, що аналогічна проголошеній Т. Шевченком у посланні "І мертвим, і живим...": історикам, які величаються історичною славою українського народу, кидаючи погордні слова на адресу інших народів:

Що ті римляне убогі!
Чортзна-що – не Брути!
У нас Брути! і Коклеси!
Славні, незабуті!
У нас воля виростала,
Дніпром умивалась,
У голови гори слала,
Степом укривалась!

Т. Шевченко закликає бачити давню славу правдивими очима, в яких і постане те, що

Кров'ю вона умивалась,
А слала на купах,
На козацьких вольних трупах,
Окрадених трупах! [8, с. 269].

У лад сказаному Т. Шевченком 1845 р., П. Куліш 1860 р., коли надрукована стаття "Переднє слово до громади", застерігає громадськість: "Не треба також нам нашою долею знехев'я величатись. Доля наша красна хіба великою тугою, котра не дає нам ні на часину про своє безталанне забути" [4, с. 509].

На думку П. Куліша, народові належить шукати велич у його призначенні, а про призначення, зокрема, літератури українського народу автор "Переднього слова" високої думки: "українська ж словесність – діло велике: се – нове слово між народами, котóre на те й явилось, щоб якось інше, не по-давньому, людський розум навернути" [4, с. 509]. Гадаємо, літературний критик тут веде мову не про якийсь месіанізм української літератури, а про те, що українська література перейшла досить складний шлях у нарошуванні свого досвіду – від, вважає П. Куліш, кпінів І. Котляревського над "чудним тим простим людом українським" [4, с. 509], помилок П. Гулака-Артемовського, який "розбив свою бандуру" [4, с. 510], – до мистецьких здобутків, наявних у творчості Г. Квітки-Основ'яненка і Т. Шевченка; сприйняття (і відкидання) цих здобутків, на думку П. Куліша, відчутно вплинуло на життя українського суспільства, що дає змогу авторові "Переднього слова" залучити прогностичні елементи спостереження при створенні аналогії можливої взаємодії української літератури з іншими культурними горизонтами.

Маючи змогу оцінити літературний процес у досвіді літератур не збоку, П. Куліш висловлює певність, що в одній із них, на відміну від мистецької традиції Російської імперії в цілому, українська література постала як "создание не небольшого кружка, устроившего себе изящную жизнь посреди толпы, для которой осталось только подчиняться его вкусу, его понятиям и самой ее жизни" [7, с. 517]. Досвід української літератури потребує, вважає літературний критик, щоб вона стала "голосом подобной толпы, но которая не признает своими

образцами просвещенных людей, возвращающихся вне ее жизненных потребностей, а, напротив, увлекает в свою здоровую среду самих развитых деятелей просвещения, со всею их ученостью, со всем блеском их артистической образованности" [7, с. 517]. І це – не лише настанова літературі; у П. Куліша це – найбільш загальна і комплексна характеристика митця, який творить цю літературу, формулюючи її понятійний ареал, систему цінностей у ній, характер світобачення, принцип основ взаємостосунків персонажів, а також визначаючи строгу відповідність між мистецтвом і суспільним буттям.

П. Куліш вважає, що "не каждая отдельно взятая личность", а громада, загал, "в общности со множеством других, себе подобных, хранит законы литературного вкуса и народного смысла для самых развитых и самостоятельных представителей нашей народности" [7, с. 518]. У цьому плані як українські митці, так і українська література є для кожної літератури взірцевою, адже "наши украинские поэты никогда не выходили из большого круга в маленький, никогда не творили для немногих и всегда, во время творчества, воображали вокруг себя, так сказать, вече народное" [7, с. 518], тобто, найбільш точно атрибутували перебіг подій народного життя, визначаючи йому найбільш повну характеристику. Вищою нагородою митцям за цю працю може стати лише те, що "произведения их должно почитать не игрушками удаленного от житейских треволнений кружка, а созданием духа народного" [7, с. 518].

Важливу оцінку народів у сприйнятті літератури П. Куліш, на нашу думку, визнає тоді, коли постулює: "народ, в произведениях поэзии, сознательно и инстинктивно ищет удовлетворения своих насущных моральных потребностей" [7, с. 518], тобто, визначає для себе, насамперед, аксіологічні засади цього виду мистецтва, наголошуючи на виховній цінності літератури, наявній у ній морально-етичній настанові: "каждое создание литературы, как литературы по преимуществу и почти исключительно народной, должно служить прежде всего на пользу нашего морального существования, от которого находится в совершенной зависимости существование материальное" [7, с. 518], притому, настанові, що "стоит на стороже чистого вкуса народного и здорового народного смысла" [7, с. 518].

Прагнучи від літератури об'єктивності у відтворенні народного життя, П. Куліш відмежовується від прагматичних і утилітарних настанов у вимогах до неї: "я представляю себе народ наш суровым мудрецом, который ищет в жизни одной положительно определенной пользы" [7, с. 520], однак залишає за собою право домагатися моральності: "лишь только мы признали за своим народом имя поэта, то должны предполагать в нем полное разнообразие способности принимать впечатления от внешнего мира и претворять их в собственную моральную сущность" [7, с. 520], яка забезпечить збереження головного: національного чинника в його житті: "народ, которого достоянием должны сделаться эти произведения, сознает, посредством них, свое украинское я и, следовательно, крепнет в своей народности и, следовательно, делается в своей массе солидарнее, и, следовательно, могущественнее противостоит всякому разлагающему влиянию другой народности" [7, с. 520]. Витвори мистецтва здатні вирішувати різні художні завдання, однак вищою мистецькою пробою в них є спроможність пройти перевірку на відповідність суті національного: "Шевченко в своей элегии "Нащо мені чорні брови" такой же великий деятель, как и в своей поэме "Катерина". И там, и здесь он заставляет сердце украинца сознавать себя украинским, а не

каким-либо сердцем, а между тем заслуги его, как автора, различны в обеих пьесах" [7, с. 520].

Недоліком, вадою літератури та мистецького чину, діяльності письменника П. Куліш вважає зображення народу з хибної позиції; до таких митець відносить розгляд "явлений народной жизни с точки зрения людей, цивилизованных по-иностранному" [6, с. 523]. Ідеалом у зображенні народного життя письменник розцінює спільність почуттів, що ними перейняті як письменник, так і народ: "в общих всему народу чувствах" [6, с. 523], а також здатність – за наявності цих почуттів, – стати орієнтиром українців у формуванні їхнього духовного життя та в оснащенні національними якостями, – завдання наскільки складне, настільки й важливе для української нації. Саме завдяки спілкуванню письменників із народом мовою нації, вважає автор праці "Простонародность...", народ міг перейматися глибоким переконанням, що "говорят они (митці – Л.З.) правду, открытую для всеобщей проверки" [6, с. 523].

Саме завдяки праці всіх разом і кожного зокрема письменника відбувається, вважає П. Куліш, шліфування ментальних і культурних якостей нації, нарощування спроможності посередництвом літературних творів збагачувати діапазон почуттів народу: "искали образцов и законов, как должно выражать душевное движения таким образом, чтобы литературному произведению сочувствовало возможно большее количество читателей и слушателей" [6, с. 523], облагороджуванням внутрішнього світу людини забезпечуючи набування "первых понятий о достойном и недостойном, о прекрасном и отвратительном, о правом и неправом" [6, с. 523].

Здійснюються вкрай необхідні й для життя народу, і для існування літератури нарощування субстрату духовного потенціалу кожної з означених сторін: так ці сторони стають не тільки взаємодоповнюваними, але й взаємозалежними. П. Куліш також висловлює глибоке переконання, що пружиною зацікавленості читача літератури є дидактичний заряд літератури: "Быстрая распродажа дешевых зданий в провинциальных захолустьях украинских всего лучше доказала воспитательное значение наших, покамест все еще немногих, литературных произведений" [6, с. 524]. Це характеризує як літературу, так і українського читача, український народ, вважає автор праці "Простонародность...": "в то время, когда люди, поднявшиеся посредством образования выше уровня массы простонародья, от времени до времени подкладывают ему удобопринимаемую им умственную пищу, – простонародье, со своей стороны, раскрывает перед ними богатство своей речи, своего самобытного ума, своей по природе эстетической фантазии" [6, с. 524].

П. Куліш належить до тих митців, хто – як один із перших літературних критиків своєї доби – замислюється над психологією літературної творчості, а також над тим чинником, що дозволяє проектувати психологію творчості на психологію рецепції літературного твору. Тут не може бути, наголошує автор літературної праці "Простонародность", співвідношення один до одного, тут наявний ефект незбагненого: "почему иной рассказчик увлекает изустным словом кругок слушателей, не чуждых эстетической образованности, и тот же самый рассказчик, будучи грамотен, не в состоянии положить своего рассказа на бумагу так, чтоб это не было скучно для тех самых слушателей. Еще поразительнее факт, что двое записывающих слышанное, повторив очень близко чей-нибудь очень занимательный рассказ, производят на нас до такой степени различное впечатление, какое мы испытываем, читая хорошую и плохую повести" [6, с. 525]. У суті, такий баланс між твором та його рецепцією закладено вже в самому тво-

рочому акті, сенс якого виходить за межі лише раціоналістичного світосприйняття. Це, однак, не знімає значення і привабливості цього явища і для митця, і для реципієнтів мистецького твору. За всім цим, гадаємо, стоїть та думка письменника, згідно з якою причетність до літератури (чи в акті її творення, чи в акті рецепції) стає запорукою неодмінних змін у характері однієї та другої сторін, залучених до цього акту.

Належить зауважити, що П. Куліш в кожному разі сприймає творчий чинник і акт рецепції літературного твору як нерозчленоване ціле, як явища взаємно обернені та взаємоспрямовані. Перше втрачає доцільність без другого, а друге взагалі неможливе без першого. Але це тільки один бік справи; іншим, не менш важливим аспектом цієї справи є те, що ці явища є такими, що несуть у собі – посередництвом якості мистецтва певної доби та якості мистецьких запитів цієї доби – виразну характеристику й одного, і другого. У такому разі певні епохи не вступають між собою в конфлікт, а дають змогу сполучати ці явища, виявляючи в них процес тривання: літератури та народу. Роль цього чинника годі переоцінити, коли маємо справу зі знаковими, етапними явищами: пізнавальний ефект у цьому разі набуває особливої глибини і значення, найбільш виразно окреслюючи суть індивідуальності й субстанційну якість поняття народ або і нація.

Можна іти в пізнанні характеру народу іншим шляхом, наголошує при цьому письменник, а саме: вдатися до студій української етнографії – і через цю колективну творчість осягати, посередництвом праці окремих етнографів, – те, що належить до загальних і до окремих явищ у характеристиці буття етносу. Такий цілокупний погляд, коли в загальному бачиться і окреме, дозволяє найбільш комплексно і точно осягнути характер українського народу. Тому П. Куліш акцентує на необхідності взяти "на себе труд подумати об этнографических очерках" [6, с. 525]. Однак у цьому разі якщо не збирач, то, принаймні, реципієнт знову стає своєрідним інтерпретатором ідей, закладених у царині етнографії, перебираючи певною мірою на себе працю, що її – в якості реципієнта, зорієнтованого на дійсність та на оціночний момент у народному житті, налаштований своєю працею письменник.

Характеристика життя народу є надто важливою для української літератури з огляду на ту місію, що її здійснила українська література в бутті українського народу. Цю місію не зуміли ні розгадати, ні оцінити літературні критики імперії, однак вона, як "ідея о простонародности литературы, осуществляемая в настоящее время украинцами" [6, с. 527], є для національного існування народу будівничою, – наголошує П. Куліш.

Ця ідея є, проте, органічною для української літератури: П. Куліш справедливо відзначає, що "у нас эта идея возникла вследствие исторического хода общественной жизни" [6, с. 527], тобто, продиктована самим ходом суспільно-історичного розвитку України. Письменник у цьому вбачає своєрідний ключ до з'ясування, до розуміння того, що забезпечує належне прочитання культурного, духовного світу українського народу.

Відхилення освіченої частини українського посліпства від уживання мови українського народу, як і, наразі, те, що "простонародный украинский язык слышался только в песнях да в беседе людей, не умевших, по недостатку книжной образованности, объясняться иначе" [6, с. 527], П. Куліш вважає посутньою характеристикою українського суспільства на певному історичному етапі його розвитку. Вихід із цього нездорового стану буття української культури, оздоровлення культури митець убачає лише в одному: у праці окремих діячів культури (як от літераторів), які зуміли б повернути

освічену частину українського суспільства до всіх тих аспектів життя, що лежать у площині "простонародности", – тобто, у сфері буття простолюду.

Урешті, освіченій частині українського посліпства, яка усвідомлювала, що українська культура "багата своїми особливостями", що в цій культурі наявна потужна "гармонія і сила" [6, с. 528], належить здійснити, за П. Кулішем, роль стабілізуючого і трансформуючого культурного чинника в репрезентації характеру народу, оскільки цій, "озброєній наукою", частині посліпства, врешті, стане зрозуміло, що українське народне життя "есть целый мир самостоятельных понятий человека о том, как ему быть на свете" [6, с. 529]; це життя не піддається одномоментному вивченню, оскільки "не так мелководно и узко, чтобы его исчерпать наблюдательным умом в течение короткого времени" [6, с. 529].

Українське народне життя володіє здатністю, зауважує П. Куліш, створювати правильне враження, думку про ті "характеры, по которым не только поэт, но и историк может воссоздать личности, затуманенные летописями и историческими системами" [6, с. 529], – тобто, в українському народному житті забезпечується історична тяглість, що проектується і на характер народу.

Особливістю української ментальності П. Куліш вважає таку рису, як здатність – при першому ж звертанні до зображення народного життя в літературі – чітко відлунювати своїм існуванням і своїм ставленням до реальності відповідно до чинників, що їх репрезентує певний літературний твір: феномен духовного життя українця полягає в здатності проектувати чинники літератури на свій поведінковий ресурс, на поведінку особистості: "Случайно попавшая в руки какого-нибудь загнанного семинариста (писменник тут зумисне визначає акцент на особистості, яка хоч і володіє певним ресурсом освіти, а, проте, перебуває фактично на тій само суспільній сходинці, що й представник простолюду, отже, є найбільш наближеною до нього за світорозумінням – Л.З.) повесть Квитки производит в нем переворот и присоединяет его к народу, от которого его отстранило училище" [6, с. 531].

Важливою рисою характеру українця, надто – освіченого, є високий рівень національної свідомості: "трудно встретить образованного украинца, который бы не признавал себя украинцем" [6, с. 531]. Звичайно, П. Куліш свідомий того, що життя здатне вносити значні корективи в цю, певною мірою ідеалізовану, як зазначає він сам, наводячи приклад із І. Срезневського, тезу. Однак у цьому разі П. Кулішеві йдеться, гадаємо, про те, аби позитивною тезою створити моральний орієнтир для наслідування, а негативним прикладом визначити, чого в цьому разі слід найбільше цуратися.

Зображення народного характеру – як центрального, осьового феномена літератури, як чинника її призначення, П. Куліш вважає посутнім засобом тривання цієї літератури в розвитку, на перспективу: "простонародность, – висновує П. Куліш, – в украинской словесности не есть свидетельство бессилия наших авторов писать для выделившийся из народа сравнительно малочисленной части украинцев, а напротив – залог общенародного развития нашей словесности в будущем, на широком основании" [6, с. 531]. Таким чином, народний характер та його зображення в літературі письменник розцінює як реальну можливість продовжувати і розбудовувати життя цієї літератури.

Фундаментом для поступального існування народу здатні стати не ті цінності, що їх він засвоює внаслідок свого спілкування в колі інших народів, хоч і вони відіграють певну роль у народному характері, – базовими у формуванні народного характеру П. Куліш вважає ті якості,

що належать до питомих моральних орієнтирів у народному житті: "Мы изучаем дружески все, что выработано другими обществами и народностями, но благ для нашего народа ожидаем только от своеобразного развития его собственных нравственных сил" [6, с. 531]. Явища інтерференції, отже, відіграють, на думку П. Куліша, другорядну роль – у тому разі, коли йдеться про цінності морального плану в характері народу, певної нації.

Без перебільшення можна стверджувати, акцентує на цьому П. Куліш, що "чем больше человечности видим мы в украинском народе, тем больше должны мы приложить попечения о том, чтобы каждая сколько-нибудь мыслящая голова понимала ясно другую" [6, с. 532], – тобто, що дужчою буде в народі моральна мак-

сима, оперта на зрозумілі, ясно сприйняті всіма людьми, всією нацією, моральні цінності, то вищим стане рівень міжнародного спілкування, а властиво, спілкування людини з людиною.

1. Куліш П. Взгляд на малороссийскую словесность. По случаю выхода в свет книги "Народні оповідання" Марка Вовчка // П.Куліш. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2; 2. Куліш П. Григорій Квітка (Основ'яненко) і його повісті: Слово на новий вихід Квіткових повістей // П.Куліш. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2; 3. Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской: Эпиграмм к "Черной раде" // П.Куліш. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2; 4. Куліш П. Передне слово до громади: Погляд на українську словесність // П.Куліш. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2; 5. Куліш П. Предисловие издателя // П.Куліш. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2; 6. Куліш П. Простонародність в українській словесності // П.Куліш. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2; 7. Куліш П. Характер и задачи украинской критики // П.Куліш. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 2; 8. Шевченко Т. Кобзар. – К., 1980.

С. Задорожна, канд. філол. наук

ПРОБЛЕМА ЧУЖОМОВНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ПРИКЛАД М. ГОГОЛЯ

Розглянуто питання приналежності творчості М. Гоголя до української літератури.

The article tackles the role and place of M. Gogol's works in the Ukrainian literature.

Для історії літератури як науки архіважливими, як відомо, є принципи повноти, ґрунтовності, системності. Щодо української науки вони можуть залишитися лише декларацією, якщо предметом осмислення не стане українська література чужими мовами, що найповніше (щодо імен і текстів) була представлена в першій половині XIX ст. Якщо західноєвропейські літератури переживали в цей час національне відродження, живили літературний процес творчими імпульсами новацій, ми, по суті, жили в театрі абсурду, закручені у вир бермудського трикутника історії. Аналогів умовам існування української культури і літератури в імперському російському просторі у світовому масштабі годі відшукати: вони були не просто несприятливі, а цілковито відсутні. А якщо до названого додати панування рецепції на зразок "плем'я поющее и танцующее", "музы которого говорят странным языком, не похожим ни на один человеческий" [6, с. 182], то зрозумілою стане ситуація, що породила, за словами Є. Сверстюка, шеренгу "блудних синів України". Прагнучи бути почутим у загально-російському контексті, вільний дух української нації знайшов собі іномовну форму спілкування зі світом, і навіть у чужомовності як феноменальному явищі світової літератури утвердив себе як дух саме окремої нації. І та іномовна, зокрема російсько- і польськомовна, література резонувала зі власною літературною традицією, була проявом і українського світогляду, і національного духу та поетичного почуття.

Ситуацію ж, яка склалася сьогодні з висвітленням даної проблеми, можна назвати хаосом, який призводить до підважування наукової основи тих джерел, які рекомендуються студентам як посібниково-підручникові. Так, абсолютна більшість академічних і вузівських підручників з історії української літератури XIX ст. розділу "Чужомовна традиція української літератури" не подає взагалі, а Д. Чижевський у своїй "Історії української літератури" творчості українських письменників чужими мовами розцінює як симптом національного занепаду, водночас називаючи їх "російськими творами", що збагатили "українську школу у російській літературі" [7, с. 352]. При цьому до ряду письменників, що її представляють, Д. Чижевський відносить не лише традиційно наведених до російської літератури М. Гоголя, В. Нарєжного, О. Сомова, М. Маркевича, але й Л. Боровиковського, М. Костомарова, О. Афанасьєва-Чужбинського, П. Куліша, Є. Гребінку, Г. Квітку, О. Стороженку, що писали, як відомо, і по-російськи.

Постає питання, а хто ж у цей час представляв літературу українську? З іншого боку, а які риси можна визначити як атрибутивні для означення національної приналежності літератури: мову, національну ідею, національний дух, етнопсихологію? Через брак відповідного теоретичного підґрунтя питання і сьогодні залишається дискусійним. Щоправда, дилема "Гоголь-Гоголь", яку у свій час означив Є. Маланюк, свою риторичність зберігає, мабуть, лише в українців, бо, скажімо, російськомовну творчість Й. Друце, Р. Гамзатова, Ч. Айтматова, Ю. Ритхеу в контекст російської літератури ніхто не вводить. Та й на світових обшарах подібних прикладів є достатньо. Так, сучасний китайський письменник Де Сіжі пише і видається англійською мовою. 2001 р. у Санкт-Петербурзі в перекладі з англійської вийшли його твори "Бальзак" і "Швея-китаяночка". В українців Кулішева формула "мова держить цілість нації" має таку сучасну редакцію: "Як на церкві завершує всю будову хрест, так мова завершує національну будову" [4, с. 2]. Або ж інший мовознавчий безапеляційний вердикт: "Письменник належить тій літературі, мовою якої він писав, а відтак спадкоємне право російської культури на Гоголя є незаперечним і неподільним" [3, с. 1].

Абсолютизація україномовної форми як визначального атрибута національної суті літератури призвела до того, що окремі російськомовні твори української літератури так і не зайняли відповідної ніші в її історії, так само, як і російськомовним П. Кулішу, М. Костомарову й іншим не знайшлося місця в історії літератури російської. Найбільш показовою в даному аспекті є творчість М. Гоголя. Його ім'я потребує повернення в українську літературу, бо національна культура – це "все те, що споживає і творить нація" [5, с. 62]. М. Гоголь – це своєрідна модель історичного буття України. Поза ним про повноту, потенційні інтелектуальні й естетичні можливості української літератури, тяглість традиції та її розвиток говорити не доводиться.

На жаль, жодна сучасна історія української літератури творчості М. Гоголя не подає. Монографічні ж гоголезнавчі дослідження питання національної літературної атрибуції М. Гоголя або уникають, або ж спрямовують у прокладене річище. Навіть Ю. Барабаш, назвавши письменника представником українського духу і визначивши йому місце поміж Г. Сковородою і Т. Шевченком, все ж відносить його ім'я до української школи в російському письменстві: "Не забуваймо, що до цієї школи все-таки належав і "незабвенный наш Гоголь" [1, с. 31]. Якщо вже

говорити про школу як певну традицію, то думається, слід було б прислухатись до думки метра російської критики, "неистового Виссариона", який причину іншості М. Гоголя, свіжості його світу, його несхожості на інших вбачав у тому, що митець стояв поза традицією російської літератури, не був у неї закорінений.

Сказано точно, бо традиція, яка формувала М. Гоголя, та й була іншою: український етнокультурний простір, фольклор, барокова література, вертеп, українська християнськість, демонологічні уявлення, міфологічні вірування, лицарська козацька історія, мораль і етика українців, національна емоція, тобто українська духовність у різних своїх виявах. Синтезуючись, все це й обумовлювало в російській літературі "новість вираження". Лише самі епіграфи до першого твору "Вечорів..." свідчать про закоріненість М. Гоголя в український літературний ґрунт, у народну словесність, що й забезпечила національний погляд на світ. "Истинная национальность, – писав сам М. Гоголь, – состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами" [2, с. 64]. На відміну від представників української школи в російській літературі, М. Гоголь – це не лише українська тема, це органічна вписаність в український простір і художній наратив, що засвідчено десятками відповідних сюжетів. Обмежимо констатацією лише деяких із них:

- М. Гоголь і український етнокультурний простір (родовід, дім у Василівці, Ніжинська гімназія, українська пісня, театр у Кишиневі...);
- М. Гоголь і українська традиція художника-проповідника ("Правила життя в мирі");

- М. Гоголь і національно-історична стихія, козакоцентрична свідомість автора "Тараса Бульби" як вияв ідеї нації ("Взгляд на составление Малороссии", "Размышления Мазепы", ліро-епічна концепція історії України, запозичена з українського героїчного епосу);

- Душа, дух, серце як основні концепти М. Гоголя-епіка, ключ до його світу і водночас вияв українського кордоцентризму. У русі національної традиції він трактує серце як основне осердя людської сутності;

- М. Гоголь і український фольклор, етнографія;

- М. Гоголь і українська колористика, український портрет, живопис. Російський критик С. Шевірьов відзначав, що письменники-вихідці з України щонайперше колористи в слові, як і земляки їх живописці. М. Гоголь саме і подає яскраві, життєствердні, соковиті кольори;

- М. Гоголь і народна сміхова культура. У письменника – високий, загонистий, всепрймаючий (тотальний) і водночас життєствердний сміх, з допомогою якого й утверджується окремішність, інакшість українця;

- М. Гоголь і поведінковий, психологічний тип українця. Зауважимо лише, що коло московсько-петербурзької творчої еліти сприймало його не інакше як "українця" ("хохла").

Синтезуючись, усі ці чинники і забезпечили літературну національну належність М. Гоголя, утвердивши тим самим Україну в художній свідомості світу.

1. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України. – К., 2004;
2. Гоголь Н. Несколько слов о Пушкине // Н.В. Гоголь. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1978. – Т. 6; 3. Масенко Л. Гоголь у російській літературі: пророк чи басаврюк? // Літературна Україна, 1992. – 11 червня; 4. Мороз В. Мова і нація // Народна газета. – 1992. – №1; 5. Попович М. Національна культура і культура націй. – К., 1991; 6. Федченко П. Літературна критика на Україні першої половини XIX ст. – К., 1986; 7. Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль, 1994.

Н. Костенко, д-р філол. наук

ПРО ДЕРЖАВНІ РОЗМІРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ (СПРОБА КОМЕНТАРЯ ДО "ЗАПИСІВ І ВИПІСОК" АКАД. М. ГАСПАРОВА)

Проаналізовано вплив держави на метрику української поезії XX століття.

The article analyses the role of the state in imposing feet in the Ukrainian poetry of the 20th century.

В одній із найоригінальніших своїх праць "Записи і виписки", де своєрідно поєдналися принципи мемуарно-біографічного жанру та енциклопедичного словника, академік М. Гаспаров висловив цікаве судження про т.зв. "державні розміри". Він навів таку розмову з поетом О. Парщиком: "Парщик спитав мене: який віршовий розмір був у нас державним. Чи не 5-стопний ямб? (Це йому було важливо для теми "Дисиденство в поезії"): "Ні, якби я був державою, я надав би перевагу 4-стопному ямбу: він завірений класиками і скупіший на варіації, у ньому легше вистежити недозволене. Але я, мабуть, був би поганою державою, тому не покладайтесь на мене. Однак те, що в 1950-1980-х рр. 5-стопний ямб витіснив 4-стопний – це знак того, що держава надто легковажно ставилася до віршових розмірів..." [2, с. 34].

Висловлене судження навело мене на думку про можливу національну специфіку державних розмірів у поезії різних народів. У колишніх радянських республіках союзна держава пристосовувалась до місцевих, національних умов, звичайно, у відносних вимірах. Так, в Україні вона схилила українських поетів до трафаретного національного стилю, у тому числі й у версифікаційній формі. Тому тут маємо інший державний розмір. Активне поширення у 30-50-х роках державного жанру патріотичної пісні посилює позиції вже пригасаючого 4-стопного хорею, найближчого до народнопісенних рит-

мів. Саме цей розмір у першій половині XX ст. (почасти і в 60-70-і роки), на мій погляд, одержав статус державного в українській поезії; не втратив він своїх позицій і на межі XX-XXI ст.

М. Гаспаров на прикладі російської, української та білоруської силабо-тоніки показав, що "хорей сприймається як спогад про народний, національний вірш, ямб як причетність до загальноєвропейського, інтернаціонального" [3, с. 37], тобто хорей і ямб утворюють опозицію: "народний – книжний", "національний – запозичений", "пісенний – декламаційний".

Це не означає, що державний російський 4-стопний ямб не національний; за ним стоїть пушкінська традиція – головна національна магістраль російської поетичної класики. Інші традиції в українській поезії. Той процес синхронного розвитку двох систем – силабічної і силабо-тонічної, який здійснювався в поезії Т. Шевченка, не міг не вплинути на позиції не тільки ямба, а й хорея, хоча б тому, що при накладанні силабо-тонічної схеми, скажімо, на Шевченківський 14-складовик (4+4+6) ми можемо виявити принаймні два найпоширеніших метричних варіанти: 1) чергування 4-стопного і 3-стопного хорею і 2) чергування 4-стопного хорея і 2-стопного амфібрахія.

Хорейчний 4-стопник став провідним класичним розміром в українській метриці 10-20-х років (ним, за

нашими підрахунками, охоплено понад 40% творів цього періоду і майже 45% віршових рядків); його креативність зберігалась і в найближчі десятиліття, особливо в 40-50-і рр. Для порівняння: 4-стопному ямбу належала менша кількість творів і рядків: у 10-20-ті роки – 35,6%, у 30-40-і роки приблизно стільки ж; показники підвищились у 50-і роки: 4-стопний ямб зрівнявся і навіть випередив 4-стопний хорей; картина цілком змінюється тільки в 60-70-і роки, коли 5-стопний хорей і 5-стопний ямб помітно обігнали колишніх лідерів.

Держава використовує народнопісенний потенціал окремих розмірів насамперед в офіційній тематиці й відповідних жанрах – у гімнах і публіцистичних віршах. Державний гімн "Ще не вмерла Україна" (на слова П. Чубинського, муз. М.Вербицького) написаний силабічним 14-складовиком (подібну ритмічну будову має польський державний гімн "Jeszcze Polska nie zginęła") з жіночою клаузулою і парним римуванням.

Ще не вмерла Україна, ні слава, ні воля, 4+4+6 А
Ще нам, браття молодії, усміхнеться доля. 4+4+6 А
Згинуть наші воріженьки, як роса на сонці, 4+4+6 В
Запануємо ми, браття, у своїй сторонці [5]. 5+3+6 В

У метричному еквіваленті цього тексту в нерозчленованих 14-складових рядках бачимо вищезгадані варіанти: поєднання або 4-стопного і 3-стопного хорею (у більшості випадків), або 4-стопного хорея і 2-стопного амфібрахія, напр., у першому рядку:

Ще не вмерла Україна, ні слава, ні воля,
UU-UUU-U // U-UU-U X4+Am2

У 90-і роки ХХст. робилися спроби покласти на музику М. Вербицького інші слова патріотичного змісту, найчастіше – просто відредагувати текст П. Чубинського; при тому, зрозуміло, ритміка цілком повторювала оригінал. Напр., у віршах П. Ілленка:

Честь і слава України і праця і воля, 4+4+6
Свято, браття, будувати Україні долю, 4+4+6
Свято, браття, щастя дбати від сонця до сонця 4+4+6
І достойно панувати у своїй сторонці. 4+4+6

Зрештою, як відомо, обмежились тільки невеличкою стилістичною правкою в першому рядку оригіналу П. Чубинського ("Ще не вмерла України ні слава, ні воля..."), що аж ніяк не вплинуло на розмір твору.

Одна з вищих точок одержавлення 4-стопного хорея припадає на 30-50-і рр. ХХ ст. Показовим прикладом застосування "народного" розміру може бути поетичний збірник М. Рильського "Орлина сім'я" (1955), де хореїчний 4-стопник посідає помітне місце (зі 100 оригінальних творів 63 написано ямбом, 29 хореем, у тому числі 17 – 4-стопним хореем). Найяскравішим зразком державності в національній формі є знаменита "Пісня про Сталіна" (1936), де пісенна образність і чіткий розмір (Х4-АвАв) компенсують витрати словесної риторики:

Із-за гір із-за високих
Сизокрил орел летить...
Не зламати крил широких,
Того льоту не спинить.
Хай шумить земля піснями
В цей крилатий, гордий час...
Слово Сталіна між нами,
Воля Сталіна між нас.

Ця "Пісня" з простою, близькою до частівки мелодією, була дуже популярна в 30-50-і роки; її виконували кращі хорові колективи в Україні.

Однак у загальному індексі розмірів М. Рильського, навіть у найбільш культові 30-40-і роки, 4-стопному хорей не належало провідного місця; його випереджав хореїчний 5-стопник. Тому навіть з метричного погляду М. Рильського не можна назвати "співцем" державного офіціозу.

Крім згаданої "Пісні" М. Рильського можна було б процитувати численні приклади з творчості інших поетів, наприклад, не менш популярний вірш П. Тичини "Партія веде" (1933), де 4-стопний хорей перемежований 3-стопним (Х4434433-ААвССбб):

Та нехай собі як знають,
Божеволіють, конають, –
Нам своє робить:
Всіх панів до дної ями,
Буржуїв за буржуями
Будем, будем бить!
Будем, будем бить!

У 30-40-і роки 4-стопний хорей активізується також у російській і білоруській поезії. Цей розмір нерідко використовував Я.Купала, напр., у відомих віршах "Льон" з пісенним рефреном (у російському перекладі М. Голодного "Ой ленок, ленок мой чистый Волокнистый, золотистый") або "Білоруським партизанам" (у тому ж перекладі: "Партизаны, партизаны, Белорусские сыны"). У своїх піснях Я. Купала вдавався також і до силабічних розмірів 11-12-14-складовика з помітною хореїчною акцентуацією.

До хореїчного 4-стопника тяжіє багато російських поетів зазначеного періоду, причому використовується два основних його інтонаційних типи: пісенний і говірний. Пісенний – у М. Ісаковського ("Прощання": "Дан приказ: ему на запад"), В. Лебедева-Кумача (початкові рядки "Пісеньки про капітана": "Жил отважный капитан"), Р. Рождественського ("Я уехал от весны") та ін. Говірний – у О. Твардовського ("Василь Тюркін. Книга про бійця"), де Х4 чергується із різностопним Х4343, та ін.

М. Гаспаров вважав, що в поезії радянського періоду "імітації російського народного вірша практично обмежуються тактовиком частівки" [4]. Однак варто наголосити і на живучості хореїчного 4-стопника, яка, очевидно, пояснюється збалансованістю в українській поезії класичних і фольклорних традицій, внаслідок чого відпадає сама потреба у буквальних імітаціях.

Держава зацікавлена в граничній ясності, простоті й прозорості не лише змісту, а й форми художніх творів – так, за слушним зауваженням М. Гаспарова, "легше вистежити недозволене". Із цього погляду, очевидно, зовсім не випадковим у 30-50-і роки був сплеск абсолютно прозорої дитячої поезії. У згаданому збірнику М. Рильського значна частина 4-стопних хореїв використана в дитячих віршах: "Пісня про радянську школу" ("Спіють груші по садах..."), "Пісня про ялинку" ("Сніг та сніг навколо ліг"), "Знов до школи" ("Дітлахи гудуть як бджоли"), "Білі мухи" ("Білі мухи налетіли") та ін.

Часом у звучанні згаданих пісень вгадуються хореїчні ритми дитячих лічилочок з їх алогічною мовою; як на пр., у репертуарі російських лічилочок:

Шла собака по роялю
И сказала цифру "шесть"...

Або:

Из-под горки катится
Голубое платице.
На боку зеленый бант –
Тебя любит капитан.

Для об'єктивності слід відзначити, що в лічилках використовуються не лише хореїчні, а й ямбічні й різні трискладникові ритми, напр., дактилічні:

Еники-беники
Їли вареники...

Часом звучать і складніші, мішані розміри. Напр., "На золотом крыльце сидели / Царь, царевич, / Король, королевич, / Сапожник, портной. / Кто ты будешь такой?"

Р. Якобсон у статті "Про російський фольклор", згадуючи лічилки, говорить про їхній фантазмагоричний

словник, що коливається між смислом і нісенітницею, про особливу образну форму і розкішну звукову текстуру [6]. При цьому він посилається на Г. Виноградова та В.Ареф'єва, які вбачали сутність лічилок у магічному жеребкуванні, на що вказує і їх діалектне позначення "гадалка" і "ворожбитка". Етнограф В.Ареф'єв, який досліджував мистецтво шаманів, відкрив, що діти, використовуючи загадкові слова і вислови, хочуть надати більш таємничий і надприродний характер своїй лічбі і вжити "свого роду шаманізм".

Своєрідний шаманізм присутній і в державних розмірах.

Скажімо, серед трискладників особлива сугестія, очевидно, властива амфібрахічним розмірам – чистому 4-стопному, або з чергуванням 4-стопних і 3-стопних рядків, що генетично пов'язаний із баладним розміром (напр., у класичній російській поезії – в "Пісні про віщого Олега" О.Пушкіна). Розспівну, урочисту інтонацію цих розмірів можна вловити в окремих віршах про Й.Сталіна, напр., у М.Бажана ("Людина стоїть в зореноснім Кремлі"). Характерно, що у творчості багатьох українських поетів 4-стопний амфібрахій виходить на перше місце саме в 50-і, особливо офіційні роки, хоч і в 30-і, і в 40-і, воєнні, він був досить популярним не лише в українській, а й у російській поезії.

4-стопним цезурованим амфібрахієм написано заспів Гімну СРСР (слова С.Михалкова та Г.Ель-Регістана, муз. О.Александрова; український переклад М.Бажана) – Ам4ц-ЖчЖч ("Союз нерушимый республик свободных..."). Приспів укладено 4-стопним цезурованим дактилем – Д4ц-ДчДч ("Славься, Отечество, наше свободное, / Дружбы народов надежный оплот!.."). Остаточний Гімн СРСР було утверджено 1977 р., а менш ніж за рік утвердили Гімн УРСР (слова П.Тичини і М.Бажана, муз. колективна). І тематично, і метрично Гімн Радянської України майже повторює

текст Гімну СРСР, із деякими змінами в метричній схемі приспіву й римуванні (заспів: Ам4ц-ЖчЖч, приспів: з.а. 3-скл. (Д4цД4цАм4цАм4ц-ЖчЖч):

Живи, Україно, прекрасна і сильна,
В Радянськiм Союзi ти щастя знайшла.
Мiж рiвними рiвна, мiж вiльними вiльна,
Пiд сонцем свободи, як цвiт, розцвiла.
Слава Союзу Радянському, слава!
Слава Вiтчизнi навiки-вiкiв!
Живи, Україно, радянська державо,
В єдинiй родинi народiв-братiв!

У семантиці тексту та його звучанні тут головне – емоційний, урочистий, хвалебний тон (живи і слався), а смисл окремих слів, як у лічилках і шаманських замовляннях, другорядний, вторинний. Можливо, тому С.Михалков так швидко перекомпонував текст гімну СРСР у текст гімну Росії.

Як бачимо, у ритмах зазначених гімнів і хвалебних віршів міститься не тільки і не стільки "змістова інформація, накопичена всією культурною традицією" [4], скільки певна, контрастуюча з нею наспівність, мелодійність; тож услід за С.Аверинцевим можна сказати, що "форма" контрапунктично сперечається зі змістом, дає йому противагу..." [1].

Отже, влада не так уже й легковажно ставиться до віршових розмірів, використовуючи технології, які найоптимальнішим способом можуть діяти на масову свідомість і підсвідомість, так що насильство навіть не усвідомлюється.

1. Аверинцев С. Ритм как теодицея // Новый мир. – 2001. – №2;
2. Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М., 2000; 3. Гаспаров М.Л. Очерки истории европейского стиха. – М., 1989; 4. Гаспаров М.Л. Очерки истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М., 1984; 5. Небо України // Поетична антологія. Упоряд. та ред. В. Коломійця. – К., 2001. – Кн. 1; 6. Якобсон Р. Язык и бессознательное. – М., 1996.

Ю. Мариненко, д-р філол. наук

ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ ОСОБИСТОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ ДОБИ МИСТЕЦЬКОГО УКРАЇНСЬКОГО РУХУ

Об'єктом запропонованої статті є естетичний ідеал людини в українському еміграційному романі 40-х років ХХ ст. Розглянуто генезу, особливості художнього конструювання ідентичності пасіонарної особистості. Проаналізовано романи Л. Мосендза "Останній пророк", І. Багрянного "Тигролови", "Сад Гетсиманський", "Людина біжить над прірвою". З'ясовано систематичні домінанти.

The aesthetic ideal of a man in the Ukrainian immigration novel of the 1940s is revealed. The genesis, ways of artistic construction of passionate identity are investigated. Novels "The Last Prophet" by L. Mosends, "Tiger Catchers" by I. Bagryanyj, "Gethsemane Garden", "The Man Runs over the Precipice" are analyzed. The systematic aspects of these works are analyzed.

Наукове осмислення творчого доробку письменників другої хвилі еміграції, яка в повоєнні роки одержала назву Мистецький український рух (1945-1949), на Заході розпочалося ще шість десятиліть тому [5; 19]. Нині в Україні літературознавці відкривають нові шари цього непересічного в історії української літератури явища [13; 14; 16 та ін.] Метою запропонованої статті є системне висвітлення естетичного ідеалу людини в українському емігрантському романі 40-х років ХХ ст. На матеріалі романістики провідних прозаїків того часу Л. Мосендза та І. Багрянного розглянемо генезис, способи художнього конструювання ідентичності пасіонарної особистості.

Кожна епоха диктує свій ідеал особистості. Концепція людини в післявоєнній українській літературі еміграції детермінована полемічним дискурсом МУРу, провідною ідеєю якого була думка, що "крім літератури, Україна нічого не має й сама залишається скоріше духовною, ніж матеріальною субстанцією" [13, с. 285]. Йдеться про феномен, який О.Пахльовська називає "тісним біномом політики й культури в українському

контексті" [14, с. 18]. Перед письменниками постало тоді "серйозне іманентне завдання – створити українця як громадянина сучасного світу" [16, с. 185]. Іншою важливою обставиною було усвідомлення потреби, як це сформулював один із мурівських ідеологів В. Державин, "безперервності і чинності" духових традицій нашого передвоєнного письменства" [5, с. 6].

Така постановка питання є цілком закономірною, адже основний склад, так би мовити, авторського колективу МУРу – учасники того ж таки довоєнного письменства (Є.Маланюк, У.Самчук, Д.Гуменна, В.Барка та ін.). Що стосується конкретно Л.Мосендза та І.Багрянного, то перший, після поразки армії УНР опинившись в еміграції, став одним із чільних представників "вісниківської квадриги", ідеологічним куратором якої був Д.Донцов; другий – дивом уцілілий учасник Розстріляного Відродження – вважав себе учнем М.Хвильового.

І тут маємо цікаву інтригу. Суть її полягає в тому, що Л.Мосендз, який виявив себе непримиренним борцем із художнім досвідом письменників Радянської України,

© Мариненко Ю., 2010

у цей час написав статтю-памфлет "Знесвячування храму" [9, с. 133-143], в якій дав нищівну критику роману "Вальдшнепи" М. Хвильового. Натомість І. Багрянний публічно запевняв у своїй вірності ідеалам М. Хвильового, ідентифікував себе з ненависною Л. Мосендзу протагоністкою "Вальдшнепів" Аглаєю та її поколінням: "Це ми, ота молода протестуюча, ідейно високопробна революційна Україна. Ми, цебто – Хвильові, Куліші й інші, безліч з нас тут, на еміграції" [2, с. 114]. Найцікавіше, що маємо справу не з митцями антагоністичних позицій. Якраз навпаки: у своїй творчій практиці вони мають більше спільного, ніж відмінного.

Передусім спільною платформою для них була українська національна революція 1917-1920 рр., яка, зазначав І. Дзюба, "високо піднесла культ Шевченка. Не в останню чергу його сприймали як "співця гайдамаччини" [6, с. 85-86]. Це дало змогу категорично відкинути започаткований у нашій літературі ХІХ ст. "солодкавий сентименталізм народницьких марень" [15, с. 36] із культом "наталкополтавського" типу українця-грекосося, натомість узяти за взірць утверджену Т. Шевченком особистість партизана, козацьку. Саме козаччина, скориставшись тезою М. Ткачука, "наклала на український національний характер відбиток волелюбності й патріотизму, мужності й відваги" [17, с. 40].

Отже, як показує аналіз фактів, насправді й харківський вапльнянець М. Хвильовий і львівський "вісниківець" Д. Донцов ідеологію мали спільну. М. Хвильовий розглядав проблему орієнтації українського письменства в площині бінарної опозиції "Україна чи Малоросія?" (назва статті) і вказував своїм сучасникам напрям на "Психологічну Європу" (назва іншої статті). В аналогічному руслі міркував Д. Донцов – "Росія чи Європа?" (назва його статті). Перший виступав проти пропаганди в українській літературі "пасивно-песимістичних" настроїв російської класики й обстоював "сильну й здорову, цільну й залізну людину" [18, с. 736-737, 741], відтак, наголошував М. Хвильовий, українське мистецтво мусить орієнтуватися на вироблений Заходом психологічний тип "європейської громадської людини" [18, с. 674]. Д. Донцов вимагав категорично відмовитися від насадженої російським письменством "фільософії кволіх", натомість намагався дати зелене світло в українській літературі "старому вразькому первневі, довкола якого викристалізувалася б сильна і відпорна на всякі чужі впливи душа нації"; тим самим обстоював ідеал – "блискучу й міцну душу Європейця" [7, с. 69].

Така синхронність висловлених ідеалів, на наше переконання, пояснюється, по-перше, тим, що українські митці таким чином відреагували на "дивний феномен" сучасного європейського суспільства – "життєву дезорієнтацію" [12, с. 202]; по-друге, вони мали спільні (такі європейські) першоджерела. Скажімо, знайому риторику зустрічаємо у Ф. Ніцше, який на запитання, "яку саме людину слід *плекати*, який тип людини має найвищу вартість?", відповів категорично й однозначно: "*Наша* доля – це повнота, напруга й зосередженість сили. Ми спрагли за блискавицями й діяннями, ми стоїмо якнайдалі від щастя недолугих (...) Формула нашого щастя: тверде "так" або "ні", пряма лінія і мета" [11, с. 331-332].

Питоною рисою концепції людини (взагалі – художньої концепції) вітчизняних письменників цієї доби є те, що вона наскрізь детермінована нагальними інтересами політичної боротьби. Так, головна мистецька домінанта Л. Мосендза-прозаїка – культ гордої, сильної духом, національно свідомої особистості, життєлюбна, готового водночас пожертвувати своїм життям заради високої мети, тобто саме того ідеалу людини, який був парадигматичним для пражської школи, на особливу височінь піднятий

т. зв. "вісниківською квадригою". Із такою особистістю зустрічаємося в оповіданнях письменника 30-х рр. (зб. "Людина покірна (HOMO LENIS)", повість "Засів").

Зазначений ідеал втілено в образі протагоніста роману "Останній пророк" (1948). У пошуках досконалої особистості автор звернувся до біблійних часів, де на сторінках Нового Завіту й віднайшов її – Іоана Хрестителя, який і став прототипом головного персонажа роману Єгоханана, тобто Богом даного.

Якщо Л. Мосендз шукає таку людину в минулому, то І. Багрянний цілковито перебуває в полоні сучасності. Уся літературна діяльність письменника спрямована, відзначав Ю. Шерех, на створення "образу українця як свідомого й цілеспрямованого борця проти совєтської системи" [19, с. 217]. По суті літературне амплуа І. Багряного – безкомпромисний опонент тотального, інтегрального зла епохи, яким є національне та соціальне гноблення. У нього одна наскрізна тема – змагання української людини з тоталітарними режимами. У такому розумінні всі твори І. Багряного становлять єдиний текст. Дарма, що це зоразу зовсім нові твори з іншими персонажами (Григорій Многогрішний у "Тигроловах", Андрій Чумак у романі "Сад Гетсиманський", навшесті, Максим Колот з роману "Людина біжить над прірвою"), читацький інстинкт підказує, що маємо справу з однією й тією ж особою. Його політичні декларації вельми точно визначають етичні, моральні, волевові, світоглядні якості літературних протагоністів І. Багряного-митця. "Маємо виховувати, – проголошував І. Багрянний-політик, – людей сміливих і гордих, людей незалежних в думаннях і устремліннях, людей діла й ризику. Людей боротьби й фанатичної твердості та зятятості. Людей здібних на жертву" [2, с. 115]. Свідомо орієнтація письменника на творення т. зв. "функціональної" літератури [2, с. 141] спричинила специфічний, "функціональний", ефект: його романи, наголошував Ю. Шерех, "прекрасно надаються як зразок для наслідування, особливо для юнацтва, але не завжди промовляють до свідомості інтелектуального читача" [19, с. 219].

У кожному випадку очевидні спільні ідеологічні засади творів: романи пронизані ідеєю визвольної боротьби поневоленої нації за свободу.

Така постановка творчого завдання закономірно вимагала відповідних мистецьких рішень. Так, події в "Останньому пророці" розгортаються в Палестині на рубежі дохристової й Христової ери. Біля гебронської криниці жінки говорять про синів і Месію, що ось має з'явитися в "усій славі своїй! Мечем і вогнем звільнити народ від чужинців" [10, с. 9-10]. У своїй молитві мати майбутнього пророка Елісеба говорить про страждання свого народу, що, наче лев здобич, ухопив його чужинець, і обіцяє офірувати майбутнього сина Месії, який поведе народ "за закон, за храм, за правду твою!" [10, с. 16]. Так само батько його Захарій вимолює в Господа сина, щоб "побив, знищив і витеребив їх (чужинців. – Ю. М.)" [10, с. 29].

Таким чином, біографічні відомості про найвизначнішого пророка письменник "вмонтовує" в історію євреїв. Після Вавилонського та Єгипетського полону й сорокарічного блукання пустелею в пошуках землі обітваної єврейський народ нарешті знайшов і в тяжкому змаганні з суперниками виборов її. Але прийшло нове лихо. Іудея потрапляє під владу нового ворога – могутнього Риму. Лише диво може врятувати дітей Ізраїля від небезпеки розпорошення в просторі й часі, зникнення з політичної карти світу. Таким дивом має стати прихід Месії. Про нього в романі говорять всі і скрізь. Римські легіонери – за кухлем дешевого вина в єрусалимському шинку грека Ксенофонта. Прості євреї, тільки йшлося "про стан землі й народу, зараз же переходили на міркування про його прихід" [10, с. 20]. Навіть за мурами

царського палацу Ірода не можна було сховатися від чуток про це. У царя іудейського, який давно легковажив законами віри свого народу, "віра в Месію знайшла собі найміцніше місце в його істоті. Майбутній кесар цього світу був йому джерелом постійного страху й недовіря" [10, с. 125].

Відтак образ Єгоханана показано на тлі тогочасної політичної боротьби. Майстерно відтворено письменником схему розстановки політичних сил, які діють у Єрусалимі. Легальну, помірковану опозицію представляють фарисеї, у глибокому підпіллі знаходиться радикальна воєнізована організація – зелоти. Владну верхівку автор "збирає" на бенкеті в Іродовому палаці. Це представники римської адміністрації Публій Квінтілій Вар і його заступник Публій Септімій Квірін, цар Іудеї Ірод, члени синадріону від партії садукеїв, що "вважалися за римських приятелів" [10, с. 115], – первосвященники Матіас, Ганан та ін.

Розкриваються й, так би мовити, механізми, за допомогою яких тримається в покорі поневолений народ. Передовсім це добре підготовлені й оснащені військові підрозділи (легії). Опорою окупантів є відверті зрадники – деспот Ірод і садукеї, які водночас захищені стіною військової міці Риму. Все це спрямовано на нещадний визиск простого народу – селян і ремісників. Велика армія митників знекровлює край непомірними податками: "З чого вже їх не брали? І з винограду, й зі смокви, й із комна, і з воріт, з первородного і з померлого" [10, с. 19]. Левова частка тих багатств вивозиться до метрополії, натомість щедро винагороджуються чужинцями й зрадники. Розкошують на своїх просторах вільних місцеві вельможі – Ірод і садукеї. Кожна річ із Іродового палацу – мозаїки, інкрустації, тканини – здавалося, промовляла відвідувачеві: "Дивіться, якому могутньому, багатому й щасливому володареві я належу!" [10, с. 113].

Тим часом не визиск матеріальних благ більше непокоїть Мосендзових протагоністів, але загроза духовної нівеляції корінного народу під впливом культурної експансії завойовників. Бо вже ось єврейські діти, і малий Єгоханан серед них, хочуть бути подібними до римських воїнів: "Під ними вгиналася земля й розступалася вулиця. Це були люди! Де таких здибати в Геброні? Ще ніхто не казав йому, а він уже знав: це переможці!". І з того дня ні в що інше не хотів гратися, лише в тих відважних людей, "у того міцного, що вів їх" [10, с. 155].

У радикальну залежність від статусу країни, народу поставлений особистий статус персонажів І. Багряного, а їхні "біографії" співвідносяться з "біографією" нації. Так, у "Тигроловах" причиною поневірянь Григорія Многогрішного в "Сибіру неісходимому" є колоніальний статус України (цікавою тут є алюзія з першим політичним каторжанином Дем'яном Многогрішним, що демонструє парадигму стосунків колонії з метрополією). А сам Григорій бачить свою Вітчизну мовби в арештантському вагоні "розчавленою, розшматованою, знеосібленою" [4, с. 169]. В особі Андрія Чумака (роман "Сад Гетсиманський") тоталітарна держава карає всю Україну за її здобутки й поразки в національно-визвольній революції. А драма Максима Колота з роману "Людина біжить над прірвою" відбиває катаклізми тієї "частини Європи, найдаліше висуненої на схід", що стала "найулюбленишим пляцдармом смерті в апокаліптичному побоевищі двох жорстоких систем" [1, с. 42] в "епоху грандіозних катастроф великих і малих світів" [1, с. 20].

Конструювання ідентичності пасіонарної особистості в художній творчості, переконаємося, здійснюється в режимі антагоністичного протистояння на осі "герой – антигерой". Безкомпромісний до будь-якої деформації вистражданого ним ідеалу, Л. Мосендз (краса і сила –

культові в його концепції людини) розгортає образ свого протагоніста в перспективі, скажімо так, біблійного конфлікту "Іоан Хреститель – Ірод". Кожна деталь образу головного Єгохананового опонента, іудейського царя, вказує на фальш, штучність зовнішньої величі, створеної, так би мовити, придворними іміджмейкерами. Його голова була "підправлена зручним голярем", волосся "нафарблене й накручене, обличчя побілене й підсумлене, як у найзнаменитішого міма, грубі уста яскріли червоністю пурпуру, і смолиста борода спускалася на могутні груди, як у перського вельможі". І тримався він "рівно й рухався ходою важко-узброєного воєн-гопліта", і груди мав широкі, "циркового борця", і могутні руки "старанно виголені". На перший погляд, "це був справжній князь", та в одному були безсилі єрусалимські іміджмейкери: грізного іудейського царя зраджує погляд. Так не міг дивитися справжній "володар". Це був, читаємо в романі, погляд "учорашнього хитрого, облесного раба" [10, с. 114].

Мають своїх антиподів – антигероїв – і протагоністи І. Багряного. Григорій Многогрішний ("Тигролови") змагається з Медвином, життєвій філософії Андрія Чумака ("Сад Гетсиманський") протистоять філософії цілого ряду в'язнів і катів. Наочним прикладом духовної деградації в романі "Людина біжить над прірвою" є антипод Максима Колота (навколо якого розгортається антифабула твору) перевертень Віктор Феоктістович Смірнов. За царизму він був учителем історії й Закону Божого, за часів радянської влади – професором діалектичного матеріалізму й заввідділу антирелігійної пропаганди облпарткому, прозваний Соломоном. На початку війни Смірнов не захотів утікати за Урал, відтак при німцях жадав знову "грати чільну роль". Проте на цей раз не вийшло. Не витримав: "Рік глушив горілку зятято й мовчки, намагаючись огородити себе, свою душу, подвійним муром – скепсисом і горілкою – від усіх штурмів" [1, с. 20]. А щоб якось облагородити, теоретично обґрунтувати власну ніцисть, намагається мізерність власної натури поставити, так би мовити, на ідейний фундамент: "Людина – худобина, хам, безхребетний хробак" [1, с. 20]. Таким чином, протягом усього твору в ньому змагаються дві істини: істина протагоніста (Максима Колота) й істина антагоніста (Віктора Смірнова). Увесь романний шлях Максим Колот проходить, здається, задля того, щоб заперечити теорію цього "барда (...) хробачиною філософії" [1, с. 21].

Пасіонарна особистість у романістиці митців МУРу – це певною мірою "бунтівлива людина" А. Камю, яка не визнає компромісів, хоче бути або "всім", цілковито "ототожнюючи себе з тим благом", або "нічим" [8, с. 129]. Так, "громадянський вчинок" Мосендзового Єгоханана здійснюється в часи, коли парадигмою поведінки була якраз покора як запорука комфорту, адже саме "покора й послух дають безпечне життя" [10, с. 172-173]. Аксиологічний аспект протагоніста І. Багряного в романі "Людина біжить над прірвою" полягає в пошуках людини, яка, в "моторошному царстві руїни, безнадії, краху людської душі", має зухвалість "викресати з себе іскру волі й збунтуватися" [1, с. 40].

За своїми внутрішніми законами пасіонарна особистість – трагічна особистість. Головна проблема Єгоханана – класичний конфлікт ідеальної людини з недосконалим світом: "Одурив його Єрусалим! Шукав був Месію, а знайшов фальшивих пророків (...) Дивився за вождями, але знаходив лише шахраїв, перекупців і мініяйл!" [10, с. 320-321]; "Для нього Месія і шлях до нього є святі й непоплямлені не лише чином, але й думками" [10, с. 388]. Автор ніби "пропонує" компромісне вирішення проблеми. Таким чином з'являється в романі Озій – людина розчарована,

яка, лише усамітнівшись від суспільного життя в тиші полів, знаходить втіху. Проте й Озієва "альтернатива" для Єгоханана неприйнятна: "Ні, не має правди Озій, коли Господом спокою називає Вишнього, – мислить він. – Не Господь спокою, але Бог сили, Саваоф могутній і керуючий є Єдиний" [10, с. 328].

Ширший діапазон у цьому плані – в І. Багрянного. Якщо архітектоніка жанру пригодницького роману (таким є "Тигролови") передбачала головним персонажем такого собі супермена, який утікав від погоні "як молодий гордий олень", адже мав на меті повернутися з триумфом, "як завойовник, як месник" [4, с. 38-39], то в наступних творах автора, вочевидь, більше цікавлять питання людської екзистенції. Скажімо, головний персонаж роману "Людина біжить над прірвою" вже "зовсім не героїчний на вигляд, немовби зацькована тваринка", проте з "гарячим, буремним серцем" і з "очима, запаленими вогнем великої, нездійсненої мрії" [1, с. 41]. Трагізм ситуації пояснюється письменником тим, що всі ресурси епохи спрямовані проти його героя. Він живе в такий час, коли людина не лише на своїй землі не має місця під сонцем, але й у цілому світі не знайти їй такого місця. Якщо, зазначає романіст, біблійний Йосип зі своєю родиною міг, рятуючись від терору Ірода, сховатися в Єгипті, то для Максима і його родини немає такого Єгипту. Традиційні естетичні канони, автор наразі пропонує читачеві такий собі, сказати б, літературознавчий лікбез, безсилі адекватно розкрити глибинну суть героїзму сучасної людини. На зміну "легендарному героєві легендарних часів людської історії, оспіваному поетами й трубадурами всіх епох і народів", прийшла "звичайна собі, сіренька, в лахміття вдягнена, заштовхана, стероризована, отака собі мізерна людина 20-го століття", супроти котрої стоять "найбільші страхиття і почвари", серед яких "страхиття нищоти, масової підлоти, масової жорстокості й злоби, що стали разом гідрою мільйонного лова, ще й опанцерованою в залізо" [1, с. 40-41].

Важливий для І. Багрянного й етичний бік проблеми. Якщо, переконує він у "Саду Гетсиманському", класичне розуміння героїчного мало в думці "пафос чину перед лицем світу і перед лицем приготованих лаврів", то стан "сучасної людини на великому конвеєрі", де її розчавлюють "нишком у герметично ізольованих від світу кам'яних мішках", де вона "змагається не для того, щоб здивувати світ", а "щоб своє маленьке "я" зберегти від моральної ганьби й позорища перед самим собою", коли "звичайна смерть героїв – велике, недосяжне щастя" [3, с. 232-233], дефіні-

ювати звичним поняттям "героїзм" просто неможливо. Бо, виявляється, для Андрія Чумака ("Сад Гетсиманський") головне – довести, що людина не "безвольний пес, що скавулить і плазує, готовий лизати що завгодно, від чобіт починаючи" [3, с. 110], для Максима Колота ("Людина біжить над прірвою") – заперечити "хробачину філософію" [1, с. 21] свого антипода.

Підсумовуючи сказане, відзначимо, що естетичний ідеал української романістики періоду Мистецького українського руху – апологія пасіонарної особистості – відбиває питомий аспект творчих пошуків вітчизняних письменників. Ідеологічна тенденційність, політична заангажованість як системотвірний фактор художнього мислення авторів була зумовлена, з одного боку, глибокою духовною кризою, глобальною світоглядною дезорієнтацією, що вразили європейське суспільство; з іншого – "марсельєзами функційної доби" [19, с. 554], агресивні ритми якої вимагали адекватної реакції. На ці виклики часу український роман відгукнувся мобілізацією художніх ресурсів на пошуки надійних орієнтирів, якими має керуватися особистість у своєму житті. Указані обставини сприяли тому, що нерідко аксіологічна домінанта (особливо у творах І. Багрянного) змушувала митця нехтувати власне естетичними критеріями, а також формували якісні жанрові ознаки творів (роман виховання, ідеологічний роман).

1. Багрянний І. Людина біжить над прірвою: Роман. – К., 1992; 2. Багрянний І. Під знаком Скорпіона: З творчої спадщини письменника. – К., 1994; 3. Багрянний І. Сад Гетсиманський: Роман. – К., 1992; 4. Багрянний І. Тигролови: Роман та оповідання. – К., 1991; 5. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції. – Мюнхен, 1948; 6. Дзюба І. Шевченкові "Гайдаки": з відстані часу // Сучасність. – 2004. – №6; 7. Донцов Д. Росія чи Європа? // Літературно-науковий вісник. – 1929. – Річник XXVIII; 8. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М., 1990; 9. Лясковець М. Знесвячування храму // Сучасність. – 1999. – №7-8; 10. Мосендз Л. Останній пророк. – Торонто, 1960; 11. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – К., 1993; 12. Ортега-и-Гассет Х. Новые симптомы // Проблема человека в западной философии: Переводы. – М., 1988; 13. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002; 14. Пахльовська О. Українська літературна цивілізація. Автореф. дис... докт. філол. наук. – К., 2000; 15. Поліщук Я. Присутність відсутності або Проблема читача Лесі Українки // Леся Українка і національна ідея. – К., 1997; 16. Руснак І. Проблеми геоетнічної вкоріненості у повоєнній прозі Уласа Самчука // Наукові записки. – Вип. 47. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2002; 17. Ткачук М. Естетична концепція людини в "Енеїді" Івана Котляревського: Посібник. – К., 1995; 18. Хвильовий М. Новели, оповідання. Повесть про санаторіюну зону. Вальдшнепи. Роман. Поетичні твори. Памфлети. – К., 1995; 19. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків, 1998. – Т. 1.

В. Олефір, асп.

ЖАНРОВА ПАЛІТРА УКРАЇНСЬКОГО РОМАНУ 20–30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто жанрові модифікації українського роману 20–30-х років ХХ ст. Проаналізовано творчу спадщину романістів того періоду (Ю. Смолич, О. Копиленко, С. Божко та ін.).

Genre modifications of the Ukrainian novel in the 1920s-1930s are considered as well as works of the novelists of the period – Ju. Smolych, O. Kopylenko, S. Bozhko and others.

Кожна літературна епоха позначається на розвитку жанрів. Межі між ними є досить рухливими, кожен літературний твір вносить щось своє в жанрову еволюцію.

Актуальність дослідження визначається необхідністю цілісного осмислення літературного процесу перших десятиліть ХХ ст., зокрема жанрових модифікацій українського роману 20–30-х років, наявних у спадщині письменників аналізованого періоду. До цієї проблеми звертались такі вчені, як Л. Новиченко, З. Голубева, В. Дончик, Л. Сенік та ін.

Мета статті – з'ясувати жанрові модифікації українського роману 20–30-х років ХХ ст.

Роман – це духовно-культурний часопис нації, на сторінках якого зображена всебічна картина життя тієї або іншої історичної епохи.

"Роман (нім. Roman, англ. romance, польс. romans, франц. roman, від давньофранц.: оповідь романської мовою) – великий за обсягом епічний твір, метанаратив, для якого характерне панорамне зображення дійсності, багатоплановість на фабульному та сюжетному рівнях розвитку конфліктних ліній, ускладнений хроно-топ, поліфонічна, часто уповільнена розповідь, супроводжувана художнім висвітленням актуальних проблем зовнішнього та внутрішнього світу" [6, с. 342].

Досвід громадянської війни та пореволюційної доби визначили цілий тематичний ряд прозових творів 20–30-х років. "Пошуки нової форми та спроби її оновлення спостерігаємо майже у всіх жанрах літератури, причому інколи новаторство набуває несподіваного, навіть ризикованого характеру" [2, с. 175]. Проблемно-тематичні горизонти прози цього часу дуже широкі. Письменники намагались і далі усвідомити, куди прямує українське суспільство, яких нових форм набувають взаємини людини і світу. Ця проза відзначається інтенсивним жанрово-стильовим оновленням.

У 20-і роки нове творче покоління продовжувало розвивати модерністські засади. Від середини 20-х років розпочалася відверта боротьба московського державницького апарату з національно свідомими українськими силами, насамперед письменниками. Увесь художній процес силоміць спрямовувався в єдине русло – пролетарського інтернаціоналізму. Будь-яка нестандартність охрещувалась "антирадянською" літературою, а письменники – політичними ворогами.

Із кінця 20-х років провідне місце в українській літературі належить романові. Саме в цей період роман збагатився жанровими модифікаціями, такими як роман соціально-побутовий (А. Головка), проблемно-психологічний (В. Підмогильний, Я. Качура, О. Копиленко), історико-революційний з елементами пригодництва (О. Досвітній), історичний (С. Божко), сатиричний (С. Смолич, Д. Бузько), науково-фантастичний (В. Винниченко, Ю. Смолич), пригодницький (О. Слісаренко, Ю. Смолич).

Художні пошуки Ю. Смолича в проблемно-тематичній сфері і в засобах художнього зображення йшли в руслі розвитку тогочасної прози, що активно засвоювала і використовувала досвід світової та вітчизняної модерної літератури. Письменник прагнув до збагачення жанрових форм прози та її стильових засобів. Оновлюючи романну форму, він пише романи пригодницький, науково-фантастичний, біографічний, публіцистичний, роман-памфлет.

Роман Ю. Смолича "Останній Ейджевуд" (1926) – це фактично перший український соціально-пригодницький роман, один з нечисленних на той час творів на оборонну тематику. Питання про особливості сюжету в пригодницькому творі є важливим. Йдеться про формування типів, характерів, розкриття теми та ідеї твору. Нові теми і характери пригодницьких творів, природно, викликали до життя й нові сюжети, визначали їх специфіку.

"Останній Ейджевуд" малює майбутню війну між капіталістичним світом (символом якого є США) на чолі з Лігою Націй і СРСР. Тема твору відображала пануючі в тогочасному радянському суспільстві настрої, адже протягом 20-х років відносини між СРСР і провідними країнами світу були напруженими. Варто зазначити, що Версальсько-Вашінгтонська система, створена країнами-переможницями в Першій світовій війні, значною мірою була спрямована проти Радянського Союзу, на західних теренах якого виник так званий "санітарний кордон". Він включав групу держав (Польща, Угорщина, Румунія), яка повинна була грати роль бар'єру, що відділяв полум'я "червоної небезпеки" від європейських демократій. Зрозуміло, що така політика не знаходила схвалення радянського керівництва, яке основними напрямками зовнішньої діяльності держави вважало зміцнення позицій СРСР на міжнародній арені і розповсюдження комуністичного руху у світі.

Цю позицію ворожості західних держав до СРСР зустрічав на сторінках роману: "У відповідь на наш ультиматум капіталістичний світ оголосив нам війну..." [8, с. 4].

За сюжетом твору, головний герой Володимир, відраджений із СРСР до США, дістає там формули нововинайдених отруйних газів і привозить їх до Радянського Союзу. Формули дають змогу винайти засоби нейтралізації отруйних газів. Боротьба за газ буржуазії з робітництвом і газова війна лежать в основі роману. Ця боротьба стрімко розгортається протягом кількох днів і так само швидко закінчується після того, як американські робітники заволоділи єдиним на увесь світ неприступним і надзвичайно законспірованим заводом отруйних газів (завод Ейджевуда).

Події розгорнуто в цікавий сюжет відповідно до законів пригодницького твору (таємні задуми, складні плани їх виконання, переслідування, втеча тощо). Все це динамізує роман, а численні перешкоди, що виникають на шляху до здійснення намірів, і несподіване їх подолання змушують читача пильно стежити за розвитком подій.

Усе, створене письменником у різних жанрах прози, позначене рисами оригінального, своєрідного таланту.

На наш погляд, значну роль у прозі тих років відіграв жанр соціального роману, з допомогою якого письменники прагнули художньо осмислити суспільні проблеми.

"Соціальний роман – це швидше тип роману, який, у свою чергу, поділяється на окремі види – соціально-психологічний, соціально-авантюрний, сатиричний тощо, але в кожному з них при зображенні дійсності все ж основним, провідним залишається соціальний момент, який превалює над всіма іншими і фактично є ключем для розуміння суті цього художнього твору" [2, с. 62-63].

Створення жанру соціального роману є лише визнанням необхідності охопити життя у всьому його різноманітті, небажанням відмахнутися від найістотніших явищ дійсності. Саме в соціальному романі знаходить своє художнє відображення весь комплекс проблем, якими живе кожна європейська література, він розкриває соціально-типове, показує органічну єдність долі людини й суспільства.

Його досвід використав Ю. Яновський, який з кінця 20-х років стає відомий як романіст. Художня обдарованість письменника, безперечно, має виразне романтичне забарвлення. Більше того, його романтична обдарованість є еталонною, можна сказати – знаковою. Письменника-романтика цікавила не еволюція характеру, а поведінка героя в умовах найважчих випробувань. Тенденції революційного романтизму були своєрідною преамбулою його "зрілого" неоромантизму, який найповнокровніше виявився в соціально-утопічному романі "Майстер корабля" (1928). Роман увібрав частку того безпосереднього життєвого досвіду письменника, який він набув за час роботи на Одеській кіностудії. Дуже органічно вплетені в загальну канву роману нотатки синів героя, листи його коханої – балерини Тайях, роздуми самого автора.

Уже сама тема роману "Майстер корабля" – море й кіномистецтво – виконана в сміливому неоромантичному ключі, значно розширювала ідейно-проблемні й стилістичні обрії української прози.

Окрім цього, "Майстром корабля" письменник демонстрував нову форму, в якій домінував раціоналістичний стрижень, поетика умовного моделювання.

Через образ оповідача – сімдесятилітнього То-Ма-Кі (прототипом якого вважають самого Ю. Яновського) – автор розмірковує сам і змушує всіх інших персонажів постійно "мудрувати". Оповідь ведеться переважно у формі ліричної сповіді То-Ма-Кі. Йдеться про минуле, але з висоти майбутнього – із 70-х років XX ст. Ця оповідь переривається вставними "історіями" з життя інших героїв, які самі їх згадують, – і тут, звичайно, фантазії прозаїка немає меж. Ю. Яновський зміщує не лише різні часові, але й

просторові площини: композиція досить вільна, роман розбудовується на очах у читача – автор зумисне залучає його до активної співучасті в такому віртуальному творенні нової дійсності. Авторська (а також читацька) уява мандрує слідом за дією, що відбувається (реально або в споминах) то в Місті (тобто Одесі), то в Італії, на острові Ява, у Румунії. Ця дія більш авантюрно-пригодницька, інтригуюча, аніж логічно-описова, герої постійно перебувають у якихось випробувальних, критичних ситуаціях, що спонукають до вибору. Зовнішній сюжет час від часу переходить у сюжет внутрішній (що стосується емоційних переживань героїв) і навпаки.

На сторінках роману досить реально описуються пейзажі тогочасної Одеси: "Ми йдемо серединою бульвару в напрямку до східців у порт. Бульвар нагадує клітку зоологічного саду, з якої вивезли звірів і лагодяться її почистити. Ще не повиходили підмітальники, поливальники й чепурії – люди, що мають повне право зневажати нас: вони знають наші гріхи і бруд. Біля пам'ятника французькому герцогу стеляться вниз широкі східці. Герцог показує рукою своє задоволення з моря й торговельної гавані, що лежить просто перед нами" [9, с. 45].

Українська проза 20-х років XX ст. засвоює й активно впроваджує також ще одну новітню духовно-психологічну "субстанцію" у свідомості української людини того часу – Місто. У місті на березі моря вирішується й доля таємничої, прекрасної танцівниці Тайах. Зрештою, саме із цим романтичним образом пов'язаний сюжет роману. У виборі місця й ролі жінки в романі Ю. Яновського також пішов новим для української літератури модерністичним шляхом. Свою Прекрасну Даму він наділяє екзотичним і легендарним іменем.

Тайах намагається вирватися з полону непривабливого минулого, поступово повертає собі почуття власної гідності, впевненості, очищається духовно. Дівчина зізнається: "Я така жадібна до всього... я, мабуть, вродилася авантюрицею. Батько мій італієць, мати слов'янка. Я не можу всидіти на місці. Та з вами я ніби потрапила до лагуни. Мені хочеться тихо пливати, говорити неголосно й сміятися з того, що сонце світить і летять промені на сад" [9, с. 51].

Це характерна риса романтичного світовідчуття Ю. Яновського – його герої завжди тягнуться до світла, прагнуть збагатити своє внутрішнє ество, ніколи не в'язнуть у полоні власних сумнівів і нікчемності. Героїня з надією чекає майбутнє. У неї закохуються всі три головних героя твору, що, хоч і створює певні колізії в стосунках, але не розбиває чоловічої дружби.

Критика неоднозначно сприйняла твір, адже, з одного боку, роман був цікавий, а з іншого – у ньому був відсутній герой-пролетарій, не оспівувалась "процвітаюча радянська дійсність".

Персонажі "Майстра корабля" внесли в українську прозу 20-х років XX ст. дух творчого неспокою, сміливого пориву до утвердження в цьому неспокійному новому світі. Письменникові вдалося поєднати в романі загальнолюдське й національне, сміливо спроектувати майбутнє.

Проза 30-х років ще встигла зблизнути проявами творчої незалежності, хоча й зазнала розгромної вульгарно-соціалістичної критики.

В умовах тоталітарного режиму український роман цього десятиліття зазнає кризи, художня правда поступається соціальному замовленню. Влада вимагає від романіста "оспівувати" колективізацію, соціалістичну індустріалізацію і культурну революцію, будь-які спроби об'єктивного мистецького зображення дійсності нівелюються нещадним цькуванням українського письменства. Як наслідок – виникає виробничий роман, в якому

домінуючу позицію займає опис виробничих процесів, адміністративних конфліктів тощо.

Усе ж варто зазначити, що виробничий роман фіксував процес творення нового виробництва в місті і в селі, де нові його форми ставали водночас вираженням нових форм соціального життя, нових взаємин між людьми.

"Український виробничий роман дав літературі і читачеві передусім "фактичний образ" (хай багато в чому й недосконалий) подій і процесів, що відбувалися, образ, виконаний найчастіше нарисовими засобами: величезні будівельні майданчики, заводські цехи і прогони, різноліка трудова маса, напруження штурмових днів і ночей, складний світ техніки й технології, який з незнайомого, екзотичного поступово перетворювався в звичайний, обжитий і освоєний, невлаштований, здіблений і разом з тим подвійницький побут людей – усе це вперше вводилося в літературу" [5, с. 27].

Таким чином, виробничий роман містив проблему створення "нового суспільства" і "нової людини" радянської доби. Художнє осмислення її мало виявлятися, перш за все, у розкритті процесу соціалістичної індустріалізації, адже саме завдяки їй мусила зникнути вікова прірва між містом і селом, а селянство перетворитися на абсолютно нову соціально-культурну категорію.

Прикладом виробничого роману може слугувати твір О. Копиленка "Народжується місто" (1932), написаний на матеріалі особистого життя. Майже два роки письменник провів на будівництві Харківського тракторного заводу, де був не лише спостерігачем, а й активним учасником виробничого процесу.

Роман розповідає про події, які відбувалися в Харкові в період формування його як індустріального центру. Ми бачимо Харків часів першої п'ятирічки, коли ціною неймовірних зусиль зводяться грандіозні індустріальні будови: Дніпробуд і Турксиб, Магнітогорськ і Комсомольськ-на-Амурі. Конфлікт будується за основною схемою протистояння прихильників нового (пролетарського) і старого (буржуазного) в суспільному житті й виробництві.

У творі реалізується концепція творення "нового світу" через будівництво міста. При цьому організація простору для індивідуального життя переплітається з індустріальним простором заводу, який не протиставляється, а навпаки, часом виконує функцію дому. Вдивляння героїв у далечинь – за обрій – можна прочитати як підсвідому орієнтацію на перевагу цивілізаційних універсалій у майбутньому соціумі.

У труднощах і важкій праці, подібній до військової діяльності, провадиться будівництво нового індустріального міста, міста-ідеалу, подібного до "загірної комуні" М. Хвильового. Власне, таке бачення міста висловлює у своїй розмові Сашко Неїжмак: "Мені дуже подобаються на плані ці слова... Лінія напрямку вітрів, які віють тут найчастіше... Метеорологи здорово назвали ці вітри – панівні вітри... Робітничий клас будує міста, що своїм творчим вітром обвівають заводи, фабрики..." [3, с. 54].

Величезне будівництво асоціюється з утопічним осередком всесвітнього щастя, рівності і благоденства, перед читачем постають картини майбутнього індустріального міста, що поширює свої межі на всю країну: "Перед її очима постала вся країна, яка перебудовується за планом першої п'ятирічки" [3, с. 141].

У романтизованих образах індустріалізації міста і його молодих будівників, які долають усі труднощі заради "світлого майбутнього", виявляється апологетизація невичерпних сил народу, котрі, як і Ю. Яновський, поетизував О. Копиленко.

Загалом, як бачимо, специфіка постреволюційної дійсності визначала своєрідність художнього бачення у творчості письменників 20–30-х років.

Отже, роман О. Копиленка "Народжується місто" є відбиттям характерних тенденцій розвитку української літератури тогочасного періоду.

Поважне місце в літературі посідає жанр історичного роману. "Роман історичний – побудований на історичному сюжеті, відтворює у художній формі якусь епоху, певний період історії" [7, с. 608].

В українській літературі жанр історичного роману покликаний відтворити об'єктивну картину минулого. Особливо цікавим для нашого часу може бути показ становлення нових соціально-історичних формацій, формування нових суспільних відносин тощо.

Історичні твори з плином часу не старіють, не втрачають своєї здатності захоплювати читача емоційною силою образного слова, динамікою розвитку сюжету, напруженою думкою, в якій пульсує дух зображуваного часу. До таких творів належить і роман С. Божка "В степах" (1930), яким він продовжив реалістичні традиції української прози.

Досвід творчої праці над оповіданнями, повістями про минуле, над історичними джерелами надався письменнику під час написання роману, що посів помітне місце в історії української літератури.

Роман традиційно зараховувався до так званих історико-революційних творів, акцентувалося на відображенні в ньому процесу зростання класової свідомості мас (виникнення революційних загонів пролетаріату й осередків соціал-демократичної робітничої партії, участь трудящих у подіях першої російської революції 1905 р. та ін.). Однак художня картина цього роману-епопеї (В. Дончик) виявилась набагато ширшою: у полі зору автора – українська дійсність XIX – початку XX ст. у вимірах економічно-виробничих, соціально-побутових, психологічно-індивідуальних.

Письменник звертається до шахтарської тематики, розробленої в українській літературі Б. Грінченком, С. Черкасенком та ін. Він широко розкриває картини становлення Донеччини як промислово-вугільного краю України, концентруючи свою увагу на подіях, що відбуваються в одному зі степових кутків краю.

У романі змальовано виникнення великих земельно-власницьких володінь, розвиток капіталістичних відносин і зародження вугільної промисловості. Багато сторінок твору відводиться показу перетворення невеликого степового містечка в значний торгівельний і промисловий центр, своєрідну столицю західного Донбасу. Із знанням справи автор змальовує це місто: "Курів степ

копальнями, сходились і з'їздилися юрби безробітної людності, а пунктом їхнього розподілу була станція Генераш. І коли маси робочої людності розпоршились по копальнях, коли увірвалися в підземні товщі степу, тоді тут і там погнало могили сіро-червоної породи та чорно-синього вугілля. Станція стала місцем розподілу і робочої сили, і вугілля, і хліба. Майдан навколо станції обсіли крамниці й будинки ремісників та містечкового купецтва. Закурили димарі величезних парових млинів, а забране з околиць сіл та економії зерно перемелювалось на борошно й шло на копальні та далі – заводи Донбасу" [1, с. 185-186].

Цей край був близьким С. Божку, бо недалеко звідси, у широких степах західного Донбасу, знаходився і його хутір Крутоярівка. А назва міста та його опис настановлюють на думку, що перед нами Гришине – теперішній Красноармійськ.

У творі ми знайомимось із образами сільських підприємців (граф Шаботинський, Генріх Нейман) і промисловиків-капіталістів різних рангів (Густав Нейман, юрист Шейн та ін.). Вони показані в гострій економічній боротьбі за виживання. Іноземці мріють збільшити капітали на донецькій землі, інші – плекають наміри на загартування власні руки багатств іноземців.

У романі зображено також колоритні постаті селян, шахтарів, трудівників панської економії – Сапрона Джермелі та його дружини-красуні Уляни, Кирила Руденка і Миколи Байди. Через сюжет і систему персонажів письменник показує завершення в Україні "чабанського віку" і настання доби реформ, що покликані змінити її соціальне, економічне й духовне обличчя.

Романи "Останній Ейджевуд" Ю. Смолича, "Майстер корабля" Ю. Яновського, "В степах" С. Божка, "Народжується місто" О. Копиленка – це важливі віхи української прози. Вони по-своєму дали панораму політичних, суспільних і національних відносин в українському суспільстві першої половини XX ст.

1. Божко С. В степах. – К., 1986; 2. Голубева З. Український радянський роман 20-х років. – Харків, 1967; 3. Копиленко О. Вибрані твори. – К., 1953; 4. Лапушкіна Н. Проза Сави Божка в літературному процесі 20 – 30-х років XX століття: Історична концепція, жанрові особливості: Автореф. дис... канд. філол. наук. – Харків, 2008; 5. Новиченко Л. Український радянський роман. – К., 1976; 6. Роман // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2; 7. Роман // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997; 8. Смолич Ю. Останній Ейджевуд. – Харків, 1929; 9. Яновський Ю. Майстер корабля // Ю. Яновський. Твори: У 5 т. – К., 1958. – Т. 2.

І. Сквирська, асп.

СИСТЕМА ОБРАЗІВ ПОВІСТІ Ю. КОСАЧА "ЕНЕЙ ТА ЖИТТЯ ІНШИХ"

Проаналізовано систему образів повісті Ю. Косача "Еней та життя інших". У центрі дослідження – образ Енея, символ українського емігранта. Автор осмислює античний міф про Енея в національному контексті.

The system of images of Yuriy Kosach's novel "Henie and the life of others" is analyzed in this article. The article focuses on the image of Henie as a symbol of Ukrainian immigration. The author interprets the antique myth about Henie in the Ukrainian national context.

Творчість Ю. Косача належить до проблем маловивчених в історії українського літературознавства. Окремі його аспекти досліджуються в працях Ю. Шереха, В. Державина, Д. Павличка, Ю. Смолича, С. Павличко, В. Агєєвої, Н. Околітенко, Ю. Мариненка та ін. Так, Ю. Шерех на сторінках своїх праць, зокрема в розвідці "Прощання з учора" (1947), здійснив ґрунтовний аналіз повісті "Еней та життя інших". Для модерних студій над літературною спадщиною письменника характерним є вивчення її з погляду оновлення стилю і художніх засобів тогочасної української літератури, інтеграції її до європейського контексту.

Новизна цієї статті полягає в тому, що в ній уперше подано системний аналіз образної системи повісті

Ю. Косача "Еней і життя інших". Відтак, мета дослідження – проаналізувати систему образів твору, визначити функціональну роль кожного з образів, суть ідеї, що закладена в них.

Для Ю. Косача-емігранта проблема національної ідентичності є визначальною і навіть базовою. Яскраво вона виражена в повісті "Еней і життя інших". Ю. Шерех наголошує, що в цьому творі поєднуються головні ознаки, властиві всій попередній творчості письменника, – пристрасність, незвичайність і своєрідність, сміливість і поетичність – із тією "виміреністю, яка єдина накладає на мистецький витвір карб твердої тривалості" [5, с. 500]. Загалом повість написана в річці світоглядних і художніх традицій Мистецького українського руху. Нею

автор засвідчив свій "європеїзм". У ширшому плані цей твір став одним із найяскравіших зразків українського модернізму, який орієнтувався на Європу. Свідченням цього є "присутність" М. Хвильового у творі, його модерністських настроїв і почуттів [1, с. 5].

Ю. Косач звертається до образу Енея не випадково. Від часів "Енеїди" І. Котляревського він став символом українського блукача, змушеного ходити чужими землями. І. Котляревський звернувся до цього образу 1798 року, а 1755 року за наказом російської імператриці Катерини II було зруйновано Запорізьку Січ. Відтоді українське козацтво було позбавлено місця свого проживання і змушене вирушити в чужі землі в пошуках кращої долі. Таким чином вони тікали від закріпачення, прагнучи зберегти найдорожче – волю. Радянський режим поставив собі за мету перетворити український народ у рабів системи. Тому і до, і після Другої світової війни хвилі українських емігрантів йшли на Захід. Утікачі від радянського поневолення шукали долю і щастя в Європі та США. Косачів Еней – Вадим Васильович, персонаж, який у повісті виступає не лише оповідачем, а й оцінювачем всього і вся, – узагальнений символ такого національного блукача. Героїня твору Галочка на початку повісті проголошує ключову ідею: вони, емігранти, приречені бути вирваними з ґрунту. Ця приреченість – історична. Еней в українській літературі не вперше стикається із цією приреченістю. Але Еней у І. Котляревського й Еней у Ю. Косача – різні. Другий Еней фактично не є борцем, як перший. Він став іншим за сотні років.

Для всіх героїв повісті Ю. Косача Україна була і залишається казкою – далекою, сповитою в голубині імлі. Відірваність від України спричиняє в душах героїв щось спільне – це неспокій, вічний бурелом. І герої тавровані цим неспокоєм, змушені нести його як тягар по життю. У цьому – їхня одержимість і приреченість. Саме це, на думку автора, творить трагізм їхньої доби та їх самих як особистостей. Вони стали немовби перекотиполею.

Для письменника важливим є походження героїв. Так, із повісті "Еней та життя інших" невідомо, як у своїй вітчизні жив герой, як він опинився на чужині. Є лише натяки на те, що Еней походить із аристократичного роду, виріс серед чудової природи. У нього залишилися дуже гарні спогади про дитинство. Відомо, що причиною втрати батьківщини стала революція. Пізніше Еней перебував у Іспанії, брав участь у громадянській війні на боці республіканців, що зазнали поразки. У Белграді Вадим Васильович пише новели, милується краєвидами, які нагадують йому українське місто Житомир. Потім знайомиться з Галочкою, якій автор приписує ще й риси Вергілієвої Дідони. Вадим – мисляча особистість. Він критично оцінює твори Т. Шевченка, Є. Плужника, Є. Маланюка, спадщину Бароко (XVII-XVIII ст.). Мати Галочки Ганна Олексіївна називає його "страшним самостійником" [3, с. 273]. М. Гоголь для нього – "великий українець" [3, с. 265]. Еней є політично і національно свідомим. Часто інтонації та погляди Вадима Васильовича нагадують пафос літературної дискусії періоду українізації 20-х років. Оповідач використовує цифри і факти, які дають змогу ідентифікувати й авторів різних концепцій України (передусім Т. Шевченка і М. Гоголя), і власну позицію Ю. Косача щодо українського національного питання. Його речником виступає Еней.

Вадим Васильович однозначно не сприймає України в баченні М. Гоголя. Він відверто зізнається, що "хоче сердитись" на неї. При цьому наголошує: "Не всьо равно, мої любі, мої безталанні полтавки, "не чуден Днепр прі тихой погоде", а ревучий Днепр, а сердитий, як шквиря, як гроза в горобину ніч, що стряслася над нами Anno Domini 1917-го..." [3, с. 270]. Дух протесту гово-

рить у ньому, коли Еней марить, що "кошовий І. Сірко нагнав їх потурчених тум, що не схотіли вертатись додому, й над Гнилим морем порубав би їх упень, з персердя козацького серця, скипілого кров'ю" [3, с. 270]. На думку автора, позицію якого висловлює Еней, вирішення українського національного питання є перекодування модусу ідентичності "енківен" з гоголівського типу ментальності на шевченківський. Вадим Васильович висловлює побажання-мрію, що блудні сини і дочки України, "відбившись від дому, прийдуть колись до нього самі, гнані незримою силою, прийдуть на зов одвічної землі" [3, с. 271].

Цікавим у повісті є образ Галочки. Прізвище Галочки знаходиться в анналах українського Бароко. Гетьман П. Орлик листувався з її пращуром, який був "мужем у шоломі", обороняв свою вітчизну від ворогів. Старовинні папери свідчать, що в долі цього роду наявні два напрями. Представники першого вступили на службу до російських царів, про що свідчить обведений червоним олівцем запис. За це вони отримали села й хутори, потім судилися один з одним за маєтності, як пише автор, "не відставали від свого меркантильного віку" [3, с. 267]. А в інших актах, так само "наполегливо читаних", підкреслених "свіжішим олівцем", містяться свідчення, що серед пращурів Галочки були й такі, які в добу Руїни мріяли про те, щоб Україна "не знала жадного підданства, але вільною Річчю Посполитою зоставала" [3, с. 267]. Галочка знає про це. Дівчина усвідомлює, що всі вони мають рід, але відірвані від рідної землі. Водночас емігранти живуть духом України 30-х років. Свідченням цього є цитати з поезії Є. Плужника, що несуть дух волі та любові.

За сюжетом повісті, Галочка нібито має одружитися з американським лейтенантом Фредом і виїхати з ним до США. Вона чекає на зустріч із ним. Водночас Вадим Васильович очікує на її зустріч із Миколою Іриним, закоханим у Галочку. У цьому любовному трикутнику Галочка виступає в образі української Попелюшки, а Фред – закордонного принца. Так автор говорить про "європейскість" Галочки. Але далі ми бачимо, як оповідь переходить у річище суто українських літературних традицій. Бачимо моделювання чи навіть пародіювання, як вважає Ю. Мариненко, "мелодраматичної колізії "Наталки Полтавки" І. Котляревського: після смерті батька мати з красунею дочкою опиняються в скрутному становищі, яке можна виправити вигідним шлюбом доньки. Остаточним читач у цьому перекодується згодом, коли наратор "відкриє карти", назвавши Ганну Олексіївну Терпелихою. Відповідно в координатах п'єси І. Котляревського здійснено й розстановку персонажів: Ганна Олексіївна – Терпелиха, Галочка – Наталка, Ірин – Петро, Фред – Возний. А, скажімо, романтичні асоціації наратора, викликані пропозицією Фреда Галочці, становлять спародійований на мурівський лад відблиск "української мрії" ("і ставок, і млинок, і вишневий садок"), так би мовити, її "модернізований варіант" [4, с. 270]. Вона, як і всі, – без ґрунту, свідченням чого є слова героїні про те, що "уперте хотіння долі, й ми нічого не поради́мо, ми скоряємось – у нас не може бути батьківщини, й навіть, коли б вона була, ми будемо чужі їй" [3, с. 262-263].

У героїв повісті існує своєрідне табу на розмови про минуле. Так, Галочка щодо цього говорить: "У нас не говориться про минуле. Ми спрямовуємось виключно в майбутнє" [3, с. 280]. Але "поцілунок майбутнього" [3, с. 268] час від часу спокушає героїв. Хоча саме їхній досвід минулого дає змогу оцінювати і розуміти сучасність. Ю. Шерех щодо цього наголошує, що повість Ю. Косача – це "книжка про сучасне для майбутнього" [5, с. 501].

Галочка успадкувала від своїх предків, козацьких полковників, неспокійну і бунтівну вдачу, а свою "рафі-

нованість" і надто "зіпсований смак" вона пояснює тим, що не любить "яскравих кічів, солодких мелодрам і суперромантичної лірики" [3, с. 264]. Вона остаточно усвідомлює себе як українку. Галочка сама говорить, що стала українкою не тому, що "побачила соняшники й вишневі садки". Україна для неї була і залишається "казкою, далекою-далекою", гірським орлом, "що прилітає в сповнену загравами ніч і проквіляє, й кров сочиться, згустками падає з дзьоба" [3, с. 263]. Фактично, це політична візія героїні.

Образ професора Кравченка є втіленням українського інтелігента і мислителя. Образ героя характеризується його поглядами на життя і суспільство. Професор вважає, що відмолодження духа є не лише поверненням до попередньої форми. Воно є переробленням себе самого. Професор визнає лише один єдиний закон – Моральний, Божий, що здатен регулювати буття. Поліс він вважає джерелом української державної й національної ідеї. Джерела цієї ідеї він бачить у давніх часах, що нині проявляються в синтезі Еллади і степу. Ця теза Кравченка перегукується з позицією українських неокласиків. Тут наголошується на колосальній важливості соціальної правди.

Авторові близькими є ідеї Є. Маланюка. Ю. Косач із його європеїзмом прагне виступити проти етнографічних лаштунків, вишневих садків, соняшників, жупанів, галушок, шаровар, романтизму як тих чинників, які здатні перетворити українську націю в сільську. Він – за її мілітаризм, бо це на часі, за перетворення її в державну націю. Автор стоїть на тому, що українці повинні проявити себе в усіх аспектах. Кравченко озвучує тезу автора про необхідність так званої "холодної калькуляції", тобто прагматизму, розрахунку, реалізму. Він актуалізує ідею зорганізованого духовного полісу, а історію вважає справою і образом розуму. Щодо мистецтва професор Кравченко також є речником поглядів самого автора. Він стоїть на тому, що мистецтво – це свобода. Мистецтвом майбутнього є визволення людини, а самоздійснення митця – це визначальна мета. Професор наголошує, що самоздійснення особистості митця проявляється в його творі.

Ідея волі людської особистості є визначальною для героя. Він вважає, що наперекір усьому людина повинна бути вільною. Вона може сприймати або не сприймати життя, однак сама відповідає за свою долю. Людина вступає у бій із життям, із його часто прикритим і недоречним фатумом часової обмеженості. Особистість завжди є собою. Але саме це породжує безконечну драму її існування. Професор переконаний у тому, що повстання бестії кінчиться. Це означає, що визволення злочину закінчується. Його покоління є свідком народження нової доби в історії. Її визначальним компонентом є реабілітація совісті. Вік раціоналізму агонізує. На зміну холодному "рацію" приходить людина з її думками і переживаннями. Це зламна доба, що характеризується поєднанням рис та елементів різних епох і стилів, зокрема Бароко, романтизму, бідемаєру, етнографізму та ін., які проливають світло на ту добу, дають можливість краще її зрозуміти. Визначальними є протилежні стилі – козацького Бароко та етнографічний (так називає його сам автор). Перший – є державницьким за своєю сутністю. Він динамічний, дає можливість людині реагувати на виклики доби. Другий – зводить націю на манівці, гальмує процес її європеїзації. У творі бачимо неприховане і відверте звеличення доби Бароко, коли "полковники брязкотили шаблями, хвилювалась голота, не опереткова, не стилізована, оселедцювано-жупанна проміжної, етнографічної доби, а мужня, сонценосна, як грім літавр, як рокотання слави" [3, с. 268]. Загалом професор виступає яскравим виразником ідеї незалежності особис-

тості. Він вважає: усе, що він стверджує, служить виразнішому ствердженню його власної особистості.

У творі Ю. Косач репрезентує власну концепцію особистості. Щодо цього Ю. Шерех зазначає, що письменник підійшов до цієї справи критично, показав, як у ході подій останньої війни ідеал, вихований передвоєнними роками, частково втрачає під собою ґрунт, меркне, і герой змушений шукати нових шляхів, змушений перебудовувати себе й методи своєї дії. Тема Енея – це тема "повноти вияву душі української людини. Особливість цього твору в тому, що автор намілює перенести цю тему з історичної й географічної далечини в близькі до нас роки і обставини, зв'язати з конкретними ідеологічними й політичними течіями, що й тепер мають сильний вплив в українській еміграції" [3, с. 220]. Косачева концепція людини втілюється в образі Миколи Ірина. Навколо нього вибудовуються всі сюжетні лінії – Енея, Галочки, Лариси, Кравчука та ін. Він є учасником головних подій, їх рушієм. Очевидно, що прототипом цього образу став поет і політичний діяч О. Ольжич. Бачимо в Ірина подібні елементи біографії, зовнішності. Він – такий самий категоричний і безкомпромісний.

Микола Ірин одержимий волею до свободи. Він протиставив волю і любов, волю і владу, навіть більше – волю і свободу. Герой упевнений, що після повстання бестії почнеться повстання людини. Він впливає на всіх героїв. Особливо сильно – на Галочку. Це від нього в неї з'явилися "барокові візії", історизм і "квітіння душі". Вона звільняється разом із ним із-під влади вчорашнього дня і готова йти в майбуття. Перед Ірином стоїть вибір: компроміс зі злом – "іти назустріч злу, скоритись йому ... й чинити єдино можливе: шукати засоби злагодити зло" [3, с. 343] або – "для людей, що хочуть бути все ж таки людьми, це – жертва" [3, с. 343]. Переживши муки сумління, герой стає на інший шлях. Автор наголошує, що це був цілком свідомий вибір вільної людини, яка переступила межу вчорашніх догм, "людини потойбіч зневіри" [3, с. 346]. Водночас герої усвідомлюють, що зло важко перемогти.

Щодо образу Ганни Олексіївни, то автор пише, що її час "спинивсь на якомусь 1913 році, і високоносність петербурзького пансіону й надземність Зимового палацу не знищили ці тверді роки, ці довгі роки, що в них розтанув димок пароплава в бірюзовому ранку в рейді Константинополя й знітився жар белградського Каїмідану й бузкова перспектива Єлїсейських Піль" [3, с. 259]. Цей образ не є статичним. Він зазнає еволюційних змін. Спочатку Галина Олексіївна повністю співзвучна з білоемігрантським оточенням, коли всі розмови розпочинаються спогадами про весну в чернігівському маєтку. Тоді її мова "сонна", "Терпелишиного стилю", яка немов вросла "ще міцнішим сопрано у мелодію наталякополтавської мелодрами" [3, с. 259]. Із часом героїня змінюється, про що свідчать нові інтонації в мові. Ці зміни відзначає Еней на основі аналізу її фрази – запитання до професора Кравчука: "А як буде з нашою справою?" На це він відповідає: "Я спочатку не второпав, яка це "наша справа", але я забув: поліття беградських генералів і малоросійських щибетушок давно минуло, навіть для Ганни Олексіївни; вона говорила все ще з петербурзько-паризьким акцентом мовою Заньковецької, але це було мило, як повів з далеких мірогородських дібров". Вона питала так, як "стривожено питалися полковничихи Апостолихи, Чепелихи", так, як згодом – "капітанші Шершевицькі, Андреевичихи 2-гі" після розгрому Чернігівського полку. "І може, й напевно, так тихо питалася кн. Рєпніна, коли в салон входив невисокий чоловік, з лисіючим чолом, елегантно одягнений, кобзар Тарас Григорович" [3, с. 283].

Наприкінці твору Еней говорить: "А що було мені, Еневі, — до життя інших?" [3, с. 349]. І в цьому — його головна сутність як особистості. Еней є фактично alter ego самого автора. Через цей образ митець осмислює епоху, долю в ній України, національну особистість. Він спостерігає за всім цим і дає власні оцінки того, що відбувається.

У творі вимальовується також узагальнений образ України. Він співзвучний із образом України, присутнім у вірші Лесі Українки "Красо України, Подолля!". А образ річки Дунаю у творі Ю. Косача перегукується з образом цієї ріки в народній пісні "Тихо, тихо Дунай воду несе".

Отже, система образів повісті Ю. Косача "Еней та життя інших" репрезентує генерацію українських емігрантів, блукачів, позбавлених рідної Вітчизни. Незва-

жаючи на це, вони залишаються носіями національної ідеї. У характері та сутності кожного з них вона втілюється по-різному, але головним є те, що людська особистість є вільною. Такою вона залишається завжди і всюди, за будь-яких умов та обставин.

1. Агеева В. Між екзотизмом і традицією // Ю. Косач. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі. — К., 2003; 2. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-47) // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття: У 4 кн. — К., 2001. — Кн. 3; 3. Косач Ю. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі. — К., 2003; 4. Мариненко Ю. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років XX століття. — Кіровоград, 2004; 5. Шерех Ю. Слово про Юрія Косача // Ю. Шерех. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. — Харків, 1998. — Т. 1.

О. Тетеріна, канд. філол. наук

ВОЛОДИМИР САМІЙЛЕНКО: ПЕРЕКЛАД ЯК СТИМУЛ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОШУКІВ

Розглянуто літературознавчу концепцію В. Самійленка. Осмислено стимулюючу роль художнього перекладу творів світової літератури у творчому зростанні письменника. Літературну постать В. Самійленка потрактовано як предтечу творчості Лесі Українки.

The article considers literary and philological concepts of V. Samiilenko. It defines the stimulating role of literary translation of world literature works in the writer's creative development. The literary figure of V. Samiilenko is interpreted as the forerunner of Lesya Ukrainka.

Інтелектуальний та артистичний дискурси епохи fin de siècle відзначаються пошуковістю й експериментаторством, що обумовлено новітнім художньо-естетичним мисленням. Ці ознаки визначили специфіку тогочасного літературного процесу, насамперед західноєвропейського. Не чужими вони були й для української літератури кінця XIX — початку XX ст., вагому роль у поступі якої відіграли переклади творів світової класики. Не випадково проблема художнього перекладу як потужного стимулу для національного літературного розвитку, — до речі, досить актуальна для сучасної компаративістики, як зарубіжної (Д. Дюришин, І. Івен-Зогар, П. Топер, Г. Турі, Т. Херманс), так і вітчизняної (П. Будний, Л. Грицик, Р. Гром'як, М. Ільницький, Д. Наливайко, М. Новикова), — обґрунтовувалася літературно-критичною думкою в Україні ще в другій половині XIX ст. Адже функціональність перекладу в процесі розмикання меж вітчизняної літератури та входження її до світового контексту переконливо засвідчила літературна спадщина українських письменників другої половини XIX — початку XX ст. (П. Куліш, М. Старицький, І. Франко, П. Грабовський, Лєся Українка, А. Кримський, В. Самійленко).

Новаторська творчість В. Самійленка, видатного "акліматизатора" (М. Зеров) інонаціональних художньо-естетичних здобутків на рідному ґрунті, промовисто сигналізувала про готовність української літератури до міжкультурної комунікації. Чи не тому художній доробок письменника неодноразово поставав об'єктом літературознавчого, власне компаративістичного, дослідження, — саме в контексті міжлітературних зв'язків [1; 6]. Ще І. Франко (усвідомлюючи важливість потреби оновлення жанрового потенціалу українського письменства та, водночас, враховуючи стимулюючу роль інонаціонального твору, зокрема художнього перекладу), радив В.Самійленкові "покуситися ... на гумористично-сатиричну поему ... щось вроді іспанського Дон-Кіхота" [14, с. 203]. До речі, у студентські роки В.Самійленко працював над перекладом цього Сервантесового твору, який, на жаль, до нас не дійшов [11, с. 6]. М. Рильський з цього приводу писав: "Не можу ні в минулому, ні в сучасному уявити собі луччого перекладача Сервантеса: прекрасний, один із небагатьох у нас знавців романських мов і літератур ... Самійленко міг, безперечно, дати конґеніальний переклад світового роману" [11, с. 6].

Визнаючи В. Самійленка як в оригінальній творчості, так і в перекладацькій діяльності, "переконаним інтернаціоналістом" [4, с. 5], М. Бондар висловив припущення стосовно природи таланту письменника, яка була, очевидно, багато в чому підвладною зовнішнім імпульсам, ідейно-духовним, психологічним, суспільно-політичним подразникам [4, с. 10]. І цей ряд можна було б поширити і на власне художньо-естетичну сферу, що вповні узгоджувалося б із міркуваннями літературознавців, скажімо, про залежність поезії В. Самійленка від творчості М. Лермонтова (М. Богданович) або ж щодо прямих аналогій з М. Некрасовим (О. Дорошкевич, І.Куп'янський), а також перегуків із творчістю С. Надсона, О. Толстого, Дж. Байрона і Ж.-П. Беранже.

Утім, літературознавча концепція письменника, його перекладознавчі погляди, зокрема осмислення художнього перекладу насамперед як вагомого чинника завоювання інонаціонального досвіду, важливого фактора входження української літератури до світового контексту, передбачає визначальний акцент не так на внутрішній відкритості митця слова до міжкультурного діалогу, як на його свідомій засадничій установці, спрямованій на активну трансформацію художньо-естетичних здобутків зарубіжних літератур.

Тому новаторська творчість В. Самійленка (зв'язок якої з перекладацькою діяльністю очевидний) цілком вмотивовано репрезентує якісно новий етап вітчизняного літературного процесу кінця XIX — початку XX ст.

У зв'язку із цим цікаві спогади письменника про попередній літературний період, коли, скажімо, художній переклад, поорієнтований переважно на загальновизнані світові шедеври, покликаний був виконувати насамперед роль могутнього засобу утвердження української мови, її великих виражальних можливостей, а відтак, і перспектив самобутнього розвитку вітчизняної літератури.

Розпочавши ще в юності свою літературну діяльність із перекладів (поезії О. Пушкіна, В. Жуковського, "Іліада" Гомера), В. Самійленко згадував, як на його бажання перекладати Ж.-Б. Мольєра перший критик письменника В. Александров (загалом високо оцінюючи розпочатий ним переклад "Іліади") висловив доволі поширену на той час скептичну думку про те, що французький автор "нам не до лиця, та що й мова наша ще не розроблена для ширшого вжитку і через це не підходить для цього" [13, с. 299].

Цілком зрозуміло, чому український переклад Шекспірового "Гамлета", здійснений М. Старицьким, В. Самійленко сприйняв як визначну загальнокультурну подію, "побачивши у факті його видання, як сам зазначав, великий крок уперед українського письменства" [13, с. 300]. Прикметно, що піднесені слова молодого письменника перегукуються з міркуваннями М. Драгоманова, вже авторитетного на той час ученого, про важливість перекладу українською мовою зарубіжної класики.

Усвідомлюючи важливість входження української літератури у світовий культурний простір, В. Самійленко, як і його попередник М. Старицький, орієнтувався насамперед на новаторські пошуки в художній творчості, продиктовані потребою ідейної, тематичної, жанрової, стильової, образної, версифікаційної модернізації вітчизняного літературного процесу в пошевченківську добу. Цим, зокрема, зумовлювалися обстоювані письменником принципи своєї літературної діяльності. "Пишучи вірші, – зауважував В. Самійленко, – я власне любив, щоб не мною володіли вірші, а щоб я володіли віршем. Форми вірша я або свої будував, або брав європейські форми, або свої вигадував, але, наприклад, з Т. Шевченка я нічого не брав" [13, с. 303]. Міркування В. Самійленка близькі до поглядів М. Старицького, одного з тих письменників, кому, за Франковим висловом, "доводилося проламувати псевдошевченківські шаблони і виводити нашу поезію на ширший шлях творчості" [15, с. 259]. Адже новий етап у розвитку вітчизняної літератури (у пошевченківську добу) М. Старицький пов'язував з іменем П. Куліша, європеїзатора українського письменства, "піонера в руках з сокирою важкою" (М. Зеров).

П. Куліш, до речі, відсутність "чистого смаку в слові та почутті речі", за його ж висловом, у творах, зокрема, галицьких поетів пов'язував саме з їхньою необізнаністю із творчістю Ф. Шиллера, Й.-В. Гете, А. Міцкевича, О. Пушкіна, Дж. Байрона, А. Данте. "Всі зависли на Шевченкові, – зауважував письменник, – та й Шевченкового ґрунту – народної української словесності і української літератури – добре не штудіюють" [2, с. 151]. На переконання "європейця між хutorянами і хutorянина між європейцями" (так влучно окреслив літературну постать П. Куліша В. Петров), поки "писателі вертяться в узенькому очереті, доти не захоплюють своїми крильми свіжого вітру понад землею" [2, с. 151].

В. Самійленко, натомість, був одним із тих письменників, кому вдалося наблизити українську літературу до світового рівня. Адже творчому переосмисленню іонаціонального художнього досвіду суттєво сприяла перекладацька праця ("Іліада" Гомера (перша пісня), "Боже-ственна комедія" А. Данте (десять перших пісень першої частини – "Пекла"), поезії О. Пушкіна, В. Жуковського, І. Нікітіна, Ж.-П. Беранже, О. Барб'є, П. Лашамбоді, Дж. Байрона, А. Негрі, Е. Верхарна, проза Ф. Брет Гарта, А. Франса, А. Паломеро, В. Бласко Ібаньєса, К. Мендеса, драматичні твори С.М. Гранеса, Б. Трістана, О.Е. Скріба, а також поеми "Шалений день, або Одруження Фігаро" П.-О. Бомарше та "Скупар", "Тартюф", "Шлюб з примусу", "Жорж Данден", "Лікар не по волі" Ж.Б. Мольєра).

Визнаючи блискучу літературну школу В. Самійленка, О. Дорошкевич висловив цінне спостереження: у чужоземних зразках письменник шукав нового в українській поезії стилю [6, с. 195]. Утім, у процесі переосмислення іонаціональних художньо-естетичних здобутків для В. Самійленка винятковим значення мала внутрішня співмірність із світовідчуттям зарубіжного автора, близькість теми, мотиву, а також спорідненість у формальному вираженні. Цим, зокрема, пояснюється така плідна творча трансформація письменником художнього досвіду,

зокрема, О. Барб'є та Ж.-П. Беранже на відміну, скажімо, від засвоєння Мольєрових традицій (не зважаючи навіть на значну кількість перекладів його творів).

Особливо прикметну роль у творчому становленні українського письменника як гумориста і сатирика відіграло літературне знайомство зі спадщиною О. Барб'є та Ж.-П. Беранже, яке розпочалося саме з перекладу їхніх творів.

Своєрідність сатиричного хисту українського письменника, майстерність його ямбів і дотепність гумористичних куплетів, – його справжній фах і найцінніші здобутки [8, с. 529], – М. Зеров вважав результатом студіювання та пристосування до українського ґрунту літературної манери насамперед згаданих французьких авторів. Художній переклад у цьому випадку, виконуючи роль потужного стимулу, є тою важливою проміжною ланкою, яка передувала оригінальній творчості (це, зокрема, яскраво засвідчує відтворення В.Самійленком українською мовою "Поступу" О. Барб'є, – законодавця, за висловом М. Зерова, ямбографічної моди). При цьому, Самійленкові ямби дослідник кваліфікував не як зовнішнє наслідування О. Барб'є, а як органічне засвоєння поетичних досягнень французького ямбографа в контексті української художньої традиції. Існує влучне спостереження М. Зерова з цього приводу: "Межі ямбами Барб'є і самійленківськими поезіями в "Україні" різниця не менша, як між діяльною і бистрою вдачею француза і флегматичною споглядальністю лівобережного українця" [8, с. 531], що критик підтверджував порівняльним аналізом "Сну" В.Самійленка та "Кумира" ("Idle") О. Барб'є. Так само український письменник як творець сатиричного куплету, майстер віршового фейлетону, представник злободенної версифікації, зауважував М. Зеров, пристосовував до українського ґрунту і куплетну манеру Ж.-П. Беранже. Творчому переосмисленню художнього досвіду французького поета, безсумнівно, сприяли блискучі здійснені переклади його творів ("Сенатор", "Цар Горох"). Утім, критик звернув увагу на відносно невелику кількість перекладів, які передували власне оригінальним творам, що пояснив усвідомленою внутрішньою спрямованістю В. Самійленка насамперед на збагачення та оновлення художньо-естетичного потенціалу вітчизняної літератури. Це, до речі, є прикметною особливістю літературного періоду кінця XIX – початку XX ст., – входження українського письменства до світового контексту. "Самійленко воліє студіювати літературну манеру, – зазначав М. Зеров, – засвоювати, щоб потім пристосувати до українського ґрунту і обставин, а не копіювати поучнівському, чи то з чужомовного оригіналу перекладати" [8, с. 534]. Важливо, при цьому, проакцентувати, що український письменник не лише майстерно опановував художньо-естетичні здобутки зарубіжних авторів, а й розвивав їх на власному ґрунті, "загостривши деякі можливості, що таїть у собі та чи інша форма" [8, с. 536].

Саме з розвитком форми В. Самійленко пов'язував піднесення рівня вітчизняної літератури загалом. Це об'єднувало його зі М. Старицьким (який, зокрема, наголошував: "тільки дбайте про форму, – в наші часи вона повинна бути вироблена до завершенної оздобы, до віртуозності, зауважуючи, що кращими зразками мусять нам бути Пушкін, Лермонтов, Толстой" [12, с. 511]). Показово, що В. Самійленкові, який успішно пройшов школу вказаних своїм попередником класиків, вдалося розширити діапазон міжлітературної комунікації ще й іменами О. Барб'є, Ж.-П. Беранже, Г. Гайне.

Прикметне в цьому контексті припущення О. Дорошкевича стосовно того, що Самійленкове зацікавлення деякими чужоземними авторами простимулювала літературна спадщина М. Лермонтова. Через творчість

російського поета, на думку критика, В. Самійленко пізнав О. Барб'є, а також Дж. Байрона. Щодо впливу самого М. Лермонтова на творче зростання українського письменника, то осмислення цього питання в літературознавстві відзначається певною еволюцією, – від деякої абсолютизації впливу російського поета на Самійленкову творчість (М. Богданович) до переакцентації уваги на проблемі т.зв. запозичення сюжетів (О. Дорошкевич). Керуючись логікою В. Жирмунського (наприклад, щодо впливу Дж. Байрона на О. Пушкіна), О. Дорошкевич висловив міркування про конгеніальність психіки В.Самійленка й М. Лермонтова (особливо своїм сатирично-індивідуалістичним відношенням до дійсності) [6, с. 208].

Саме з творчістю М. Лермонтова дослідник пов'язував витoki розмислової стихії в поезії українського автора, зауважуючи, при цьому, що йому був, водночас, чужий лермонтовський демонізм та месіанізм [6, с. 208]. До речі, й М. Рильський стверджував, що на лермонтовську "горечь и злость" був наш поет зовсім нездатен [11, с. 18], акцентуючи увагу насамперед на своєрідності ліричної поезії В. Самійленка загалом, на оригінальності самого підходу до осмислення певної теми, розвитку мотиву. Це дослідник переконливо засвідчив своєю позицією стосовно питання про вплив, зокрема, творчості М. Некрасова на українського поета [11, с. 14-15]. О. Бабишкін відзначав свого часу важливість переосмислення питання про залежність поезії В. Самійленка від інолітературних впливів, відтак, вивчення творчості українського автора в контексті проблеми розвитку загальноживаних тем і мотивів [1, с. 37]. Це принципово увиразнювало розуміння ролі письменника, передовсім, з огляду на проблему входження української літератури до світового контексту. Зокрема "Геростат" В. Самійленка є яскравим прикладом оригінальної версії досить популярної в літературі античної теми (до речі, О. Дорошкевич припускав, що тему свого твору В. Самійленко міг запозичити у С. Надсона, розмислове начало творчості якого, як і М. Некрасова, імпувало письменникові [6, с. 209]). Так само В. Самійленко вніс своє бачення і в розроблення поширеного в українській літературі сюжету про Гриця (О. Шаховський, М. Старицький, О. Кобилянська) та, що найважливіше, – по-новому переосмислив головну ідею твору. При цьому автор стверджував: "її фабула позичена (з старої російської повісті на українську тему), але психологія й характери розроблені по змозі самостійно" [5]. Згадані драматичні твори В. Самійленка є, безсумнівно, знаковими для розвитку української літератури загалом. Не випадково й досі залишається дискусійним питання, який саме з них вважати провісником драматичних поем Лесі Українки. Втім, Самійленкову п'єси близькі творам Лесі Українки (наприклад, "Чураївна" і "Лісова пісня") не лише своїм внеском у розвиток жанру драматичної поеми, а й причетністю до нових літературних течій. Зокрема осмислення ідеї винятковості особистості, яка своєю духовністю вивиснується над загалом, дає підстави говорити про новаторство В.Самійленка, – зокрема констатувати риси неороман-

тизму у творчості письменника, так само як і тенденцію до модерністичного осягнення дійсності, що недвозначно вловлюється в тих змінах, які автор вносить в останній акорд традиційного сюжету про Гриця (Маруся насправді не вбиває свого коханого, – їй це тільки здається, після чого вчиняє самогубство).

Свого часу А. Ніковський, осмислюючи еволюцію української літератури протягом XIX ст. з огляду на її входження до світового контексту, означив три основні етапи: пародія, переклади 70-90-х років, твори на все-світні теми (які пов'язував із художньою спадщиною Лесі Українки) [9, с. 25]. Врахування міжкультурного контексту принципово увиразнює знаковість творчості В. Самійленка в розвитку вітчизняного письменства епохи *fin de siècle*. У зв'язку з цим показово є підкреслена увага письменника до перекладу зарубіжних зразків (які, своєю чергою, простимулювали переосмислення інонаціонального художнього досвіду), а відтак, – свідомо орієнтація на створення нових естетичних цінностей. "У всьому – в майстерності вірша, у виборі тем, образів, виразів, в шляхах і ствердженнях невтомно пульсуючої думки, – констатував один із дослідників Самійленкової творчості М. Богданович, – відчувається людина, яка спирається на ... вартості, випробувані в горнилі віків" [3, с. 48]. Додамо тільки, – майстерно при цьому трансформовані на власному ґрунті, з урахуванням специфіки національного світосприйняття, мовотворення та вітчизняної літературної традиції. Все дає підстави новаторську творчість В. Самійленка співвіднести саме з переходом до окресленого вище етапу піднесення української літератури до світового рівня. Із цим вповні узгоджується літературний доробок послідовника М. Старицького та, водночас, попередника Лесі Українки, – як з погляду його змістового урізноманітнення – тематичного, ідейного, образного (насамперед філософське начало, розмислова стихія), так і формального оновлення – жанрового (фейлетон, драматична поема), строфічного, версифікаційного (канцони, октави, олександрійського вірш, сонет, ямб).

1. Бабишкін О. Володимир Самійленко. Літературно-критичний нарис. – К., 1963; 2. Барвінський О. Спомини з мого життя: Частина 1,2. – Нью-Йорк: К., 2004; 3. Богданович М. В.Самійленко // Украинская жизнь. – 1916. – №7-8; 4. Бондар М. Творчість Володимира Самійленка // В.Самійленко. Твори. – К., 1990; 5. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН УРСР, ф. 61, 848; 6. Дорошкевич О. Володимир Іванович Самійленко // О.Дорошкевич. Реалізм і народність української літератури XIX ст. – К., 1986; 7. Драгоманов М. Гете и Шекспир в переводе на украинский язык // М. Драгоманов. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970. – Т. 2; 8. Зеров М. Володимир Самійленко і український гумор // М. Зеров. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2; 9. Зеров М. Нове українське письменство. – Мюнхен, 1960; 10. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби // Червоний шлях. – 1926. – №11-12; 11. Рильський М. Володимир Самійленко і його поезія // В.Самійленко. Вибрані поезії. – К.; Х., 1944; 12. Старицький М. Листи // М.Старицький. Збір. тв.: У 8 т. – К., 1965. – Т. 8; 13. Тулуб О. Матеріали до життєпису Володимира Самійленка // За сто літ. Матеріали з громадського й літературного життя України XIX і початків XX століття. – К., 1928. – Кн. 3; 14. Франко І. Володимир Самійленко. Проба характеристики // І.Франко. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 37; 15. Франко І. Михайло Петрович Старицький // І.Франко. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 33.

А. Ткаченко, д-р філол. наук

ВІРШУВАЛЬНИЙ УНІВЕРСУМ: ЕТНІЧНИЙ ПУНКТ ВІДЛІКУ

Розглянуто дискусійні питання вживання віршознавчої термінології.

The article considers some disputable questions of poetry terminology.

Із сучасного погляду витворені протягом тисячоліть системи віршування постають як своєрідний версифікаційний універсум, що й далі урізноманітнюється, ма-

ючи у своїй діяхронній глибині розмаїття етнічних джерел. Тож і ми маємо виходити в його осягненні з питомих українських позицій: тоді багато що стане на свої зро-

зумілі місця. Думка, здавалося б, аксіоматична, проте й тут наштовхуємося на типовий і невідчепний наш парадокс: ускладнення нібито на рівному місці. Маючи чи не найпотужнішу у світі уснопоетичну традицію, віршознавчу термінологію ми позичали у греків, латинян, поляків, німців, французів, росіян (щоправда спершу вони в нас). І все те збагачувало, але поки що не все органічно вкладалося у власну систему координат (прошу не плутати із власним велосипедом).

Відтак і досі є чимало термінів та понять, що потребують переосмислення, корекції, наближення до питомого мовного ґрунту, усунення різночитань тощо. Деякі з пропозицій щодо цього вже висловлені в моєму підручнику [4, с. 76-77; 319-320; 351-354], хоч це ніби й не підручникова справа, оскільки від нього чомусь чекають остаточних істин. Наступні роздуми, зіперті на досвід викладання, спонукали дещо відсіяти, але більше стверджували на запропонованому. Тож доведеться дещо повторити, оскільки віршознавці – в гарному розумінні консервативна спільнота: читає, десь і погоджується, проте більше насторожується й лишається на сторожі.

На сторожі чого? Почати з базового терміна *вірш*, запозиченого через польське посередництво з латини. *Versus* (від *verto* – *повертаю*, що споріднене з праслов'янським **verteti*, укр. *вертати*); звідси – і його первинне значення – *рядок до повороту*. Нині цей термін уживається вже в кількох основних значеннях: 1) рядок ритмізованого тексту, основна версифікаційна одиниця; 2) метрична композиція або структура; 3) окремих поетичний твір; 4) форма буття поезії; 5) ритмічно організована художня мова [3].

Кожне значення теж тлумачать по-різному, як і базове. Б. Бунчук: "Вірш ми розуміємо як ритмічну структуру художнього тексту. Основою ритму віршованого твору є інтонаційний повтор, що виникає внаслідок специфічного прочитання графічно виділених частин художнього тексту – рядків". І підсторінкова примітка: "Це досить широке визначення вірша, але воно охоплює всі відомі на сьогодні його види: від силабічного вірша до верлібру" [1, с. 5]. Справді, визначення зашироке, але воно не охоплює всіх ритмічних структур (не кажучи, приміром, про китайську чи японську поезію, сюди не дуже вписуються деякі різновиди сучасного європейського *асинтаксичного верлібру*, а вже з'явився й *алексичний*, що розриває слова на морфеми). Окрім того, *ритм* слушно пов'язується з *інтонаційними повторами*, а вони чомусь – лише з *графічно* виділеними частинами тексту, тобто з написанням, хоча це – різні речі. *Ритм* – то жива стихія художньої мови, а рядки, як і *графіка*, як і *метрика*, – прокрустові ложа, в які її вкладають.

На позначення *вірша-як-рядка* Г. Сидоренко вживала ще й термін *метроряд*, О. Горбач – *версет*, тоді як І. Качуровський визнає тільки *вірш*, застерігаючи не плутати з ним *вірш-як-твір* і *рядок* як запис від поля до поля або навпаки – як щабель чи східець драбинки. В останньому випадку він може збігатися з *такторядком* (термін мій) [5], який теж буде графічно виділеним рядком. Тобто не завжди *рядок* дорівнює *метрорядові* (чи *віршеві-як-рядку*), бо може бути і меншим за нього (*колони/коліна, східці, драбинка*), і більшим (ніби прозовий запис від поля до поля, або запис по два *метроряди* чи й кілька). Це вносить плутанину не так у теоретичному, як у практичному аспекті.

Терміни, як і слова взагалі, розвиваються, набувають нових значень, і з цим не можна не рахуватися. Тож, прагнучи нині уникнути небажаної полісемії базового терміна *вірш*, варто позбавлятися тих його сучасних значень, які можна замінити іншими аксіоматизованими дефініціями. Так, п'яте, найзагальніше з наведених значень – *"ритмі-*

чно організована художня мова" – легко зводиться до контекстуально синонімічного – *поезія* (знову ж таки, відтинаємо колишнє значення цього слова, синонімічне до поняття *художньої літератури*). Це й буде назвою всієї структури, опозиційної до *прози*. Другу, третю й четверту позиції можна об'єднати в іншу дефініцію – *вірш* як завершений поетичний *твір*. Таким теоретичним коригуванням терміна визнаємо його фактичне статус-кво в україномовному загальнокультурному середовищі. Адже ще в давньоукраїнській літературі існувала *вірша*, жіночого роду, яка згодом стала *віршем*, але знову ж таки – не *рядком*, а *твором* чи й універсальним заміником давніших жанрових визначень, а віршознавці й досі чомусь мусять робити вигляд, ніби цього нема, бо не може бути. Опитаєте 100 українців, що таке *вірш*. Якщо бодай один з них скаже, що це *рядок* – я зречуся цієї ультрареволюційної ересі. А поки що *перша єретична пропозиція: називати вірш – віршем*.

Що ж до значення *вірш-як-рядок*, то задля уникнення різночитань саме від нього варто відмовитись. Це ніяке не святотатство, адже є ціла низка щойно названих однозначних заміників: *верс* (просто з латини, подякувавши полякам за посередництво, яке дало в нас інше, щойно сформульоване основне значення), *версет*, *метроряд*, *стих* (у термінах типу *акростих, мезостих, телестих*), *віршований рядок* (*віршорядок*) зрештою, найпростіший – *рядок* (у тих випадках, коли нема загрози різночитань). До речі, так роблять і білоруси, зокрема відомий віршознавець В. Рагойша в праці "Вступ до літературознавства. Віршування" (2002) – *рядок вершаваны та вершарад*. Отже, *друга єретична пропозиція: називати рядок – рядком*.

Якщо прийняти такі корекції (а практика підтверджує: варто), то задля послідовності мусимо і в дослідженні строфіки уникати термінів на кшталт *одновірш, двовірш, чотиривірш* тощо, натомість послуговуючись іншими – *моностих, дистих, терцет, катрен, пентина* тощо або/та їх українськими відповідниками – *однорядник, дво-, три- ... десятирядник* тощо.

Відповідно треба скоригувати й термін *акцентний вірш*, розуміючи його не як *рядок*, а як *твір* тонічної системи віршування. Що ж до основної одиниці виміру, *рядка*, то я назвав її *акцентовик* (*двонаголошений, тринаголошений* тощо). А ще ліпше було б не вдаватися до паралельних запозичень із грецької та латини, а називати вірш тонічної системи віршування *тонічним віршем*, а рядок – *тонічним рядком* (чи й *тоновиком*: не біймося рідного словотвору на чужій основі, аби лиш це було послідовно й логічно. Це не порушує термінологічних святців, укладених для росіян такими прекрасними віршознавцями, як, скажімо, В. Квятковський, В. Холошевников, М. Гаспаров, Л. Тимофеев та ін. Але й калькувати не варто).

Пропоную також відмовитися від термінів *"вольний вірш", "свобідний вірш"*. І річ тут не так у тому, що то – граматичні архаїзми, як у тому, що вони й семантично не відповідають тепер означуваному явищу: "воля" і "свобода" в таких віршах досить незначна порівняно з *верлібром*, що утвердився як система віршування пізніше. Крім того, з тих термінів знову ж ясує, що йдеться не про *рядок*, а про *твір*, оскільки з одного рядка (якщо навіть це рядок із байки Л.Глібова чи І.Крилова) ще не можна судити про те, "вольний" він чи ні. Натомість нововведений термін *довільне силабо-тонічне віршування* охоплює таку особливість, як неупорядковане поєднання в межах цілісної структури *різнорозмірних силабо-тонічних рядків*. А *довільний вірш* – лише один із можливих текстів, результатів такого *віршування як процесу*. Не плутати з

верлібром (вільним віршем) як твором і верлібром (вільним віршуванням) як типом письма.

Є низка інших віршознавчих термінологічно-понятійних проблем, що потребують обговорення [5]. Тому, щоб не повторюватися, перейду лише до вельми цікавої проблеми так званого *коломийкового вірша*. Кажу "так званого", бо наведені міркування теж ставлять цей термін під сумнів. Чи не ліпше вести мову про *коломийкове віршування* або принаймні про *коломийковий розмір* та *коломийковий дистих* як вид *строфи*?

Так званий коломийковий вірш (у розумінні – *рядок*) часто називають 14-складовиком (а в рахубі І. Качуровського, взорований на французьку, це вже 13-складовик), хоч насправді *метричних складів* у нього – 11 (по 3 у двох перших *колінах* і 5 у третьому), а решта – по одному у двох перших *колінах* і 3 у третьому – *ритмоваріаційні*. Отже, діапазон абсолютної кількості складів у *коломийковому стиху* може коливатися від 11 до 16. Це надає йому надзвичайної гнучкості та інтонаційно-емоційного багатства: окрім танцювальних і грайливих ритмів, він може передавати й маршові ("Засвіт встали козаченьки..."), реквіємні ("Як умру, то поховайте..."), інтимні ("В кінці греблі шумлять верби..."), урочисті ("Ще не вмерла Україна...") та багато інших.

Саме під впливом фольклорної танцювальної та пісенної силабіки трансформувалася, позбуваючись полонізмів, кострубатого церковно-книжного стилю, і силабіка писемна. Особливо це стосується світських текстів (*лісень*, жартівливих *послань*, *віршованого листування* тощо). Згадаймо в І. Некрашевича (друга половина XVIII ст.):

Сядем дружно
Все окружно
За столом у хаті.
Хоть не пансько,
Да й не хамсько
Будем розмовляти.
А між тими
Річми всіми
То чим заїдати,
То по чарці,
То по парці
Будем запивати.
Насидівшись
І напившись,
Розходиться станем.
Хто із нами,
А хто з вами –
Усі разом гряднем.
Нехай усяк
Пізнає, як
Жить любезно треба.
Попи усім
Должни таким
Зробить путь до неба.

Цей фрагмент різдвяних записок витримано в тому ж таки коломийковому *ритмо-метричному діапазоні*, з розбивкою на три *колони* і *тернарним римуванням* (bbdhhhd), яке завдяки запису в стовпчик із *внутрішнього* стало *зовнішнім* (а *колони* чи *коліна* ніби набули статусу окремих *рядків*).

Ці та інші ритмічні варіації не були відкриттям І. Некрашевича. Такою була майже вся бурлескова поезія XVIII ст. (*орації*, *травестії*, здебільшого анонімні), – потужний пласт тодішньої демократичної сміхової культури.

Поступово реформувалась і силабіка "високих" жанрів поезії. Так, ще в XVII ст. Д. Туптало, створюючи *псалми*, відмовився від традиційно довгого *віршорядка*:

В Троицѣ славимый,
Всѣмъ непостижимый,
Архангелов творче,
От бѣсов поборче,
Исусе прекрасный!

Так у надрах книжної силабіки під впливом питомої народнописемної ритміки визрівала нова, якісна (квалітативна) система віршування [5]. Спершу римували між собою два, потім три *колони* одного *верса*, як, наприклад, на початку XVIII ст. І. Величковський:

Мати блага // риза драга, // яко же нас крыет,
Малодушных, // ризонужных, // яко руно, гріет...

Звідси – ще один крок до записування *колонів* окремими *рядками*, як в І. Некрашевича й анонімних авторів любовної та бурлескової поезії. Часто звертався до цієї силабічної традиції й Т. Шевченко, перекидаючи від неї місточок до нових *ритмічних варіацій*:

Рано-вранці новобранці
Виходили за село,
А за ними, молодими,
І дівча одно пішло.
Подибала стара мати
Доню в поле доганяти...
І догнала, привела;
Нарікала, говорила.
Поки в землю положила,
А сама в старці пішла.

Тут уже можна говорити, що *колони*, або ж *коліна*, стали самостійними *віршорядками*.

І. Качуровський вважає таку строфу прямим продовженням барокової та заперечує проти назви "коломийкова": "За починком західноукраїнських учених барокову строфу Шевченка звать "коломийковою". Сам Шевченко – пророк, а вірші його – коломийка. Як можна пов'язувати пророка з коломийкою, незрозуміло, як незрозуміло також, чому те, що було "леоніном" Г. Кониського, стало "коломийкою" в Шевченка" [2, с. 245].

Є в дослідника й власне літературознавчі аргументи, розкидані, щоправда, по різних розділах і навіть книжках.

Автор "Строфіки" вважає різновидом *елегійного дистиха* поширений у пізньюлатинській поезії бароковий "леонін", пов'язуючи його з ім'ям ченця Леоніуса. Порівняно з *елегійним дистихом*, у *леоніні* додається *внутрішня рима* в другому рядку (*пентаметрі*), а приклад його *імітації* наводиться з Франкової "Весняної елегії":

Серце тріпочеться ще, // і у грудях кров б'ється живіше,
Та напосіли літа, // давить життя тягота.

У ширшому тлумаченні *леоніна* так називався й *гекзаметр* із римованими *клавзульними парами*, і *гекзаметр* із *потрійним поділом* за допомогою *цезур*. За аналогією з латинським "потрійним" *леоніном* назва перейшла на польське та українське *силабічне віршування* з *внутрішніми римами*:

Чиста птиця // голубиця // таков нрав імієт:
Буде місто, // где нечисто, // тамо не почиет.

(Г. Кониський)

Згадує І. Качуровський і "леоніни" М. Козачинського ("За тебе ко Спасу // Всегдашнего часу..." – тут поділ тільки навіп), й І. Некрашевича, й анонімну любовну поезію XVII ст., і перший із фольклорних записів – "Пісню про Стефана-Воеводу". Справді, подібні структури зустрічаємо й у Т. Шевченка, хоч, на відміну, скажімо, від І. Некрашевича, частота римування в нього не витримується протягом усього твору, а видозмінюється:

Сонце гріє, вітер віє
З поля на долину,
Над водою гне з вербою
Червону калину,

На калині одиноке
Гніздечко гойдає,
А де ж дівся соловейко?
Не питай, не знає.

(*"На вічну пам'ять Котляревському"*)

У перших чотирьох *тексторядках* (термін мій) маємо, умовно кажучи, "леонін Кониського", а далі *внутрішня рима* зникла. Тоді як саме "довгий вірш із внутрішніми римами" звали в нашій бароковій поезії "леоніном" [2, с. 241].

Лишається з'ясувати, чи був наш *бароковий* "леонін" – *леоніном* без лапок. Для цього повернімося до Франкової "Весняної елегії", яка імітує *латиномовний леонін*, різновид канонізованого *елегійного дистиха*, – і переконаємося, що ні варіант М.Козачинського, ані всі наступні – не подібні до первинного *леоніну* ні *розміром*, ані *ритмом*. То чи варто турбувати прах ченця Леоніуса з огляду на *внутрішню риму*, до того ж не в *пентаметрі*?

Чи не логічніше припустити, що вміння римувати, потріба словогри розвивається в кожного народу самостійно? Згадаймо приклади фольклорних *моностихів* із геніальними внутрішніми римами: *"Про вовка помовка..."*, *"З одної ягоди немає вигоди"*, *"Вдома і солома їдома"*, *"Що город, то норів"*, *"Що інша хатка, то інша гадка"*, *"Казає Наум: візьми на ум!"*, *"Хто міняє, той не має"*, *"Без Гриця і вода не освятиться"*, *"Коли б свині крила, вона б і небо зрила"*, *"Усім по сім, а мені таки вісім"...*

Невже це приходило у фольклор з писемної літератури, а не навпаки? У всякому разі, ні *"Мати блага, риза драга..."* І. Величковського, ні *"Чиста птиця голубиця..."* Г. Кониського не витримують порівняння з дуже й дуже багатьма фольклорними римами. А такі моностихи, як *"Гуляй, душа, без кунтуша!"*, *"Їду-їду – нема сліду"* (*човен*) не тільки внутрішньою римою, а й ритмом "лягають" у перший рядок барокового "леоніну".

Як же її називати – чи не єдину нашу канонізовану строфу? *Барокова, псевдолеоніном чи коломийкою*?

"Барокова строфа має таку саму випадкову спільність із хореем, як і з коломийкою. У дійсності ні хорей не є коломийкою, ні коломийка – хореем, а барокова строфа не є ні тим, ні другим.

Ці вірші трьох різних систем:

Вірш коломийки – тактовик (музична система).

Вірш барокової строфи – тринадцятискладовик (силабічна система).

Семистопний хорей – силабо-тонічна система.

Японська танка і елегійний дистих, як це помітив Г. Шенгелі, теж мають однакову кількість складів. Але нікому, навіть Потебні, не прийшло до голови запевняти, ніби це те саме" [2, с. 245].

Оминемо несподіваний полемічний рикошет у бік О. Потебні й поставимо риторичні запитання. 1) Як у такому разі можна знаходити щось спільне між *елегійним дистихом* (різновидом якого є *латинський леонін*) і нашою *бароковою строфою*, коли в них навіть кількість *складів* далеко розбігається? 2) Тільки на тій підставі, що наші книжники називали *леонінами* дистихи, римовані *колонами*? 3) Як ставитися до слухних міркувань І. Качуровського про *метричну плюривалентність* певних *текстів*?

Випадкова чи не випадкова спільність рядка *барокової строфи* з *коломишковою* та з 7-стоповим *хореем*, але ж вона існує! Тим універсальнішою постає ця *строфа* у світлі трьох вимірів. І. Качуровський міряє її спершу латинським аршином (*леонін*), далі французьким (13-складовик; тоді як, за І. Величковським, це – 14-складовик, а за нашими спостереженнями, без післяко-нстантних *ритмовараційних складів* у *колонах*, – 11-складовик). А все – через нехтування "непророчної" ко-

ломийки. Тим часом саме від фольклорної мелодійності фрази, від низового бароко пісень, приписуваних Марусі Чурай, як і від писемної традиції, насажувався пророк, що мав і *музичне* обдаровання. А те, що *музичний, тактометричний* підхід універсальніший за облік *складів* чи *наголосів* (або того й того разом), на мій погляд, – безперечне. Вагоме підтвердження – і стаття О. Цалай-Якименко "Музичні принципи організації української *силабіки*" [6].

То як же її називати, строфу, що в ній тече і "благитна" кров українського *барокового псевдолеоніну*, і палка триколінна пристрась "простої" *коломийки*? Був єдиний вітчизняний термін у строфіці, та й той поставлено під сумнів. Якщо так гребувати термінами "неблагородного" походження, то треба було б відмовлятися й від *пасторалі* (адже пов'язана з пастухами) чи *трагедії* ("цапина пісня"), і від *ямбу* з *хореем*, *балади* та інших термінів музично-танцювального коріння. А йдеться ж бо не про *коломию* як *танець*, а про *коломишковий дистих* як *строфу*.

Очевидно, термін *коломишковий дистих* відповідатиме саме *писемному* варіантові цієї строфи. Утворюється вона з двох 3-колінних *стихів*, найчастіше – 14-складовиків, за формулою (4+4+6)2. Але може бути й (3+3+5)2. Записують її здебільшого двома *рядками*, але, трапляється, й чотирма: "Не завидуй багатому, / Багатий не знає / Ні приязні, ні любові – / Він все те наймає" (*Т.Шевченко*). І навіть шістьма: "Всі ожили / І загули, / Як весною мухи. / З пекла народ / Біг навзаход, / А інші – трюхи" (*"Вірша, говорена гетьману запорожцями на світлий празник воскресеніє Христово 1791 года"*). На фольклорній практиці, ще студентом, я записав таку коломийку: "Весілля, весілля, староста напився". А можна уявити й таку: "Весіллячко, весіллячко, старости понапивались" – віршувальний розмір зберігається, ізохронізм (однакова кількість часу на вимовляння-виспівування) – теж, просто деякі половинки нот діляться на чвертки. Так само в Т.Шевченка: "Рановранці новобранці виходили за село / А за ними молодими і дівча одно пішло" (4+4+4+3)x2, або ж 15x2. І навпаки, із подовженням часу на вимовляння-розтягування складів: "За горами го-ри хмарою пови-ті, / Засіяні го-рем, кровію поли-ті" (4+2+4+2)x2, або ж 12x2. То де ж тут 14-складовик? Якщо не враховувати ритмовараційних складів, то кісткя коломийкового розміру буде налічувати лише 11 складів, а діапазон їх розгортається від 11 до 16-ти. Узагалі з погляду музичного можна говорити навіть про 5 опорних тактотвірних нот, але це вже окрема і не зовсім ще осмислена тема.

Термін *барокова строфа* теж цілком прийнятний – стосовно творів саме відповідної літературної доби. Так, під нього підпадає і шойно процитована "вірша" запорожців. Для неї характерне наголошування не обов'язково третіх, а й четвертих складів у перших двох *колонах* обох *версій*, тоді як у *коломишковому дистиху* частіше наголошуються треті склади. Отже, тут з'являються й слабковиражені *силабо-тонічні* ознаки розрізнення двох видів цієї *строфи*.

Надзвичайно переконливі роздуми І. Качуровського про типи *рим* і *клавзул*. Справді, навіщо вдаватися до запозичених у французів термінів "чоловіча" клавзула (і рима), жіноча клавзула (і рима), коли у самих французів уже повсихали (крім пісень) "жіночі" наголоси? До того ж термінологічна низка "чоловіча" – "жіноча" – "дактилічна" – "гіпердактилічна" з нашого пункту відліку не є послідовною. Тоді вже хіба треба було б так: "чоловіча" – "жіноча" – "дитяча"... або так (і це – чи не найпослідовніше): *хорейчна* – *ямбічна* – *дактилічна*... Щодо клавзули, то й грецькі терміни "окситонна", "парокситонна",

"пропарокситонна" – громіздкі. Найліпше користуватися чіткими цифровими термінами, які й були в нас до позичок суміші "французського с нижегородським" (О. Грибоєдов) – 1-складова, 2-складова, 3-складова, 4-складова і навіть 5-складова клавзула. Геніальний приклад двох останніх придумав той-таки І. Качуровський:

Як не снити, блукаючи паріями,
Поміж пальмами й аравкаріями,
Про поляни з квітчастими суголовками,
Про ковбані з пукатими пуголовками.

Оце той етнічний пункт відліку віршувального універсуму. Десь чоловіка носило по Аргентинах, тепер живе в Мюнхені, а снить суголовками-пуголовками. Неповторність І. Качуровського як віршознавця полягає, зокрема, в залученні ілюстрацій також із власної художньої практики, часом у полемічному невизнанні авторитетів і ніби аж зумисному заохоченні до суперечки чи й просто до недогматичного думання. Після прочитання його віршознавчих праць я, скажімо, зовсім по-новому зміг подивитися на силабічну систему віршування, яка ще зі студентських часів видавалася нудною й малоцікавою, з якимись рядками-ковбасами, поперерізуваними цезурами. Цікавими були спостереження над неабсолютною силабікою, над наявністю в ній складів метричних і тих, що їх дослідник назвав *граматичними*, а мені здається, що їх ліпше назвати *ритмоваріаційними*, бо, не змінюючи метру, вони варіюють ритм (ідеться ж-бо не про *граматику*, а про *ритміку* та її метричні виміри). Дуже важливі й уже згадані міркування про метричну *плюривалентність*, тобто, багатовимірність певних текстів.

Коли студентам це незрозуміло, то пояснити можна через аналогію з мультфільмом про удава, котрого міряли і в папужках, і в мавпочках, і в слонах, після чого він все одно зробив висновок, що в папужках він набагато довший. Отой удав – це текст, який може надаватися до вимірів різними "аршинами". Ілюструю прикладом гаївки: "А ми просо сіяли, сіяли...". У вимірах *силабіки* це буде 10-складовик, у вимірах *тоніки* – двоноголошений акцентовик (а ще ліпше – тоновик), у вимірах *силабо-тоніки* – 3-стоповий амфібрахій із трибрахієм; але найпитоміший

вимір для цієї гаївки – *тактометричний*, оскільки вона існує в нерозривній єдності з мелодією і пантомімою. І в цих вимірах маємо три такти, де мелодійний наголос в одному випадку збігається зі словесним (*сіяли*), а в другому – перетягує акцент на себе (*сіяли-и*), до того ж у другому і третьому тактах наголошені склади стають довшими на один диригентський помах руки (тобто, за номінальної кількості 10 складів їх стає вже ніби 12, по 4 на кожен такт). Це допомагає бодай імітативно дати уявлення і про особливості *античного*, або ж метричного віршування, де основну роль відігравала тривалість часу, відведеного на промовляння складу, а стопи склалися з довгих і коротких складів. А цій гаївці, за твердженням О. Потебні, – понад дві тисячі років, отже, вона – ровесниця античного віршування. І так можна певним чином наблизитися й до відчуття метричної системи. А кажуть, що *тактометрична* система вимірів застаріла і найпрогресивнішим є статистичний підрахунок. Це знову ж таки із серії намагань зміряти алгеброю гармонію. Кількість складів, наголосів, порядок наголошуваності – все важливо, але найважливіше те, *як* вони вписуються в такти (їх же можна розтягнути, стиснути: це робив В. Маяковский, але це все є у *фольклорному віршуванні* – не визнаю терміна *народне віршування*, він науково некоректний): "Був собі Будько, / Мав халабудку, / І ставок, / І млинок, / І капусти шматок, / І штани портяні, / Що дерлися по стіні: / Гарна моя байка чи ні?"; чуєте, яка тут гармонія енгармонійності (П. Тичина)? Чи нібито складової розбалансованості, чи, якщо хочете, сучасного репу. Зі свого кілочка, зі свого "болота" якнайкраще осягається віршувальний універсум як система систем.

1. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – Чернівці, 2000; 2. Качуровський І. Строрфіка. – К., 1984; 3. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття. – К., 1993; 4. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства: Підручник для гуманітаріїв. – 2-е вид. – К., 2003; 5. Ткаченко А. Про уніфікацію української віршознавчої термінології // Вісник Запорізького державного університету. – 2001. – №1; 6. Ткаченко А. Симетрія й гармонія: Віршознавчий експеримент // Вісник Міжнародного інституту лінгвістики і права. Літературознавчі студії. – К., 2000. – Вип.2; 7. Цалай-Якименко О. Музичні принципи організації української силабіки // Слово і час. – 2000. – №9.

Р. Ткаченко, канд. філол. наук

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО "РОЗГІН"

Здійснено огляд літературно-критичної рецепції роману П. Загребельного "Розгін".

The article contains a survey of literary-critical reception of the novel "The Acceleration" by P. Zahrebelnyi.

П. Загребельний належить до найбільш популярних українських письменників. Його книги охоче перевидають, перекладають чужими мовами, читають в Україні та за її межами. Особливого розголосу набув свого часу роман "Розгін", за який прозаїкові присуджено Державну премію СРСР (1980). Порівняно з республіканськими нагородами ця відзнака становила вищу сходинку (ще вище – Ленінська премія) і свідчила про всесоюзний резонанс творчості того чи іншого автора, про високий, за окремими винятками, ступінь його обдарування, про відповідність радянським ідеологічним канонам (утім, іноді, як-от у випадку з епопеєю М. Шолохова "Тихий Дон" чи з повістю В. Некрасова "В окопах Сталінграда", ідеологічні моменти могли бути зведені до мінімуму).

Грунтовний аналіз літературно-критичної рецепції роману "Розгін" здійснив В. Дончик у книзі "Істина – особистість" (1984). Однак не всі рецензії він врахував, зокрема ті, що надруковано в обласній пресі; деякі фрагменти читачького резонансу, очевидно, видались радянському критикові периферійними і не здобулись на глибше висвітлення. І рецепцію, і її дослідження варто

переосмислити. Крім того, "читацька" історія літературного твору допомагає краще зрозуміти сам твір.

Серед рецензій бачимо тексти різних жанрових модифікацій і стильової специфіки: читачькі відгуки, есеї, полемічні інвективи, інформаційно-описові замітки, огляди літературних "обойм", дослідження тощо. Їх писали автори різноманітних професій, різного віку і переконань. Цей факт говорить про значний резонанс роману, про щирість, невимовленість читачької реакції. Відгуки рядових читачів подеколи вражають проникливістю, здатністю помітити те, що пройшло повз увагу досвідчених критиків. Думки фізиків, математиків, кібернетиків про роман "Розгін" здебільшого розчаровують спрощеним ставленням до твору мистецтва на зразок: сподобалось чи не сподобалось, відповідає реальності чи не відповідає. Кібернетики відзначали ерудованість письменника, обізнаність у науковій проблематиці, дар наукового передбачення, щоправда, дехто закидав певну "натягнутість" у термінології [10]. У висловлюваннях літературних критиків і літературознавців даються взнаки загальні схеми аналізу літературного твору: актуальність, контексти, інтертекст, особливості стилю тощо.

© Ткаченко Р., 2010

Актуальність у суспільно-політичному контексті – один із поширених топосів оцінки, особливо в працях літературознавців. Вони обґрунтовують закономірність появи образу вченого в літературі епохи НТР цитатами з Л. Брежнєва і В. Щербицького. Зокрема перший секретар ЦК КПУ В. Щербицький на VII з'їзді письменників України сказав: "На етапі зрілого, розвинутого соціалізму провідним соціальним типом є людина високої професійної ерудиції й інтелекту – робітник, колгоспник, трудівник розумової праці. Саме таким уявляється літературний герой нашого часу. За останні роки письменники частіше вдаються до зображення праці вчених, як це зробив, наприклад, в своєму новому романі "Розгін" П. Загребельний. Це добре, це знаменно для суспільства, де наука виступає як могутня продуктивна сила" [цит. за 3, с. 148-149]. У промові партійного лідера вчений – виконавець, і його праця, так само, як і зусилля колгоспників та робітників, підпорядкована офіційному курсу, задовольняє потреби радянського суспільства, різниця лише у кваліфікації. Науку В. Щербицький не мислить поза виробництвом, несанкціонований інтелектуальний пошук не вітає. Педалювання відповідності потребам соціалістичного суспільства мало не менше, іноді більше, значення, ніж вимога художності.

І все ж сучасність виявилась не тільки в злободенності проблематики. Сам спосіб мислення автора став її носієм. Кібернетик В. Петрухін власний відгук про роман "Розгін" назвав "Сучасно, своєчасно". Влітку 1976 р. у Харкові під час конференції, присвяченої обговоренню роману, з-поміж представників точних наук лунали голоси про те, що найцікавішим серед образів твору якраз є образ автора [11]. Письменник О. Сизоненко зазначив: "Такої авторської присутності, як у новому романі "Розгін", ми ніде в Загребельного не зустрічали" [13]. В. Дончик твердив, що для прози П. Загребельного характерне активне авторське начало, ексцентрична, дотепна манера розповідати, іронія, спрямована проти безликість, публіцистичність [6, с. 134-137]. Завдяки цим стильовим особливостям, апелюючи до особистісного начала, письменник зумів змалювати внутрішній світ сучасника.

Як відомо, усе пізнається в порівнянні. Тому літературознавці розглядали роман у різноманітних контекстах: автобіографічному, жанровому, характерологічному, у контексті постаті вченого в радянській літературі. Попри нетиповість біографії й непересічність особистості, рецензенти підкреслювали типовість образу академіка П. Карналя, більше в ідеальному сенсі як взірць справжнього вченого. Водночас Карналь, і сам П. Загребельний, належить до покоління, для якого війна стала віхою духовного досвіду, значним чинником у формуванні внутрішнього світу. О. Килимник писав, що роман "Розгін" – це історія покоління [9]. К. Волинський зауважив новаторство теми зв'язку воєнного покоління з наступним розвитком суспільства в якості передісторії творчого подвигу вченого [3, с. 152]. Зрештою, найгрунтовнішим аналізом цієї проблеми в означеному ракурсі була стаття Л. Федоровської "Автобіографія покоління". На її думку, покоління Карналя властиві такі риси, як презирство до суєтності, масштабність мислення, трудова самовіддача, громадянська свідомість. Двома десятиліттями пізніше так писатимуть про шістдесятників. Трагічний досвід виробив критичне, щеплене зневірою, ставлення до авторитетів, вміння покладатися на власні сили, відчуття кровного зв'язку власної і чужої біди. Той досвід виробив у молодшої частини представників воєнної генерації органічне злиття громадського і особистого; громадянськість у цьому синтезі була оновленою, одухотвореною і олюдненою. Невипадково Кар-

наль – вчений і громадський діяч, а не вчений і виробник, як хотілося окремим рецензентам. Художнє дослідження, твердить Л. Федоровська, розгортається тут двома шляхами: духовний світ подвижника науки і душевна криза людини, яка досягла вікової зрілості [15]; час на підсумки й, певно, не тільки особистого плану.

За спостереженням В. Фашенка, у радянській прозі утвердження "вченої" теми розпочалося повістю О. Довженка "Мічурін" та романом Л. Леонова "Російський ліс". Пізніше побачили світ романи і повісті Б. Бондаренка "Піраміда", Д. Константиновського "Яко-нур", Ю. Мушкетика "На круті гори" і "Біла тінь", Г. Панджикідзе "Камінь чистої води", В. Коротича "Мовчання", І. Грекової "Кафедра", В. Усова "Режим танення", В. Собка "Перші краплини дощу", В. Яворівського "Ланцюгова реакція", Н. Рибак "Час сподівань і звершень", Ю. Щербака "Бар'єр несумісності", "Причини і наслідки", М. Амосова "Думки і серце" та ін. Спеціалізувався на означеній тематиці Д. Гранін. Утім, значних досягнень у цій проблемно-тематичній сфері, крім трьох-чотирьох імен, не було. "У цілому ...ряді наших творів, – писав К. Волинський, – мужі науки чомусь демонстрували читачеві в основному свою "дивацьку" екстравагантність, витончену дотепність, якусь надмірну дитинність і подібні "вчені" штучки (часто навіть аж хизуючись ними), але при тому вперто і послідовно не бажали відкрити найсуттєвіше – глибини свого неординарного духу, інтелекту, свою людську змістовність" [3, с. 149]. Д. Деркач відзначив провідні тенденції в змалюванні постаті вченого. Якщо раніше науковець виступав енциклопедистом-"універсалом", то з часом більшої ваги набуває диференціація. Раніше (до другої половини 60-х років) радянські митці надавали більшого значення соціальному конфлікту (наука проти лженауки, новатори і консерватори), згодом вони переносять конфлікт у науковому середовищі головним чином до морально-етичної площини [5, с. 130]. П. Загребельний зумів уникнути типових помилок у створенні образу людини науки. Питання етики турбують головного героя роману "Розгін" не менше ніж наукові, але його інтелектуальні запити все ж не позбавлені універсальності.

Інший, жанровий контекст осмислення роману "Розгін" запропонував М. Жулинський. На його думку, образ вченого найбільшою мірою присутній у жанрах реалістичної прози, наукової фантастики, художньої документалістики. Найбільш перспективним у цьому відношенні йому видається реалістичний напрямок. Документальна проза розташувалась на помезії художньої літератури і публіцистики, художні моменти в ній виконують ілюстративну роль. Наукова фантастика позбавлена конкретного історичного змісту, до того ж сама по собі фігура науковця тут переважно другорядна. Натомість письменник-реаліст не може забезпечити свого героя грандіозним відкриттям. А втім, саме реалістична проза здатна створити "повнокровний", життєво виразний людський образ. З нашого погляду, думки М. Жулинського про художні можливості фантастики і документалістики є непереконалими, більше свідчать про смаки критика і тодішній стан цих жанрів в українській літературі. Адже відсутність історичної вкоріненості – це іманентна ознака фантастики, а не її недолік. Трагедія Й. В. Гете "Фауст" наповнена неймовірними подіями, однак автор витворив цілком повнокровний образ подвижника науки. Той же П. Загребельний переконливо змалював духовний світ вченого в науково-фантастичному романі "Безслідний Лукас". Крім того, літературознавець не врахував художній потенціал міжжанрової взаємодії. Критерієм успіху в освоєнні наукової теми служить зображення специфіки наукової

творчості, поезії інтелектуального пошуку: "Перед письменником, який прагне відтворити складний пошук наукової істини, постає завдання подвійної складності. Треба, виявляється, знайти художню форму і засоби для відтворення специфіки наукової творчості. А вона має свій індивідуальний "почерк", неповторний, як неповторний справжній талант, свою "структуру" наукового мислення" [8, с. 20]. І П. Загребельний із цим завданням блискуче упорався.

Не менш пізнавальним є також власний контекст творчості П. Загребельного. Рецензенти і дослідники пишуть, що улюблені герої письменника виступають воїнами-лицарями чи лицарями-творцями. Вони перетворюють світ на краще, інтелектуально щедрі. Автор "Розгону" не терпить посередності. У ряді творів він художньо осмислює проблему впливу праці на внутрішній світ людини. Професія для його улюбленого героя є і обов'язком, і покликанням, і частиною власного ества. П. Загребельний солідарний з Софоклом: людина – найбільше з див, безмежне джерело можливостей. Володя Пушкар з роману "День для прийдешнього", рядовий шофер, отримав премію за проект міського мікрорайону. Робітника Дмитра Череду з "виробничої" трилогії удостоєно Ленінської премії. Позитивний герой П. Загребельного, зокрема академік Карналь, значною мірою підлягав під канони соціалістичного реалізму: соціальна активність, цілеспрямованість, широта мислення (певною мірою). Сенса життя взірцевого героя радянської літератури М. Жулинський визначав так: "Сенс життя, його основа і перспектива – в єднанні з людьми, а єднання це мислиться в праці, у спільній щоденній турботі про справи народні, державні" [7, с. 138]. Порівняно з персонажами української радянської літератури кінця 50-х – початку 60-х років, – продовжує автор статті "Духовні параметри героя", – концепція головного героя сучасності передбачає акцентування соціальної активності та посилення ділових якостей. Таким чином заявила про себе суспільна потреба підвищення відповідальності кожного працівника. Тому не випадково автор "Розгону" розподіляє відповідальність "за якість електронно-обчислювальних машин рівнозначно між академіком і бригадиром техніків, і в цьому проявляється одна з рис розвитку нашого суспільства" [8, с. 26]. Насправді ж гармонія "між діловитістю й душевністю" могла бути лише в тому випадку, якби життява стратегія, яку визначали партія та уряд, відповідала справжнім потребам суспільства. Однак спостерігалось протилежне. Зростало усвідомлення фальшивості ідеологем. Високий статус ділових якостей свідчив насамперед про зростання ролі приватного в житті радянської людини. Тоді це називали діляцтвом. Водночас творча особистість мусила або йти на більший чи менший компроміс з владою, або перетворитись на дисидента. Саме тут, з нашого погляду, причина душевної кризи академіка Карналя.

Д. Деркач, М. Жулинський окреслили навколо роману "Розгін" тематично-проблемне коло спорідненості, але вони дбали про загальну картину, не виокремлюючи роман, не наголошуючи на його відмінності чи спорідненості з іншими творами.

Слід констатувати обмеженість літературно-критичної рецепції в осмисленні зарубіжного контексту роману П. Загребельного. Рецензенти згадували про публікації в зарубіжній пресі з приводу занепаду роману як жанру, щодо яких твір П. Загребельного служить контраргументом. Названо кілька документальних книг про видатних фізиків ХХ ст. Поза увагою лишилися відомі твори про вчених Й. В. Гете, О. де Бальзака, І. Стоуна та ін.

Так само обійдені увагою критиків-чоловіків жіночі образи роману. Менше з тим бібліотекаря з Кіровограда

В. Левочко образ Анастасії вразив наскрізною сучасністю, і це характерно для відгуків непрофесійних читачів [12]. Через рік у монографії З. Голубевої "Нові грані жанру. Сучасний український радянський роман" звучить думка, яку висловила раніше В. Левочко, про дві моделі зображення жінки в сучасній літературі: 1) ідеал, принцеса, секс-бомба і 2) міщанка, що тільки й мріє вийти заміж. І обидві не відповідають реальності. Стан законаної жінки прозаїки моделюють шаблонно, родинні зв'язки, сімейне життя змальовують без належного аналізу. П. Загребельному вдалось порушити ці стереотипи: Анастасія – справді багатогранна особистість. І все ж перспектива подружнього життя Карналя безрадісна, переконує З. Голубева, бо "Анастасія позбавлена найвищого жіночого дару – вміння любити самовіддано, щедро, жертвовно" [4, с. 234].

Кучмієнко – персонаж, який після Карналя викликав найбільше запитань. Проте характеризували його переважно із соціологічного погляду, менше – з психологічного, ще менше – у річці міфологічно-метафізичному, незважаючи на пряму вказівку автора, хоча Кучмієнко – одна з найоригінальніших іпостасей діячів у світовій літературі, типологічно споріднена з романом Ф. Сологуба "Дрібний біс". В. Фащенко побачив у ньому рецидиви приватновласницької психології [14, с. 91]. В. Дончик справедливо зауважив: "Це не протилежний полюс щодо явищ позитивних, а те, що живе поруч з ними і в них самих" [6, с. 153], кажучи словами інженера П. Скачка, "друге "я" Карналя [12]. Цікаво, що такого роду персонажів можна знайти чи не в кожному романі П. Загребельного, в аспекті співвідношення таланту і посередності. З. Голубева вдало підмітила, що в епізоді, коли треба зупинити захист дисертації Кучмієнка, академік вдається до методів свого опонента [4, с. 139-140]. Виходить, Кучмієнко – не тільки зручна маска Карналя, більше – частина його ества.

Найбільш суперечливі думки критики висловлювали про образ Карналя. Роль Зоїла дісталась Б. Анашенкову [1]. Письменник, – пише Б. Анашенков, – не зумів художньо переконливо розробити морально-етичну проблематику, психологію стосунків підмінює палкою публіцистикою. У цьому ж ключі, але стриманіше відгукнувся А. Бочаров: Карналь не має гідного супротивника, драматизм минулих літ героя нічим урівноважити, через те він не запам'ятовується як індивідуальність масштабу Вихрова, Крилова, Любищева [2]. Ми майже не бачимо академіка в колективі, на виробництві, – солідаризувався з ними В. Собко [див. 3, с. 152]. Вчена кар'єра Карналя нетипова, неправдоподібна [12], – додавали математики. Проте більшість відгуків були позитивними. В. Фащенко перерахував ряд проблем, які висвітлював П. Загребельний: "соціально-психологічні витоки характерів, народне життя як джерело "красивого й корисного", політичні, етичні і філософські проблеми науки й соціально-моральні наслідки її відкриттів, особистість і колектив, наука і мистецтво, людина і час, людина і смерть, жага пізнання і подолання однобічності тощо" [14, с. 70]. В. Дончик наголосив, що прозаїк досяг поліфонії за рахунок внутрішньої напруги авторського та невласне прямого мовлення. Не викликала заперечень духовна велич Петра Карналя. Одержимість – домінанта характеру академіка [13], – твердив О. Сизоненко. У першу чергу науковець мусив бути громадянином. Таким чином давній, ще фаустівський, потім народницький імператив накладався на реалії радянського життя. Якщо справді "силу людського духу автор "Розгону" розуміє, з одного боку, як могутність, незнищенність думки, а з другого – як свідому мужність, внутрішню людську непохитність" [15], то перша скла-

дова частина видається, з нашого погляду, у творі більш потужною. Найбільше схвалення отримали сторінки, пов'язані саме з образом Карналя: вибухово-темпераментна третя, "сільська", частина роману і надзвичайно драматичний епізод поховання батька.

Сьогоднішня рецепція роману "Розгін", очевидно, була б інакшою. Зникла беззастережна віра в науку і вчений перестав бути "героєм нашого часу". З'явилися нові методологічні схеми. Варто більше придивитись до жіночих образів твору з гендерних позицій. Постколоніальній критиці слід описати стан національної свідомості радянського науковця. Однак порівняно з тодішньою рецепцією також є втрати: радянський читач був краще обізнаний із поточними здобутками літератур "близького зарубіжжя" і читав більше. Від літератури очікували прозріння, і дух сучасності, що його постійно фіксував у творі пересічний читач, – симптом гострої потреби в живому, правдивому слові. Попри наліт часу, роман П. Загребельного читати

цікаво, тому що талант письменника і духовна драма його героя не втратили актуальності.

1. Анашенков Б. Под покровом романтической дымки // Литературная газета. – 1977. – 7 сентября; 2. Бочаров А. НТР и ее герой. Литературные заметки // Правда. – 1978. – 18 декабря; 3. Волинский К. Знакомство с Петром Карналем. Нотатки на полях роману П. Загребельного "Розгін" // Дніпро. – 1976. – №10; 4. Голубева З.С. Нові грані жанру. Сучасний український радянський роман. – К., 1978; 5. Деркач Д. Параметри "наукової" теми // Прапор. – 1978. – № 5; 6. Дончик В. Істина – особистість. – К., 1984; 7. Жулинський М. Духовні параметри героя // Жовтень. – 1977. – №2; 8. Жулинський М. Проблеми науки – проблеми людини // Радянське літературознавство. – 1977. – №5; 9. Килимник О. Сучасності гарячий подих // Україна. – 1977. – №31; 10. Кібернетики обговорюють "Розгін" // Літературна Україна. – 1977. – 16 грудня; 11. Логвиненко А. "Розгін" набирає розгону // Літературна Україна. – 1976. – 2 липня; 12. Мнение читателей о романе П. Загребельного "Разгон" // Литературная газета. – 1977. – 31 августа; 13. Сизоненко О. Мить і вічність // Літературна Україна. – 1975. – 7 листопада; 14. Фашенко В. Павло Загребельний. Нарис творчості. – К., 1984; 15. Федоровська Л. Автобіографія покоління // Ленінський прапор. – 1976. – 1 липня.

МОВОЗНАВСТВО

М. Вакуленко, канд. фіз.-мат. наук

ПРОБЛЕМА ВІДОБРАЖЕННЯ ЧАСОВИХ МОМЕНТІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Розглянуто проблему вживання різних українських числівників і прийменників для позначення моментів часу на основі застосування статистичного та аналітичного методів науки термінології. Подано рекомендації щодо вживання відповідних зворотів.

Different Ukrainian numerals and prepositions describing temporal periods are investigated on the basis of combination of both statistical and analytical methods within terminology. Recommendations on usage of such collocations are given.

Розвиток української літературної мови вимагає критичного опрацювання ніби вже й звичних зворотів, які вживаються на позначення тої чи іншої реальності. Як слід означувати українською мовою різноманітні моменти часу? Питання не таке просте, як це може здатися на перший погляд. Не забуваймо, що властивості часу не залежать від того, в яких одиницях (тобто в якому масштабі) ми його вимірюємо: чи в наносекундах, чи в годинах, чи то в тисячоліттях. А от чи адекватно відображаються в мові ці особливості плину часу? Справа ускладнюється ще й тим, що в різних стилях сучасного мовлення (художньому, діловому, офіційному, науковому тощо) перевагу віддають то кількісним, то порядковим числівникам. Зокрема, у телефонній довідці (принаймні донедавна) та у вокзальних оголошеннях за годинами закріпився кількісний числівник, а в радіомовленні чуємо порядковий. Тому такий звичний для багатьох мовознавців підхід – звичайне собі відстежування практики вживання – виявляється малоєфективним: адже на користь кожної форми можна навести безліч прикладів. Зокрема, так робив і відомий письменник Б. Антоненко-Давидович у статті "Непорозуміння з часом" [1, с. 218], активно цитуючи класиків української літератури. Можемо ще згадати пісню "Над річкою, бережком" на слова І.Кутня, де для годин уживається кількісний числівник: "Над річкою, бережком Я гуляла із дручком До дванадцяти годин З чорнобривим, молодим". Але ж хіба можна виробити чіткі та переконливі рекомендації щодо грамотного вживання тих чи інших "часових" числівників без глибоких і всебічних аналітичних міркувань? Авторитетна думка відомого письменника не була належно підкріплена відповідним науковим аналізом, і з часом ці непорозуміння поглибилися. Все це зумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою цієї статті є аналіз українських зворотів, які позначають проміжки часу, та вироблення узагальнених рекомендацій щодо їх уживання. Наукова новизна цього дослідження полягає в тому, що вперше проведено

систематизацію засобів української мови, які позначають проміжки часу, та вироблено науково обґрунтовані поради щодо їх доречного уживання в різних стилях української мови.

Скажімо, у художніх творах нерідко трапляються вирази "о такій-то годині". Так нас одноманітно "заокали", що декому (наприклад, на радіо) починає здаватися, буцімто в мові й немає інших і кращих зворотів. Щоправда, не завжди зрозуміло: це авторський текст чи редакторська правка? Крім того, автори не розтлумачують, що означає "о шостій годині": це приблизно шість чи приблизно п'ять? Воно й не дивно: для художнього твору година туди, година сюди великого значення не має. А от в офіційному, діловому та науковому мовленні точність куди важливіша – тому красне письменство тут не може бути єдиним орієнтиром. Непогано було б і прислухатися до думки фахівців – насамперед представників природничих наук, – які у своїй професійній діяльності мають справу з різноманітними моментами часу.

Отже, проблема вимагає застосування методів термінології як науки [3; 4]). Нагадаємо, що статистичний метод полягає лише у фіксуванні наявних мовних конструкцій і тому не може претендувати на логічну довершеність і наукову остаточність. Аналітичний же метод передбачає дослідження правильності даного явища. Якщо обидва методи подають одне й те ж правило – його слід рекомендувати до впровадження. Лише так ми можемо забезпечити наш правопис від не надто продуманих змін і від аж надто революційних перетворень, – котрі, як відомо, користі не додають.

Саме з таких міркувань і розглядалася проблема часу дослідниками [3; 4], а також на наших лекціях у Державній академії керівних кадрів освіти та в Міжрегіональному інституті вдосконалення вчителів. Хотілося б, щоб українці принаймні замислилися над змістом різноманітних мовних засобів для опису часових моментів, які дозволяє утворити наша мова, і наскільки вдалим є те чи інше формулювання. А це вимагає і того ж

часу, і деяких зусиль над собою. Утім, далеко ще не всі сучасні фахівці та зацікавлені володіють згаданим підходом і прагнуть як слід заглибитися в суть справи. Зокрема, Є.Чак всього лише наводить приклади зі своїми улюбленими порядковими годинними числівниками, надто не обтяжуючи статтю належним аналізом [7]. Бо так. Звичка – друга натура. Але ж самий тільки перелік власних уподобань і науковий підхід – це не одне й те ж. Не забуваймо, що звички – хороші слуги, але погані пані. Так, нашій мовознавчій науці необхідні авторитети – і Б. Антоненко-Давидович, і Є. Чак, і багато інших знавців слова. Але навіть найшанованіша особа – це все-таки людина, яка має свої сильні та слабкі сторони і навіть може іноді помилятися.

У нас є багато відомих і кваліфікованих мовознавців, але, як випливає з нескінченного серіалу під назвою "Сага про український правопис", жоден із них не може похвалитися всезагальним визнанням. Це й не дивно: за часи репресій генофонд України зазнав істотних змін не в кращий бік. Вижили ті, хто не дуже "висовувався" чи зумів пристосуватися. Дехто ж гайнув за кордон – та хіба можна в чужомовному оточенні зберегти те тонке відчуття мови, яке формується, розвивається і підтримується тільки в рідному середовищі? Отже, немає в нас такого сучасника, до якого прислухалися б усі без винятку дійові особи мовознавчої толоки, – як би нам цього не жадалося.

Може, хоч серед класиків знайдеться такий безумовний авторитет? Скажімо, Т.Шевченко? Але ми добре знаємо, що в його творах іноді трапляються слова та звороти, що не вкладаються в норми сучасної літературної мови. Хоча б "Україна" (із наголосом на "а"). Застерігав від бездумного повторювання таких форм і відомий сучасний мовознавець С.Караванський. У його статті "Мовні віруси" читаємо: "Помилковий ужиток Шевченком "чужому научайтеся" мовознавець Олена Курило розцінює як ляпсус" [6].

Подібна критика аж ніяк не применшує величчя видатного поета, який фактично сформував літературну українську мову. Але мова розвивається, удосконалюється, і далеко не всі колишні форми є прийнятними на сьогодні. І такий розвиток мови є можливим саме тому, що авторитет наукового аргументу має пріоритет перед авторитетом класика (чи навіть академіка). Принаймні повинен мати. Платон (і М.Коцюбинський) нам друг, але істина дорожча. Не забуваймо про це.

А чим запекліше, чим емоційніше ми нав'язуємо суспільству мовні правила, які відображають далеко не найістотнішу сторону української мови та ще й не мають під собою міцної наукової основи, тим більший спротив це може викликати. Таке несприйняття може містити загрозу не лише для якогось одного формулювання, а й для всієї мови – згадаймо лише нещодавні прагнення деякої частини нашого суспільства надати російській мові статус державної. Суспільство реагує на подразники відповідно до відомого у фізиці принципу Ле Шательє – Брауна: кожна система прагне зменшити вплив зовнішніх чинників, які діють на неї. Просто-таки історичний матеріалізм у дії.

Отже, кожна дія викликає протидію. Принаймні створює сприятливі умови для виникнення такої. І якщо ця дія є емоційною, невірною, – то й протидія матиме такі ж ознаки. І якщо ми хочемо допомогти своїм противникам, – треба робити більше необдуманих і незважених кроків. І навпаки: якщо дія базується на глибокому аналізі, серйозному науковому підході, – протидія, найвірогідніше, буде такою ж вираженою і толерантною. Отоді й може народитися наукова істина як результат боротьби протилежностей. А якщо аргу-

менти чи вчинки мають під собою солідну наукову основу, – така позиція дуже сильна, і їй важко протиставити щось антиукраїнське.

Тому ще більшу цінність для науки має його величність аргумент. Отже, спробуймо ще раз поглянути на проблему часу саме під таким кутом зору. У цій статті ми не просто переберемо фразеологічні конструкції на позначення часу, вживані в українській та інших мовах, а й проведемо їх логічний, порівняльний і семантичний аналіз та сформулюємо рекомендації щодо їх виправданого вживання.

У більшості випадків українські порядкові числівники означають, що даний проміжок ще триває: *третій день* (минуло два), *двадцятье століття* (закінчилося дев'ятнадцять), *дві тисячі перший рік* (минуло дві тисячі), *перша хвилинка* (ще не сплигло жодної). У Б.Грінченка читаємо: "Ой сплю годину, сплю і другу, а вже повертає та на третю" [див. 1, с. 219]. А вираз "м'яч забито на останній, дев'яностій хвилині зустрічі" означає, що гра (триває 90 хвилин) ще не закінчилась і гол зарахований. Отже, заміна кількісного числівника (означає закінчений часовий проміжок) на похідний від нього порядковий (означає незакінчений часовий проміжок) спотворює зміст поняття.

До того ж, такої "виняткової" порядковості чомусь набувають лише годинні часові проміжки, а всі інші, – які вимірюються мікросекундами, секундами, днями, місяцями, роками, століттями тощо, – чітко й послідовно підлягають цьому правилу.

Ось чому так впадає в око нелогічність виразу "десята година десять хвилин", де закінчений годинний проміжок описується порядковим числівником, а хвилинний – кількісним. Це видається ще абсурднішим, якщо згадати, що годину тому вживався той же числівник: "десять хвилин на *десяту*"...

А спробуймо знайти логіку в такій оповідці: "Заснувши десь опівночі, хворий спокійно проспав вісім годин. Коли пішла *дев'ята* година його сну, він раптово прокинувся. Годинник показував ... *восьму* з хвостиком" (???). То скільки ж повних годин проспав наш багатостраждальний герой: сім, вісім чи дев'ять?

Тому вирази типу "в Києві двадцятьа година", "о дванадцятій тридцять п'ять" і сприймаються так неоднозначно. І наражаються на доволі масовий спротив.

Основні світові мови означають години кількісними числівниками. Зокрема, в англійській: "six o'clock" (шість годин) – а не "sixth o'clock" (???). Те ж саме у французькій, іспанській, італійській, еллінській (грецькій) та інших мовах.

Утім, в угорській мові існує паралельна форма з порядковим числівником при годині – але вираз "п'ятнадцята сорок п'ять" там означає "сорок п'ять хвилин на п'ятнадцяту", тобто *чотирнадцять сорок п'ять*.

А з якими ж прийменниками можуть сполучатися часові числівники?

У цій функції переважно вживається прийменник "у (в)": *у цьому столітті (році, місяці), у цей день, у цю хвилину, у цю мить, у четвер*, навіть *у лиху годину*, а також *уранці, удень, увечері, уночі* – а ще всі вирази зі складними сполучниками типу "у той час як". Часто можна почути також: "в якій годині?". Та й у слові "вчасно" закріпився префікс "в". У науковій літературі також уживається "у (в)": *положення тіла в просторі і в часі*. Тобто перебування в певному моменті часу описується, як правило, прийменником (префіксом) "у".

Звернімо увагу на те, що прийменник "о" в українській мові маловживаний, і його застосування практично обмежується лише описом годинних проміжків часу (переважно в художній літературі). Звідки ж узявся такий дивний прийменник? Може, від "об"? Але останній

вимагає від доповнення знахідного відмінка: *спіткнулася об поріг, битися об заклад* тощо. З іншого боку, "о" – так само, як і "в" ("у") – пов'язується з місцевим відмінком. Тому теза про походження "о" від "об" видається не надто переконливою. "О котрій годині" – це, очевидно, калька з польської, спровокована акустичною схожістю звуків "о" та "у". Але ж бездумне запозичення сусідських зворотів – не найкращий вибір. Скажімо, у тій же польській мові прийменник "о" має значення, які відповідають українським "з" та "про": "о smaku" – зі смаком, "о tym" – про те. Цей прийменник характерний також для російської мови, і при перекладі на українську йому відповідають прийменники "про", "з": *"Сказка о царе Салтане"* – *"Казка про царя Салтана"*, *"чудище о семи головах"* – *"чудовисько з сімома головами"*. У казці відомого російського поета П. Єршова *"Конек-горбунок"* є слова: *"Вдруг о полночь конь заржал..."* – де прийменник "о" виступає синонімом до "з", "при". Цей приклад допомагає і з'ясувати походження українських прислівників "опівдні", "опівночі".

Отже, скалькованому звороту "о такій-то годині" відповідають українські "з такою-то годиною", "при такій-то годині". Теж не годиться – адже вислів "зустрінемося з шостою / при шостій" звучить доволі кумедно. Зустрічаємося ми не "з" певним часом і не "при" якомусь часі, а "в" певний час. Ось яким підступним виявився цей польсько-російський прийменник "о".

Недарма Т.Шевченко в поемі "Причинна", позначаючи час, уникає зворотів із прийменником "о": *"на ту пору, в таку добу"*. (Зауважимо, що в першому випадку відчутна редакторська правка: прийменник "у" має поєднуватися з недоконаною формою дієслова, а доконана форма вимагає прийменника "на". Тобто "виглядати" можна лише "у ту пору", а *"на ту пору"* можна лише "виглянути"). Та й І.Франко у творі *"Воа constrictor"* вживає в такому випадку прийменник "в": *"Та в тій хвили почувся страшний лускіт кам'яної стіни, розірваної динамітом"*.

Ну, і як же тоді відповідати на питання "котра година"? Якщо означена година ще не виповнилася, – вживається порядковий числівник: *десять хвилин на першій, пів на восьмій*. Зауважимо, що така ситуація трапляється найчастіше, – а саме вона й вимагає порядкового числівника, який формально добре узгоджується з питальним займенником "котра". Якщо ж виповнилося ціле число годин – уживається кількісний числівник: *чотирнадцять годин рівно, нуль годин десять хвилин*.

Поряд із кількісним числівником можна вживати й порядковий (це синонімічна форма), додаючи одиницю до повного числа годин – як в угорській мові. Так, наприклад, вираз "сімнадцять двадцять" семантично тотожний вислову "шістнадцять годин двадцять хвилин". А щоб не було плутанини з уживаними зараз формами, замість "сімнадцять двадцять" краще говорити "двадцять хвилин сімнадцять" або "двадцять сімнадцятої".

Є ще один цікавий варіант відповіді на згадане питання, який добре узгоджується з канонами української мови і може вживатися замість невиправданого "шістнадцять двадцять" тоді, коли шістнадцять годин уже *виповнилося*. У випадку, коли йдеться якраз про завершений проміжок часу, в українській мові часто трапляються конструкції з прийменником "по": *"по закінченні – новини"*, *"зустрінемося по перерві"* і т.д. Отже, третій варіант означування цього моменту часу – *двадцять (хвилин) по шістнадцятій*.

Перелічимо варіанти відповідей на згадане питання, якщо до повної години лишилося небагато: 12:45 – це без чверті година, або 45 (хвилин) на першу, або 45 (хвилин) по дванадцятій, або за чверть година, або за чверть по першій.

Ще не переконалися, читачу? Тоді звернімося до класики. Ну, хоча б до російської – адже в нас дуже полюбляють порівнювати норми української мови саме з російською. *"А кой тебе годик?"* – запитує некрасовський герой (відчуваєте, як ця фраза перегукується з українською: "котра година?"). І чує у відповідь: *"Шестой миновал"*. Отже, для позначення закінченого проміжку часу порядковий числівник вимагає уточнення: "миновал". І узгодження з питальним словом є ("кой – шестой"), і немає плутанини в означенні часу. Росіяни тут послідовні: у них немає такої плутанини і в годинах – чого, на жаль, не можна сказати про українців. Правильно було б на питання "котра година?" відповісти: "шоста минула" (якщо це 6:00). Але, певно, якась напівграмотна бабця забула додати слово "минула" – і ось маємо таке "правило" української мови, яке нас тільки заплує.

А якщо ми не любимо російську класику? Тоді згадаймо нашого Т.Шевченка: *"Мені тринадцятий минало..."* Це те ж саме формулювання, яке означає такий же часовий проміжок. Якщо перенести це на години, то "минає тринадцять" – це, скажімо, 12:59. "Тринадцять година" – це і 12:10, і 12:30, і 12:50. А момент "13:00" – це "минула тринадцять (година)" або "виповнилася тринадцять (година)". Тому, якщо комусь хочеться означити, наприклад, момент часу "10:00" словом "десять (година)", то не слід забувати про важливе дієслово "минула" (або "виповнилася").

А як відповідати на питання "коли" ("у котру годину", "по котрій годині", "в яку годину", "по якій годині")? У *дві години десять хвилин, у чверть на десяту, по двадцятій* (тобто у двадцять годин, або о двадцять першій годині). Варто уникати вузьковживаного (бо чужомовного) прийменника "о", обмежившись уживанням відповідного префікса в запозиченнях *опівдні, опівночі*.

І нарешті, коли ми "визначаємо" і коли "означаємо" час?

Як вже нами зауважувалося [див. 2], слову "визначати" відповідає англійське "determine", тобто синонімами до нього є "виміряти", "фіксувати", "досліджувати". Значить, визначаємо час за допомогою секундоміра чи хронометра. З іншого боку, слову "означувати" відповідає англійське "define", тобто синонімами до нього є "описувати", "окреслювати". Дати означення (дефініцію) – це описати словами (і саме тому відповідний член речення має назву "означення", а не "визначення"). Отже, за допомогою числівників ми не "визначаємо" час, а **означуємо** його.

Таким чином, означення часу – одна з тих показово "складних" проблем українського правопису, яка може бути успішно вирішена за допомогою методів науки термінології. На цій основі різні тенденції в називанні часових проміжків можна поєднати, не втративши нічого з надбань української літературної мови, яка включає в себе не лише художній, а й офіційний, діловий і науковий стилі. Якщо в художньому стилі переважають (і, очевидно, будуть переважати) форми з порядковими числівниками, то інші стилі літературної мови потребують узгодження з думкою фахівців відповідної галузі. З одного боку, є запозичення з польської мови, яке не дуже узгоджується з особливостями історії та розвитку української. З іншого боку, є спеціалісти, які повинні точно та недвозначно вимірювати й фіксувати різноманітні часові проміжки та моменти. Тому тут варто провести паралель із думкою відомого російського термінолога В. Даниленко щодо вживання запозичень у галузевих терміносистемах: "у практичному розв'язанні конкретних питань, пов'язаних із наявністю запозичених термінів, "останнє слово" залишається за спеціалістами в конкретних галузях науки та практики і думка лінгвіста тут не може мати великої ваги" [5, с. 10].

Наука, як то кажуть, не веде до бука, а веде вона в цивілізовану й освічену Європу. І наскільки вдало ми будемо підтримувати імідж української мови як однієї з найрозвиненіших світових мов, – залежить лише від нашої доброї волі та нашого ж здорового глузду.

Ця стаття написана в рамках держбюджетної науково-дослідної роботи №06БП044-02 за темою "Розвиток української термінології і термінографії".

1. Антоненко-Давидович Б. Як ми говоримо. – К., 1994; 2. Вакуленко М.О. Деякі термінологічні нюанси української мови: як не виплеснути з водою дитину // Вісник НАН України. – 2006. – №11; 3. Вакуленко М. Правписні аспекти науки термінології // Вісник Книжкової палати. – 1998. – №11; 4. Вакуленко М. Про "складні" проблеми українського правопису (українська латиниця, запозичені слова та ін.). – К., 1997; 5. Даниленко В.П. Лингвистические требования к стандартизуемой терминологии // Терминология и норма. – М., 1972; 6. Караванський С. Мовні віруси // Літературна Україна. – 2006. – 27 квітня; 7. Чак Є. Плекаймо слово! // Дивослово. – 1999. – №1.

І. Голубовська, д-р філол. наук

ПРОБЛЕМИ ЗІСТАВНО-КОНФРОНТАТИВНОГО ВИВЧЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-МОВНИХ КАРТИН СВІТУ

Розглянуто проблеми методології, методики та предмета зіставної лінгвокультурології; запропоновано одинадцять базових положень як універсальне підґрунтя контрастивних лінгвокультурологічних досліджень. Обстоюється "широке" розуміння поняття "національно-мовна картина світу". Подано характеристику найцікавіших праць молодих учених, виконаних у лінгвокультурологічному модусі.

In the paper the author deals with the problems of methodology, methods and subject of cultural linguistics, comes up with eleven basic postulates, which form universal theoretical and practical approaches to language investigation within cultural aspects. The author confirms "wide" understanding of the notion "Language World Model" which is opposed to the "narrow" one. The most interesting works of young Ukrainian linguists who work in the field of anthropological linguistics are being characterized.

Межа тисячоліть у лінгвістиці ознаменувалася кардинальною зміною базисної науково-лінгвістичної парадигми, коли на зміну системно-структурній парадигмі мовознавчого знання прийшла антропоцентрична, культурно-філософська, яка знову поставила Людину в центр Світобудови. Дослідницький інтерес лінгвістів перемістився, так би мовити, із сосюрівських правил гри в шахи на самих гравців, що спричинило перегляд багатьох традиційних положень мовної семантики й лінгвосеміотики. Сучасні лінгвісти йдуть шляхом узагальнення здобутків іманентно-семіологічної парадигми в мовознавстві, відзначаючи основні контрапункти її взаємодії з новою, антропологічно орієнтованою парадигмою. Антропологічний підхід до усвідомлення природи й сутності мови сприяв фокусуванню дослідницької уваги на мисленні, почуттях, самосвідомості, світосприйнятті суб'єкта мовлення, детермінованого певною культурою. На межі століть формується лінгвокультурологія – міждисциплінарна галузь лінгвістичного знання, у межах якої вивчається система морально-етичних та естетичних цінностей, зафіксованих засобами тієї або тієї мови. У зіставній (контрастивній) лінгвокультурології досліджується культурно значуща інформація, яка має або універсальний, або національно-специфічний для зіставляваних мов характер.

Типовим об'єктом для зіставних лінгвокультурологічних розвідок останнього часу виступають національно-мовні картини світу. У більшості досліджень поняття мовної картини світу як втілення національної ментальності певного етносу все ще співвідноситься насамперед з лексико-семантичним рівнем мовної системи. Такий підхід, як видається, сягає корінням у дослідницькі пріоритети 70–80-х років минулого століття, коли головним об'єктом уваги фахівців виступали лексико-семантичні поля (ЛСП), лексико-семантичні групи (ЛСГ), тематичні групи (ТГ), існування яких підтверджувало тоді ще гіпотезу про системність лексичного рівня мови, а в разі зіставного вивчення цих мовних феноменів демонструвало національну автентичність структурації семантичного простору порівнюваних мов. У сучасній українській зіставній лінгвокультурології такий підхід заявлений монографією проф. В. Манакіна [8], де на матеріалі головним чином слов'янських та інших європейських мов продемонстровано реалізацію національних відмінностей на лексичному рівні мови. У дусі ідей школи проф. В. Манакіна виконано низку дисертаційних праць, з-поміж яких варто

відзначити дисертацію А. Барабулі [1], в якій явище конотації розглядається насамперед як генеруюче щодо створення національно-мовних картин світу двох мов (української та англійської), які зіставляються під лінгвокультурологічним кутом зору. Вперше в українській зіставній лінгвістиці було подано "діючу" модель міжмовного вивчення лексичних конотацій, що реалізуються у фразеологізмах, пареміях, жаргонізмах та оканалізованих двох зіставляваних мов. Автор подає фрейм аналізу особливостей виникнення, вираження та реалізації конотацій лексем-фітонімів української та англійської мов із урахуванням суто мовних (внутрішніх) та позамовних (історико-культурних та психологічних) чинників. Плідним, на мій погляд, саме для зіставних досліджень явища конотації є впровадження поняття *конотемного потенціалу* співвідносних лексем двох мов як їх культурно детермінованої здатності породжувати ті чи ті конотативні компоненти значення.

Помітною подією мовознавчого життя України стала публікація монографії О. Бондаренка [2], присвячена гендерному вивченню концептів ЧОЛОВІК і ЖІНКА в українській та англійській лінгвокультурах. Автор подає семантико-ідеографічний опис лексико-семантичного поля "Назви осіб чоловічої/жіночої статі" у двох мовах, виділяючи спільне та відмінне у структурі відповідних концептів. Тим самим з'ясовуються характеристики, які є властивими для осіб чоловічої та жіночої статі в українській та англійській культурах і які знайшли своє відображення в мовних формах. Це створює необхідне підґрунтя для розкриття особливостей національного світобачення, світопереживання й світооцінки в межах цього фрагменту національно-мовних картин світу.

У сучасній українській лінгвокультурології склався ще один напрямок зіставно-типологічних розвідок, основні теоретико-методологічні постулати якого викладені в монографії "Етнічні особливості мовних картин світу" [5]. Аналіз національно-мовних картин світу на матеріалі чотирьох мов (української, російської, англійської, китайської) показав, що поняття мовної картини світу в сучасній антропологічній лінгвістиці має визначатися, виходячи з того змісту, який В. фон Гумбольдт вкладав у поняття "форми мови" (сума всього мовного змісту, внутрішня структура мови в цілому, глибинний принцип її породження). Було продемонстровано, що субстанційно-ідеальний мовний континуум, будучи єдиним і безперервним, моделює специфічні риси націона-

льного світосприйняття та національного складу мислення фактично на всіх ярусах мовної системи за допомогою дознакових, знакових і супразнакових мовних величин. Таким чином, "вузьколексичному" розумінню мовної картини світу, яке спостерігалось в лінгвістиці 70–80-х років ХХ ст., було протиставлено, так би мовити, "широкомовне" її визначення.

Згадаймо, що визначний американський лінгвіст і антрополог Е. Сепір заперечував навіть щонайменший зв'язок між формою мови та національним темпераментом, вважаючи безглуздом заняття пошуку у структурі мов розбіжностей, що відповідають темпераментним варіаціям. Проте дослідження мовного матеріалу переконало нас у тому, що все ж такий важкий для безпосереднього споглядання феномен, яким є етнічна ментальність, дає мовні рефлексії. Причому вираження культурно-національної специфіки відбувається на всіх без винятку рівнях мовної системи.

Як методологію дослідження було запропоновано наукове припущення про ізоморфізм структурації фізичного та мовного семантичного простору. Як відомо, зараз у сучасній фізичній науці панує квантово-хвильова теорія, за якою фізичний простір виступає певним чином "квантованою" сутністю, де властивості частинки та хвилі (що виступають основними поняттями квантової механіки) збігаються. Згідно з постулатами квантової механіки, частинки мають властивості хвилі, а хвилі мають властивості частинок. Таким чином, у першоосновах матерії відмінність між матерією та її виявом нівелюється. Проекція цього положення фізики мікросвіту на лінгвістичний ґрунт дозволяє простежити схожу амбівалентність мовних одиниць, коли формальний або смисловий компоненти ідентифікуються не за своєю "матеріальною субстанцією", а за функцією, яку вони виконують (фонема, значення слова, сема).

Цей постулат квантової механіки дозволяє розглядати образ (ідеальне утворення) як спосіб культурного квантування семантичного мовного континууму, що знаходить своє втілення у вищелюванні слів – культурних концептів, які містять у концентрованому вигляді відомості про національну ментальність. Семантика подібних слів охоплює такі елементарні компоненти, які неможливо виділити як структурні одиниці: їхню ідентифікацію уможливорює тільки функція, котру вони виконують у культурно-семантичному універсумі національної мови. Крім того, "культурнонавантажені" мовні одиниці ніби "розкидані" по всьому змістовому каркасу мови, не створюючи системних угруповань (полів), що також свідчить про певну подібність до "буття" елементарних частинок.

Щодо методики дослідження національно-мовних картин світу, то її складовими мають виступати різноманітні методи і прийоми: поряд із традиційними описовим, зіставним, типологічним методами, етимологічним аналізом у його онтологічній іпостасі, компонентним і контекстуальним аналізом використовується прототипічний аналіз, концептуальний аналіз, аналіз за методикою семантичних примітивів, прийом перекладу, психолінгвістичне семантичне шкалювання, опитування інформантів тощо.

Вивчення засобів всіх мовних ярусів, які розглядалися з погляду їхньої участі у вираженні універсального та ідіоетнічного та їх причетності до експлікування культурно детермінованих феноменів показало, що у фокусі уваги дослідника мають перебувати культурні концепти, специфіка вираження емоційності в мовах, що належать різним культурним регіонам, роль архетипів у процесі вторинного семіозису, етномовні стереотипи, особливості вияву етнічної особистості на синтаксичному рівні тощо.

Звернімося до деяких із тих теоретичних постулатів, які сформувалися в результаті аналізу емпіричного мовного матеріалу чотирьох досліджених мов і які на сьогодні стали загальноновизнаним підґрунтям зіставних лінгвокультурологічних розвідок.

1. Національно-мовні картини світу, під якими розуміється вербалізована інтерпретація етносом навколишнього світу і себе самого в цьому світі, складаються з універсальної та національно-специфічної частин. Перша частина ("загальний поняттєвий базис людства") є, по суті, сукупністю ментальних універсалій, позанаціональним мисленнєвим кодом, який виступає спільною основою природної мови, мислення та культури. Друга частина національно-мовних картин світу, яка втілює національну специфіку, утворюється внаслідок перекодування єдиного для всіх етносів мисленнєвого коду на вербальний у межах конкретної етнічної мови, що супроводжується накладанням національно-специфічних нюансів світовідчуття, світоосмислення й світооцінки на універсальну логіко-поняттєву основу.

2. Виникнення мовних національно-специфічних форм, що й обумовлюють самотність національно-мовних картин світу, детермінується двома основними факторами: а) фрагментом реального світу, який впливає на колективну свідомість етносу; б) особливостями самої колективної етнічної свідомості, які виявляються в неоднаковості концептуалізації мовою сенсорно-рецептивного, логіко-поняттєвого, емоційно-оцінного та морально-ціннісного компонентів "наївної" етнічної свідомості.

3. Розуміння різних культур як якісно відмінних поглядів на одну й ту саму навколишню дійсність дозволяє трактувати культуру в термінах особливого типу знання, що відбиває відомості про рефлексивне самопізнання людини в процесі її життєвої практики. Мова виступає в подвійній функції форми зберігання і форми відтворення культури, тобто тим духовним інструментом, що формує специфіку світобачення свого носія. Вивчення мови як культурного феномена в єдності трьох семіотичних аспектів: семантики, синтактики і прагматики сприяє виявленню лінгвокультурем, тобто тих "культурнонавантажених" мовних одиниць, які втілюють результати взаємодії мови та культури. Причому культурна інформація "розкидана" по всьому формально-семантичному мовному континууму, не створюючи онтологічно реальної системи.

4. Виходячи з природи двох чинників породження національно-самотніх концептів у рамках національно-мовних картин світу (природне середовище етносу та національний спосіб мислення, національна ментальність), лексика конкретної національної мови може бути поділена на дві великі групи: 1) концепти реальних об'єктів зовнішнього світу; 2) концепти колективної етнічної свідомості. Слова, що належать першій групі, розпадаються на три підгрупи: 1а) номени, які позначають однакові для різних мов поняття, відмінні за ступенем деталізації і змістовим наповненням значень; 1б) номени, що позначають специфічні, унікальні для певного мовного ареалу поняття (безеквівалентна лексика); 1в) номени, що позначають близькі поняття різної прототипічної віднесеності (слова з різним лексичним фоном). У другій групі лексики виділяються такі три підгрупи: 2а) культурно зумовлені слова-концепти, позначення абстрактних специфічних понять; 2б) номени, що містять оцінно-ціннісний конотативний компонент; 2в) слова, що належать до сфери міфічних категорій, породжених колективною свідомістю етносу.

5. Культурні концепти, або "ключові слова культури" тлумачаться як культурно зумовлені ментальні утворення, котрі мають безпосередній дотик до цінностей,

ідеалів і установок етносів і в яких знаходять своє найповніше відображення особливості національного характеру і сприйняття світу. Концептуальний аналіз як засіб дослідження культурно зумовлених понять потребує всебічної процесуальної об'єктивізації. Адекватній вибірці слів-культурних концептів сприяють шість основних принципів: 1) принцип словникової (культурної) розробленості; 2) принцип частотності вживання; 3) принцип високої словотвірної розробленості; 4) принцип поширеності в межах фразеологічних одиниць мови; 5) принцип облігаторності аксіологічної маркованості; 6) їх "ключовий" характер для духовності певного лінгвокультурного ареалу.

6. Специфіку етнічної ментальності найрельєфніше втілюють слова-культурні концепти (наприклад: укр. *воля, доля, лихо, щирість*; рос. *толка, удаля, воля, судьба, правда, пустота*; англ. *self, individualism, privacy, understatement*; кит. *qi* (світова енергія), *yin* (жіноче начало), *yang* (чоловіче начало), *ming* (доля), які виступають фундаментальними поняттями певної духовної культури і часто-густо не мають відповідників в інших мовах. Міжмовне зіставлення, на перший погляд, подібних концептів (укр. *доля* – рос. *судьба*; укр. *воля* – рос. *воля*) виявляє їхні суттєві розбіжності, зумовлені як суто лінгвістичними, так і екстралінгвістичними, історико-психологічними чинниками.

7. Взаємовплив навколишнього середовища мовного соціуму (тобто природного і створеного руками матеріального середовища, етнічної свідомості та духовної культури етносу створює лінгвокультурний зміст певної мови, одним чином виявом якого є лінгвокультурний факт (в інших термінах, "концепт", "лінгвокультурема", "лого-епістема"). Лінгвокультурний факт є втіленням відчуженої мовою реальності, у площині якої об'єктивно існуючі предмети та явища набувають суб'єктивної оцінності.

У тріаді відношень *навколишнє середовище – етнічна свідомість – мова етносу* фактор природного середовища відіграє найважливішу роль у формуванні лінгвокультурного змісту мови, однією з основних складових якого є образні еталонні стереотипи сприйняття та осмислення дійсності. Джерелом їх утворення є певний набір референтів, специфіка якого визначається тим фрагментом природного середовища, який дано етносу у безпосередньому спогляданні. Вторинної образної або символічної категоризації зазнають, як правило, лише ті референти, котрі поширені на території, де проживає етнос. Джерелом образних еталонних стереотипів можуть виступати флора і фауна, клімат, ландшафт, природні матеріали, які притаманні географічному ареалу, де поширений певний етнос.

Номени тварин (свійських та диких) і рослин (польових та культивованих) в їхньому вторинному "антропоморфному" означуванні дозволяють дослідити роботу гностико-асоціативно-оцінного апарату етнічної мовної свідомості. Специфіка розподілу емоційних оцінок-конотацій між однаковими референтами в різних мовах висвітлює систему національно-культурних преференцій та цінностей, формування якої, як видається, значною мірою належить до сфери колективного підсвідомого.

Унікальність національного емотивно-образного осмислення тварини зумовлюється кількома чинниками: 1) географічною та культурною віддаленістю мовних регіонів; 2) "життям" тварини в національному фольклорно-міфологічному і літературному контексті; 3) значущістю тварини в культурно-господарській діяльності етносу (свійські тварини), а також її поширеністю в природному середовищі етносу (дикі тварини).

8. Паремії (прислів'я та приказки) виступають тією частиною національних фразеологій, що найрельєфніше

відбиває національно зумовлені ціннісні уявлення народу про навколишній світ і своє буття в ньому. Аксіологічна значущість пареміологічних одиниць дозволяє розглядати їх як продукт морально-ціннісної концептуалізації дійсності мовами. Пареміологічний корпус чотирьох досліджених мов відображає не тільки універсальні загальнолюдського життєвого досвіду, а й представляє неповторні зразки національної логіки та світооцінки, що сприяє виявленню ментальних особливостей етносів.

9. Аналіз уявлень чотирьох етносів про життя та смерть, роботу та час, багатство та бідність тощо на пареміологічному тлі із застосуванням поняття *ціннісної інформатики (ідеологеми)* дає можливість зробити певні узагальнення щодо етичної оцінки зазначених вище явищ як виявів традиційної народної моралі різномовних етносів.

10. Вибір певного явища дійсності об'єктом пареміологічної детермінації свідчить про його значущість для носіїв етнічної мови та культури. Психологічно і культурно значущі для етнічної ментальності феномени піддаються "стихійному" кількісному маркуванню на мовному рівні, що створює особливий індекс змісту культури, який часто-густо вказує на відносну важливість різних аспектів етнічної культури для її носіїв.

11. Беручись за крос-культурне дослідження, учений має дотримуватися етичного принципу "презумпції нерозуміння", сформульованого московським дослідником Г. Гачевим: лінгвіст-культуролог зобов'язаний не лише нівелювати звичні схеми сприйняття та розуміння, нав'язані йому рідною мовою, а й подолати свій підсвідомий етноцентризм, прагнучи максимальної об'єктивності в інтерпретації лінгвокультурних фактів мов, носіями яких виступають різні етноси.

У річизі окреслених вище ідей виконане дисертаційне дослідження Ю. Письменної [10]. Спираючись на когнітивне поняття концептуалізації в її сенсорно-рецептивному, логіко-поняттєвому, емоційно-оцінному і морально-ціннісному різновидах, авторка опрацює модель міжмовного зіставного аналізу різних груп культурно маркованих лексем і фразеологічних одиниць. Важливим теоретичним виходом цієї роботи є встановлення існування тезаурусних зв'язків етноспецифічних номенів, що зумовлюється їхньою приналежністю до єдиного концептуального простору етнічної культури.

Не можна оминати увагою дисертаційну роботу С. Потапчук [12], в якій подано комплексний модуль зіставного дослідження культурно маркованого концепту ЧИСТИЙ з урахуванням його понятійного, асоціативно-образного та ціннісного складника.

Згадані вище дисертаційні роботи молодих учених об'єднують не тільки міждисциплінарний, а й "міжпарадигмальний" модус виконання, що й детермінує їх неабияку теоретичну цінність. Культурно-філософська інтерпретація мови не протиставлена структурно-семантичній і перебуває з останньою у відношеннях, так би мовити, додаткової, а не контрастної дистрибуції. Очевидно, цілісне уявлення про мову може дати дослідження її проявів у всіх відведених їй ролях: мова як код (знакова система); мова як засіб пізнання; мова як інструмент комунікації; мова як "дім буття духу народу". Утвердження в лінгвістиці нового погляду на мову не призводить, на нашу думку, до відмови від попередніх теоретичних напрацювань, а лише до їх тимчасового ігнорування: "... у лінгвістиці (і загалом в гуманітарних науках) парадигми не змінюють і не відкидають одна одну, а накладаються одна на одну, співіснують, водночас ігноруючи одна одну" [12, с. 52]. Визначний австралійський антрополог А. Вежбіцька наполягала на необхідності синтезу двох традицій, а не на надаванні переваги одній за рахунок іншої [4]. Комбінований модус дослідження зумовлює і специфічний набір методів, що їх успі-

шно використовували дисертанти в практиці безпосереднього лінгвістичного аналізу. Це, з одного боку, традиційні методи лінгвістичної інтерпретації – описовий, зіставний, внутрішньої реконструкції, які поєднуються із структурними методами (компонентним та контекстуальним аналізом на рівні семного складу лексичних одиниць, польовим аналізом), а з другого – новітні прототипічний та лінгвокультурологічний аналіз, елементи методу семантичних примітивів, розробленого А. Вежбицькою, метод психолінгвістичного шкалювання тощо.

Наукові праці, про які йшлося вище, виконані на джерельній базі найрізноманітніших словників зіставлюваних мов (насамперед тлумачних, фразеологічних, паремійних, асоціативних, етимологічних, синонімів, антонімів, етнолінгвістичних, міфологічних, культурологічних, енциклопедичних, перекладних тощо). Це засвідчує парадигмальний статус проведених досліджень, їх фокусування на мові як віртуальній системі знаків-символів певної культури, що, з одного боку, зумовлює етнічну свідомість, а з другого, є її продуктом.

Проте в сучасному світі з огляду на все зростаючу роль комунікації в людському суспільстві більш нагальним стає вивчення етнічної специфіки мовлення як "мови в дії", яке знаходить свої найрізноманітніші вияви в численних стандартних комунікативних ситуаціях: "Незважаючи на майже 200-річну історію лінгвістики, фахівці мають незначну інформацію про *етноспецифічні особливості комунікативних ситуацій*, про роль окремих добре відомих груп слів в організації комунікативного простору під час спонтанної комунікації" [2, с. 27]. На жаль, вітчизняній зіставній комунікативістиці тут майже немає чим пишатися (як кажуть англійці, "has nothing to boast of"), більше того, подібних досліджень на вітчизняних теренах практично не існує. З-поміж ґрунтовних розвідок росіян слід відзначити насамперед монографію проф. С. Тер-Мінасоевої [14], де зроблено вдалу спробу конфронтативного дослідження особливостей ментальності, національного характеру та мовленнєвої поведінки англійців та росіян у різноманітних комунікативних ситуаціях. Щодо українських відповідних розвідок, у 2009 р.

побачила світ монографія І. Корольова [7], де автор створює фрейм зіставного міжкультурного дослідження комунікативного акту з урахуванням використовуваних у спілкуванні стратегій і тактик, соціальних ролей адресанта й адресата, специфіки вербальних та невербальних засобів здійснення ілюкції.

У межах цієї статті ми не змогли дати вичерпну характеристику всім працям із зіставної української лінгвокультурології. Поза нашою увагою залишилися дисертаційні роботи Т. Попової [11], О. Пальчевської [9], К. Бондаренко [3], виконані в річищі викладених вище ідей.

Як видається, українська зіставна лінгвокультурологія у своїх системних та мовленнєвих іпостасях поступово набирає сили і розвою, даючи надію на те, що сучасне покоління мовознавців стане свідком її перетворення на потужну галузь науково-лінгвістичного знання, що відіграватиме надзвичайно важливу роль у практиці міжетнічного кроскультурного спілкування у світі, який на жаль (або на щастя?) невблаганно глобалізується.

1. Барабуля А.М. Конотативні компоненти лексичної семантики як параметр міжмовного зіставлення. – Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2007; 2. Белова А.Д. Лінгвістичні перспективи і прогнози у ХХІ столітті // Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи. – 2006. – № 1; 3. Бондаренко К.Л. Лінгвокультурні особливості українського та англійського сленгу: Дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 2007; 4. Бондаренко О. "І назвав Адам ім'я своїй жінці: Сва...": ЧОЛОВІК і ЖІНКА у дзеркалі мовних культур. – Кіровоград, 2008; 5. Вежбицька А. Язык. Культура. Познание. – М., 1977; 6. Голубовська І. Етнічні особливості мовних картин світу. – К., 2004; 7. Корольов І.Р. Комунікативна ситуація "виправдання": прагматичний та лінгвокультурний виміри. – К., 2009; 8. Манакін В. Сопоставительная лексикология. – К., 2004; 9. Пальчевська О.С. Концепт ШЛЯХ в англійській, французькій та українській мовах: Лінгвокогнітивний та етнолінгвістичний ракурси. Дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 2006; 10. Письменна Ю.О. Етнічні особливості концептуалізації дійсності мовами європейського культурного ареалу: На матеріалі лексики і фразеології української, російської, англійської та італійської мов. Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2008; 11. Попова Т.О. Психосемантика універсальних етичних концептів в етномовній картині світу. Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2004; 12. Поталчук С.С. Семантикокогнітивна структура концепту ЧИСТИЙ в англійській та українській мовах. Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2008; 13. Серпух П. В поисках четвертой парадигмы // Философия языка: в границах и вне границ. – Харьков, 1993. – Т. 1; 14. Тер-Минасоева С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М., 2004.

Л. Даниленко, канд. філол. наук

НОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО ПАРЕМІЙНОГО МІНІМУМУ ЧЕСЬКОЇ МОВИ

Шляхом анкетування за методикою Г. Перм'якова досліджено сучасний паремійний мінімум чеської мови. Схарактеризовано мету експерименту та його учасників, структуру анкети, параметри оцінювання відповідей. Отримані дані порівнюються з висновками щодо паремійного мінімуму, який визначали чеські дослідники Д. Біттнерова й Ф. Шиндлер.

Article is dedicated to the results of research of modern paremium minimum of the Czech language which were obtained via questionnaires according to G.L. Permyakov method. The objective of the experiment, the participants, the structure of questionnaire, parameters of answers assessment are described. The data obtained is compared to the conclusions as to paremium minimum defined by Czech scholars D. Bittnerova and F. Schindler.

Проблема паремійного мінімуму свого часу постала як проблема лінгводидактична при навчанні іноземним мовам. 1974 р. у Москві на VI Міжнародному конгресі фольклористів, у межах якого було проведено симпозіум із пареміології, виступив Г. Перм'яков із доповіддю "До питання про паремійний мінімум мови (на матеріалі російських народних висловів)". У доповіді йшлося про необхідність відбору паремійного матеріалу з навчальною метою (а це передбачало включення в навчальні посібники найуживаніших одиниць) та з метою створення двомовних словників. "Мінімальний набір народних висловів, – вважав Г. Перм'яков, – важливий не лише для вивчення іноземної мови, але й для розуміння рідної мови і фольклору, бо найпоширеніші мовно-фольклорні паремії виявляються такими не випадково, а з якихось дуже вагомих причин" [1, с. 150].

Учений запропонував методику і провів два масових пареміологічних експерименти. На основі експеримен-

тів Г. Перм'яков склав два списки: 500 найуживаніших російських паремій і 75 найуживаніших російських порівняльних зворотів [1, с. 149-169]. Автор висловив припущення, що "за сумою національних паремійних мінімумів або за інтернаціональним мінімумом можна, очевидно, вивчати основні властивості всього світового паремійного фонду" [1, с. 12-213]. Здійснити таке порівняння можна було б за наявності відповідних досліджень в інших національних мовах, але їх бракувало. Тому наприкінці 80-х років минулого століття вивчення паремійного мінімуму активізувалося на матеріалі німецької, хорватської, угорської мов, а також чеської мови.

Визначення сучасного паремійного мінімуму чеської мови, над яким працювали Д. Біттнерова і Ф. Шиндлер, здійснювалося в рамках міжнародного німецько-чеського проекту "Діалог у світі людей і машин". Майже через 150 років після виходу словника Ф. Челаковського "Mudrosloví národu slovanského ve příslovích" [3] чеське суспільство одержало

© Даниленко Л., 2010

новий словник, який у результаті польових досліджень і на основі методики, запропонованої Г. Перм'яковим, презентував сучасний репертуар чеських прислів'їв [2].

Отже, чеський пареміологічний ренесанс сягає зовсім недавнього минулого – кінця ХХ ст. Для емпіричного дослідження Д. Біттнерова і Ф. Шиндлер розробили анкету, фундамент якої становила збірка Ф. Челаковського. Звернення до класики чеської пареміології було не випадковим. Автори, крім визначення паремійного мінімуму, мали на меті ще й одержати відповідь на запитання, наскільки прислів'я інших слов'янських народів, які Ф. Челаковський залучив до свого словника в середині ХІХ ст., були освоєні чеським народом упродовж майже 150 років і чи справдилася романтична мрія Ф. Челаковського про слов'янську повербальну єдність.

Анкету осучаснювали неопубліковані матеріали Й. Спілки, що репрезентували узус 50–70-х років ХХ ст., Д. Біттнерової (з 80-х років) і опубліковані матеріали Ф. Шиндлера. Складений список налічував 10 991 прислів'їв. За інструкцією респондент викреслював прислів'я, яке не знав.

Як відомо, анкетування є одним із найскладніших видів соціально-психологічного спілкування. За допомогою регіональних музеїв і з використанням особистих контактів автори експерименту поширили лише 30 анкет. Учасники експерименту заповнили 22. Але 3 з них не можна було залишити для опрацювання, бо вони містили лише часткові відповіді. Таким чином, на основі списку з 10 991 одиниць 19 респондентів виявили свою обізнаність із чеськими прислів'ями. Завдяки виконанню ними нелегкого завдання автори експерименту Д. Біттнерова і Ф. Шиндлер визначили, що сучасний паремійний мінімум чеської мови становить 5 738 одиниць. Така методика, а відтак і результат, видаються нам мало переконливими. Анкета Д. Біттнерової і Ф. Шиндлера включала майже 11 000 прислів'їв на 250 сторінках. Читання такого величезного списку є доволі втомливим і одноманітним, вимагає чималого терпіння і бажання. При такому завданні увага інформантів, їхня зацікавленість роботою швидко знижуються, і це неминуче позначається на результатах опитування. Продуктивніше було б, якби анкета включала меншу кількість одиниць, але більшу кількість інформантів.

Д. Біттнерова і Ф. Шиндлер назвали своє дослідження паремійного мінімуму чеської мови першим етапом великого проекту. Майже через 15 років після виходу їхньої праці ми спробували верифікувати представлені ними емпіричні дані. Наш лінгвістичний експеримент полягав у тому, щоб шляхом анкетування з'ясувати паремійний мінімум сучасної чеської мови і порівняти отримані дані з даними, отриманими Д. Біттнеровою та Ф. Шиндлером, аби виявити тенденції знання і ставлення до паремійного фонду. Ми визначимо таке порівняння відносним, оскільки воно ґрунтується на застосуванні різної методики, кількості інформантів і списку паремій. Однак із метою умовного порівняння ми повторили в анкеті ті питання, що стосувалися соціологічних факторів, – вік, стать, місце проживання (місто/село), освіта. На відміну від колег, ми застосували методику незавершених речень, запропонувавши список прислів'їв, який налічував 100 одиниць. В експерименті взяло участь 112 осіб.

Мета нашого дослідження включала кілька складників:

1) пареміографічний – зібрання вибраних прислів'їв, визначення ступеня їх знання інформантами та (не)зарахування до паремійного мінімуму чеської мови;

2) лінгвопрагматичний – аналіз співвідношення форм "узусне – трансформоване" прислів'я, визначення статусу трансформованого прислів'я з погляду теорії комунікації;

3) соціолінгвістичний – аналіз впливу різних факторів (вік, освіта тощо) на знання прислів'їв.

Наша анкета складалася з двох частин. Перша частина містила мовний матеріал – це список прислів'їв у неповному, скороченому викладі. Завданням інформантів було дописати закінчення і тим самим засвідчити знання запропонованих прислів'їв.

Друга частина містила необхідні соціологічні відомості про інформантів: вік, стать, освіта – середня школа, гімназія, професійне училище, вища школа, місце проживання до вісімнадцяти років і сьогодні, професія, джерело знання прислів'їв – від рідних, зі школи, із книг, медіа, свій варіант відповіді. Крім того, ми просили інформанта зазначити, які прислів'я він найчастіше вживає, в якій ситуації, хто з його оточення використовує прислів'я, які він знає нові або трансформовані відомі прислів'я.

Джерелом для складання списку прислів'їв нам послужила вже згадувана збірка Д. Біттнерової і Ф. Шиндлера. Оскільки ми планували включити в список 100 одиниць, їх відбір цілком ґрунтувався на нашій дослідницькій інтуїції. Робоча гіпотеза полягала в тому, що на шкалі якісних ознак "я знаю – я не знаю прислів'я" кожне з них має свій кількісний показник. Верифікація цього положення полягала в залученні до списку як тих паремій, частотність яких була для нас очевидною, так і менш поширених. Зокрема, ми включили до анкети прислів'я *Čím dále v les, tím více dřev*, яке у своєму словнику Ф. Челаковський позначив ремаркою "č. – чеське", а насправді переклав його зі збірки В. Даля: *Чем дальше в лес, тем больше дров* [3, с. 383]. Експеримент мав засвідчити, якою мірою ця паремія чеською мовою засвоїлася. Ми включили до списку також такі одиниці, які, на нашу думку, могли дати цікаві варіанти, містили архаїчні компоненти та ін. (напр., *Haléř k haléř, a ze dvanácti bude groš, Kam šlápne bolševik, tam sto let tráva neroste*). Зрештою, ми взяли до уваги висновки, до якого прийшов Ф. Шиндлер: вибір конкретних прислів'їв не впливає на соціолінгвістичні результати. Усі прислів'я в анкеті були розташовані за алфавітом.

Характеристика інформантів. На відміну від Д. Біттнерової і Ф. Шиндлера, які вважали, що найкраще знають прислів'я особи, старші п'ятдесяти років, а тому намагалися залучити до експерименту саме цю вікову категорію, ми не ставили жодних вікових обмежень.

Із 130 розповсюджених анкет ми одержали 112 заповнених. На жаль, 3 анкети довелося вилучити з опрацювання: 2 анкети були заповнені наполовину, 1 – іноземцем, який до 18 років проживав за межами Чеської Республіки. Таким чином, ми оцінювали 109 анкет.

На основі опрацьованих анкет ми можемо надати про учасників таку інформацію. Середній вік інформантів становить 30,17 років. Найстаршому з них – 83 роки, а трьом наймолодшим – 13 років. Два інформанти досягли віку 76 років, по одному – відповідно 70, 74, 78 років. В експерименті взяли участь 70 жінок і 37 чоловіків. Важливим для нас був показник територіальної репрезентації інформантів. Вони представлені в такій пропорції: 38 учасників із Моравії, 74 – з Чехії. За показником "освіта" інформанти поділилися так: середня школа (zš) – 21; гімназія (g) – 39, професійне училище (su) – 5, вища школа (vš) – 42. У чотирьох анкетах цей параметр не значився. Соціологічні дані подаємо в таблиці:

Вікова група	Кількість	Відсоток
13 років	3	2,6 %
15-30 років	67	61,5 %
31-45 років	16	14,8 %
46-60 років	11	10,1 %
> 60 років	9	8,4 %
Без зазначення віку	3	2,6 %
Разом	109	100,0 %

Стать		
Жінки	70	65,4 %
Чоловіки	37	34,6 %
Без зазначення статі	2	
Разом	109	100,0 %

Оцінювання відповідей. Нами було опрацьовано 10900 відповідей. Правильною версією того чи іншого прислів'я ми вважали ту одиницю, яка відповідала узусу, тобто такому варіанту, який має найбільшу частотність вживання в якійсь певній формі. Прислів'я, в яких інформанти переставляли компоненти, або вживали граматичні, синонімічні форми, ми кваліфікували як тотожні одиниці, напр.: *Co není v hlavě, musí být v nohách // v nohou; Ani kuře zadarmo nehraje // Ani kuře nehraje zadarmo // Ani kuře nadarmo nehraje; Bez práce nejsou koláče // Bez práce nejsou žádný koláče; Co můžeš udělat dnes, neodkládej na zítřek // na zítra; Co oko nevidí, srdce neboli // neželí; Co se v mládí naučíš, ve stáří jako když najdeš // ve stáří jako bys našel; Darovanému koni na zuby nekoukej // nehleď* і под.

Звернімося тепер до аналізу результатів нашого лінгвістичного експерименту. Визначення паремійного мінімуму передбачає встановлення ступеня актуального знання прислів'їв. При оцінюванні відповідності прислів'я, дописаного інформантом, усталеному (або загальноомовному, традиційному) варіанту ми фіксували також усі трансформації та їх частотність у межах конкретної одиниці за віковими групами. Критерій, який визначає межу для включення прислів'я до паремійного мінімуму, є величиною відносною. Так, формуючи список з 500 приказкових висловів, що склали паремійний мінімум російської мови, Г. Перм'яков установив межу понад 90% [1, с. 154]. Для Д. Бітнерової і Ф. Шиндлера підставою для віднесення прислів'я до паремійного мінімуму чеської мови було знання понад 95% досліджуваних одиниць хоча б в одній віковій групі інформантів. Щоб уможливити процедуру порівняння наших результатів і результатів Д. Бітнерової і Ф. Шиндлера, ми також орієнтуємося на межу 95%.

Для прикладу нижче наводимо зразок прислів'я під номером 56 – *Kocour není doma, myši mají pré*. Прислів'я наводиться в усіченій формі, як в анкеті. Далі подаємо узуальний варіант прислів'я. Нижче за знаком рівності (=) слідує кількість варіантів відповідей у кожній віковій групі: а) формальні або лексико-граматичні (зміна порядку слів, граматичні словоформи, синонімічні компоненти); б) інший образ; с) довільний варіант; д) заперечення; е) еліпсис або розширення усталеного варіанту. У кожного прислів'я можуть бути свої різновиди варіантів. Отже, звернімося до матеріалу:

56. Kocour není doma,

Узуальний варіант: *Kocour není doma, myši mají pré* :

13 років = 1

15-30 років = 41

31-45 років = 12

46-60 років = 5

> 60 років = 8

Без зазначення віку = 3

Разом: 70

а) формальні варіанти:

13 років: Kocour není doma, a myši mají mejdan = 1

20 років: Kocour není doma, a myši mají ples = 1

60 років: Kocour není doma, a myši mají hej = 1

33 роки: Kocour není doma, a myši mají bál (pré) = 1

20 років: Kocour není doma, myši mají svátek = 1

21 рік: Kocour není doma, myši mají raj = 1

б) інший образ:

Kocour není doma, kočky mají pré = 4

с) довільний варіант:

25 років: Kocour není doma, je venku = 1

16 років: Kocour není doma, pes ano = 1

Описана методика дозволила нам сформувати сучасний паремійний мінімум чеської мови. Із 100 досліджуваних прислів'їв і приказок у паремійний мінімум увійшло 29 одиниць, рівень знання яких інформантами становив понад 95%.

Порівняльна таблиця паремійних мінімумів за даними двох досліджень

№ п/п	Наш експеримент		Експеримент Д. Бітнерової, Ф. Шиндлера	
	Прислів'я і приказки	Відсоток	Прислів'я і приказки	Відсоток
1.	Bez práce nejsou koláče.	100 %	Bez práce nejsou koláče.	100 %
2.	Jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá.	100 %	Jak si usteleš, tak si lehneš.	100 %
3.	Dvakrát měř, jednou řež.	100 %	Pro dobrotu na žebrotu.	100 %
4.	Jablko nepadá daleko od stromu.	100 %	Co Čech, to muzikant.	100 %
5.	Lež má krátké nohy.	100 %	Jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá.	99,7 %
6.	Pes, který štěká, nekouše.	100 %	Komu se nelení, tomu se zelení.	99,7 %
7.	V nouzi poznáš přítele.	99,0 %	Komu není rady, tomu není pomoci.	99,6%
8.	Pro dobrotu na žebrotu.	99,0 %	Práce kvapná, málo platná.	99,6 %
9.	Kdo jinému jámu kopá, sám do ní padá.	99,0 %	Láska hory přenáší	99,6%
10.	Kdo šetří, má za tři.	99,0 %	Všude dobře, doma nejlip.	99,6%
11.	Šaty dělají člověka.	99,0 %	Pozdě bycha honit.	
12.	Tichá voda běhy mele.	99,0 %	Lehce nabyt, lehce pozbyt.	99,6%
13.	Komu není rady, tomu není pomoci.	98,1 %	Padla kosa na kamen.	99,6%
14.	Všude dobře, doma nejlip.	98,1 %	Stará láska nerezaví.	99,6%
15.	Lehce nabyt, lehce pozbyt.	98,1 %	Dvakrát měř, jednou řež.	99,4 %
16.	Kdo se směje naposled, ten se směje nejlip.	98,1 %	Ranní ptáče dál doskáče.	99,4%
17.	Neříkej hop, dokud nepřeskočíš.	98,1 %	S poctivostí nejdál dojdeš.	99,2%
18.	Darovanému koni na zuby nehleď.	98,1 %	Co se v mládí naučíš, ve stáří jako když najdeš.	99,2 %
19.	Kdo pozdě chodí, sám sobě škodí.	98,1 %	Kdo šetří, má za tři.	99,2 %
20.	Komu se nelení, tomu se zelení.	97,2 %	Pro jedno kvítí slunce nesvítí.	99,2 %
21.	Práce kvapná, málo platná.	97,2 %	Jablko nepadá daleko od stromu.	99,1%
22.	Pýcha předchází pád.	96,3 %	Není všechno zlato, co se třpytí.	99,1%
23.	Každý svého štěstí strůjcem.	96,3 %	Kdo dřív přijde, ten dřív mele.	98,8 %
24.	Kdo dřív přijde, ten dřív mele.	96,3 %	Kdo chce kam, pomozme mu tam.	98,8 %
25.	Lepší vrabec v hrsti, než holub na střeše.	96,3 %	Sejde z očí, sejde z mysli.	98,8 %
26.	Vrána k vráně sedá.	96,3 %	Jak k jídlu, tak k dílu.	98,8%
27.	Žádný učený z nebe nespadl.	96,3 %	Dočkej času jako husa klasu.	
28.	Pod svícem bývá tma.	95,4 %	Co na srdci, to na jazyku.	98,7 %
29.	S poctivostí nejdál dojdeš.	95,4 %	Kdo jinému jámu kopá, sám do ní padá.	98,7 %

Найбільшу кількість варіантів у нашому дослідженні мало прислів'я, яке не одержало жодного голосу на підтримку традиційного варіанту: *Haléř k haléři, a ze dvanácti bude groš*. Одним із пояснень цього факту може бути наявність у його складі назви архаїчної реалії *groš* (від лат. *grossus* – "товста монета") – монети, що в Середні віки була срібною валютою, а в XVII-XIX ст. – зовсім дрібною платіжною одиницею, пор. її оцінні ознаки: *bídny, žebrácký, hladový, těžce vydělaný, poslední groš, pár grošů* [4, s.552]. Наші інформанти в основному правильно оцінили смисл вислову, що полягав в ідеї економного ставлення до грошей, і запропонували такі продовження прислів'я: *Haléř k haléři, a koruna ke koruně // korunka ke korunce = 16; Haléř k haléři, a koruna je z toho = 1; Haléř k haléři, a už mám dva = 1; Haléř k haléři, a koruna je celá = 1; Haléř k haléři, a koruna je doma = 1; Haléř k haléři, a je koruna = 1; Haléř k haléři, a je celá koruna = 1; Haléř k haléři, a koruna je hned = 1; Haléř k haléři, a truhlička je plná = 1; Haléř k haléři, a budeš boháč = 1; Haléř k haléři, a bude korunka // Babka k babce budou kapce = 1; Haléř k haléři, a máš korunu = 1; Haléř k haléři, a je z toho milion = 2; Haléř k haléři, a je na kravu = 1; Haléř k haléři, a prase je celé = 1.*

Варіант *Co není v hlavě, musí být v nohách* (укр. *За дурною головою і ногам нема спокою*) цікавий тим, що незалежно від віку 5 інформантів утворили контамінований вислів: *Co není v hlavě, musí být v nohách // Komu není z hůry dáno, v apatyce nekoupí → Co není v hlavě, v apatyce nekoupíš*.

Результати нашого анкетування засвідчили, поперше, високий ступінь варіантності паремійних одиниць. У всіх інформантів зі 100 прислів'їв 84 одиниці одержали 885 різних закінчень. По-друге, молоде покоління, не знаючи традиційного варіанта прислів'я, дописує таке його закінчення, яке не має ніякого відношення до паремії як такої, а радше є асоціативною реакцією на буквально прочитання її першої частини, пор.: *Co se doma uvaří, tak já sním* (13 let); *Jak si usteleš, tak si vyspíš = 5* відповідей; *Boží mlýny melou mouku* (13 let); *Dobrá hospodyňka se dobře vdá* (17 let); *Jedna ovce prašívá mě včera potkala na nadraží* (16 let); *Kdo chce kam, ať jde tam* (25 let); *Kdo chce s vlky býti, musí umět výt* (14 let); *Když se kácí les, ubírá to kyslíkové zdroje* (17 let); *Komu není z hůry dáno, tak ten má smůlu* (17 let);

Neštěstí nechodí, neštěstí se děje (17 let); *Kdo chce psa bít, ať si opatří hůl* (20 let); *Kdo šetří, má peníze* (25 let); *Kdo rychle dává, brzo nemá nic* (16 let); *Kdo rychle dává, bude brzo chudej* (16 let) та ін.

Деякі варіанти відповідей позначено довільною мовною творчістю респондентів, пор.: *Líná huba mele vodu* (17 let); *Mezi slepými vidomého nehledej* (17 let); *Neštěstí nechodí pěšky* (14 let); тим більше нас здивувала відповідь *Pečení holubi lítají do huby* 4 інформантів середнього віку (35, 34, 50 років і один без зазначення віку).

Жодного варіанта не мали 15 прислів'їв: це саме ті одиниці, що увійшли в паремійний мінімум чеської мови, а саме: *Bez práce nejsou koláče; Dvakrát měř, jednou řež; Jablko nepadá daleko od stromu; Jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá; Kdo maže, ten jede. Kdo pozdě chodí, sám sobě škodí; Komu není rady, tomu není pomoci; Lež má krátké nohy; Neříkej hop, dokud nepřeskočíš; Pes, který štěká, nekouše; Pro dobrotu na žebroutu; Šaty dělají člověka; Tichá voda břehy mele; V nouzi poznáš přítele; Žádný učený z nebe nespadl*.

Аналіз цих одиниць щодо їх походження свідчить, що всі вони відзначаються ґрунтовним історичним стажем, а отже, викликає сумнів твердження Д. Біттнерової і Ф. Шиндлера, "що збірки Челаковського і Спілки є вкрай застарілими" [2, s. 297].

Загальний висновок, що випливає з нашого дослідження й дослідження Д. Біттнерової й Ф. Шиндлера, полягає в тому, що незважаючи на велику різницю в кількісному складі аналізованих паремійних одиниць (100 проти 11 000), результат виявився майже однаковим: половина прислів'їв і приказок, рівень знання яких інформантами становив понад 95%, повністю збігається.

Перспективи подальшого дослідження цієї проблеми ми вбачаємо в залученні до дослідження даних Чеського національного корпусу, що послужило б підґрунтям для порівняльного аналізу паремійних мінімумів в усному і писемному дискурсах.

1. Пермяков Г.Л. Основы структурной паремииологии. – М., 1988; 2. Bittnerová D., Schindler F. Česká přísloví. Soudobý stav konce 20. století. – Praha, 1997; 3. Čelakovský F.L. Mudrosloví národu slovanského ve příslovích. – Praha, 1949; 4. Slovník spisovného jazyka českého / Zpracoval lexikografický kolektiv Ústavu pro jazyk český ČSAV pod vedením Boh. Havránka. – Praha, 1971. – D. 1.

Н. Дарчук, канд. філол. наук

ДОСЛІДНИЦЬКИЙ КОРПУС УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ: ОСНОВНІ ЗАСАДИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Запропоновано методику створення корпусу українських текстів і технологію його конструювання в режимі on-line, що допоможе ефективно й оперативно здійснювати масштабні комплексні філологічні дослідження на рівні сучасної наукометрії. Створений корпус може використовуватися як готовий продукт і як модель для конструювання аналогічних корпусів колегами з різних наукових і навчальних закладів України. Результати викладені в мережі Інтернет для загального користування на лінгвістичному порталі: www.mova.info/corpus.aspx.

The article describes the method to produce the corpus of the Ukrainian language and the technology for its on-line mode construction which enables to conduct efficient large-scale and comprehensive philological studies and research works on the level of modern sciencemetrics. The corpus can be used as final product as well as a model for construction of similar corpora by specialists from academic and education institutions of Ukraine. The project results can be found at the linguistic web-site www.mova.info/corpus.aspx for common use.

Стан лінгвістики останніх десятиліть Ю. Апресян [1] визначає метафорою "золотий вік лексикографії" через безпрецедентне зростання числа й різноманіття словників, удосконалення методики лексикографування, принципів системного опису лексики й увагу сучасної теоретичної лінгвістики до опису окремих лексем. Такий прорив у мікросвіт значення одного слова спонукає філологів до всебічного лінгвістичного "портретування", а значить інтегрального опису мови, що аж ніяк не можливо без підтримки комп'ютерної лінгвістики в цілому і корпусної зокрема.

Справді, фонетичні, просодичні, морфологічні, синтаксичні, семантичні, прагматичні, стилістичні, комунікативні, сполучуванісні властивості лексем є вивідними

безпосередньо з текстів, які були і є невичерпним джерелом для словників і граматики.

Незаперечним є й той факт, що в останні десятиліття фахівці галузей, що мають справу з комп'ютерним аналізом текстів, гостро відчують потребу в якомога більшому числі функціональних характеристик мовних одиниць для різних типів текстів. Для проведення теоретичних і прикладних (машинний переклад, аналіз і синтез мовлення, анотування і реферування тексту тощо) та дидактичних досліджень спеціалісти в галузях когнітивної лінгвістики, стилістики, семасіології, функціональної граматики, словотвору не мають узагальнених даних про закономірності функціонування мовних одиниць у мові

ленні. Усю необхідну лінгвістичну інформацію для подальшого опрацювання її у філологічних студіях можна одержати з корпусів текстів, розбудова яких є ознакою нашого часу.

В останні десятиліття минулого сторіччя зусилля багатьох країн були спрямовані на створення національних універсальних корпусів текстів із необхідними й достатніми кількісними та якісними параметрами для укладання на їхній основі словників і граматик національних мов. На сьогодні текстові корпусні ресурси вже існують для багатьох мов, і не лише європейських, створення корпусу вважається за обов'язок по відношенню до національної мови. Серед найвідоміших – Британський національний корпус (100 млн. слововживань); Національний корпус російської мови (10 млн. слововживань); Корпус австралійської періодици (300 млн. слововживань); Банк англійської мови (320 млн. слововживань); Корпус німецької мови (778 млн. слововживань) тощо, а в маленькій Словаччині існує навіть Інститут корпусного дослідження словацької мови.

Проте українська мова все ще залишається однією з небагатьох, котра не має репрезентативного корпусу, мета якого – відобразити як сучасний, так і історичний стан розвитку та функціонування української мови. В українському мовознавстві не розвивається напрямок корпусної лінгвістики, мета якої – фіксувати всі аспекти функціонування мови, зберігаючи як інтра-, так і екстралінгвістичну специфіку й адекватність лінгвістичних даних, а завдання – розробити принципи і методи побудови та експлуатації текстових корпусних ресурсів із використанням сучасних комп'ютерних технологій.

Існує кілька шляхів розвитку корпусної лінгвістики в Україні, але спільним і неодмінним для них є накопичення текстів різних стилів і часових зрізів із відповідним зовнішнім (джерело, автор, рік та місце видання тощо) і внутрішнім, пов'язаним зі структурацією тексту, маркуванням (номер розділу, абзацу, речення, слова, початок і кінець тексту, абзацу, речення тощо).

Перший шлях полягає в програмному забезпеченні пошуку окремої словоформи в певному джерелі або в усьому корпусі текстів і формуванні для неї дослідницької ілюстративної текстової бази. Така система може функціонувати без використання лінгвістичних алгоритмів і словників або з використанням словників як допоміжного матеріалу для формування запитів, хоча сам корпус лінгвістично не розмічається.

Другий шлях пов'язаний з розробленням програмного забезпечення для маркування корпусу текстів самим дослідником. За допомогою спеціальних програм та інтерфейсу користувач-дослідник може "портретувати" слово: визначати його морфологічну, синтаксичну, лексичну характеристику згідно з контекстом уживання. Цей шлях забезпечує можливість, з одного боку, одержання однозначної, точної в лінгвістичному сенсі інформації, з іншого – створення лексикографічної картки за результатами розмітки.

Третій шлях передбачає наявність комп'ютерних інструментів – пакету програм для різнобічного лінгвістичного опрацювання текстового матеріалу. У цьому разі корпус текстів лінгвістично розмічається в автоматичному режимі з подальшою автоматизованою обробкою для зняття омонімії. Завдяки цьому користувач одержує інформацію, передбачену програмним забезпеченням та базами даних (словниками з морфологічною, синтаксичною, лексичною, енциклопедичною інформацією), створює за текстами свої власні алфавітні й частотні словники, робить автоматично транслітерацію, фонематичний або фонетичний запис, сегментує текст на морфи, морфологічно індексує текст / слово, здійснює синтаксичний аналіз речення тощо.

Кожен із цих шляхів має свої позитивні риси й недоліки. До **позитивних** рис першого шляху можна віднести темпи створення текстових корпусів; другого – точність характеристики одиниць аналізу та при узгодженій роботі спільними зусиллями фахівців – створення сучасної автоматизованої лексикографічної картотеки; третього – ефективність і швидкість в одержанні різноманітної інформації. До **недоліків** – ресурсну обмеженість першого, повільність роботи другого та недостатню точність третього, тому що 100% бездоганного опрацювання тексту автоматично без постредагування досягти практично неможливо.

Займаючись проблемами корпусної лінгвістики, співробітники лабораторії комп'ютерної лінгвістики Інституту філології обрали третій шлях, розробивши відповідну концепцію, суть якої полягає в анотуванні текстових корпусів за якісними і кількісними ознаками різних мовних одиниць, у розробленні методичних засад створення комп'ютерних інструментів для лінгвістів, а також пакетів програм для укладання електронних картотек, алфавітно-частотних словників, тезаурусів, словників морфемно-словотворчих гнізд тощо. Така засаднича база розвиває проект корпусного опрацювання вшир і вглиб.

Вироблена класифікація корпусів текстів має таку типологію: **національні / дослідницькі, ілюстративні, паралельних текстів, динамічні і статичні**. На даний час наш корпус текстів є **дослідницьким**, оскільки призначений для вивчення різних аспектів функціонування мовної системи і зорієнтований на широкий клас лінгвістичних завдань; **статичним**, оскільки відображає певний часовий стан мовної системи. Наприклад, авторські корпуси поетичної мови – це колекції текстів окремих поетів кінця ХХ ст., публіцистичні тексти репрезентують мовлення газет за короткий проміжок часу (2008–2010 рр.). Водночас ці тексти дають можливість дослідити мовні явища в динаміці, тому він є **динамічним**, а також **інтерактивним**, оскільки користувач, здійснюючи дослідження, може виділити з генерального корпусу робочий корпус, який включає лише частину генерального корпусу, наприклад тексти якоїсь тематичної зони (Політика, Економіка, Культура, Спорт) або якоїсь газети ("Дзеркало тижня", "Україна молода", "Українська правда", "Високий замок"). Накопичено також корпус **паралельних українсько-російських текстів** (публіцистичний стиль – по 500 тис. слововживань для обох мов; художній стиль – по 300 тис. слововживань).

Не зупиняючись спеціально на загальних проблемах і вимогах до корпусу текстів, зауважимо, що добір текстового матеріалу, його репрезентативність, структуризація, організація за стилями, зонами, хронологією є для нас обов'язковими умовами організації корпусної системи української мови.

Головна увага приділяється анотуванню корпусного матеріалу, тобто процесу введення формалізованої лінгвістичної інформації в електронний текст. Аплікативне призначення корпусних даних – фонологічні, морфологічні, синтаксичні, лексикологічні, лексикографічні тощо дослідження – детермінує тип лінгвістичної анотації корпусу. За умови використання корпусного ресурсу в дослідженнях **фонемного / фонетичного аспектів** мови обов'язково має бути фонетична та просодична анотації корпусу. **Морфологічна анотація** передбачає визначення морфологічних параметрів слова: частиномовну приналежність і категоріальні ознаки кожної словоформи тексту. **Морфемна анотація** полягає в сегментуванні кожної словоформи тексту за типами морфів і подальше автоматичне укладання серії морфемних та словотвірних словників із частотними характеристиками морфа/морфемами, за якими

можна вивчати комбінаторно-дистрибутивну будову. **Синтаксична анотація** пов'язана з автоматичним обробленням кожного речення і виділенням словосполучень та приписуванням кожному з них інформації про тип (дієслівний, іменниковий тощо), вид синтаксичного зв'язку та семантичного відношення. Для кожного речення автоматизовано представлятиметься синтаксична структура на рівні членів речення. **Лексико-семантична інформація**, яка буде приписана кожному слову в тексті, складатиметься з трьох частин:

Розряд (напр., загальна, власна назва, займенник-іменник, займенник-прикметник тощо).

Власне лексико-семантичні характеристики (тип за таксономічною класифікацією)

Напр., Іменники предметні

Особа, в тому числі:

Етноніми

Назви членів родини

Надприродні істоти

Тварини

Рослини

Речовини, матеріали

Простір і місце

Будівлі і споруди

Інструменти і пристрої

Інструменти

Механізми і прилади

Транспортні засоби

Зброя

Музичні інструменти

Меблі

Посуд

Одяг, взуття

Їжа, напої

Дериваційні (словотворчі) характеристики (напр., "демінітив", "відад'єктивний прислівник" тощо).

Мета нашого проекту полягає в комплексній та аспекти розробці корпусу текстів таких підкорпусів (кількісні дані наводяться за сучасним станом проекту):

- української поезії (кінець XX ст.) (близько 1 млн.);
- української художньої прози (кінець XX ст.) (300 тис.);
- фольклорних текстів (32 тис. слововживань);
- публіцистичних текстів за 2008–2010 роки (2 млн.);
- наукових текстів з лінгвістики, економіки, екології, правничих, навчальних текстів (150 тис.);

• паралельних українсько-російських текстів (близько 1 млн. слововживань).

Наш корпус української мови побудований таким чином, щоб користувач міг одержати різноаспектну інформацію про мовну одиницю (морфема, слово, словосполучення, речення):

- **зовнішню** – анування тексту (автор, джерело, рік видання тощо);

- **внутрішню** – структурування тексту (номер розділу, абзацу, речення, слова тощо), його **жанрові особливості й тип тексту**.

Наприклад, **художні тексти** маркуються за жанровими позначками: *історико-пригодницький, кримінальний, сатиричний і гумористичний, фантастичний*

тексти тощо; тип тексту: анекдот, детектив, оповідання, роман, повість, казка тощо. Якщо відомий **хронотип тексту**, особливо для художніх текстів як інформативна характеристика (місце і час описуваних подій, напр., Україна XIX ст. або Україна/революція, Україна/війна 1941–1945 рр., або Україна/пострадянський період тощо), то він вказується.

Нехудожні тексти супроводжуються вказівкою на сферу функціонування тексту (*побутова, офіційно-ділова, виробничо-технічна, публіцистична, навчально-наукова, церковно-богословська*), що пов'язано з мовленнєвими особливостями тексту. Визначаються такі **типи нехудожніх текстів**: *автобіографія, щоденник, довідник, договір, інструкція, кодекс, коментар, лист оголошення, резюме, твір, хроніка тощо.*

Публіцистичні тексти обов'язково маркуються за **тематикою тексту** (*бізнес, комерція, економіка, фінанси; війна і військові конфлікти; дім і побут; здоров'я і медицина; мистецтво, наука, політика і суспільне життя, право, виробництво, сільське господарство, спорт, природа тощо*). Таке метатекстове розміщення є міжнародним (стандарт EAGLE Дж. Сінклера з додатками для слов'янських текстів С. Шарова), покликаним полегшити в майбутньому зіставлення результатів у міжнародному Корпусі.

- граматичну, лексико-граматичну, лексичну інформацію про мовні одиниці;

- кількісну – про функціонування її як інваріантної форми (лема, морфема) і варіантної (словоформа, морф) зі статистичними характеристиками (наразі тільки абсолютна частота, а в перспективі – середня частота, міра коливання середньої частоти, коефіцієнт стабільності) (див. рис. 1, 2, 3).

Така сукупність характеристик дасть можливість створювати **параметризовану базу даних**, під якою ми розуміємо багатоаспектну і багатофункціональну систему, яка включає:

- 1) корпус текстів – джерело різного роду словників;
- 2) серію алфавітно-частотних словників з усією інформацією про слово: граматичною, лексико-граматичною, стилістичною та статистичною (абсолютна та середня частота, міра коливання середньої частоти, коефіцієнт стабільності);
- 3) алфавітно-частотні словники слів та слововживань спільної лексики.
- 4) словники неолексем;
- 5) словники синтаксичних моделей керування: дієслівних, іменникових, атрибутивних;
- 6) серію морфемних та словотвірних словників із частотними характеристиками морфа/морфеми, за якими можна вивчати комбінаторно-дистрибутивну будову, словотвірне значення кожної афіксальної морфеми в текстах;
- 7) словники синонімів, антонімів, фразеологізмів, тезауруси;
- 8) словник-конкорданс як допоміжний інструмент для формування лексико-семантичної, синтаксичної та стилістичної характеристики слова.

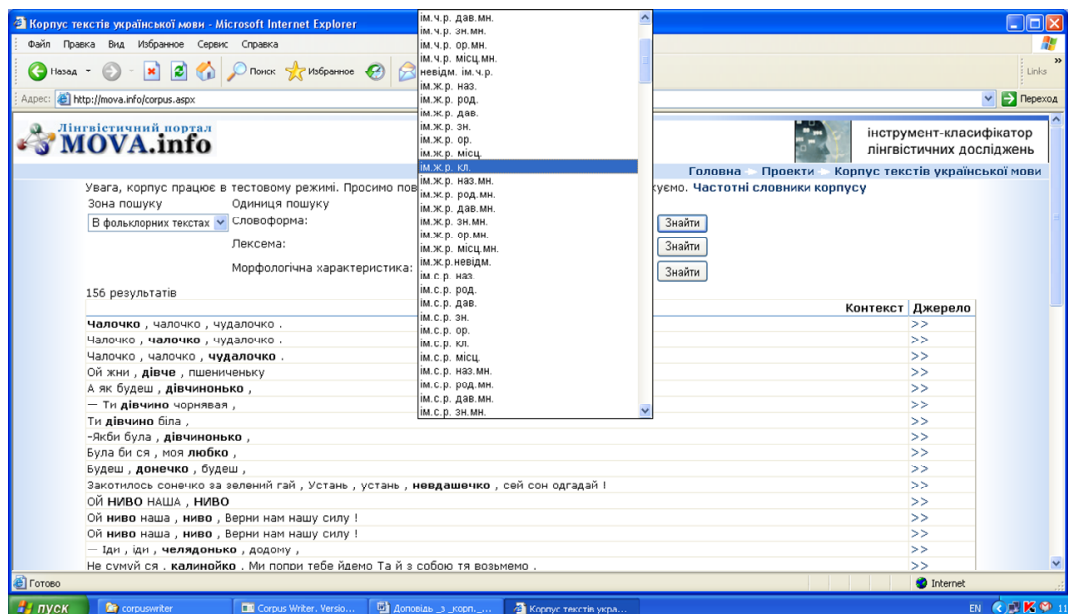


Рис. 1. Інтерфейс інтернет-програми з побудови конкордансу до морфологічної інформації

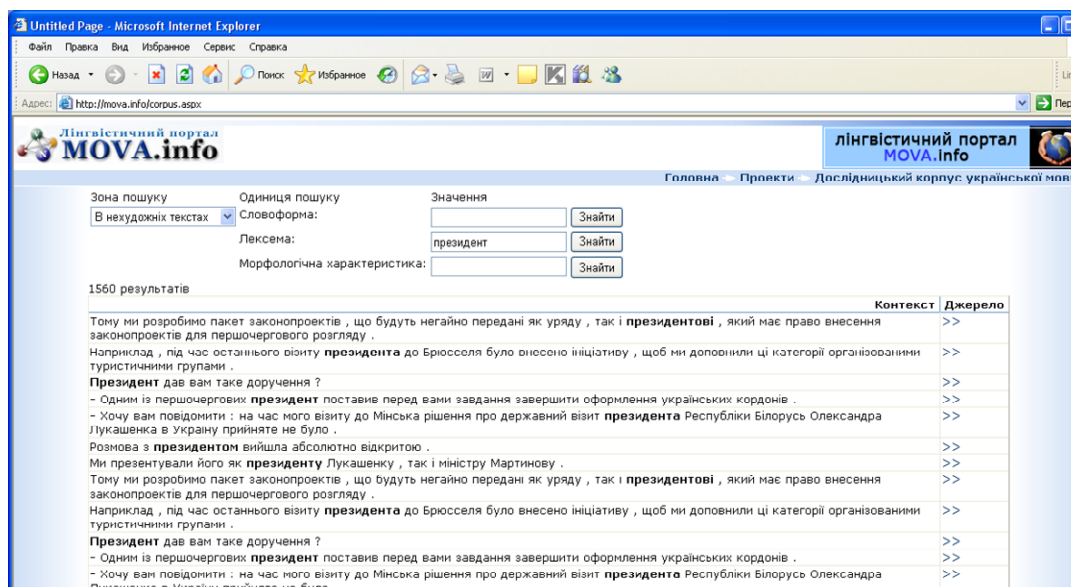


Рис. 2. Інтерфейс інтернет-програми з побудови конкордансу до лексики/словоформи

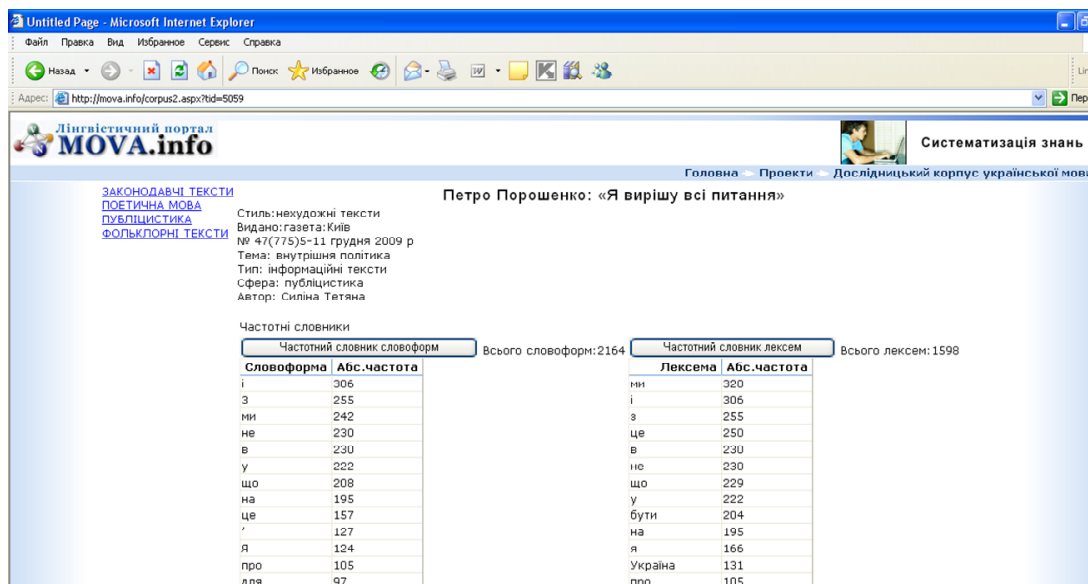


Рис. 3. Інтерфейс інтернет-програми з побудови алфавітно-частотного словника до конкретного тексту

Ми розглядаємо параметризовану базу як реальну можливість для створення універсального (багатоцільового) словника. У базі передбачено параметри:

- граматичні (частина мови і категоріальні значення, напр., рід, число, відмінок, особа тощо);
- структурні (напр., моделі морфної структури слів різних частин мови; моделі керування дієслівні, іменні, атрибутивні тощо);
- лексико-семантичні, які віддзеркалюють системні відношення (синонімія, антонімія, омонімія, паронімія, ідеографія);
- статистичні.

Таке багатоаспектне накопичення мовних фактів та встановлення закономірностей їхнього функціонування в різних типах текстів разом із фреквентарієм дозволить розробити, за словами М. В. Всеволодової, новий тип граматики – граматики для лінгвіста. І перші кроки в цьому напрямку ми вже можемо робити сьогодні, розробляючи такі проблеми:

Системно-структурне дослідження морфології української мови:

для іменників:

- динаміка використання різних відмінків і тенденції розвитку відмінкової системи;
- сучасні тенденції в родовій категоризації іменника;
- словозмінні та класифікаційні елементи в категорії числа (семантика злічуваності / незлічуваності);

для прикметників:

- морфолого-синтаксична характеристика прикметника;
- морфологічні категорії прикметника;
- перехід інших частин мови в прикметники тощо;

для дієслова:

- обсяг реалізації дієслівної парадигми та особливості використання дієслівних форм у сучасних дискурсах;
- категорія виду та видові протиставлення в сучасних текстах;
- категорія часу та явища транспозиції тощо.

Комп'ютерна підтримка проекту забезпечується пакетом алгоритмів і програм автоматичного морфологічного і

синтаксичного аналізу української мови, морфного сегментування тексту, укладання повних і часткових словників за частотою, алфавітом, а також пакетом статистичної обробки лінгвістичних даних. Створення алфавітного словника здійснюється у двох режимах: автоматичному (без зняття омонімії) і автоматизованому (зі зняттям лексичної і лексико-граматичної омонімії, у деяких випадках ця функція також передбачена пакетом програм). Для виконання таких завдань, як синтаксичний аналіз речення, створення словників неолексем, синонімічних груп, тезауруса тощо передбачено програмне забезпечення в автоматизованому режимі, оскільки їх здійснення потребує контроль за значенням. При цьому обов'язковою є функція конкордансної ілюстрації з корпусу текстів. Програмне забезпечення базується на таких словниках української мови: орфографічний, граматичний, морфемний, синонімічний, антонімів, фразеологічний, тлумачний, кожен з яких має комп'ютерне представлення у базі знань, у розробці якого брали участь автори цього проекту. Програмно передбачено автоматичне порівняння авторських текстових словників зі словниками мови, що скорочує роботу лінгвіста в десятки разів.

Отже, запропонована методика створення корпусу українських текстів є узагальненням комплексу теоретичних і прикладних ідей сучасного мовознавства. Технологія конструювання корпусу робить її надзвичайно ефективним та раціональним інструментом (вона зберігає час та людські ресурси) для спеціалістів-філологів різного профілю, тому що передбачає роботу в режимі **on-line**. Електронна база лінгвістичних даних – компонент корпусного дослідження – зі своєю методологією і технологією допомагає ефективно й оперативно здійснювати масштабні комплексні філологічні дослідження на рівні сучасної наукометрії.

Створений корпус може використовуватися як готовий продукт і як модель для конструювання аналогічних корпусів колегами з різних наукових та навчальних інституцій України.

1. Апресян Ю. Д. О толковом словаре управления и сочетаемости русского глагола // Словарь. Грамматика. Текст. – М., 1998.

Н. Дем'яненко, канд. філол. наук

ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИЧНОГО СПІВВІДНОШЕННЯ РОЗУМУ І ПОЧУТТІВ У ПОЛЬСЬКІЙ ФРАЗЕОЛОГІЇ

Проаналізовано групу фразеологізмів польської мови в руслі проблематики картини світу, досліджено особливості семантичного співвіднесення розуму і почуттів, представлених у польській фразеології.

The article analyzes a number of Polish idioms within language pictures of the world, specific features of semantic correlation of rationality and feelings represented in the Polish phraseology.

Розум і почуття відіграють важливу роль у створенні характеристики людини. Пізнавальні потреби передбачають появу інтелектуальних рис характеру, потреба в спілкуванні обумовила появу емоційних рис характеру. У польській фразеології знайшли своє відображення як одні, так й інші риси характеру. Дослідження фразеологічної системи польської мови дозволили виявити, що найбільша кількість фразеологічних одиниць на позначення розумових здібностей людини містить у своєму складі лексему "голова". Найбільш частотною серед фразеологізмів, що окреслюють почуття людини, є група з головним компонентом "серце". Отже, перед нами стоїть завдання дослідити фразеологічні одиниці з головними компонентами "голова" і "серце" в польській мові. Дослідники наголошують на тому, що назви частин тіла використовуються при створенні метонімічних сполучень слів, доповнюючи й збагачуючи номінацію і, таким чином, є визначним фактором розвитку лексичної системи будь-якої мови. Ролі компонентів у семантичній структурі фра-

зеологізмів приділяється велика увага. Так, А. Емірова [6, с. 62] називає іменники "голова", "серце" та ін. "центрами, що організують цілі гнізда стійких зворотів". На думку Ю. Аваліані, іменник "голова" служить центром типологічного ряду із загальним значенням оцінки розумових та моральних якостей особистості і є стрижневим словом для цього типологічного ряду. При утворенні подібних рядів ці стрижневі слова "по суті виконують роль індикаторів, котрі класифікують знаки певної теми, яка розкривається в подібних рядах" [1, с. 2-3].

Метою нашої розвідки є окреслення особливостей семантичного співвідношення розуму та почуттів, представлених у польській фразеології, і визначення, з якими асоціативними образами пов'язується в носіїв польської мови позначення розумових здібностей людини та почуттів особистості.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що фразеологічні звороти певної тематичної групи завдяки своєму широкому використанню як у розмовній, та в

© Дем'яненко Н., 2010

літературній мові становлять значний за обсягом мовний матеріал, який потребує спеціального лінгвістичного й етнолінгвістичного опису. Обґрунтованість, достовірність наукових положень базується на об'єктивних мовних фактах, зібраних нами на підставі лексикографічних джерел.

Як відомо, фразеологізм формується в результаті відповідного мовного процесу, званого фразеологізація, тобто переосмислення вільного словосполучення (або речення), яке ґрунтується на порівнянні, метафорі, метонімії тощо. Нове значення фразеологізму ніколи не буває несподіваним, якісь "мікроелементи" нового глобального змісту закладені в самій природі цих компонентів та в їх сполучувальних можливостях" [2, с. 33]. Доказом того, що десемантизація компонентів фразеологізму не є цілкомисловою, на думку А. Пайдзінської, слугує, з одного боку, можливість цільової актуалізації та різного роду варіантності всередині фразеологізму, а з другого – різні контекстуальні обмеження можливої зміни компонентів. Вона зауважує: "якщо б компонент фразеологічної одиниці не був словом із лексичним значенням, то зміни й заміни компонентів не порушували б сенсу цілого, тобто фразеологізму" [7, с. 8-9]. Отже, складові фразеологічних одиниць різною мірою все ж здатні виконувати номінативну функцію, співвідносячись із відповідним предметом об'єктивної дійсності, але ступінь їх делексикалізації при цьому може бути різним. Фразеологічний образ – це "одночасно й об'єктивна даність (соціально закріплений за цим фразеологізмом і соціально значимий образний зміст) і її суб'єктивне сприйняття учасниками комунікації" [5, с. 10]. Образ, покладений в основу фразеологічної одиниці, не може бути втрачений у зворотах із живою внутрішньою формою: образ не є осмисленим, хоча той, хто його вживає, усвідомлює, що використовує зворот у переносному значенні, якщо його складники вживаються в мові самостійно.

Велика кількість фразеологічних одиниць у польській мові з опорним словом *serce* "серце" дає можливість стверджувати, що саме із цієї частиною тіла пов'язане емоційне життя людини. У мовній картині світу носія польської мови *serce* – це не центральний орган кровоносної системи, ритмічні скорочення якого забезпечують кровообіг, а місце зосередження почуттів, настроїв, переживань людини: *gorące serce, złe serce, dobre serce, zimne serce*. Внутрішні характеристики людини в мовній картині світу залежать також від розміру серця. Так, *człowiek wielkiego serca* – це "хтось дуже добрий, чуйний, здатний гаряче й глибоко перейматися чиймись переживаннями, горем", навпаки, *człowiek małego serca* – "особа недобррозичлива, зла, якій немає діла до оточуючих".

Велике значення для визначення внутрішньої форми фразеологізму має прикметник, який окреслює компонент *serce*. Так, фразеологізму *miękkie serce* можна протиставити *serce kamienne, serce z kamienia, serce z glazu* (прикметники *miękkie* і *kamienne*, як відомо, позначають протилежні якості); те ж саме можна сказати і про фразеологізми *bojaźliwe serce* і *mężne serce*, до складу яких належать антонімічні прикметники *bojaźliwe* – *mężne*). А фразеологізми *łekliwe serce* і *bojaźliwe serce* можуть виступати як синоніми, оскільки позначають боязку людину. Ті самі відношення пов'язують фразеологізми *łwie serce* і *mężne serce*, які однаково характеризують мужню, хоробру людину; хоча слід додати, що фразеологізм *łwie serce* має ще й додаткове значення "великодушна людина".

Фразеологізми *zimne serce* і *życzliwe serce* знаходяться в антонімічних стосунках, прикметники *zimny* і

życzliwy позначають протилежні риси щодо внутрішньої характеристики людини. Слід додати, що синонімами до фразеологізму *życzliwe serce* виступають фраземи *zaczne serce, gołębie serce, litościwe serce*. Отже, можемо визначити такі антонімічні пари фразеологізмів із компонентом *serce*:

<i>miękkie serce</i>	<i>serce kamienne, serce z kamienia, serce z glazu</i>
<i>dobre serce</i>	<i>złe serce</i>
<i>mężne serce</i>	<i>bojaźliwe serce, zajęcze serce</i>
<i>człowiek wielkiego serca</i>	<i>człowiek małego serca</i>
<i>życzliwe serce</i>	<i>zimne serce</i>

Також можна визначити синонімічні ряди фразеологізмів із компонентом *serce*:

- *litościwe serce* – *życzliwe serce* – *złote serce* – *człowiek wielkiego serca* – *człowiek gołębiego serca* – *gołębie serce* – *zaczne serce*;

- *mężne serce* – *nieustraszone serce* – *łwie serce*;

- *łekliwe serce* – *bojaźliwe serce* – *zającze serce*;

- *zimne serce* – *serce kamienne* – *serce z żelaza*.

Окремо слід зупинитися на фразеологізмах, у складі яких є прикметник, утворений від метафоричної назви тварин, птахів або комах. Це такі як: *łwie serce, zajęcze serce, gołębie serce, jaszczurcze serce*. Дуже важливе значення при творенні внутрішньої форми таких фразеологізмів має саме зооморфонім, який входить до їх складу у формі присвійного прикметника. У картині світу носія польської мови, як уже зазначалося, лев пов'язується із силою, мужністю, а, оскільки ця тварина є царем звірів, то і друге значення цього фразеологізму – "великодушність" пов'язане із значенням назви *lew*.

Прикметник *zającze* походить від назви *zając* "заяць", головною рисою якого є ляхливість, а, отже, зооморфонім теж є важливою складовою внутрішньої форми цього фразеологізму.

Назва птаха *gołąb*, відповідно, й утворений від неї прикметник (*gołębie*), асоціюється з добротою, м'якістю, яку символізують ці птахи, пор. переносне значення ад'єктива *gołębi*: "добрий, чуйний, лагідний" [9, с. 281].

Таким чином, стосовно зооморфонімів у складі фразеологізмів із компонентом *serce* можна сказати, що вони, як і інші прикметники, що окреслюють компонент-назву частини тіла, визначають і уточнюють метонімічне значення фразеологічної одиниці.

У мовній картині світу носіїв польської мови *serce* "серце" як центр почуттів протиставляється голові як частині тіла, в якій сконцентований розум людини, її думки. Фразеологічна система польської мови включає такі фразеологізми з компонентом *głowa* "голова": *wichrowata głowa, zielona głowa, uparta głowa, spokojna głowa, logiczna głowa, uczona głowa, tęga głowa, zdolna głowa, twarda głowa, ministerialna głowa, bystra głowa, mądra głowa, słaba głowa, tępa głowa, ośla głowa, barania głowa, kwadratowa głowa, zakuta głowa, ciasna głowa, pusta głowa, człowiek z głową, człowiek bez głowy*. Велике значення має прикметник, що окреслює компонент-іменник *głowa*, через те, що від його значення залежить цілісне значення фразеологізму. Більшість фразеологічних одиниць із таким компонентом позначає інтелектуальні властивості людини, позитивно чи негативно забарвлені. Усі фразеологізми з компонентом *głowa* (за винятком зворотів *wichrowata głowa, zielona głowa, uparta głowa*) можна поділити на 2 групи щодо позначення інтелектуальних властивостей людини. Так, розумну людину позначають фразеологізми *logiczna głowa, uczona głowa, zdolna głowa, ministerialna głowa, mądra głowa*, а розумово обмежену, тупу людину окреслюють звороти *słaba głowa, tępa głowa, ośla głowa*,

barania głowa, kwadratowa głowa, zakuta głowa, ciasna głowa, pusta głowa. Фразеологізми *tęga głowa* і *twarda głowa* вирізняються своєю амбівалентністю, оскільки можуть позначати як тупу, так і здібну людину.

Окремо слід вирізнити фразеологізми *ośla głowa* і *barania głowa*, які мають у своєму складі прикметник-зооморфонім. Значення цих прикметників повністю мотивують значення цілісності фразеологізмів, оскільки такі тварини, як *baran* "баран" та *osioł* "віслик" у носіїв польської мови вважаються, як уже зазначалося, за тупих, нерозумних створін, і ці характеристики у відношенні до людини створюють образ розумово обмеженої, тупої, нездібної особи.

Фразеологічна одиниця *wichrowata głowa* позначає легкодуху людину, яка не дуже замислюється над серйозними речами. Внутрішня форма фразеологізму тут утворена за допомогою прикметника *wichrowaty*, який окреслює головний компонент.

Зворот *zielona głowa* означає недосвідчену людину, і в цьому фразеологізмі внутрішня форма базується також на похідному значенні прикметника *zielony*, який позначає "людину недосвідчену, що не має знань у якійсь галузі, яка не орієнтується в чомусь" [9, с. 1359-1360].

Фразеологізм *bystra głowa* метонімічно позначає людину швидку й енергійну в діях, думках, учинках. Внутрішня форма такого звороту утворена як за допомогою головного компонента (*głowa*), що дає вказівку на особистість, так і прикметником *bystra*, який цю особистість окреслює.

Це ж саме можна сказати і про фразеологізм *uparta głowa*, додавши до цього лише те, що синонімом до такого фразеологізму є одне зі значень звороту *ośla głowa*, яке теж характеризує уперту людину, оскільки саме *osioł* у сприйнятті мовців є не тільки тупим і нерозумним, але й украй упертим створінням.

У формуванні вислову *kapuściana głowa* визначальну роль відіграла власне форма голови, але стосовно до особи такий фразеологізм позначає тупу й обмежену людину, інакше, дурня, отже, якщо людину окреслили таким чином, то маємо вказівку на відсутність будь-якої можливості мислення. Саме словосполучення *kapuściana głowa* "головка капусти", вжите для номінативно-оцінної характеристики, створює внутрішню форму цього фразеологізму.

Голова в польській культурі розуміється носіями мови як частина тіла, в якій концентруються думки, розум, через те когось нормально мислячого, наділеного розумом називають *człowiek z głową* на противагу вислову *człowiek bez głowy*. Очевидно, що тут повністю переосмислені обидва словосполучення, оскільки кожна людина має голову і підкреслювати цей факт немає потреби, людина без голови не може існувати і якщо так сказали про когось, то словосполучення вжито в переносному значенні.

Фразеологізми з компонентом-іменником *głowa* "голова" в переважній більшості характеризують внутрішні якості людини, пов'язані з її інтелектуальною діяльністю, і лише такі одиниці, як *uparta głowa*, *wichrowata głowa* та *bystra głowa* позначають інші якості особистості.

Усі фразеологічні одиниці з компонентом *głowa* містять у собі оцінну характеристику (позитивну чи негативну), котра, як правило, створюється за допомогою прикметника, що уточнює метонімічне переосмислення словосполучення.

Таким чином, можемо зробити висновок про те, що найбільша кількість фразеологічних зворотів, що позначає розумову діяльність, має у своєму складі лексему "голова", у свою чергу для позначення почуттів й емоцій особистості у складі певних фразеологічних зворотів передає компонент "серце".

1. Авалиани Ю.Ю. Понятие структурообразовательной типологии фразеологических единиц // Материалы XXV научной конференции профессорско-преподавательского состава. – Самарканд, 1968; 2. Авалиани Ю.Ю., Эмирова А.М. К семантической структуре фразеологических единиц // Вопросы фразеологии. – Самарканд, 1971. – Вып. 217; 3. Гутман Е.А., Литвин Ф.А., Черемисина М.М. Сопоставительный анализ зооморфных характеристик: На материале русского, английского и французского языков // Национально-культурная специфика речевого поведения. – М., 1977; 4. Ройзензон Л.И. Внутренняя форма слова и внутренняя форма фразеологизма // Вопросы фразеологии. – Ташкент, 1965; 5. Солодуб Ю.П. Образность фразеологизмов и фразеологическая номинация // Фразеологическая номинация. Особенности семантики фразеологизмов: Межвузовский сб. научн. тр. – Ростов-на-Дону, 1989; 6. Эмирова А.М. О тематически стержневых словах в составе некоторых фразеологических единиц современного русского языка. – Самарканд, 1968; 7. Pajdzińska A. Związki frazeologiczne nazywające akt mowy. Semantyka i składnia. – Lublin, 1988; 8. Słownik frazeologiczny języka polskiego / Pod red. S.Skorupki. – Warszawa, 1958-1969. – Т. I-II. 9. Słownik współczesnego języka polskiego / Pod red. B.Dunaja. – Warszawa, 1996.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Н. Лисюк, канд. філол. наук

ТРАДИЦІЙНИЙ ФОЛЬКЛОР У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Узагальнено описується сучасний стан традиційної фольклорної парадигми та різновекторні процеси, що відбуваються всередині її, визначено її місце та роль у культурі сучасної України.

Current status of traditional folk-lore paradigm and multi-vector processes occurring are described, as well as its role and place in modern Ukrainian culture.

Традиційний (класичний) фольклор, жанрову парадигму якого становлять твори, зафіксовані в основному в XIX ст. у селянському середовищі, вважає об'єктом дослідження фольклористики переважна більшість вітчизняних науковців. Саме ці традиції визнаються предметом, достойним і замилювання, і дослідження, й реанімації. Понад те, вкоренилися наукові міфи про принципову археологічність дисциплін, що вивчають сферу народної духовної культури, про фольклор і народну культуру як суто селянське мистецтво, яке йде в небуття разом із патріархально-колгоспним селянським укладом і яке слід щонайшвидше позбирати (це дійсно завдання невідкладне) та зберегти хоча б у вигляді

припалих пилом достославної історії музейних експонатів або ж братися негайно відроджувати його шляхом просвіти (що заздалегідь приречено на поразку, як і втілення в живе життя будь-якого роду умоглядних побудов).

Звісно, для такого "русоїстсько"-романтичного погляду є свої підстави, однак зосередженість української науки майже виключно на вивченні класики й архаїки суперечить, м'яко кажучи, здоровому глузду. Адже за цього фольклор неселянського походження або ігнорується взагалі, або ж розглядається як явище зі знаком мінус – не гідний жодної уваги потворний плебейський фольклор, що заслуговує хіба лише презирства [див.

зокрема: 4, с. 5]. Тож на часі обговорення поняття народності масової духовної культури (народність, за А. Дандесом [22] та Б. Путиловим, означає не належність певній соціальній групі, а колективність побутування і співтворчість, а також інклюзивність – "включеність усієї фольклорної культури в систему життєдіяльності етносу" [14, с. 35]), а звідси й перегляд обсягу та меж етнології, етномистецтвознавства й фольклористики. Як здається, і межі поняття народності, й обсяг відповідних наукових дисциплін слід суттєво розширити.

Варто нагадати, що в 20-і роки ХХ ст. колективна творчість неселянського населення привертала увагу провідних українських учених. Перші спроби її оприянення було зроблено співробітниками Етнографічної комісії ВУАН, очолюваної акад. А. Лободою. Саме вони почали збирати й вивчати безавторську творчість окремих професійних спільнот. Зокрема, у поле їхнього зору потрапив фольклор правопорушників [12, с. 2], здійснювались масштабні дослідження "соціологічного" й "виробничого" фольклору, на основі яких було видано "Матеріали до вивчення виробничих об'єднань", збірки "Дніпровські лоцмани" (1929), "Чумаки" (1931), розпочалася робота над колективними монографіями "Вільні матроси", "Гончарі", "Цехові пережитки на Україні", які, проте, так і залишилися незавершеними в силу відомих причин. А невдовзі в наукових працях про такий фольклор перестали й згадувати.

Отож і нині в житті ми бачимо зовсім іншу картину, ніж у наукових статтях та підручниках. Власне, на поточному етапі в суспільстві побутує складне гетерогенне багатопланове і багатогранне явище, а саме конгломерат традиційного фольклору, різноманітних суміжних (вторинних) його форм, що їх належить віднести до "третьої культури" – проміжної між елітарною (авторською) і народною, у т.ч. й комерційних підробок під автентичну творчість, і новочасних фольклорних жанрів. Оцей синхронний зріз фольклору, який є "найважливішим показником стану фольклорного процесу в конкретний історичний період" [6, с. 6], належить описати докладно. Найперше ж реалії постіндустріального інформаційного глобалізованого світу потребують усвідомлення стану, місця й ролі в сучасному суспільстві **класичної фольклорної парадигми**.

Україна входить у число тих унікальних постіндустріальних країн, де ще є жива класична народна духовна культура. Можливо, ніде більше в Європі не збереглося стільки селянських традицій, як у нас. Але ХХІ ст. настійно вимагає розібратись урешті-решт із тими процесами, що продовжують розвиватися всередині автентичного традиційного (архаїчного та класичного) фольклору на наших очах. Адже якщо процес побутування народної культури сприймати односторонньо, "єдине явище виявляється схованим за безліччю його проявів" (Ф. де Соссюр). Отож цей процес не одновекторний, не такими вже й очевидними та однозначними є і його наслідки. Власне, у народній традиції спостерігаються як сильні відцентрові, так і певні доцентрові тенденції: маємо в ній і регресивні явища, й стагнаційні, й реанімаційно-регенеративні, й дегенеративні, і, звісно ж, комерційно-споживацькі.

1. Регресивні явища. Не можна не погодитися з тезою, що традиційний фольклор, як це не прикро, загалом регресує й *відмирає*, "набуваючи якостей музейного релікта, історичної культурної пам'ятки" [6, с. 12]. Попри всі благі побажання та спроби загальмувати його стагнацію й відвернути руйнацію або повернути ці процеси назад, вони тривають і сьогодні. Думка про занепад класичного фольклору далеко не нова – про це твердять протягом останніх 200 (!) років. Як пише І. Головаха, про

смерть фольклору в Україні було оголошено за півстоліття до народження фольклористики як наукової дисципліни. На це нарікали його збирачі й дослідники вже в ХІХ ст., на це жалівся перший український фольклорист М. Цертелєв, котрий називав думи рештками набагато ширшої праслов'янської героїчної міфології; так само й М. Максимович вважав думи та історичні пісні скам'янілостями більш ранньої традиції, а П. Лукашевич та П. Куліш констатували згасання епічної традиції, наголошуючи на меншій вправності її тогочасних носіїв у порівнянні з попередниками [21, с. 221].

Деякі уявлення про процес поступового відмирання класичного фольклору можна скласти на прикладі історії побутування киево-руських билин. Народившись на теренах України, ці твори волею долі були занесені в дуже далекі від своєї батьківщини краї: в силу колонізаційного руху населення вони збереглися своєрідним широким колом по північно-західному й почасти південно-західному її периметру. Вперше повноцінні записи билин зробив у 80-х рр. ХVІІІ ст. Кірша Данилов, мабуть, у Сибіру, але найбільше варіантів їх було зафіксовано в ІІ пол. ХІХ ст. та на поч. ХХ ст. на російській Півночі (в Олонецькій та Архангельській губерніях), де завдяки консервативному патріархальному укладу життя тамтешнього селянства й зберігся основний їх корпус. Водночас билини записувалися й на Уралі, у Західному та Східному Сибіру, на Поволжі, на Дону. Збереглися їх рештки [9; 20], а більшою мірою відгомони також у Білорусі й Україні, та з плином часу (у зв'язку з бурхливими подіями минулих віків) ця епічна традиція тут зійшла нанівець [3, с. 57-77; 5]. Згодом така доля спіткала думи, основний корпус історичних пісень, псалми...

Думку про згасання фольклору поділяють і нинішні його носії, нарікаючи на відхід із життя наймайстерніших серед них та на втрату їхнього величезного репертуару (щоправда, як зауважує І. Головаха, казочки про золотий вік фольклору – це теж складник традиції [21, р. 223]). Та все ж подібні ламентатії насправді небезпідставні.

Власне, **причини занепаду** традиційної духовної культури більш ніж очевидні – це глобальні цивілізаційні зрушення. Уже від початку ХХ ст. почало зникати середовище, що продукувало цю культуру, а піррова перемога міста над селом призвела до відчутного скорочення кількості носіїв традиційного фольклору – селян; нині зрушений індустріально-урбанізаційними чинниками процес знелюднення села триває в прискореному темпі. До того ж протягом ХХ ст. у суспільстві сталися вражаючі зміни: за якимсь століття цивілізація пододала шлях від урбанізації до глобалізації, що обумовило зміну способу життя селянства та руйнацію традиційної світоглядної системи, а відтак втрату попередніх етичних та естетичних орієнтирів. Нині й у селі традиційний фольклор витіснено на периферію культури, і це цілком закономірно, оскільки архаїчний міфологічний світогляд та патріархальні цінності, що є його підвалинами, вже давно відійшли на маргінеси суспільного життя. Не менш вагомим чинником занепаду традиції стали соціальні катаклізми ХХ ст., а зокрема й безпрецедентні переслідування її носіїв у радянські часи: аж до середини 80-х років сільська адміністрація забороняла колядувати, ходити з вертепом, співати гаївки, справляти Купала [18]. Однак і розпад СРСР, як і будь-яка історична переломна подія, відчутно прискорив масштабні якісні та кількісні зрушення у сфері традиційної культури [6, с. 7].

Супутниками занепаду традиційного фольклору стали такі явища, як **інфантилізація** та **геронтологі-**

зація – перехід окремих фольклорних творів (чи їх фрагментів) або й цілих жанрів в ужиток відповідно малих і старих. Процес інфантилізації, як вважається, давній. Його початок не був зафіксований польовими дослідниками, але саме в дитячому репертуарі збереглися деякі зразки архаїчного фольклору (лічилки, заклички, веснянки, дівочі весняні ігри, казки про тварин, замовляння). Власне, різні за часом запозичення з дорослого репертуару (із неминучою їх адаптацією) становлять значний масив дитячого фольклору. Однак наразі і цей процес теж канув у Лету – він характерний для XIX ст. та, меншою мірою, I пол. XX ст., а нинішні діти вже не грають у ті ігри й не користуються тим репертуаром, що був популярний іще в 60-70-і роки минулого століття.

Натомість поширенням явищем стало виконання творів у непідходящі періоди (наприклад, на прохання записувача) або особами, що не мають належного статусу, яким це було заборонено в живій традиції. Польові дослідники добре знають, що, приїхавши в село, належить звертатися за фольклорною інформацією до респондентів найстаршого – і дуже похилого – віку: саме 80–90-літні зберігають у своїй пам'яті чимало чудових зразків класичного фольклору (4, с. 10). Отож нерідко старі виконують ті твори, що їх повинні виконувати виключно представники молодших вікових категорій. Зокрема, саме вони зберігають фрагменти календарної обрядовості, що належать до молодіжного репертуару. Учасники фольклорних експедицій фіксували виконання гаївок літніми людьми, купальського та русальського обрядів – старими жінками [18]. Але найчастіше й від старих можна почути хіба що спогади про ті багаті традиції, які побутували в тій чи іншій місцевості за їхньої юності. З огляду на поважний вік цих респондентів можна прогнозувати, що невдовзі, з відходом із життя поколінь, народжених до Великої Вітчизняної війни, обрядовий фольклор разом із багатьма іншими традиційними жанрами остаточно відійде в небуття.

Наростання "шагреневого синдрому" [6, с. 10] в царині фольклору можна спостерігати на власні очі в реальному житті. Адже обсяг класичного фольклорного репертуару, що ще побутує в середовищі селян та городян селянського походження, відчутно скоротився. Дослідники постійно фіксують звуження та збіднення репертуару окремих виконавців. Зазвичай носії знають загальновідомі "емблематичні" народні "хіти", "шлягери": "Ти ж мене підманула...", "Нова радість стала" серед коляд, "Сію, вію, посіваю, / З Новим роком вас вітаю" – серед новорічних засівальних формул. Для усвідомлення цього феномена можна вдаватися до методу інтроспекції, поставивши собі запитання, чи багато я знаю напам'ять фольклорних текстів... А найкращі носії традиції їх знали безліч, як знаменита респондентка Г. Танцюри Явдоха Зуїха, від якої той записав 1008 пісень [13].

Під натиском індустріальної культури не лише відчутно зужується сфера побутування класичної традиції, але й сама вона зазнає незворотних змін, що призводить до **збіднення** і **спрошення** місцевих етнічних традицій. Тож навіть на Львівщині, де зберігається звичай колядування, давня колядка побутує у фрагментах; залишаються популярними кілька коляд християнсько-релігійного змісту (часто літературного походження): "Бог Предвічний", "Нова радість", "Во Вифлеємі" [16]. Фрагментарно, причому вельми вибірково, виконується і весільний обряд (повсюдно обов'язковий викуп молоді й поділ короваю [10, с. 166]). Польові дослідження змушують констатувати, що фольклор повсюдно **уніфікувався**, втратив регіональні відмінності [4, с. 10], а

фольклорні твори зазнають доконечної **редукції**: скорочується їх обсяг, стягуються й контамінуються вживані в них формули, зменшується їх кількість тощо. Та й узагалі, у сучасному вжитку твір може існувати в гранично мінімалізованому вигляді, згорнувшись до одного виразу! Адже нині, щоб засвідчити свою етнічну належність, достатньо знати перші рядки загальновідомої народної пісні [11]. Поширенням явищем стала міжжанрова контамінація – злиття воєдино елементів, належних до різних систем. Наприклад, нині в один фольклорно-етнографічний комплекс стягуються різні обряди та пісні: веснянки виконуються під час "проводів русалок" або ритуалів Зеленої неділі, твори весняного й троїцького циклу інкорпорується в купальський обряд [18].

Не оминули класичний фольклор і руйнівні **системні зміни**, обумовлені його остаточною десакралізацією, деритуалізацією і десемантизацією, що призвело до змістової переакцентуації. Зокрема, втрата функціонального та семантичного навантаження традиційної символіки призводить до вихолощення змісту творів за збереження зовнішньої оболонки суто декоративного плану, яка до того ж обростає псевдонауковими конотаціями, запозиченими з популярної квазіфольклористичної літератури (причому не найкращого ґатунку), звідки нерідко черпають свої нібито "фольклорні знання" сьогднішні носії традиції (див., наприклад, статтю про вишивку одного народного майстра [19] – подібна "наукова самодіяльність" дозволяє наочно побачити негативні наслідки механізму прищеплення і вживлення в народну творчість "учених стереотипів").

Занепад традиційного фольклору проглядається й у **скам'янінні** фольклорних творів – їх своєрідній "музеєфікації". Адже деякі з них стають фактично "стабільними", тобто втрачають свою варіативність; використання письмових каналів трансмісії спричиняє відмову виконавців від імпровізації.

Фактично перестала функціонувати розгалужена колись **жанрова система** автохтонного класичного фольклору, причому деякі жанри щезали буквально на очах збирачів. Наразі можна констатувати, що фактично "минувшиною", старовиною стали переважна більшість архаїчних та класичних жанрів. Календарно-обрядова поезія, весільна драма, казка, козацькі, чумацькі, бурлацькі пісні тощо занепали за відносно короткий історичний проміжок часу – приблизно за неповне століття, набувши статусу історичних пам'яток. Деякі жанри відомі нині лише фахівцям (небилиці), інші ж адаптуються, підганяються під потреби суспільства, як казка, що їй масова свідомість приліпила ярлик "дитячого жанру".

Продовжують побутувати усно деякі уламки класичної жанрової системи: почасти трансформована неказкова проза, почасти паремії, почасти необрядові пісні. Їхній корпус постійно переглядається й те, що зберігає актуальність, піддається трансформації (у площині модернізації). Відтак поступово розширюється фонд малих жанрів, особливо анекдотів, інтенсивно розвиваються міфологічна легенда й бувальщина. "Вживають" і навіть процвітають у сучасному "освіченому" суспільстві різноманітні "забобони", такі як повір'я, прикмети, замовляння, ворожіння, а також деякі традиційні прескрипції, оскільки вони задовольняють суспільну потребу в знятті масових та індивідуальних психологічних стресів.

Рушіями всіх цих змін усередині традиції стали, серед іншого, комунікативні складники фольклорного процесу: способи виробництва, зберігання та трансляції текстів, що зазнали доконечної модернізації. Із революцією у сфері інформаційних технологій відходить у ми-

нуле традиційне для фольклору передання традиції з рук у руки, із вуст в уста, натомість його трансмісію ефективно забезпечують такі канали, як друк, радіо та телебачення, а зрештою, й комп'ютерні бази даних. У тиражованому (насамперед за допомогою друку) вигляді функціонують такі колись усні фольклорні жанри, як замовляння, необрядові пісні, паремії, дитячий фольклор, а певною мірою й обидва святково-обрядові комплекси (календарний і родинний: нині й весілля грають за заздалегідь складеним письмово і розученим на репетиціях сценарієм!). Казка же транслюється виключно через читання (вголос для дитини або про себе), тобто існує в спрощеному і "замороженому" друком вигляді.

Усі ці процеси врешті-решт ведуть до остаточного зникнення класичного фольклору та постання різноманітних вторинних його форм.

2. Консерваційні явища. Та все ж подекуди (насамперед у т. зв. архаїчних зонах – на Поліссі та в Карпатах, меншою мірою доступних цивілізаційним впливам, що існують як мозаїчні вкраплення в культурному просторі) класична духовна культура продовжує функціонувати, як і раніше, у побуті. Щоправда, це стосується тільки окремих її комплексів. Та завдяки цьому й донині збирачі привозять з експедицій чудові зразки календарної й родинної обрядовості, фольклору для дітей, замовлянь, неказкової прози, паремій. Зокрема в с. Плоскому Носівського району на Чернігівщині, де в 1886-1890-х роках збирав народну прозу О. Малинка, протягом понад століття збереглися майже слово в слово оповіді про відьом, ходячих мерців, домовиків, лісовиків, русалок, тож протягом 1994-2003 років дослідникам вдалося зібрати тут понад 300 наративів, більшість яких склали демонологічні легенди та казки [1]. Щодо календарних обрядів, то до Великої Вітчизняної війни вони добре зберігалися на Чернігівщині та Житомирщині, після війни – в деяких місцевостях Поділля та Волині, ще й донині в Західній Україні побутують весняні хороводні ігри та фольклор різдвяно-новорічного циклу [18, с. 469].

Та набагато частіше традиційний фольклор переходить на рівень "місцевої екзотики". Відтак рушієм збереження обрядовості й інших традицій нерідко стає не так і не тільки нагальна потреба в них, як цілкоміто зовнішні чинники: інтерес дослідників "із самого Києва", необхідність забезпечення своїй місцині особливої своєрідності, а отже, привабливості з погляду "зеленого туризму" тощо. Це обумовлює стагнацію традицій, тобто застигання їх у вихолощеному, безваріантному вигляді (як правило, у таких випадках обряди проводяться керівниками зі сфери культури за заздалегідь написаними сценаріями, для запам'ятовування яких проводяться попередні репетиції тощо, що неможливо для живої традиції).

3. Спалахи розвитку традиції. Щоправда, було помічено, що в періоди різких суспільних зламів, спричинених занадто швидким наступом нових цивілізаційних віянь, виникає явище соціальної аномії (Е. Дюркгейм) – буквально беззаконня, тобто втрати соціальних та моральних орієнтирів, руйнації уявлень про сакральне. У ці драматичні переломні історичні періоди, що їх називають по-різному – "мутацією" (Е. Панофський), "розривом" (М. Фуко), "культурним вибухом" (Ю. Лотман), й спостерігається зростання ступеня привабливості етніки. Отож "цивілізація третьої хвилі (тобто постіндустріальної, за О. Тоффлером), виникаючи на основі розпаду індустріальної (цивілізації другої хвилі), забезпечує одночасно повернення до минулого – до цивілізації першої хвилі – землеробської" [7, с. 16]. Нерідко поштовх

до розвитку традиції, реактуалізації різноманітних давніших шарів культури дає наростання прагнення до національної самоідентифікації, що характерно було й для культурного простору ХХ ст. з його відчутною поліміфією.

Як було спостережено, минулого століття в країнах, які сильно постраждали від зовнішніх агресій або пережили докорінну перебудову устрою, фіксувалися періоди реанімації та буяння усних фольклорних форм. В Україні такі тенденції увиразнювалися під час громадянської та Великої Вітчизняної воєн, у роки голодоморів, у період патріотичного руху опору радянській окупації в Західній Україні, а зрештою, й у добу здобуття й утвердження незалежності. Наприклад, на Львівщині в 20-50-і роки минулого століття роки створювалися коляди політичного змісту, що виконували функції пісень-хронік: у 30-і в них співали про голодомор, С. Бандеру-спасителя, смерть Є. Коновальця, а в 40-і – про радянські репресії [16, с. 29-32]. Подальшого розвитку, переважно в Західній Україні, зазнали деякі пізні фольклорні жанри, у т. ч. і вертепне дійство. Стрілецькі пісні попри найсуворіші заборони вижили в західних регіонах завдяки тому, що стали засобом етнічної самоідентифікації, і нині вони включаються в обрядодійства Зелених свят, проводів до армії і навіть весілля [8]. У середовищі патріотично налаштованої молоді західноукраїнського регіону побутують і повстанські пісні часів УПА, зазнавши, щоправда, певних модифікацій. Є й новотвори, в яких переосмислюються традиції повстанців: їхній пафос спрямований на пробудження національної пам'яті, духовне прозріння, прищеплення патріотизму, пропагування ідеї національного єднання, спонукання до політичної активності [17].

Таким чином, наслідком процесів, що тривають у середині класичної фольклорної парадигми, є сьогодні звуження простору її побутування в селянських спільнотах та занепад, хоч і з певними регенераційними сплесками, почасти обумовленими актуалізацією традиціоналістичних ідей, в основі яких – ідеалізація минулого як свого роду "золотого віку" національної культури. Саме такі віяння, на погляд їх adeptів, у змозі протистояти всеосяжним процесам знецінення, десакарлізації й профанації української культури, заміни власних культурних традицій чужоземними сурогатами не найвищого ґатунку [15].

Йдеться, зрозуміло, зовсім не про повернення до традиційного способу життя, але про спроби впровадження в життя бодай зовнішніх його ознак, тобто про тенденції до поширення різноманітних вторинних його форм в урбаністичному середовищі. Відтак фольклор вихлюпнувся за межі звичного для нього побутового простору, переставши бути лише виключно складовою повсякденної культури селян чи народних низів. Він почав завойовувати культурний простір усіх соціальних груп, простір суспільного життя, адже стилізації під народність поширилися у багатьох його сферах – аж до туризму і навіть порнографії. Це обумовлює і флуктуацію фольклорних творів у масову культуру (через освітню систему, мас-медіа, які, наприклад, оприлюднюючи метеорологічні прогнози, згадують і про прикмети за народним календарем, а готуючи святкові номери, подають заодно й описи народних традицій). Іще в радянські часи фольклор завоював простір сцени, завдяки чому постала така вторинна його іпостась, як фольклор сценічний. Власне кажучи, у сучасному світі традиційне народне мистецтво вважається репрезентантом національного, що й обумовлює його цюнайширше вторинне використання.

1. Бріцана О., Головаха І. Прозовий фольклор с. Плоске на Чернігівщині (тексти та розвідки). – К., 2004; 2. Гайдай М. Мелодії блатних пісень // Етнографічний вісник. – К., 1926. – Кн. 2; 3. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – К., 1993. – Т. 4. – Кн. 1: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII; 4. Давидюк В. Національна культура в умовах плебіазації // Фольклористичні зошити. – 2004. – Вип. 7; 5. Дашкевич Н.П. К вопросу о происхождении русских былин. Былины об Алеше Поповиче и о том, как не осталось на Руси богатырей. – К., 1883; 6. Каргин А.С. Фольклор в современном социокультурном пространстве. От повседневной практики до элитарного дискурса // I Всерос. конгресс фольклористов. Сб. докл. – М., 2006. – Т. III; 7. Каргин А.С., Хренов Н.А. Традиционные ценности в ситуации изменения культурных циклов // Фольклор и художественная культура. Современные методологические и технологические проблемы изучения и сохранения традиционной культуры. – М., 2004. – Вип. 13; 8. Кузьменко О. Функціонування стрілецької пісні в обрядовості сучасного села // Фольклористичні зошити. – 2004. – Вип. 7; 9. Лобода А. М. Песня о Соловье-разбойнике, слышанная в Васильковском уезде Киевской губернии // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца. – К., 1899. – Т. 14. – Вип. 1-3. – Отд. V; 10. Марчук З. Етномодернізація сучасного весілля: данина моді чи духовна потреба? // Фольклористичні зошити. – 2004. – Вип. 7; 11. Николаев О.Р. Почему мы не поем "русские народные песни" до конца? О некоторых механизмах транс-

ляции русской песенной традиции // Русский текст. Рос.-амер. журнал по рус. филологии. – СПб.; Lawrence; Durham, 2004. – №5; 12. Петров В. 3 фольклору правопорушників // Етнографічний вісник. – К., 1926. – Кн. 2; 13. Пісні Явдохи Зуїхи / Зап. Гнат Танцюра. – К., 1965; 14. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб., 1994; 15. Сверстюк С. Етнічне закорінення української культури // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. – К., 1998; 16. Харчишин О. Новочасні зміни в колядковому репертуарі Львівщини // НТЕ. – 1997. – №1; 17. Харчишин О. Пісні повстанської тематики в сучасному молодіжно-студентському репертуарі: традиційне і нове // Визвольний шлях. – 2006. – №11; 18. Чебанюк О. Традиційний календарно-обрядовий фольклор українців і сучасні тенденції розвитку // IV міжнародний конгрес українців. Етнологія. Фольклористика. – Одеса; К., 2001. – Кн. 1; 19. Шевчук А. Спроба регенерації давніх польських символів у сучасній вишивці // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. – К., 1998; 20. Эварницкий Д. (Яворницький Д. І.) Илья Муромец в пересказе малорусского слепца // Киевское слово. – 1889. – №659; 21. Golovakha-Hicks I. Demonology in Contemporary Ukraine: Folklore or "Postfolklore"? // Journal of Folklore Research. – 2006. – Vol. 43. – №3; 22. Dundes A. Who are the Folk? // Interpreting Folklore. – Bloomington; Indianapolis, 1980.

М. Міленіна, асп.

ДИНАМІКА ДАВНЬОСКАНДИНАВСЬКОГО ПОХОВАЛЬНОГО ОБРЯДУ (НА МАТЕРІАЛІ "СТАРШОЇ ЕДДИ")

Розглянуто міфологему смерті в давньоскандинавському епосі на трьох рівнях: ментальному, вербальному та акціальному. У результаті комплексного аналізу, із залученням археологічних даних та етнографічного матеріалу, відстежено певну хронологію поховального обряду, танатологічних уявлень та тафологічних практик у давньоскандинавському суспільстві.

In the article the mythologeme of death in ancient Scandinavian epos is analyzed at three levels: mental, verbal and actional. As a result of complex analysis involving the archaeological data and ethnographic material, the chronology of funeral rite, thanatology ideas and taphology practice in ancient Scandinavian society are examined.

Смерті підвладні всі: і заможні, і бідні, і щасливі, і знедолені, і раби, і можновладці, а в міфології – подеколи навіть і боги. Найбільшого розмаху уявлення про неминучість смерті сягають у міфах про занепад, руйнацію й остаточний кінець світу. Такі есхатологічні міфи представлено, як правило, у розвинутих міфологіях. Зокрема, один із найрозлогіших сюжетів про загибель богів і всього світу зустрічаємо в скандинавській міфології.

Проблеми есхатологічного часу та смерті як головного мотиву скандинавської міфології варто розглядати комплексно, тобто на основі співвіднесення фактів матеріальної і духовної культури, й у всіх їх семіотичних проявах – на вербальному, акціальному, ментальному рівнях.

Категорію есхатологічного часу та міфологему смерті в скандинавській міфології досліджено досить детально. Зокрема, її розглядали відомі російські вчені: історик та культуролог А. Гуревич [5, 6, 7], філолог та історики культури Є. Мелетинський [11, 12], М. Стеблин-Каменський [20], германіст О. Смирницька [16]. Так, ними було описано основні мотиви загибелі світу в "Старшій Едді" та реконструйовано загальну есхатологічну картину шляхом зведення в один сюжет усіх літературних пам'яток. Проблематиці тафологічної практики на матеріалі археологічних розкопок присвячено дослідження російських археологів Ю. Смирнова, в одній із робіт якого узагальнено широкий тафологічний матеріал від первісних часів до сьогодення [17], С. Вельміна [3], В. Гольмстена [4], Р. Кабо [9], М. Меднікової [10], В. Равдонікаса [15], П. Єфименка [8] та ін., у чиїх працях міститься опис та аналіз тафологічних пам'яток на території і Скандинавії, й інших європейських народів. Народні уявлення про смерть, душу, загробний світ як місце перебування душі після смерті ґрунтовно досліджено в роботах французького історика Ф. Ар'єса [1], англійського антрополога та фольклорис-

та Дж. Фрезера [25], польського дослідника А. Токарчика [22], російських антропологів О. Соболева [18], В. Нікольського [14], етнолінгвіста М. Толстого [23], міфологів Н. Велецької [2], В. Топорова [24], етнографа та релігієзнавця С. Токарева [21], фольклориста К. Чистова [26] та ін.

Зазначимо, що згадані вище міфологічні дослідження стосуються особливостей реалізації міфологеми смерті в скандинавському епосі (А. Гуревич, Є. Мелетинський, О. Смирницька, М. Стеблин-Каменський) або мають на меті узагальнення народних уявлень про перебування душі після смерті (Н. Велецька, О. Соболев, М. Толстой, В. Топоров, Дж. Фрезер та ін.). Проте в аспекті танатологічної та тафологічної практики міфологеми смерті в скандинавському епосі не розглядалась. Також обділений увагою взаємозв'язок між причинами загибелі, способами убивства й особливостями поведінки з мертвим тілом та народними уявленнями древніх скандинавів про загробне існування душі.

Отже, мета цієї статті полягає в тому, щоб на основі комплексного аналізу різнотипних джерел реконструювати систему танатологічних уявлень та окреслити специфіку тафологічних практик давньоскандинавського суспільства крізь призму епосу на трьох рівнях: акціальному, вербальному та ментальному, а також дослідити динаміку цих уявлень та взаємозв'язок між типом загибелі істоти і практикою поведінки з мертвим тілом.

Мотив смерті є одним із провідних у "Старшій Едді" [19]. Жодна зі смертей у скандинавському епосі не є природною, хоча й виправдовується велінням долі. Ніхто з героїв не помирає своєю смертю, доживши до похилого віку, ні до кого смерть не приходить у результаті смертельної хвороби чи важких пологів. Смерть завжди є насильною, причому кожна людина має свою нещадно жорстокість, фатальність та невідво-

ротністю. Способи вбивства і причини смерті є доконечно розмаїтими. Серед них зустрічаються:

- убивство зброєю (найпоширеніший спосіб); у т. ч. побиття камінням: *"Рычаньем ответил / богами рожденный, / конунг в кольчуге, / как ярый медведь: / Бросайте в них камни, / ни копы, ни лезвия / их не разят"* ("Речи Хадмира", вірш 25);

- насильне потоплення;

- насильне повішення: *"Тот велел повесить Рандвера..."* ("Подстрекательство Гудрун", вірш 1);

- насильне спалення: *"...дверь заперла, / подняла домочадцев, / дом запыла / в оплату за братьев"* ("Гренландская песнь об Атти", вірш 41);

- проковтування (проковтування Одина Ферніром під час Рагнарек): *"Фернир проглотит / отца всех людей"* ("Речи Вафтрудніра", вірш 53); у т. ч. кидання на поталу звірам: *"...в ров змеиный / Гуннара ввергли"* ("Плач Оддрун", вірш 28); *"Воины конунга / взяли живого, / в ров положили, / где ползали змеи"* ("Гренландская песнь об Атти", вірш 31);

- розчленування: *"Из мяса Имира / сделаны земли, / из косточек – горы, / небо из черепа"* (Речи Вафтрудніра, вірш 21), у т. ч. роздирання; відтинання голови: *"...видел я конунга / в ярости страшного, / был обезглавлен, / а тело сражалось"* ("Вторая песнь о Хельги убийце Хундинга", вірш 27); відтинання кінцівок: *"Вот ноги твои / и руки твои / Ермунрекк, брошены / в жаркий огонь!"* ("Подстрекательство Гудрун", вірш 24); вивертання серця: *"...прибыли к нам / наследники Гьюки, / – вырвали сердце / из ребер у Хегни"* ("Плач Оддрун", вірш 28);

- розтоптування (кидання під копита коней): *"Если Ермунрекк смел / сестру вашу бросить, / юную деву, / коням под копыта..."* ("Подстрекательство Гудрун", вірш 2);

- отруєння: *"На тризне Борхильд подала пиво. Она взяла яд – большой полный рог – и поднесла Синфьётли. <...> Синфьётли выпил и сразу умер"* ("О смерти Синфьётли").

Знаряддями вбивства виступають: камінь (*"У меня был брат по имени Отр, – сказал Регин, – он часто плавал в водопаде в образе выдры. (...) Локи бросил в него камень и убил его"* ("Речи Регина"), спис (*"...торчала ты, ведьма, / дружину вождя / Ран обрекая, / но копьем пронзена ты"* ("Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда", вірш 18), стріли, молот (*"...поднял он Мьёлльнир, / смерть приносящий, / и лавы китов / всех перебил"* ("Песнь о Хюмире", вірш 36)), ніж, меч (*"Меч поразил меня / рядом с сердцем"* ("Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда", вірш 42)), а також речі, які стають смертельною зброєю випадково: кубок (*"В голову Хюмира / кубок метни! / Ётуна череп / крепче, чем кубок!"* ("Песнь о Хюмире", вірш 30)), вогонь, вода, омела, також отрута.

Практику поведження з тілом померлого в скандинавському епосі можливо представити відповідно до реконструйованої Ю. Смирновим динаміки розвитку поховального обряду та уявлень про місце перебування душі після смерті. Так, найрозповсюдженішими тафологічними практиками в "Старшій Едді" є:

- залишення чи викидання трупів: *"Дай мне раньше // у Волчьего Камня // трупом твоим // воронье насытит"* ("Первая Песнь о Хельги убийце Хундинга", вірш 46);

- водне поховання;

- закопування в землю: *"Многих родичей // смерть гастигла, // трупы их ныне // в землю зарыты"* ("Вторая песнь о Хельги убийце Хундинга", вірш 28);

- кремація: *"Будет конунг сожжен // рядом с моими // рабами в уборах"* ("Краткая песнь о Сигурде", вірш 67);

- декарнація: *"Головы прочь / отрезал обоим // и под меха / ноги их сунул; / из черепов / чаши он сделал / вковал в серебро / послал их Нидуду / Ясных глаз / яхонты яркие / мудрой отправил / супруге Нидуды / зубы обоим / взял и для Бёдильд / нагрудные пряжки / сделал из них"* ("Песнь о Вёлунде", вірш 24-25);

- канібалізм та вампіризм: *"...вырезал у него сердце мечом, который называется Ридиль. Затем он стал пить кровь из раны"* ("Речи Фарнира", вірш 26).

Структура поховальних комплексів у піснях "Старшої Едди" описана достоту лаконічно, що свідчить про те, що мотив смерті і спосіб убивства, описам яких приділено значно більше уваги, уявляються вагомішими й більшою мірою впливають на хід подій. Так, поховальні комплекси в скандинавському епосі представлені такими компонентами:

- саван: *"Сдернула саван // с тела Сигурда..."* ("Первая песнь о гудрун", вірш 13);

- поховальний інвентар, серед якого зустрічаються прикраси, зброя, предмети побуту;

- труна: *"...в гроб его // при мне положили – // вот что первое помню"* ("Речи Вафтрудніра", вірш 35);

- вбиті тварини, раби, також дружина, яка не може пережити смерті свого чоловіка: *"Потом тело Бальдра перенесли на ладью, и лишь увидела это жена его Нанна, дочь Непи, у нее разорвалось от горя сердце, и она умерла. Ее положили на костер и зажгли его"* ("Младшая Эдда", вірш 49);

- насип (курган) на могилі: *"Холм был насыпан на могиле Хельги"* ("Вторая Песнь о Хельги убийце Хундинга", вірш 38); *"Служанка Сигрун шла мимо кургана Хельги и увидела, что Хельги со многими людьми поехал к кургану"* ("Вторая Песнь о Хельги убийце Хундинга", вірш 39);

- ладья: *"И когда Сигмунд внес труп на ладью, она стала нагруженной полностью"* ("О смерти Синфьётли");

- поховальне багаття: *"...сложит приклажи // костер погребальный // пусть будет для нас // для всех построен..."* ("Краткая песнь о Сигурде", вірш 65).

У піснях про богів найчастіше зустрічаються описи вбивств велетнів, які споконвіків ворогують із богами. Знаряддями вбивства в таких випадках виступають молот, діжка, кубок – важкі й громіздкі предмети, які зазвичай не використовуються як зброя.

Необхідність використання таких важких тупих предметів обумовлюється величезною фізичною силою супротивника. Тож способи вбивства в таких випадках – придушення, забиття громіздким важким предметом – мають на меті ніби охопити знаряддям вбивства всю поверхню тіла велетня, убити, знищивши (накривши) все його тіло, а не лише вразивши окрему його частину, як це відбувається при вбивстві мечем чи списом.

Аналогічними є й способи знищення чудовиськ, адже їх остаточне умиротворення здебільшого можливе лише шляхом охоплення (покріття) знаряддям убивства всього тіла. У цьому випадку до придушення й забиття додається ще один спосіб знищення – потоплення: *"Атти мне имя, // дрожи, ужасайся, // чудись гублю я; // часто я ладью // топил я в море // всадниц ночных"* ("Песнь о Хельги, сыне Хьёрварда", вірш 15). Немає вказівок на місцеперебування велетня після смерті, на факти ритуального поведження з його тілом чи його частинами, у т.ч. й поховання. Враховуючи той факт, що описи смертей велетнів є найпершими в скандинавському епосі, а відтак найдавнішими, можна висунути припущення, що в цьому випадку маємо одне із найперших свідчень про найдавніший, за класифікацією Ж. Монтандона [16, с. 14], спосіб поведження з помер-

лими, а саме про залишення напризволяще чи навмисне викидання трупів.

Вирізняється лише найперша смерть у "Старшій Едді" із космогонічними наслідками (убивство богами велетня Іміра) – і мотивацією вбивства, і способом, а також супутніми уявленнями про перебування душі після смерті. Так, його тіло розчленовують і з його частин створюються елементи всесвіту.

Розчленуванням тіла супроводжувалася щонайменше п'ята частина всіх поховань епохи мустьє. Як вважають археологи, розчленування тіла померлого може відображати надзвичайно розмаїті уявлення, пов'язані зі смертю [8; 10; 14]. Зокрема, культ окремих частин тіла нерозривно пов'язаний із уявленнями про місцеперебування душі в тілі людини або ж про надприродні можливості, якими наділялась та чи інша частина тіла.

Поширеним сюжетом є загибель карлика, який не встиг сховатися під землю з настанням світанку і перетворився на камінь. Так, коли карлик Альвіс сватається до доньки Тора, той цілу ніч загадує йому загадки та ставить різноманітні запитання, аж поки карлик із появою перших променів сонця не перетворюється на камінь ("Речи Альвіса", 35). Цей сюжет є чи не єдиним прикладом у скандинавському епосі одного з найперших уявлень про феномен смерті – метаморфоз.

Наступною тафологічною практикою в скандинавському епосі є водне поховання в ладді. Коли було вбито велетня Іміра, у його крові потонули всі велетні, лише один із них – Бергельмір турс – заховався в поминальній ладді ("Речи Вафтрудніра").

Поховання у воді передусім було притаманне народам, життя та добробут яких безпосередньо пов'язані з водою, морем, культура яких визначається як "культура мореплавців" (такою, беззаперечно, є й культура давніх скандинавів за умовами та способом їхнього життя). Сноррі Стурлусон у "Сазі про Інґлінґів" виводив родовід скандинавських богів-асів із Малої Азії (Асгарду), куди після смерті відправився з ритуального вогнища головний ас Один. У потойбіччя до Одина, за "Старшою Еддою", подалися у своїх ладдях і загиблі в бою конунґи ("О смерті Синфьєтлі"). В уявленнях скандинавів "середня земля" людей – Мідґард – була оточена океаном; водами омивалися і потойбічні світи: верхній – Вальгалла та нижній – Хель [13, с. 18-19].

Читаючи про смерть першого бога Бальдра, зустрічаємо й найперший у скандинавському епосі повний опис поховання з мертвим тілом. Так, похорони Бальдра описуються як наступний етап у тафологічній практиці – кремація [13, с. 49], виникнення якої відносять до 2-1 тис. до н.е.

В описі загибелі Бальдра вперше зустрічається й уявлення про потойбічне існування у світі мертвих Ніфхель. Наявність таких уявлень підтверджує більш пізній характер трупоспалення порівняно з практикою залишення напризволяще трупів велетнів чи водне поховання в ладді.

У хронологічно пізніших піснях про героїв залишається незмінним лише основний мотив усіх смертей – веління долі, а от мотивація, способи й знаряддя вбивства, типи поховання з мертвим тілом та обрядодії після поховання значно урізноманітнюються. Тож окрім звичайної холодної зброї з'являється й рослинна – отрута: *"На тризне Борхильд подала пиво. Она взяла яд – большой полный рог – и поднесла Синфьєтлі. <...> Синфьєтлі выпил и сразу умер"* ("О смерті Синфьєтлі").

Якщо в піснях про богів основними способами вбивства були забиття, проковтування, спалення, потоплення та масове винищення всього живого, то в піснях про героїв зустрічаємо нові способи вбивства: розтоптуван-

ня, насильне повішення, виривання органів із живої людини, отруєння та ін., – які загалом характеризуються більшою жорстокістю, кровожерливістю, потребують більш ретельної підготовки та зважених дій і позбавляються ритуального змісту.

Зважаючи на мотивацію вбивств у піснях про героїв (убивство як покарання за зраду, убивство заради збагачення, убивство як спосіб боротьби із загарбниками), яка є відмінною від мотивації вбивств у більш ранніх піснях про богів (біоцид, кровна помста, ворожнеча з хтонічними чудовиськами, жертвоприношення), смерть стає річчю повсякденною і поступово втрачає свій фатальний вплив на загальний хід подій, перетворюючись із явища всезагального значення на явище індивідуального характеру. Значно урізноманітнюється й поховальний інвентар. Так, у могили кладуть килими, яскраві тканини, прикраси, щити, мечі, забитих птахів, рабів ("Краткая песнь о Сигурде", с. 66-70). Водночас починають описуватися більш пізні поховання в землі та зведення курганів (як відомо, поховання з відданням тіла землі стають системними в неолітичний період).

Як засвідчує скандинавський епос, поховання у формі віддання тіла землі з'являються у відносно завершеному вигляді, тобто є структурно докочаними й супроводжуються всіма належними атрибутами. На думку Ю. Смирнова, це відбувається з двох причин. По-перше, через достатньо високий рівень розвитку суспільних відносин, а по-друге, через те, що подібні поховання не можуть з'явитися найпершими, "оскільки їх форми багато в чому продиктовані будовою людського тіла і дією специфічних та загальних законів природи (від закону Ньютона до закону Ністена)" [17, с. 11-12].

Окрім того, з'являються більш систематизовані уявлення про загробне існування душі та перебування її в тілі людини. Це засвідчують, передусім, способи вбивства. Якщо в більш ранніх сюжетах про богів знищення відбувалось шляхом ураження всієї поверхні тіла, то в піснях про героїв набувають поширення такі способи вбивства, як відтинання голови, проколювання тіла списом чи мечем, вирізання серця, враження внутрішніх органів отрутою та ін. – тобто способи, націлені на знищення життєво важливої частини тіла замість цілого, що є свідченням існування розвинених уявлень про душу та її перебування в тілі людини. До того ж з'являється одна з найпізніших тафологічних практик – канібалізм, який, окрім "поховального", включає в себе такі різновиди, як з'їдання трупа ворога для забезпечення себе від помсти з боку його душі чи злих духів; з'їдання окремих частин тіла залежно від уявлень про місцеперебування душі; з'їдання трупа чи його частин заради заволодіння силою, мужністю, відважністю померлої істоти; поїдання трупа для прилучення до предків під час обряду ініціації [21, с. 57-58]. Так, Сигурд випиває кров вбитого Фарніра і з'їдає шматок його серця для того, щоб заволодіти його силою і почати розуміти мову птахів та звірів ("Речи Фарніра", с. 21-26).

Отже, проаналізувавши описані в "Старшій Едді" тафологічні практики та танатологічні уявлення давніх скандинавів, можна дійти висновку, що для скандинавського епосу вони є стрижневими з погляду ідеології, а відтак у ньому вміщено оповіді про найрізноманітніші способи умиртвіння живих істот та детальні описи різних способів поведінки з мертвим тілом. Загалом поховальний обряд скандинавів відображає уявлення про перебування померлого в потойбіччі, отже, направлений на забезпечення успішного переходу до загробного світу та комфортного перебування в ньому, у т.ч. й задоволення всіх потреб, які, за уявленнями, залишаються такими ж, як і за життя.

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. – М., 1992; 2. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М., 1978; 3. Вельмин С.П. Археологические изыскания Археологической комиссии в 1908 и 1909 гг. на территории древнего Киева // Военно-исторический вестник. – К., 1910; 4. Гольмстен В.В. Археологические памятники Самарской губернии // ТСА РАНИОН. – М., 1928. – Вып. 4; 5. Гуревич А.Я. Норвежское общество в раннее средневековье. Проблемы социального строя и культуры. – М., 1977; 6. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990; 7. Гуревич А.Я. Эдда и Сага. – М., 1979; 8. Ефименко П.П. Первобытное общество. Очерки по истории палеолитического времени. – К., 1953; 9. Кабо В.Р. Тасманийцы и тасманийская проблема. – М., 1975; 10. Медникова М.Б. Трепанации в древнем мире и культ головы. – М., 2004; 11. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. – М., 2004; 12. Мелетинский Е.М. Эдда и ранние формы эпоса. – М., 1968; 13. Младшая Эдда / Под ред. О.А. Смирницкой и М.И. Стеблин-Каменского. – СПб., 2006; 14. Никольский В.К. Очерк первобытной культуры. – М.; П-г., 1923; 15. Равдоникас В.И. История первобытного общества. – Л., 1939. – Ч. 1.; 16. Смирницкая О.А. Корни Иггдрасиля: древняя скандинавская литература. – М., 1997; 17. Смирнов Ю.А. Лабиринт: Морфология преднамеренного погребения. Исследования, тексты, словарь. – М., 1997; 18. Соболев А.Н. Загробный мир по древнерусским представлениям. – Сергиев Посад, 1913; 19. Старшая Эдда / Под ред. М.И. Стеблин-Каменского, А.Я. Гуревич. – СПб., 2005; 20. Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. – Л., 1978; 21. Токарев С.А. Религия в истории народов мира. – М., 1986; 22. Токарчик А. Мифы о бессмертии. – М., 1992; 23. Толстой Н.И. Переворачивание предметов в славянском погребальном обряде // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. – М., 1990; 24. Топоров В.Н. Конные состязания на похоронах // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. – М., 1990; 25. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. – М., 2001; 26. Чистов К.В. К вопросу о магической функции похоронных причитаний // Историко-этнографические исследования по фольклору. – М., 1994.

Наукове видання



ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. МОВОЗНАВСТВО. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуски 21

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 18.11.06. Формат 60х84^{1/8}. Вид. № 165. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 500. Ум. друк. арк. 7,6. Обл.-вид. арк. 9,63. Зам. № 23-1397.**

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