

Вісник присвячено актуальним проблемам літературознавства, мовознавства, фольклористики.

У розділі "літературознавство" порушуються питання методології дослідження української романістики й особливостей художнього перекладу поезії Я. Сайферта, аналізуються образи святих Бориса і Гліба на матеріалі творів давньоукраїнської літератури, інтерпретації символу "Авелева кров" в українській і світовій літературах, висвітлюються теми розвитку дидактичних елементів в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст., іконічної предствленості Києва в українському письменстві першої третини XX ст., специфіки "виробничого" роману як явища соц-реалізму, архетипу села у високій і масовій літературі XX–XXI ст. та ін.

Автори мовознавчих праць досліджують етапи входження української мови у богослужбовий обряд православної церкви, іншомовну лексику українських пам'яток XVI–XVII ст., статус мовної свідомості людини як об'єкт лінгвістичних досліджень, роль синестезії в авторському художньому мовленні, словник Гесихія як джерело вивчення давньогрецької лексики.

У фольклористичних студіях розглядаються механізми фольклорної трансмісії та феномен козацтва і його відображення у фольклорній прозі, простежується вплив фольклору на творчість М. Грушевського-прозаїка.

The edition is devoted to topical issues of Literary criticism, Linguistics and Folklore studies.

In the section of Literary criticism important questions are raised, namely, modern methods which are used to research the Ukrainian Novels and peculiarities of J.Seifert's poetry translation, analysing the images of Saint Borys and Glib in the Old Ukrainian texts, the genesis of symbol of the Abel Blood and its interpretation in the Ukrainian and World Literature, didactic elements of drama within the 19th-20th centuries, the representation of Kyiv iconic vision in the Ukrainian literature of the first part of the 20th century, the specific nature of the "manufacture" novel as a phenomenon of the "socialist realism" – "social reality", the village archetype in the Ukrainian high and mass literature of the 20th century.

The authors of linguistic articles present the research of the Ukrainian language admission into the ceremony service of the Ukrainian Orthodox Church, the foreign lexical units in the Ukrainian texts of the 16th-17th centuries, the status of the personality language consciousness, syneasthesine in the poetical speech, the Ghesyhiy's vocabulary as a basis to study Ancient Greek Lexicon.

The Folklore section observes mechanisms of transmission of folklore, the phenomenon of Cossacks and its reflection in the folk prose, intertextuality of folklore in M. Hrushevskiy's creative works.

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, проф.; Г.Ю. Мережинська, д-р філол. наук, проф.; А.К. Мойсієнко, д-р філол. наук, проф.; О.Л. Паламарчук, канд. філол. наук, проф.; 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, 6-р Т. Шевченка, 14, Інститут філології; ☎ (38044) 234 9972, 239 3368
Затверджено	Вченою радою Інституту філології 27 вересня 2010 року (протокол №2)
Атестовано	Вищою атестаційною комісією України. Постанова Президії ВАК України № 1-05/6 від 12.06.02
Зареєстровано	Міністерством юстиції України. Свідоцтво про Державну реєстрацію КВ № 16999-5769 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

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Безкровна Н.	
Літературознавчий метод як механізм дослідження художньої реальності.....	4
Забіяка І.	
Особливості передачі образного світу Ярослава Сайферта ("Вірш найпокірніший" у перекладі Григорія Кочура).....	7
Завірюхіна І.	
Дидактизм в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	9
Задорожна Л.	
Професор В. Коптілов як історик літератури.....	11
Левицький В.	
Діалог між модернізмом і соцреалізмом у київському тексті 1910-х – 1930-х років.....	12
Романенко О.	
Архетип села у високій та масовій літературі (на матеріалі творів Г. Пагутяк, В. Медвіда, Люко Дашвар).....	15
Сліпушко О.	
Руська філософія буття в образах Бориса і Гліба.....	19
Ткаченко О.	
Символ "Авелевої крові" в інтерпретації українських і зарубіжних письменників.....	23
Філатова О.	
"Виробничий" роман як технократичний проект "інженерії людської душі".....	26

МОВОЗНАВСТВО

Гапченко О.	
Мовна свідомість людини як об'єкт лінгвістичних досліджень.....	31
Гриценко С.	
Побутові реалії українців крізь призму запозичень "Лохвицької ратушної книги другої половини ХVІІ ст.".....	35
Звонська Л.	
Архаїзми, діалектизми та запозичення давньогрецької мови у Лексиконі Гесихія.....	38
Климентова О.	
Українська біблійна критика та засоби вербальної сугестії.....	41
Шулінова Л.	
Синестезії в індивідуальній мовній картині світу митця.....	46

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Івановська О.	
Роль фольклорної трансмісії в самоорганізації фольклору.....	49
Рудакова Н.	
Козацтво – об'єкт історичних і культурологічних досліджень.....	51
Янкова Н.	
Фольклорні витоки художньої белетристики М. Грушевського.....	54

CONTENTS

LITERARY STUDIES

Bezdrovna N.	
Literary criticism method as a mechanism of the researching the art reality.....	4
Zabiivka I.	
Specific features of rendition of the Jaroslav Seifert's image world ("The Most Submissive Poem" translated by Grygorii Kochur).....	7
Zaviryukhina I.	
Didacticism in the Ukrainian drama texts in the end of the 19th – beginning of the 20th centuries.....	9
Zadorozna L.	
Professor V. Koptilov as a Literature historian.....	11
Levytsky V.	
The Dialogue between Modernism and Socialist Realism in Kyiv Text of the 1910s – 1930s.....	12
Romanenko O.	
Archetype of village in high and mass literature (on the basis of works of Halyna Pagutyak, Vyacheslava Medvidya, Lyuko Dashvar).....	15
Slipushko O.	
Rus philosophy of existence in the images of Borys and Glib.....	19
Tkachenko O.	
Symbol Abel Blood in the interpretation of Ukrainian and foreign writers.....	23
Filatova O.	
'Manufacture' novel as the technocratic project of "the human soul engineering".....	26

LANGUAGE STUDIES

Gapchenko O.	
Linguistic consciousness of a human as an object of linguistic research.....	31
Hrytsenko S.	
Domestic realities of Ukrainians via loan-words of "Lokhvitska rastushna knyha (Book of the Magistrate of Lokhvitsa) of the second half of the 17th century".....	35
Zvonska L.	
Archaic, dialectic words and borrowings from the Ancient Greek language in the Lexicon of Ghesyhij.....	38
Klymentova O.	
Ukrainian Bible criticism and means of verbal suggestion.....	41
Shulinova L.	
The syneasthesiae of the artist's individual language world-model.....	46

FOLKLORE STUDIES

Ivanovska O.	
Folklore transmission in folklore self-organization.....	49
Rudakova N.	
The cossacks as an object of historical and cultural research.....	51
Yankova N.	
Folklore sources of M. Hrushevskyi's fiction.....	54

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Н. Безкровна, асп.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ МЕТОД
ЯК МЕХАНІЗМ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Розглянуто сучасні методи дослідження української романістики. Проаналізовано ефективність їх використання у працях молодих науковців. Приділено увагу процесам, що відбуваються на сучасному етапі вивчення українського історичного роману.

The article is devoted to modern methods which are used to study the Ukrainian Novel. The author analyzed how effective this methods are in the works of young Ukrainian researchers and described trends within modern Ukrainian Historical Novel studies.

Процеси, що заявили про себе в сучасному світовому літературознавстві, є надзвичайно вагомими, і це дозволяє говорити про початок нового етапу в його розвитку. Їх суть полягає в тому, що сьогодні жоден метод не може претендувати на те, щоб бути єдиним у дослідженнях. Відтак у мистецтві, літературі, мовознавстві, філософії тощо постійно відбувається схрещення різних методів, поєднання образів та понять різних епох і, зрештою, виявляється тенденція до пошуку універсальних інструментів наукового дослідження, що визначає актуальність цієї проблеми.

Щодо поняття "метод", яке має довгу історію й величезний досвід застосування, у вітчизняній науці немає однозначного визначення. Науковці тлумачать його по-різному. Ю. Ковалів у літературознавчій енциклопедії розглядає метод (грец. *methodos*: спосіб дослідження) як спосіб відображення дійсності, принцип її типізації, розвитку та зіставлення образів, що втілюють ідею твору, художнього відбору та поцінування довколишніх явищ [10, с. 37]. У сучасному електронному філософському словнику зазначається, що метод – це засіб досягнення мети, певним чином упорядкована діяльність. Метод як засіб пізнання є засобом відтворення в мисленні предмета, який вивчається. Свідоме застосування науково обґрунтованих методів є істотною умовою отримання нових знань. В основі всіх методів пізнання лежать об'єктивні закони дійсності, тому метод нерозривно пов'язаний із теорією [23]. У філософському енциклопедичному словнику за редакцією В. Шинкарука зазначається, що "метод – систематизований спосіб досягнення теоретичного чи практичного результату, розв'язання проблем чи одержання нової інформації на основі певних регулятивних принципів пізнання та дії, усвідомлення специфіки досліджуваної предметної галузі і законів функціонування її об'єктів" [11, с. 373]. В. Діденко розглядає метод як "спосіб пізнання і перетворення дійсності. Метод – це шлях до істини, спосіб організації практичного і теоретичного освоєння дійсності, зумовлений закономірностями відповідного об'єкта" [7, с. 110]. Ю. Степанов вбачає в методі "способи теоретичного освоєння спостереженого і виявленого в експерименті" [20, с. 3]. Отже, в усіх визначеннях, попри деякі відмінності, об'єднуючим складником є констатація дієвого потенціалу методу.

У свою чергу, філологічний метод – метод літературознавства, спрямований на вивчення тексту, його ретельний опис та коментування, залучення до аналізу досвіду мовознавства [22, с. 532].

Метою цієї статті є аналіз процесу використання можливостей різних методів дослідження художнього тексту сучасними науковцями і з'ясування, наскільки свідомим є вибір того чи іншого методу дослідником.

Сучасна ситуація в українській романістиці дуже різнобарвна й насичена різновекторними процесами. У літературу повернувся пріоритет естетичних вимог, прийшло молоде покоління митців, яке стало рушієм багатьох пози-

тивних процесів, активізувалася літературна критика, переоцінені і по-новому репрезентуються здобутки української історичної романістики попередніх періодів. Її основи сформувалися задовго до сучасного моменту, проте зараз переживають своєрідне оновлення. Ця тенденція актуалізувала, з одного боку, принцип незалежної та вільної особистості, ренесансно-романтичний образ людини. Зворотнім боком цього процесу суб'єктивізації світу є потяг до архаїки, міфу, архетипу, "колективного несвідомого" (за М. Гайдегером та К.-Г. Юнґом), що досить помітні в мистецтві. Водночас це принцип "соборного" ставлення до істини не як до власного надбання, а як до своєрідних витоків особистості. Певна ідея постає найчастіше як матеріал для обігрування.

Ілюзорність реального життя, свого роду нео- чи постекзистенціалізм, стали невід'ємною ознакою значної кількості українських романів попереднього періоду. Застійні часи зробили неможливим поєднання безлічного, натуралістично безжального образу реальності з поетикою літературної гри. В українському романі почав брати гору абсурд, позбавлений умовності, абсурд, дивовижно реалістичний. У ньому життя окремої людини, соціуму, суспільства у культурно-історичному масштабі перетворювалося на страшну безперервну гру. Вона показує історію як театр масок. Завдяки абсурдності сформувався гротесковий, фантазмагоричний хронотоп сучасного роману, відбулися різкі зміни в традиційних жанрах.

Карнавальна свідомість героїв, на думку М. Бахтіна, "релятивує все зовнішнє, стійке та незворушне. Це та сама свідомість, що виявляється напрочуд продуктивною для досягнення таких суспільних стосунків, коли попередні форми життя, моральні устої й вірування перетворювалися на "гнилі мотузки" й оголювалися прихована досі амбівалентна й незавершена природа людини й людської думки" [2, с. 287]. У лицедійстві та пародії неначе відбувається звільнення людини з-під завалів хаосу історії.

Типологічними ознаками історичної романістики стають орієнтація на книжну традицію, театралізовані форми оповіді; особлива пародійно-ігрова активність образу, прийнята глибокою іронією; "видовищність" метафори; парадоксальність та експресивність мови.

У кращих зразках сучасної літератури, й романістики зокрема, вдається подолати певні соціальні та психологічні кордони завдяки поєднанню інтелектуальності, елітарності з масовістю й популярністю, сполученню різних мотивів і оповідних технік, створенню певної багатомовності та багатоплощинності сюжетів. Так, німецький дослідник Б. Хілленбранд вважає, що "ситуація з новітнім романом є результатом сучасного стану свідомості... Роман здатний сьогодні лише зображувати світ, до якого неможливо підібрати ключ" [19, с. 62].

Усі ці особливості сучасного історичного роману, зрозуміло, трансформують уявлення про методи його

дослідження й вносять свої корективи у саме усталене розуміння методу як інструменту наукового знання.

Найчастіше літературознавці користуються порівняльно-історичним, естетичним, герменевтичним, типологічним методами. У статті до аналізу було залучено десять робіт.

Зауважимо, що будь-який метод може використовуватися як оптимальний інструмент аналізу тексту твору, якщо він зумовлений специфікою досліджуваних матеріалів.

Естетичний метод статистично є одним із найчастіше використовуваних. Це метод, який спрямовано на визначення сукупності способів наукового обґрунтування та оцінювання художніх творів відповідно до мистецьких канонів. Його можливості дозволили В. Ніколаєнко, автору дослідження "Історичні романи Раїси Іванченко про давню Русь" [12], при аналізі з'ясувати ступінь визначеності насамперед жанрової специфіки. Це питання продовжує залишатися дискусійним. На думку В. Ніколаєнко, жанрова специфіка визначається співвідношенням історичної правди і художнього домислу, поєднанням історичних персонажів із вигаданими, синтезом часових площин сучасності і минувшини. Введення домислу, елементів сучасності, дистанційні ракурси бачення тих чи інших подій або персонажів, суб'єктивне осмислення історії розмивають специфіку історичного роману. Навряд чи можна із цим погодитись. У свій час ще Ф. Прокопович вказав на можливість уводити домисел у найрізноманітніших формах у будь-який текст: художній, поетичний, богословський, оскільки він присутній навіть у Святому Письмі, де кожне слово наділяється богодухновенністю. Як зазначає Ф. Прокопович, домисел не впливає на цінність твору, але є прекрасним механізмом впливу на аудиторію [13, с. 401].

На нашу думку, такий підхід дозволяє конструктивно розв'язати проблемне питання про домисел в історичному романі, який варто розглядати як сугестивний механізм, а не чинник реалізації історичної правди. Відчуття істинності, правдивості інформації, за Ф. Прокоповичем, можна формувати не через показ якихось реальних подій, а технологічно – через враження від інформації, поданої в тексті, що є цілком можливим і доречним у художньому творі [13, с. 401]. В. Ніколаєнко показує, що модерний модус історизму активно витісняє традиційний, що є типовим для сучасного етапу, в якому історизм концентрується в суб'єкті, в індивідуальному героєві, міфологізуванні, ремінісценціях тощо. Йдеться про те, щоб відтворити дух та ідею, а не показати реальну подію чи героя. Усе це свідчить про відхід від канону, що, у свою чергу, є запорукою новаторських підходів у дослідженні творчості будь-якого письменника. Авторка розкриває різновекторність цих відхилень від традиційного розуміння історичної романістики. Це і збагачення змісту творів художніми новаціями, новими виразально-зображальними засобами, формулювання повчальної мети з погляду сучасників, позиція самого автора відносно цієї мети тощо. Авторка стоїть на тих засадах, що історична романістика та наука про неї активно звільняються від тенденційно-методологічного спрощення художності, від ідеологічної заангажованості, віддаючи перевагу різноманітним способам естетичної трансформації історичної правди в художню систему. Посутньо, за логікою авторки, зв'язок із каноном зводиться тільки до історичної тематики. Навряд чи можна із цим погодитись, адже історичний роман – це жанр, спосіб відтворення реальності. На нашу думку, авторка ефективно використала можливість естетичного методу дослідження як способу досягнення художньої реальності твору. Безумовно, саме цей метод домінує й відіграє основну роль при аналізі.

Інші названі методи представлені формально й не проявлені на рівні операційних механізмів.

Автор дослідження "Історична проза Юрія Мушкетика" Н. Горбач [5] звертається також до потенціалу естетичного методу при аналізі історичних творів, але намагається, на відміну від вищезгаданої дослідниці, систематизувати все те, що було зроблено до неї, не даючи власних оцінок і часто впадаючи в описовість. Її мислення традиційне, домінує акцентція на складності, зітканої із суперечностей аналізованого матеріалу, при цьому власних версій не висувається, і перемагає тенденція відповідності канону – естетично сформованому в радянському літературознавстві уявленню про красу і доцільність. І хоча у висновках декларується актуальний зміст, сучасність філософської концепції Ю. Мушкетика, констатується лише невпинність пошуків, потенційні можливості історичної прози в художньому дослідженні життя, проте жодні уроки не конкретизуються. Тому зв'язок із сучасністю лише декларується. На жаль, і потенціал цього методу дослідження з огляду на динаміку актуальних вимог у царині естетики залишається нерозкритим. На нашу думку, певною мірою відбулася підміна понять: насправді авторка послуговувалась механізмами порівняльно-історичного методу, лише час від часу розставляючи естетичні акценти.

Загалом автори сучасних студій про історичну романістику найактивніше залучають до аналізу саме порівняльно-історичний метод. Зазвичай цей метод дозволяє порівняти твори певної тематики, що з'являються в різних авторів або в різні історичні періоди, і вказати на своєрідність підходів до осмислення тієї чи іншої історичної події або персонажа. Окрім констатації, він передбачає створення контекстуального бачення в комплексі взаємозв'язків кожного з аналізованих творів. Цей етап треба вважати обов'язковим. Саме він дозволяє говорити про цінність твору в національному масштабі або ширше – в європейському, світовому. Наприклад, у роботі В. Приходько "Український та російський роман кінця ХХ століття: Проблема національного характеру" [16] порівняльно-історичний метод виявляє себе в постановці власне актуальної проблеми. Шкода, що у висновках автор дослідження не виходить на ширші порівняння, ніж заявлено в назві дослідження. Хоча матеріал дозволяє це зробити. У цілому вишукуються об'єднуючі чинники в українському та російському національних характерах. Підґрунтям такого об'єднання виступає конкретна особистість конкретного моменту в національній історії України та Росії. Справедливо вказується на глибину історичних творів В. Шукшина і М. Вінграновського щодо зображення національного характеру та менталітету. Але цілісність цих характерів, що закорінені в ментально-культурному космосі свого народу, так і не постає як результат дослідження. Врешті-решт В. Приходько вдалося посилити зацікавленість цією проблематикою, вказати на нові підходи в її дослідженні та виявити можливості літературознавчого аналізу через систему образів, жанрові особливості, структуру творів, вийти на широкі узагальнення про природу людини як частини певного національного соціуму. Проте включити проаналізовані нею твори в ширший культурний контекст було б доречно.

По-своєму підходить до згаданого аспекту дослідження автор роботи "Поетика історичної прози Романа Іванчука (особливості часопросторових концепцій)" М. Беліченко [3]. Її цікавить насамперед концепція історії Р. Іванчука як частини української національної культури.

Затребуваний у дослідженні історичної романістики сучасними науковцями є давно і добре перевірений на

практиці типологічний метод, що передбачає висвітлення феноменів на основі їх зіставлень. Він сформувався наприкінці XVIII ст., зумовлений потребою з'ясування спільних ознак у творах різних письменників, належних до однієї стильової тенденції (напрямку) або жанру [21, с. 482]. У праці М. Ільницького та М. Будного зазначається, що типологія – метод, заснований на упорядкуванні літературних явищ за спільними диференційними, істотними (як правило – структурними та функціональними) ознаками задля вироблення системи типів (тобто зразків, узагальнених моделей, парадигм чи матриць) [9, с. 95]. Типологічний метод (від грец. *typos* – відбиток, форма, взіреть) – метод, який стосується типології і ґрунтується на встановленні спільності ознак літературних творів. Залежно від предмета дослідження розрізняють функціонально типологічний та структурно типологічний. У першому випадку твір розглядається крізь призму його соціальних функцій, у другому – вже аналізується з позиції внутрішньої організації текстових складників, тобто типологічний метод порівняльно вивчає структурні й функціональні властивості літературних творів незалежно від характеру генетичних (порівняльно-історичних) відношень між ними. Цей метод необов'язково передбачає двоплановість: форму і зміст, а може обмежуватися формою або лише змістом. Взагалі, з погляду типології, метод може досліджувати будь-яку спільність між літературними творами, оперувати як механізмами аналітичного, так і синтетичного мислення. У хронологічному відношенні типологія може бути історичною або діахронічною. Перша вивчає принципи еволюції певного типу творів чи ознак його, а друга аналізує конкретні структурні або функціональні зміни в одній часовій площині. Метод передбачає відносно образів, персонажів такі способи типізації або художні моделі: 1) відтворення яскравих життєвих типів (тобто якщо в центрі твору стоїть яскрава індивідуальність, це також може бути підставою для типізації); 2) трансформація певного прототипу та поєднання вражень від відомої особистості; 3) творення збірних образів з орієнтацією на достовірність. Власне, це різні способи розбудови художніх типів.

Спроби відтворити нові критерії в царині типології історичної романістики зробили О. Проценко в дослідженні "Еволюція українського історичного роману 90-х років XX століття" [14] та В. Приходько в дисертації "Український та російський історичний роман кінця XX століття: проблема національного характеру". Проте найбільш ґрунтовною можна вважати класифікацію історичних романів, розроблену С. Андрусів [1]. Дослідниця виокремлює три групи історичних романів як жанрових утворень: історико-художні, художньо-історичні, художньо-документальні історичні твори, причому для кожної жанрової групи властивий свій тип вигадки і художнього узагальнення. Класифікація є зручною для застосування і має високий рівень узагальнення. Така система зіставлення художніх творів із виокремленням спільних ознак і є своєрідним внеском у розвиток типологічного методу.

У науковому апараті багатьох досліджень (Л. Ромащенко [18], В. Ніколаєнко та ін.) вказано на герменевтичний метод (метод внутрішнього текстового тлумачення), що відкриває широкі перспективи для науковця. Саме цей метод дозволяє відійти від авторських намірів, історії створення тексту і зосередитись безпосередньо на його актуальній реальності, тобто визначити читацьку аудиторію, функції, стильову приналежність, рівень модифікації опрацьованих раніше тем, ідей, образних втілень тощо. Свідомі наміри автора і кінцевий результат його творчої роботи, особливості

побутування твору, що починає жити власним життям, вплив на читача можуть вступити в протиріччя із задуманим. Наявність подібних процесів якраз і виявляє герменевтичний підхід до тексту. Герменевтичний аналіз має дати відповіді на питання: на яку аудиторію розрахований текст (її освітній рівень, масштаб, вік, культурний рівень, коло зацікавленостей тощо); розкрити функції тексту: транслювати інформацію, трансформувати свідомість читача, закодувати певну інформацію в культурних символах, сформувати естетичні цінності, нові думки, тлумачення; назвати типологічні особливості тексту, тобто який зв'язок із вже існуючими на цю тему чи цю проблематику текстами, де з'явився, у зв'язку з чим, авторство, час появи, ієрархія тексту тощо. Герменевтичний підхід дослідників, зазвичай, зводиться до власних міркувань над художнім матеріалом, справжнього заглиблення в структуру тексту з його багаторівневою організацією, механізмами впливу, системою алюзій, способами самопрезентації тощо не відбувається. Дослідження рідко виходить за межі одного текстового рівня, проте кожен твір має свою звуко-ритмічну, лексико-семантичну, синтагматичну, синтаксичну і власне текстову організацію. Тільки аналіз кожного рівня, а потім синтез результатів дозволяє зробити ґрунтовне вивчення герменевтики тексту і дати відповіді на те коло питань, що актуалізує цей метод. На жаль, попри згадування цього методу в науковому апараті досліджень української романістики другої половини ХХ ст., жодне з них не продемонструвало ефективного й повного використання його можливостей. Деякі науковці заявляють як самостійні такі методи аналізу, як структурний (А. Гуляк [6], О. Журенко [8]), інтертекстуальний (О. Журенко), комплексний (В. Ніколаєнко), системний (М. Беліченко), теоретичний (Д. Пешорда [15]), цілісно-системний (В. Приходько) та інші, проте особливістю герменевтичного методу якраз і є комплексний, системний підхід до тексту, що досліджується в усіх формах прояву, тому "сусідство" згаданих методів в одному списку є певною надмірністю.

Новаторськими методами молоді дослідники не ризикують й експериментувати з новими підходами в царині методології не наважуються. Виняток становить хіба що А. Віннічук – авторка роботи "Концепція героїчного минулого України та способи її художнього втілення в романній прозі другої половини ХХ століття (М. Сиротюк, В. Кулаковський, М. Глухенький)" [4], яка вдається до елементів психоаналітичної критики, проте їх застосування є дещо штучним, тенденційним, оскільки належного мотиваційного рівня авторці досягти не вдалося. В основі психоаналітичного методу лежить теорія, "об'єктом дослідження якої є психічне несвідоме" [17, с. 290]. На жаль, саме такого прочитання в аналізі А. Віннічук немає. Це радше данина часу і моді, аніж нове слово в науковому аналізі історичного матеріалу. Але втішним є принаймні те, що молоді науковці роблять перші несміливі кроки в цьому напрямку, намагаючись по-новому подивитись на історичний процес – з позиції проживання соціальних подій людиною, її почуттів, психологічних установок, усвідомлюваних та несвідомих мотивів.

Усі згадані дослідження спрямовані на те, щоб ввести українську літературу в європейський або світовий контекст.

Висновок про місце того чи іншого твору в такому контексті можна зробити, лише спираючись на численні порівняння в тематичному, проблемному, жанровому плані, інакше кажучи, з'ясувати: хто із зарубіжних письменників писав на цю тему, розробляв цю проблематику або працював у цьому жанрі. Порівнявши українські

твори із зарубіжними, легко можна зробити висновок про їхню цінність, рівень новаторства. І такий висновок, попри його суб'єктивність, є закономірним завершенням авторського дослідження.

На сьогодні українська культура включилась в активний процес взаємодії з іншими культурами світу. Якщо в минулому він обмежувався головним чином слов'янськими культурами, особливо російською, польською, греко-візантійською, то потім українська культура вступила у нові зв'язки з рядом західноєвропейських культур (французькою, німецькою, італійською), з культурою арабів, турків, кавказьких народів, а культурні зв'язки сучасної України охоплюють усі континенти, поширилися на весь цивілізований світ. Цього не можна не враховувати. Українську культуру – мову, фольклор, мистецтво – вивчають у всіх слов'янських країнах, а також в університетах США, Канади, Франції, Німеччини та ін. Щодо науки, то можна з упевненістю стверджувати, що сьогодні не існує високо розвинутої країни, в якій бібліотеки не передплачують наукових журналів нашої країни, тому очікування від науковців студій, що враховують спільність культурних процесів, є закономірним й украй необхідним.

Свою неспроможність визначити місце української літератури у світових процесах, дослідити її внутрішні ритми із віднайденням періодів злету та падіння українське літературознавство гальмує свій розвиток. На наше переконання, жанр історичного роману є дуже вдячним матеріалом для подібного дослідження динаміки літературного процесу.

Усебічне висвітлення поставленої теми вимагає характеристики не лише того, що є в українській культурі, але й того, чого в ній немає порівняно з іншими культурами світу. Літературознавці, зокрема дослідники історичної романістики, мають виконати тут свою частину роботи.

Для свого успішного прогресу літературознавство повинно бути відкритим як зовні для взаємообміну з іншими культурами, так і зсередини для творчого змагання різних ідей, підходів, оцінок тощо.

Метод, як інструмент такої діяльності, є дуже важливим і має використовуватись у повноті своїх можливостей. Він дозволяє випрозорити потенціал художнього тексту, розширити його вплив на аудиторію, зробити практичний досвід письменника трансльованим, поєднати його з теоретичними засадами.

На наше глибоке переконання, літературознавчий метод як механізм дослідження художньої реальності може слугувати плідним тестом на консервативність чи новаторство підходів дослідника тексту, бути промовистим показником аналітичних здібностей науковця.

1. Андрусів С. Мости між часами // Українська мова і література в школі. – 1987. – №8; 2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972; 3. Беліченко М. Поетика історичної прози Р.Іваничука (особливості часопросторових концепцій): Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2007; 4. Віннічук А.П. Концепція героїчного минулого України та способи її художнього втілення в романній прозі другої половини ХХ століття (М.Сиротюк, В.Кулаковський, М.Глухенький): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2009; 5. Горбач Н.В. Історична проза Ю.Мушкетика: Дис. ... канд. філол. наук. – Запоріжжя, 2002; 6. Гуляк А.Б. Становлення українського історичного роману ("Чорна рада" П.Куліша): Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – К., 1997; 7. Діденко В.Ф. Філософія: Ескізи для самопідготовки. – К., 2006; 8. Журенко О.М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ століття: Дис. ... канд. філол. наук. – К., 2002; 9. Ільницький М.М., Будний В.В. Порівняльне літературознавство: У 2 т. Ч.1. – Львів, 2007; 10. Метод // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т.2; 11. Метод // Філософський енциклопедичний словник. – К., 2002; 12. Ніколаєнко В.М. Історичні романи Раїси Іванченко про давню Русь: Дис. ... канд. філол. наук. – Запоріжжя, 2002; 13. Прокопович Ф. О поэтическом вымысле // Прокопович Ф. Сочинения. – М.-Л., 1961; 14. Проценко О.А. Еволюція українського історичного роману 90-х рр. ХХ ст.: Дис. ... канд. філол. наук. – Запоріжжя, 2001; 15. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману: Дис. ... канд. філол. наук. – Львів, 2001; 16. Приходько В.Б. Український та російський роман кінця ХХ століття: Проблема національного характеру: Дис. ... канд. філол. наук. – Луцьк, 2001; 17. Психологічний метод // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2.; 18. Ромашенко Л.І. Інтерпретація національної історії в українській прозі ХХ ст.: Дис. ... д-ра філол. наук. – К., 2006; 19. Сиваченко Г. Зрушення кордонів: постсоціалізм чи постмодернізм? // Слово і час. – 1991. – №12; 20. Степанов Ю.С. Язык и метод. – М., 1998; 21. Типологічний метод // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2.; 22. Філологічний метод // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2.; 23. <http://www.filosof.slovar/m.htm>.

Надійшла до редколегії 20.09.10

І. Забіяка, асп.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕДАЧІ ОБРАЗНОГО СВІТУ ЯРОСЛАВА САЙФЕРТА ("ВІРШ НАЙПОКІРНИШИЙ" У ПЕРЕКЛАДІ ГРИГОРІЯ КОЧУРА)

Досліджено ранню творчість чеського авангардного поета Я. Сайферта та, зокрема, ті її особливості, на які варто звернути увагу перекладачів. На матеріалі поезії "Вірш найпокірніший" проаналізовано формальні та змістові складники, що витворюють образний світ поезії. Розглянуто здобутки і втрати Г. Кочура як перекладача цієї поезії.

The article is about early creation period of Czech avant-garde poet J. Seifert and specially about its features, which must be in the focus of translator's attention. On the example of "The most submissive poem" the formal and semantic features, which make the image world of the poem, are analyzed. The advantages and disadvantages of G. Kochur's translation are reviewed.

Авангардний період у розвитку багатьох європейських літератур визначив перехід до нових художніх форм, засобів і сформував нові завдання мистецтва та вимоги до нього. Зокрема, у чеській літературі 1920–1930-х рр. помітна тенденція до оновлення, пошуку, експерименту, результатом яких стало виникнення специфічної течії чеського авангарду – поетизму. У його межах творили надзвичайно цікаві поети – І. Волькер, В. Незвал, К. Бібл, Я. Сайферт та інші. Їхня поезія має цікаві особливості, які важливо зберегти при перекладі іншими мовами. Проблемним вважаємо збереження образного ряду, словесних та графічних експериментів у творах, метафоричної та символічної мови.

Слід наголосити, що специфіка перекладу поезій поетів досліджена вкрай мало. Можемо говорити про окремі згадки в працях, присвячених загальним проблемам перекладу та проблемам перекладу з бли-

зькоспоріднених мов (наприклад, роботи М. Рильського, В. Рагойші), у працях про авангард (А. Біла, Г. Вервес, Г. Моймир, Д. Наливайко) та в працях про чеську літературу початку ХХ ст. (Г. Кочур, С. Шерлаїмова). Тому вважаємо, що дослідження специфіки поезії авангардистів та її перекладу іншими мовами є актуальним та новаторським.

Одним із чільних представників поетизму був Я. Сайферт, який отримав 1984 р. Нобелівську премію з літератури. Його поезія має яскраво виражені індивідуальні ознаки. Починав він як пролетарський поет, пізніше був активним учасником угруповання "Дев'єтсил", дотримувався принципів поетизму та сюрреалізму, а згодом відійшов від будь-яких літературних об'єднань і витворив власний стиль письма. Метою цього дослідження є визначити специфічні риси ранньої творчості Я. Сайферта, які необхідно враховувати при перекладі

© Забіяка І., 2011

українською мовою. Матеріалом дослідження слугує "Вірш найпокірніший", перекладений Г. Кочуром.

Г. Кочур належить до небагатьох українських перекладачів, які цікавилися творчістю чеського авангардиста Я. Сайферта. Крім нього, поезію визначного письменника перекладали А.Павлюк, О. Новицький, В. Коротич, М. Пригара, І. Цитович, П. Тичина, Ю. Петров, В. Швець, О. Тарнавський. Найбільше поезій вміщено у виданні "Чеська поезія. Антологія" (1964).

Г. Кочур є автором перекладів поезій "Вірш найпокірніший" та "Пісенька для вербової сопліки".

"Вірш найпокірніший" (*Báseň nejpokornější*) належить до першої збірки Я. Сайферта "Місто в сльозах" (*Město v slzách*), яка вийшла друком 1921 р. Передмова була написана В. Ванчурою, який на той час очолював угруповання "Дев'ятисил", обкладинку та малюнки у збірці виконав К. Тейге – основний натхненник угруповання. Збірка є синтезом тенденцій пролетарської літератури та щойно розпочатих мистецьких пошуків поетистів. "Основна тема першої збірки – це Прага, але не традиційна Прага величких культурних пам'яток, а Прага робітничих кварталів... Сайферт намагається поетизувати "прозу життя"..." [1, с. 493]. Ф. Грубін – чеський поет – згадує про свої враження від прочитання Сайфертової збірки так: "... поезія "Міста в сльозах" глибоко увійшла в нашу свідомість і в наші серця завдяки засобам, доволі значним, але водночас таким простим, що їх годі зрозуміти" [3, с. 8]. Особливість стилю Я. Сайферта – **поєднання простоти і вражаючої точності образів**, так звана "складність Сайфертової простоти" [3, с. 8].

"Вірш найпокірніший" є зразком цього особливого авторського письма: поезія проста за формою, але багата змістом і силою свого впливу на читача.

Поезія побудована на складній системі бінарних опозицій. Її початок і кінець контрастують, створюючи потрібне авторові враження цілісності.

На початку ліричний герой стоїть *na hoře vysoké*. Він перебуває над світом, є вищим за нього. Герой називає себе пророком, мудрецем, який вказує людям вірний шлях до щасливого завтра. Натомість в кінці вірша така самогіперболізація змінюється на протилежне почуття, поет вважає, що він – ніщо. Враження від такого контрасту самоозначення підсилюється і образом натовпу, на волю якого віддається поет. Юрба (що означає "низьке") тут є протилежністю до гори ("високого"), на якій герой стояв на початку. Бачимо типову опозицію верху/низу, яка утворює одну систему координат поезії.

Опозиція виникає також у таких рядках вірша:

*jsem ten, jenž v revoluci střelí první,
jsem ale také ten, jenž první padne...
(я той, хто в час революції вистрелить першим,
але також той, хто першим впаде...).*

Тут можемо простежити опозицію початку/кінця, яка розгортає художній світ вірша не лише в просторі, але й у часі.

Релігійні образи (пророка та бога) є виразником світу ідеального, натомість образ революціонера – матеріального. Квітка в руках героя, яка ніколи не зів'яне, – прекрасне, вище начало; у той час як рани, які герой навколішках готовий перев'язувати, – потворне, але так само необхідне.

Система опозицій витворює у вірші свій простір, час, систему цінностей та знань. У цій системі існує лише одна людина – *"básník // Jaroslav Seifert"* (поет, Ярослав Сайферт). І ця людина намагається показати свій світ іншим – своїм читачам. Поезія безпосередньо звернена до реципієнта, на якого орієнтується автор, у чому проявляється прагнення авангардистів зблизити літературу і життя, мистецтво та будні.

Як бачимо, простий за формою та поетичними засобами "Вірш найпокірніший" є доволі складним за змістом. Завдання перекладача – поєднати формальну простоту зі змістовою ускладненістю, яку утворюють бінарні опозиції.

Г. Кочур зберігає всі запропоновані Я. Сайфертом протилежності. Вірш починається словами: "На високій горі... я стою", а наприкінці герой віддається "на ласку юрби". Опозиція верх/низ збережена.

Протиставлення початку/кінця також відтворено майже дослівно:

революцію перший почне мій постріл,
перший я і поляжу в сутичці гострій...

Образи пророка, бога, мудреця контрастують з образом революціонера; "цвіт, який ніколи не в'яне" і криваві рани передані вдало. Завдяки такій увазі до наскрізних протиставлень у поезії, Г. Кочурові вдається відтворити світ оригіналу, в якому є також "я, поет // Ярослав Сейферт".

Вдало вловивши настрій поезії, її піднесений, схвильований і навіть патетичний тон, перекладач уміло добирає і ті слова, якими нарощує рядки (тобто відсутні в оригіналі слова, необхідні для збереження ритму поезії): наприклад, "показує шлях урочисто", "поляжу в сутичці гострій", "більший за нього безмірно". При перекладі Г. Кочур добирає також цікаві відповідники в українській мові, що підкреслюють загальний пафос поезії: *s rukama rozpjatýma* - розпростерши руки, *a chudým věští slavný zítřek jejich* – убогим прийдешню їх славу звістує.

Звичайно, є в перекладі і певні втрати, яких неможливо уникнути. Наприклад, промовисте слово *přiklekne*, тобто стане навколішки, перекладене як "нахилюсь". Інші втрати стосуються не стільки лексичного, скільки граматичного мовного рівня. Часто Я. Сайферт говорить про себе як про третю особу: дієслівні форми *drže, střelí, padne, přiklekne* – чим додатково дистанціює себе та ліричного героя. Г. Кочур таких форм не використовує, послідовно замінюючи їх на я-форми: "у руці в мене цвіт", "мій постріл", "я поляжу", "нахилюсь".

Наприкінці вірша, коли "пророк і бог" віддається на ласку юрби, Я. Сайферт вживає пасивний дієприкметник *odevzdaný* – відданий. У перекладі така пасивна форма замінюється активною – "віддаюся", що, вважачемо, не є вповні коректною заміною. Ліричний герой Я. Сайферта живе у світі, сповненому контрастів, а тому – непередбачуваному і цікавому. Це важливо передати, зокрема зберігаючи вірні граматичні форми дієслів.

Окремо хочеться також сказати про переклад імені поета: в оригіналі *"Jaroslav Seifert"*, а в перекладі – "Ярослав Сейферт", що є неправильним, оскільки чеська вимова передбачає варіант "Сайферт". У більшості українських видань, а також і в російських (які, ймовірно, й стали джерелом помилки), прізвище поета передається через "е". Лише останнім часом цю помилку виправляють.

Незважаючи на деякі неточності, переклад Г. Кочура може слугувати зразком адекватної передачі змісту та форми оригіналу, навіть у таких складних випадках, як переклад авангардної поезії. Основними рисами поезії Я. Сайферта "Вірш найпокірніший", що репрезентує його ранню творчість, є формальна простота, смислова ускладненість, контрастність, основний прийом, використаний у цій поезії – протиставлення. Перекладачеві вдалося зберегти ці вагомні риси поезії, відтворити її неповторність українською мовою.

1. Сейферт, Ярослав // Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник: У 2 т. – Тернопіль, 2006. – Т.2; 2. Чеська поезія: Антологія. – К., 1964; 3. *Hrubin F. Listky z ratolesti // Seifert J. Ještě jednou jaro.* – Praha, 1961.

ДИДАКТИЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Досліджено розвиток в українській драматургії кінця ХІХ — початку ХХ ст. дидактичних елементів, визначено їх місце і роль у структурі драматичного тексту.

The article conveys didacticism in Ukrainian drama texts of the end of the 19th – beginning of the 20th century, its role and significance in drama texts.

Український театр кінця ХІХ ст. "мусив бути громадською школою, мусив учити, мусив доводити і переконувати" [1, с. 173], і ця обставина зумовила значний відсоток дидактизму в тогочасних драматичних творах. Проявлялося це головню в вимогах відображення "правдивого народного життя", у контексті якого будь-яка вистава набувала притчевого звучання. Адже показ на сцені певних ситуацій виокремлює їх з тотального життєвого потоку, робить більш наочними, дає їм оцінку з позиції різних персонажів і різних конфліктних згущень. Звідси велика увага драматургів і критиків до так званих "дійсних народних типів", яких передбачалося показувати в найхарактерніших ситуаціях, адже "обов'язок автора — малювати в своїх творах не спорадичні появи, не виїмкові випадки, а саме дійсне життя з тими типами, які воно в даний час виявляє" [2, с. 228]. Звідси ж і обурення надмірною театралізацією сценічної дії. Драматургія мала працювати, притримуючись настанов В. Шекспіра, який виступами Гамлета заявив: "Він (себто театр) мусить бути дзеркалом природи, показувати праведності її власне лице, гріху — його образ і самому часу — його вид по минулих учинках" [2, с. 228]. Такою була драматургія М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Олени Пчілки, І. Франка, В. Винниченка. Таким був напрям драматургії, яку вважали вартісною і яку хотіли бачити на сцені українські інтелігенти кінця ХІХ ст.

Цікаво, що позиція ця притаманна не тільки старшим критикам і письменникам-реалістам, але й діячам українського модернізму М. Євшану та М. Вороному. Український глядач порубіжжя ХІХ–ХХ ст. багато чого пробачав своїм драматургам, убачаючи в мистецькій якості творів безумовно бажаний, але не необхідний додаток до ідейної їхньої вартісності, котра полягала у ствердженні рідної мови, культури, а з тим і у виконанні функцій громадської школи, яка б доносила провідні ідеї інтелігенції до широких мас населення. Правдивість — одна з чоловічих вимог тогочасних рецепційних настанов, які щодо драматичних творів вважалися заледве не аксіоматичними.

Не менш промовистим, але попервах менше вживаним було пряме авторське повчання, висловлене відкрито (великою лектурою одного з персонажів, побудованою за всіма вимогами риторики; такі почали вживати в драматичних текстах із середини 1890-х рр.) чи приховано (окремі зауваження, що час від часу кидають "правильні" персонажі з приводу того, як варто чинити в господарстві і в особистому житті). І коли перший прояв дидактизму (правдивий показ життя) виносився як головна мета драматичного твору, другий (власне повчання) часто слугував для її втілення. Варто також зауважити, що в 1880-х р. дидактичний елемент для театру був безперечною новацією, адже раніше (1850–1870-і рр.) на виставі дивились головню як на розвагу ("Коли цяя поберехенька вас повеселила, / То ми будемо раденькі, що вам догодили"[1, с. 85]).

Розглядаючи повчання у структурі драматичного тексту, варто розрізнити два його прояви: моральну оцінку дій чи характеру певної дійової особи в тексті і повчання, звернене до глядача; воно стосувалося доведення чи заперечення певних життєвих позицій, спосо-

бів поведінки і ведення господарства. Кожен із цих проявів мав свій еволюційний розвиток, хоча незрідка вони тісно перепліталися між собою.

Першим способом донести авторську позицію щодо зображуваного було розставлення акцентів та надання оцінок загальній ситуації, описаній у драмі. Прикладом типового вживання реплік-ремарок з таким функціональним навантаженням може бути фінал п'єси "Не судилось" (1883) М. Старицького, в якому лікар-народовець, бачачи страшну трагедію життя Катрі Дзвонарівни, її матері та сільського парубка Дмитра Ковбаня, нагадує про дійсні її причини фразою: "Павло (одчиня раптом двері, з жахом зиркнувши округ) Так така, паничу, ваша поезія?!" [5, с. 247].

Подібні реплікові оцінки ситуації сторонніми людьми подає і М. Кропивницький у драмі "Глитай, або ж Павук (1882): "1-а м о л о д ц я (пізнала Стеху (...)) До дівчини). Не дивись, Яринко, на неї, бо гріх!

2-а м о л о д ц я (регоче). Перекупка, що торгує дочкою? Ач, яким гарним платком закуталась!..

1-а м о л о д ц я. Він їй дешево достався!.. Зовсім би пані, та шкода - хвіст замараний!.. (До дівчини). Не дивись-бо, кажу, на неї, бо битиму!

2-а м о л о д ц я. Хто б мене продав, якби я сама не схотіла? А так вже: яка мати, така й дочка!" [4, с. 147].

Такі зауваження другорядних персонажів даються зазвичай наприкінці твору, коли певна подія, часто трагічна, вже сталася і її оцінюють постфактум, зі сторони.

Так само, як зауваження зі сторони, подається і пряме авторське повчання щодо того, як правильно чинити в тій чи тій життєвій ситуації. Першим вводить його в структуру драматичного твору М. Кропивницький на початку 1880-х рр. З'являється воно попервах уривчасто, фрагментарно, як зауваження зніч'єв'я. Однак це вже не окремі репліки, а цілі епізоди (сцени, яви), які претендують на досить широкий огляд ситуації. Яскравим прикладом тому є, приміром, перша і друга яви четвертої дії тої ж драми "Глитай, або ж Павук" — розмова трьох чоловіків про характер Йосипа Бичка, про те, як ловить він людей добрим ставленням, ніби щирим словом і легкою позикою грошей у боргову кабалу, і якою важкою працею, а часто й знівченими долями потім та "добрість" обертається. Розвиткові основної сюжетної лінії цей епізод не додає нічого, але він засвідчує масштаб впливу глитая на село, способи, якими той здобуває владу над людьми, і наслідки, до яких вона призводить ("Хто винен йому гроші та не оддає, то він і без суда лізе у хату та й грабує!", "Це ще гірш стало як за кріпацтва!" та ін. [4, с. 144]). Перед нами вже не стільки моральна оцінка, хоча й вона, безумовно, присутня, скільки широкий опис і глибокий аналіз ситуації, і водночас — повчання, спосіб виходу з неї, як, приміром, позиція першого чоловіка: "Я йому винен три двадцять!.. Завтра віднесу, хай йому враг з його грішми! Вже вдруге мене не пійма..." [4, с. 146].

Подібним розглядом іншого питання — ставлення селян до господарства і відкидання новацій як чогось зайвого й непотрібного, бо ж діди та батьки так не робили, є діалог Романа із сільськими дядьками з п'єси "Дві сім'ї" (1888) М. Кропивницького:

"Харитон. Ну, а через що ж нема у нас дощів, через що? Кажуть: куди відьма махне рукавом, туди й хмари прожене. Правда, Денисе?(...)

Роман. У книжках пишуть і достометно викладають, що засухи відтоді настали, як повірублювали ліси та позамулювали річки...

Денис. Чорт батька зна що плетуть!(...)

Роман. І знов доказують і те, що люде здебільшого обробляють землю "на нехай".(...) Сяк-так подряпають, як ще колись-то діди та прадіди дряпали.

Харитон. Одначе ж за прадідів хліб родив?(...)

Роман. Тоді земля мала силу; а тепер вже переорали її на попіл, занеслили. Замість того щоб обробляти, наприклад, так, як німці-колоністи обробляють землю, наш брат тільки дряпа і всі надії склада на бога.

Денис. Як бог захоче, то й на голому вродить (...)

Роман. А звичайно. А друга приказка каже: "Поможи, боже! - Роби, небоже!" Отже, німці, мабуть, цю приказку добре розжували" [4, с. 192].

Це другорядний епізод тексту, впровадження новачій на селі не становить тут сюжетної лінії та й загалом більше про цю розмову ніхто й не згадує. Відсутній і прямий опис того, яким би було правильне ведення господарства — тільки вказано напрям пошуку. До того ж М. Кропивницький не вказує на позицію Романа як єдино правильну, її обґрунтовано так само безсторонньо, що й протилежно, хоч забобонам і перекладанню відповідальності на відьом та бога протиставлено логічні причинно-наслідкові ланцюжки. Щоправда, селяни відмовляються їм вірити, розлого пояснюючи, чому вони не можуть так чинити і що саме (скільки землі, волів тощо) їм потрібно для добробуту.

1890-і рр. збільшують роль повчання в структурі драматичного тексту. З'являються драми, в яких ствердження тої чи тої позиції вже не побіжний елемент, а сенс наскрізної дії, зацентрованої на доведенні чи спростуванні певної тези (наприклад, питання жіночої емансипації в "Торгівлі жемчугами" Г. Цеглинського, де подієву фактуру становлять "живі" аргументи на користь стверджуваної ідеї). У драматичні твори все більше включається елемент маніфестації певних ідей, спочатку зважено, у приватній розмові з друзями чи родичами, на прикладі чіткої життєвої долі і як особиста думка обґрунтовується правильність і необхідність певних дій. Прикладом може бути монолог Ольги з третьої дії "Торгівлі жемчугами" Г. Цеглинського: "Ми всі винувати, від найменшого до найбільшого. Винні діти, винні родичі, винні діди і прадіди, винна вся наша суспільність, що не ховає дівчат як людей, але як звичайний — даруйте за слово — торгівельний предмет, обчислений навіть не на найкориснішу, але якнайкорисшу продаж. (...) Я вам скажу ясніше. А щоб хто не казав, що я обманюю кого, я буду говорити лиш о собі. А здається мені, що історія моя, то історія майже кожної дівчини..." [7, с. 107–109]. Подібну стилістику переконань ми бачимо в п'єсах Б. Грінченка, Д. Марковича. У 1900-х рр. такі епізоди доходять до відкритої пропаганди як, наприклад, промова невідомого інтелігента в драмі С. Яричевського "Січ іде!" (1907), що займає три з половиною сторінки тексту і по суті своїй та побудові є агіткою: "...будьте великі, сильні, мої браття (Голоси: Правда! Славно!) Будьте добрим приміром для других нетямущих людей в громаді. Най з почесістю покаже на вас кождий і най з почесістю вимовляє слова: адіт, се січовик! (Славно!) Так, браття! Знаєте, що робити вам — робіть же!.. А в нещастю — не дивіть, хто се потребує вашої помочи, чи се ваш брат, чи кум, чи сусід; Русин, чи Волох, чи Жид — наш він чи кацап — усякому несіть порятунок! Де племін з'їдає людську працю — туди ви спішіть — зараз — живо — радо рятувати!.." [8, с. 10–13].

З'являються п'єси, де повчальні моменти поєднано з головним конфліктом твору (наприклад, поширення освіти на селі ("Учитель" (1896) І. Франка, "Супротивні течії" (1900) М. Кропивницького), впровадження новачійних способів ведення сільського господарства та організації громадської діяльності ("Не зрозуміли" (1894) Д. Маркевича, "Понад Дніпром" (1897) І. Карпенка-Карого, "На громадській роботі (Арсен Яворенко)" (1901) Б. Грінченка та ін). Ці твори можна означити як виробничу драматургію, позаяк ними виводяться на кон всі нюанси, складнощі й переваги тої чи тої діяльності. Яскравим прикладом може бути драма "Понад Дніпром" І. Карпенка-Карого, в якій показано впровадження артілі на селі, тих людей, що зібралися разом, повірили, працювали і здобули собі добробут, і долю тих, що в зневір'ї помандрували шукати кращої долі на Зелений клин, а знайшли там самі втрати і смерть близьких.

Цікавим є й такий момент: повчання, що включалися до драматургічних текстів, бралися їхніми авторами не з книжок, а з живого життя, і часто — свого власного. І. Кропивницький, який позалишав у своїх текстах чимало зауважень про те, як треба правильно вести сільське господарство, мав на схилі віку зразкове хутірне хазяйство, куди пускав всіх охочих дивитись і вчитися. І. Карпенко-Карий, описуючи створення і діяльність артілі в драмі "Понад Дніпром", фактично виводив на сцену свій власний досвід допомоги селянам з хутора Надеждовка, де робив те саме, що й центральний персонаж згаданого п'єси Мирон [6, с. 168].

Паралельно зростає і роль морального повчання в драматургічних текстах досліджуваного періоду. У 1890-х рр. чимало п'єс починають набувати відверто притчевого звучання, коли вся подієвість зводиться до причин і наслідків певного морального вибору героя. Зовнішні впливи на ситуацію або цілком нівельовані, або підпорядковані цьому вибору. Подібні твори часто охоплюють великий часовий проміжок, у них детально зображена доля різних учасників подій. Так, події "Батькової казки" (1893–1897) І. Карпенка-Карого відбуваються впродовж 27 років (два роки минає між першою і другою діями, і аж 25 — між третьою і четвертою). Однак найчастіше драматична історія триває протягом року, як, приміром, у "Карі совісті" (1895) Г. Цеглинського, "Олені" (1905) Л. Яновської. Дію таких творів часто перенесено в минуле (більш чи менш віддалене, як "Чумаки" (1897), "Лиха іскра поле спалить і сама щезне" (1896) І. Карпенка-Карого) або переміщено в напівабстрактний простір (як події "Кари совісті" Г. Цеглинського, які відбуваються на селі, у лісі і на заводі).

На початку ХХ ст. (1900-і рр.) дидактичний елемент у драматургії став настільки природною і необхідною частиною твору, що повчання віднаходилися фактично в кожній п'єсі. Розвиток театру і драматургії в Україні дозволив піднятися п'єсам з рівня опису й аналізу окремої ситуації до потрактування причин і наслідків глобальних процесів і тенденцій як в душі особистості, так і в масштабах суспільства. Це посилювало увагу до психологічних настанов, присутніх у драматургічних текстах, зокрема, до тої загальної тональності, в якій виконано твір. Так, С. Петлюра на початку століття вимагав від українських драм революційного віталізму, акценту на тому, що хоч би скільки разів довелось впасти у боротьбі, треба мати сили щоразу зводитися і йти далі, до перемоги. Дидактизм, отже, пересувається зі сфери повчань "як воно буває" у сферу "як воно повинно бути". Герої та їх життєва позиція все більше стають прикладами для наслідування; від них тепер вимагають перебування в перших лавах революції, особис-

тісно і громадської, а також слугувати прикладом нової, правильної поведінки. Саме цих речей тотально бракує в українській драматургії з погляду С. Петлюри, саме за послідовний віталізм і прояви людськості вітає, попри всі її недоліки, М. Євшан драму "Сліпий" Г. Ващенко.

Тим великим дидактичним впливом, якого набула драматургія внаслідок більш як двадцятирічного розвитку, активно користувався В. Винниченко, вважаючи обраний жанр таким, що може активно впливати на розвиток суспільства, подаючи приклади для наслідування і в приватному житті, і в громадській діяльності. З більшою чи меншою силою проповідь певної життєвої позиції звучала в кожній його п'єсі, набуваючи посилення там, де йшлося про принципи для автора речі (наприклад, пропагування нового типу сімейних стосунків у драмі "Пригвождені" (1915), або ствердження громадянської революційної позиції ціною власного життя в драмі "Дочка жандарма" (1912) та ін.).

Загалом дидактизм не витворює певного напрямку в драматичній літературі, а скоріше означає загальну якість усіх драматичних творів кінця XIX — початку XX ст. Як зазначав М. Євшан, "література зависима від

вітру і духу життя, і чи схоче вона, чи не схоче, а мусить його відбивати в собі ... і коли література відгукнулася на погроми, всякі економічні кризи, відтворювала нові типи громадських діячів, вносила проповідь національних ідеалів, то се називалося, що література йде рівно з життям, що література сповняє добре свою соціальну функцію і знає про свої завдання." [3, с. 247]. Подальше активне використання в 1920-х рр. драматургії як засобу революційної пропаганди було, таким чином, підготовлено тривалим внутрішнім розвитком дидактичного аспекту цього жанру.

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 та інші праці. – К., 2003; 2. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996; 3. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика — К., 1998; 4. Кропивницький М. Драматичні твори. – К., 1990; 5. Старицький М. Не судилось (Панське болото) // Старицький М. Тв.: В 6 т. – К., 1989–1990. – Т. 3; 6. Тобілевич С. Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). – К., 1945; 7. Цеглинський Г. Торгівля жемчугами // Бувальщина. Драми. Комедії. Діалоги. Водевіль. Українська драматургія другої половини XIX – початку XX століття. Маловідомі п'єси. – К., 1990; 8. Яричевський С. Січ іде! – Чернівці, 1907.

Надійшла до редколегії 11.10.10

Л. Задорожна, д-р філол. наук

ПРОФЕСОР В. КОПТИЛОВ ЯК ІСТОРИК ЛІТЕРАТУРИ

Визначено здобутки в дослідженні проф. В. Коптіловим окремих проблем у галузі шевченкознавства.

The author investigates the achievements of V. Koptilov's studies of Taras Shevchenko works.

Усе, здійснене проф. В. Коптіловим у науковому плані, відзначається таким потужним індивідуальним підходом до явища, що це явище неодмінно постає в цілковито новому, часто навіть несподіваному ракурсі. Це стосується і студій проф. В. Коптілова в галузі історії літератури.

Зрозуміло, професор був відомим теоретиком, критиком і практиком у галузі перекладу, учеником-мовознавцем; його студії в галузі історії української літератури належать до, так би мовити, ситуативно контекстуальних явищ, оскільки породжені причетністю науковця до певних конференцій, що проводилися тоді на філологічному факультеті Київського університету.

І, усе-таки, чому ці студії привертають нашу увагу? Насамперед, тому, що дозволяють із достатньою на те підставою провадити мову про різнобічність і глибину хисту вченого-дослідника, якому до снаги виявилось здійснювати комплексний пошук істини в найрізноманітніших сферах філологічної науки. Не менш важливим є і те, що ці дослідження забезпечені ефектом класичності – тобто, "нестарінням" здійснених спостережень. Додатковою конотацією володіє і те, що ці дослідження стосуються особливих, "проблемних" аспектів у вивченні певних явищ.

Як історик літератури проф. В. Коптілов здійснив упорядкування поезій митців слов'янського світу – збірка "Творці нового світу" (1977), упорядкування кращих віршів поетів Європи, Австралії, США та Канади, що увійшли до збірки "Поклик. Із світової поезії XX сторіччя" (1984), тощо, а також досліджував творчість таких українських митців, як І. Котляревський і Т. Шевченко. Останній аспект нас цікавить найбільше, оскільки представлятиме чинник розвитку шевченкознавчої галузі досліджень у Київському національному університеті.

Якщо слідувати за хронологією, спершу належить вдатися увагою до тез статті проф. В. Коптілова "Мова перекладів і переспівів Т.Г. Шевченка", опублікованої 1961 р., в якій дослідник постає як "три в одному", тобто, в одній праці визначається як мовознавець, учений в галузі перекладу і шевченкознавець. Свідомо опуска-

ємо зі свого поля зору перші два аспекти і зупинимось на останньому, шевченкознавчому.

Насамперед, дослідник тут виявляє масштабність тих проектів, що їх – як перекладач-інтерпретатор – зреалізував Т. Шевченко своєю творчістю: це "біблійні тексти, "Слово о полку Ігоревім", поезія В. Курочкіна" [2, с. 57]. Щодо трансформації біблійних текстів дослідник зауважує два підходи в інтерпретації Т. Шевченка: переклади та переспіви (другий період творчості митця, зокрема, у "Давидових псалмах", 1845) і, водночас, "пародійне переосмислення змісту і стилю Біблії" [2, с. 57] (1859–1860 рр.).

Унікальність новаторства Т. Шевченка "в історії українських перекладів давньоруського епосу" [2, с. 57] полягає, на думку вченого, у тому, що як перекладачу Т. Шевченкові вдалося виробити "цілком новий підхід до стилю пам'ятки" [2, с. 57]. Т. Шевченко, наголошує він, зумів відмовитися "від однобічного розуміння "Слова" "як твору пісенного типу" [2, с. 57], віддавши перевагу наявному в пам'ятці "напруженому драматизму" [2, с. 57], – тобто, визначивши твір як заснований на драматичній колізії з відповідною драматичною засадою не лише в пафосі, але й у художніх засобах, у мові. Слушність цієї тези полягає в тому, що Т. Шевченко сприймав пам'ятку не лише як художню, але й історичну версію подій, до того ж сприймав у дусі українських поетів-романтиків, які наділяли українську історію значним зарядом драматизму.

В. Коптілов як шевченкознавець одним із перших поціновувачів справи перекладу в спадщині Т. Шевченка приходиться до розуміння новаторства митця у відображенні оригіналу при відтворенні українською мовою поезії В. Курочкіна "Для великих земель". Зауважуючи "окремі відхилення від російського тексту, наявні в перекладі" [2, с. 57], дослідник вивчає зумовленість їх появи та можливу необхідність, констатуючи, що ці відхилення з'являються внаслідок прагнення здійснити певні акценти в художньо-мистецькій спрямованості твору, що залягла в причину його виникнення.

У праці "Поєма Т.Г. Шевченка "Неофіти" (Спроба стилістичного аналізу)" проф. В. Коптілов визначає залежність між філософським змістом твору і чинниками образотворчого і стильового планів. У найбільш стислій, тезисній формі дослідник кваліфікує, що саме здатне забезпечити художній та філософський ефекти твору. Важливим є при цьому те, що переважну заслугу в досягненні Т. Шевченком художньої мети твору дослідник убачає за повторами, зокрема, таких "ключових лексем", як "слово", "святий", "хрест" у найрізноманітніших лексичних "оточеннях і реалізації прихованої полісемії слів" [3, с. 32].

Дослідження мови Шевченкового тексту відкриває перед ученим багато несподіванок у художній конструкції твору. Одним із важливих таких конструктивів він уважає стилістичний аспект у побудові твору. Учений спостерігає, що особливе навантаження несуть "зіткнення в межах вузького контексту різнопланових у стилістичному відношенні слів" [3, с. 32]. При такому зіткненні відбувається своєрідний вибух лексичних значень, внаслідок чого контекст несподівано являє цілковито нове семантичне наповнення. При цьому, що також забезпечує стилістичний конструктив твору, Т. Шевченко навдовожу чутливо резонує на такі явища як "стилістично однорідні й неоднорідні контексти" [3, с. 32].

У суті, проф. В. Коптілов провадить спостереження не лише над мовою творів поета, але й над Шевченковою мистецькою лабораторією, з'ясовуючи уможливлення тих або інших художніх досягнень автора завдяки кваліфікації процесів, що провадяться в цій лабораторії. Примітно, що здійснені вченим спостереження реалізуються, фактично, у режимі своєрідної школи для літераторів-практиків, теоретичного забезпечення, підтримки їх мистецьких пошуків.

Досліджуючи один із аспектів творчості Т. Шевченка, отже, проф. В. Коптілов визначає його, як і творчість митця в цілому, як мистецьку школу, належне опанування якою здатне забезпечити нову якість праці літераторів.

Цей приклад дослідження виявляє і високу наукову культуру в ставленні до об'єкта дослідження, що її, зазвичай, втрачає, ідучи за суто мовознавчим аспектом бачення явища, низка попередніх і наступних після появи цієї праці дослідників, які в детальному наближенні розглядають окремі елементи Шевченкової творчості (метафори, епітети), однак не бачать явища в цілісному плані, у плані повного осягнення твору і того, яким чином ці явища "працюють" на розбудову художнього задуму автора, не ідуть, іншими словами, за Т. Шевченком, а ідуть за метафорами, епітетами тощо у творчості митця.

Запропонований проф. В. Коптіловим підхід нам здається найбільш шанобливим у ставленні до об'єкта дослідження, і найбільшим чином таким, що виразно виявляє в цьому об'єкті сутнісні його риси. Подібний тип

дослідження зауважуємо лише – якщо йдеться про сучасний, спроектований на XXI ст. аспект цього типу мовознавчих студій – у такої новітньої дослідниці особливостей лексико-семантичної парадигми Шевченкової творчості, як проф. Н. Слухай.

Важливою в шевченкознавчому доробку вченого є і праця "Майстерність римування в поезіях Т.Г. Шевченка останнього періоду творчості", де провадиться з'ясування ролі рим у "створенні образу" в Т. Шевченка, а також у "композиційному членуванні твору" та "підкресленні синтаксичної конструкції" [1, с. 155] певної художньої форми.

Проф. В. Коптілов приходять до висновку, що творчість Т. Шевченка останнього періоду "з найбільшою виразністю виявляє тенденції, закладені в попередні роки в інших поезіях" [1, с. 155], що дозволяє крізь оцінку римування написаних після заслання поезій митця означити в цілому (суголосно з близькими в часі працями Г. Сидоренко, П. Волинського, Ф. Колесси, Л. Новиченка, М. Коцюбинської) римотворчі характеристики його поезії.

Ця праця володіє значним полемічним зарядом: її автор послідовно доводить своїм попередникам, що "наряд чи можна сполучення багатократних рим вважати ознакою впливу фольклору" [1, с. 158] в поезії митця, в якій "високоорганізований синтаксис літературної мови вимагає нових засобів римування" [1, с. 158].

На переконання проф. В. Коптілова, рима в Т. Шевченка стає "дійовим мовним засобом творення художнього образу" завдяки тому, що поет "володіє найрізноманітнішими видами рим", з урахуванням при цьому їх "різного ступеня опорності" [1, с. 159] та застосування "сміливості і несподіваності модифікацій" [1, с. 160] у їх використанні, в опануванні багатством і розмаїтістю їх морфологічної природи.

Винаходом геніального митця дослідник вважає дві групи рим, наявні в Т. Шевченка, коли "римуються лише частини слів" або відбувається "поширення рими на ціле слово" [1, с. 161]; ці чинники (з відповідними підгрупами), а також "різні способи включення різноманітних типів рим у поетичний контекст" [1, с. 162] і забезпечили геніальні здобутки поета в галузі творення рими, – приходять до висновку вчений.

Ці, як і інші праці проф. В. Коптілова, засвідчують його велику повагу до об'єкта дослідження, вираженість і проникливість висновків, що дозволяє бачити в працях ученого мудрість, поєднану зі знанням.

1. Коптілов В. В. Майстерність римування в поезіях Т. Г. Шевченка останнього періоду творчості // Джерела мовної майстерності Т. Г. Шевченка. – К., 1964; 2. Коптілов В. В. Мова перекладів і переспівів Т. Г. Шевченка // Т. Г. Шевченко і слов'янські народи: Тези доп. міжвуз. наук. шевченківської сесії. – К., 1961; 3. Коптілов В. В. Поєма Т. Г. Шевченка "Неофіти" (Спроба стилістичного аналізу) // Світова велич Тараса Шевченка: Тези доп. республ. міжвуз. наук. сесії, присвяченої 150-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка. – К., 1964.

Надійшла до редколегії 06.09.10

В. Левицький, асп.

ДІАЛОГ МІЖ МОДЕРНІЗМОМ І СОЦРЕАЛІЗМОМ У КИЇВСЬКОМУ ТЕКСТІ 1910-х – 1930-х років

Проаналізовано особливості іконіки у візії Києва за доби співіснування модерністських і соцреалістичних художніх систем. Основна увага припадає на проблему перекодування урбаністичних мотивів. На прикладі поезії В. Маяковського, "неокласиків", П. Тичини та ін., підкреслено зміну культурних доміант у баченні простору.

The peculiarities of iconics in Kyiv vision during interconnection of Modernistic and Socialist Realistic imaginative systems are analysed. The major attention is paid to the problem of urbanistic motives code change. Change of cultural dominants in the spatial vision is studied on the basis of V. Mayakovsky's poetry, "Neoclassic writers", P. Tychnyna etc.

Послідовне опанування міських мотивів в українській літературі майже від початку супроводжувалося гострою естетичною колізією. Так, художня розбудова ур-

банізму за часом збіглася зі зміною стильових пріоритетів. У першій третині ХХ ст., на протипагу численним модерністичним орієнтирам, утверджується настанова

© Левицький В., 2011

на соцреалізм. Письменники, чие становлення здебільшого припало на 1910-і рр., виявились учасниками переоцінки образних доміант. Цікаво, що паралельно з відповідним процесом зазнає перетворення й адміністративна мапа України. Із 1919 р. статус столиці УРСР від Києва переймає Харків. Цей факт додатково позначається на геопоетиці, попередньо пов'язаній із київським осередком. Тож саме творення тексту давньої столиці уособлює основні ідейні перипетії доби.

Проблема запропонованої статті полягає у відстеженні модерністичних та соцреалістичних іконічних принципів у формуванні поетичного київського тексту 1910-х – 1930-х рр.

До вирішення окресленої проблеми вдавалися, зокрема, Т. Гундорова [2], Т. Свербілова [11], Л. Таран [13], О. Харлан [16], В. Хархун [17] та ін. Проте більшість зі згаданих літературознавців детальніше аналізувала міфологічний, а не іконічний вимір урбанізму.

Мета дослідження – виявити провідні зміни в образній сфері міського тексту, який твориться на помежвів'ї художніх систем.

Очевидно, візію давньої столиці, наскрізну для всіх стилів, витворює символіка дому. Доречно вести мову про світогляд гостинності як основоположний для Києва. Він фактично відповідає основам полісної культури проксенії й, таким чином, підкреслює стійкі паралелі між наддніпрянським і давньогрецьким міськими устроями [14, с. 493–494]. Це стосується урбаністичної семіосфери в широкому розумінні, у т. ч. пов'язаному з біографічною рефлексією. Слід урахувати, що Дім поета – символ М. Волошина-уродженця Києва. За спогадами дружини, О. Мандельштам, читаючи поезію названого автора, "у гостинний дім... не повірив – занадто вирашна позиція" [5, с. 21].

Розглянуту рису також урівноважує тенденція Києва до збереження основного іконічного корпусу. У цьому сенсі показовий ряд повторюваних топосів, із якими асоціюється столиця. Вони покликані усталити сакральну структуру теренів, підкреслити міфічні особливості рельєфу та природи в цілому. Укладаючи коментарі для Л. Абжолтовської до вірша "Київ", О. Стефанович показово зосереджується на другій строфі ("Ишов Батий не двічі, не тричі, // Та зникав туманом примар. // Він [Київ – В. Л.] стоїть як цар-володар, // Йому вічність дивиться в вічі" [12, арк. 2]). Поет зауважує щодо другого рядка: "Батий було багато: Андрій Боголюбський, Муравйов, Ленін і т. д." [12, арк. 2 зв.], – а щодо кінцевого образу: "Вічне місто" [12, арк. 2 зв.].

Згаданий культ традиційності узагальнюється в археологічних символах "неокласиків" [пор.: 13, с. 184; 13, с. 187]. Так, М. Зеров у ряді сонетів осмислює локус як динамічну модель, у якій фіксується й оречевлюється послідовність її трансформацій. Тому виникають протиставлення "ясновидого" Києва діянням гермокопідів та "несмаку архітекторів-нездар" [4, с. 28]. Вірш "Київ – традиція" розширює умовний "зріз" міського ландшафту, урівноважуючи знаки готського, норманського, польського побутування з дослідницькими міфами ("теревені" Е. Лясоти, "байки" Г. Левассера де Боплана [4, с. 28]). На цьому тлі до певної цивілізації іронічно впадінюються навіть авангардисти: "В тобі розбили табір аспанфуги – // Кують, і мелють, і дивують світ" [4, с. 28].

На принципі кількаркурсності такої моделі ґрунтується антитетичний диптих "Брама Заборовського". Другий сонет, включений до нього, має підназву "Коректив" [4, с. 30]. Екфраза будівлі, поставленої "очі чарувати" [4, с. 30], зазнає переосмислення через загострення предметності, повніше означення. Така думка суголосить твердженню Ю. Шереха про важливість епітета в

образності М. Зерова [19, с. 105]. На початку циклу вирізняються лише "крутодахі... палати // Серед поліських ґонтом битих хат" [4, с. 30]. Завершальна поезія деталізує сам образ брами, ретельно вписуючи споруду в довкілля. Достеменнішим стає контраст між "рипідами й масками тріумфальних брам" [4, с. 30] і "чорними стріхами монастирських сел" [4, с. 30].

Своєрідно, що в інших поезіях М. Зерова із циклу "Київ" підкреслюється експресивність метонімії, зокрема побудованих за принципом "назва речовини" → "об'єкт, виготовлений із неї". Ключові образи у віршах витворюють "дзвонів стоголоса мідь" [4, с. 27], "золотом цвяхована блакить" [4, с. 27], "емаль Дніпра, сліпучо-синій сплав" [4, с. 29], "голе жовтоглиння" [4, с. 29], "жовтобоке ріння" [4, с. 29], послання на пісок [4, с. 27; 4, с. 29], цеглу [4, с. 29] тощо. Завдяки цьому автор посилює мотиви експонатності, музейної колекційності в міському тексті.

Водночас, радянський період, навіть на формально нестоличному етапі, заохочує дисонанс між кількома історичними образами міста. На відміну від харківського досвіду, ідеться не про замовчування кодів давнини, а про сатиричне оскарження частини з них. У такому ракурсі доцільно поглянути на те, як сформульована квінтесенція домашності В. Маяковським у вірші "Київ" (1924). Відомий твір починається з підкреслення мотивів тепла, спорідненості, пестливості в топосі, де приїзд до міста асоціюється з гостинами в бабусі [6, с. 203]. Далі здійснюється екскурс в історію, подану крізь призму бабусиних "кривавих брязкотелець" [6, с. 204] (язичницька епоха, християнізація, убивство П. Столипіна, громадянська війна). Завершення поезії повністю дезавує початкову тональність через удавання до мотивів сили ("Наша сила – // правда, // ваша – // лаврські дзвони" [за 6, с. 204]), прогресу, омолодження. Унаслідок цього ліричний суб'єкт зумисне унаочнює відхід від первісної персоналізації: "Помирай, баберо, // спекулянтко, // набожко. Ми йдемо – // ватага внуків юних!" [за 6, с. 204]. Зауважені риси, очевидно, підтверджують думку Т. Гундорової про поступову зміну еротичних кодів модерністського київського тексту "материнсько-інфантильним симбіозом". Такий погляд спирається на те, що в новій ідеології Київ – уже не просто "мати", але й "коліска трьох братніх народів" [2, с. 81–82].

Помітно, що за адміністративної нестабільності увиразнюється культурний вимір Києва. У такій царині місто компенсує центральність, адже стає важливою площиною, приміром, для розгортання дискусії 1910-х – 1930-х рр.

Розрізненість іконічних принципів здобуває критичне сприйняття в представників "розстріляного Відродження". Загальним означником несистемного текстотворення виявляється мотив міщанства. Певна кульмінація у відповідному розгортанні семантики столичності пов'язана з авангардистами. Зокрема, у редакційній статті, видрукуваній у часописі "Катафалк мистецтв", Київ уподібнюється до столиці "траурних хур" [8, с. 1].

Витримуваним діалогом між модерністськими й соцреалістичними образами в ідентифікації Києва свідчить про структуротворчу роль міста в радянській семіосфері. Прикметно, що цей процес не переривався навіть за позиціонування республіканського центру в Харкові. Приміром, у змалюванні вулиці Кузнечної з однойменного циклу П. Тичини 1920-х років з'являється тема "Першого Травня на Великдень" [7, с. 402]:

Чого ж я чую шум?

Чому в мені бадьорість?..

І звідки дзвін?

І звідки в грудях спочуття безкрає?

Не Воскресіння, не Різдво –
нове новітнє торжество
шумить і наближає [7, с. 402].

Може йтись і про вибіркове перетлумачення знаків модерністичної культури. На рівні архітектурної предметності його зауважив У. Самчук. Уперше відвідавши Київ 1941 р., письменник спостеріг, що споруда Верховної Ради УРСР, яка зводилася в 1936–1939 рр., нагадує будівлю Центральної Ради [18, с. 153].

Певній "травестійній прагматичі" підпорядковуються деякі історичні міфи міста в поезії. Конструювання антитетичного образу міста в цілому притаманне творчості "неокласиків" у 1920-х – 1930-х рр. Відчутною є перспектива в побудові київського пейзажу "від зворотного". Такий механізм диктується дедалі чіткішим утвердженням соцреалістичних канонів. Приміром, М. Драй-Хмара моделює футурологічну панораму: "Півкола, прямокутники, квадрати; // будинки із бетону, криці й скла; // скрізь радіомузика, автомати, // і над усім – звитяжний знак числа" ("Місто майбутнього" (1930)) [3, с. 97]. Навіть прикинцева біблійна алюзія актуалізує первинне значення, підкреслюючи математичність образного ряду.

Аналогічно початок вірша П. Филиповича "Київ" (1922) уособлює заперечення культурологічної рефлексії простору: "Не до тебе пливли скандинавські герої, // Бойовими човнами розкинувши стан. // Ні вінками Атен, ні руїнами Трої // Не прославив тебе чужоземний Боян" [15, с. 75]. Піддаючи сумніву міжчасову цінність артефактів ("Що владарів колишніх потлілі клейноди!" [15, с. 75]), ліричний суб'єкт прирівнює її до риторичної традиції: "Хто повірить словам, що Андрій Первозваний // На високих горах твою славу прорік?" [15, с. 75].

Слід зазначити, що у відповідну ідеологізовану форму переростає недовіра до усного слова, певною мірою притаманна "неокласикам". Про це свідчили, зокрема, і вірш "Київ – традиція", і кінцевий сонет М. Зерова з дилтиху "Брама Заборовського", де перецінюються "трафарет і хрія" [4, с. 30] з першого вірша.

Пізніше про посилення "любви поета до оновленого соціалістичного міста" [1, с. 87] через звернення до історії стверджував і рецензент збірки М. Рильського "Київ" (1935). Насправді автор у названій книзі пише про "город наш, з біса розумно міфічним заснований Києм" [10, с. 166]. Цікаво, що в цитованому творі "Садовники" ліричний суб'єкт прагне виправдати вдавнання до античного віршового розміру. Свої міркування він стилізує під роздуми епічного оповідача-початківця: "Діду Гомере, у вас позичаю гекзаметр сьогодні – // Чом би гекзаметром, справді, про Київ новий не співати?" [10, с. 166]. У підтексті такого вибору формальних засобів, зокрема щодо опису Києва, можна впізнати зачин до "Слова о полку Ігоревім". У результаті метрика, звична для колишнього "неокласика", поза "новими" темами, як і в П. Филиповича, зближується з "боянівською", паралелізується з книжністю попередників.

Саме у збірці М. Рильського 1935 р. утверджується відхід від музейних мотивів у текстотворенні Києва. Ліричний суб'єкт у циклі "Октави" наголошує:

Не археолог і не "патріот",
В архітектурі – дурень між профанів,
Не розкриваю я в нестямі рот,
Аби лиш на фасад якийсь поглянув... [9, с. 162].

Нагромадження зримих артефактів у соцреалістичний період за інтенсивністю поступається добору інтимних спогадів, зосередженості на внутрішньому світі. Через це може йтись про вияскравлений "образ індивідуального минулого" [17, с. 188]. Намір утримувати нос-

тальгію в приватних масштабах впливає й на змалювання революційних подій. У поемі "Золоті ворота" (1934) стверджується, що "рубіновий світоч засвітив" [9, с. 176]. Однак персоніфікований Київ протиставляється революціонерам. Якщо спершу його завойовників не бракує ("О, хто не рятував тоді "сірому"?.. [9, с. 175]), то наприкінці "щезли всі", а "ясний наш Київ пусткою чорнів" [9, с. 176].

Теми сучасності захочують зміну загальних культурних проєкцій міста. Для М. Рильського-модерніста властивими були містерійні та буколічні сприйняття Києва. Безпосередня декларативність не підпорядковувалась їм. Так, поема "Сіно" (1927) має підзаголовок "Лірико-дидактична фантазія – друзям на усміх, читачам на покивання голови, серцю власному на науку" [10, с. 237]. На зміну містерійним орієнтирам у 1930-х роках міський текст стилізується під мораліте. Освоєння автором нових ідеологем інколи відбувається пародійно. Свідченням такого ухилу стає зумисне недбала "дальтонічна візія" простору: "Зелений Київ наш, бо він червоний" ("Зелений Київ") [9, с. 161].

Показовим для доробку М. Рильського-соцреаліста є також образ натовпу. Колективне начало юрби городян паралелізується з рисами творчого мислення. Ліричний суб'єкт "Октав" прогулюється, "заздрячи щасливим парам...", // Коли товпились, ніби мошки в квітні, // У голові рядки, ще малолітні" [9, с. 162]. Як можна помітити, мотив омолодження, висунутий для Києва В. Маяковським, абсолютизується до абсурду.

Отже, домінанти в київській іконіці відповідають ряду культурно-історичних протиріч 1910-х – 1930-х рр. Це призводить до побудови інтертексту між образами, належними до полярних естетичних утворень: модернізму і соцреалізму. Основним результатом діалогу між згаданими феноменами є перекодування модерністичних мотивів київського тексту. Ідеться, зокрема, про витіснення архаїзованої, музейної візії Києва топосами молодості, прогресу. Тяжіння до декларативного зорового образу посилює відхід від кодів усності, слухового сприйняття. Так підкреслюється й відмова від містерійної візії простору на користь риторики мораліте. Паралельним процесом стає моделювання кількох рівноцінних столичних топосів в українській поезії.

1. Гельфандбейн Г. Поезія соціалістичного Києва // Літературний журнал. – 1936. – №1: серпень; 2. Гундорова Т. У колісці міфу, або Топос Києва в літературі українського модернізму // Київська старовина. – 2000. – №6; 3. Драй-Хмара М. Поезії. – Черкаси, 2004; 4. Зеров М. Тв.: У 2 т. – К., 1990. – Т.1: Поезії. Переклади; 5. Мандельштам Н. Вторая книга // Маккавейский В. Избр. соч. – К., 2000; 6. Маяковский В. Соч.: В 2 т. – М., 1987ю – Т. 1; 7. Ранні збірки поезії П. Тичини. – Львів, 2000; 8. Редакція. [Київ. 13-го декабля 1922 года] // Катафалк искусства. – 1923. – №1; 9. Рильський М. Збір. тв.: У 20 т. – К., 1983. – Т. 2: Поезії: 1930–1941; 10. Рильський М. Збір. тв.: У 20 т. – К., 1983. – Т. 1: Поезії: 1907–1929. Проза: 1911–1925; 11. Свербілова Т. Київський ландшафт 1918 року: версії І. Микитенка ("Як сходило сонце") та М. Булгакова ("Біла гвардія") [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/sls/2009_6/26.pdf; 12. Стефанович О. Вірші. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 201, од. зб. 229, 1937 р., автор., 6 арк.; 13. Таран Л. "Рельєф культурний рідної землі...": Київ у ліриці неокласиків // Таран Л. Київські ріпиди. – К., 2007; 14. Федотов Г. Три столиці // Москва – Петербург: Pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания: Антология. – СПб., 2000; 15. Филипович П. Поезії: Переклади. – Черкаси, 2007; 16. Харлан О. Міський текст в історичній ретроспективі: Зінаїда Тулуб. "Людолови" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/apsf_lil/2009_20/Harlan.pdf; 17. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. – Ніжин, 2009; 18. Цалік С., Селігей П. Тасмичні письменницьких шухляд: Детективна історія української літератури. – К., 2010; 19. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х., 1998. – Т. 1.

АРХЕТИП СЕЛА У ВИСОКІЙ ТА МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Г. ПАГУТЯК, В. МЕДВІДЯ, ЛЮКО ДАШВАР)

Досліджено особливості змалювання архетипу села в українській високій та масовій літературі ХХ – початку ХХІ ст., вивчено шляхи естетичного засвоєння архетипних образів у різних естетичних координатах – високій та масовій культурі.

Archetype of village in the Ukrainian high and mass literature of the 20th century is studied, as well as ways of aesthetic assimilation of archetype images in different aesthetic coordinates – high and mass culture.

Архетип – голос минулого. У ньому промовляє таємнича сила зв'язку особистості зі своїм справжнім, внутрішнім, часто непояснимим. ХХ ст. жорстоко обійшлося з архетипними уявленнями особистості: зруйнувало, знівельувало і запропонувало ерзац-варіанти архетипів. Цей процес розпочався, вочевидь, ще наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., коли докорінно змінилися уявлення людини про саму себе та мету свого існування у світі. Коло священних понять значно звузилося, поглибилася прірва між людиною і природою, між міфічними знаннями та рукотворним світом. У красному письменстві цей процес був осмислений та проінтерпретований відповідно до формування нових естетичних координат, зокрема, у межах імпресіонізму, експресіонізму, неоромантизму, неореалізму тощо, а також у масовій літературі, що набула стрімкого поширення у ХХ ст. Причому розбіжності між високою та масовою літературою тільки поглибили нівелювання архетипів як потужних духовних констант.

В українському літературознавстві методологічний підхід, який передбачає погляд на художній твір під кутом зору теорії К.-Г. Юнга, активно почали використовувати з кінця ХХ ст. Це дозволило дослідникам повному осмислити, наприклад, творчість О. Кобилянської, Лесі Українки, Т. Шевченка, М. Гоголя та ін. Завдяки працям Я. Поліщука ("Міфологічний горизонт українського модернізму", 2002), С. Павличко ("Дискурс модернізму в українській літературі", 1999), Н. Ковтун (дисертація – "Архетип культурного героя в українській духовній традиції: історико-філософський контекст", 2008), Н. Зборовської ("Психоаналіз і літературознавство", 2005; "Код української літератури", 2006), Н. Плахотнюк (дисертація – "Слово як архетип культури", 2000), Н. Лебединцева (дисертація – "Українська поетична свідомість кінця ХХ ст.: трансформація архетипу Великої Матері", 2003) та ін. було увиразнено та розширено розуміння архетипу й у творчій практиці українських письменників, і в українській філософії. Однак динаміка зміни сприйняття та використання архетипів у літературі ХХ ст. ще не була предметом окремого дослідження, а праць, присвячених аналізу рецепції архетипу села в українській високій та масовій літературі ХХ ст., й зовсім не має. Актуальність обраної теми визначає відповідно мету дослідження – виділити та проаналізувати відмінності змалювання села у високій та масовій літературі. Це передбачає конкретизацію таких завдань: виявити, які художні прийоми використовують письменники для змалювання села; з'ясувати концептуальні відмінності між образом села у творчій практиці Г. Пагутяк, В. Медвідя, Люко Дашвар та письменників-модерністів; осмислити національний зміст й форми змалювання села у високій та масовій літературі ХХ – початку ХХІ ст.; простежити динаміку розвитку традицій та новаторства у літературному процесі цього періоду.

Як зауважує С. Аверінцев, "концепція архетипів орієнтує вивчення міфів на пошук в етнічній і типологічній багатоманітності міфологічних сюжетів і мотивів інваріантного архетипного ядра, метафорично вираженого цими сюжетами і мотивами (міфологемами), але ніколи вони не можуть бути вичерпані ні поетичним описом, ні

науковим поясненням" [2, с. 110–111]. Українською літературою село сприймалося переважно в контексті фольклорних традицій, які передбачають освячення та глибоке шанобливе ставлення до нього. Це і мала батьківщина кожної особистості, місце, де насамперед проявляються родові зв'язки (кривні стосунки), це колиска моралі та закону, зазвичай – непорушних, від сивої давнини глибоко шанованих. Магічну силу зв'язку між людиною і селом (а якщо конкретизувати, то – між особистістю і родиною, особистістю і хатою, особистістю і садом (городом) довкола хати і под.) відображено і в народній пісні, і у творчості українських романтиків, зокрема Т. Шевченка.

Втім, поступово образ села міфологізується, набуває універсального значення, стає своєрідною моделлю несвідомої психічної активності, котра спонтанно визначає людське мислення і поведінку. Саме в цьому контексті можна говорити про розширення переліку архетипів, визначених К.-Г. Юнгом, і тоді завдяки доповненню вже відомих архетипів додаються нові, притаманні виключно певній культурі. Для українського народу такою універсальною моделлю є архетип села, що виявляється на різних художніх рівнях: мовностилістичному – в діалекті, говірці, усталених мовних формулах (прислів'ях, приказках, примовках); на художньо-образному – як особливий тип персонажа, що, з одного боку, змальований окремо від героїв, вивисується над ними, владарює, а з іншого – певною мірою впливає на їхні характери, тип поведінки, морально-етичні принципи; на філософсько-універсальному рівні – як загальнонаціональна ментальна категорія.

Найвиразніше село як архетип, вочевидь, змальовано в добу модернізму. У О. Кобилянської – це містично таємнича безодня, в якій криються і найкращі, і найганебніші почуття людини (так, зокрема, епіграфом до твору "Земля" стали слова: "Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших серцях, вона найглибша"). Для героїв В. Стефаніка село – це кровний зв'язок особистості, тут сховано і проявляється сила її духу, тут її фізична міць, тут вона отримує шанс протистояти нівелюванню усього людського. Втім, у В. Стефаніка цей зв'язок символічний, а не містичний. Село як архетип у цього автора постає як цілісний макросвіт, в якому криються первісна сила особистості, чим далі від неї, тим слабший зв'язок людини із землею, тим ближче вона до руйнівної сили міста, тим далі від природи (найвиразніше цей мотив звучить у новелах "Вечірня година", "Вона – земля"). Так, скажімо, головний герой новели "Вона – земля" говорить: "Наше діло з землею; пустиш єї, то пропадеш, тримаєш єї, вона всю силу з тебе вігортає, вічерпує долонями твою душу; ти припадаєш до неї, горбиши, вона з тебе жили вісоте, а за то у тебе отари, та стада, та стоги. І вона за твою силу дає тобі повну хату дітей і внуків, що речуться, як срібні дзвінки, і червоніють, як калина..." [8, с. 105]. Наступним за архетипом землі у В. Стефаніка йде село як втілення особливого внутрішнього значення, інтенсивної правди про людину. У новелі "Камінний хрест" прощання Івана Дідуха розпочи-

нається словами-звернення до усього села: "Спросив Іван ціле село" [8, с. 98]. Крім того, у В. Стефаніка село постає не тільки як поодинокі вживані словосполучення, але й як узагальнений образ – цілісна художня субстанція, наділена, як і архетип, і структуротворними задатками, і руйнівними тенденціями: без села та свого роду не може жити ліричний герой новел "Виводили із села", "Стратився", "Вечірня година", у ньому вже не залишилося місця для радості ("Кленові листочки", "Новина", "Сама-саміська"). Власне, саме в амібвалентній природі архетипного образу села у В. Стефаніка проявляється екзистенційний страх людини перед лицем смерті, що так близько являється насамперед селянину.

Для історії української літератури ця ситуація не є явищем унікальним. Зокрема, щодо літературного процесу XIX ст. Д. Наливайко зазначав: "При всій вагомості селянської теми в тогочасних літературах Європи, в жодній з них ця тема не посідала такого важливого місця і не відігравала такої ролі в структуруванні усього літературного процесу на цілому його етапі" [6, с. 91]. Й тривало це аж до межі століть, коли в селянській тематиці намітилися нові акценти, формувалися нові горизонти художнього осмислення села та його буття. В українському літературному процесі кінця XIX – початку XX ст. ця тенденція пов'язана з творчими відкриттями В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського та ін., однак навіть у їхніх творах селянська тематика звучить відмінно порівняно з європейською літературою: село в художніх моделях В. Стефаніка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської – це голос нації і водночас голос самого автора, письменники дотримуються тих самих світоглядно-ціннісних позицій, що й їхні герої, виступають виразниками ментально-емоційного буття села, власне, є парадигмою селянського світосприйняття. По суті, це – прообраз архетипу українського села.

Та архетипний образ, однак, ніколи не є усталеним. Як зауважує Ю. Ковалів, "архетипу притаманна символічна формула, що діє в тому разі, коли відсутнє або неможливе однозначне поняття. Вона ніколи не руйнується, лише видозмінюється, набуваючи нового смислового значення в інші часи, відмінні від часу її виникнення" [1, с. 245]. Українська література кінця XX – початку XXI ст. у цьому розумінні архетипні образи видозмінила неспізнано. "Село не люди", "Молоко з кров'ю" – під такими промовистими назвами 2009 р. вийшла книжка Люко Дашвар (псевдонім Ірини Чернової). "Село як метафора" – так називається новела В. Медвідя, датована 1986 р. А ще – "Захід сонця в Урожі", "Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками", "Соловейко" Г. Пагутяк (збірка "Захід сонця в Урожі", 2007), і – "Солодка Даруся" (2004), "Москалиця" (2008) М. Матіос. Ці та інші твори української літератури об'єднані темою села. Однак сільський колорит не в усіх відіграє роль атрибуту, обов'язкового компоненту, який увиразнює описані події та поглиблює ідею твору. У деяких село – фактично головний персонаж, дійова особа, довкола якої розгортаються провідні події, село як живий організм, цілісний світ.

Розмежування на високу та масову літературу – тенденція останніх десятиліть в українському красному письменстві. З'являються твори, в яких чітко простежується настанова на використання спрощених композиційних та сюжетних схем, художніх прийомів, у подібних творах персонажі стають стереотипними. Масова література – це література, в якій герої діють, а не рефлексують, вони опиняються у відомих, навіть часто ігрових ситуаціях, прийоми масліту – оголені й очевидні для читача більш-менш підготовленого. Водночас масліт має свого особливого читача, нефілолога, який часто

не орієнтується у сфері літературознавчій. На відміну від масліту, так звана висока література – це література жанрово-стильових та проблемно-тематичних експериментів. Вона виривається вперед, порушує жанрові канони, стильові приписи, по-новому трактує відомі теми та проблеми. Однак і масова, і висока література використовує часто одні й ті самі образи. Більше того, саме в масовій літературі ці образи стандартизуються, вихолощуються, з унікальних метафор перетворюються на шаржовані.

Для В. Медвідя особливе значення має центр села в теперішньому розумінні цього феномена: магазини – адміністративні установи – базар – церква. У новелі "Село як метафора" простежується тяжіння до міфологічної структури – у вигляді чіткого хронотопу, який і визначає композицію твору. Так, скажімо, він збігається з хронотопом середньовічного міста, життя якого, по суті, розгорталося в трикутнику: храм – замок – базар. У новелі В. Медвідя простір багато ширший, однак усі споруди марковані – кожна виконує певну функцію, відтак персонажі змушені пересуватися між цими культовими дуг сучасного села місцями, як зачарованим колом, тут перетинаються їхні шляхи і зав'язуються смислові (а творчі це ще й сюжетні) вузли оповіді.

Ще одна важлива ознака новели В. Медвідя, яка вказує на прагнення автора створити архетипну модель сучасного села: він наділяє село особливою мовою. Це не просто інший спосіб називання (ословлення) дійсності, як у класичній міфологічній свідомості, це показовий незбіг, нелогічність цього називання. Автор намагається апелювати до міфологізованої прапам'яті читача, в якій мусить виникнути (відродитися) мовно-етнічний код. "Село як метафора" – метафора народження пісні та принцип потоку свідомості, досить добре зреалізований В. Медвідем у тексті. Не новий прийом для світової літератури, але цікавий підхід у контексті розвитку української літератури кінця XX ст. У творі виведено маргінального персонажа, в якого, однак, виникають метафоричні та оригінальні думки. Зовнішній сюжет у творі мінімізований, хронотоп звужений до меж одного села, простору і часу тривання думок однієї особистості. Ліричний герой пропускає через свою свідомість не тільки своє життя, але й життя всіх, хто так чи інакше причетний до його долі. Відтак зовнішнє простування селом змінюється внутрішніми мандрами – метафоричним світом, яке зветься селом. У цьому особливому часопросторі (тут-у-думках-які-тривають-тут-у-селі) ліричному героєві являються всі сторони життя села кінця XX ст.: і трагічні ("добре, він побіжить, скаже Клімаїрші чи Ліді Порохнючці, що батько потім віддасть. Ось він скоро піде на роботу. Пляшечка якось так швидко перебралася до його рук..." [5, с. 129], і обнадійливі ("відчути то він відчув якісь нові звуки в собі, наче пісню джмеля, навіть знав, що йому далі робити, хоч слів до мелодії не знаходилося ну ніяких..." [5, с. 132]). Побудована на принципі мимовільної фіксації композиція новели "Село як метафора" справді являє перед читачем розгорнуту метафору розпачливо-безнадійного, маргінального існування і водночас таємничого, трансцендентного буття людини серед інших людей, звуків, майже ритуальних дій (як-от: годування худоби, мовчання батька і сина, вітання в селі та ін.), первісної пам'яті, які в сукупності, власне, є втіленням архетипного образу села як сакрального кола добра і зла, в яке вписана мала, фактично безіменна, особистість. Водночас хронотоп новели "Село як метафора" відтворює замкнений простір села, збудований за принципом концентричних кіл, якими рухається герой. Причому цей рух пов'язаний зі спробами мимовільної свідомості зафіксувати, прогово-

рити (не в голос, а подумки) побачене. Персонаж рухається від такого кола до іншого кола, перемішуючи їхні традиційні сприйняття та тлумачення, але не змінюючи нічого ні в собі, ні в навколишньому світі. Водночас із цією мандрівкою міфічним простором міфічного села наростає усвідомлення гріховності деяких своїх учинків. Відтак виникає відчуття невідворотності долі, як у античних міфах, або етичної провини, яку не усвідомити до кінця і до кінця не спокутувати. Втім, очевидно, що письменник не змальовує село як цілісний світ: його цікавлять тільки окремі риси, які можна вилучити із загального архетипічного уявлення про село та відтворити завдяки певному художньому прийомі. Зокрема, у новелі "Село як метафора" письменник актуалізує проблему замкненості сільського простору і невідворотності кількарядового повернення до гріха, вічно неспокутуваного і вічно обтяжливого. Саме цей складник архетипу села стає репрезентатором письменницької ідеї та епіцентром композиційної будови твору. За межами цього ідейно-часопросторового комплексу твори В. Медвідя не можуть існувати.

Багато ширше дивиться на село Г. Пагутяк. Письменниці вдалося витворити власний літературний світ із яскравим головним героєм – селом Уріж. Уріж має реальний прототип, але водночас є метафоричним образом. У творах Г. Пагутяк село постає як психічна енергія, воно, відповідно до теорії К.-Г. Юнга, допомагає людині сягнути первісних емоцій, навіть жажливих, підіймає з глибин пам'яті символічні знання. "Інтуїтивне сполнення архетипу переддії, дії спускає курок інстинктивної поведінки, себто може вмиль витягнути на поверхню свідомості цілий комплекс первісних, часто небезпечних для психіки, відчуттів" [4, с. 55]. Саме це відбувається у прозі Г. Пагутяк. Прикметно, що її село, на відміну від села у В. Медвідя, конкретизоване – село Уріж Дрогобицького району Львівської області. Письменниці наділяє його містичною силою та неодноразово замальовує у своїх творах ("Захід сонця в Урожі", "Урізька готика", "Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками"). В останньому із зазначених творів його містична сила проявляється у вигляді містичної історії. Авторка розпочинає повість "Пан у чорному костюмі..." з банального випадку, який, однак, розбудить містичні сили села Уріж та приховані страхи і таємниці його мешканців: "З першого жовтня рівно на два місяці Уріж мав поринути в темін: приїхали електрики міняти дерев'яні стовпи на бетонові. ... Почали електрики з того, що зрізали на Границі три старі грушки" [7, с. 62]. Саме цей випадок проявив у селі не тільки відсутність світла, але й наявність суцільної темряви, яка в Г. Пагутяк осмислюється на кількох архетипічних рівнях: темрява як явище природи, темрява XIX ст. у долі вчителя української мови та літератури молодого випускника вузу Андрія Івановича ("...але сльота загнала його в глухий кут, дев'ятнадцяте століття, часи Васильченка" [7, с. 74], темрява в долі юної Олі ("Мама її лишила, а сама поїхала на Сибір зі своїм коханком, і там, як писали потім, її знайшли зарізану в річці" [7, с. 77], темін над самим селом ("...наш Уріж борсався у темряві, тяжко зітхаючи, не спав, і ліжка катували заклакли тіла його мешканців. Морок згущувався і ставав твердий, як камінь" [7, с. 68]).

Вагу світла і темряви в долі села, його буденному існуванні та далекому минулому зважає та зауважує тільки прийшла людина – вчитель Андрій Іванович. Він бачить багато більше в Урожі, ніж інші мешканці. Подібним знанням і баченням ще наділена Оля, яку село завжди сприймає через вчинок її матері окремо від себе. Андрій відкриває в Урожі для себе не стільки темряву нещастя, скільки його подвійну сутність: "Я не

знаю, чого треба Урожу. Я його сприймаю деколи як живу істоту. Здається, йому не до вподоби бетонові стовпи й вирубані дерева. А його мешканцям – байдуже, аби швидше було світло. Якби я жив довше, то сказав би, що існує якась таємниця". Однак, на його думку, жодного із мешканців Урожа ніякі таємниці не цікавлять. Свої таємниці Уріж відкриває читачу та Андрію постулою і фактично не до кінця. Містичні події нагромаджуються і ускладнюють сюжет і композиційну будову тексту. Село Уріж перестає сприйматися читачем як звичайнісіньке місце, де два місяця не буде світла. У темряві, яка огорнула Уріж, проявляються всі приховані емоції та первісні, небезпечні для його мешканців відчуття: до них починаються являтися мертві. Це ті істоти, яким колись не все було сказано, мешканці Урожа, яких намагаються викреслити навіть із периферійних ділянок своєї пам'яті, як, наприклад, немовля Галі Петречкової чи Федько Баліцький, вмерла жінка Гната Юрківа. Та найдовше не приходять та, яку вперто не пригадують уріжчани: Олина мама. Баланс зовнішнього життя села Уріж та внутрішнього буття його мешканців було порушено так давно, що в їхній пам'яті не знаходилося місця нікому із невінчаних закоханих – ні Олиній мамі, ні блідій панні, яку вириває із лабет непам'ятства пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками.

Містичний сюжет у повісті доповнений вставною легендою, якою завершується твір, – у ній розв'язуються всі таємниці, змальовані упродовж повісткування. Це історія панського дому та його мешканців: старої графині, молодого панича-економа та його юної коханки. Руйнування панського дому, яке знаменувало водночас і відхід померлих із будинків живих, – ще один містичний акт, якому ніхто з мешканців Урожа не надає значення. Однак в ідейній системі повісті воно має особливе значення, адже колись паничева коханка не знайшла прихистку в Іцковій корчмі. Так історії відчужених – Андрія, Олі, Олинної мами, таємничої коханки пана в чорному костюмі – символічно засвідчують універсальний сенс існування кожного урожця: вони нехтують напруженим емоційним піднесенням, зрікаються можливості прийняти іншого. Витоки такого – історія таємничої пани, переказана від третьої особи – спочатку, а наприкінці – від першої особи: її міні-монолог розпочинається пророчим зізнанням: "...а що ж зі мною буде за те, що чужа, що і пані, і жebraчка? Вб'ють? Я не пам'ятаю, чия. Була колись того пана, хто врятував мене від кону. Раз врятував – більше не захоче..." [7, с. 102]. Село не приймає іншого в себе – це розуміє й Андрій Іванович: "Мені ще гірше, бо я в чужому селі і зле орієнтуюся. Але, з іншого боку, я не повинен би постраждати, бо нікому до мене нема діла" [7, с. 83]. Таємниці Урожа – це таємниці неприйняття, відчуження особистості, це особливий вид непам'ятства – не пригадувати про вчинений гріх. Так, три грушки, посаджені на Границі, для урожців є просто нечистим місцем, а насправді згадка про забиту під час моровиці чужу дівчину, які посадив її коханий: "... одну за свою душу, другу – за мою, а третю – за їхні бідні нужденні душечки" [7, с. 102].

Г. Пагутяк у повісті "Пан у чорному костюмі..." змальовує таємничу психоемоційну силу села – дивного цілісного організму, який важко приймає чужого і через це несприйняття подорожнього, спраглою притулку втрачає теплоту еднальної таємниці: у житті мусить бути місце не тільки для світла, але й для темряви, порушення цього балансу викриває злу силу, що роз'єднує людей, руйнує їх зсередини. Містичне повернення померлих мешканців Урожа, повстала невінчана пара, Оля і Андрій, які спостерігають її від'їзд і руйнування панського дому, – усі ці сюжетні повороти приво-

дять читача до сприйняття села як цілісного організму, який не сприймає чужого, а через це несприйняття прирікає себе на відчуження. Світло, за яким сумують урожці, приховує темряву їхніх душ, а темрява увиразнює приховані конфлікти.

Урізький простір побудовано як своєрідний оксиморон: він і впорядкований, як логічний світ сучасної цивілізації, і хаотичний, як первісний міф. Впорядкованість урізького простору – це чіткий поділ на верхню та нижню частину села, паралелі з реальним селом із такою ж назвою, наявність сусідніх сіл, зокрема Нагуєвичів. Його невпорядкованість – це мотив втрати зв'язків із зовнішнім світом, містичні картини життя села, які по-різному оприявлені в різних текстах, так, скажімо, в "Урізькій готиці" це період кінця XIX – початку XX ст., у "Заході сонця в Урожі", у повісті "Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками" – середина XX віку. Як пише авторка, "Уріж – урізаний долею клаптик землі, який минають війни, хвороби, смерть". Такий поділ на "свій світ – чужий світ", по суті, перетворює Уріж та його історію на просторово-часову пастку, коли життєві події постійно повторюються, залишаючись при цьому незмінними. Так виникає образ первісного хаосу, який існує за законами циклічного часу і не може вирватися з лабетів первісної гріховності. Скажімо, у повісті "Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками" концепція циклічного часу пов'язана з вічно повторюваним гріхом, якого не усвідомлюють і не можуть спокутувати мешканці села. І це відображено навіть на сюжетному рівні твору: зрубано три грушки – порушено давню могилу, з'явився пан у чорному костюмі – повертають із могил давньопомерлі урізці, а глибше – історія про кохання, якою завершується твір, це кохання пана і врятованої ним дівчини, жорстоко забитої урізцями. Реальний світ співіснує з ірреальним, а християнські вірування – поряд з язичницькими, і перевага других завжди очевидна. Усе створює сугестивну і медитативну атмосферу трагічного переживання самотності, страху, відчуття наближення смерті, власне, перебування на межі.

Інакшим виступає образ села у творі Люко Дашвар "Село не люди". Насамперед увагу читача привертає назва – типовий зворот, досить поширений в українській розмовній мові, ця ідіома має негативний відтінок меншовартості сільського жителя. Обираючи темою свого роману сільське життя та зміну села і його мешканців, Люко Дашвар вдається до всіх традиційних складників твору масової літератури: у ньому є і детективна сюжетна лінія, й еротично-порнографічна, і любовні колізії, й карколомні пригоди, й щасливі випадковості, які допомагають героїні вижити, і навіть містичні повороти долі, які мали надавати твору філософського узагальнення. Загалом оповідь вийшла динамічною: село у творі – це і сукупність затурканих бідністю селян, і обмеженість часу і простору, з якого прагнуть вирватися юні школярі, й містична баба Килина, що мов покровителька всіх селян. Однак водночас село в Люко Дашвар – заштампований образ, і навіть його внутрішня демонічна сутність, що так яскраво виписана в Г. Пагутяк чи О. Кобилянської, виявляється тільки художнім прийомом, що допомагає героїні повісті Катерині повернутися до себе справжньої. Авторка грає не тільки на змалюванні "нелюдського" життя селян, але й відтворенням їхньої "нелюдської сутності", ошелешуючи читачів одразу порнографічною сценою, а далі – жахливими картинами селянського самосуду над хатою Катерининих батьків. Прикметно, що всі складники архетипу села, виплекані в українській літературі від кінця XIX ст., письменницею руйнуються – вона перетворює їх на клішовані образи та уявлення про село. Власне,

село Шанівка в Люко Дашвар – темна сила, яка руйнує саму себе зсередини, хоча в ній є ті, хто можуть подолати прірву деградації. Та найбільшою вадою сприйняття архетипу села в масовій літературі можна вважати поступове перетворення його на симулякр – точну копію з оригіналу, ілюзорну ідентичність першоджерела, яким у цьому випадку виступає висока література початку XX ст. У Люко Дашвар – це і темна сила села, яке деградує, як у В. Стефаніка, і руйнівні процеси розбрату, як у О. Кобилянської, і трагедія духовного занепаду, як у Гр. Тютюнника. Образ села в масовій літературі – стандартизований, а у високій – спроба рефлексії над образом села, прагнення осмислити село як межовий простір художнього світу, розкрити через його архетипічну силу над сучасною людиною питання екзистенційного страху перед смертю, самотністю, вічністю, хаосом існування тощо.

Прикметно, що персонажі роману Люко Дашвар – мов застигли маски, які лише несуть через всю оповідь певний набір рис і ознак, навіть головна героїня Катерина, яка, за сюжетом, повинна виявити унікальні здібності бачити більше і багато далі від своїх односельчан, насправді – застиглий персонаж. Поринути в глибини власного призначення, як цього прагнуть персонажі О. Кобилянської ("Земля") чи Г. Пагутяк ("Захід сонця в Урожі", "Смітник Господа нашого"), – вони не можуть. Катерина, по суті, пливе за течією життєвих обставин, опиняється там, де воліє бачити її авторка, де потрібно відповідно до сюжетної лінії. Крім того, вихолощення архетипу села у творі здійснюється через спрощення його хронотопу. У творчості В. Стефаніка, О. Кобилянської чи Гр. Тютюнника, Г. Пагутяк, В. Медвідя село – образ багатовимірний: це і реальні поселення, і духовний космос нації, й український світ загалом (Україна в найяскравішому її прояві). По суті, це універсальна картина селянського світу (а якщо більше – національної світобудови і світосприйняття загалом), в якій упродовж тривалого часу зберігаються найважливіші ознаки українського етносу, його традиції, звичаї, мораль. Село виступає як космічне тіло із цілком визначеною орбітою, через його духовний і фізичний простір проходять війни, трагедії, цивілізаційні катаклізми, його метаморфози міняють людину. У творі Люко Дашвар, як і у всій масовій літературі, простір села – одновимірний, час – односторонній (він стремить до щасливого фіналу, хоча і з деякими болісними втратами). Найбільш вражає просторова одновимірність, і не тільки тому, що письменниця прагнула показати духовне виродження села, у масовій літературі відбувається руйнування міфологічної метамови, своєрідного тайнопису, мови традиції, що описує сутність архаїчних уявлень людини про дійсність, – вона перетворюється на спрощені художні формули, які виконують декоративну сюжетну роль, однак є безідейними, тривіальними. Семантичне поле архетипу в масовій літературі спрощується до рівня пустого симулякру, за яким – тільки ілюзія сенсу, звукова оболонка. Натомість у високій літературі словесна парадигма архетипічного образу – це не просто звук, слово, а синкретична модель дійсності із суперечливими ознаками, які передбачають не просто різне, але й додаткове тлумачення твору і його художніх образів. І В. Стефанік, і О. Кобилянська, і Гр. Тютюнник, В. Медвідь і Г. Пагутяк – вивчають можливості, приховані в трагічному і суперечливому архетипі села, а не прагнуть витлумачити якусь конкретну думку. На противагу цьому Люко Дашвар формулює образ села як десакралізованого і деморалізованого місця вже від початку твору, вона, по суті, з перших рядків, із назви пропонує читачеві остаточно сформульовану кінцеву дум-

ку, а твір тільки слугує ілюстрацією цього судження. У творі тільки один смисловий центр – сюжетні перипетії долі Катерини (усі інші сюжетні лінії тільки відтіняють її пригоди), а от у творах тієї ж Г. Пагутяк кілька смислових центрів – це і містичний, і філософський, і реальний, і сакральний простори села, які постійно стикаються, взаємопереплітаються, раціонально-реалістичне сприйняття села постійно суперничає із стихійним містичним чи абсурдно-філософським, й розкриває нові грані в образі села, які, скажімо, не проявилися в певних авторів. Так, зокрема, символізований архетипічний простір села Урїж виступає "згущеною парадигмою творчого процесу" (Ю. Лотман), "подальший розвиток сюжету – тільки розгортання деяких прихованих у ньому потенцій. Це глибинний кодуваний пристрій, своєрідний "текстовий ген" [4, с. 239]. Це і дозволяє архетипу села розгортатися в низку різних тлумачень і сюжетів – у прозаїків ХХ ст., а от у творі Люко Дашвар переважає ситуація сталого (штампованого) сприйняття дійсності й образу, архетип села Шанівка не стає закодованим вираження багатьох сутностей, він сталий і незмінний, наділений лише однією ознакою – темної "нелюдської" сили (читай: нелюдяної), довкола якої і розгортаються всі сюжетні лінії. У романі Люко Дашвар, по суті, один смисловий центр, пов'язаний з авантюрою лінією пригод Катерини в Шанівці та за її межами. Простір села – одновимірний, а не концентричний, як, наприклад, у В. Медвідя чи Г. Пагутяк, в яких ємний образ сільської дійсності дозволяє виводити багатоплановий, із бага-

тьма варіаціями інтерпретації сенсу архетип українського села. Саме розмаїття комбінювання вихідних смислових значень і дозволяє високій літературі розкривати багатогранність історичних, екзистенційних, особистісних чи філософсько-універсальних конфліктів. У масовій літературі одновимірність архетипу зумовлює і одновимірність ідеї, а образ, який міг би стати сенсоутворюючим центром, розпадається на окремі елементи сюжету, не пов'язані між собою глибинними ідейно-естетичними зв'язками. Відтак, архетип села в українській літературі ХХ ст. переживає складні трансформації: він є і важливим елементом національної пам'яті як послання різних культурних епох, втіленням розмаїтих культурних контекстів доби або, навпаки, – деканонізованим, вихолощеним втіленням одновимірної культурного сенсу масового сприйняття. Цим і різняться втілення архетипу села у високій і масовій літературі: перша апелює до його семіотичних та позасеміотичних складників, друга – звертається тільки до однієї сторони архетипу, апелює не до пам'яті культури, а до випадкового і примітивного досвіду читача.

1. Архетип // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т.1; 2. Архетипи // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М., 1980. – Т.1; 3. Біла А. Символізм. – К., 2010; 4. Лотман Ю. М. Семіосфера. – Спб., 2010; 5. Медвідь В. Лови: Вибр. тв. – Львів, 2005; 6. Наливайко Д. Українська реалістична література в порівняльно-типологічному зрізі // Хроніка. – 2000. – №5; 7. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті, оповідання та новели. – Львів, 2007; 8. Стефанік В. Твори. – К., 1984.

Надійшла до редколегії 21.09.10

О. Сліпущко, д-р філол. наук

РУСЬКА ФІЛОСОФІЯ БУТТЯ В ОБРАЗАХ БОРИСА І ГЛІБА

Досліджено особливості філософії руського буття на прикладі образів святих Бориса і Гліба. Проаналізовано середньовічні пам'ятки, в яких обґрунтовується ідея канонізації Бориса і Гліба, визначено специфічні риси образів руських святих. Наголошено на тому, що вони репрезентують особливості руського національного менталітету та світогляду, що знаходить своє відображення в агіографічній літературі.

In this article the specific features of philosophy of Rus existence with the help of images of Borys and Glib are investigated. The Medieval works in which the idea of canonization is motivated are analyzed, the specific features of images of Rus saints are revealed. It is stressed that specific features of Rus national mentality and outlook are found the agiography literature.

В епоху Середньовіччя образи національних святих у кожній системі релігійної культури є свідченням незалежності та самодостатності церкви, а відтак і держави. Генеза і розвиток системи образів руської агіографії представляє процес формування парадигми образу святості. Суть її полягає в представленні особливого руського релігійного типу святості, що генетично пов'язаний із загальнохристиянськими початками, візантійською спадщиною, але має низку індивідуальних рис. Так, для Візантії характерними були сакральна урочистість, пишна краса священнодійств, що відображала непорушну дійсність. Етичний елемент тут перебував на другому місці, а на перший план виступало естетичне начало як своєрідне дзеркало "небесної ієрархії". На Русі ж християнська духовність характеризується посиленням євангельського елемента, у центрі перебували любов, милосердя, служіння людям. Життя чи не найбільшою мірою відображають внутрішній світ людини доби Середньовіччя.

З огляду на літературне завдання життя біографічні факти в ньому є лише готовими формами для вираження ідеального образу подвижника, адже з реального життя святого агіограф бере те, що сприяє досягненню поставленої мети – доведення святості. Вибрані риси максимально узагальнюються, тому індивідуальність святого зникає за рисами ідеального типу. Агіограф завжди шукає в постаті святого відображення абстрактного ідеалу та індивідуальні історичні риси. Значення

мають не біографічні факти, а зображення святого, доведення його святості. Життя – це лише шлях до досягнення святості. Фактично за своєю літературною формою житіє є повістю, яка характеризується наявністю агіографічних прийомів, передмови на початку, похвали святому та опису чудес наприкінці твору. Оповідь про життя святого не є сухою, а часто переривається представленням власного погляду автора на події, що описуються, зближення їх на символічному та ідейному рівні з фактами церковної історії, зокрема заснуванням церков, храмів, монастирів. Тут можна виявити ті літературні джерела, якими користувався автор, на яких він формувався як творець житійної літератури. Зокрема, його обізнаність із літературними прийомами перекладного візантійського житія. На формування житійної літератури вирішальний вплив мали два чинники: ораторсько-проповідницька проза і перекладні житія. Стиль оригінальних ораторсько-проповідницьких творів відіграв важливішу роль у формуванні стилю агіографічних творів нашої літератури, ніж перекладні грецькі житія. В основі житія – церковно-моралістичний погляд на людину та її діяльність. Історія використовується в житті як основа, матеріал для настанови, а ставлення біографа до дійсності визначається пошуком у ній відображення ідеального світу. Дійсність цінується настільки, наскільки вона відображає цей світ. Образи руської агіографії є специфічними з огляду на те, що завданням руських житій було довести необхідність канонізації їх героїв.

Образ святості "передбачав певну просторово-часову характеристику, орієнтацію на конкретний пункт у просторі й часі, де втілювалась найвища дія життєвої сили – святість" [1, с. 8]. Святий заперечує гріховність світу, тому є втіленням катафатичного, позитивного начала, стверджуючи реальність "світу іншого". Картина світу в руській агіографії є виключно теоцентричною, де Бог – центр усього, а храм – втілення святості на землі. На відміну від західноєвропейської агіографії, що характеризується потягом до Абсолюту, києворуські житія ґрунтувалися на шляху всередину, до внутрішньої сутності людини. Роль святого в середньовічному суспільному і культурному житті ставилась дуже високо, адже тогочасний світогляд вимагав прикладів для наслідування. Це були морально-етичні орієнтири для суспільства. Образ святого фактично виконував роль зв'язку між земним світом людей і потойбічним, небесним світом. Кожен святий був обранцем із людей, він належить світу Божественному. Києворуська традиція будується на християнському розумінні святості, що є втіленням морального ідеалу та жертвовності. Кожен святий був уособленням певної риси, а їх система творить загальний образ морального ідеалу часів Києворуської держави. Для агіографічного жанру характерним є намагання синтезувати риси індивідуального характеру героя, тимчасові характеристики і репрезентування максимально узагальненого образу як символу добра і святості. Життя святих більшою мірою ґрунтуються на зразках літургійних, а не історичних, вони представляють не портрет, а образ, ікону. Водночас руська агіографія відзначається тверезістю і чуттям міри. Руські автори ставили собі за мету не лише представити моральний ідеал, але й показати шлях до його досягнення. Також бачимо прагнення зрозуміти внутрішній світ людини. Сприйнятий Руссю пантеон святих доповнюється своїми подвижниками. Моральна досконалість і чудотворення стають визначальними рисами образів святих в інтерпретації руських книжників. Пантеон руських святих доби Києворуської держави виглядає так: рівноапостольна княгиня Ольга, рівноапостольний князь Володимир Святославич, святі страсотерпці Борис і Гліб, когорта монахів Києво-Печерського монастиря на чолі з Антонієм та Феодосієм.

Борис і Гліб – перші святі, канонізовані на Русі. Збереглося три твори, присвячені ним: літописна повість під 1015 р., "Сказаніє" про забиття Бориса і Гліба невідомого автора, "Чтеніє о житии и о убиении блаженную страсотерпца Бориса и Глѣба" (далі – "Чтеніє") Нестора. Борис і Гліб були молодшими синами князя Володимира Святославича, які трагічно загинули 1015 р. під час міжусобної боротьби за великий київський стіл. Вони не лише стали першими святими, що були канонізовані руською церквою, але й були визнані як чудотворці та молитовники перед Богом "за землю Руську", "за нових людей християнських". Дослідники часом канонізації Бориса і Гліба називають 20-і рр. XI ст. або 1037 р. Але про них не згадує Іларіон у своєму слові "О Законѣ и о Благодѣти", тому більш імовірним є те, що канонізація відбулася 1072 р., коли мощі братів було перенесено до новозбудованого храму у Вишгороді. У літописі "Повѣсть врѣмьяныхъ лѣт" ця подія визначається як "світла", що було характеристикою причетності до вищого світу – небесного. Культ Бориса і Гліба мав державне і політичне значення, оскільки вони не підняли руки на старшого брата навіть для того, аби захистити своє життя. Так за допомогою цих образів освячувалася ідея родового старшинства в системі князівської ієрархії. С. Бугославський на основі текстологічного вивчення 255 списків циклу пам'яток про Бориса і Гліба зробив висновок, що "Сказаніє" виникло в останні роки князювання Ярослава Мудрого, тобто в середині XI ст. Пізні-

ше до нього було приєднано "Сказаніє о чудесах", складене трьома авторами протягом 1089–1115 рр. На основі "Сказанія" був написаний твір Нестора. На думку О. Шахматова, М. Серебрянського, Д. Абрамовича, М. Вороніна, спочатку (на початку 80-х рр. XI ст.) було написано "Чтеніє" Нестора. На його основі та літописної повісті 1115 р. було створено "Сказаніє", яке від самого початку включало і розповідь про чудеса святих. Більш імовірним видається другий погляд, оскільки твір є цілісним, розповідь про чудеса не відрізняється іншим стилем. Але для нас датування твору не є визначальним, а цікавить відмінність інтерпретації образів Бориса і Гліба автором анонімного "Сказанія" і Нестором.

"Сказаніє" є твором анонімним, хоча деякі дослідники автором пам'ятки називають Якова Мниха. Очевидно, твір виник в XI ст. На відміну від літописних оповідань, він є більш повним, виклад тут досить популярний, художня досконалість вища. "Сказаніє" за своїм стилем та основною ідеєю споріднене з літописною оповіддю. У ньому виклад подій драматизований, широкими є молитовно-ліричні частини. Твір репрезентує не лише розповідь про жертвну смерть невинних, але й дає її релігійне осмислення. Образи Бориса і Гліба демонструють ідею пошани до ієрархічної системи влади, визнання вищої влади князя, що є християнською чеснотою. Тут визначальною є ідея жертви, що відрізняється від героїчного мучеництва. Ця ідея – євангельська, але прикладів її репрезентації в агіографії ще не було. То було відкриття руського автора. Подвиг непротивлення особистим ворогам є національним руським подвигом, втіленим в образах Бориса і Гліба. Загалом же біографічна модель у творі не вкладається у межі одного жанрового канону. Це синтетичний твір, до складу якого входить кілька самостійних частин. О. Шахматов, С. Бугославський, О. Александров та ін. сходяться на тому, що в "Сказанні" синтезувалися традиції усної та книжної традицій. На думку Г. Павленко, "ця пам'ятка тяжіє до жанру княжого житія, бо в ній переважає доцентровий метод зображення подій, а власне центром виступають святі-князі Борис (у хрещенні – Роман) і Гліб (у хрещенні Давид)" [2, с. 68]. В агіографічному жанрі наявні дві головні лінії конструювання біографії: умовно хронологічний виклад подій і логічна рубрикація, що пов'язує агіографію з античною біографією. Спочатку подано похвалу святому, потім говориться про час і місце його народження, пояснюється походження його імені, даються відомості про батьків, духовний ріст, чудеса, настанови перед смертю і смерть, завершується твір також похвалою, як і починається. Власне історична подія та її відображення в тексті має важливе значення, але не визначальне.

Житіє не є біографією. Житіє та історична біографія інтерпретують особистість по-різному. У житії репрезентуються ті риси характеру, які відображають ідеал, тут повторюється той самий строго визначений агіографічний тип. Агіографія – це нормативний жанр середньовічного письменства, біографія – один зі способів відображення історичних реалій. Тому часто дослідники не вважають княжі житія різновидами агіографії, бо тут розповідь базується на літописній статті. Агіограф прагне до узагальнення, нівелюючи все індивідуальне. Звільнена від усього приватного і тимчасового людина стає героєм агіографічної оповіді, тому герої житій часто є подібними у святості, мають схожі риси характеру, діють однаково у певних ситуаціях. І біографія, й агіографія прагнуть увічнити пам'ять певного героя. Але в агіографії домінує прагнення увічнити цю постать у світі не реальному, а вищому, надприродному. Автор житія фактично не вводить до свого твору тих епізодів, котрі не сприяють формуванню образу християнського святого.

Текст життя вибудовується відповідно до ідеї святости як способу буття героїв. Християнські якості переважають у героях їхній власний досвід. Борис і Гліб – мученики за віру, тому історичні відомості подаються з позицій ідеалу князя, що став святим мучеником. Головна увага зосереджена на мученицькій смерті Бориса і Гліба. Автор нічого не говорить про дитинство святих, їхню державну діяльність, генеалогія героїв починається від їхнього батька Володимира Великого. Персонажів двоє, але розповідь об'єднана в одне життя. Тут вбачається вплив старозавітної біблійної традиції, зокрема образів Йосифа та Веніаміна, які теж були синами одного батька – Якова та однієї матері – Рахілі. Подібні сюжети є і в візантійській агіографічній традиції. Історії Бориса і Гліба подаються в хронологічній послідовності, іноді вони перетинаються. Через розмірковування автора формується і представляється психологічний стан героїв. Коли Борис став на річці Альті, посланець приніс йому звістку про смерть батька. Реакція на це князя передається у формі плачу. Автор передає душевний стан героя його ж словами: "Сердце ми горить, душа ми съмысльъ съмущаеъ и не вѣмъ къ кому обратитися и къ кому сию горькую печаль простерети" [Сказание; с. 280]. Борис прагне не повторити вчинку батька, коли він прогнав свого брата Ярополка, а потім наказав двом варягам убити його. Борис виголошує монолог про марність і скороминущість цього світу, що є своєрідною пересторогою. Автор посилається на біблійний вислів "марнота марнот – геть усе марнота". Борис, ідучи шляхом смерті, думає про свою красу і молодість, тобто він прагне до життя, але розуміє, що має скоритися долі. Фізичний і душевний стани князя однакові, на чому наголошує автор: "Образ бо бьяше уныльи его, и възоръ и скрушение сердца его святаго" [4, с. 282]. Борис чітко усвідомлює свою місію жертви за державу і народ, відмовляючись від протистояння. Гліб наслідує Бориса, але не копіює його. Почуття Гліба щодо смерті батька і вбивства брата передається так само за допомогою плачу. Гліб прагне жити, тому просить убивць пощадити його, наголошує на своїй молодості, юному віці, недовершених справах. Водночас він усвідомлює неминучість своєї смерті, тому, дивлячись на убивць своїх, говорить, щоб вони завершили те, для чого послані сюди. Так Гліба, як і Бориса, було принесено в жертву. Ярослав у "Сказанні" показаний як справедливий месник за смерть своїх братів.

Особливість образів Бориса і Гліба в "Сказанні" полягає також у вираженні авторського ставлення до них. Творець "Сказання" говорить, що не знає, як назвати Бориса і Гліба, міг би назвати їх ангелами, бо вони відразу ж з'являються всім, хто в печалі, але вони жили на землі серед людей у плоті людській. Можна назвати їх людьми, але ж вони своїми численними чудесами і допомогою немичним переважають розум людський. Можна назвати їх цесарями і князями, але вони були смиреннішими за багатьох людей. Автор резюмує, що Борис і Гліб – князі над князями, бо з їх допомогою руські правителі перемагають своїх ворогів, їхньою допомогою гордяться. Вони – захист й опора Руської землі. Автор називає Бориса і Гліба небесними людьми і земними ангелами, просить їх не забувати Вітчизну, де вони прожили своє земне життя. Наприкінці твору автор дає опис Бориса, що є блаженною, праведною, щедрою, тихою, смиренною, негнівливою, незлопам'ятною людиною. Це образ святого, а не історичного діяча. Борис категорично відкидає пропозицію військової дружини піти проти старшого брата і посісти великий київський стіл, обираючи не насильство і збройну боротьбу, а любов, котра все прощає. Принцип усепощаючої любові є визначальним для характеристики цього образу. Гліб – не добровільна жертва, як Борис, а певна альтернатива. Автор показує його страх перед "наглою" смертю, наголо-

шує на його ніжності, беззахисності, підкреслює прагнення до життя. Складні почуття передаються через монологи, якими Гліб звертається до вбивць, але і він кориться неминучій загибелі, чим підкреслюється жертвність його смерті. Автор порівнює Бориса і Гліба з Дмитрієм Солунським – римським воїном, що був страчений за сповідання християнства. Книжник неодноразово порівнює та зіставляє образи Бориса і Гліба з біблійними, агіографічними, історичними персонажами, керуючись принципом ситуативної аналогії.

"Чтеніє" Нестора було написано з нагоди підготовки до канонізації святих константинопольським патріархом. За своїм характером твір Нестора близький до грецької житійної літератури. На відміну від "Сказання", "Чтеніє" більше відповідає вимогам агіографічного жанру. Тут яскраво виявляється повчальний характер, багато традиційних житійних мотивів. У "Сказанні" оповідь більш драматична і динамічна, яскравіше показано емоційні переживання героїв, гармонійно поєднуються патетика і ліричність, риторика і лаконізм. Для твору Нестора визначальним є повчально-дидактичний характер та обґрунтування святості Бориса і Гліба. "Чтеніє" Нестора починається молитвою, де автор просить допомоги у Бога для творчої праці. Загалом це була риса літературної манери книжника. Перша частина життя Бориса і Гліба – розповідь про князя Володимира, його хрещення. До цього сказано про створення Богом світу, історію перших людей, їхнє гріхопадіння. Нестор акцентує увагу на історії Каїна й Авеля, згадує про далекі часи язичництва, але Бог для порятунку людей послав своїх пророків і Сина на землю. Розповідається про життя Ісуса Христа, його смерть і воскресіння, про поширення апостолами християнства. Про місію Володимира сказано піднесено, він прирівнюється до візантійського імператора Костянтина, а Русь називається богообраною державою. Навернення руського народу у християнство розглядається як величне чудо. Загалом життя і смерть Бориса і Гліба показано у широкому контексті світової історії – від створення світу Богом до прийняття християнства на Русі. Фактично кожен крок у житті братів порівнюється з життєвими історіями героїв зі Священної історії. З огляду на це всі події з життя руських князів-мучеників сприймаються як причетні до сфери святості. Злочин Святополка рівноцінний убивству Авеля його братом Каїном. Мученицька смерть Бориса і Гліба порівнюється з жертвою християнських мучеників Варвари, Микити, В'ячеслава. Нестор розповідає про молодість Бориса, його неабияку любов до книг, до молитви, пише про бажання Бориса йти слідами святих подвижників церкви. Гліб у творі постає як великий приятель Бориса. Він завжди давав милостиню бідним, допомагав удовам, жебракам, сиротам. Борис із малих літ навчився читати, шанував життя та муки святих угодників божих. Володимир настановив саме його на князювання після себе, бо він більше за інших братів виявляв лагідність і милосердя.

Автор подає історію смерті святих Бориса і Гліба, акцентуючи увагу на прагненні та бажанні Бориса не порушувати покори та слухняності старшому братові, вкладаючи в його уста численні молитви. Коли Борис дізнався, що вбивці наближаються до його табору, він, чуючи смерть, готується до неї. Князь наказав отрокам розбити шатро на річці Альті, де молитися, плаче і просить у Бога спасіння своєї душі і милість до убивць. Нестор описує, як смертельно поранений князь вибрався із шатра, просячи ворогів не добивати його, поки він не промовить ще одну молитву. Борис дякує в цій молитві Богові за те, що він дав йому можливість втекти від спокус мирського життя. Коли тіло князя везли на возі, він виявляв ознаки життя, але вороги остаточно

добили його. Потім жертвою Святополка став Гліб, який перебував у своїй отчині в Муромі. Його виманили до Києва і по дорозі убили. Третя частина твору – оповідання про чудеса святих Бориса і Гліба, історію перенесення їхніх мощів, будівництво присвячених їм церков. У рукописі вступна частина обіймає приблизно шість сторінок, оповідання про смерть святих – близько восьми, остання частина – тринадцять сторінок. Таким чином, головним для Нестора було утвердити ідею святості руських князів, дати читачам достойні приклади для наслідування. Нестор витворив високі християнські ідеали князів. Наприкінці твору містяться роздуми автора про значення покаяння в житті людини, а потім – похвали святому Борису і Глібу. Головним аргументом на користь святості Бориса і Гліба є їхні чудеса. Чудотворення розглядається книжником як особистий дар Божий, який він дає своїм обранцям. Життя Бориса і Гліба було морально бездоганним і богоугодним, тому після смерті доказом їхньої святості є чудотворення. Нестор, узагальнюючи досвід мучеництва Бориса і Гліба, виводить його уроки на сучасні йому політичні реалії, актуалізуючи ідею поваги до ієрархичності влади. Доброчинність Бориса і Гліба в інтерпретації Нестора є дуже важливою рисою характеру, наприклад, книжник наголошує на щедрій допомозі злидарям та убогим з боку Бориса. Загалом в образах братів реалізується ідея непротивлення злу насильством, що є формою добровільного мучеництва, потребує таких чеснот, як витримка, мужність, бачення історичної перспективи власних учинків. Борис і Гліб не пасивні, а борються зі злом відповідно до вимог християнської етики, утверджуючи таким чином ідею миру на Русі. Своїм твором Нестор обстоює ідею неминучості та необхідності духовної боротьби в житті людини, що веде до спасіння її душі.

Тема чуда у творах борисо-глібського циклу розроблена досить детально. Слід наголосити, що вона близька до візантійських канонів, а водночас має і руську специфіку. Чуда супроводжують всі акції, пов'язані з перенесенням останків загиблих князів. Спочатку Бориса поховали у Вишгороді, біля церкви Святого Василя, а тіло Гліба взагалі кинули невідомо де. Ярослав, помстившись за смерть братів, шукав тіло Гліба. Допомогло лише чудо – один чоловік натрапив на тіло, бо від нього йшло сяйво. Тоді тіло Гліба забрали і поховали у Вишгороді біля могили Бориса. Відтоді до цих могил люди приходили за зціленням. Творцем чуда виступає Бог, а святий молитвами може ублагати Творця дарувати його. На могилі Бориса і Гліба часто видно світло – так Бог нагадує людям про святе місце. Святі Борис і Гліб силою, дарованою Богом, повертають зір сліпим, визволяють безневинно ув'язнених та здійснюють інші чудеса. Завданням Нестора є викликати щире подивування тими чудами в читача. Чудо святого спрямоване на захист того, хто цього потребує, зокрема бідного, приниженого, страждаючого, нещасного, пригніченого. Чудо – вияв вищого милосердя, максимальної любові праведника до людей. З огляду на це високоморальним є життя, що спрямоване на служіння людям. Саме утвердження такого способу життя є одним із визначальних аспектів образу святості в киеворуському світогляді. Борис і Гліб за власною волею обрали смерть. Маючи змогу врятуватися, вони не скористалися цим. Головне для них – не підняти руку на брата свого старшого. Моральна значущість принципу старшинства є визначальною, це моральний імператив, який втілюється в житті шляхом здійснення жертвовного подвигу.

У руській агіографії образи святих князів є специфічними, відмінними від образів візантійських житій. Ця особливість передусім полягає в тому, що грецька цер-

ква акцентувала увагу на заслугах святих цариць і царів у боротьбі з ересями, тут шанувалася теократичний ідеал, влада як така. А руська церква не висвячувала владу. Князь був передусім виразником інтересів народу, навіть національним героєм. Тому подвижницьке життя святих – то не лише особистий, але й національний подвиг. Серед святих князів виділяють кілька груп, залежно від їхнього подвигу. Перша – рівноапостольні князі Ольга і Володимир. Друга – князі-страстотерпці Борис і Гліб, Василь Костянтинович, Михайло Чернігівський. Третя – князі-іноки (Микола Святоша). Загалом образ святості є прикладом для кожного, втіленням високої моральності, відповідального ставлення до всіх вчинків, з яких складається життя людини. Подвиг Бориса і Гліба вписується в контекст Священної історії, набуває всевітньої значущості.

Образи Бориса і Гліба представлені також в анонімному творі "Слово о князях". Автор пам'ятки утверджує думку про те, що руські князі не повинні послугуватися допомогою іноземців у боротьбі проти своїх співвітчизників і кровних братів, бо це гріх і злочин. Князівська честь і славу автор "Слова о князях" бачить зневаженими і забутими через численні князівські усобиці. Щоб відродити могутні в минулі часи славу і силу Русі, князі повинні об'єднатися і помиритися. Тільки таким чином вони зможуть довести, що посідають високі місця правителів Русі з волі Бога. Автор "Слова о князях" вдається до історичних паралелей, знаходячи в минулому вчинки, варті наслідування, що дають гідні уроки сучасникам. Творець пам'ятки розповідає читачам "притчу" про покійного князя чернігівського Давида Святославича, який є для нього величним і незаперечним прикладом ідеального князя-правителя – справедливого і миролюбного. За часів його князювання мир і спокій панували в Чернігові та його землях. Як старший у роді, він ніколи не кривдив молодших князів, шанував послану йому Богом високу честь бути володарем, завжди дотримувався свого слова. За це він був нагороджений Господом. Автор закликає князів припинити усобиці: "Слышите князи противцесея старѣишей братии и рать въздвижуще и поганья на свою братию возводяще, не обличилъ ти естъ Богъ на страшньмъ судищи. Како святии Борисъ и Глѣбъ претерпѣста брату своему не токмо отъятие власти но отъятие живота" [3, с. 338]. Він палко закликає наслідувати приклад Бориса і Гліба, які віддали перевагу смерті, але не стали проти брата. Загалом особливість образів святих Бориса і Гліба на Русі полягає в тому, що, вони, як відзначає Г. Федотов, "створили на Русі особливий, не повністю літургично виявлений чин страстотерпців – найбільш парадоксальний чин руських святих. У більшості випадків уявляється неможливим говорити про вільну смерть. Можна говорити лише про непротивлення смерті. Непротивлення це, очевидно, повідомляє характер вільного заклання насильницької смерті й очищає закланну жертву там, де дитинство не дає природних умов чистоти" [5, с. 50]. Після смерті Борис і Гліб стають на чолі небесних сил, які обороняють Русь від ворогів, виступаючи лідерами святого воїнства. Загалом образи Бориса і Гліба репрезентують філософію руського буття, її відтворення в конкретних типах. Суто літературним феноменом є здійснення канонізації через літературну парадигму.

1. Горський В. С. Святі Київської Русі. – К., 1994; 2. Павленко Г. Біографічний код в Сказанні про Бориса і Гліба // Антипролог: Зб. наук. праць, присвячених 60-річчю чл.-кор. НАН України Миколи Сулими. – К., 2007; 3. Пам'ятники літератури Древней Руси : XII век. – М., 1980; 4. Сказание о Борисе и Глебе // Пам'ятники літератури Древней Руси : XI – начало XII века. – М., 1978; 5. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. – М., 1990.

СИМВОЛ "АВЕЛЕВОЇ КРОВІ" В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ І ЗАРУБІЖНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Досліджено ґенезу символу "Авелева кров" та його інтерпретацію в українській і світовій літературах. Вивчено алегоричне значення цього образу в середньовічній агіографії, бароковому богослов'ї, полеміці, літописанні та поезії, українській літературі XIX–XX ст., порівняно художні прочитання концепту "Авелева кров" в українській, російській, англійській та французькій літературах.

The article deals with the genesis of symbol of the Abel Blood and its interpretation in the Ukrainian and World literature. It investigates the allegoric meaning of this image in the Middle Ages agiography, Baroque theology, polemics, chronicles and poetry, in the Ukrainian literature of the 19th – 20th centuries, comparing artistic readings and interpretations of the concept of "Abel's Blood" in the Ukrainian, Russian and French literature.

Символ "Авелевої крові" однаковою мірою належить і до старозаповітного, і до новозаповітного духовних просторів. Його ґенеза пов'язана з Книгою Буття, де двічі вжитий образ "кров брата твого": "І сказав Господь Каїнові: "Де Авель, твій брат?" А той відказав: "Не знаю. Чи я сторож брата свого?" І сказав Господь: "Що ти зробив? Голос крові брата твого взиває до Мене з землі. А тепер ти проклятий від землі, що розкрила уста свої, щоб прийняти кров твого брата з твоєї руки" [1М. 4:9–11]. Старозаповітна історія про братовбивство базується на концептах "голосу крові" та "прокляття від землі". Обидва вони мають символічне наповнення: кров – це життя, вмістилище душі; образ землі амбівалентний і поєднує ідею народження (прародителька, Велика Мати) та смерті (могила, підземне царство). Земля також асоціюється з Адамом, який був створений із землі і мав у неї повернутися. Тож не випадково в покару за пролиття братової крові Каїн позбавляється життєдайної підтримки землі (ідея неродючості) та роду (ідея вигнання).

"Авелева кров" є унікальним символом уже хоча б тому, що його творцем є Бог, причому кожна з іпостасей Святої Трійці долучилася до його виникнення: в Старому Заповіті цей образ походить із уст Бога-Отця, у Новому – Бога-Сина, повідомляє ж про це богодухновенним словом Біблії Святий Дух. Безпосередньо образ "Авелевої крові", чи точніше "крові Авеля праведного", постає в Євангеліях від Матвія та Луки у зверненні Ісуса Христа до книжників і фарисеїв: "О змії, о роде гадючий, – як ви втечете від засуду до геєни? І ось тому посилаю до вас Я пророків, і мудрих, і книжників; частину їх ви побиваєте та розіпнете, а частину їх ви бичуватимете в синагогах своїх, і будете гнати з міста до міста. Щоб спала на вас уся праведна кров, що пролита була на землі, від крові Авеля праведного, аж до крові Захарія, Варахїїного сина, що ви замордували його між храмом і жертовником!" [Мт. 23: 33–35]. В євангельській інтерпретації істотно розширюється символічне значення аналізованого образу зі зміщенням акценту з братньої (рідної) крові на кров праведну. У найширшому ж прочитанні пролиття "Авелевої крові" означає тяжкий злочин, несусвітній вчинок чи проступок. Захарій, що замикає криваве коло праведників, на думку Отців церкви, таких як Оріген, Василій Великий, Григорій Богослов, Іоанн Златоуст та ін., міг бути батьком Іоанна Хрестителя, Предтечі Ісуса Христа [2, с. 448].

Українські письменники ще від часів Київської Русі широко послуговувалися символом "Авелевої крові", тавруючи ним найстрашніші людські гріхи. Біблійний сюжет про Каїна і Авеля став універсальною моделлю для змалювання князівських міжусобиць, найперше в середньовічному літописанні та агіографії. "Житіє князів Бориса і Гліба" (за текстом другої пол. XVII ст.) так оповідає про скорботний трен князя Ярослава на місці, де безбожний Святополк замордував Бориса: "І поднесл Ярослав руки до неба, з плачем мовячи: "– Ото кров брата мойого взиває до тебе, Господи Боже мой, яко Авеля невинно-

го. Которому ти сам помсти, Господи!" [11, с. 418]. За допомогою підміни присвійного займенника автор життя надає старозаповітному символу особистісного звучання: "кров брата твого" перетворено тут на "кров брата мого". Такий прийом "заземлює" біблійний архетип, наближає його до конкретної епохи та реальних подій. Звертає на себе увагу суміщення в житійному уривку старозаповітного символу "кров брата" та його євангельської версії – "кров Авеля праведного".

Давньоруське потрактування міжусобиць як братовбивчих змагань, в яких проливається "Авелева кров", було такою вдалою художньою знахідкою і таким поширеним ходом, що відтворити українське середньовіччя без його використання видавалося в пізніші епохи просто неможливим. Відтак ця літературна традиція дістала потужний відгомін у історичних творах. У драматичній поемі І.Кочерги "Ярослав Мудрий" (1946) нарочитий новгородський муж Ратибор, викриваючи несправедливу і жорстоку політику князя щодо Новгорода, закликає і до Божої, і до людської відплати:

Це все одно! Бо кривд минулих много,

І всі вони до Бога вопіють!

Возстань і мсти! [9, с. 71]

Парафраз, запропонований І.Кочергою, є одним із найвільніших в українській літературі, оскільки старозаповітний символ "кров брата твого" тут взагалі відсутній і лише вгадується завдяки супровідним концептам "голосу крові" та "помсти".

Р.Іванченко в історичному романі "Гнів Перуна" (1978–1981) вдало реконструює давньоруську традицію прокльонів і політичного осудження в гнівній тираді отця Феодосія супроти київського князя Святослава: "Не по закону возсівши на отчому столі, гріх великий сотворив владика. Вигнав брата свого старійшого, що був йому замість вітця, у чужу землю лядську. Глас крові убійних вопіє на тя, князю, до Бога, яко кров Авелева на Каїна! На гонителя й убойника, братоненавидника і согрішителя, пошли, о Господи, свою караючу десницю, да утвердився б у землі нашій закон старійшинства во благо всієї Русі..." [7, с. 43]. Запозичення давньоруської інтерпретаційної моделі братовбивства, згідно з якою образи Каїна і Авеля накладаються на ворогуючих князів-братів (у цьому творі – Ізяслава і Святослава, синів Ярослава Мудрого), робить стилізацію Р.Іванченко історично переконливою і "живою". Авторка вдається до парафразу: "кров брата" – "кров убійних", за яким також стоїть ціла літературна традиція.

У "Літописі" С. Величка наведено неавтентичного листа І. Сірка гетьману І. Самойловичу, датований 1678 р., у якому застосовано згаданий прийом: "Хто туть слѣпотѣ ума твоего не удивится? Хто толикое жестосердіє твое разсмотрѣвши, можетъ къ тебѣ приклонитися зъ пріязнію и зичливостію? и ежели единого праведного Авеля кровъ волала отъ земля до Бога, о отмищеніи своємъ на Каина; то что разумѣешь, многіхъ и премногихъ братіи нашей, православнихъ християнь, проліная зъ твоей причини кровъ не будетъ ли на тебе

скаржитися, и Господа Создателя своего, Сувдіи Праведнаго, просити справедливости?" [1, с. 471]. Євангельський образ "праведного Авеля кров" літописець вписує до старозаповітного контексту, вдається до побарокового розлогого і пишного парафраза та застосовує прийом паралелізму, що змушує його двічі (другий раз – у проєкції на гетьмана І. Самойловича) переказати біблійну історію про братовбивство близькими, але не тотожними словами: "волати" – "скаржитися", "волати о отмщеніи" – "просити справедливости", "Бог" – "Господь Создатель", "Сувдія Праведний". Як бачимо, перейнята від середньовіччя традиція маркувати злочинних політиків "Авелевою кров'ю", набула в епоху Бароко ширшого застосування, адже йшлося вже не про суперників-братів, а просто про незугарних зверхників.

Найдраматичнішого прочитання символ "Авелевої крові" набув у давньоукраїнській релігійній полеміці. Оборонці православ'я, з одного боку, та прихильники унії, з іншого, неначе змагалися у звинуваченні опонентів у пролитті "Авелевої крові". Зокрема, А. Селява у творі "Антиеленх, себто відповідь на образливий писання" (1622) закидає козакам пролиття "невинної" уніатської крові: "Ця кров, невинно пролляна, чи не волає о помсту до Господа Бога з кров'ю праведного Авеля?" [3, с. 271].

Полеміст з православного боку А. Мужилівський 1629 р. випустив у світ книгу під назвою "Протиотрута преславному народу Руському, або застерєження проти Апології, отрутою наповненої, яку видав Мелетій Смотрицький", в якій назвав уніатів Каїнами. М. Смотрицький відповів на писання А. Мужилівського в "Екзетезисі, або Експостуляції, себто Суді між Апологією і Антидотом" (1629). На той час Мелетій, син славного Г. Смотрицького, лідера Острозького православно-гуртка, перекинувся до унії і у своєму "Екзетезисі" пригадав православним усі випадки фізичного протесту проти уніатського свавілля, звісно, жодним словом не згадавши про подібні вчинки з боку уніатів. "Чи ж не кричить на твоїх Каїнів, – писав М. Смотрицький у "Екзетезисі", – невинна кров брата нашого Авеля – благословенного Йосафата, архієпископа полоцького, та інших, котрих за це отцевбивство покарано! Чи не кричить (кров) і другого брата нашого, еромонаха Антонія Грековича? Не кричить тих двох священиків, нелюдсько замордованих: одного в Шаргороді, другого в Києві? Не волає і чесного мужа Федора Ходики, віята київського? І та кров чи на вас не кричить, що недавніх літ ріками текла, тих, що вважали, ніби за віру вмирають? Не згадую вже невинної крові покійного отця Іпатія Потія, митрополита київського, пролиті серед ринку віленської, що теж кричить на вас!" [3, с. 466–469].

В українській бароковій поезії символ "Авелевої крові" використовувався в різних жанрово-тематичних групах і мав розмаїті трактовки. Так, в історичних віршах "Авелева кров" зазвичай асоціюється з братовбивчими війнами періодів Хмельниччини та Руїни. На таке прочитання натрапляємо в поезії Л. Барановича "Меч землю рубонув, у крові потонув" зі збірки "Lutnia Arpolinowa" (1671):

Над нами висів меч, нині спадає,
І крушить він нас – аж лихо волає.
Над Авеля кров'ю земля голосила,
А нині кров більша наш край затопила.
Зумів ти води утримати, Боже! –
Твоя хай воля сю кров переможе.
Потопом землю не дав ти залити –
В поту кривавім не дай нас втопити [11, с. 299].

У давньоукраїнській духовній поезії образ "Авелевої крові" переноситься у вимір божественного. У "В'їнец [Христу], исплетенный от зв'їзд дванадесяти, во его ветроградном моленіи просіявших" (XVII ст.) Д. Туптала

включений чотиривірш (7 "зв'їзда"), в якому кров Авеля метафізично пов'язується з потом Христа:

Во вертоград'ї Христос потом излияся:
Пот от крове Авеля на нем показася;
Но егда пот во каплах крове ист'їкает,
Челов'їка от скверны Христос измывает [12, с. 288].

У 7 "зв'їзді" Д. Туптала осмислює вищий сенс Господніх страждань у Гетсиманії, зокрема оповідь євангеліста Луки про кривавий піт: "А як був у смертельній тривозі, ще пильніш Він молився. І піт Його став, немов каплі крові, що спливали на землю" [Лк. 22:44]. Авторитетний тлумач Біблії Б. Гладков зазначає, що невідомо, чи був це справжній кривавий піт, чи євангеліст лише порівнює його з краплинами крові [2, с. 623]. Д. Туптала ж цікавило не буквально, а духовне наповнення євангельської оповіді, в якій він убачав алегорію викуплення людських гріхів. Інтерполяція в євангельський сюжет "крові Авеля" – першої проллятої крові на землі, а також символу всіх подальших людських злочинів, надало поетичній інтерпретації Д. Туптала метафізичної об'рунтованості та глибини.

Символ "Авелевої крові" знайшов своє потрактування і розвиток в українському богослов'ї. У праці видатного теолога і гоміолета XVII ст. І. Галятівського "Гріхи розмаїті" (1685) подано цілий розділ, названий "Гріхи, які про помсту до Бога волають": "Таким гріхом є добровільне вбивство, коли Каїн забив безвинно Авеля, брата свого. Гріх той волав про помсту до Бога, так мовив сам Бог до Каїна: "голос крові брата твого волає до мене із землі" [Бут. 4:10]. Волає до Бога про помсту гріх содомський. Такі гріхи суть: ледарство, пиятики, розкоші, немилосердя до людей убогих, погордження Бога і страшна нечистість проти єства. Ті гріхи волали до Бога в Содомі, бо мовив Бог до Авраама: "Зойк содомський і гоморрський помножився до мене, і гріхи їхні завеликі" [Бут. 18:20].

Волає про помсту до Бога гноблення людей убогих, сиріт, удів, подорожніх і невільників. Коли єгиптяни мучили ізраїльтян, гріх той волав про помсту до Бога, так мовив Бог до Моїсея: "Зойк синів Ізраїлевих дійшов до мене, і я побачив тугу їхню, якою єгиптяни мучають їх" [Вих. 3:9].

Волає до Бога про помсту затримання заплати слугам, наймитам і робітникам. Так мовить апостол Яків до людей багатих, котрі затримують заплату робітникам своїм: "Ось волає затримана вами плата працівників, що працювали на нивах ваших, і волання женців у вуха Господа Саваофа ввійшли" [Як. 5:4] [10, с. 42–43].

Згідно з інтерпретацією І. Галятівського, гріхами, сумірними з пролиттям "Авелевої крові", є не лише вбивство, мужолозтво, гноблення бідних та лінощі, але й затримання плати наймитам працівникам. Дещо несподіване об'єднання в одному переліку тяжких і легких, як на світський розум, людських переступів не є випадковим чи довільним, адже бароковий мислитель пильно добрав їх зі Святого Письма, за критерій узявши старозаповітний концепт "голосу крові".

Невичерпний художній потенціал символу "Авелевої крові" породив цікаві інтерпретації його в українській літературі XIX–XX ст. У поемі "Тризна" (1843) Т. Шевченко характеризує цим образом закони людського життя, протиставляючи їм високі духовні поривання головного героя:

Когда брат брата алчет крови –
Ты сочетал любовь в чужих;
Свободу людям – в братстве их
Ты проявил великим словом:
Ты миру мир благовестил... [15, с. 166].

Ю. Федькович у вірші-інвективі "Наші "старі" (1886) вписує символ "Авелевої крові" в контекст галицького

культурно-політичного життя рубежу століть, у якому вгадуються конкретні явища й постаті:

О, схаменіться уже раз
Ви, обскуранти, ідіоти!
Бо ми вже люди, а не скоти,
Бо правда з нами і за нас,
А з вами лож одна мерзена,
Та Абля кров свята, невинна
На ваших каїнських руках!
І буде Каїна вас жаж
Всім на покай, усім на диво,
Гадюки, гнати аж у Неву,
А фурії – за вами вслід!..

Се Божий суд і наш завіт [13, с. 232].

Кого ж називає Каїнами Ю. Федькович? Чому Божий суд гнатиме їх аж до Неву? Усі ці питання прояснюються в примітці до вірша: "У сатиричному вірші "Наші "старі" засуджуються так звані "москвофіли" – представники буржуазної західноукраїнської інтелігенції, які служили реакційним силам царської Росії. Щоб зрозуміти нарікання Федьковича на "старих", які вчать "народ продавати", досить сказати, що в одній із лєнінградських наукових бібліотек зберігаються таємні доноси "москвофіла" І. Наумовича царському урядові на І. Франка та інших українських демократів, а також листи, у яких Наумович жалюгідно випрошує гроші за ці доноси" [13, с. 537].

Описуючи в кіноповісті "Україна в огні" (1943) дезертирство радянських воїнів, О. Довженко зводить основний закон війни до антитези "кров брата" – "кров ворога". Завдяки такій художній рецепції ненавмисне вбивство Павлом Хуторним батька показане письменником як закономірне й неминуче для дезертира:

– Не дратуйте, мене, тату!

– Павло!

– Пам'ятай, сину, не пролив ти крові ворога в грізну лиху годину, проллеш батькову і братову проллеш!

– Ну годі, дядьку!

– Купріян Михайлович!

– Та годі вам. Якось воно обійдеться. Живуть же люди... – утішали старого дезертири.

– Кидай зброю! – спалахнув Купріян і несподівано схопив за гвинтівку. Раптом прогримів постріл, і смертельно поранений Купріян упав з тяжким стоном додолу [4, с. 406].

Інтерпретаційні моделі образу "Авелевої крові" в зарубіжній літературі тяжіють до спільноєвропейської традиції. Тож радикально нових прочитань тут ми не зустрінемо, а радше цікаве і самобутнє наповнення відомих літературних "схем" і моделей. Так, у традиційній для середньовічної антисемітській оповіді про вбивство євреями побожного християнського хлопчика, яка лунає з вуст абатиси в "Кентерберійських оповіданнях" (XIV ст.) Дж. Чосера, наголошується на неминучій Божій покарі за пролиття невинної крові:

Народ, Всевышним проклятый! На что ты

Рассчитывал? Дурны твои расчеты –

Ведь к небу вопиет такая кровь,

А Божья честь восторжествует вновь! [14, с. 237]

На свіжу інтерпретацію символу "Авелевої крові" натрапляємо у французькій трагедії П. Клоделя "Благовіщення Діви Марії" (1912). За сюжетом, Мара вимагає у своєї прокаженої сестри Віолени, відомої благочестивим життям, воскресити свою померлу доньку:

В і о л е н а. Її душа живе в Бозі. Вона йде за Ягням. Вона разом з блаженними малими дівчатками.

М а р а. Але для мене вона мертва!

В і о л е н а. Ти дала мені її тіло, віддай решту Богові.

М а р а. Ні, ні, ні! Ти мене з пантелику не зіб'єш своїми святеницькими речами! Ні, я не заспокоюсь. Це молоко, що пече мені перса, волає до Бога, як кров Авеля!

Невже у мене півсотні дітей, щоб мені виривали їх з лона? Хіба ти знаєш, що таке роздертись надвоє, щоб породити цю крикливу істотку? І баба-пупорізка сказала, що я дітей вже не матиму. Та навіть якби сотню породила, це не була б моя крихітка Обен [8, с. 96–97].

Молоко матері, що втратила дитину, П. Клодель порівнює з кров'ю Авеля, при цьому він вдається до переосмислення супровідних концептів "голосу крові" та "Божої помсти", адже Мара прагне не покари, а Господнього чуда. Сенс і сила Клоделевої інтерпретації образу "Авелевої крові" в розкритті великого горя матері, яка сприймає смерть своєї дитини як найбільший злочин і закидає його Богові. На цю ж ідею натрапляємо в "Соборі Паризької Богоматері" В. Гюго, де сказано, що мати, втративши дитину, втрачає віру в Бога. Як письменник католицького світогляду П. Клодель уводить у сцену воскресіння дівчинки різдвяну літургію, тим самим неначе нагадуючи, що й Божа Матір оплакала свого єдиного Сина.

У підсумковому романі Ф. Достоєвського "Брати Карамазови" кілька разів вжитий символ "Авелевої крові", за допомогою якого письменник розв'язує чільну проблему своєї творчості – проблему злочину і кари. Завжди акцентована в письменника тема вбивства представлена в романі тріадою: як батьковбивство, братовбивство та самогубство. Ф. Достоєвський уводить образ "Авелевої крові" передусім у контекст батьковбивства, перетворюючи біблійний символ "кров брата твого" на "кров старика батька твого": "Отцеубийца и изверг, кровь старика отца твоего вопиет за тобою!" – заревел внезапно, подступая к Мите, старик исправник" [5, с. 521].

Супровідні концепти "голосу крові" та "помсти" дозволили Ф. Достоєвському виявити справжню ціну людського кровопролиття. Звинувачуючи на суді Дмитра Карамазова в тому, що "он обагрил свои руки кровью отца своего", прокурор Іполит Кирилович запевняє: "пролитая кровь уже закричала в эту минуту об отмщении" [6, с. 243], далі прокурор пов'язує два злочини – батьковбивство і самогубство. Таким чином автор підводить до думки, що розплатою за пролиття батьківської крові є самознищення. Інший герой роману, "таємничий відвідувач", уникнувши людського суду, дістав нестерпні душевні муки: "Наконец начала ему грозно и горько мерещиться кровь убитой жертвы, погубленная молодая жизнь ее, кровь, вопиющая об отмщении. Стал он видеть ужасные сны. Но будучи тверд сердцем, сносил муку долго: "Искуплю все тайною мукой моею". Но напрасная была и сия надежда: чем дальше, тем сильнее становилось страдание" [5, с. 362]. В інтерпретації Ф. Достоєвського істинна кара за вбивство є не людською, а Божою, вона породжується в душі і чиниться над душою. Значну роль у донесенні цієї ідеї до читача відіграв образ "Авелевої крові" як архетип, в якому зведено і розв'язано проблеми вбивства й покари.

Використання образу "Авелевої крові" в українському та світовому письменстві є дуже широким. Натрапляємо на нього в агіографії та літописах, богословських працях та полеміці, поезії, прозі, драматургії. Протягом світової подорожі символ "Авелевої крові" набув розмаїтих перевтілень і прочитань, поштовхом до яких став парафраз старозаповітного образу Ісусом Христом. Услід Христу, який поклав вину за Авелєву кров на книжників і фарисеїв, творці художньої літератури звинувачували в її пролитті незугарних політиків; уніатів і православних; поляків і козаків; воїнів і дезертирів; євреїв і москвофілів; грішників усіх мастей, та й увесь людський рід. Тінь Каїна, кинута на цих персонажів, метафізично ототожнила їх з біблійним братовбивцею, створивши художній ефект величезної емоційної сили.

1. Величко С. Лѣтопись. Т. 2. – К., 1851; 2. Гладков Б. И. Толкование Евангелия. – СПб, 1909; 3. Грушевський М. Історія української літератури. – К., 1995. – Т. VI; 4. Довженко О. Тв.: У 5 т. – К., 1966. – Т. 5; 5. Достоевський Ф. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1982. – Т. 11; 6. Достоевський Ф. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1982. – Т. 12; 7. Іванченко Р. Гнів Перуна. – К., 1982; 8. Клодель П. Благовіщення Діви Марії // Французька п'єса XX століття: Театральний авангард. – К., 1993; 9. Кочерга І.А. Ярослав

Мудрий. Свічине весілля. – К., 1963; 10. Повернення до Божого храму. – К., 2004; 11. Українська література XVII ст. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – К., 1987; 12. Українська поезія. Середина XVII ст. – К., 1992; 13. Федькович Ю. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Листи. – К., 1985; 14. Чосер Дж. Кентерберійські розповіді. – М., 2007; 15. Шевченко Т. Кобзар. – К., 1987.

Надійшла до редколегії 21.09.10

О. Філатова, канд. філол. наук

"ВИРОБНИЧИЙ" РОМАН ЯК ТЕХНОКРАТИЧНИЙ ПРОЕКТ "ІНЖЕНЕРІЇ ЛЮДСЬКОЇ ДУШІ"

Зроблено спробу дати індивідуальне прочитання "виробничого" роману як естетичного втілення "життя свідомості" автором: відрізняючи об'єктивне від кон'юнктурного, тобто, враховуючи "коефіцієнт викривлення", беручи "від супротивного".

Individual rendition of "manufacture" novel as the author's estetic embodiment of "life of consciousness" is presented via opposition of objective and conjuncture, taking into account the effect of deviation, and rendition form the contrary.

Для мобілізації мас на виконання завдань "по всіх фронтах соціалістичного будівництва", як засвідчила практика 30-х рр., партійно-державний апарат використовував усі механізми агітаційно-пропагандистської системи. Певна річ, не могло бути індивідуальним до означеної соціокультурної ситуації й словесно-образне мистецтво, інкорпороване в динаміку буття країни. Артикульовані на шпальтах літературних газет і журналів гасла "створимо Магнітобуду літератури", "творчу енергію – темам п'ятирічки", "за новий тип письменника – ударника соціалістичного будівництва" тощо стали реакцією і колективною відповіддю літераторів на заклик партії долучитися до модернізації промислового потенціалу України. Маємо на увазі не стільки безпосередню участь у виробничих процесах, що сприймалася тоді як норма творчої діяльності, скільки індивідуально-авторське виконання соціального замовлення на рівні художнього зображення "життєвих модусів" соціалізму. Йдеться, власне кажучи, про відтворення хроніки першої п'ятирічки у т.зв. "виробничому" романі, інтенсивно продукованому в українській літературі на зламі 20-х – 30-х та в першій половині 30-х рр. минулого століття.

Якщо скористатися тезаурусом творів на виробничу тематику, укладеним у процесі обсервації українського радянського роману З. Голубєвою [2, с. 95–96] та В. Дончиком [7, с. 86], то можна виявити певні (досить прикметні в контексті аналізу проблеми) ознаки: по-перше, абсолютна більшість серед авторів виробничих романів належить "речникам партії" в літературно-художній сфері – членам "пролетарських" організацій (насамперед ВУСППу та "Молодняка"), які активно відгукнулися на заклик партії та включилися в механізм соцзмагання на літературному фронті; по-друге, потік літератури означеного жанрового різновиду ідейно-тематично корелює із сучасними йому політичними установками, постульованими в документах партійних пленумів і конференцій. І, насамкінець, виробничий роман експліцитно репрезентує калейдоскоп, точніше безперервний потік явищ / подій / фактів, що відтворюють конкретний процес індустріалізації, в основному локалізований межами України, рідше – інших республік СРСР (що, власне, засвідчує "географія" та хронологія зображуваних подій, які часто збігаються з явищами конкретно-історичної соціальної реальності).

Художньою "реакцією" українських письменників на ідеолого-естетичні "завдання моменту" (з одного боку, "правдиве, історично-конкретне зображення" героїчних досягнень трудових колективів на будівництві великих промислових об'єктів, з іншого – виховання / "формовка" "нової" людини) можна назвати романи, які ілюструють зростання рівня технічного прогресу в радянській промисловості, відтворюють участь людини в індустріально-виробничих процесах (досить часто домінує показ самих технологічних процесів) та адміністративних (соціально-

класових) конфліктах у найважливіших сферах / галузях "будівництва соціалізму". Іншими словами, фокус авторської свідомості зміщується з проблематики метафізичної, характерної для романістичного дискурсу 20-х рр., на конкретику виробничих завдань, що набувають характеру осмисленої діяльності й сенсу життя героїв.

Попри нерівнозначний ступінь художньої довершеності, український роман на виробничу тематику (кращі його зразки) сучасні літературознавці визнають "певним здобутком у розширенні жанрово-тематичних обріїв національної літератури, у функціональному й стилістичному збагаченні літературної мови" [5, с. 93], який репрезентував "відголоски тих новаторських пошуків та навіть експериментаторства, що були притаманні романтиці 20-х років" [1, с. 162], однак не витримав перевірки часом і не зберіг свого ідейно-естетичного значення. Між іншим, завважимо, спроби інтерпретації нової жанрової форми в сучасних герменевтичних координатах артикульовані доволі побіжно – насамперед у контексті теоретико- та історико-літературного аналізу діахронічних трансформацій української романістики XX ст. загалом чи обсервації парадигмальних текстових стратегій у вимірі літературно-ідеологічного канону соціалізму зокрема.

Зрештою, не маючи на меті вдаватися до аналізу критичних джерел віддаленого або недавнього часу, залишимо поза увагою історико-літературну аргументацію, всі pro et contra "виробничого" роману і спробуємо дати, враховуючи лапідарно схарактеризовану І. Дзюбою установку, індивідуальне "прочитання" "виробничого" роману як естетичного втілення "життя свідомості" автора: відрізняючи об'єктивне від кон'юнктурного, тобто, враховуючи "коефіцієнт викривлення", беручи "від супротивного" [5, с. 88].

Логіка наукових розвідок засвідчує, що Україна "вступала в XX століття як модерна нація" [3, с. 129], яка мала потенціал і реальні перспективи для розширення масштабів економічного й соціокультурного розвитку. Думається, певною мірою саме в цьому варто шукати об'єктивну аргументацію до пояснення нечуваних темпів індустріального оновлення, величезної енергії, пафосу, ентузіазму народу і, зрозуміло, у цьому ж контексті – бажання українських письменників бути співучасниками означеного процесу. Певна річ, не варто ігнорувати впливу ідеологічних механізмів на світогляд і мислення літераторів: у тоталітарному суспільстві віра в "Абсолютну надреальність у формі Божества або суспільного ідеалу" [18, с. 111] породжувала буквально метафізичну впевненість у необхідності / "правильності" того, що відбувається. Не відкидаємо також і фактор психологічного (фізичного) тиску на митців, у результаті якого одні з них свідомо вдавалися до компромісу з владою – виконували соціальне замовлення,

підпорядковуючи естетичні позиції ідеологічним маніпуляціям, de facto підтверджуючи "переродження переконань"; інші – з позицій ідейно-політичного радикалізму відверто декларували підтримку "генеральному курсу" партії й активно перебирали на себе функції її представників / речників у літературно-мистецькому житті. У першому випадку це давало шанс на отримання певної індульгенції за колишні "гріхи" й, імовірно, надію уникнути прямих репресій, у другому – можливість утримати лідерство в політичних, кон'юнктурних – не органічних для літератури – змаганнях, а також реальну перспективу "завоювати в самій літературі командні ідеологічно-художні позиції, стати виробничим ... гегемоном, передовиком, що веде за собою ... всю радянську літературу" [21, с. 15]. Зрештою, припускаємо, в обох випадках важливо було не залишитися ізольованим – поза герметичною структурою суспільного організму: "страх смерті паралізує, страх випадання з норми формує бажання вступити в гру, нехай навіть смертельно небезпечно" [11, с. 201].

Отже, у контексті таких спостережень очевидно, що химерна "суміш ідеології, суспільного тиску й одухотвореності" [10, с. 124] стала тим своєрідним каталізатором, що сприяв інтенсивному формуванню й розвитку нового жанрово-тематичного різновиду вітчизняної літератури. Американська славістка К. Кларк висловлює припущення, що основи кодифікації соцреалістичної літератури становила чітко визначена "основоположна фабула" чи т. зв. "оповідна рамка" [10, с. 218]: "виробничі" романи цього періоду повторюють "основоположний сюжет", у якому синтетично поєднані найважливіші категорії культури та проілюстровані ідеологічні установки. Цілоком підтримуючи висловлені дослідницею міркування, хотілося б звернути увагу на те, що моделювання схеми елементів фабули типового "виробничого" роману відбувалося за сталінським технократичним проектом "інженерії душі", сфокусованим на творення раціонально обґрунтованої, внутрішньо несуперечливої моделі соціальної дійсності. Характерно, що технологічність "процесу" виявляється і на рівні кодифікації ідейно-тематичного змісту твору, і на рівні методики впливу й формування спрощеного "горизонту сподівань" масового читача. Як правило, однорідну художньо-ідеологічну конструкцію роману на виробничу й урбаністичну тематику становлять жорстко регламентовані когерентно-сміслові "блоки" ритуалізованого характеру:

✓ промислово-економічний "блок" ілюструє успішні результати процесу соціалістичної індустріалізації: будівництво нових промислових об'єктів, роботу в авральному режимі, масштабні темпи виробництва, запровадження нових форм і механізмів господарювання, участь робітників у соціалістичному змаганні, встановлення нових рекордів, зміни в технічному оснащенні праці, ліквідація виробничих проривів;

✓ завдання соціально-політичного "блоку" полягало у фетишизації ідеї класової боротьби із замаскованими внутрішніми та зовнішніми ворогами радянської держави: шкідництвом буржуазних спеціалістів, злочинними діями чиновників адміністрацій, підступними намірами й інтригами "старої" консервативної інтелігенції;

✓ культурно-побутовий "блок" демонструє зміну свідомості "рядового солдата" радянської індустрії, формування нових аксіологічних цінностей: зростання трудового ентузіазму, творчої енергії, самопожертви, утвердження інтернаціоналізму, колективістичності, витіснення індивідуалізму приватної людини тощо.

У свою чергу, кожен із означених композиційно-сміслових "блоків" згідно з ідеологічними установками щодо формування свідомості естетичного адресата нової формації виконує чітко окреслені прагматичні функції: політичний "блок" виховує ненависть до ворогів, які, прагнучи будь-що завадити виконанню планів першої п'ятирічки й тим самим нанести шкоду молодій радянській економіці, вдаються до прихованого шкідництва й саботажу; культурно-побутовий – загартовує "жорсткий ригоризм і аскетизм цілеспрямованої натури", формує "комуністичну віру й партійну соборність", "ідейну переконаність і непохитну принциповість у всьому" [12, с. 17]; промислово-економічний – в умовах "успішного наступу на капіталістичні елементи" посилює механізми мобілізації людей на активну цілеспрямовану діяльність задля виконання соціальних завдань.

Три "книги" "виробничого" роману О. Копиленка "Народжується місто" експліцитно репрезентують поперечно окреслену нами ритуалізовану схему конструкції: у романі акумульовано основні параметри, притаманні битві на "трудоному фронті": напружений ритм будівництва, порушення графіку робіт під час зведення житлових корпусів, ліквідація прориву; неймовірно складні, на межі людських можливостей, умови праці робітників із бригади мулярів Раї Душі, бригад теслярів і чорноробів; протистояння Тані Кааб з німецькими "спеццями" й буржуазним оточенням власної сім'ї; керівна роль партійних лідерів Микити Павлюка, Сашка Неїжмака в процесі організації праці та формуванні свідомості радянського трудівника тощо. Характерно, що фороване будівництво Стальгорода постає раціонально обґрунтованою візією народження соціалістичного майбутнього – "міста нового, колективістичного, усупільненого побуту".

Завважимо, такий погляд на сакраментальне прийдешнє (тільки в іншій модифікації) солідаризується з висловлюваннями аналогічної семантики героя роману "Зоряна фортеця" О. Донченка бригадира Улогова, ("...своєю важкою працею ми будемо великий завод, нове місто, а разом із ним і нове життя" [6, с. 1197]), із виступом секретаря округового партійного комітету Титана з роману "Кварцит" О. Досвітнього ("Все, що добувається пролетарською працею, не може загинути. ... Зараз ми в цьому невеликому місті будемо вищі освітні наукові заклади, будинки культури. За три-чотири роки вони дадуть тисячі нових ... діячів. І це будуть робітники, командири будівництва" [8, с. 158]), із міркуваннями інженера-хіміка Каргата з роману "Інженери" Ю. Шовкопляса ("...прошу вас зважати на труднощі, які обов'язково постануть перед дослідниками. Нове ніколи не вилуплюється, мов курча з яйця. Новому доводиться завойовувати собі право на існування. Не тільки працювати, але й завзято боротися за зроблене – от що перед нами..." [22, с. 105]). Відтак, "народження міста" (заводу, фабрики, шахти і под.) стає ідеологією, символом, що "спирається на загальну тенденцію мови до метафоризації ключового слова, а також на ключові метафори сталінської епохи "будівництво соціалізму" [9, с. 97].

У "виробничій" сюжетній тканині роману "Народжується місто" експліцитно домінує політичний складник – зображення класової боротьби із замаскованими шкідниками, партійними бюрократами, кар'єристами-інженерами. "Класово-ворожі елементи" стають на заваді дострокового закінчення будівництва житла для робітників Харківського заводу: штучно створюють проблеми з будівельними матеріалами, намагаються перешкодити запровадженню нових методів праці, зрештою, здійснюють замах на життя "командира ударного

комсомольського батальйону" Раю Душу. Прикметно, шкідники – "нестійкі селяни-чорнороби", колишні заможні господарі-середняки (що, як відомо, складали основну робочу силу першої п'ятирічки), – так само, як і інші "вороги народу", наділяються в міфологізованому світі роману демонічними рисами, з'являються як втілення невидимого, але могутнього царства зла, антагоністичного до світу героїв-творців [4, с. 750–755]. Подібна тенденція репрезентує чітку схему зображення селян консервативним / несвідомим класом із "подвійною природою", часто – ворожою до політики комуністичної партії та її планів щодо культурно-економічного оновлення радянського села.

Художня експлікація масового ентузіазму, ударництва, організації соціалістичного змагання, ідейної загартованості / переконаності персонажів, активної боротьби з проявами індивідуалізму й анархізму, руху до колективізму як домінанта самосвідомості превалює в семантичному полі третьої "книги" роману "Народжується місто". Звертають на себе увагу позитивно марковані герої-трудівники та художня оптика їхньої експлікації. У системі ідейно-естетичних координат роману це люди однієї, але полум'яної пристрасті, пролетарської ідеї, яка повністю організовує існування буття, люди фанатично реалізованого проекту – форсованого, на межі вищої емоційної та фізичної напруги, перетворення життя заради комуністичного грядущого. Свідомість героїв – нова, духовна – формується у боротьбі зі старими канонами, буржуазною мораллю, ігноруючи природні людські потреби, гартується у боях на "новому", соціалістичному "трудовому фронті".

Симптоматично, ударна праця радянських робітників на будівельних майданчиках Стальгорода (попри неймовірні побутові труднощі: нестачу взуття й одягу, погане харчування, холод у спальних бараках тощо) в авторській інтерпретаційній моделі уподібнюється мистецтву, художній творчості: ліричній пісні, "найкращій картині в світі, найкращій поемі", які народжуються із суми колективних зусиль. Складне реальне сьогодення постає в ілюзорному антуражі "світлого майбутнього" – романтизованого та ідеалізованого. Загалом, кажучи словами аналітика феномену свідомості М. Мамардашвілі, у площині художнього тексту відбувається фокусницьке усунення реальності, тобто формується абсолютно первісний, дохристиянський стан якогось магічного мислення, де слова і є нібито реальність.

У межах художньо-ідеологічного проекту верифікується автором система цінностей індивідуального буття та способи поведінки персонажів. Аналіз смислових інверсій у структурі твору дозволяє стверджувати, що в авторських рефлексіях виразно превалює тенденція до фіксації верховенства колективного / суспільного над приватним / індивідуальним. На передньому плані переживання та емоції позитивних героїв, але в основному всі вони детерміновані соціальними факторами (проблемами на будівництві житлових об'єктів, боротьбою зі шкідництвом, проблемою дострокового виконання плану тощо) й абсолютно не корелюють із неоднозначними виявами людської іманентності (за винятком історії Тані Кааб). Іншими словами, приватне життя героїв – без рефлексії внутрішнього світу, тілесності й духовності – митець "перетворює ... у невиразне тло, на якому розгортається історія про велике будівництво і битву" [14, с. 806] на "трудовому фронті" Стальгорода.

Якщо йти за логікою авторської обсервації мікросоціальних процесів "народження міста", то можемо виокремити в романі константу ідеологічно інспірованої мо-

делі взаємовідносин між сферою громадського й особистого, колективного й індивідуального, що виразно окреслюється в життєвій практиці персонажів. Поза всяким сумнівом, сенс їхнього буття становлять санкціоновані колективом і владою виробничі завдання, герої дуже легко приносять у жертву власні інтереси інтересу громадському. Власне кажучи, відбувається парадоксальний процес "розчинення" індивідуального "я" в надособистому та / або самоідентифікація з частиною могутнього цілого – колективного "ми". Скажімо, вагітна працівниця їдальні Марфа навіть перед пологами залишається на своєму "посту", попри те, що "закон давав їй відпустку, але вона не хотіла покинути роботу і працювала уперто, навіть урочисто" [13, с. 23]. "На старості літ" мати Микити Павлюка йде працювати до їдальні не задля заробітку, а тому, що "треба ж у громадському житті справжнє місце мати" [13, с. 105]; батько активно бере участь у "засіданнях, яких і не перелічити: в парткомі, в міськраді, в завкомі, червоногвардійці, партизани, ударники..." [13, с. 201]. Артикуючи любов до "книжки, фізкультури і Стальгорода", категорично, з позицій революційного максималізму, відмовляється від родинних почуттів Таня Кааб: у раціоналістичному проекті життя дівчини, запрограмованому на служіння високій ідеї "щасливого майбутнього", кохання, сім'я, діти ідентифікуються атавізмом минулого.

Загалом, експлікуючи інтерпретаційну модель буття в романі "Народжується місто", слід наголосити, що всі проблемні колізії визначають орієнтацію авторської свідомості на соціополітичний клімат країни та діалог з ідеологічними константами радянського буття. Так, скажімо, структура гранично функціонального сюжету з недвозначними акцентами, полярною конфліктністю персонажів, превалюванням суб'єктивовано-тенденційних характеристик "ворогів народу" художньо ілюструє / підтверджує сталінську тезу про "загострення класової боротьби і посилення опору капіталістичних елементів міста і села" в ході "успішного наступу соціалізму" [20, с. 35]. До речі, ця теза прямо артикулюється в статті редактора заводської багатотиражки комуністки Катерини Островської з роману "Помилка" С. Складенка ("... чим більше зростаємо ми, тим шаленіший опір чинять наші вороги, тим дужче вони намагаються зірвати наші плани, пошкодити наше будівництво" [19, с. 119]), оприявнюється в імперативних формах виступу літератора Карпа з роману О. Досвітнього "Кварцит" ("... в часи, коли гегемоном стає пролетаріат, до нього примагнутиметься сила пройдисвітів, що прагнуть використати для особистої вигоди всі привілеї в переходову добу... Коли до пролетарських літературних шеренг хочуть пролазити пройдисвіти – їх треба викривати й нищити, бо своєю навалою, а згодом, може, й становищем, вони можуть нанівець звести великі завдання літератури, як класового мистецтва" [8, с. 64]), у категоричному вердикті комсомолки Саші із "Зоряної фортеці" О. Донченка ("Класова боротьба точиться, вона лише набула інших форм. ... Караємо ми цю наволоку, що винна в затримці будівництва, нещадно караємо!" [6, с. 294]) тощо.

Звернення О. Копиленка до проблеми "радянської" буржуазії на художньому рівні аргументує об'єктивність сталінської риторики про стару буржуазну інтелігенцію як "вмираючий клас", що не бажає "добровільно йти зі сцени" [20, с. 37]. Поведінка Тані Кааб у сім'ї, гострі зіткнення, викриття злочинних махінацій рідного брата, який разом з іншими "саботажниками" намагається перешкодити будівництву соціалістичного міста, зрештою,

остаточне зречення своїх рідних і прихід у нову пролетарську родину Павлюків, за авторським задумом, засвідчує класову перемогу пролетаріату над буржуазією та реакційною інтелігенцією, перевагу колективного над вузько індивідуальним (тобто, сімейним), вищість комуністичної моралі над дрібнобуржуазним нігілізмом.

Наявність широкого спектру міфологем, репрезентованих за схемою технократичного проекту соцреалістичної літератури (тобто, з чітко окресленим промислово-індустріальним, політичним та культурно-побутовим ракурсами імплікації), типова для твору О. Кундзіча "Моцарт і ботокуди" ("Долина Май"). Вписуючись в ідеолого-тематичні реєстри інституційно закріпленого нового творчого методу, О. Кундзіч свідомо моделює композиційно-сюжетну структуру тексту на основі регламентованих когерентно-смислових "блоків": перший "блок" – зображення напруженої праці трудівників Донбасу, конкретних досягнень у розвитку промисловості; другий "блок" – відтворення протистояння двох антагоністичних світів – світу міщанської та пролетарської інтелігенції, негативного впливу обивательської філософії буття та духовну вищість "справжнього творця й хазяїна культури – пролетаріата"; третій "блок" – показ механізмів формування "нової" людини, констатація переможних результатів культурного будівництва "вугільного краю". Проте, на відміну від чималої кількості творів про соціальну й матеріальну практику соціуму, часто зацентрованих на фактографічний / ілюстративний показ індустріальних процесів, художньо-ідеологічну основу тексту О. Кундзіча становлять проблеми формування "нової" особистості, яка шляхом складних моральних випробувань крокує до духовного й культурного вдосконалення. Більше того, за словами автора, осмислюючи колізії "робітника-раба і робітника-господаря не лише виробництва, але й найпередовішої ... у світі країни", він намагався поставити питання "двох культур (культури розкладної і культури соціалістичної)" [17, с. 7]. Відтак, позитивно марковані герої роману є носіями не лише масової, пануючої ідеології, але й гуманістичних та культурних цінностей. У цілому, як нам видається, сутність означеного конфлікту, що найгостріше оприявнюється в екстремальній ситуації духовних і фізичних випробувань героїв, полягає не тільки (й не стільки) в тотальній опозиції двох різних світоглядів і двох різних культур – колективної пролетарської та індивідуалістичної міщанської, як у протистоянні двох систем – соціалістичної (прогресивної) та буржуазної (відмираючої).

Прикметно, картини індустріального Донбасу репрезентовані в романі "Моцарт і ботокуди" досить символічно й виступають, швидше, узагальненою панорамою в процесі творчої обсервації проблемних питань буття "нової" радянської людини. В основному фавульній простір виробничого роману розгортається навколо історії на "комсомольській дільниці шахти Надіївка", точніше – навколо аварії, з'ясування її причин та подолання наслідків. Однак в романі не знайдемо активної орієнтації (порівняно з іншими творами нового жанрово-тематичного різновиду) на масового персонажа чи акцентування на масових сценах: у сфері свідомості автора – не вчинок / дія / акція колективу шахтарів як однієї маси, спресованої єдиною ідеєю, а герой-особистість, репрезентований об'ємно й глибоко, у психологічній неоднозначності. Такими, скажімо, є танцюристка Люба Світашова, завдільницею Коля Буровий, які крізь сумніви й суперечності, внутрішню боротьбу, пошуки істини проходять до вищого (читай – комуністи-

чного) ступеня у своєму духовному, моральному й культурному розвитку. Шлях від дискомфортного розбалансованого стану до "прозоріння" долається за допомогою колективної "терапії" – психологічного тиску з боку молодшого покоління шахтарів, комсомольської бригади, та методів (як у більшості виробничих романів) батьківського виховання старшого покоління, членів комуністичної партії. Завершення протистояння між особистим (стихийним) і суспільним (свідомим) у житті героїв легітимізує символічний процес "смерті" / "народження": цілком очевидно, втрачаючи індивідуальне "я", вони помирають як особистості, щоб відродитися як учасники могутнього робітничого колективу [10, с. 77].

Звичайно, у романі О. Кундзіча експліцитно оприявнюється типовий для "виробничого" жанру політичний конфлікт, що визначає диференціацію персонажів за соціально-класовим принципом: свідомо шахтарська молодь на чолі з письменником Сташком Пращуком, комсоргом Яшею та генерація досвідчених шахтарів і комуністів – з одного боку, з іншого – родина обивателів Причерків та їхні прибічники-однотумці. Варто звернути увагу на той факт, що загострення протистояння класових сил розгортається не стільки у площині виробничої проблематики, скільки на рівні художньої рефлексії найрізноманітніших виявів людської іманентності. Передусім позиції героїв поляризуються в контексті вибору інструментальних стратегій самореалізації в усіх сферах життєдіяльності: один шлях (верифікований автором у світлі ідеологічної системи координат) пов'язаний із соціальною та колективною інтеграцією, що унеможливує будь-яке автономне існування, інший – з індивідуальною ідентифікацією самого себе. Якщо для Причерків "тихі напівлітературні сімейні вечірки" – можливість "побути самим собою", "просто людиною", тобто, зберегти в собі індивідуума, то в інтерпретації Сташка, Колі, інших комсомольців – це підступні спроби відвернути пролетарську молодь від колективу, зрештою, це злочин, за який "треба карати", давати "многая лета з суворою ізоляцією" [15, с. 359]. Позаяк, саме на таких зібраннях, використовуючи нерішучість і сумніви в діях завдільниці шахти "Надіївка" Бурового, самотність танцюристки Світашової, замаскований ворог "методично й певно розгвинчує ... людей" [15, с. 292], тобто вдається до прихованої маніпуляції свідомістю радянської молоді, виховує новоявлених "ботокудів"-саботажників.

Отже, в ідейно-змістовій площині роману "Моцарт і ботокуди" художньо оптимізовано іманентні складники промислово-індустріального та культурного будівництва Донбасу. Але чи не вперше в контексті відображення пафосу звершень, масштабних перетворень (домінантно-репрезентативних для жанрової структури виробничого роману) локус авторської свідомості значно зміщується в бік індивідуально-особистісного, а не соціально значимого. Більше того, у тканині художнього тексту О. Кундзіча окреслюються трагічні колізії психологічного плану (хоч і з певними ідеологічними акцентами): на рівні боротьби внутрішнього "я", "переживання" персонажами своєї духовності, у спробах самоідентифікації, схарактеризованих радянською літературною історіографією "дрібними побутовими конфліктами". Маємо на увазі не стільки репрезентацію в тексті художніх формул з акцентованою семантикою опозиційності (свій / чужий), скільки використання закодованих символів, що "оприявнюють" латентні прояви екзистенційного страху, тривоги й невпевненості, сумніви у процесі формування життєвих орієнтирів Люби Світашової та Колі Бурового.

Так само, як ідентифікують суто трансцендентне – сферу душі (підсвідомі бажання, сугестивні наміри, ірраціональні почуття) героїні виробничого роману "Народжується місто" Тані Кааб, стан психічного роздвоєння / "злам свідомості" письменника Огея, головного героя роману "Кварцит" чи позбавлені фанатичної одержимості рефлексії комсомольського ватажка Юрка Гармати з роману "De-facto".

Цілковито очевидно, за форсованою імітацією реальних колізій радянської дійсності в актуальній і офіційно заохочуваній формі виробничого роману іноді приховувалося замасковане втілення істинного змісту. Санкціоновані владою символи радянського буття у процесі взаємодії з компонентами індивідуально-авторського світобачення, особливостями природного обдарування виражають малопомітні відхилення, а відтак, інтерпретація атмосфери епохи індустріалізації набуває нових відтінків. Приміром, зображені в романі О. Копиленка "Народжується місто" побут, деталі інтер'єру наводять на двозначні аналогії. З одного боку, вони характеризують сувору простоту умов життя (швидше, бідність, що межує з убогістю) та символізують характер і силу духу будівників нового соціалістичного міста – справжніх колективістів і самовідданих трудівників. З іншого боку, виокремлені в текстовій структурі роману побутові деталі комбінуються в примітивно-алогічну трагікомічну картину, яка відтворює лімінальність буттєвого простору "нової людини", що передбачає стадію деструктивності, втрату визначеності в соціальному й духовному світі.

У процесі інтерпретації нового соціокультурного феномена – будівника соціалізму – семантичне наповнення та конфігурація ідеологічного коду в образно-смісловій структурі виробничого роману іноді набувають не тотожного загальноприйнятому, "затвердженому" значення. Скажімо, попри експліковану в текстах закономірність раціональної модернізації світу, людини та її свідомості, відображення процесу апробації індивідуума на соціальну й культурну функціональність, помітно увиразнюються контури осмислення літературного героя в іншому, несанкціонованому, ракурсі. Текстологічний аналіз дозволяє виявити певну специфіку: новий ідеальний типаж "виробничого" роману 30-х рр. – в основному представник технічної або творчої інтелігенції – не завжди був однозначним у сприйнятті радикальних перетворень, детермінованих конкретними соціально-політичними умовами й історичними обставинами. Більше того, в окремих інтерпретаційних моделях нового жанрового різновиду окреслюється парадоксальна контамінація протилежних модусів світобачення, часто завуальованих за масштабними картинами індустріальної реконструкції країни й переможними рапортами про трудові звершення пролетаріату. Так, у численних дискусіях, полеміках героїв-літераторів із роману "Кварцит" О. Досвітнього спостерігаємо, з одного боку, позицію відсторонення / збереження естетичного status quo суб'єкта літератури. З іншого – експліцитне позиціонування власної класової "неповноцінності", самоідентифікацію в соціальному просторі з "юнаком-новаком перед рухливою машиною", якого "проймає острах", "гнітючий острах", що породжує недовіру до "людини" [8, с. 106]. Ліквідація психічної напруги від неусвідомленого почуття невпевненості / невизначеності, подолання негативних психологічних потенцій, на яких перманентно фокусується увага автора, в реальному бутті письменника Огея відбувається через символічний обряд ініціації, що забезпечує інтегрування із зовнішньою

авторитетною інстанцією (колективом гірняків) й формування таким чином "активної життєвої позиції".

Отже, на тлі іманентного для літературно-художньої парадигми 30-х рр. процесу конструювання твору за чітко визначеними ідеолого-естетичними параметрами певною мірою фіксується зворотна інтенція. Інакше кажучи, символічні форми соцреалізму оприявнюють не лише універсальну (у вимірах канону) інтерпретаційну схему: об'єднуючись у загальну "основоположну фабулу" на перетині "встановленого, того, що змінюється, та власне авторської позиції", детермінують в системі знаків нові концепти. Як справедливо зазначає К. Кларк, "ці символи багатозначні всередині самих себе"; позаяк "вони є словами, то в них залишаються можливості для інших значень, і досвідчений письменник грає на цьому" [10, с. 21].

Зрештою, підсумовуючи власні спостереження над специфікою об'єктивації "авторитарної" я-свідомості творця в текстовій структурі нового жанрового різновиду, визначаємо певну закономірність: за однорідною художньо-ідеологічною конструкцією, однотипністю сюжетних колізій, прямолінійністю характерів, відсутністю творчих стильових варіацій (як результату політичного тиску на художню свідомість) у площині "виробничого" роману парадоксально окреслювалися "більш вільні форми вираження", інспіровані авторським умінням "отримувати власну користь із багатовалентності літературних іконічних знаків" [10, с. 21]. Таким чином, можемо констатувати, що "виробничий" роман як відгук автора на актуалізовані сучасністю проблеми є явищем двоїстої природи. З одного боку це – технократичний проект "формовки" / "інженерії людської душі", що відображає художньо-образну схему міфологізації буття естетичного адресата. З іншого – специфічний продукт з експліцитно вираженою семантичною дифузійною формулою офіційного метатексту, що детермінує несанкціоновані в системі знаків нові концепти як елементи "дискурсу влади" й "замінники езопової мови" (К. Кларк) водночас.

1. Васильєв М.С. Український роман 1920-х – початку 1930-х років: генерика й архітектоніка. – Кам'янець-Подільський, 2007; 2. Голубева З.С. Український радянський роман 20-х років. – Харків, 1967; 3. Грицак Я.Й. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX-XX ст. – К., 2000; 4. Гюнтер Х. Архетипи советської культури // Соцреалистический канон. – СПб., 2000; 5. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду: Твори українських радянських письменників 30-х років про індустріалізацію, колективізацію, розкуркулення, голод // Сучасність. – 2003. – №1; 6. Донченко О. Зоряна фортеця // Донченко О. Тв.: У 6 т. – К., 1956. – Т. 1; 7. Дончик В.Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. – К., 1987; 8. Досвітній О. Кварцит // Досвітній О. Твори: У 2 т. – К., 1991. – Т. 2; 9. Дужина Н. Вымысел, основанный на реальности. Приметы сталинского быта в повести А. Платонова "Котлован" // Вопросы литературы. – 2008. – №2; 10. Кларк Е. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург, 2002; 11. Козлова Н.Н. Согласие, или Общая игра (методологические размышления о литературе и власти) // Новое литературное обозрение. – 1999. – №40; 12. Кондаков И. Наше советское "всё": Русская литература XX века как единый текст // Вопросы литературы. – 2001. – №4; 13. Копиленко О. Народжується місто: Роман. – Харків, 1934; 14. Крылова А. Советское личное: "семейно-бытовая" тема в предвоенной советской литературе // Соцреалистический канон. – СПб., 2000; 15. Кундзіч О. Долина Май (Моцарт і ботокуди) // Кундзіч О. Твори: У 2 т. – К., 1985. – Т. 1; 16. Мамардашвили М.К. Философия действительности: размышления после съезда [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.mamardashvili.ru/Intervyu/2010-03-02-09-16-20.html>; 17. Острик М. Олексій Кундзіч // Кундзіч О. Тв.: У 2 т. – К., 1985. – Т. 1; 18. Савельєва М. Віра як спосіб пізнання дійсності: постановка проблеми // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – №3-4; 19. Склярєнко С. Помилка: Роман. – К.-Харків, 1933; 20. Сталин И.В. О правом уклоне в ВКП(б): Речь на пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) // Сталин И.В. Сочинения: В 16 т. – М., 1949. – Т. 12; 21. Сухино-Хоменко В. Література в соціалістичному будівництві // Критика. – 1929. – №11; 22. Шовкопляс Ю.Ю. Інженери: Роман. – Харків, 1983.

МОВОЗНАВСТВО

О. Гапченко, канд. філол. наук

МОВНА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Розглянуто статус мовної свідомості людини в сучасному мовознавстві, її види, одиниці й методи дослідження.

The status of linguistic consciousness is examined in modern linguistics, its aspects, units and research methods in the article.

Задіяні у процесі пізнання людиною світу форми вищої нервової діяльності традиційно описуються через поняття *мислення, інтелект, ментальність, свідомість, менталітет*. Вивчення того, як людина сприймає навколишній світ, аналіз процесів відображення нею дійсності давно знаходиться в центрі філософських і психологічних досліджень. Широко відомими є спроби теоретичного обґрунтування процесу свідомого відображення дійсності, що здійснювались у XIX–XX ст. такими психологами як В. Вундт (теорія апперцепції), Е. Титченер (рефлексія), У. Джейс (потік свідомості), Ф. Brentano (інтенційний акт), О. Кюльпе (множність детермінуючих тенденцій), Т. де Шарден (психологічні якості ноосфери), Л. Виготський (складне подвоєння поведінки), А. Брудний (форма психіки і функція мозку) та ін.

У науковій літературі й досі немає чіткого розмежування термінів *мислення* та *свідомість*. Слушною видається позиція З. Попової та Й. Стерніна, які вважають, що "термін свідомість у принципі акцентує статичний аспект, а *мислення* – динамічний. *Свідомість* – це властивість мозку, *мислення* – це діяльність мозку, наділеного свідомістю (*курсив наш* – О.Г.)" [12, с. 43].

Свідомість є однією з найважливіших ознак людини, що вирізняють її серед інших істот. Терміном свідомість оперують усі гуманітарні й багато природничих наук, однак, маючи десятки визначень, поняття свідомість і досі не має одного вичерпного, загально визнаного.

О. Леонтьєв розглядав *свідомість* як "специфічно людську форму відображення дійсності" [9, с. 157]. Концепція О. Леонтьєва про важливу роль предметної діяльності в розвитку свідомості отримала своє остаточне оформлення у працях О. Леонтьєва. За О. Леонтьєвим, свідомість – це "особливий внутрішній рух, який породжується людською діяльністю", "рефлексія суб'єктом дійсності, своєї діяльності, самого себе" [8, с. 13, 97].

У сучасній філософії та психології свідомість розглядається як "властивість (функція) високоорганізованої матерії – мозку, яка полягає в здатності людини відображати зовнішнє буття у формі чуттєвих і розумових образів" [12, с. 43]. Свідомість включає відчуття, уявлення, образи, емоції, пам'ять, уяву, умовні й безумовні рефлексії, вольовий тонус, невербальні форми мислення тощо. *Свідомість* – це найвищий рівень психічного відображення й саморегуляції, функція мозку, пов'язана зі здатністю індивіда відображати зовнішній світ, створювати його образ, а також породжувати внутрішній, духовний світ. Свідомість людини характеризується активністю, направленістю на предмет, здатністю до рефлексії, мотиваційно-ціннісним характером, знаково-символічним способом вираження.

Характерною властивістю людини є здатність до абстрактно-логічного мислення за допомогою мови. Хоча співвідношення понять *свідомість* і *мислення* розуміється по-різному, ці феномени традиційно вивчаються за їхніми зв'язками з мовою. Зрозуміло, що вся *свідомість* не вміщується в межі мови повністю й лінгвістичними методами можна охопити тільки вербалізовану її частину.

За ставленням до проблеми вербальності/шевербальності мислення вчених іноді умовно ділять на "вербалістів" (М. Мюллер, В. фон Гумбольдт, Ф. Шлейєр-

махер, Ф. де Соссюр, О. Реформатський) і "антивербалістів" (М. Жинкін, Б. Серебренніков, П. Гальперін, І. Горелов, К. Сєдов). Багато дослідників займають подвійну позицію, визнаючи як невербальність, так вербальність мислення. Зокрема, О. Леонтьєв і Л. Виготський свого часу багато писали про дієве, наочно-дієве й наочно-образне мислення, проте водночас у їхніх працях можна знайти і твердження про мовну природу свідомості. На думку З. Попової та Й. Стерніна, це пов'язано з браком на той час експериментальних знань про природу свідомості та її зв'язок із мовою [11]. Сучасні експериментальні дослідження свідчать про те, що мислення здійснюється без обов'язкового звертання до мови: його інструментом виступає *універсальний предметний код* (УПК). Концепцію УПК розробив, спираючись на деякі ідеї Л. Виготського, М. Жинкін. З опорою на дані психології й нейрофізіології було доведено, що специфіка переробки людиною інформації про навколишній світ полягає в тому, що сприймана різними каналами інформація інтегрується далі в єдиному *універсальному коді*, який забезпечує перехресний зв'язок між різнокодними елементами єдиної інформаційної бази людини (пам'яті). УПК – це нейрофізіологічний субстрат мислення, суб'єктивний, індивідуальний у кожній людини, оскільки утворюється як відображення її неповторного, індивідуального життєвого досвіду. Одиницями УПК є предметні чуттєві образи, що кодують знання. Однак і сьогодні в мовознавстві існують концепції, які припускають подвійне тлумачення природи свідомості.

Звернення лінгвістики до *свідомості носія мови* – це не данина моді, а нагальна потреба, продиктована загальнонауковою тенденцією до врахування свідомості спостерігача в усьому пізнавальному комплексі. Проблема мови і свідомості сьогодні активно вивчається різними лінгвістичними дисциплінами (праці Ю. Караулова, О. Кубрякової, З. Попової, Ю. Сорокіна, Й. Стерніна, Є. Тарасова, Н. Уфімцевої, Т. Ушакової, Т. Чернігівської, Г. Яворської та ін.). Слід зауважити, що в лінгвістиці йдеться не про свідомість в широкому розумінні, а про доступну вивченню лінгвістичними методами вербалізовану її частину – *мовну свідомість*.

На сьогодні немає єдиної думки ні про структуру мовної свідомості, ні про її природу. Є дослідники, які взагалі заперечують факт існування мовної свідомості наводять при цьому як один із аргументів тезу Г. Колшанського, викладену в досить давній його праці: оскільки мова виражає наші знання про світ, але не відображає й не структурує світ для людини (хоча й закріплює результати його відображення в семантиці мови), вона є лише формою вираження єдиної для всіх картини світу, а тому неприпустимо говорити ні про існування *мовної картини світу*, ні про існування *мовної свідомості* [6].

Мовна свідомість знаходиться серед пріоритетів психолінгвістики з початку 1990-х рр. Багато лінгвістів відзначають, що дослідження *мовної свідомості* перебуває на початковому етапі. Той факт, що традиційно орієнтовані на вивчення людини науки (психологія, філософія, когнітологія) по-різному підходять до розуміння феномена свідомості людини, призводить до існу-

вання розбіжностей і в трактуванні поняття *мовна свідомість* у лінгвістиці.

Термін *мовна свідомість* нерідко отримує в науковій літературі різну інтерпретацію. У 1993 р. Є. Тарасов у одній із перших спеціальних праць, присвячених проблемам мовної свідомості, колективній монографії "Мова і свідомість: парадоксальна раціональність" зазначав: "У монографії *мовна свідомість* і просто *свідомість* використовуються для опису одного й того самого феномену – свідомості людини" [20, с. 7]. А в 2000 р. Є. Тарасов сам уже диференціює поняття *свідомість* і *мовна свідомість* і визначає останню як "сукупність образів свідомості, які формуються й озвонішуються за допомогою мовних засобів – слів, вільних і стійких словосполучень, речень, текстів і асоціативних полів" [21, с. 26]. У лінгвістиці до цього часу не термінологізовані психічні механізми мовлення, які забезпечують мовленнєву діяльність людини. З. Попова та Й. Стернін вважають, що саме ці механізми і знання становлять мовну свідомість людини. У такому разі традиційна лінгвістика теж вивчає мовну свідомість – правила використання мови, норми, упорядкованість мовних одиниць у свідомості тощо, але при цьому вона практично не досліджує *психологічну реальність описів*. На певному етапі розвитку традиційного мовознавства цього було достатньо. Однак не на сучасному етапі, коли комунікативний, антропоцентричний напрям у лінгвістиці став домінуючим і значно зріс інтерес саме до реального функціонування мови, а не до мови, абстрагованої від її носія, відображеної у словниках і граматиках. Це привело до інтенсивного розвитку досліджень у галузі комунікації, психічних механізмів мови, асоціативно-вербальних мереж, асоціативних полів тощо. У зв'язку із цим під мовною свідомістю пропонується розуміти сукупність ментальних механізмів породження, розуміння мовлення і зберігання мови у свідомості, тобто ментальні механізми, які забезпечують процес мовленнєвої діяльності людини. Це "знання, що використовуються комунікантами при створенні і сприйнятті мовленнєвих повідомлень" [19, с. 11].

У деяких сучасних лінгвокогнітивних концепціях розмежування *мовної* й *немовної свідомості* розглядається як питання несуттєве, як проблема термінологічної традиції. Так, В. Красних пише: "Говорячи про мовну свідомість, я маю на увазі ту "іпостась" свідомості, яка пов'язана з мовленнєвою діяльністю особистості" [7, с. 12]. Як бачимо, *мовна свідомість* виступає як "іпостась", тобто *аспект, частина свідомості*, але не вся свідомість. Однак далі В. Красних робить дещо несподіваний висновок: "Отже, *свідомість (мовна свідомість)* має мовну природу, маніфестує себе в мові" [7, с. 16]. Із таким підходом не погоджуються З. Попова та Й. Стернін: те, що свідомість має *мовну маніфестацію*, ніяк не доводить, що вона має *мовну природу*: свідомість може маніфестуватися невербальними засобами, художніми засобами [11].

Різні аспекти мовної свідомості досліджуються психологією, традиційною лінгвістикою, психолінгвістикою, нейролінгвістикою, когнітивною лінгвістикою, логопедією, онтолінгвістикою тощо.

Деякі дослідники вважають, що складність свідомості як об'єкта вивчення перевищує когнітивні можливості лінгвістики з її понятійним апаратом. Проте на сьогодні вивчення мовної свідомості оформилось у самостійний напрям, досягнення якого перспективи якого регулярно обговорюються на лінгвістичних симпозиумах і конференціях.

Актуальний у сучасній лінгвістиці когнітивний підхід (М. Алефіренко, В. Карасик, Ю. Караулов, В. Маслова, З. Попова, Ю. Сорокін та ін.) передбачає не лише звер-

нення до статичного текстового мовного матеріалу, але й до *мовної особистості* як носія знань про світ, що є неможливим без аналізу *мовної свідомості*. Реконструкція мовної картини світу також неможлива без вивчення *мовної свідомості*. Т. Ушакова відзначає, що поняття мовної свідомості є корисним і перспективним для дослідження співвідношення психіки й мовлення, однак зараз воно має досить широке й невизначене "референтне поле" [21, с. 22].

Представники сучасної когнітивної лінгвістики дійшли висновку про те, що *мовна свідомість* – це особливий механізм, який забезпечує злиття, інтеграцію знання мови зі знаннями про світ. Мовна свідомість виникає як результат взаємодії одиниць знань про світ із мовними одиницями. Вона характеризується власними одиницями, які мають бінарну структуру, що формується з двох складників, – одиниць знання й одиниць мови. За визначенням Ю. Сорокіна, *свідомість* – це ансамбль когнітивно-емотивних і аксіологічних структур, які мають нейрофізіологічну основу ("прив'язані" до нейрофізіологічного субстрату) і працюють в інформаційно-технологічному режимі [17, с. 13]. *Мовна свідомість* є динамічним утворенням, яке оперує елементарними одиницями знання (фігурами знання) і функціонує в активному (в напрямку від знака – до смислу) і пасивному (від смислу – до знака) режимах. Отже, у сучасному мовознавстві на передній план виходить "процесний" характер свідомості.

Сучасні уявлення про свідомість виходять із множинності її *видів і форм*. Виділяють такі види свідомості: 1) за предметом розумової діяльності (сферою застосування свідомості) – *політична, наукова, релігійна, екологічна, побутова, класова, естетична, економічна* та ін.; 2) за суб'єктом свідомості – *гендерна, вікова, соціальна (професійна, гуманітарна, технічна), особиста, суспільна, групова* тощо; 3) за ступенем сформованості – *розвинена й нерозвинена*; 4) за принципом, що лежить в її основі, – *демократична, консервативна, прогресивна, реакційна* та ін.; 5) за видом інтелектуальної діяльності, який забезпечується свідомістю, – *креативна, технічна, евристична, художня* тощо. Можлива й подальша класифікація [12, с. 43–44].

Той факт, що на сьогодні існують десятки визначень свідомості, але жодне з них не є загально визнаним для різних наук, які її вивчають, пов'язаний не тільки з великим розмаїттям форм прояву свідомості, але й з тим, що свідомість має як індивідуальне, так і неперсональне – колективне втілення. Індивідуальна свідомість розвивається разом із особистістю, відображає її неповторні риси. Н. Чуприкова підкреслює важливість розмежування двох форм індивідуальної свідомості – *структурної й динамічної*. Структурна – це "більш або менш упорядкована відображувально-знакова система, яка складається в мозку кожної людини в процесі її життя в результаті практичної діяльності, засвоєння мови, існуючої системи знань і її особистих зусиль із пізнавального впорядкування явищ дійсності" [18, с. 25]. Динамічна форма індивідуальної свідомості – це "окремі акти усвідомлення зовнішніх і внутрішніх впливів, які здійснюються в структурі відображувально-знакової системи й виражаються у формі суджень" [18, с. 25]. Мовна свідомість відображає як особливості індивідуального світобачення мовців, так і особливості національного менталітету, закріплені в культурно-етнічних мовних стереотипах, фразеологічних одиницях, мовних формулах тощо.

Головною проблемою у вивченні свідомості особистості, на думку багатьох дослідників, є питання про те, як організовано знання. К. Ушинський трактував знання як органічний елемент процесів мислення, а розум – як

добре організовану систему знань. На думку Ю. Самаріна, знання є необхідною передумовою мислення: "без знань, хоча б найелементарніших, неможлива розумова діяльність" [15, с. 482]. Подібні погляди мав й відомий психолог С. Рубінштейн: "мислення і знання взагалі невіддільні одне від одного" [15, с. 53]. Психологи (Т. Виноград, Д. Норман та ін.) підкреслюють, що мова найскладнішим чином переплетена зі знаннями людей про світ. Вибрана з пам'яті інформація є глибоко врослою в схеми пам'яті, а сприймана нова інформація інтегрується з раніше відомими фактами з урахуванням того, що опосередковано міститься в повідомленні. Нова думка може бути зрозумілою, коли вона входить ланкою до складу попереднього досвіду особистості, в уже сформовану систему уявлень і понять. Увага дослідників зосереджена на вивченні ролі знань у різних пізнавальних процесах (у тому числі в мовнорозумовій діяльності), на формах репрезентації знань у пам'яті.

Традиційно виділяють два основні типи знань: 1) *мовні (лінгвістичні)* і 2) *знання про світ (енциклопедичні, або прагматичні)*. На думку М. Бірвіша і Ф. Кіфера, успішна лінгвістична теорія повинна забезпечувати принципову основу для встановлення спільного і специфічного між мовними й енциклопедичними знаннями, хоча у багатьох випадках межа між цими типами знань не є очевидною [22, с. 72]. Ж. Мунен вважає, що з'ясування того, яким чином мова виступає формою знання, як лінгвістична семантика відображає нелінгвістичну семантику досвіду, входить у завдання лінгвістики. Однак деякі вчені не вважають можливим включати питання про енциклопедичні знання в компетенцію лінгвістики. Так, Н. Слюсарєва критикує позицію Ж. Мунена: "завдання – яким чином значення маніфестує зміст (смісл) – лише частково є лінгвістичним, а завдання – яким чином мова виступає як засіб накопичення й передачі знання – відходить повністю до сфери семантики відображення й не є власне лінгвістичним" [16, с. 15]. Переконливе теоретичне обґрунтування нерозривності мовних і енциклопедичних знань (а тим самим і необхідності їхнього паралельного дослідження) дав С. Кацнельсон, який показав, що механізми мови спарені з механізмами свідомості, а елементами (одинацями) індивідуальної свідомості є знання, у першу чергу – практичні знання, які становлять *життєвий досвід індивіда*. *Мовні знання* – це особливі знання, які служать "засобами активізації елементів свідомості та їхнього словесного вираження в процесі формування думки й мовлення. Процес породження мовлення тісно переплітається з процесом породження думки, утворюючи єдиний мовленнєворозумовий процес, який здійснюється механізмами мовленнєвого мислення" [5, с. 115]. П. Гальперин запропонував розрізнити відповідно до двох основних типів знань дві форми суспільної свідомості: *власне мовну (лінгвістичну)* і *пізнавальну (когнітивну)* [1, с. 97].

Тривалий час ведуться дискусії щодо самого терміна *мовна свідомість*. Так, О.О. Леонтьєв вважав невдалим вислів *мовна свідомість*: "Епітет "мовна" у словосполученні "мовна свідомість" не повинен уводити нас в оману. Мови як традиційного предмету лінгвістики цей епітет прямо не стосується. Зображувати мову (в традиційно-лінгвістичному її тлумаченні) як те, що опосередковує відношення людини до світу, – значить потрапляти в порочне коло" [20, с.17]. Зроблене в кінці 1980-х рр. І. Горєловим зауваження про природу мовної свідомості досі звучить актуально: "Мовна свідомість функціонує в наукових текстах не як однозначне терміносполучення, а як інтуїтивно знайдене позначення різних "ясно-смутних"

уявлень про позначуване" [2, с. 47]. Сучасний підхід до цього питання чітко сформульований Ю. Карауловим: "Саме словосполучення *мовна свідомість* орієнтує нас на те, що "мова" в цій парі сприймається як інструмент, як набір таких мовних структур, за допомогою яких формується своєрідне "вікно", крізь яке нам дано "зазирнути" у свідомість. Форми існування мовних структур можуть бути різними. Ми залишаємо в стороні недоступну для спостереження фізико-хімічну форму їх існування, реалізовану всередині індивідуального мозку. Нас не буде цікавити і форма, що піддається спостереженню й об'єктивується поза індивідуальним розумовим органом у вигляді комплексів вхідних і вихідних сигналів, за допомогою яких генеруються і сприймаються оптичні, акустичні, тактильні та інші динамічні умовні знаки хвильового типу" [4, с. 23]. Отже, термін мовна свідомість можна вважати загальноприйнятим, чого не можна сказати про його зміст.

І. Зимня *мовну свідомість* визначає як форму існування індивідуальної, когнітивної свідомості людини розумної, людини, яка говорить, людини, яка спілкується, людини як соціальної істоти, як особистості [3, с. 51]. Г. Мацюк розрізняє *практичну лінгвальну свідомість носія мови й теоретичну лінгвістичну свідомість носія мови-мовознавця*, відзначаючи, що одна людина, якщо вона знає певну мову й водночас її науково досліджує, є носієм двох свідомостей – *лінгвальної та лінгвістичної* [10, с. 50].

Свою специфіку має розробка проблеми мовної свідомості на кафедрі загального мовознавства і стилістики Воронежського університету (З. Попова, Й. Стернін, М. Новичихіна, Є. Чернишова та ін.). Так, оригінальний погляд на природу мовної свідомості представлений у працях З. Попової та Й. Стерніна, які виділяють три види свідомості: *когнітивну, мовну й комунікативну*. *Когнітивна свідомість* пов'язана з пізнавальною діяльністю людиною. *Мовна свідомість* вважається складовою частиною, аспектом комунікативної свідомості, яка, у свою чергу, розглядається як інтегральний компонент когнітивної свідомості нації. *Мовна свідомість* – це сукупність психічних механізмів породження й розуміння мовлення, а також зберігання мови у свідомості. Вона включає семантику мовних знаків, смисловий зміст, закріплення за мовними знаками. Мовленнєва діяльність людини є компонентом більш широкого поняття – комунікативної діяльності людини. *Комунікативна свідомість* утворюється сукупністю знань і механізмів, що забезпечують комунікативну діяльність людини, і включає: комунікативні установки, сукупність комунікативних категорій, а також набір прийнятих у суспільстві норм і правил спілкування [11].

Сучасні дослідження засвідчують, що мовна свідомість працює у двох режимах: пасивному, орієнтованому на перехід від смислу до знака, й активному, налаштованому на перехід від знака до можливого смислу. Поєднання знака зі смислом (або смислу зі знаком) створює ту основу, на якій за допомогою деяких додаткових процедур формується елементарна, найпростіша одиниця знання. Із цих елементарних одиниць і будується мовна свідомість. До числа її одиниць належать лексико-семантичні групи (О. Корнілов), семантичні поля (М. Абрамов), інформеми (В. Морковкін), логоепістеми (Г. Костомаров), ключові слова національної картини світу (А. Шмельов) та деякі інші.

Існує декілька рівнів опису мовної свідомості. Рівень *традиційного лінгвістичного опису* мовної свідомості передбачає узагальнений опис значень і використань мовних одиниць і структур без урахування психології мовця і психологічної реальності опису: традиційна описова лінгвістика вивчає мову як систему одиниць і

правил їхнього використання. Цей підхід передбачає опис того, що вже зафіксовано в текстах, словниках, письмовому й усному мовленні. Такий опис є необхідним для фіксації та поширення мовних норм, навчання мові, порівняння мов, укладання словників і підручників, однак фіксація значень і функцій мовних форм у словниках і граматиках є результатом узагальнення, відсторонення від лінгвістичної реальності. Достовірність традиційного лінгвістичного опису підвищиться, якщо він буде включати результати *психолінгвістичного опису*. Рівень *психолінгвістичного опису* мовних фактів відображає результати досліджень, виконаних за допомогою різних експериментальних методик (асоціативний експеримент, інтерв'ювання, суб'єктивних дефініцій, інтерпретаційний експеримент тощо), які дозволяють виявити й описати зміст мовних знаків і структуру у тому вигляді, в якому вони реально присутні у свідомості носіїв мови, а також виявити характер взаємодії мовних одиниць і структур у процесах розуміння, зберігання й породження мовленнєвих творів. Можливий також рівень *нейролінгвістичного опису* – дослідження мовної свідомості на рівні нейрофізіологічних процесів у мозку, порушень і патологій у функціонуванні мовленнєвих механізмів. Методами таких досліджень є нейрофізіологічні – фіксація електричних коливань окремих ділянок мозку і подібні. Цей рівень дослідження знаходиться поза компетенцією лінгвістики, хоча результати нейролінгвістичних досліджень можуть використовуватися для теоретичного моделювання мовної свідомості.

Одним із загальноновизначених психолінгвістичних методів аналізу структур *мовної свідомості* є асоціативний експеримент, результати якого дозволяють побудувати асоціативні поля, тезауруси або асоціативно-вербальні мережі. У вільному асоціативному експерименті моделюється активний режим роботи мовної свідомості. Асоціативний словник, укладений за результатами вільного асоціативного експерименту, відображає стимульно-реактивну природу мовної свідомості. Процес породження смислу в активному режимі розвивається в обох напрямках: у прямому (вихідні зв'язки від стимулу до реакції), і зворотному (вхідні зв'язки від реакції до стимулу). Проте слід відзначити: погляди на те, що матеріалізують асоціативні поля, тезауруси й асоціативно-вербальні мережі, є досить суперечливими. Більшість дослідників схильні вважати, що асоціативні реакції – це репрезентація неусвідомлених шарів образів свідомості. Тоді асоціативно-вербальна мережа, імовірно, дозволяє робити висновок про особливості сприйняття образів світу свідомістю носіїв мови. Використання асоціативних експериментів для вивчення мовної свідомості може базуватися на положенні про образ свідомості, який об'єднує розумові і чуттєві знання й має багато зовнішніх проявів [4]. Розгляд одних лише словесних форм свідомості далеко не покриває всього розмаїття розумових процесів, обмежуючи їх реалізацією одноканального лівопівкульного мислення. Тим не менш, можна стверджувати, що зміст і функціонування мовної свідомості виходять за рамки спеціалізації лівої півкулі й не зупиняються на сприйнятті й вираженні поза мозком тільки словесної та іншої лінійно впорядкованої інформації [4].

Отже, *мовна свідомість* – це частина свідомості, яка забезпечує механізми мовленнєвої діяльності: породження мовлення, сприйняття мовлення і зберігання мови у свідомості. Система мовних одиниць з їхніми

різноманітними значеннями зберігається у свідомості і є приналежністю мовної свідомості, а дослідження системи мови як феномену свідомості є дослідження мовної свідомості [11, с. 46]. *Мовна свідомість* складається з вербально виражених знань про світ, тобто змістом мовної свідомості є вербалізована частина картини світу. Традиційно вважалось, що "моделлю" мовної свідомості є асоціативно-вербальна мережа, яка реконструює структурну організацію мовної свідомості. Сучасні дослідження дають підстави вважати, що асоціативно-вербальна мережа відображає лише одну форму, одну іпостась існування мовної свідомості – активний режим її роботи. Другий режим, який можна назвати пасивним, є практично невивченим і невикористаним у дослідженнях мовної свідомості.

При дослідженні мовна свідомість береться не повністю, її обсяг і межі визначаються не рівнем сучасного наукового знання про світ, а задаються звичайним використанням мови її середньостатистичним носієм, яке включає в себе елементи наукової картини світу в її звичайному відбитті, типові національно-культурні особливості відтворюваної мовної картини світу. Природні прояви повсякденної мовної свідомості, яка працює як в пасивному (сприйняття й розуміння мовних одиниць: від смислу до знаку), так і в активному (породження мовних одиниць: від знака до смислу) режимах служать джерелом матеріалу для аналізу картини світу. Як модель активного режиму й постачальника відповідного матеріалу використовуються дані масових асоціативних експериментів, які фіксують стан звичайної (буденної) мовної свідомості (події, факти, норми, оцінки). Отже, мовна свідомість виступає як об'єктивно існуючий феномен, як об'єкт реальності, який потребує вивчення і конструювання.

1. Гальперин П.Я. Языковое сознание и некоторые вопросы взаимоотношения языка и мышления // Вопросы философии. – 1977. - №4;
2. Горелов И.Н. "Языковое сознание" как система актуализированных декларативных и процедуральных знаний // Тезисы IX Всесоюз. симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации "Языковое сознание". – М., 1988; 3. Зимняя И.А. Способ формирования и формулирования мысли как реальность языкового сознания // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. – М., 1993; 4. Караулов Ю.Н. Языковое сознание: пассивный и активный режим работы // Межкультурная коммуникация и перевод: Материалы межвуз. науч. конф. 31 янв. 2003 г. – М., 2003; 5. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – Л., 1972; 6. Колшанский Г.В. Семантика слова в логическом аспекте // Язык и мышление. – М., 1967; 7. Красных В.В. "Свой" среди "чужих": миф или реальность? – М., 2003; 8. Леонтьев А.А. Общение как объект психолингвистического исследования // Методологические проблемы социальной психологии. – М., 1975; 9. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1977; 10. Мацюк Г.П. Прескриптивное мовознавство в Галичині (перша половина XIX ст.). – Львів, 2001; 11. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – М., 2007; 12. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат // Социальная психолингвистика: Хрестоматия. – М., 2007; 13. Привалова И.В. Интеркультура и вербальный знак (лингвокультурные основы межкультурной коммуникации). – М., 2005; 14. Рубинштейн С.Л. О мышлении и путях его исследования. – М., 1958; 15. Самарин Ю.А. Очерки психологии ума: Особенности умственной деятельности школьников. – М., 1962; 16. Слюсарев Н.А. Проблемы лингвистической семантики // Вопросы языкознания. – 1973. – №5; 17. Сорокин Ю.А. Этнос, сознание, культура, язык // Социальная психолингвистика: Хрестоматия. – М., 2007; 18. Чуприкова Н.И. Сознание как высшая расчлененная и системно-упорядоченная форма отражения и ее мозговые механизмы // Психологический журнал. – 1981. – Т. 2. – №6; 19. Этнокультурная специфика языкового сознания. – М., 1996; 20. Язык и сознание: парадоксальная рациональность. – М., 1993; 21. Языковое сознание и образ мира. – М., 2000; 22. Bierwish M. & Kiefer F. Remarks on definitions in natural language // Kiefer F. (Ed.). Studies in syntax and semantics. – Dordrecht, 1969.

Надійшла до редколегії 08.09.10

С. Гриценко, канд. філол. наук

ПОБУТОВІ РЕАЛІЇ УКРАЇНЦІВ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЗАПОЗИЧЕНЬ "ЛОХВИЦЬКОЇ РАТУШНОЇ КНИГИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТ."

Досліджено іншомовну лексику на позначення нових для українців XVI-XVII ст. побутових реалій, проаналізовано її походження, час запозичення та шляхи проникнення в мову-реципієнт.

Foreign lexical units to name new domestic realia in the 16th - 17th centuries are investigated; their origin, time of adoption and ways of assimilation were analysed.

Лексичний устрій мови, на відміну від її звукової та граматичної будови, не є статичним, а "безпосередньо, органічно і тісно пов'язаний з історією виробництва, побуту, культури, науки, суспільних відносин та інших сфер життя суспільства. Поява нових предметів, установ, понять і под. зумовлює виникнення нових слів або розвиток нових значень у словах, що вже існують. Невизначеність меж словника мови зумовлюється безперервністю його розвитку, перманентною рухливістю і мінливістю, постійним його поповненням новими словами і втратою застарілих слів, а також різноманітністю у неоднорідності складу лексики, якою послуговуються представники різних соціальних, професійних, територіальних та інших об'єднань носіїв мови" [1, с. 5]. Розвиток матеріальної і духовної культури народу спонукає зміни у словниковому складі мови, які не відбуваються хаотично, а підпорядковуються внутрішнім законам розвитку мови.

Об'єктом нашого дослідження є лексичні запозичення, зафіксовані українськими пам'ятками XVI–XVII ст., зокрема "Лохвицькою ратушною книгою другої половини XVII ст.", які номінують поняття побутової сфери і поява яких зумовлена екстралінгвістичними факторами розвитку мови. Зауважимо, що сфера побуту (одяг, житло, харчування тощо) була найконсервативнішою щодо інтенсивності проникнення іншомовних елементів в епоху Середньовіччя. Саме серед побутової лексики "...збереглося найбільше специфічних слів, які відповідають унікальним речам, а отже фактично неперекладних. Такими є ... назви українських страв: борщ, вареники, книші, путря, кваша та ін." [1, с. 709]. З розвитком міжнародної торгівлі відбуваються активні зрушення у сфері матеріальної культури українців досліджуваного періоду: з новими побутовими реаліями в соціум проникала іншомовна лексика. Найбільш відкритою виявилася лексико-семантична група "назви одягу", "особливо ті їх види, які носили представники заможних класів" [2, с. 709].

Зокрема, українські пам'ятки XVI–XVII ст. крім назв одягу, який у побуті народних мас не набув поширення (*делія, доломан, реверенда*), фіксують номенклатуру типового убрання українців досліджуваного періоду (*кожуух, кафтан, жупан, кунтуш, сукман* тощо). Ця група лексики також репрезентована і в аналізованих актах ЛПК. Зокрема, в "Оповѣ(ди) прекладано(и) скарги ѡ(т) Демка, ѡбывателя жабского, на Ивана, кра(в)ца прилуцького" (акт № 61) зафіксована лексема жупан: "Що то(т) Ива(н), зня(в)ѡши з себѣ жупа(н) ... тому Дѣ(м)ку даль" [ЛПК, 67], або ж у "Запис(и) Гри(ц)ко(в) ис тесчею": "Теды во (в)се(м)ѣ на (в)се(м)ѣ згода была, и дала ему жупа(н) ши(п)тухови(й) ..." [ЛПК, 90]. Лексема жупан номінувала "довгий верхній одяг (чоловічий та жіночий), який носили під свитою чи кунтушем", і, на думку А. Брюкнера, вона походить від пол. *żupan* < араб. *dżubbah, dżobbah* [Brückner, 668]. М. Фасмер [Фасмер 2, 66] поділяє думку Е. Бернекера [Berneker I, 460] про запозичення цієї лексеми з італійської мови: іт. *giuppone, giubbone* "чоловічий кафтан із грубої тканини; селянський кафтан, фуфайка". Укладачі ЕСУМ вказують на поширення цього слова в українській мові з XVI ст. та на посередництво польської

мови у процесі переймання: укр. *жупань* < пол. *żupan* < іт. *giubbone (giuppone)* "селянський каптан" – аугментатив від *giubba (giuppa)* "куртка" < араб. *ǧubbah* "верхній одяг із широкими рукавами" [ЕСУМ 2, 209]. Укладачі ЕСУМ також вказують на арабське коріння цієї лексеми: стп. *żupan* < іт. *giubonne, diuronne* < араб. *dżubbah* "верхній одяг, оздоблений хутром і позументом". Вперше це запозичення було зафіксоване в 1501 р.; зауважимо, що пам'ятки XVI–XVII ст. засвідчують багатий вибір жупанів в Україні: за кольоровою гамою та за структурою тканини, пор.: "жу(п)а(н) блаки(т)ный лу(н)ски(и) ..." (Київ, 1501 р.); "... жу(п)анъ сукна чорного люнского ..." (Клевань, 1571 р.); "... жу(п)а(н) каразии зеленое ..." (Луцьк, 1595 р.); "... жепанъ аксамитный чирвоный" (Чигирин, 1600 р.); "... муравско(го) сукна на жу(п)а(н) ..." (Львів, 1631 р.); "... жу(п)а(н) лоньдышовы(и) ..." (Житомир, 1650 р.) тощо.

Для номінації довгого верхнього одягу, які носили чоловіки, українці слугувалися ще запозиченою лексемою ярмак: "...я(р)мякъ шиптуховы(и) с зеленою строкою..." [ЛПК, 109]. Вперше тлумачення цієї лексеми подається в "Описании старинныхъ царскихъ утварей, одеждъ, оружія и пр., извлеченное изъ рукописей архива Московской оружейной палаты...": "кімнатний чоловічий одяг халатного крою із зав'язками на комірі і внизу на бокових розрізах подолу". Із цим же значенням вона вперше фіксується в "Описи домашнегo имущества ц. Ивана Васильевича..." (1582–1583): "Ормякъ сдѣлати тонкое полотенцо, образцы на него по лазореву бархату шиты золотомъ..., а завязки и кружевцо каковы государъ укажетъ, а подушка подъ него отласъ червчатъ". І. Срезневський вказує на існування перс. *урмякъ* на позначення "плаття із грубої шерстяної тканини; в Бухарі це слово позначає тканину із верблюжої пражі" [Срезн. II, 707]. В українських пам'ятках XVI–XVII ст. (*армяк*, пізніше – *арим'як*) це запозичення номінувало "кобеняк, довгий з відлогами чоловічий одяг з овечого сукна" [ЕСУМ 1, 83]; воно потрапило через посередництво російської мови з тат. *ārtak* "одяг із верблюжої шерсті, армяк", чагат. *ōrtmāk*, казах. *ōrtōk* "тканина із верблюжої пражі", спор. з тюрк. *ör-* "ткати, плести" і монг. *eṙtūge, örtūge*, калм. *örtōg* "довге грубе селянське плаття" [Фасмер 1, 88].

Широковживаною в українських пам'ятках XVI–XVII ст. була лексема *кошуля*, яка своїм корінням сягає ще праслов'янської доби (**košulja*). ЕСУМ кваліфікує цю лексеми як "загальнослов'янське запозичення з латинської мови, з поки що не встановленим часом і шляхами проникнення; лат. *casula* "хатина, намет; (пізніше) плащ з каптуром" є демінутивною формою нлат. *casa* (< **cat-j-a*) "хата, курінь", яке, очевидно, зводиться до іє. **kat* "сплітати, скручувати" [ЕСУМ 3, 70]. Типовим у дослідженні запозичень є явище, коли час фіксації писемної пам'ятки виявляється вирішальним в оцінці шляхів запозичення і тоді, коли ступінь поширення лексеми в ареалі ймовірного посередника значно вищий, ніж в українській мові. Так, лексема *кошуля* в польській мові має загальнопольське поширення й відома у пам'ятках з 1399 р. – *koszula, koszulka* [SSP III, 358; SP XI, 22–23]; в українській мові вона вперше зафіксована в

пам'ятці XI ст. – "Патерикъ Синайскій XI в." [Срезн. 1, 1306]; однак у староукраїнських пам'ятках вона відсутня (див. дані ССУМ), а вдруге "виринає у мовний простір" пам'яток XVI-XVII ст. зі значенням "сорочка": "Мене збили, дылею и кошулю пошарпали" ("Книга гродская Луцкая", 1562), "Въ кошуль короткой безъ рукавовъ" ("Рукописний хронограф...", 1656), "Писма составилемъ въ домъ о присилцѣ слугамъ кошуль и чоботъ" ("Дневник генерального подскарбия Якова Марковича", 1717–1734), "...стрѣти(л) Данила у е(д)нои кошуль" [ЛРК, 134].

Ці факти схиляють нас до думки про безпосереднє запозичення цієї лексеми з латинської мови з пізнішим підтриманням її функціонування польською мовою (особливо щодо поширення цього запозичення в українських діалектах, яке, швидше всього, є результатом пізнішого, вторинного польсько-мовного впливу). Зауважимо, що Є.Тимченко вказує на польське посередництво в процесі запозичення латинізму *кошуля* [МСТ 1, 382]. На теренах України в досліджуваний період паралельно із запозиченою лексемою *кошуля* на означення натільної білизни вживалася загальноновживана питома лексема сорочка, що "виступає в текстах із новими означеннями – *сорочка жоноцка* (АБ, 1664, 71); *сорочка чохла* (Реєстри, 1758, 3), ... а в документах Лівобережжя засвідчена вже й рубаха поруч із ситуативним *рубашка* (АПГУ, 1666, I, 74; Х., 1732, 71, 88)" [1, с.394].

Серед назв короткого верхнього одягу у ЛРК зафіксована лексема *курта*: "... и(ж) прошло(и) суботи А(н)ѣдрушкова жона до ми(л)нѣ ... ходила, в которо(и) А(н)ѣдрусихи еи власную фале(н)дишовую, подшитую з срѣбными крузами, ... ку(р)ту в лазнѣ тотъ хлопечь, вкравши, додому к Василю, яко пну своєму, прине(с)ши, шказа(л) ..." [ЛРК, 33]; "... чи з уми(с)лу своего тую ку(р)ту вкраль, питали ..." [ЛРК, 33]; "... наказали(с)мо си(м) декърето(м) наши(м), абы тая Пара(с)ка Остапыха такъ в рухомы(х) реча(х) в шацова(н)ю ку(р)ти ... и и(н)шихъ реча(х) до выплацена устилася ..." [ЛРК, 84]. На думку Є.Тимченко [МСТ 1, 392], ця лексема є безпосереднім запозиченням із лат. *curtus* "куртка"; фіксується також в "Актах Бориспольського мейського уряду 1612–1699 гг." та в "Протоколах Полтавського полкового суда". М.Фасмер вказує на польське посередництво при запозиченні цього латинізма: < пол. *kurta*, *kurtka* < лат. *curtus* "короткий" [Фасмер 2, 429–430]. Інші вчені допускають можливість угорського посередництва: "запозичене, очевидно, через польське та угорське посередництво (уг. *kurta* "короткий") з латинської мови; лат. *curtus* "короткий, обрізаний; неповний" споріднене із псл. **kortъkъ*, укр. короткий" [ЕСУМ 3, 158].

Нижній поясний одяг, представлений у ЛРК лексемою *плахта* – "святаковий жіночий поясний одяг із візерунчастої (або картатої) кольорової вовняної тканини, який вдягали поверх сорочки" [1, с.394] < пол. *plachta* < д.-в.-н. *blaha* < ст.-лат. *plasta* [Machek, 370]: "... сѣ(м)ряга бѣлая, рубахъ триедина то(н)ка и двѣ просты(х), плахо(т) двѣ – че(р)татую добрую, а другую синя(т)ку ... безъ шеляки(х) ту(р)баци(й) пра(в)ны(х) ш(т)дати ..." [ЛРК, 90]. Не поділяють думку В.Махека укладачі ЕСУМ, вказуючи на праслов'янське походження цієї лексеми: псл. *plaxъta* "полотно, простирадло, покривало, навіс", очевидно, похідне утворення від *plaxa* "плаха" (пор. укр. *плаха* "складова частина невода, полотнище невода; верхня частина свинячої туші – шар сала"); необгрунтоване виведення західнослов'янських форм від двн. *flah* "плоский, рівний" або із герм. *flahta* (двн. *flech*) "шмаття, лахміття, ганчірка"; сумнівне також пов'язання із двн. *blaha* "грубе льняне полотно, простирадло", свн. *blahe*, нвн. *Blahe* "парусина, брезент", австр. *blächn* "штори" [ЕСУМ 4, 433].

Серед назв нижнього поясного одягу ЛРК фіксує запозичення *баволница*: "Прето на то(м) же часъ таковыи зълочи(н)цѣ зъ лицо(м) – баво(л)ницами и зъ гудзѣками срѣбръними и зъ и(н)шими рѣчами – по(й)мавъши..." [ЛРК, 141] зі значенням "спідниця із бавовняної тканини" [МТС 1, 39]. Зауважимо, що запозичення *баволница*, *баволница*, *бавелница* в пам'ятках першої половини XVII ст. фіксуються зі значенням "(бавовняна хустка), бавовнянка" або ж "бавовняна завіса" [СУМ 2, 7], форма бавовница зі значенням "ватна ковдра" [ЕСУМ 1, 107]. Ця лексема запозичена на українськомовний ґрунт через посередництво старопольської мови (*bawelna*) чи старочеської (*bavina*) з німецької мови (*Baumwolle* (< свн. *boumwolle*) < *Baum* "дерево" і *Wolle* "вовна").

Зауважимо, що в писемних пам'ятках досліджуваного періоду у функції означення для номінації специфіки певного виду одягу, його фактури часто використовуються запозичення, зокрема *шиптуховий*, *тузинковий*, *фалендышовий*, *кармазиновий*, *гарусовий*: "...я(р)макъ синѣ(й) шиптуховы(й)..." [ЛРК, 118]; "...тую шапку че(р)воную фале(н)дишовую..." [ЛРК, 71]; "...жупа(н) тузи(н)кови(й)..." [ЛРК, 154]; "...о украде(н)е у мона(с)тыру спо(д)нихъ рече(й) ка(р)мазиновы(х)..." [ЛРК, 135]; "поясовъ гарусови(х) ..." [ЛРК, 45]. Назва *шиптуховий* походить від іменника *шиптухъ* "назва матеріалу для пошиття одягу" < нім. *Schiff Tuch* "т.с." [МТС 2, 494]. Аналогічно – *фалендышовий*, *фалюндышовий* < *фалюндышь* "тонке голландське чи англійське сукно" < нім. *fein lündisch* (вперше фіксується в пам'ятках з 1596 р.: "Сукна осмъ локтей фалюндышу зеленого на столъ" [МТС 2, 452]). Лексема кармазиновий "малиновий, темночервоний; виготовлений із кармазину" фіксується пам'ятками XVII ст. [СУМ 14, 54] і походить від іменника кармазинъ, який спочатку виступає зі значенням "кармазин, сукно темночервоного кольору": "оксамиту всякого простого отъ локтя грошей два; от кармазину атласу от локтя грошей три" (Вільна, 1568–1573), пізніше – "кармазиновий одяг": "И видѣлемъ, мовить, невѣсту прыоболочоную в порпуру и кармазинъ, и узолочена золотомъ еси" (Слуцьк, 1616); згодом – "фарба темно-червоного кольору, кармазин": "Чръвецъ. Кармазинъ, чървѣнъ, кармазинова фа(р)ба..." (Беринда П. "Лексикон словенороскый", 1627). На думку Є.Тимченка, цю лексему було запозичено через німецьке посередництво (*Kermesin*) з ар. *kirmezi* [МТС 1, 359], інші дослідники кваліфікують це слово як безпосереднє запозичення з арабської мови [Срезн. 1, 1198] чи опосередковане старопольською мовою (*karmazyn*) запозичення з італійської мови (*carmesino*) [СУМ 14, 54]. Запозичення *гарусовий* < *гарусъ* "кольорова вовняна пряжа, гарус" < фр. *Arras* (вперше була зафіксована лексема *гарусъ* в 1568–1573 рр., а *гарусовий* – 1571 р.) [СУМ 6, 193]. М.Фасмер вказує ще і на можливість чеського посередництва: < пол. *haras* (XV ст.), *harus*, чеш. *haras* < нім. *Arras*, *Harras*, яке походить від назви міста Аппас у північній Франції [Фасмер 1, 395]. Лексема *тузинковий* в позначення поняття "одяг, шитий із сукна-тузинку" запозичена з польської мови (*tuzinkowy*) і походить від іменника *тузѣнокъ* "вид сукна" < пол. *tuzinek* [МТС 2, 404]. Частовживаною в ЛРК є лексема *крашениновий*, яка номінувала "лощене фарбоване полотно": "...о украде(н)е у мона(с)тыру спо(д)нихъ рече(й)..." крашенинови(х)..." [ЛРК, 135]; вона походить від іменника *крашенина*, *крашанина* – назва тканини, яку використовували на теренах України починаючи з XVII ст. "на підкладку до верхнього одягу, а також для пошиття наметів, покривал для ліжок тощо". Ця лексема (як і сама реалія) запозичена з російської мови [1, с.390], де вона відома

з 1551 р. ("Отписная Коряжемскаго Николаевскаго мон. ок. половины XVI в."): "Крашенина лазорева" [Срезн. 1, 1319]. Поширенням в Україні досліджуваного періоду був одяг, шитий із каразії "простого товстого сукна", про що свідчать писемні пам'ятки, які зафіксували як іменникову форму, так і похідні прикметникові – *каразиєвий*, *каразеєвий*, *каразыєвий*: "...убране сукна каразьи белое..." (Житомир, 1585); "...жупа(н) каразии зеленое..." (Луцьк, 1595); "...с коморы су(к)на каразии ро(з)нос ма(с)ти..." (Вінниця, 1610); "...жупа(н) ...каразыевы(и)" [АЖМУ, 44]; "...убране каразьевое..." (Луцьк, 1590); "...курту зеленую каразиевую..." (Володимир, 1616). Існувала окрема лексема *каразь*, яка номінувала вид верхнього одягу, шитого відповідно з однойменної тканини: "... у пахолка моего, ...покральъ речи его: копенякъ новый, каразь зеленый, темный, чирвонымъ сукномъ добримъ немецкимъ подшитый" (Володимир, 1599) [СУМ 14, 49]. На думку Є. Тимченка, ця лексема походить від пол. *karasja* "просте товсте сукно" [МТС 2, 358]. Укладачі СУМ не погоджуються з цією думкою і ми їх підтримуємо, стверджуючи, що польська мова відіграла роль лише посередниці в процесі переймання лексеми *каразія* від нім. *Karsai* "просте грубе сукно" [СУМ 14, 49].

Невід'ємним компонентом будь-якого одягу є оздоблювальні елементи, які згадуються авторами писаних пам'яток, зокрема "...лы(ш)твы рябіі..." [ЛРК, 109], де лексема *лиштвѣ* вжита на позначення поняття "обшивка, оторочка, кайма на одязі" і є запозиченням з нім. *Leiste*. М. Фасмер вказує на польське посередництво в процесі переймання (*listwa* "планка, рейка"); у російській мові це запозичення семантично трансформувалося і вживається зі значенням "карниз" [Фасмер 2, 507]. В українських пам'ятках воно було широковживаним: "Кунтушь кармазиновый зъ блакитными лиштвами" ("Сказаніе о войнѣ козацкой с поляками Самоила Величка", 1664); "Кошулка флямская з лиштвы шовкомъ вышиваными, кошула долгая с лиштвами по подолу шовкомъ вышиваными" ("Книга гродская Луцкая", 1564) тощо. Одяг українців мав ще один практичний компонент, який зберігся і до сьогодні – це *кишеня*: "Знову пытали то(г)о Семена, яки(м) се реме(с)ло(м) бави(л). О(д)каза(л) ижъ по кишеня(х) лю(д)ски(х) добывае(т)се..." [ЛРК, 137]. Ця лексема своїм корінням сягає праслов'янської доби (**kyšenja*), можливо, "гаман з кишки", утвореного від *kyška* "кишка"; варіант *кишеня* виник вторинно внаслідок дистантної асиміляції голосних; пол. *kieszenia* могло постати внаслідок схрещення рефлексів псл. **kyšenja* і **kъsenъ* "шлунок, нутроші" [ЕСУМ 2, 440]. На нашу думку, нове життя праслов'янської лексеми в українській мові надала польська мова.

Широко представлена в українських писемних пам'ятках номенклатура головних уборів українців, яка тісно пов'язана з конкретно-історичними умовами життя народу й відображає не тільки наслідки етнокультурних зносин слов'ян, але й соціальну приналежність, сімейний стан, територіальне походження носіїв" [1, с. 395]. Активізація цієї групи лексики припадає на другу половину XVII ст. Зокрема, в писемних пам'ятках зафіксовані лексеми *бриль* "солон'яний капелюх" < іт. *ombrello* "парасолька" [Фасмер 1, 214] (1588 р., 1749 р.); капелюх "підбита хутром шапка" < пол. *kapeluch* < іт. *sappelluccio* [Brückner, 217] (1716 р.), на південно-східній території Лівобережжя ця лексема позначала різновид вушанки (пор.: "Капелюхъ м. капелюха ж. запд. юж. малахай, ушастая шапка" [Даль 2, 87]); *кучма* "волохата чоловіча і жіноча хутрова шапка, вкрита чорним смушком" < угор. *kucsma* [Brückner, 279; Фасмер 2, 438]; *макгерка* "угорська шапка" < пол. *magierka* "т.с." < угор. *magyar* "мадяри"

[Brückner, 317], ця лексема побутовала переважно в західних областях, про що свідчить "Актова книга Житомирського міського уряду 1606 р." тощо.

У ЛРК зафіксована лексема *шапка* на позначення "хутрового головного убору": "... тую шапку че(р)воную фале(н)дишовую, куницею шбложеною, ... позналь" [ЛРК, 71]. На думку М. Фасмера, ця лексема запозичена через ср.-в.-н. *schapel* < ст.-фр. *chapel*, *chape* < лат. *sappa* [Berneker 1, 484; Miklosich, 337]; вчений висуває припущення, що в російську мову це слово могло бути запозичене (так само, як і в українську мову) через пол. *czarka*. Запозичення слова *шапка* безпосередньо зі ст.-фр. *chape* за часів Анни Ярославни, дочки Ярослава Мудрого, на думку М.Фасмера, є сумнівним, оскільки фр. *ch* аж до XIII ст. вимовлялося як *tš* [Фасмер 4, 406].

В акті № 19 (від 6 грудня 1654 р.) зафіксована ще одна лексема, яка номінує різновид головного чоловічого убрання – *шлик*: "... и тотъ Власовичъ з Я(ц)ка Ялозьки, Ивановъ зятя, шлик(к) соболѣй ка(р)мазиновы(и), з голови схопи(в)ши, к собе взя(л) и не ω(т)да(л)" [ЛРК, 32]; а в акті № 21 (від 17 лютого 1655 року): "... чарку в шликъ знашо(л) ..." і в цьому ж акті згадується і запозичення *шапка*: "Которо(и) шапки и а, шукаючи, чарку ту самую, а не в шапѣце знашовъши ..." [ЛРК, 34]. Є. Тимченко вказує на латинське коріння лексеми "*šlik*" [МСТ 2, 498], яка була презентована в пам'ятках ще в кінці XVI ст. (1596 р.) зі значенням "висока хутряна шапка конічної форми". М. Фасмер зауважує, що ця лексема позначала "шапку, чепець, жіночий головний убір" і походила від рум. *islic* "висока шапка у бояр" [Фасмер 4, 455]. Вчений вказує, що укр. *шлик*, рос. *шлык* < пол. *shyk* є скороченою формою від *башлык* "вид капюшона" < пол. *baszlyk* < тур., крим.-тат., азерб., тат. *başlyk* "головний убір" < *baş* "голова" [Фасмер 1, 139]. ЛРК фіксує лексеми *намѣтка* на позначення "святкового головного убору з заміжних жінок, що являє собою покривало із сівкої, переважно лляної тканини, яким загиналися поверх очіпка". Синонімом слугувала лексема *перемѣтка*, про що свідчить акт № 82: "... же его жона познала перемѣтку на до(ц)цѣ Павлово(й) Литвиновой. Що тежъ Литвинъ зозналь пре(д) судо(м) наши(м), же "я, пане, суде, купиль шную намѣтку у Вакулихи Андрѣихи" " [ЛРК, 85]. Ця лексема, на думку укладачів ЕСУМ, є праслов'янського походження (*nametka* "накидка") [ЕСУМ 4,35].

В акті № 90 (від 5 червня 1657 р.) зафіксована лексема *ра(н)тухъ* [ЛРК, 90], яка номінувала поняття "біла, тонка хустка; вид бавовняної тканини; вид суконної спідниці; лантух, велике рядно; великий мішок" і вперше зафіксована в українських пам'ятках в кінці XVI ст. (1568 р.) < пол. *rantuch* "рантух, велика хустка" < нім. *Regentuch* "хустка для дощу" < *Regen* "дощ" і *Tuch* "сукно, хустка" [ЕСУМ 5, 25–26]. Зауважимо, що Є.Тимченко подає більш ранню фіксацію писемними пам'ятками цього запозичення – 1561 р. ("Книга Гродская Луцкая") [МСТ 2, 267].

Важливою деталлю одягу був пояс: *крайка* – жіночий пояс, витканий із вовни ("Дневник генерального хоружого Николая Ханенка (1727–1753 гг.)", 1747); *кушакъ* (< тур. *kuşak*) – турецький пояс ("Актова книга Житомирського гродського уряду 1606 р.", "Акти Бориспольського мейского уряду 1612–1699 гг.", 1638); *чересь* – назва шкіряного пояса, в якому часто зберігали гроші: "Згинуль у мене *чересь* с пенезми" ("Книга гродская Луцкая", 1562), або зменшувальна форма: "...украденые з чере(с)комъ гроши" [ЛРК, 179]; у джерелах XVII ст. часто передається за допомогою описових словосполучень: поясъ съ калитою, поясъ изъ мошонкою, поясъ з мешком ("Актова книга Житомирського гродського уряду 1606 р.) [2, с.394]. Деякі моделі поясів мали застібки, для номінації яких використовували за-

позичення *занкель*: "...поясь срѣбрны(й), ...на за(н)келю Адамъ и Евѡва вирисована" [ЛРК, 148], яке на теренах України було широкоживаним, на чому наголошують укладачі ІСУМ [10, 114; 10, 120]: "...взято поя(с) ѡксами(т)ни(и) зъ за(н)келемъ ис пря(ж)кою..." (Київ, 1591); "...взяли... пояс оksamитный, з ланцушками серебряными из занкликомъ" (Луцьк, 1598). Ця лексема (*занкель*, *зангель*, *занкгель*) запозичена через посередництво стп. *zankele* < свн. *senkel* "застібка, клямра".

Окрему групу становлять запозичені лексеми, які номінують господарські речі, що слугували для подачі, приготування, зберігання їжі тощо. У ЛРК фіксується лексема *барило*: "...барило горѣлки" [ЛРК, 123], яка була запозичена з пол. *baręła*, в яку вона потрапила з італійської (*barile*), а своїм корінням сягає латинської мови (*barillus*) і вживалася для номінації поняття "опукла бочка, міра рідини місткістю в 24 гарці" [1, с. 404]. "З другої половини XVI ст. пам'ятки засвідчують поширення в українській мові назв нового типу вузькогорлого начиння (глиняного, а згодом скляного) для зберігання спиртних напоїв: *флаша*, *фляша* "пляшка", "бутель": Флашъ пuzдерко полное, а особливо флаша великая (АЮЗР, 1570, 1/1, 23) чи *пляша* (АП, 1713, 253). Специалізація загальної назви *фляша* (п. *flasza* – з XVI ст., н. *Flasche* – Вг., 122) у значенні "велика пляшка, бутиль" (із середини XVII ст.) пов'язана з виникненням похідних утворень на означення невеликої посудини: *фляшка*; уживався також демінутив другого ступеня *фляшечка* – аптекарський флакон, банка" [1, с. 403]. Зауважимо, що Є. Тимченко вказує на безпосередній шлях проникнення германізма *Flasche* в українську мову [МСТ 2, 454]. Це запозичення представлене і в досліджуваній пам'ятці: "...набравъши фляшу горѣлки..." [ЛРК, 49]. На позначення поняття "чара, бокал, чаша" в "Апокрисисі, соч. Христофора Филалета (1597–1599)" вжито лексему *келихъ*: "Поспольство келиха уживають", яке потрапило в українську мову через посередництво німецької (*Kelch*) з латинської мови (*calix*) [МСТ 1, 363]. Дещо іншим шляхом цього запозичення бачать укладачі ЕСУМ: пол. *kielich* < днв. *chelich* (свн. *kelich*, *kelch*, нвн. *Kelch*) "келих", яке зводиться до лат. *calix* "т.с.", спорідненого з гр. *κύλιξ* "кубок, келих", *χαλιξ* "чашечка квітки", дінд. *kaláša* "горщик, кухоль, миска" [ЕСУМ 2, 421]. Для номінації поняття "шклянка, рюмка" вживалася лексема *шкляница*: "...горѣ(л)ку на столѣ в шкляници стоячую застал..." [ЛРК, 169], яка є польським запозиченням (*szklanica*); пор. *шклянка* < пол. *szklanka* [2, с. 402]. ЛРК фіксує запозичену з турецької мови лексему *тасок* (тур. *tas* "чашка") на позначення поняття "таз, миска": "...то(т) поя(с) з рукъ того купъца ... узяла... и положила(м) на дощѣ у таску своѣ(м)" [ЛРК, 66] та запозичену з польської мови (*tasca*) лексему *таця* "...та(м) нѣгде было на(м) с тацями ста(т)..." [ЛРК, 60] і видозмінену форму *тация* "...же якобы то шние с тацию медъ, пиво,

горѣлку, хлѣбъ к Выго(въ)скому посылали..." [ЛРК, 98] для номінації поняття "мілке блюдо, піднос".

Невід'ємним компонентом побуту українців упродовж століть були кошики, які виконували в господарстві різну функцію: за їх допомогою ловили рибу, збирали врожай, у них зберігали продукти, святити паску тощо. Тому писемні пам'ятки часто фіксують лексему *кошик*: "...в кошику не-сла" [ЛРК, 69] та скорочений варіант – *кошь*: "...у кошь укравъши..." [ЛРК, 134], яка, на думку М. Фасмера, є праслов'янською і спорідненою з лат. *qualum* "плетений кошик" (із **quaslo-*), *quasillus* "кошичок" [Фасмер 2, 359–360]. Ми свідомі того, що в мову українських пам'яток досліджуваного періоду ця лексема могла потрапити через посередництво польської мови (*kosz*).

ЛРК на позначення поняття "прилад, що освітлює приміщення; світильник, лампадка" фіксує латинське запозичення *лямпа* (*lampra*), що походить від гр. *λαμπας* "світло, світильник": "...ля(м)пу сребную, которую Ма(р)тинъ на хвалу це(р)кви... а ку спасенію своему зделавши..., вкрала" [ЛРК, 26].

Отже, як влучно зауважив італійський дослідник А. Грамші, "історія семантики – це аспект історії культури: мова становить одночасно і щось живе, і музей старожитностей життя та цивілізації" [2, с. 146].

Лексичні запозичення – це мініісторії формування української мовної картини світу. Лише комплексне та ґрунтовне їх дослідження дасть відповідь мовознавцям на багато нез'ясованих питань і можливість уточнення даних щодо часу, шляхів, мети запозичення, процесу їх адаптації до системи мови-реципієнта.

1. Історія української мови. Лексика і фразеологія. – К., 1983; 2. *Gramsci A. Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce.* – Torino, 1948.

Список умовних скорочень: **ЕСУМ** – Етимологічний словник української мови: У 7 т. Т. 1. – К., 1982; Т. 2. – К., 1985; Т. 3. – К., 1989; Т. 4. – К., 2003; Т. 5. – К., 2006; **ІСУМ** – Словник української мови XVI – першої половини XVII ст. Список використаних джерел. – Львів, 1994; Вип. 1. – Львів, 1994; Вип. 2. – Львів, 1994; Вип. 3. – Львів, 1996; Вип. 4. – Львів, 1997; Вип. 5. – Львів, 1998; Вип. 6. – Львів, 1999; Вип. 7. – Львів, 2000; Вип. 8. – Львів, 2001; Вип. 9. – Львів, 2002; Вип. 10. – Львів, 2003; Вип. 11. – Львів, 2004; Вип. 12. – Львів, 2005; Вип. 13. – Львів, 2006; Вип. 14. – Львів, 2008; **МСТ** – Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст. – Кн. 1–2. – К.-Нью-Йорк, 2003; **ЛРК** – Лохвицька ратушна книга другої половини XVII ст. – К., 1986; **АЖМУ** – Актова книга Житомирського міського уряду кінця XVI ст. – К., 1965; **ССУМ** – Словник староруської мови XIV–XV ст. – Т. 1–2. – К., 1977–1978; **Даль** – Даль В. Толковный словарь живого великорусского языка. – Т. 1–4. – СПб., 1880–1882; **Фасмер** – Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 1. – М., 1964; Т. 2. – М., 1967; Т. 3. – М., 1971; Т. 4. – М., 1973; **Срезн.** – Матеріали для Словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Труды И.И.Срезневского. – Т. 1–3, СПб., 1893–1912; **Berneker** – Berneker E. Slavisches etymologisches Wörterbuch, A-mor, Heidelberg, 1908–1913; **Machek** – Machek V. Etimologický slovník jazyka českého. – Praha, 1971; **Miklosich** – Miklosich F. Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen. – Wien, 1886; **Brückner** – Słownik etymologiczny języka polskiego. – Warszawa, 1957; **SP** – Słownik polszczyzny XVI wieku. – Т. 1–25. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk., 1966–1997. SSP – Słownik staropolski. – Т. 1–10. – Wrocław – Kraków – Warszawa, 1953–1993.

Надійшла до редколегії 17.09.10

Л. Звонська, д-р філол. наук

АРХАЇЗМИ, ДІАЛЕКТИЗМИ ТА ЗАПОЗИЧЕННЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКОЇ МОВИ У ЛЕКСИКОНІ ГЕСИХІЯ

У статті розглядається походження алогенної лексики окремих давньогрецьких діалектів за глосами Лексикону Гесихія, досліджується зв'язок догрецького субстрату з давніми балканськими мовами.

The article researches the origin of allogenic vocabulary of some Ancient Greek dialects by the glosses of Lexicon of Ghesyhiy, explores the connection pre-Greek substrate with Ancient Balkan languages.

Грецька мова впродовж тривалого шляху розвитку – понад 30 століть – та завдяки діалектному розмаїттю становить значний інтерес як для класичної філології, так і для індоєвропейістики в цілому. Дослідження зако-

номірностей індоєвропейського мовного континууму тісно пов'язане з проблемами історико-генетичних і ареальних відносин грецької мови з іншими мовами. Результатом постійної мовної взаємодії давніх народів

став пласт догрецького субстрату у грецькій мові, природа якого негомогенна. Діалектні особливості давньогрецької мови дають значний матеріал для вивчення як лексики, яка має внутрішньомовну спорідненість, так і слів догрецького походження.

Свідчення про діалектні розбіжності грецької мови та запозичення з інших мов у грецькі діалекти можна віднайти не лише в античних авторів та пізніших коментарів їхніх творів, а також у граматистів та лексикографів. Проте, як зазначав Й.М.Тронський, лексичні та діалектологічні розвідки античних граматистів не відзначалися широким лінгвістичним кругозором [11, с. 50]. Граматистів елліністичного періоду цікавила не жива грецька мова у всьому розмаїтті діалектів, а лише мова класичного періоду, яку вони визначали нормою *ἑλληνισμός*. Діалектні дані враховували лише у зв'язку з мовою класичних авторів, зате лексика діалектів, на яких не було літературних пам'яток, взагалі не бралась до уваги.

Тому для грецької історичної лексикології та давньогрецької діалектології незрівнянно вагомим джерелом вивчення лексики є словники Гесихія, Фотія, Свіди, Стефана Візантійського та деякі інші компілятивні лексикографічні праці. Серед перелічених лексиконів за обсягом, вагомістю та цінністю свідчень найзначимішим є Лексикон Гесихія Александрійського, який містить не лише тезаурус класичної грецької літератури та багату діалектну лексику, але й іншомовні слова. Словник Гесихія Александрійського є найбільшим з античних глосаріїв, які дійшли до нашого часу. Про автора словника майже нічого невідомо, лише зберігся лист Гесихія його товаришу Евлогію, проте сам Евлогію невідомий як автор яких-небудь філологічних праць. Багато зробивши для вивчення словника, К.Латте приходиться до висновку, що і Гесихій, і Евлогію – християни, тому датує написання словника V ст. н.е. [19, с. 6].

У результаті значної текстологічної роботи, виправлення та емендації словникових статей було здійснене перше наукове видання словника у XIX столітті М.Шмідтом [18]. Значний внесок у вивчення лексикографічної праці Гесихія у XX столітті зробив К.Латте, який з урахуванням нових досягнень палеографії, текстології і діалектології підготував нове видання словника з критичним апаратом [19]. Науковому вивченню матеріалу окремих глос присвячені праці А.Блюментала [14], В.Шварца [23], В.Нерознака [8, 9], А. Гойбека [17], проте ще не виявлено усі лексичні паралелі грецьких діалектизмів та інших давніх мов. У нашому дослідженні на матеріалі глос Лексикону Гесихія ми розглядаємо архаїчну, діалектну та іншомовну лексику давньогрецької мови в аспекті її походження. Предметом дослідження є алогенна лексика переважно дорійського і лаконського, меншою мірою іонійського та еолійського діалектів, яка не має етимологічної спорідненості та паралелей з іншими діалектами.

Словник Гесихія вигідно відрізняється від аналогічних пізноантичних і наступних візантійських словників багатим лексичним матеріалом не лише тих діалектів, які мали літературну традицію, а й літературно не опрацьованих (аркадо-кіпрський, памфілійський). Лексикон Гесихія має велику цінність як самий об'ємний з античних словників, що містить дані з історії та діалектології давньогрецької мови. Він є першим у світовій лексикографії тлумачним і водночас діалектним словником. Словник Гесихія (V ст. н.е.) дійшов до нас в одному списку, так званому Венеціанському рукописі, який, вважається, був створений на півдні Італії в XV столітті. Сам словник є компіляцією, про що свідчить його повна назва "Гесихія Александрійського граматис-

та повне зібрання слів за алфавітом з творів Аристарха, Апіона і Геліодора". Він укладений на основі праці античного лексикографа Діогеніана, який в свою чергу скоротив лексикографічну працю Памфіла, котрий узагальнив праці своїх попередників.

При дослідженні лексики Словника Гесихія слід враховувати те, що значна її частина не належить до часу створення словника і в цілому не відображає стан розвитку мови V ст. н.е. У Словнику представлена лексика класичного і архаїчного періоду, а також широкий спектр діалектизмів. Значення словника Гесихія не лише для грецької, а й для індоєвропейської діалектології стало особливо зрозумілим після дешифрування кріто-мікенських текстів. Те, що раніше вважалося дослідниками у Гесихія варваризмами, незрозумілими словами або тлумачилось як спотворення при переписуванні, виявилось архаїчною мікенською лексикою або словами сусідніх індоєвропейських народностей [7, с. 125].

Окремого дослідження потребує дослідження просодики і діакритиків у глосах Гесихія, яке видавці М.Шмідт і К.Латте витлумачили як візантійське орфографічне оформлення. Й.Тронський вказував, що Гесихій відтворював традицію дорійського типу наголосення, а його відхилення від норм Геродіана ще заслуговують детального вивчення [12, с. 176], інші дослідники цілком слушно відзначають різницю типів наголосення у різних діалектах однієї мови [10, с. 50]. Нові дослідження цаконського діалекту теж підтвердили правильність акцентуації у Гесихія, тому гіперкритична коректура наголосів зазнала перегляду як невинуватна, і науковцями було визнано акцентуаційну коректність Гесихія [13].

Поруч з найдавнішим епіграфічним матеріалом, спадщиною давніх авторів, словник Гесихія є одним з важливих джерел вивчення історії грецької мови, оскільки він містить чимало слів, які не зустрічаються в літературних текстах та написах. У словнику відображено чимало явищ як архаїчного чи діалектного характеру (наявність початкової дигамми), так і елементів сучасної автору грецької мови (ітацизм, вітацизм, спірантизація передньоязикових та ін.) [2, с. 248, 158–161].

Словник Гесихія служить одним з найважливіших джерел для вивчення історичної фонетики грецької мови. Численні мовні явища (наявність дигамми на початку слова, поява вітацизму та ітацизму), знаходять своє відображення в цьому словнику. Наприклад, в словнику знак *F* (дигамма) графічно нотується, як *Γ* (гамма), про що свідчать глоси у Гесихія: *γῶινος < Γῶινος* *вино*, *γέτος < Γέτος* *вік, рік*. Вітацизм також неоднозначно засвідчений у словнику, що *β* вимовлялася як *v*. Знайшла своє відображення й активна дія процесу ітацизму в діалектній грецькій мові: *ιθύς / ευθύς* *прямий*. В наведеному прикладі паралельно з явищем ітацизму Гесихій фіксує стягнення *ευ > ι*. Лексикон Гесихія фіксує тенденцію до спірантизації глухого придихового звука, який позначався в давньогрецькій мові "тетого". Про те, що *θ* стала вимовлятися, як міжзубний спірант, засвідчують глоси із Гесихія: *φλάσας / θλάσας* від *θλάω* *роздає лювати, м'яти*.

Гесихій наводить значну кількість прикладів, які свідчать про чергування *b/m* на початку слова. Явище це було досить поширеним на давніх Балканах, особливо у фракійській і сучасній албанській мові [9, с. 31]. Приклади чергування *b/m* у Гесихія, як правило, супроводжуються іншими фонетичними процесами: синкопою, дисиміляцією, змінами у вокалізмі, н-д: *βόρμαξ / μόρμηξ* *мураха*, *βέλλειν / μέλλειν* *турбуватися*, *βρύματα / μπρύματα* *нитки*.

Крім великої кількості діалектної лексики грецької мови, в словнику представлено значний пласт лексики давніх мов, які зникли. Окрім діалектної лексики, в Лексиконі подані слова інших давніх індоєвропейських мов, як правило, з вказівками-етніконами. Це – глоси із зазначенням Ἀθαμᾶνες, Βιθυνοί, Ἠπειρώται, Θεσπρωτοί, Θρήκες, Λάκωνες, Μακεδόνες, Μεσσάπιοι, Μολλοτοί, Ὀρέσται, Παϊόνες, Φρύγες, Χάονες. Грецькі автори класичної доби усі перелічені народи називали варваромовними – βαρβαρόφωνοι.

Велику кількість алогенної лексики засвідчено у дорійському, лаконському діалектах, яка зазначається у Гесихія як ἄταξ εἰρημένα. Вперше лексику іншомовного походження А.Блюменталь розподілив на декілька шарів: іллірійський в дорійському, македонський, месапський, егейський, малоазійський [14, с. 56–59]. Дослідник вказував, що значна кількість глос дорійського діалекту Тарента іллірійського та месапського походження. Значна кількість негрецької лексики, зазначеної як ἄταξ εἰρημένα позначені етніконами Λάκωνες і Δωριείς, що вказує на побутування цих слів в лаконському та дорійському діалектах.

Окрім того, словник Гесихія значно доповнює матеріал інших давніх балканських мов, таких як давньомакедонська, фрігійська, фракійська, месапська [6, с. 43]. Індоєвропейське догрецьке населення, т. з. пеласги залишило в спадщину чимало субстратної лексики, проблема стратифікації якої тісно пов'язана з дослідженнями мов балканського ареалу [23; 3, с. 104].

Чимало ἄταξ εἰρημένα зустрічаються вже у мікенському діалекті та у Гомера, що свідчить про давні тісні генетичні й ареальні зв'язки грецької мови з навколишніми балканськими мовами. Наприклад, δέπας кубок засвідчене у Гомера (Δ 3), у мікенському діалекті – di-ра. В.Іванов вважає його хетто-лувійським запозиченням і порівнює його з хетською назвою посудини tapisana [3, с. 29]. Ізосемами можуть слугувати албанське (далі алб.) djer *видовбана з дерева колиска* [1, с. 76]. Можливо, з цим пов'язана у Гесихія ще й інша глоса δύβρις *море*, яка теж має албанську паралель *deub *глибина* > deb *море*. Підтвердженням у цілому індоєвропейського походження цих слів можна віднайти в інших мовах: литовське (далі лит.) dubra *впадина, болото*, латвійське (далі латв.) duburs *глибоке місце, яма на дні*.

До гомерівської лексики належить також δῆμον *жир*: ὅς κε φάγησι Λυκάονος ἀργέτα δῆμον (φ 127). З паралелей, які наводить Г. Фріск, на нашу думку, переконливими видаються такі: алб. dhjatë *жир, сало*, болгарське (далі болг.) с'ага *жир на овечій шерсті*, лит. demė *пляма, забруднене місце* [16, с. 381].

Для глоси πέλλης *попелястий, сивий* існує ряд лексичних паралелей: давньоіндійське (далі д-інд.) palitā *сивий*, латв. pelēks *сірий*, вірменське alik *сива борода*, алб. plak *старий*. З подібним значенням зустрічається класичне аттичне слово πελιτνός *блідо-синій*, засвідчене у Демосфена і Фукідіда, в Софокла πελιδνός, у Аристотеля та в елліністичних авторів πελιδναός [20, с. 1357], а також широко уживане класичне слово πολίος, πέλλος *чорноватий, сірий, сивий*. Страбон пише, що у феспротів і молосів, а також у македонців старих жінок називають πέλλιας, а старих чоловіків πέλλιος (VIII, 329). Гесихій також наводить іншу глосу πελείους, вказуючи, що так називають стариків епіроти і жителі о. Кос (який входить до групи південно-східних дорійських діалектів).

Глоса πάλκος *глина, болото* (класичне аттичне πηλός) має індоєвропейські витоки: д-інд. palvala- *калюжа*, palus *болото*, лит. rélkė *торф'яне болото калюжа*, латв. pelce, palce *мокрий луг*, алб. pellg *яма з водою*, румунське (далі рум.) baltă *болото* (з давньоіндоєвро-

пейським чергуванням основ *bal-/*pal-. Можна також припустити зв'язок з πέλαγος *море*, з чим пов'язана назва іллірійського племені Πελαγόνες.

Широкий ономастикон Гесихія також фіксує іншомовну лексику, позначену як діалектизми. Наприклад, Μάλειοι – назва лаконської вершини. Напрошуються порівняння з алб. mal *гора*, Malsia – назва гірської області в Албанії, рум. mal *берег*, іллірійське (далі іллір.) Malontum – назва гірської Дакії [21, с. 16], латв. mala *земля, країна, край, берег*, словенське moléti *виступати*. У словнику В. Ілліч-Світича наводяться паралелі також з неіндоєвропейських мов: тамільське malaī, малайлам mala, каннада male *гора, ліс* [5, с. 51], що вказує на широке неіндоєвропейське коріння догрецького субстрату. Оронім Γυράς, Γυραί на о. Тенос (група іонійських островних діалектів) швидше за все є загальною назвою, перетвореною на власну, етимологічно пов'язаною з γυρός *круглий* [15, с. 243] та алб. gur *гора, камінь*.

Чимало ботаничних та зоологічних назв, які не мають грецької етимології, мають паралелі в інших давніх мовах. Так, дорійські фітоніми ἄσκρα *вид каштана*, ἄσκρα *безплідне дерево*, беотійський топонім (еолійський діалект) Ἄσκρα пов'язують з латинським (далі лат.) aesculus *вид дуба*, звідки походить баскське azkar *вид дуба*. Глоса ἄσκούροι *якесь рослина* можливо містить протетичний звук α і може бути пов'язаною з лат. cognus *кизил*. Грецька назва лебеди βλίτον вочевидь пов'язана з наведеним Гесихієм діалектизмом βλινόν *горіле дерево*, який має зв'язок з алб. blini *липа*, лит. bliūde *ракута*.

Зоонім σεργοί (аттичне ἔλαφροι) цікавий графічним оформленням, яке доволі часто зустрічається у Гесихія, де графемою γ позначається зниклий звук F. При такому прочитанні σερφοί стає зрозумілою ізоглоса лат. cervus *олень*, давньо-пруське sigwis *серна*, слов'янське *серна*. Цей випадок також цікавий непослідовністю рефлексів задньоязикових палатальних у мовах кентом і сатем.

Таким чином, наведені приклади показують значимість лексикографічної праці Гесихія в якості важливого джерела свідчень з історичної граматики, історичної лексикології та діалектології грецької мови. Діалектні особливості грецької мови є базою для дослідження етимології догрецького субстрату. Дослідження лексики давньогрецьких діалектів дає новий матеріал для розробки проблем генетичних та ареальних стосунків грецької мови з мовами палеобалканських народів, питань лінгвогенезу як грецької мови, так й інших індоєвропейських мов. З іншого боку, зіставлення з даними давніх реліктових мов має цінність для порівняльно-історичного мовознавства.

1. Десницкая А.В. Албанский язык и его диалекты. – М., 1968;
2. Звонська Л.П. Історія грецької мови. – К., 2005; 3. Іванов В.В. Древние культурные и языковые связи южнобалканского, эгейского и малоазийского (анатолийского) ареалов // Балканский лингвистический сборник. – М., 1977; 4. Іванов В.В. Общеиндоєвропейская, праславянская и анатолийская языковые системы. – М., 1965; 5. Ілліч-Світич В.М. Опыт сравнения ностратических языков. – М., 1976; 6. Королев А.А., Нерознак В.П. К изучению "малых" индоєвропейских языков // Теоретические вопросы языкознания. – М., 1974. – С. 40–45; 7. Молчанов А.А., Нерознак В.П., Шарыпкин С.Я. Памятники древнейшей греческой письменности. Введение в микенологию. – М., 1988; 8. Нерознак В.П. Древняя индоєвропейская топонимия Балканского п-ва и Малой Азии // Теория и практика топонимических исследований. – М., 1975. – С. 13–20; 9. Нерознак В.П. Палеобалканские языки. – М.: Изд-во "Наука", 1978; 10. Николаева Т.М. Фонетическая природа греческого ударения // Палеобалканистика и античность. – М., 1989. – С. 44–54; 11. Тронский И.М. Вопросы языкового развития в античном обществе. – Л., 1973; 12. Тронский И.М. К вопросу о месте греческого ударения // Язык и стиль античных писателей. – Л., 1966; 13. Andriotis N. Lexicon der Archaismen im neugriechischen Dialekten. – Wien, 1974; 14. Blumen-thal A. Untersuchungen zur Vorgeschichte der griechischen Sprache nebst lexikographischen Beiträgen. – Stuttgart, 1930; 15. Chantraine P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. – Paris, 1968; 16. Frisk H. Grie-

chisches Etymologisches Wörterbuch. – Heidelberg., 1961–1971; 17. Heubeck A. Praegraeca. Sprachliche Untersuchungen zum vorgriechisch-indogermanischen Substrat. – Erlangen, 1961; 18. Hesychii Alexandrini Lexicon I-V. – Ienae, 1858–1868 / Recensuit Mauricius Schmidt; 19. Hesychii Alexandrini Lexicon. – Hauniae, 1953. – Vol. I. – Hauniae, 1966. Vol. II / Recensuit Kurt Latte; 20. Liddell & Scott. A Greek-English

Lexicon. – Oxford, 1985; 21. Mayer A. Die Sprache der alten Illyrier. – Wien, 1957; 22. Schwarz W. Marginalien zur Glossenkritik am Hesychlexicon. – Würzburg, 1966; 23. Θωμοπούλου Ι. Πελασγικά. – Θεσσαλονίκη, 1994.

Надійшла до редколегії 08.09.10

О. Климентова, канд. філол. наук

УКРАЇНСЬКА БІБЛІЙНА КРИТИКА ТА ЗАСОБИ ВЕРБАЛЬНОЇ СУГЕСТІЇ

Проаналізовано етапи входження української мови у богослужбний обряд Української Православної Церкви, україномовні переклади біблійних текстів та динаміка витворення засобів вербального впливу в сакральному тексті. Розглянуто не аналізовані раніше аспекти релігійної комунікації.

The stages of Ukrainian language admission into the ceremony of divine service of the Ukrainian Orthodox Church, Ukrainian translations of Biblical texts and dynamics of creation means of verbal suggestion in the sacred texts are analyzed, as well as some aspects of religious communication.

Біблійна критика розвивається на межі різних дисциплін, метою яких є точна інтерпретація Біблії. Тривалий час вона була зосереджена на історичній проблематиці, авторстві текстів, його джерелах, списках тощо. Проте на сучасному етапі в ній розвиваються нові напрями, що концентрують дослідницьку увагу або на самому тексті (критика риторики, критика канону, нова критика), або на його сприйнятті читачем (лібералістська, феміністська, критика аудиторії). Предметом дослідження в цій статті є коло питань, що торкаються як текстологічної проблематики, так і комунікативної. Метою статті є відтворити основні етапи входження української мови в релігійну комунікацію через сакральний текст, показати об'єктивні та суб'єктивні чинники, що впливали на цей процес. Аналіз здійснюється з урахуванням функцій, що властиві сакральному тексту.

Попри те що кожний читач сприймає багаторазово трансформований біблійний текст по-своєму, ця Книга Книг віками несе світу християнські істини, через неї ми отримуємо послання від Бога. Це стає можливим завдяки унікальній текстовій організації Біблії, що є складною та багаторівневою. Найнижчим шаром є фонетичний. Одна з найскладніших проблем, з якою одразу стикаються перекладачі, – як відтворити ритмічну самобутність оригіналу? – продовжує залишатись у фокусі дослідницьких інтересів.

Є багато свідчень про те, що в давнину біблійні тексти не читали, а співали – виголошували кантіляційно (від *cantilla* – пісня). Кантіляція – це читання-спів, коли голосом показується своє ставлення до змісту біблійного уривку. Вона допомагає людині висловити свої душевні почування до Бога, проте так, щоб і слухачів захопити й дати їм задоволення. Кантіляція – це мелодійне виголошення Святого Писання [5, с. 88]. На жаль, уже в грецьких перекладах традиційну для найдавнішого періоду звуко-ритміку біблійних текстів відтворити було важко. Біблії з кантіляційними знаками, що показували цей спосіб виголошення тексту, були величезною рідкістю і дуже дорогими. Зазвичай, манера співного виконання серед євреїв передавалась усно і вони не ділилися цими знаннями з чужинцями. І.Огієнко пише, що "ця дивна "мовчанка" талмудистів про біблійне віршування була власне політично-релігійним навмисним замовчуванням справи біблійної поезії, а не випадковою мовчанкою" [5, с. 156]. Тексти переписувались без кантіляційних знаків. Коли при перекладі постала проблема відтворення цих знаків у повному обсязі (бо без них декодування тексту є неповноцінним), зважаючи на їхнє різноманіття й тенденцію втаємничення, вирішити її без втрат було неможливо. Вдалося з'ясувати, що існували своєрідні ритмічні матриці для прозових і поетичних текстів, для текстів із різним емоційним забарвленням тощо. Вони були витворені тривалою традиці-

єю сакралізації тексту: за свідченням Філона Іудея, євреї свою метрику перейняли від єгиптян. Саме в Єгипті Мойсей вивчав поезію [5, с. 142]. Наприклад, ритмічна форма кінá (жалобна пісня, плач за покійником), за якої заключна частина стопи, що коротша за попередню, ніби тихо зникає, розчиняється, – і в цьому секрет її мінорного впливу на слухача, була знайдена дослідниками і в арабів – у них це форма коліскової. Але цікаво, що у біблійних текстах ця форма використовувалась і для віршів із насмішкою, фіксуючи незрозумілий для нас емоційний ефект. Він руйнує логіку її призначення, проте засвідчує, що "біблійний поет свідомо вживає певної форми при певних випадках" [5, с.166]. Це підводить до думки, що були й інші спеціальні ритмічні форми, яких, на жаль, не вдалося зберегти в перекладених текстах. Іще Ориген (185–254) зазначав: "Гебрійські вірші інші, як наші... Грецькі перекладачі Біблії розкладали один гебрійський вірш на два" [5, с.143], тому, зрозуміло, механізми його впливу на аудиторію видозмінювались. І.Огієнко констатує: "Це Оригенове свідчення високо цінне, – воно свідчить не тільки про біблійну поезію, але й про невдалий грецький переклад її, а за грецьким – наш церковнослов'янський" [5, с.143].

Переклади грецьких та латинських текстів слов'янськими мовами мають свою історію процесу унеможливлення точного відтворення священного першоджерела. Створивши азбуку, Кирило і Мефодій уже в перші роки своєї моравської місії розпочали переклад текстів Святого Письма. Насамперед перекладалися ті тексти, які були необхідні для проведення ритуалу. Регламентувався практичними потребами не тільки вибір текстів для перекладу, але й сам переклад максимально наближався до неопітів. Кирило і Мефодій започаткували певну слов'янську традицію у відтворенні біблійних текстів. Справа, започаткована ними, була винятковою важливості, і лише з плином часу з'явилася певна критичність в оцінці досвіду першопрохідців. У найдавніших перекладних біблійних текстів була суттєва відмінність від оригіналів: "Церковнослов'янський переклад православної Біблії не брав під увагу віршової форми при перекладі поетичних біблійних Книг, і це була велика недочота його, бо цей переклад тепер менше впливає на читача та слухача, бо той і самої мови вже не розуміє, і для нього нічого вже не промовляє про високу поетичність цих Божих Книг" [5, с.107].

Єврейські біблійні тексти співались, і поетичні, і прозові, вони мали виразну ритмічну природу. "Але перші перекладачі не звернули належної уваги на те, що Біблія співається, що біблійна мова – мова високої співної якості, мова Божя. Скажімо, брати Костянтин і Методій, що перші в IX віці переклали Біблію на давньоболгарську мову, були з походження греки, і вже тому не могли своїм пере-

кладом створити мелодійність слов'янської біблійної мови. Їхні наслідники також не створили цього", – писав І. Огієнко [5, с. 90]. Щодо кантиляційної манери виголошення біблійних текстів український богослов зазначав, що перші християни сприйняли єврейську кантиляцію. Спів запанував у християнській церкві. Завдяки кантиляції вся біблійна мова обернулася на солодку ритмічну мову, і з плином часу витворилися декламаційна, речитативна і співна манери виконання. Вони закорінені в традицію, проте залежні й від голосових можливостей кантора – співака. У безпосередньому зв'язку із внутрішніми динамічними процесами в нетрях самої християнської церкви поступово сформувалися відмінні православна грецька – "солодка, велична" та католицька римська – "тягуче журлива" традиції виголошення текстів Священного Писання [5, с. 91]. Перекладачі прагнули зберегти бодай формальні ознаки ритму: звукові повтори, інтонацію, частотні сполучники, поділ на частини, рефрени тощо. Адже, скажімо, якщо слова Бога в єврейській Біблії завжди пророками передаються тільки ритмічно й поетично, вкрай небажано відтворювати їх прозовою формою в перекладах, що тривалий час мало місце. Тому на різних історичних етапах завдяки мовній інтуїції перекладачів, досвіду та спостережливості служителів церкви відбувався процес витворення грекомовних, латиномовних, слов'яномовних тощо вербально-ритмічних засобів ефективної комунікації з аудиторією з метою конфесійної експансії. Ймовірно, що в перекладених сакральних текстах первинна ритмічна природа оригіналу зазвичай втрачається і починає діяти тенденція на поступову адаптацію просодичних характеристик перекладу відповідно до прагматичних конфесійних цілей. Якщо в текст першоджерела на просодичному рівні були закладені певні латентні сугестивні механізми, вони розмивались і вимагали творчого підходу й неабияких знань та здібностей у процесах адаптації до нової мови та збереження дієздатної спроможності в іншому етнічному середовищі. Певною мірою цього можна було досягти, якщо відійти від жорсткої прив'язки до оригіналу й спробувати врахувати "враження" від текстового повідомлення, які, зазвичай, у текстах, що мають практичне використання, прогноуються. Вони навіть регламентуються морально-етичними нормами конфесійного вчення, тобто певний текст у певний момент служби має впливати певним чином, аби досягти цілі того чи іншого ритуалу. Цілеспрямована адаптація перекладу трансформувала фонетичний, просодичний, лексичний та інші рівні герменевтики сакральних текстів, що знаходило свій вияв в оформленні механізмів вербального впливу, проте вже на іншомовній основі. Українці зробили свій внесок у популяризаторський та перекладацький доробок біблійних текстів і мають свої напрацювання в царині засобів ефективного контакту з аудиторією. І. Огієнко пише: "Література українська зачалася дуже давно. Ми перші просвітилися християнством, світ віри Христової вперше прийшов до нас і вже потім ми передавали його на північ, де він заводився дуже мляво. Разом з християнством зачалась у нас і література, що скоро набула собі великої ваги, де ми ще на світанні її маємо вже цікаві твори" [8, с. 24]. Я. Кам'яничанин (чернець Ісаїя), острозький клірик Василій, Г. Смотрицький – автор "Ключа царства небесного" (1587), Х. Філапет – автор "Апокризиса" (1597), славетний письменник-полеміст І. Вишенський, К. Транквіліон Ставровецький – автор "Зерцала богословія" (1618) та "Евангелія Учительного" (1619), "Перла многоценного" (1646), З. Копищенський – автор "Книги о вере" (1619), Є. Плетинецький – у лаврській друкарні випустив "Часословець",

Л. Зизаній – автор "Катехизису" (1626), П. Могила – склав "Великий Требник" (1646), "Православное исповедание веры" (1640) та багато інших. Вже в XVI ст. Євангелію багаторазово переклали українською (Пересопницьке 1556 р., В. Тяпинський 1580 р., В. Негалевський 1581 р.), окрім того популярними були Учительні Євангелії. В. Німчук вказує на те, що часткове уцелювання – введення української мови в усі конфесійні відправи, насамперед – у літургію, розпочалося ще в середині XVI ст. Про читання Священного Писання рідною мовою в храмах України є пряме свідчення в перекладеному з церковнослов'янської в 1556–1561 рр. Пересопницькому Євангелії, загалом, принаймні до кінця XVI ст. у багатьох храмах Боже Слово звучало староукраїнською літературною мовою, а от з початку XVII ст. Святе Письмо живого мовою на літургіях вже не звучало [6, с. 88]. Проте, за свідченнями І. Огієнка, процес цей не припинявся. Він же вказує і на те, що до XI-XII ст. в Євангеліях були кантиляційні знаки – "крюки". Вони наявні в Остромировому Євангелії (1058), та, на жаль, "крюки", а разом із ними й особливості ритмічного виголошення текстів відповідно до стародавньої традиції, залишилися не дослідженими і непрочитаними науковцями. Вочевидь, через це спосіб презентації церковних текстів формувалася відповідно до наявних можливостей і під тиском зовнішніх чинників, проте генетично він ніколи не поривав із традицією: "Співна мелодія виголошення Євангелії по Православних Церквах різних народів з бігом віків установилася не однакова, але різна, – встановлювалася залежно від місцевих умовин та різних впливів" [6, с. 92]. В Україні тексти, що читаються і співаються, чітко розрізнялися. Процеси адаптації цих текстів до сприйняття аудиторією протікали по-різному, при цьому важливу роль відігравали геополітичні чинники. Тривалий час перебуваючи у складі Російської імперії, Україна, зрозуміло, не мала можливості автономно регулювати процеси українського православ'я. З іншого боку, разом із поширенням церковних книг, друкованих або підготовлених в Україні, чинився вплив і на російську мову та уявлення про церковний канон. У зв'язку із темою нашого дослідження важливо підкреслити, що україномовний вплив, який, у свою чергу, містив виразні сліди живомовної народної традиції, привніс свої особливості насамперед на просодичний та фонетичний рівні церковнослов'янської мови на російському ґрунті. В І. Огієнка читаємо: "Скрізь по церквах пішла наша вимова, – наш наголос, наше г, навіть наше і...; по церквах це було й за старі віки, а в XVIII віці зробилося річчю звичайною; а в придворних церквах наша вимова була заведена навіть офіційально" [7, с. 106–107]. Дослідник також відзначає, що видозмін зазнав і церковний спів. Цікаво, що манера церковного співу хоч і залишалася архаїчною, регулюючись гласами, подобнами та ін., упродовж історичного розвитку в Україні мала свою динаміку, що, у свою чергу, виявляє ще один чинник розхитування традиції. Так, наприклад, К. Сакович у своїх записках, що належать поч. XVII ст., звертає увагу на те, що в Київській братській школі (пізніше Києво-Могилянська Академія) та й у південно-руських православних церквах загалом, як, до речі, і "в Московії", спів не відповідає належному рівню – немилозвучний, з відхиленнями від церковнослов'янського тексту (напр., замість Христос Бог наш = Христосо Бога наше; о ректіх мне = о рекоше іхо мені та ін.), служба правиться без достатньої сумлінності, посліхом [2, с. 207]. З позицій сугестивних механізмів, подібні відхилення могли призвести до цілковитої зміни фонологічної модальності тексту. Один із засновників Київської братської школи, професор, перший ректор, викла-

дач грецької мови, латини, знавець богословських праць В. Борецький (р.н. невідомий – 1631) багато зусиль доклав, аби виправити такий спів, викоренити т.зв. хомонію – розтягування слів за рахунок додавання до них голосних на шкоду мелодії [4, с. 80]. Констатуючи, наведемо ще одне свідчення, зроблене білоруським дослідником більше ніж сто років тому: "Все почти підверглося их реформе, по крайности неотразимому влиянию: богословское учение, исправление священного и богослужебного текста, печатание, проповедь, храмовое, общественное и домашнее пеніе..." [7, с. 109]. Усі ці факти свідчать про те, що в процесі поширення сакральні тексти, й особливо богослужбові, об'єктивно зазнавали змін на всіх рівнях, попри те що діяла тенденція на дотримання церковного канону. Український церковний ритуал у цілому так само мав багато особливостей, через що вплив української православної церкви поціновувався як еретичний. Українські церковні книги (С. Полоцького, П. Могили, К. Ставровецького, І. Галятовського, Л. Барановича, А. Радивиловського тощо) попри їхню популярність багаторазово судили і накладали на них прокляття, але з ідеологічних причин – наприклад, через "прелести латинські": добре відомі риторичні прийоми схоластичної латино-польської науки, що вкоренилися в південно-руських панегіричних творах наступного часу, повністю перейшли і в церковну проповідь, суттєво впливали на її стилістичне оформлення, проте не відповідали тогочасним конфесійним стратегіям. Негативізм живився й ідеологічною установкою на заперечення самого існування української мови як такої. За згаданих умов, що вимагали реагування на гострі соціальні проблеми, відстоювання свого права на існування, проблема мови спілкування з Богом, а через неї й процес кристалізації україномовних механізмів впливу у релігійній комунікації, зрозуміло, залишались на периферії культурних процесів. У першій половині XIX ст., коли Європу охопила хвиля визвольних антимонархічних рухів, вона несподівано нагадала про себе в Україні своєрідним переосмисленням діяльності слов'янських апостолів-просвітителів Кирила і Мефодія. Наприкінці 1845 р. група молодих вчених та письменників (М. Костомаров, М. Гулак, П. Куліш, В. Білозерський, Г. Андрузький, О. Маркович, О. Навроцький та ін.) організційно оформилися у таємну організацію – Кирило-Мефодіївське товариство. Члени цієї організації заявили про свою прихильність до ідеї об'єднання слов'янських народів й процесів національного самоствердження в усіх сферах духовного, господарського й політичного життя. Їх головний програмний документ мав назву "Закон Божий", за формою нагадував євангельське писання, а заклики до революційних змін супроводжувались посиланнями на християнське вчення. Дійшов до нас у двомовному архівному списку. Справа національного визволення, а в подальшому – загальнослов'янське єднання декларувалися як такі, що виконують волю Бога, освячені ним. Це, до речі, було властиво й програмним документам інших європейських національно-визвольних рухів ("Книга народу польського і пілігримства польського" А. Міцкевича, статті Дж. Мадзіні для "Молодої Італії" тощо), які зараховували Бога до лав своїх спільників та діяли від його імені. Девіз "Бог і народ" став символом боротьби мадзіністських організацій в Італії, що постійно апелювали до віри, релігії, Бога [1, с. 163]. Члени слов'янського таємного товариства були обізнані з цією тенденцією. Так само в дусі християнського вчення складалися програмні завдання кирило-мефодіївців, які заявляли, що правління, законодавства, право власності та освіта у всіх слов'ян мають ґрунтуватися на святій релігії господа нашого Ісуса

Христа, а члени товариства мають поширювати правильні ідеї про свободу, засновану на християнському вченні та на народному праві. У поясненні до статуту кирило-мефодіївці також зазначали, що жодне зі слов'янських племен не зобов'язане такою мірою устремлятися до самобутності й підбурювати інших братів, як українці [1, с. 164]. Прояви українізації в церковному житті і насамперед у богослужбовому обряді в цей період стали частиною певного демократичного оздоровлення духовної атмосфери в Україні. Поява українських перекладів Біблії була пов'язана з пожвавленням національно визвольного руху на теренах Російської імперії після поразки в Кримській війні, що приніс довгоочікувані зміни в соціальну ситуацію й, зокрема, українську. Тут з'явилися недільні школи, розраховані на дітей бідняків, й викладання подекуди почало здійснюватись українською. Там почали викладати й Святе Письмо. Потреба в українських перекладах зростає. Залучались до використання маловідомі широкому загалу україномовні переклади молитов, псалмів, інших частин біблійних книг, що було своєрідною відповіддю на таке соціальне замовлення. Проте, за оцінками І. Огієнка, "це не були справді переклади, а тільки вільні переспіви, і їх робили мало не кожен письменник" [5, с. 13]. Серед найбільш відомих переспівів псалмів – версії М. Максимовича, П. Гулака-Артемовського, Т. Шевченка тощо. У другій половині XIX ст. – першій половині XX ст. Старий і Новий Завіти українською перекладали П. Морачевський, П. Куліш, І. Пулюй, Я. Левицький, М. Кравчук, Т. Галушинський, В. Дзюба, Л. Березовський та ін. [3]. Порівнюючи якість деяких перекладів, І. Огієнко звертає увагу на рівень наближеності до народної мови, правопис та наголошення, пов'язані з регіональною специфікою вжитку текстів та походженням перекладачів. Щодо механізмів вербального впливу це все чинники розхитування традиції. Наприклад, на Галичині М. Шашкевич переклав місцевою мовою псалми, Євангелії від Матвія та Марка, проте уніати їх не визнали. Переклад Євангеліє, здійснений П. Морачевським у 60-х рр. XIX ст., Академія Наук визнала натхненням, ухвалила й рекомендувала до друку, а от цензори в особі єпископа Калузького І. Миткевича, шефа жандармів кн. Долгорукова та київського генерал-губернатора Анненкова визнали його небезпечним і шкідливим [7, с. 211]. В. Німчук зазначає, що перший молитовник, виконаний у співпраці П. Куліша та І. Пулюя і надрукований українською літературною мовою (1869), у розширеному виданні 1871 р. містив паралельно подані українською та церковнослов'янською мовами молитовні тексти та акафісти (але не літургію св. І. Золотоустого: подавався тільки церковнослов'янський варіант) [6, с.89]. Щодо останнього тексту цілком зрозумілий страх перекладачів братися за такий популярний твір, враховуючи його виняткову роль у церковному обряді. Немає відомостей, чи користувалися їхніми перекладними текстами у церквах для служби та парафіїани для моління, але як літературна перекладна пам'ятка вони прислужилися перекладачам пізнього часу завдяки тому, що зробили свій внесок у розробку конфесійного стилю української мови. Водночас офіційну реакцію владних структур тогочасного суспільства на ці переклади, як, до речі, і на переклад П. Морачевського, пов'язують із сумнозвісними Валуєвським (1863) та Емським (1876) указами. Проте переклад Біблії П. Кулішем та І. Пулюєм і на сьогодні поціновується як черговий переспів, що не відповідав вимогам перекладачів сакральних текстів. Через об'єктивні причини його редагували і виправляли кілька людей (П. Куліш, І. Пулюй, І. Нечуй-Левицький, О. Слюсарчук), що не узгоджували

між собою внесені в різний час виправлення і не мали досконалого знання сакральних мов.

Наведені факти дозволяють висловити думку про те, що процес збереження старих і витворення нових механізмів вербального впливу в україномовних сакральних текстах тривалий час був цілковито залежним від перекладацької інтуїції, мовного чуття – чинників вагомих, проте не таких, що гарантують відтворення сугестивного потенціалу першоджерела. Окрім того, усвідомлення неминучої втрати цих механізмів через об'єктивні причини спонукала до розвитку технологій впливу на інших рівнях релігійної комунікації. Так, С. Голубев – автор "Історії Київської духовної академії" (1886), дослідивши домогилянський період цього навчального закладу – одного з найважливіших в Європі, дійшов висновку, що при викладенні основних понять християнської релігії в підручниках особлива увага приділялася тому, аби вкоренити в голови вихованців переконання в істинності православ'я порівняно з іншими віруваннями та сформувані в них уміння вести релігійну полеміку [2, с. 194]. Учні школи завжди мали виходити переможцями в розмовах з тими, хто сумнівається або має іншу думку. Цього досягали спеціальними вправами на уміння давати відповіді та переконувати. Тобто, через об'єктивні причини сугестивна функція з письмового тексту поступово почала переходити в усний дискурс.

Перші ж роки ХХ ст. внесли свої корективи у процеси уцерковлення української мови. Заходами Російської Академії Наук у 1905 р. заборони й обмеження в користуванні українською мовою було скасовано. По храмах Поділля, Києва, Чернігова, Александровського та інших міст і сіл України прокотилася хвиля національного ентузіазму, пов'язана із Великодніми богослужіннями українською мовою. Після стадії обговорення, що мала продовження і надалі, влітку 1917 р. проблема богослужбової мови і текстів була розв'язана на користь збереження статусу церковнослов'янської як основної церковної мови, проте дозволялося задовольняти бажання парафіян слухати богослужіння українською чи російською. Окрім того, створювались спеціальні комісії для спрощення й виправлення церковнослов'янського тексту богослужбових книг, перекладів російською, українською та іншими вживаними в церквах Росії мовами [6, с. 91]. Отже, процеси послаблення генетичного зв'язку із першоджерелом продовжувались, натомість набирали силу процеси витворення національних конфесійних стилів й утвердження етнічних особливостей церковної комунікації. З активізацією руху за утворення Української Автокефальної Православної Церкви (УАПЦ) мовна проблема знову набуває ідеологічного загострення й однозначності: звучить вимога негайно розпочати службу та іншу необхідну конфесійну діяльність українською літературною мовою (1917). У цей період при керівних органах православної української церкви діють комісії, у компетенцію яких входить слідкувати за якістю перекладної продукції. З'являється перше видання "Чину Божественної Літургії св. Іоанна Златоустого" (1920) в перекладі В. Липківського, а згодом виходять "Часословець", "Требник", "Молиovníк". За свідченням митрополита В. Липківського, за першоджерело для україномовних перекладів служили переважно церковнослов'янські тексти, бо грецьких важко було дістати. Не бракувало й аматорських перекладів на місцях, які не відзначалися доброю якістю, "тому ВПЦР ухвалила, щоб усі переклади конфесійних текстів обов'язково надсилалися на розгляд Перекладової комісії та допускалися до вжитку після їх перегляду" [6, с. 95]. Процес створення україномовних церковних книг відбувався за складних суспільно-політичних умов, був позначений протистоянням всередині самої православної цер-

кви, неоднозначним сприйняттям мирян, атеїстичною ідеологією та багатьма іншими руйнівними чинниками: "Перехід на живу мову в церкві виявився дуже складною справою – постала необхідність не тільки перекладати велику кількість текстів, але й пристосовувати багато з них до традиційної системи церковних співів. Бракувало кадрів перекладачів, коштів на оплату перекладачів та на друкування" [6, с. 96–97]. На нашу думку, якщо в цілому факт появи україномовних перекладів текстів головних відправ цілорічного кола в перші десятиліття ХХ ст. можна поцінювати як позитивний, то щодо проблеми сугестивної дії через сакральний текст події цього періоду аж ніяк не сприяли консервації механізмів впливу й по-своєму драматизували процес текстологічних втрат й тенденцію десакаралізації.

Заборона УАПЦ (1930) поклатала край перекладацькій праці над Святим Письмом на теренах України, проте вона продовжувалась у діаспорі. Перед Другою світовою війною в наявності була величезна кількість україномовних богослужбових текстів різного локального походження та якості, але їх зв'язок із каноном з об'єктивних причин міг бути лише декларованим. У 40–50-х рр. ХХ ст. через політичну ситуацію цей процес не міг набутти стабільності, не було навіть узгоджених спроб увести його в русло цивілізованих домовленостей відносно канонічного впорядкування богослужбових текстів. Якщо в підрадянській Україні подібна діяльність була просто відсутня, то в діаспорі нею опікувався Український православний богословський науковий інститут (Регенсбург), у якому діяла відповідна комісія й висловлювала своє занепокоєння Синоду. У Канаді Українську греко-православну церкву в цей час очолював відомий церковний діяч і лінгвіст І. Огієнко, що вже з 20-х рр. ХХ ст. не тільки перекладав літургійні тексти, але й формував наукові підходи до перекладу сакральних книг. Переклад Біблії І. Огієнком ґрунтувався на новаторських підходах: автор прагнув насамперед відтворити в українському тексті ритміку першоджерела, красу, небуденність та молитовність мови. Перекладач спирався на авторитетні серед богословів праці (Філона Александрійського, Йосипа Флавія, Оригена тощо), де були прямі вказівки на особливу ритміку біблійних текстів та манеру їх презентації, сам добре володів давньоєврейською, грецькою та латинською мовами.

На той момент вже було з'ясовано, що оригінальні біблійні тексти мали складну систему ритмічної організації, вона була вагомим чинником сакралізації, потужним механізмом вербального впливу, могла бути зовнішньою і супроводжувати текст або його внутрішньою характеристикою, що реалізується в специфічній просодії, на яку зазвичай вказували дослідники сакральних текстів. Через свою національно мовну природу просодія є маркером текстового повідомлення, що значною мірою регламентує його семантичне наповнення, адже відомо, що актуальний смисл ховається в нашому враженні від інформації, а не в її змісті. Просодичні характеристики письмового тексту, хоч і проявлені не так відверто, як при усному спілкуванні, утримують свої позиції як латентний сугестивний механізм. З'ясування особливостей ритмічної природи текстів Біблії стало важливим етапом становлення біблійної критики.

Усвідомивши масштабність тривалого ігнорування ритмічної природи Святого Письма через недооцінку її функції в сакральному спілкуванні, І. Огієнко прагнув надолужити втрати у власному перекладі. Посутньо він започатковував нову традицію текстової презентації, що ламала поширене уявлення про спосіб сприйняття Святого Письма й наявний поділ на тексти, що співаються, і ті, що читаються. На його переконання, саме

кантиляційне виголошення Біблії в цілому надає її мові милозвучного ритму. Така манера виголошення тексту "доходить глибоко до серця людини й веде її до Бога, до Висот, до Божих Чертогів" [5, с. 89]. Тому однією з важливих завдань, які І. Огієнко прагнув розв'язати у своєму перекладі, було відновлення кантиляційності біблійного тексту.

Оцінюючи такий підхід щодо можливостей ефективно впливу на аудиторію, не можна не погодитись, що кантиляція справді чинить гармонізуючий вплив, зменшує рівень настороженості у сприйнятті (посутньо знижує критичність мислення), сприяє психологічному розслабленню, терапевтичному ефекту й формує позитивне ставлення до постулатів учення. Із сучасних позицій такий спосіб презентації тексту наближається до психотерапевтичної дії хоротерапії та інших технік, пов'язаних із корекцією психоемоційних станів через вокалізаційні вправи.

Попри те що розділити поезію і прозу в давньоєврейській мові важко, вченому вдалося виокремити поетичні та прозові біблійні масиви й розробити їх метричну структуру, уточнити тексти, що виконувались у музичному супроводі, запропонувати механізми дослідження поезії, на всіх рівнях герменевтики тексту виявити семантично важливі дискрети, вказати на україномовні лінгвістичні чинники відхилень від оригіналу, при цьому коректно виокремивши їх у тексті, не припустивши розчинення й накладання нових смислів, скласти наукові коментарі й по-новому оцінити перекладацький доробок попередників. Вплив тексту митрополит І. Огієнко перевірив на собі, кантиляційно виконуючи його (бо саме так робили пророки, євангелісти та ін.) і відшукаючи сугестивно дієві формули. На його переконання, мелодика української мови дозволяє передати ритмічне багатство стародавніх оригіналів. Такий підхід свідчив про прагнення богослова-вченого посилити насамперед комунікативну спроможність свого перекладу, що мав з Божого благословення вступити у боротьбу за душі людей і ефективно виробляти їхній світогляд [5, с. 109]. Звичайно, сприйняття будь-якого тексту однією людиною є суб'єктивним, але якщо в царині декодування сакрального тексту Біблії на рівні лексики, фразеології, символіки тощо вже були вагомими напрацювання попередників, то щодо ритмічної природи це був справжній прорив в українському православ'ї. І. Огієнко, усвідомлюючи значення Біблії як найпершого джерела для розвитку літературних форм у світовій літературі, шкодував, що вона мало вплинула на український літературний процес через надто суху форму і погані переклади [5, с. 110]. І хоч, на думку фахівців, переклад І. Огієнка "можна вважати окремим варіантом сакральних текстів" [6, с. 104], внесок дослідника в наукове вивчення Біблії цілком очевидний. Проте новаторські підходи І. Огієнка до текстів Біблії не були сприйняті послідовниками. Поділ на тексти, які читаються, і тексти, які співаються, зберігся і в подальшому. У цьому виявилась повага до вже усталеної текстової традиції, започаткованої ще Кирилом і Мефодієм, властивий православній церкві в цілому консерватизм. Здобутки ж І. Огієнка в царині біблійної просодики найчастіше поцінуються як творчий експеримент.

Із проголошенням політичної незалежності в Україні вивчення теологічних проблем та дискусія про мову богослужіння й наукові підходи до сакральних текстів активізувались і вийшли з підпілля. Відновлення навчальної діяльності в стінах численних духовних семінарій дозволило розпочати регулярну підготовку наукових богословських кадрів. На кінець століття з'явилась можливість об'єднати зусилля українських богословів як материнної території, так і діаспори щодо підготовки

перекладів Святого Письма, які б відповідали виробленим у світі стандартам іншомовного опрацювання сакрального тексту. Чергові переклади Біблії, здійснені в другій половині ХХ ст. уродженцем Полісся, знавцем мов, священиком І. Хоменком (1963) та уродженцем Великої Британії вченим-богословом Р. Турконяком (1996) у співпраці з групою досвідчених українських редакторів, зробили свій внесок в україномовне освоєння сакрального тексту. Обидві праці враховують труднощі перекладацького досвіду попередників, створені на засадах біблійної компаративістики, базуються на відповідності українського перекладу Старого Завіту єврейському (масоретському) та латинському (Септуагінта), а Нового Завіту – давньогрецьким джерелам, із залученням книг "другого канону", нормативне взором на сучасну українську мову. Біблія, перекладена Патріархом Філаретом (2009) сучасною літературною українською мовою, підготовлена за текстом синодального видання Російського біблійного товариства (М., 2002) відповідно до Біблії російською мовою, яка була перекладена з єврейської та грецької мов у другій половині ХІХ ст. Якщо у двох попередніх виданнях україномовний біблійний аналог постає в результаті двохступеневої (почасти трьохступеневої) текстової трансформації, то в останньому випадку вона тільки одноступенева, що, звичайно, позначається на авторитеті цього видання не на його користь. У всіх новіших перекладах ритміка тексту ігнорує поділ на прозу та поезію, проте зберігає генетичний зв'язок із просодією біблійних книг через специфічні риторичні засоби та фігури, повтори, каденції тощо. Натомість лексико-семантичний, синтагматичний, фразеологічний та інші рівні текстової герменевтики традиційно потрапляють у цілковиту залежність від ерудиції та мовної компетенції перекладача. Через це в контексті дослідження механізмів вербальної сугестії на нижчих рівнях (фонетичний, просодичний) можна говорити лише про залишкові сліди певних богословських традицій, які можуть бути реанімованими тільки за рахунок зовнішніх позатекстових чинників, та про внутрішні механізми перенесення актуальних смислів на вищі (лексико-семантичний, фразеологічний, синтаксичний тощо) рівні текстової організації з метою їхнього дублювання і кращого засвоєння. Природа механізмів сугестії в релігійній комунікації є настільки пластичною, що вони зберігають свою чинність навіть за умов багаторазової трансформації тексту. Приміром, стійкі референції спочатку формуються відповідними текстовими засобами (постійними епітетами, метафоричними порівняннями, системою символічних образів, асоціативними переносами тощо), а надалі вже вони безпосередньо формують специфічні перлюкутивні ефекти (змінюють світогляд, оцінки, уподобання, моделі реагування на зовнішні стимули, усталені стосунки між людьми, систему харчування, режим фізичної активності, збуджують почуття, регулюють емоційні стани тощо). Водночас, сакральні смисли, розраховані тільки на утаємничених, проступають у мовній текстурі тільки по мірі духовної готовності читача до їхнього сприйняття. Це стає можливим тільки в разі наявності надійного фундаменту знань і безпосереднього емпіричного досвіду в межах конфесійного учення. Отже, через об'єктивну неможливість автоматичного перенесення у перекладний текст значної частини оригінальних засобів впливу на аудиторію перекладачі сакральних текстів змушені були відмовитись від ідеї недоторканності біблійного тексту в масоретському розумінні і проклали власні шляхи у відтворенні сакральних істин. Підходи до перекладу сакральних текстів були вироблені богословами завдяки їх знайомству з першоджерелами,

проте актуальні завдання, пов'язані з адаптацією текстів до національної мови, творчо напрацьовувались і у свою чергу ставали вагомим внеском у національну літературну традицію, поширюючись як на духовні, так і світські поетичні та прозові літературні твори. Українці мають свій творчий доробок у царині біблійної критики. Особливе місце в ньому займає перекладацький досвід богослова-філолога І. Огієнка. Кожен україномовний переклад Біблії був своєрідною "мовною подією" у процесах становлення українського релігійного дискурсу із властивими йому механізмами сакральної комунікації. Водночас адаптувалися, створювалися й шліфувалися засоби вербальної сугестії всіх рівнів організації україномовного біблійного тексту. Вони сприяли утриманню

й поширенню унікального духовного досвіду та реалізації властивої всім сакральним текстам функції релігійної експансії.

1. Варварцев М.М. Джузеппе Мадзіні, мадзінізм в Україні. – К., 2005;
2. Голубев С. История Киевской духовной академии. Вып. 1. – К., 1886;
3. Жукалюк М., Степовик Д. Коротка історія перекладів Біблії українською мовою. – К., 2003; 4. Києво-Могилянська академія в іменах XVII–XVIII ст.: Енцикл. вид. – К., 2001; 5. Митрополит Іларіон. Біблійні студії: Богословсько-історичні нариси з духовної культури. – Т. 1. – Вінніпег, 1963; 6. Німчук В.В. Уцерковлення новоукраїнської літературної мови (Православ'я) // Міжнародний з'їзд славистів. Історія, джерелознавство, культурологія та етнологія слов'янських народів. Доповіді. – К., 1998;
7. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. – К., 1991.

Надійшла до редколегії 20.09.10

Л. Шулінова, канд. філол. наук

СИНЕСТЕЗІЇ В ІНДИВІДУАЛЬНІЙ МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ МИТЦЯ

*Розглянуто синестезії, в основі яких сприйняття відчуттів запаху, дотику і смаку, в авторському художньому мовленні.
The synaesthesia of smell, tactile sense and taste feeling in the poetical speech are reviewed.*

У сучасній лінгвістиці актуальним є дослідження індивідуальної мовної картини світу, особливо мовної картини світу письменника, яка є комплексом багатьох чинників культурно-історичних, суспільно-політичних, індивідуально-психологічних, художньо-виражальних, зумовлених традицією, тематикою тощо.

За допомогою мови здобуті та засвоєні й апробовані окремими індивідами знання перетворюються на колективний досвід, який відображається в національній картині світу.

Слово на кожному етапі історії розвитку мови має основне значення, що є тим тлом, на якому виникають і сприймаються всі інші. Досліджуючи ідіостилістичні особливості художнього мовлення, вважаємо за необхідне зазначити, що для "семантичної структури слова велими важливими є його асоціативні можливості ... важливий і наочно-чуттєвий образ, який лежить в основі цих асоціацій, частотність виявів асоціацій у мовленні, їх зональні зв'язки та деякі інші фактори" [1, с. 22]. Як правило, саме переосмислення прямого номінативного значення розширює асоціативні похідні, утворюючи весь спектр конотацій, нових прагматичних і модально-оцінних значень. Сутність асоціації, за визначенням О. Потєбні, полягає в тому, "що відмінні сприйняття, подані одночасно чи одне за іншим, не знищують взаємно своєї самостійності ... залишившись самими собою, складаються в єдине ціле" [14, с. 91].

Серед значень, які відображають чуттєве сприйняття світу, добре розвинені понятійні еквіваленти зорових, слухових, смакових, дотикових, нюхових вражень. Це передусім пов'язано зі здатністю людини сприймати світ в усьому незліченному різноманітті, що й вирізняє її з-поміж більшості живих істот.

Колір, звук, запах та дотик виступають потужними засобами впливу (засобами маніпуляції) як на індивіда, так і на соціальну свідомість. Одні сприймаються нейтрально, інші мають багато конотацій. Специфіка кожної культури має певні домінуючі відчуттів, що є особливими універсальними елементами "картини світу".

Лексика на позначення відчуттів, безумовно, є елементом мовної картини світу. Якщо картину світу будемо розуміти як вторинне існування об'єктивного світу, закріплене й реалізоване у своєрідній матеріальній формі, якою є мова [10, с. 15], то під мовною картиною світу – відображення засобами мови навколишньої дійсності відповідно до індивідуальних особливостей, колективного досвіду, національних традицій, здобутків

цивілізації; причому в різних мовах мовні картини світу можуть варіюватися [15, с. 6]. Наголосимо на тому, що мова бере безпосередню участь у деяких процесах, пов'язаних із картиною світу. Так, зокрема, в "надрах мови формується мовна картина світу, один із найглибших шарів картини світу в людини" й "сама мова виражає та експлікує інші картини світу людини, які через посередництво спеціальної лексики входять у мову, привносячи в неї риси людини, її культури" [15, с. 11].

Отже, сприймаючи світ, людина відтворює його вербальними засобами, власне, відображає, не копіює, адже "мова не віддзеркалює дійсність, а відображає її знаковим способом" [15, с. 6].

Саме на системі слів, що відображають здатність відчувати світ в усьому різноманітті, можна дослідити як особливості національні, так й індивідуальні, тому що відчуття, фантазія та почуття викликають індивідуальні образи, в яких відбивається індивідуальний характер народу, і в цьому випадку, як властивість усіх індивідуальних явищ, різноманітність форм для відображення одного змісту може бути безмежною [5, с. 84], що є особливо важливим для ідіостилістичного дослідження.

Лексеми на позначення відчуттів є засобами і прямої номінації, тобто відображенням навколишнього світу в усьому його різноманітті, і засобами відображення складних асоціативних зв'язків, що є результатом мислительної діяльності як відображення суб'єктивного ставлення людини до світу через почуття та емоції, котрі виступають своєрідною формою відображення дійсності. Тому, вважаємо, що лексичні засоби на позначення відчуттів є, справді, своєрідним засобом відображення дійсності через суб'єктивне ставлення людини до світу. У кожній людині, як вважав О. Лосев, можна помітити, "якою б багатою не була її психіка ... одну спільну лінію розуміння речей і поводження з ними", яка "властива тільки їй і більше нікому" [12, с. 80, 84]. Зі суб'єктивного сприйняття й відображення світу мовними засобами формується подібно до мозаїки мовна картина світу кожної людської спільноти. Тому аналіз такої лексики в мовленні письменника відображає мовну картину світу в національних образах, в яких семантика відчуттів символізується й виражає оцінки почуттів, стану природи, явищ внутрішнього світу, творчої яви тощо.

В естетичному сприйнятті відчуттів значна роль належить звичкам, традиціям, характерам людей, їх психічному стану. Надання переваги тим чи іншим відчуттям у мовотворчості можуть свідчити і про рівень за-

своєння націокультурних традицій, здобутків світової цивілізації, і про психічний склад митця.

Мова творів письменника є реальною даністю, що дає підстави для розуміння особливостей сприйняття, характеру, способів і засобів відображення ним дійсності. Слово як елемент художнього твору набуває нових властивостей, зокрема має здатність вступати в семантичні відношення з елементами різних семантичних полів, в одному контексті реалізовувати декілька значень. Митець вкладає в слово важливі індивідуально-авторські, асоціативні, оцінні конотації, що сприяє виникненню "багаторядних (кратних) смислових ефектів" [11, с. 66] і розширенню меж художнього мовлення. Відображення світу в чуттєвих образах у художньому творі відбувається багато в чому завдяки синестезіям. Вони є виразниками певних суб'єктивно сприйнятих реальних властивостей об'єкта, опис якого сприяє емоційному впливу на читача, що свідчить про мовно-виражальну майстерність митця. Глибина художнього вираження, як зазначає О. Потебня, зумовлена здатністю автора зробити доступним для чуттєвого сприйняття найбільш характерні ознаки відображуваного явища й пов'язати їх із реальними естетичними потребами, зі своїм світовідчуттям. Відзначимо, що добір письменником лексики на позначення відчуттів залежить і від психічної та фізіологічної індивідуальності, і від естетичних поглядів, і від зв'язку з літературними традиціями чи школою, рівнем загальної освіти, культури.

Феномен синестетичного мислення, а також роль синестезії в сучасному мистецтві привертає увагу дослідників уже понад сто років, від відомого сонета А. Рембо "Голосні", у якому він розфарбував звуки.

У психології прийнято визначати синестезію як явище, пов'язане із тим, що якийсь подразник діє на відповідний орган чуття, мимоволі спричинює в суб'єкта відчуття не лише специфічне для цього органа, але й водночас додаткове відчуття або уявлення, характерне для іншого органа чуття. Природа синестезії в тому, що певні відчуття можуть впливати одне на одне, до того ж робота одного органа чуття може стимулювати або пригнічувати роботу іншого органа чуття. Також є більш глибокі форми взаємовпливу, за яких органи чуття працюють спільно, зумовлюючи новий вид чутливості – синестетичний. Синестезію прийнято розглядати і як явище міжчуттєвої асоціації.

Найбільш поширеними є прояви синестезії кольоро-слухові, коли звук разом зі слуховим відчуттям спричинює і кольорове. Кольоровий слух мали композитори М. Римський-Корсаков, О. Скрибін, серед художників, які гостро відчували кольоромузичні відповідності, можна назвати М. Чурльоніса, В. Кандинського, Д. Уїстрела. В. Кандинський у книзі "Про духовне у мистецтві" досить детально описує свої кольоромузичні синестезії, зокрема: "світло-тепло-червоне ... нагадує звук фанфар, причому труба наче призвучить – впертий нав'язливий, сильний тон ... Звучання [оранжеве] ... подібне до однотонного звучання середнього дзвона, сильного альту як людського, так і струнного ... Фіолетове ... звучить дещо хворобливо, як щось загажене й сумне ... Воно подібне звуком до англійського ріжка, сопілки і в глибині взагалі до глибоких тонів дерев'яних інструментів, як фагот" [8, с. 64].

Проте й інші синестезії є не менш цікавими. Так, Й.-В. Гете відчував "фактуру" кольору і його "смак": "я нічого не маю проти припущення, що колір можна відчувати на дотик; цим його власна своєрідність тільки ще більше би виявилася. На смак колір також можна розрізняти. Синій буде мати лужний, жовто-червоний – кислий смак. Усі вияви дійсності споріднені" [4, с. 404].

У художньому мовленні синестезії створюють надзвичайно цікаві контексти, що мають потужний експресивний вплив на сприймача інформації. Декодувати авторські синестезії, на перший погляд може бути складно, адже явище синестезії дещо специфічне, проте співвідчуття властиве кожній людині, яка може мислити асоціативно. Майже всі хоча б раз у житті асоціювали запах зі смаком (*солодкий аромат*), звук із дотиком (*м'який звук*) тощо.

Досліджуючи художній текст, важливо розкрити смисл синестетичної поетичної метафори, тобто зрозуміти глибинний внутрішній світ поета, особливості його світосприйняття і світовідображення, його уподобання, схильності, з'ясувати причину виникнення певних подій, явищ його життя, психічного стану тощо.

Українському світосприйняттю (національній мовній картині світу), безумовно, характерні синестезії. У відомій праці О. Потебні "Думка і мова" значна увага приділена саме чуттєвому сприйняттю, мові відчуттів і мові думок. Зокрема наголошено на нероздільності п'яти людських відчуттів та їх взаємодії: "У слов'янських мовах, як і в багатьох інших, цілком звичними є зближення сприйняття зору, дотику і смаку, зору і слуху. Ми говоримо про пекучі смаки, різкі звуки; у народних піснях зустрічаються порівняння світла і голосного, ясного звуку" [14, с. 78].

Для розуміння важливості синестезії для дослідження ідіосилу митця в контексті відображення картини світу, розглянемо окремі з них детальніше.

Як уже зазначалося, найпоширенішою є **кольоро-звукова** синестезія.

Спостерігаємо цікаві кольоро-звукові синестезії в поетичному мовленні Лесі Українки, Б.-І. Антонича, М. Вороного, Юрія Клена та ін.

Одним зі способів художнього відображення дійсності є створення звуко-зорових асоціацій, вибудованих на символічному значенні атрибута *срібний*, що виразно репрезентує національну мовну картину світу через індивідуальну художню мовну картину світу митця. Адже, "поява звукового значення у слова *срібний* реалізувало мовну тенденцію до синестезії – комплексної експлікації різномірних чуттєвих уявлень" [7, с. 143].

Мовотворчості Лесі Українки властиві такі зорово-звукові образи з атрибутом *срібний*: *Хвиля йде, – / вал гуде – / білий, смілий, срібний, дрібний* [16, Т. 1, с.356]; *Мов хвилі гірського потоку сріблесті, / Летять голоснії пісні* [16, Т. 1, с.129]; *І сплутить додолу тоді місяченько, / Мов струни, ті промені срібні...* [16, Т. 2, с. 30].

У поезії Б.-І. Антонича спостерігаємо також численні звуко-зорові образи з атрибутом *срібний*: *Ударять у срібну рунь золоті копита, / мов грім, мов грім* [2, с. 42]; *В морях з шафіру плююкають краплини, / хлюпочуть срібні краплі в сріблі рік* [2, с. 43]; *У скрипці творчі сплять вогні, / роса музична срібна й синя* [2, с. 84]; *У книзі ночі срібні букви, / натхненні сторінки шумлять* [2, с. 94]; *Пісня натхненним кружля веретеном, / на веретені срібляться слова* [2, с. 98]; *Струмки полощуть срібло тиші, / в росі купається трава* [2, с. 107]; *Навіть скрипки срібні жили / не заплачуть серед туч* [2, с. 112]; *Хай час від цвілі береже / шляхетне срібло весняного співу* [2, с. 115]

Таке поєднання кольору і звуку, певно, пов'язане з "рудиментом давнього синкретизму в назві відчуттів, оскільки звукове значення слова *срібний*, імовірно, прямо пов'язувалося зі звуком виробів зі срібла" [7, с. 143]. Така синестезія є зрозумілою більшості сприймачів художнього тексту.

Особливе місце в авторському художньому мовленні Лесі Українки та Б.-І. Антонича посідає зорово-

слухова асоціація, виразником якої є переважно зелений колір, що також є характерним для національної мовної картини світу.

У Лесі Українки це представлено такими звуко-образами: *Трістан блукав по лісі, / ловив зелений шум, / хотів йому віддати / своє кохання й сум* [16, Т. 2, с. 97]; *Все ожило, усе загомоніло – / Зелений шум, веселя луна! / Співало все, сміялось і бриніло, / А я лежала хвора й самотна* [16, Т. 1, с. 121]; *Як навесні шум зелений / Оживляє сумну діброву, / То щодня поет приходив / До діброви на розмову* [16, Т. 2, с. 55]; *Чотири казки зеленого шуму* [16, Т. 7, с. 295].

Звуко-кольоровий образ побудовано за асоціаціями до шелесту зеленого листя, співу птахів у кронах зелених дерев. Зелене листя – живе, пластичне, рухливе від вітру, перельоту птахів, воно утворює звукові коливання, приємні й чутні людському вуху. Пташиний гомін, мелодійний спів найчутливіший наприкінці весни – початку літа, тобто коли дерева одягнені в зелені шати. Тому й виник саме такий образ – *зелений шум*.

На підтвердження нашої думки, що досліджуваний образ не ситуативний, а свідомо створений, наведемо тексти, в яких використано інші семантико-синтаксичні конструкції, але сутність звуко-кольорового образу зберігається: *Раптом пісня Чудова / Навколо геть-геть залунала, / Луну підхопила зелена діброва / І з вітром далеко послала* [16, Т. 2, с. 38]; *Шумлять на прощання / Зелені луки ...* [16, Т. 1, с. 89]; *Шуміла калина листом зелененьким ...* [16, Т. 1, с. 272]; *І квіти, і зорі, й зелені віти / Проводять розмови кохання / Про вічну силу весни на сім світі, / Про чари потужні весняні* [16, Т. 1, с. 49].

У Б.-І. Антонича також асоціативне поєднання зеленого кольору та звуку листя, дерев, трав, і що справді оригінальним, індивідуально-авторським – слів: *Уздож привілля тінь лягає возко, / а коло брам розколений колодязь, / у землю встромлений, немов колода, / зеленим, молодим сміється мохом* [2, с. 60]; *Листар носив листи зелені, / листи шуміли. Ех, весна!* [2, с. 91]; *Виходжу в сад, і юне серце, / не заспокоєне й невтишене, / окрилюю зеленим скерцо / розспіваної тужно вишні* [2, с. 93]; *Крутиться світ весняний і зелений. / Ясень співає, і серце співа* [2, с. 98]; *Дивись: шумує день погожий, / кипить зелена заметіль* [2, с. 100]; *і піднеслася голова, й слова прийшли до уст зелені* [2, с. 81].

Проте окрім співвідносності зеленого кольору зі звуковим сприйняттям, спостерігаємо також свідчення звуку і сивого, червоного, чорного кольору та інших зорових, що, безумовно, пов'язане із вербалізацією індивідуальної картини світу митців: *Тоді якраз погасли всі возні / і вкрилося темне море сивим шумом ...* [16, Т. 1, с. 185]; *Тоді червона пляма крику / уста, мов іскра, перетне* [16, с. 109]; *І бачить вічність – небо опалеве / і шум червоних полум'я потоків* [2, с. 120]; *і дзвонить чорним дзвоном ночі* [2, с. 129]; *Б'є ніч у тіней чорні дзвони* [2, с. 131]; *В малярській студії побачив я портрет – / Інтимний спів душі кольорами пастелі* [3, с. 73].

До традиційних синестезій відносимо утворену за асоціаціями запаху і смаку полину – *гіркий смак полину*, що сприймається як символ осені, степу, волі, Батьківщини, як от у Ю. Клена: *Вже сніг у полі споловів, / І стає гіркішим дух полинний* [9, с. 65].

Вважаємо за доцільне навести оригінальні синестезії, що виразно розкривають індивідуальну мовну картину світу поетів.

Запах і дотик: *Дикий посвист розгнуданих воль, / Вогкий запах лози у болоті* [9, с. 46]; *Гряде грязька,*

густа імла з бекета, / повітря є гниле, липке, погане [2, с. 166].

Звук і запах: *В вазах строф цвітуть слова пахучі, мов квіти* [2, с. 79]; *Горлянки соловейків плещуть, мов гобої, / у димі пахоців, в чаду лілейних куряв, / аж спів змінився в запах, мов за ворожбою, / розплився в квітний пил* [2, с. 165].

Звук і дотик: *Не волно! Слово це холодне і пекуче / В устах твоїх бриніло так свавольно, / Так мило...* [3, с. 96]; *Хай на славу буде шлюб! / Хай бринять жагучі звуки...* [3, с. 107]; *Однак не можна жити там нікому, / бо лютий холод палить гірш від грому / і найсильніші крила вмить полонить* [2, с. 49]; *Круг нас паде зелено-жовта мряка, / різнув у вухо свист слизький, мов різки* [2, с. 65]; *Левконій теплий шепіт* [2, с. 49]; *Із бубна, мов із дзбана, плетється / роздзвонений, гарячий крик* [2, с. 86].

Смак і почуття: *Ні! Тільки потай по ночах / В галуззі рідної кислиці / З солодким жахом у серцях / Підстерігали ми жар-птицю* [9, с. 102]; *Мов ртуть, підноситься солодкий жах / до горла і до мізку, / аж струни-нерви задрожать* [2, с. 96]; *Хоч тьмяні очі знову, знову / обіцяють солодкий одчай* [2, с. 107].

На особливу увагу саме в аспекті аналізу індивідуальної художньої мовної картини світу заслуговують складні синестеми, утворені поєднанням кількох відчуттів (зір, колір, звук, графіка літер, дотик, почуття):

І я дивився в очі їй... / Але з її очей / Сміявся холод – боже мій! – / Беззоряних ночей [3, с. 81]; *Низькі окутали – чорність і червоність всміш / проходять в синь і зелені – два струнки акорди. / Високе «е» на скрипці з молодого шуму / у сніжність фляжолетів, що, мов холод, горді* [2, с. 166]; *Я чую, як приходиш, чорна, п'янлива та болюча пісне* [2, с. 95]; *Блакитний дзвін шорсткий з духоти омліває / і кров повітря – світло плететься із розцілин* [2, с. 125]. Такі синестезії відбивають своєрідність авторського світосприйняття і художнього світовідображення.

Синестезії в художньому мовленні відтворюють індивідуальну та національну мовну картину світу – філософський феномен, урахування якого є невідминним в характеристиці нації, світовідчуття народу, його естетично-художніх ідеалів. Відтак проблема набуває не лише предметного етнолінгвістичного значення, але й значення, дотичного до широкої за обсягом психології українського народу.

Проаналізовані синестезії в художньому мовленні відповідають контекстові світової культури, мають виразні національні риси та специфічні індивідуальні, позначені потужною виразністю мовлення, без надмірних і неприродних асоціацій, і тому здатні впливати значно краще, ніж штучні, фальшиво-образні номінації.

1. Алимпиева Р.В. Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы: На материале прилагательных цветообозначений русского языка. – Л., 1966; 2. Антонич Б.-І. Велика гармонія: (Модерністична поезія ХХ ст.) – К., 2003; 3. Вороний М.К. Поезії. Преклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996; 4. Гете І.В. Избр. Соч. по естествознанию. – М., 1957; 5. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человеческого рода // Хрестоматия по истории языкознания XIX – XX веков. – М., 1956; 6. Дмитриева Ж.А. Слово и изображение // Взаимодействие и синтез искусств. – Л., 1978; 7. Зубова Л.В. Поезия Марини Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л., 1989; 8. Кандицкий В.В. О духовном в искусстве – М., 1911; 9. Клен Ю. Выбране. – К., 1991; 10. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М., 1990; 11. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1973; 12. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982; 13. Миронова Л.Н. Цветоведение. – Минск, 1984; 14. Потебня А.А. Мысль и язык. – К., 1993; 15. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А. Серебрянников, Е.С. Кубрякова, В.И. Поставалова и др. – М., 1988; 16. Українка Лесь. Тв.: У 12 т. – К., 1975 – 1979; 17. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

О. Івановська, д-р філол. наук

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАНСМІСІЇ В САМООРГАНІЗАЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ

Проаналізовано механізми фольклорної трансмісії, з'ясовано дефініції: традиція, трансмісія. Простежено напрямки трансмісії традиційних фольклорних смислів як шляхи міжпоколінної комунікації. З'ясовано послідовність трансмісійних механізмів: генерування смислу (архетипи) – фіксація – кодування інформації – кристалізація нового смислу.

The mechanisms of folklore transmission are analyzed, the definitions of tradition and transmission are specified. Transmission lines of traditional folk senses are traced as ways of communication between generations. Sequence of transmission mechanisms is specified: the generation of meaning (archetypes) - fixation – coding of information – crystallization of a new sense.

Представляючи український фольклор у всій сукупності його найважливіших властивостей, зупинимось на способах створення, функціонування, зберігання, навчання, передавання, сприйняття і осмислення інформації, які в тому чи іншому вигляді закріплені в текстах. Ці способи є універсальними для всіх типів матеріальної та нематеріальної культури, а вся система їх втілення організовується як передавання традиційних знань лінійним та інтегральним шляхами. Ключовим поняттям у цьому аспекті є трансмісія – система поступового поетапного передавання фольклорного смислу в соціумі, який існує в одній часовій площині, а також між соціумами різночасових меж. У такому розумінні, слідом за А. Дандесом, Л. Хонко, К. Чистовим, ми вживатимемо цей термін.

Отже, фольклорний смисл акумулюється в міфіві, а механізми його трансмісії діють у напрямку від сучасника до сучасника (лінійно) і через кодування в народній пам'яті в напрямку від минулого до сучасного (інтегрально).

Зауважимо, що відмінність між традиційністю і трансмісійністю фольклору існує така сама, як і між феноменом та функцією: якщо традиції постають феноменом фольклору, то трансмісія презентує його функціональний характер. Спираючись на концепцію комунікативної основи тексту, ми робимо висновок про наявність двох типів трансмісії у фольклорному сегменті культури. З одного боку, трансмісію у фольклорі презентує макрокомунікація, суб'єктами якої є соціуми та етноси. Саме така трансмісія забезпечує набір засобів, які дозволяють попереджати і контролювати комунікативні реакції в спілкуванні між колективами. Доказом цього є факт, що у фольклорі різних народів присутній ряд тем, мотивів, сюжетів, схожість між якими пов'язана з певними соціальними і культурними умовами розвитку: наративи про дивовижне народження героїв, про швидкі темпи їхнього росту і розвитку. Міжнародний репертуар макрокультурної трансмісії фольклорних сюжетів зареєстрований зокрема в каталозі М. Андреева. Відкидаючи теорію запозичень, В. Жирмунський твердив, що "послідовність складових мотиву, стилю, образності, жанрової структури фольклорного тексту має свою внутрішню логіку, яка відображає закономірності й зв'язки об'єктивної дійсності, обумовлені особливостями людської свідомості, включеної в цю дійсність" [5, с. 235]. З іншого боку, трансмісія одночасно є й механізмом, за допомогою якого етнічна група "передає себе у спадок" своїм новим співгромадянам. Така трансмісія надає можливості індивідові визначитися і зорієнтуватися в межах "свого" колективу, і є внутрішньою. Щодо цього виду трансмісії, у сучасній етнопсихології [9] виділяють такі її вертикальні та горизонтальні шляхи: вертикальну (у нашому розумінні - безпосередню), у процесі якої фольклорні традиції у віруваннях, уміннях, піснях, приказках тощо передаються від батьків до дітей; горизонтальну, коли людина засвоює традиції в спілкуванні з

однолітками; непряму (опосередковану), за якої індивід навчається в спеціалізованих інститутах соціалізації (школах, університетах, ремісничих цехах, майстернях), а також на практиці – від оточення та тих, хто оточує (авторитетних членів громади, опікунів, родичів – небатьків, вихователів, засобів масової інформації тощо).

В українському фольклорі спостерігається значний масив матеріалу, який показує, що безпосередня трансмісія часто заміняла опосередковану; спілкування під час ініціальних обрядів дорівнювало організованим формам трансмісії: звичаєве право регламентувало і навчання через передачу досвіду, і навчання шляхом ініціації.

Механізми фольклорної трансмісії безпосередньо залежать від знакової природи фольклорних текстів. Тут справджуються висновки структуралістів про трансмісійне призначення знаків. Адже, за висловом Ф. де Соссюра, "насправді сутність знака ми зрозуміємо лише тоді, коли переконаємось, що його можна не лише передавати, але що він за самою своєю природою призначений для передавання, змінювання" [8, с. 103]. Загалом розвиток структуралізму дозволив поширювати знання про механізми трансмісії на різні галузі гуманітарних наук, в яких сам процес передавання є формуванням і перетворенням структури об'єкта. Тобто фольклорний текст продовжує утворюватися і перетворюватися в процесі трансмісії за тими ж законами, що й інші антропологічні функціональні системи.

На наш погляд, трансмісія як сутнісна ознака фольклору є одночасно і рушійною силою процесу його самоорганізації. Однак зауважимо, що неможливо розглядати механізми фольклорної трансмісії лише в одномірній причинно-наслідковій площині. У соціокультурному просторі фольклорна трансмісія перебуває під впливом багатьох історичних, психологічних та інших чинників, які і зумовлюють відмінності в динаміці розвитку культури різних народів.

Тривалість існування фольклорного тексту дещо відмінна від тривалості історичної події чи життя людини, бо має яскраво виражений нелінійний характер. Передавання і засвоєння інформації, на думку Б. Путилова, не може бути зведене до одноразових актів, вони характеризуються тривалістю, багатоступеневістю [7, с. 51]. Тривалість, зумовлена механізмами трансмісії, для народної творчості – "це безперервний розвиток минулого, яке вбирає в себе майбутнє і розростається у зв'язку із просуванням уперед" [2, с. 42]. За цим загальним уявленням руху об'єкта в часі стоять конкретні механізми, визначені як трансляція смислу. Результатом осмислення таких поглядів на передавання смислу у фольклорі є переконання В. Аршинова, яке ми поділяємо, що традиційні народні знання вже не можуть бути представлені як музейні експонати, збережені в недоторканому вигляді, бо фольклорні тексти ведуть між собою постійний діалог у часі, що зумовлює періодичну "кристалізацію" на межі епох і поколінь "нового фольклорного смислу" [1, с. 169].

Послідовність включення механізмів фольклорної трансмісії може бути зведена до схеми трансляції міфу, як вона окреслена у Я. Голосовкера [4]. Первинною міфологічною структурою є ім'я та ритуал як акт відтворення сутності цього імені. Потім традиційна свідомість поєднує в синкретичному міфологічному образі (або синкретичному знакові) слово-ім'я та ритуал – його актуалізацію. Останній етап – це міфологічна оповідь-нарратив, в якому не зберігається архаїчна логіка міфу і ритуалу, але вони можуть бути пояснені і є зрозумілими з позицій нового часу та з логіки нових сучасних смислів. Механізми трансмісії працюють у послідовності: генерування смислу (архетипи) – фіксація – кодування інформації – кристалізація нового смислу. Остання фаза, пов'язана із виникненням нового смислу, підтверджується і висновками К.-Г. Юнга про архетипний образ, який є деякою структурною схемою у сфері колективного несвідомого. Тому він вважав міфологію продуктом безпосереднього прочитання і реалізації архетипів: "Я назвав колективні праформи архетипами, певні утвори архаїчного характеру, які містять і за формою, і за змістом міфологічні мотиви. У чистому вигляді останні присутні в казках, міфах, легендах – у фольклорі... Він (міфологічний мотив – І.О.) виражає психологічний механізм інтроверсії свідомої частини душі в глибші шари несвідомої частини. Із цих шарів і постає зміст, який має надособистісний, міфологічний характер – тобто архетипи, котрі я називаю безособовими, чи колективним несвідомим" [12, с. 314]. На відміну від К.-Г. Юнга, у нашому розумінні архетип є ядром етносвідомості, пов'язаний із осмисленням, а не несвідомим.

Механізми трансмісії допомагають відповісти на питання: чому, не маючи змоги реконструювати сам міф, ми можемо за допомогою образного мислення, що, поряд із логічним мисленням, є найважливішим фактором сприйняття повсякденного досвіду, відтворити його первинний смисл. Це відбувається, наприклад, при з'ясуванні функціональної спорідненості корови та короваю в контексті народних обрядів. У давніх слов'ян корова вважалася символом заможності, а подарувати корову означало висловити найвищу пошану. Її дарували нареченим на весілля, що пізніше було замінено даруванням короваю. Реконструкція міфу в цьому випадку може відбуватися тільки завдяки образному мисленню і певним операціям поновлення ціннісних критеріїв пращурів. М. Сумцов пропонує вважати, що коровай замінив собою жертвування корови. Він простежує, як у народних піснях збереглися натяки на таку заміну: в короваях випікали ріжки, приспівували: "Я рогатий, я багатий". Бідні люди, які не в змозі були приносити богам у жертву корову, створювали її зображення з тіста, замінюючи живу жертву іконічним знаком. Надзвичайно показовими є спроби М. Сумцова зіставити певні знаки з тим смислом, який може вкладати в них сучасник внаслідок інтегральних процесів трансформації смислу: "Назва "бгати коровай", як і "молити коровай", цілком характерне; саме слово "бгати" вірогідно походить від слова "Бог" і означає "підносити коровай Богу" або "обожнювати коровай". За те, що слову "бгати" можна надавати такого значення, можна вказати на застосування його винятково до короваю в урочистому випадку обрядового вживання короваю і можна послатися ще на назву болгарського обрядового хліба роговицею" [10, с. 240]. Внаслідок іконічності знака короваю і збереження за ним залишків первинного смислу коровай (як корова, яку ним замінили) зберігає ознаки живого створіння, може самостійно рухатися, переміщатися:

Вийся, короваю,
Ще вищий від гаю,

Як душенька по раю,
А рибонька по Дунаю.

Отже, міжчасова комунікація забезпечує передавання смислу та відтворення його згідно із сучасними для того, хто сприймає смисл, принципами трактування. Сучасна молодіжна субкультура виявляє чітко виражену здатність до самовідтворення. Її традиційне ядро має архаїчний смисл, історія сучасної "тусовки" має джерелом колишні вечорниці, досвітки, колодки, гулі, вулиці, пляс, дандище, супрядки, годенки. Молодіжний сленг виокремлює види діяльності типу "тусуватись, висіти", які мають свої еквіваленти в давніх обрядових формулах. Така діяльність у ХІХ ст. знайшла своє відображення в літературних джерелах цієї доби, зокрема у письменників народницького періоду, наприклад, у повісті І. Нечуя-Левицького "Бурлачка".

Традиційною є й ієрархія членів групи, так само, як вона була і в парубоцьких громадах. Відомо, що те, що було дозволено старшим парубкам у громаді, заборонялося новачкам-підліткам. До вступу в молодіжну громаду підлітки уникали контактування з особами протилежної статі. Коли ж хлопці були помічені в цьому, то старші парубки усяко кепкували над ними. Так, відомий звичай, за яким парубки "підвішували підлітка головою вниз, настроївши покараного за халяви на два кілки з тину" [6, с. 73]. Коли підлітка бачили з дівчиною, то старші хлопці могли перерізати йому очкура, щоб штани зсунулися, або навіть відлупцювати. На Галичині підліток-хлопець не мав права носити спеціальних відзнак парубоцького віку, наприклад, оздобленого бриля.

Старшим пастухам, наприклад, дозволялося курити. За етнографічними спостереженнями Н. Заглади, у селі Старосілля: "Давно хлопці-пастухи сушили мох (з лози дрібненького нарвуть), кажуть: "Це – тютюн турецький". У бумажку завертають і курять, чи мундштука викрутять з чорнолозу. Кажуть: "Мій батько курить, то і мені можна, а твій не курить, то й тобі не можна" [6, с. 104].

Традиційними були силові сутички між членами різних підліткових ті парубоцьких громад. Так, звичай велів перед тим, як відстоювати фізично інтереси свого гурту, колективу, території, мала відбутися словесна "баталія", ідеологічне протистояння. Добре відомий дитячий звичай кепкування, прозивання, в основу якого покладається гіпертрофоване сприйняття негативних ознак "чужинців", наприклад: "Написано на папері, // Хатяновці розтопері. // Написано на бумазі, // Хатяновці говномазі, не дивуйте нам, співаємо вам". Сьогодні в середовищі футбольних фанатів подібні сутички набули статусу усталеного звичаю під назвою "фанівських воєн": масові бійки чи інші прояви взаємної агресії стали обов'язковим складником стосунків між фанатами команд-суперників.

Особливим видом дії фольклорної трансмісії є сміхова культура, яку становлять жарти, анекдоти, дражнилки, розіграші. Цей шар представлено яскравими образними текстами, що реалізують традицію висміювання в середовищі молодіжної громади. Ця традиція, названа сьогодні жаргонізмом "стьоб", є реалізацією трансмісії давніх звичаїв кепкувати та провокувати, які були визнаними в молодіжних громадах [11, с. 75].

У минулому парубки та дівчата складали віршики, у яких висміювали мешканців чужого села, вулиці чи кутка:

А тернопільські дівчата
Економію ведуть:
Мажуть губи солідолом,
Бо помаду бережуть [3, с. 365].

Механізми трансмісії дозволяють зберегти і передати ключові правила поведінки, етапи побудови текстів, загальний синкретичний комплекс молодіжної культури, який відновлюється відповідно до уявлень і норм уже сучасного покоління молоді.

Трансмісія традиційних смислів у сфері одягу змушує погодитись із табу на спортивний одяг у театрах чи на концертах, де передбачається актуалізація духовних запитів особистості. Звичай роззуватися та знімати шапку в приміщенні так само є непорушним від давніх часів, хоча й наповнюється іншим смыслом у сьогоденні.

Отже, як носії сучасної свідомості ми більшою мірою визначаємо наявність видимого складника міфологічного образу, форми, наповненої певним змістом, оскільки сформований новий смисл вступає у відношення з базовими цінностями етносу, ставить істину в залежність від моралі традиційної культури. Видимий складник змушує потрактовувати сміття на весіллі як образ негативного, зайвого. Проте приказка "на смітнику женився" вказує на протилежне емоційне забарвлення сміття як знака. У деяких регіонах України молодим під ноги кидають порох, сміття. Тому інтегральна трансмісія не задовольняє цілком смисловий запит знака: очевидно, первинне його значення було, згідно із М. Сумцовим, позначати плодючість землі і заохочувати молоду пару до дітонородження.

Дж. Корей простежував напрямки трансмісії смислів як шляхи міжпоколінної комунікації. Він вважав, що є два такі комунікативні шляхи. Перший – суто трансмісійний, в якому комунікативний процес зіставляється з категоріями часу і простору – як процес, і з категорією інформації – як носій змісту. Другий він визначає як ритуальний. Провідну роль у ньому відіграє не інформування про щось, а "явище співучасті", яке підтримувало існування спільноти часі [13]. Таке розуміння також збігається з прийнятим нами трактуванням лінійно-інтегрального характеру фольклорної трансмісії. Крім того, комунікативний характер фольклорної трансмісії зумовлює її орієнтування на людину (сучасника чи нащадка), а тому виконує одну з чотирьох функцій: відображення, позначення, діалогу, конфлікту. За цим критерієм суб'єктної орієнтованості трансмісійні механізми

розподіляються на типи: відображальні, позначальні, діалогічні та конфліктні.

Особливістю фольклорної трансмісії всіх типів є здатність до створення переосмислених на основі сучасного світогляду смислів, які постають як похідні і вторинні поряд з архаїчним первісним смыслом. З'ясування механізму їхнього виникнення, їхньої типології, їхнього співвідношення з традиційними формами первісного смислу і сучасними нетрадиційними формами стає на сьогодні актуальним напрямком фольклористики. З погляду цілісності фольклору, порушення норм та приписів є певним "збоєм" програми і виправдані лише тоді, коли забезпечують адаптацію фольклорного тексту до змін зовнішнього культурного контексту. Тому механізми трансмісії забезпечують текст від досягнення тієї межі змін, за якою починається його руйнування. Санкціонування змін колективом здійснюється щодо стабільного ядра фольклорного явища, яке часто іменується традицією. Трансмісія при цьому постає функціональною системою, що забезпечує створення коридору розвитку, яким традиція просувається в часовому просторі. Творча активність може продукувати варіанти фольклорних текстів, лише узгодивши їх із вимогами традиції.

1. Аршинов В. Синергетика как феномен постнеклассической культуры. – М., 1999; 2. Бергсон А. Творческая эволюция. – М., 1988; 3. Гацак В. Эпический певец и его текст // Текстологические изучения эпоса. – М., 1971; 4. Голосовкер Я. Логика мифа. – М., 1987; 5. Жирмунский В. Фольклор Запада и Востока: Сравнительно-исторические очерки. – М., 2004; 6. Заглада Н. Побут селянської дитини // Матеріали до етнології. – 1929. – Т. 1; 7. Путилов Б. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994; 8. Соссюр Ф. Заметки по общей лингвистике. – М., 1990; 9. Степанов Г. К проблеме языкового вариирования. – М., 1979; 10. Сумцов Н. Символика славянских обрядов. – М., 1996; 11. Щепанская Т. Молодежные сообщества // Современный городской фольклор. – М., 2003; 12. Юнг К. Очерки по аналитической психологии. – Минск, 2003; 13. Berry J., Poortinga Y., Segall M., Dasen P. Cross-Cultural Psychology: Research and Applications, Cambridge, 1992.

Надійшла до редколегії 24.09.10

Н. Рудакова, канд. філол. наук

КОЗАЦТВО – ОБ'ЄКТ ІСТОРИЧНИХ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Розглянуто основні підходи до інтерпретації феномена козацтва, його історичний та культурологічний сенс; основні теорії походження козаччини.

Main approaches to the interpretation of the phenomenon of Cossacks, its historical and cultural sense, the main theory of the origin of the Cossacks are considered.

Українська козаччина справді є унікальним феноменом, який, незважаючи на численні дослідження, донині залишається цілісно не вивченим. Це й не дивно, адже, не маючи власної державності, наш народ спромігся сформувати регулярні збройні сили, що є обов'язковою інституцією державності нації. Саме в козацькому середовищі зародилася, сформувалася й зміцніла свідомість відокремленості від інших суспільних станів, виробився своєрідний імунітет, що полягав у неприйнятті звичайної влади, а в підпорядкуванні лише своїй старшині, позбавленні від різних повинностей, праві вільно розпоряджатися власними статками. Запорізька Січ, подібно до лицарського ордену, була осередком православія, національно-визвольних рухів в Україні. А самі запорожці, як свідчить народна історична проза, – втіленням лицарських рис. Козаччина, що спричинилася до потужної активізації державницьких змагань українського народу, мала неабиякий вплив на оживлення народнопоетичної творчості, зокрема, – на появу численних історико-героїчних творів, чимало з яких потребують нового аналітичного прочитання.

Огляд історіографії дає підстави для висновку про те, що козаччини відводиться чимало місця в роботах

істориків, етнографів, краєзнавців, хоча спостерігаються деякі прогалини в освітленні історичних подій, що знайшли своє відображення в усній прозі. Для увиразнення своїх спостережень дослідники часто послуговуються відомостями, котрі містяться в народній історичній прозі. При цьому фольклористи не надавали їй належної уваги, обмежуючись вивченням окремих її аспектів. У зв'язку з цим назвемо опубліковану ще 1899 р. розвідку В. Калпаша "Палій і Мазепа в народній поезії", автор якої доволі повно аналізує прозовий матеріал, намагаючись з'ясувати як специфіку структурної організації творів, так і генезу окремих мотивів, пов'язаних із названими історичними особами [7, с. 80–124].

За доби тоталітаризму, коли здійснювався послідовний диктат у сфері наукових досліджень, пов'язаних, зокрема, з козаччиною, вчені не мали можливості адекватно поцінувати не лише історичні події, але й фольклорні тексти. Свідченням цього є публікації П. Павлія [15, с. V–XLVII], І. Березовського, М. Родіної і В. Хоменка [2, с. 7–58], В. Кулаковського [10, с. 88–92], О. Дея [6, с. 36–44], В. Тищенко [12; 13; 14] тощо. Тогочасна вітчизняна фольклористична думка зазнала на собі впливу широко пропа-

гованої в радянському суспільстві ідеї вірності "братньому союзові і нерозривній дружбі з великим російським народом" [15, с. VI], що фактично не уможливорює повноцінний, не заангажований аналіз народної творчості про національно-визвольну боротьбу українців.

Як відомо, впливом козаччини спричинені довготривалі гайдамацький та опришківський рухи. Цю тему досліджували сучасні вчені Ф. Кейда ("Український фольклор про гайдамаччину" [8]) і П. Будівський ("Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі: Проблема історичної та художньої правди" [3]). Зокрема, Ф. Кейда, аналізуючи народну прозу в записках П. Куліша, доводить, що у свідомості творців фольклору козаччина і гайдамаччина були явищами близькими, майже тотожними. Одним із свідчень цього стала актуалізація козацького фольклору в інших історичних умовах. Йдеться про використання його сюжетів, мотивів, структури, образної системи для відтворення подвигів нових героїв – гайдамаків.

Історична тема широко представлена в численних розвідках В. Сокола та в його монографії "Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти" [16]. Осібні підрозділи книжки вчений присвячує переказам про козацько-гетьманську добу, гайдамаччину, Кармалюка, Кобилицю та Довбуша. Наукові спостереження фольклориста ґрунтуються на величезному фактографічному матеріалі й значній науковій літературі. Вчений репрезентує масив історико-героїчних переказів про козаччину як цілісну систему, зосереджуючись головним на проблемі функціональної природи жанру та характері історизму, оприявлено-му в народних творах. Автор залучив до аналізу значний обсяг нового фольклорного матеріалу, однак ґрунтовно розглянув лише деякі перекази, атрибутивні до розгляду героїчних.

Козацтво викликає інтерес як історичний та політичний факт, так і як фольклорне явище, котре відобразилось у фольклористичній науці як наукової дефініції. Проте його доцільно виокремити й ідентифікувати по-новому, оскільки саме образ козака, "вмонтований" у силове поле етносоціальної стратифікації, має низку характеристик як частина етнічного простору.

Героїчний епос, пронизаний мотивами національно-визвольної боротьби XVI–XVII ст., поза сумнівом, міг бути лише козацьким епосом пасіонаріїв. При цьому слід мати на увазі й ту обставину, що пасіонарність ламає стереотипи людської поведінки, свідчить про вищий рівень походження цієї ознаки, ніж реалізація локальної генетичної програми. Усний епос у своєму розвитку – не лише засіб відображення національного життя, але й частина історії народу, важливий факт його самопізнання, культури. В основі епічного тексту лежать історичні події. Героїчний епос – це народнопоетичне світоглядне відображення цих подій. Відтак не слід заакцентувати його історичну достовірність, що у багатьох випадках виявляється надуманою, а розглядати як сукупність художніх творів, сформовану під помітним впливом поетичної традиції. "Про історико-героїчний фольклор треба говорити як про знакову систему з глибокою семантикою, котру необхідно "розшифрувати" і дати належну інтерпретацію, – завважує В. Сокол. – Ці факти важливіші з іншого боку: вони допомагають усвідомити істотні закономірності, але вже іншої системи, що не існує в реальності, яку ми прагнемо пізнати. Власне, йдеться про історичний процес з погляду народу, що є основою фольклористичного дослідження" [16, с. 6].

Відступи героїчного епосу Хмельниччини від традицій історичного розцінювалися вченими як занепад народної прози (М. Максимович, Д. Яворницький). Коли

звернутися до концепції Л. Гумільова, то цей процес можна пояснити, враховуючи стереотип поведінки народу, що настільки ж динамічна, як і етнос. Обряди, звичаї, норми взаємовідносин змінюються в історичному часі то повільно, то поступово, то надзвичайно швидко. Доба Б. Хмельницького – період стрімкої зміни стереотипу поведінки народу, зумовленої появою нових і незвичних, активних форм життя, що руйнували традиційний, віддавна чинний устрій. Для утвердження нового потрібно, щоб усередині етносу виникла альтруїстична етика, яка інтереси колективу вивисує над особистісними. Вона не повинна вступати в гострі колізії з еґоїстичною етикою, під впливом якої особисте плює сімейне стає над суспільним. Оскільки історично склалися так, що інтереси гноблених чужоземцями українських селян і носіїв альтруїстичної етики – козацького війська – збіглися, то напружених конфліктів не виникло, і нова етика перемогла. Переважання новітніх мотивів героїчного епосу над традиційними можна пояснити тим, що нове покоління прагнуло не бути схожим на попередні (у такий спосіб актуалізувалася й вічна проблема "батьки-діти"). Із погляду фольклорної естетики чимало усталених формул втратило історичне значення, набувши різко протилежного звучання. Так, циклічний відлік часу поступився місцем лінійному, генотезму (двоєвір'я) – релігійній нетерпимості між католиками і православними, культ роду, старших – авторитетові влади, козацької спільноти.

Коли Хмельниччину можна кваліфікувати як фазу піднесення українського етносу, то по смерті гетьмана почалася акматична фаза, що вилилася у боротьбу за булаву. Боротьба за гетьманську булаву, в якій брали участь політичні спекулянти, що використовували неспокій і безпорадність народних мас для навернення їх на свій бік, підірвала сили етносу, спричинилася до втрати суверенності нації. Цьому сприяло також протистояння зовнішнім ворогам і залучення зовнішніх сил для кон'юнктурних цілей ватажків.

Заколоти, часта зміна гетьманів під час Руїни спорадично відбилися в народній історичній прозі. Універсал про відновлення козацтва, виданий польським королем Яном Собеським 1684 р., започаткував нове заселення правобережного безлюддя пасіонарними-втікачами не лише з "польських", але й із "московських" земель. Козацькі полки Самуся, Іскри, Палія, що діяли на Правобережжі, мали на меті звільнити українські терени від чужоземного панування. Діяльність Самуся в Богуславі, Іскри в Корсуні знайшла відображення й у козацькому епосі. Тим часом різний склад пасіонарності призвів в Україні до знищення автономії Гетьманщини, її прав, вольностей і привілеїв, властиво, – до надлому.

Актуальність дослідження теорії походження необхідна для універсального розуміння образу козака, його феномена, його окремішності. Донині в науці існує декілька гіпотез щодо походження козаччини. Етнічна розглядає козако-руський народ як особну етнічну групу. Етимологічна виводить назву "козаки" від слів "коса", "коза", "козари" тощо, пов'язуючи виникнення козаччини зі староруськими часами. У козаччині вбачають українську народну стихію, подібну до староруської (озброєна громада староруських часів із татарським іменем). Виникнення козацької організації у вигляді громад із радами переноситься на початок XVI ст. (М. Максимович, В. Антонович). Козацька князя, протикнязівська, бродницька та інші теорії ототожнюють козацький громадський устрій із князівсько-дружинним. Проте генетичного зв'язку тут немає, оскільки козаччина у XV–XVI ст. не була громадою чи організованою суспільною верствою. Теорії іонаціонального походження козаччини генети-

чно пов'язують її з татарами – через аналогію козацького й турецько-татарського устроїв (М. Грушевський, П. Куліш), вказують на постання козаків від чорних клобуків, що жили на цій території в XI–XII ст. (М. Карамзін, В. Гудаков) чи кавказьких черкесів, які, оселившись на берегах Дніпра, прийняли українську мову, віру та захищали край від татар і турків.

Найімовірнішою вважаємо теорію походження козаччини, висунуту М. Грушевським. Учений вважав, що слово "черкаси" слід сприймати як назву певної колонії (осади черкаської). Ймовірно, якась група кавказьких черкесів колись оселилася тут, залишивши своє ім'я (в XVI ст., очевидно, ще не знали коли це сталося). Історія про початок Черкас і Канева, записана 1552 р. від князівських міщан, має легендарний характер: князь Ольгерд, здобувши Кафу, Перекоп і Черкесів п'ятигорських (кавказьких), вивів їх звідти з їхньою княгинею та "посадив" у Каневі й Черкасах. Цей факт виявився малозначущим, а тому з часом призабувся, залишивши етнонім "черкаси" і замок, який ще в перші роки литовської окупації був міцною фортецею. Етнонім "черкаси", відомий у Московщині по Черкасах п'ятигорських, з часом почав асоціюватися там із українською козаччиною й українцями загалом. Часто назва "черкаси" вживалася в офіційних московських документах XVI–XVII ст., стосуючись значної частини українського населення Середнього Подніпров'я, запорозького козацтва й України. Документальні дані свідчать, що найменування "черкаси" аналогічно використовувалося і польською шляхтою. Проблема походження цього етноніма привертала увагу багатьох дослідників (М. Максимович, М. Маркевич, П. Куліш, В. Антонович, М. Грушевський, М. Карамзін, В. Горленко, А. Карсанов, О. Стрижак тощо), однак до нашого часу вона залишається відкритою.

Інститут козацтва був породжений сильним, вольовим елементом ментальності українців. Чимало дослідників українського етносу заакцентовують недостатню розвинутість соціальної волі. Превалювання мрійливості, емоційності, споглядальності над волею в характері українця часто спричиняється до того, що поставлені цілі загалом не досягаються або зреалізуються не в такий спосіб, як було задумано. У зв'язку з цим можна пригадати, скажімо, окремі епізоди найяскравішого періоду історії козацтва – Хмельниччини.

Об'єднавши переважно хліборобську, ремісничу та міщанську людність, пов'язану з національним культурним життям, козацтво задекларувало свою духовну єдність з усім українським суспільством. Виступивши в оборону православної віри, козаччина перетворилася на потужну й самостійну політичну, державницьку силу східної України. Слід заважити, що найавторитетніші українські дослідники дошукувалися витоків козацтва в найдавнішій історії (М. Костомаров, М. Грушевський). М. Грушевський кваліфікує козаччину як побутове явище, "знане нам з часів староруських". На його думку, справжня козацька громада з характерним устроєм, організацією сформувалася наприкінці XVI ст., ставши наслідком гострого протистояння між осілим способом життя українців і "хижою, розбійничою, кочовою людністю степів" [5, с. 74]. У зв'язку з цим можемо говорити також про зіткнення двох типів ментальності українців – землеробського й козацького, що виявилася (зосібна у фольклорі) через бінарні опозиції "оселя – дорога", "чоловік – жінка", "мир – війна", "усталеність – мобільність" та ін.

Основною передумовою виникнення прозової традиції козаччини були історичні чинники. Грандіозний національний рух, що виник і вже в XVI ст. охопив переважну частину населення Середнього Подніпров'я, був темою, котра бурхливо входила у фольклор. За

умов життя на "окраїнних" територіях, у ситуації безперервної загрози ззовні склався дружинний, а згодом – лицарсько-козацький тип людини, яка сповідувала ідеали честі, волі, віри, героїки. Характерно, що в народній прозі знайшли відображення майже всі найпоказовіші причини виникнення козацтва: економічні (брак орної землі, колонізація народом вільних ґрунтів Придніпров'я й Дикого поля); національні (полонізація українського населення, наступ католицької церкви на православ'я); політичні (прагнення польської прикордонної адміністрації поставити козацтво на службу з охорони південних рубежів від татарських нападів); стратегічні (перманентна небезпека з боку Кримського ханства); соціальні (посилення експлуатації українців литовськими та польськими магнатами, шляхтою, оформлення кріпосної залежності селянина від феодала).

Різні умови історичного буття східного та західного теренів вплинули на формування центрів епічної творчості, що збігаються з етнографічним районуванням України. Географічним і політичним центром козацького руху з часів його виникнення й до гайдамаччини, що поширилася практично на всю етнографічну територію України, поза сумнівом, були Черкащина та Середнє Подніпров'я.

Прозова традиція козаччини впродовж століть складалася як певна цілісна система художнього моделювання дійсності, генетично пов'язана з окремою етнографічною територією. Відтак вивчення прози про козаків неможливе в розриві й ізоляції її складових частин. Тому досліджуваним матеріалом стали не лише твори, сюжети яких зафіксовують сліди історичних подій, що відбувалися в краї, імена відомих діячів тощо, але й ті, які не мають історичних вказівок чи певних локальних подробиць, проте відтворюють обставини життя, типові для окресленого часового періоду.

Сутність історизму народної прози свого часу визначили ще П. Куліш, М. Драгоманов і П. Чубинський включивши до впорядковуваних збірок легенди та перекази, в яких відбилися зміни суспільного устрою. Як зазначали, скажімо, В. Антонович і М. Драгоманов, "іменовані особи і події можуть бути зрозумілі тільки у зв'язку з усією обстановкою, що їх оточувала; вона – тільки зовнішні показники тих процесів, які відбуваються в загальному житті" [1, с. 3]. До антологій учені ввели, зокрема, зразки, що зберегли певний наліт архаїчності (події княжої доби). Дослідники, окрім того, слушно заакцентували наявність у народній прозі сталих мотивів, що внаслідок пізніших нашарувань могли пов'язуватися з тим чи іншим історичним періодом.

Посутній внесок у вивчення історизму народної прози належить О. Веселовському, який заклав фундамент історичної поетики, зорієнтованої на процес розвитку й змін поетичних форм, послідовність переходу форм і смислів [4]. Учений звернув увагу на те, що слід розмежовувати поняття "історія" й "еволюція", "мотив" і "сюжет". Обстоюючи думку про еволюційний, цілеспрямований розвиток історії, він зазначав, що мотив виникає вільно – як художнє відображення життя, потім ускладнюється іншими мотивами, а сукупність спільних мотивів утворює сюжет. Орієнтуючись на теоретичні узагальнення О. Веселовського, приходимо до висновку, що козацька проза – національне джерело української історичної прози загалом. Її історизм полягає у вираженні ставлення до зображуваних подій, діячів і обставин, історичного світогляду. Історія у фольклорі – це не лише відтворення аспектів політичного життя. Адже народний побут і свідомість етносу такою ж мірою історичні, як і соціальне буття.

Переможні козацькі походи в татарські і турецькі землі знайшли яскраве відображення в українських легендах, переказах, думах, козацьких піснях. Ці твори становлять виразно окреслений пласт українського фольклору, магістральною темою якого є героїка козацької боротьби із зовнішнім ворогом. Переважають тут конкретно-історичні картини зображення дійсності, а окремі елементи мають давні міфологічні витоки. Сюжетів відносно небагато, проте кількість текстів збільшувалася за рахунок варіювання мотивів (підступність і напади ординців, полони, боротьба з ними у відкритому бою й винищення завойовників, перемога над супротивником у поєдинку тощо). Як засвідчив аналіз, для створення усного наративу про ті події народ обирав не окремий жанр, а використовував усі форми розповідної й пісенної традиції.

З'являється можливість чітко розмежувати твори, що виникли в епоху фольклорного мислення, та в період його злиття з літературним і пізніше. Твори, зафіксовані збирачами на ранньому етапі історичного життя, передають суб'єктивну оцінку події – як побаченої чи почутої, як певну документальну подробицю, спостережену учасником або свідком. На думку Ф. Колесси [9, с. 34–68], характерними ознаками новотворів є: реалістичність світовідбиття, велика кількість подробиць, деталей, брак типізації, локальний характер, наявність докладних указівок на місцевість, називання імен героїв, одноманітність будови, нетипові засліви та закінчення. Щоб вийти за межі території виникнення, твір повинен містити в собі характерні моменти, пов'язані зі знаменними історичними подіями, героями, відмежуватися від місцевих подробиць, властиво, – позбутися індивідуальних рис.

Часи козащини справедливо розглядати як українську специфічну реалізацію середньовічної ідеї лицарства взагалі, що цілком відображається в народній прозі. Історико-типологічним феноменом постає також особ-

лива за стилем і жанровою специфікою, мовою та семантикою так звана лицарська героїчна поезія. "Зрештою, – зауважує В. Шевчук, – творення пам'яток героїчної поезії у формах фольклорних та літературних – одне явище, яке взаємно поєднувалося й перепліталось, одне впливаючи на інше: справа майбутніх дослідників з'єднати їх у великій книзі поетичного дієпису нашого народу" [11, с. 7].

Основні проблеми лицарського буття, відображені в текстах героїчного українського епосу, групуються навколо різних напрямів суспільного життя, включаючи до свого складу такі параметри, як ставлення до свободи, визначеності людських дій, вчинків; місце релігійно-конфесійних уподобань у лицарсько-козацькому житті; громадська позиція людини за умов військового життя, побуту; лицарська гідність; ставлення до жінки; ставлення до Батьківщини; ставлення до війни.

1. Антонович В., Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. С объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. – К., 1874–1875; 2. Березовський І.П., Родіна М.С., Хоменко В.Г. Героїчні пісні українського народу // Історичні пісні. – К., 1961; 3. Будівський П.О. Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі: Проблема історичної та художньої правди. – К., 1999; 4. Веселовський А. Историческая поэтика. – М., 1989; 5. Грушевський М. Історія України-Руси. Козацькі часи до року 1625. – Т. VII. – К., 1995; 6. Дей О.І. Відгомони Коліївщини у фольклорі // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5; 7. Каллаш В.В. Палий и Мазела в народной поэзии // Этнографическое обозрение. – 1899. – Кн. 2; 8. Кейда Ф.Ф. Український фольклор про гайдамаччину. – К., 1999; 9. Колесса Ф.М. Українські народні думи. – Львів, 1920; 10. Кулаковський В. Народ про гайдамацький рух // Народна творчість та етнографія. – 1967. – №2; 11. Марсове поле: Героїчна поезія на Україні X – першої половини XVII століть. – К., 1988; 12. Народ про Довбуша: 36. фольклорних творів. – К., 1965; 13. Народ про Кармалюка: 36. фольклорних творів. – К., 1961; 14. Народ про Кобилицю: 36. фольклорних творів. – К., 1968; 15. Павлій П.Д. Героїчна поезія українського народу // Українські народні думи та історичні пісні. – К., 1955; 16. Сокол В. Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти. – Львів, 2003.

Надійшла до редколегії 27.09.10

Н. Янкова, канд. філол. наук

ФОЛЬКЛОРНІ ВИТОКИ ХУДОЖНЬОЇ БЕЛЕТРИСТИКИ М. ГРУШЕВСЬКОГО

Проаналізовано принципи трансформації фольклорного матеріалу в белетристиці М. Грушевського, провідні ознаки синкретизму художньої образності літератури та фольклору в його творах, інтертекстуальні зв'язки фольклору та художньої прози письменника.

The article deals with the principles of folklore material transformation in the fiction by M. Hrushevskyi, leading features of syncretism of artistic imagery of literature and folklore in his works, intertextual connections of folklore and artistic prose of the writer are revealed.

Спроби осмислити історичну долю етносу, відчути глибинні зв'язки з минулим повсякчас викликають у вітчизняному письменстві активність щодо засвоєння усної народної творчості. Можна твердити, що звернення до усних поетичних традицій стало для нашої літератури певною мірою знаковим, особливо якщо йдеться про літературу кінця XIX – початку XX ст. Творчі пошуки цілої плеяди українських письменників цього періоду були спрямовані на розширення жанрово-стильового розмаїття українського письменства, створення унікальної ментальної візії України. До тих, кого надихав на новітні естетичні відкриття літературний процес межі століть, належить і М. Грушевський. Письменник творчо осмислив фольклорні тексти як один із "механізмів" розширення власного творчого потенціалу, першоджерела для морально-філософських і символічних узагальнень. Народна творчість у малій прозі М. Грушевського постає як система художніх засобів, що дають можливість віддзеркалювати дійсність в узагальнено-трансформованій формі. Відтак виникає потреба в поверненні до духовних витоків і людина приходить до відчуття зростаючої взаємозалежності й не-

розривного зв'язку з навколишнім світом, до усвідомлення генетичного єднання з народом, нацією, лише народна поезія з її дивовижною здатністю насичувати атмосферу соціуму енергією виявляється спроможною заповнити ту нішу, що утворюється в духовному бутті.

Однак питання взаємозв'язку та концептуальної близькості творів М. Грушевського й усної народної творчості переважно не розглядається дослідниками-літературознавцями, а праць, в яких би пропонувалося теоретичне осмислення естетичного новаторства письменника в цій царині. Це і визначає актуальність заявленої теми. Актуальними для сучасної науки про літературу залишаються й інші питання, які часткового порушуються в цій статті: філософсько-естетична трансформація творів усної народної творчості та індивідуального авторського бачення дійсності, питання естетики зображально-виражальних особливостей белетристики М. Грушевського.

Мета статті – проаналізувати та системно дослідити структурні особливості белетристики М. Грушевського під кутом зору взаємозв'язку з усною народною творчістю, їх образну організацію, стильову специфіку, інтертекстуальні зв'язки з фольклором.

Для досягнення поставленої мети передбачається виконання таких завдань: висвітлити принципи трансформації фольклорного матеріалу й особливості його засвоєння українською белетристикою кінця XIX – початку XX ст.; окреслити особливості поняття "фольклоризм"; проаналізувати оповідання М. Грушевського крізь призму сюжетно-образної структури; простежити специфіку стилю М. Грушевського в реалізації синкретизму художньої образності літератури та фольклору.

Теоретико-методологічним підґрунтям статті стали фундаментальні праці І. Франка, М. Грушевського, Д. Яворницького, В. Гнатюка, Л. Дунаєвської, Н. Копистянської та ін., у статті також задіяні матеріали рукописних фондів Інституту літератури АН України ім. Т.Г. Шевченка.

Українська література межі минулих століть зберегла своє специфічно-національне обличчя лише завдяки постійним та міцним зв'язкам із народною творчістю, етнографією, живим побутом народу, про що свідчать численні збірники фольклорних та етнографічних матеріалів провідних учених М. Максимовича, П. Куліша, О. Потебні, І. Франка, О. Кониського, О. Огоновського, М. Драгоманова, М. Возняка, Д. Яворницького, М. Грушевського тощо, які були знаковими в українському літературному процесі зазначеного періоду. Народне мислення, мораль скориговують поведінку літературних героїв, їхні почуття, вчинки, тоді як відступництво від норм народної моралі повсякчас стає джерелом трагіко-драматичних чи комічних конфліктів у літературних творах. Водночас кожна доба формує свої принципи творчості й звернення до усної народної творчості, що органічно пов'язані не лише зі специфікою художнього методу та світогляду різних письменників, але й із їхнім ставленням до головних суспільно-історичних тенденцій епохи. Серед найпоширеніших способів засвоєння усної народної творчості можна виокремити: стилізацію, запозичення, наслідування, переспів, цитування. Усі ці явища описані в літературознавчих працях, зокрема в "Літературознавчій енциклопедії" (автор-укладач Ю. Ковалів), де вони об'єднуються під терміном "фольклоризм" [10, т. 2, с. 539].

Фольклоризм потлумачуємо як своєрідний механізм засвоєння поетики усної народної творчості засобами літератури. Як явище, пов'язане із суспільним життям, фольклоризм зумовлюється загальними закономірностями історико-літературного процесу. Тому кожен історичний період передбачає характерний для його умов фольклоризм – специфічний засіб національної літератури та значущу ідейно-естетичну категорію. Послугування творчим доробком фольклору може відбуватися як прямо, так і опосередковано, бути свідомим або незалежним від волі автора, вкраплюватися чи на рівні цитат, чи на рівні художніх трансформацій моделей уснопоетичної творчості. Найобґрунтованішою є концепція, в якій фольклор історико-генетично пов'язаний із глибинними пластами літератури. Звернення письменника до усної народної творчості залежить від його естетичних та аксіологічних уподобань. Цей творчий принцип передбачає використання структурно-художніх елементів народної поетичної культури, що генетично сягає певних жанрів, образно-тематичних рядів, поетики, мови та ін. У творчості М. Грушевського спостерігаємо поєднання історико-генетичного та структурно-художнього типів фольклору. Уснопоетичні традиції, до того ж, не існують у його текстах ізольовано, у чистому вигляді; вони активно взаємодіють із традиціями літературними. Прагнення до масштабності відтворення героїчного минулого поєднується зі спробою глибоко проникнути у внутрішній світ української ментальності, розкрити розмаїття її природи. Художньо моделюючи

історичні події, автор тяжів до пробудження національної "субстанції", націтворчих здібностей, прихованих у таємницях душі українця, а також до репрезентації їхнього зримого образу. Розв'язуючи цю проблему, він апелював до різних пластів культури, у тому числі й до фольклору, в якому втілювалися уявлення про ідеальну сутність, домінуючі особливості українського характеру.

Одним із основних джерел прози М. Грушевського став історико-героїчний фольклор, в якому максимально втілено етнічний код, етногенетичні, правові та морально-етичні первні народу, його життєвий досвід. Фольклорні елементи отримують тут архітектонічне навантаження, спричиняють конфлікти, сприяють поглибленню розкриття психології персонажів, утворюють історичне тло оповіді, мають стилі- й жанротворче значення у структурі витвору словесного мистецтва. Фольклоризм письменства передбачає зв'язок між двома системами – літературною і фольклорною. Відповідно до концептуальних принципів культури, необхідною умовою є виокремлення в літературі іносистемних складників, зокрема фольклорних. Поряд з уснопоетичними сегментами зазвичай розглядається й етнографічний матеріал. Таким чином, виникає ширше поняття фольклоризму загалом – як суто художнього феномена, що розгалужується до явища етнокультурного й соціально-етнографічного.

Національно-визвольні мотиви пронизують увесь український епос – від історичних пісень княжої доби до сьогодення. Козаччина, що стала причиною потужного піднесення національно-визвольних змагань українського народу, мала неабиякий вплив на появу численних героїко-історичних творів. Українське суспільство, за словами О. Субтельного, саме на козацтво дивилося "... не лише як на борців проти мусульманської загрози, а й як на оборонців від національно-релігійного та суспільно-економічного гноблення польської шляхти. Поступово виходячи на провідне місце в українському суспільстві, козаки стали брати дедалі активнішу участь у розв'язанні цих ключових питань українського життя, на кілька наступних століть забезпечивши українське суспільство тим проводом, який воно втратило внаслідок колонізації української знаті" [9, с. 136]. Упродовж героїчної боротьби козаків виникали пісні та думи, легенди й перекази, усні оповідання, в яких сконденсовувалися та художньо осмислювалися найважливіші епізоди національно-визвольної боротьби.

Народ створив новий тип ідеального героя – лицарський, що ввібрав у себе найшляхетніші риси епічних богатирів: фізичну міць, розум та кмітливість. У народній традиції деякі з козаків навіть зовні такі ж: "От які були богатирі – земля не держала... У нього, у того запорожця, сім пудів голова – дід між самі бачили, божуться було, що істинна правда. А вуса у нього такі, що як візьме було він їх у руки та як розправе одного туди, а другого сюди, то і в двері не влізе, хоч би ті двері були такі, що через них і тройка коней з повозкою проскочила" [11, с. 59]. У фольклорних творах часто йдеться про органічний зв'язок козака з рідною землею, яка дає сили, боронить від ворожої кулі. Одним із провідних мотивів козацького фольклору є мотив характерництва народних оборонців: вони здатні на дії, вчинки, що переходять межі людських можливостей. Психічно-моральна перевага козаків над чужинцями зміцнена переконаністю у власній правоті, надає їм надзвичайної, надприродної сили в боротьбі. Домінуючим мотивом виступає надприродна життєздатність: куля не бере козака ("на війні кулі аж свистять, а їм і гадки нема") [7]. У народній творчості постають запорожці невидимими, спроможними напускати ману на своїх супротив-

ників. В. Сокіл зазначає, що "на образи багатьох козаків нашаровуються давні мотиви, пов'язані з чудесним перетворенням, перевтіленням головним чином у тварини, рослини, предмети. Ці метаморфози виконують [...] здебільшого охоронну функцію, оскільки вони здійснювалися у той момент, коли козакам загрожувала смертельна небезпека..." [8, с. 127]. Із вчинками козацтва пов'язані численні топоніми, що розкривають їхній побут, заняття, звичаї тощо. Як правило, фольклорні мотиви поєднуються з іменами козацьких ватажків, отаманів, гетьманів.

У легендах і переказах, у піснях і думках український народ відтворив чи не максимально адекватну історію козаччини, що пережила всі тенденційні тлумачення. Творці фольклору глибоко усвідомлювали, що загибель Запорожжя спричиниться до руйнації української слави, вольниці, зрештою, – національного духу.

Традиції народної культури завжди були вагомим чинником оновлення і тематики, і проблематики письменства. Література органічно спирається на фольклор, передусім, як на глибинну поетико-етичну традицію. І саме в такому активному сприйнятті традиції відбувається розвиток у ній легендарного. Фольклорна образність, виступаючи смисло- й формотворчим складником поняття фольклоризму, зумовлюється специфікою авторського сприйняття усної народної творчості й зреалізовується в історичній прозі на різних рівнях – аксіологічному, сюжетно-тематичному, образному, мовному.

У центрі художніх творів М. Грушевського стоїть людина як національно сформований індивідуум. Тому можемо твердити, що повноцінне пізнання його текстових масивів поза національним контекстом неможливе.

Оповідання "Пенати" вперше надруковано в "Літературно-науковому віснику" за 1910 р. (кн. IX). Слово "пенати" (лат. *penates*) – має кілька значень: у римській міфології – боги, покровителі дому, родини, що скрізь слідували за своїми господарями; переносне значення – домашнє вогнище, рідний дім. Головні герої оповідання – Іван Петрович (втілює розум і чуття) і його дружина Варвара Карповна ("творчий та ініціативний елемент дому") – є праобразами самого письменника та його жінки – Марії Сильвестрівни Вояківської. Іван Петрович зауважував, що "річи, якими окружає себе чоловік, мають вплив і власть над ним. Вони творять надбудову, яка стає між ним і світом. Його переживання й почуття, його гадки й образи витворені його мислю, чи його вражінням, зв'язуються з певними предметами оточення, втілюються в них" [5, с. 23]. Отож, за автором, речі мають вплив на людину, оскільки в них вкладені думки, сумніви, бажання, а кожне окреме помешкання людини є її своєрідним мікрокосмосом.

М. Грушевського ніколи не залишали думки про віру, оскільки він виріс у релігійній родині. Багато з його пращурів були церковними служителями, та й дід по материній лінії – сільський священик. Тому митець завжди шукав душевного й духовного опертя саме у вірі.

Так, головний герой твору, Іван Петрович – людина віруюча, яка знається на релігіях (християнство, іслам, буддизм) різних країн світу (Рим, Єгипет, Китай, Японія). Ікона для нього була оберегом, "божищем-покровителем", втіленням опікуючих духів рідного дому і роду. Для нього та його батьків, "що не мали портретів своїх предків, ікони їх "ангелів", святих патронів, заступали галерею предківських портретів" [5, с. 32]. Дивлячись на ці портрети, чоловік відчував єднання зі своїми предками та сучасниками. Він переконаний, що в народів, настроєних навіть украй раціоналістично, культ предків може співіснувати з усякими поступами їх інтелігентності, адже від культу предків залежить щастя

"живущих потомків". "Коли доводилося вносити новороджену дитину в се *penatral*e (внутрішня частина храму, дому), щоб представити її мойому родови й віддати її під його опіку і ласку, – я констатую, що робив сю церемонію зовсім без усяких археологічних мотивів. Я поступався під враженням безпосереднього почуття. Але вона вповні відповідає церемонії посвящення новонародженого члена родини в опіку духам покровителям дому" [5, с. 33]. Культ предків (ікона – Н.Я.) дуже шанувався, як і пенати, оскільки були образами-оберегами. Дітей називали іменами святих, які в кожній оселі мали іконки небесних патронів, адже фотографії ще не були настільки поширені, а фамільні портрети переважно зустрічалися у вельмож і шляхетства, натомість предки знали, що це наші береги. "Іван Петрович поліз на драбинку відв'язати старі ікони, що висіли вгорі..."

– Се пенати моєї теперішньої сім'ї, передаючи ікону...

– Я умисно позабирав їх в свої далекі покої, щоб не давати приводу до фальшивих гадок про себе. Держу їх почасти як пам'ятки моїх особистих переживань, почасти як пам'ятки родинні... Наша сім'я визначалася великою релігійністю і я довго виявляв незвичайне прив'язання до богослужіння і обряду, був в нім незвичайним формалістом і законником..." [5, с. 28].

Автор відтворює духовний вплив попередніх поколінь на майбутні та його напрями: психологічні мотиви й адаптованість людини до тих обставин життя, що поєднуються спогадами та традиціями.

Після "першої проби пера" – оповідання "Німіий свідок", схвально оціненого І. Нечуєм-Левицьким, М. Грушевський вирішив написати твір на тему з українського життя. У статті "Як я був колись белетристом" згадується: "Потім була більш серйозна проба – оперта на власних дуже болючих переживаннях: "Остатня кутя" – де я хотів змалювати поезію українського різдвяного обряду" [2, с. 10].

Оповідання "Остання кутя" (1884) написане під час навчання в Тифліській гімназії. Відомості про мотиви написання й тему твору знаходимо в "Споминах": "За тему емоціональну я взяв ту нашу недавно пережиту родинну трагедію – смерть братів і сестрички. Але в стилі національної романтики я задумав поставити в центрі оповідання не сцени смерті, а поетичну романтику різдвяного свята: самітня вдова, що стратила чоловіка і дітей, уряджує собі різдвяний вечір так, як колись його обходили повною сім'єю, і серед споминів про колишнє родинне щастя і понесені втрати вона вмирає за різдвяним столом. Оповідання я назвав "Остання кутя". Не маючи тексту перед очима, не можу судити, наскільки я потрапив передати ідилічні настрої різдвяної вечери і як контраст їм – страшні сцени смерті, що вириває одного по другім дітей і самого батька. Горяєв, котрому я прочитав потім се оповідання, досить його похвалював, але можливо, робив се для заохоти початкуючого автора; редакція "Діла" його не надрукувала, і се дає мені підставу думати, що оброблено сю тему слабо, – правда, щоб сильно її обробити, треба було здібності і техніки вище середньої..." [4, с. 127].

Події у творі розгортаються на Святий вечір. Головна героїня твору – самотня бабуся. Вона готується до свята, накриває стіл, а в пам'яті виринає все її життя: дитинство, зустріч із майбутнім чоловіком, перші пологи. Жінка ніби знову побачила своїх дітей (їх було троє), відчула щастя сімейного вогнища, згадала хворобу та смерть дітей, а потім – і чоловіка. Вона сідає за святковий стіл, удаючи, що поруч – уся сім'я. Так, неначе в оточенні рідних, старенька помирає. Оповідання написане на одному подиху, а тому вражає емоційною глибиною, щирістю та поетичністю.

Експурс у минуле, як один із різновидів ретардації у формі спогадів персонажів, розширює подієву основу розповіді, насичує твір змістовими колізіями.

В оповіданні автор прагне відтворити народні звичаї. При цьому твір має романтично-містичне наповнення: старенька "бачить" своїх померлих родичів, розмовляє з ними, їсть кутю. Він написаний у дусі раннього неореалізму, в якому присутньо позначились і романтичні тенденції. На це, до речі, вказував ще Д. Чижевський, хоча й не він першим зауважив закономірність цього стильового синтезу в період становлення нового українського письменства (на зразок Квіткиного чи Гоголівського) з типовими діалогами, фізіологічними деталями та зверненнями до читача. Спостерігаємо й авторське замилування описуванням, але воно не переходить у сентименталізм.

Різдвяну тему М. Грушевський продовжує в оповіданні "Ніч" (1909), де подає величність великодньої ночі. Саме ніч, вогонь і земля є головними героями. У цей час виникає особливо багато думок і почувань. Автор зобразив ніч як час святих радощів та духовного катарсису: "Ніч спускалася, вогка й тепла, але дотик її ніжного пахучого покривала, що оповивало землю, тільки ще більше дражнив і підіймав енергію життя... Набрязкі пупінки тріскали, сповнюючи солодкуватим бальзамічним запахом повітря, наповнене густими випарами життя і бажання.

Трепихання життя переливалося густою піною переповненої чаші" [3, с. 113].

Про вогонь каже, що "Святий огонь-чиститель палить і нищить мертві останки й очищає землю для нового життя. Він проганяє ворожих духів холоду та смерті й помагає землі розродитися.

Весела, шумлива юрба кипить навколо огнів" [3, с. 114].

Люди "жадають доступу – вступу для триумфально-го походу життя. І коли співці, нарешті, починають триумфальну пісню воскресіння... Ах, це ж радість!" [3, с. 116]. У радісних співах свята вчуваються "ноти відмінні – тільки в дуже загальному характері схожі з великоднім співом" [3, с. 117]. То в співі живих чути хори давнішніх поколінь, що співають "пісню весняного відродження, не знаючи Христа (був Великий Пан, потім з'явився страждущий Діоніс; дев'ятнадцять століть тому з'явився Христос). Це ж така недавня річ, цей християнський культ" [3, с. 117]. А природа співає свій старий гімн Великому Панові, а веселі юрби народу продовжують несвідомо її старий культ.

М. Грушевський екстраполює апогей духовного відродження та триумфу вічно живого Духа над матеріальною смертю. Оповідання нагадує поезію в прозі з імпресіоністичним забарвленням.

Оповідання "Старий терен" (1890) автор кваліфікує казкою. У своєму щоденникові він зауважував, що задум оповідання виник у 1885 чи 1886 р., коли, лежачи в гімназійному лазареті, він дивився на кактус і хотів виразити в своєму творі ідею "целесобразності страданій". На наш погляд, "Старий терен" – притча, в якій

автор використовує алегоричні образи: терен – "був він старий-престарий, да й ще кострубатий; ягід на йому вже давно не було; гілля обсохло й стерчало сіре, сухе мов скрючені пальці старця... Старий терен був не тільки що не гарний, був він до того злий та лихий, гордий та пишній" [6, с. 289]; ліщина; ворона; пташка, яку автор не називає, лише дає опис: "була не подобна до ворони, в неї був довгенький свисток і на голові чубчик, і сама вона була маленька, гарна та чепуренька" [6, с. 291], які уособлюють різні типи людей. Автор відтворив, як можуть змінюватися під впливом горя, страждань і краси люди, яких персоніфікує старий терен, "увесь світ перемерівся в очах старого й засвітився новим чудовним світом; його власна особа перестала заступати увесь світ, він почув, що горе й радість бувають не тільки в його, а так само й у інших, і замість злості та зневаги до чужих радощів і лиха він почував любов і жалости" [6, с. 294].

Відтак, художній літературі та фольклору М. Грушевський надавав особливого значення у справі українського національного відродження. Народна пісня, "наївна й сентиментальна часом", сприяла демократизації і консолідації нації, долала політичні кордони України ще у XVIII ст. "Хто повалив перегороджі віросповідних, церковних, культурних і політичних упереджень, штучно підтримуваних нашими противниками, – запитував М. Грушевський. – Хто наблизив до розуміння тої ж самої Західної України переживання України Наддніпрянської у великій революції XVIII віку, в формації козащини і в її розпуді в сих моментах, що стали підставою Нової України? Хто дав відчуті єдність народної стихії, єдність настроїв і психіки, єдність соціального ярма на всіх просторах української землі? А хто далі сповняє велику місію дерусифікації робітництва й інтелігенції і привертання їх до солідарності з українською масою трудящих? Хто стелить стежки до тісної ув'язки міста й села? Українська книга, театр, кіно, але передусім таки вона, українська пісня, в ім'я котрої домагався "народності" для літератури, для всієї культурної творчості в передмові до своєї збірки сто літ тому Максимович" [1, с. 12–13]. Таким був діапазон мислення М. Грушевського – письменника, літературознавця, фольклориста, історика, культуролога.

1. *Грушевський М.* "Малпоросійськія песни" Максимовича і століття української наукової праці // Україна, 1927. – Кн. 6; 2. *Грушевський М.* Під зорями. Оповідання, начерки, замітки, історичні образи. – К., 1928; 3. *Грушевський М.* Предок: із белетристичної спадщини. – К., 1990; 4. *Грушевський М.* Спомини // Київ. – 1988. – Ч. I. – №12; 5. *Грушевський М.* Sub divo: Оповідання, начерки, замітки. – К., 1918; 6. Михайло Грушевський: із літературної спадщини. – Нью-Йорк-Київ, 2000; 7. Народні пісні про Запорожжя, бурлацькі, чумацькі, рекрутські, гайдамацькі та інші. Записи, зроблені в різних місцевостях України. Машинопис (1920-х рр.) // Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. – Фонд 260, № 832; 8. *Сокіл В.* Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти. – Львів, 2003; 9. *Субтельний О.* Україна: Історія. – К., 1993; 10. Фольклоризм // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007; 11. *Яворницький Д.І.* Кошовий отаман Осип Михайлович Гладкий // Ювілейний збірник акад. М.С. Грушевському. – К., 1927.

Надійшла до редколегії 15.09.10

Наукове видання



ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО МОВОЗНАВСТВО ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуск 22

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. Редаколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та електронні носії не повертаються.



Підписано до друку 16.05.11. Формат 60x84^{1/8}. Вид. № Іф1. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 300. 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_div.chief@univ.net.ua
WWW: <http://vpc.univ.kiev.ua>