

Вісник присвячений актуальним проблемам літературознавства, мовознавства, фольклористики.

Розділ "літературознавство" представлений працями, що стосуються широкого кола питань: специфіки вербальної сугестії на матеріалі українських молитов, художнього та наукового доробку М.-К. Сарбєвського, особливостей динаміки образів у романі В. Наріжного "Бурсак", естетико-філософських параметрів творчості Н. Романович-Ткаченко, художнього досвіду Остапа Вишні-пародиста, інтерпретації образу Каїна в романі В. Земляка "Лебедина зграя", мотиву сну в українській прозі початку ХХІ століття, постмодернізму як літературного та культурного явища.

У мовознавчих студіях висловлюється погляд на мовознавство як на природничу науку, висвітлюються найважливіші проблеми теорії тексту, пов'язані з вивченням його смислової структури, встановлюються особливості перетермінологічного функціонування лексем смисл, сенс в історії української мови та пропонується термін "лінгвокультурологічна експертиза" на позначення соціолінгвістичних і лінгвокультурологічних досліджень.

Фольклористи аналізують комунікативну природу фольклорного тексту, різні аспекти української народної прози, велеризм як жанр української усної народної творчості, розглядають фольклорний концепт "доля" та його рецепцію у творчості поетів-романтиків 20–40-х років ХІХ ст.

This 'Visnyk' is devoted to current issues in Literature Studies, Linguistics and Folklore.

The 'Literature Studies' section is presented by works dedicated to a wide range of issues: specificity of the verbal suggestion in the Ukrainian-language prayers, artistic and scientific works by M.-K. Sarbevsky, features of the images dynamics in the novel by Vasyl Narizhnyy 'Bursak', aesthetic and philosophical parameters of N. Romanovych-Tkachenko's creative works, artistic experience of Ostap Vyshnia as a parodist, interpretations of the image of Cain in the novel 'Swan-Flock' by V. Zemlyak, motif of a dream in Ukrainian prose of beginning of XXI age, postmodernism – as the cultural and literary phenomenon.

In the Linguistics it is affirmed that linguistics is a natural science, the main aspects of the survey of sense structure of text are accentuated, features of functioning the preceding terms "смысль" and "сeньс" in Old Ukrainian literary language are established, the term 'linguocultural expertise' to denote a sociolinguistic or linguocultural investigation is proposed.

Specialists in folklore analyse communicative nature of the folkloric text, various aspects of Ukrainian folk prose, velerizm as a genre of Ukrainian folklore, examine folklore concept 'Destiny' and its conception in the works by poets of the romantic 20-40s of the XIX century.

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 26 вересня 2011 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

Астаф'єв О.	
Поетика М.-К. Сарбєвського в оцінці В. Резанова	4
Гармата А.	
Особливості динаміки образів у романі В. Наріжного "Бурсак"	8
Задорожна О.	
Постмодернізм як культурне та літературне явище кінця XX – початку XXI століть.	
Теоретичні засади постмодернізму	10
Климентова О.	
Специфіка вербальної сугестії на основі кореляції з відчуттям провини (на матеріалі українських молитов)	13
Романенко О.	
Семантичне дзеркало сну в українській високій і масовій літературі	16
Ткаченко О.	
"Вавилонські каїни" Василя Земляка як реалізація інтерпретаційної моделі "розбрату за землю"	21
Шаповал Г.	
"Запорожець за Дунаєм" Остапа Вишні: пародіювання як конструктивний принцип драмопису	25
Якименко О.	
Естетико-філософські координати творчості Наталі Романович-Ткаченко	29

МОВОЗНАВСТВО

Безпаленко А.	
Мовознавство серед інших природничих наук: інтерференція впливів	32
Наєнко Г.	
Смисл тексту: сучасний лінгвістичний вимір, передтермінологічна історія	35
Черненко Г.	
Лінгвокультурологічна експертиза в діаді "філологія – соціум"	39

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Бурлака Н.	
Фольклорний концепт "доля" в уснопоетичних текстах та його рецепція	
у творчості поетів-романтиків 20-40-х років XIX століття	41
Грищенко І.	
Концепція етнічного Інакшого в дослідженні міжетнічного полілогу в народній прозі України	44
Івановська О.	
Комунікативна природа фольклорного тексту	45
Рудакова Н.	
Художні засоби героїзації образу козака у фольклорі	49
Салтовська Н.	
Велеризм як жанр української усної народної творчості	52

CONTENTS

LITERARY STUDIES

Astaŕev A.	
Poetics of M.K. Sarbevsky in V.Rezanov's estimation	4
Harmata A.	
The specificity of images dynamism in the novel of V. Narizhnyj "Bursak"	8
Zadorozhna O.	
Postmodernism as the cultural and literary phenomenon of the end of the 20th – beginning of the 21st centuries.	
Theoretical bases of postmodernism	10
Klimentova O.	
Specificity of the verbal suggestion is foundation on the correlation with feeling of guilt	
(on material of the Ukrainian prayers).....	13
Romanenko O.	
Semantic mirror of a dream in the Ukrainian high and popular literature	16
Tkachenko O.	
Vasyl Zemlyak's Babylon Cains as a realization of the interpretation model "animosity for earth"	21
Shapoval M.	
"Zaporozhets za Dunayem" by Ostap Vyshnia : parody as a constructive principle of drama	25
Yakymenko O.	
Ideological and Aesthetic Coordinates of Natalia Romanovych-Tkachenko's Creative Works	29

LANGUAGE STUDIES

Bezpalenko A.	
Linguistics among other natural sciences: interference and mutual influence	32
Naienko G.	
Sense of text: modern linguistic aspects abd prior terms.....	35
Chernenko G.	
Linguocultural Expertise in "Philology - Society" Dyad	39

FOLKLORE STUDIES

Burlaka N.	
Folk concept of "destiny" in folklore and its reflection in the poetry of writers – romanists of the 1820-1840s	41
Gryshchenko I.	
The conception of ethnic Other in the investigation of betweenethnic polylogue in the folklore prose of Ukraine	44
Ivanovska O.	
The communicative ethos of the folklore text.....	45
Rudakova N.	
Poetic means of the glorification of cossack in folklore	49
Saltovska N.	
Velerism as a genre of ukrainian folklore	52

ПОЕТИКА М.-К. САРБЕВСЬКОГО В ОЦІНЦІ В. РЕЗАНОВА

Проаналізовано поетичні твори М.-К.Сарбєвського та його наукові праці, які містять у собі запозичення із трактатів Я.Понтана та Ю.Скалігера й відчутно вплинули на київські поетики. Його творчість, на думку В.Резанова, є виявом неосхоластики і бароко, у ній класицистичні елементи, зокрема вчення про концептизм, поєднуються із ренесансними.

M.-K.Sarbevsky's poetic and scientific works which comprise loans from treatises by Pontan and Skaliger and have made considerable influence on the Kiev poetics are analysed. The creativity of M.K.Sarbevsky, according to V.Rezanov, is a display of neoscholasticism and baroque with the elements of Classicism, in particular doctrines about conceptism, as well as the Renaissance trends.

Вивчення поетики в єзуїтських і православних школах та братствах базувалося на засадах античного поетичного й ораторського мистецтва, на коментуванні, розвитку й пристосуванні до шкільних програм діалогів Платона, праць Аристотеля, Квінтіліана, Цицерона та інших античних авторів. Професори у своїх латиномовних поетиках як на джерела спираються на теоретичні курси Ю. Скалігера і Я. Понтана, пристосовуючи їх до програм своїх шкіл. Велику цінність і загальноєвропейське значення мають збірки поезій і теоретичні праці М.-К. Сарбєвського (1595–1640).

Він народився в Сарбові на Мазовшу, біля Плонська, походив із шляхетської родини. Науку розпочав у 1607 р. у єзуїтському колегіумі в Пультуську. У 1612 р. вступив до ордену єзуїтів і став слухачем Віленської академії, де в 1614–1617 рр. вивчав філософію. У 1617–1618 рр. працював наставником граматики і риторики в академії в Крожах (Литва), у 1618–1620 рр. – наставник риторики в Полоцькому колегіумі. Два роки слухав курс теології у Віленській єзуїтській академії (1620–1622). У 1622–1625 рр. студіював у Римі, у Германському колегіумі, де вивчав метафізику і теологію, готував матеріали з історії античної міфології. Свою подорож до Риму і пригоди під час неї, зокрема напад на нього розбійників і смерть від їх рук приятеля М. Завіша, описав у поемі "Iter Romanum" ("Мандрівка до Риму", 1622). Був прийнятий при дворі папи Урбана VIII, тут його вшанували як одного з визначних інтелектуалів. Редагував збірники церковних гімнів, разом із А. Донатом видавав античні пам'ятки, там же став популярним як автор епіграм, од і гімнів. У Римі видав збірник "Lyricorum libri tres" ("Три книги ліричних творів", 1625). Із рук папи (М. Барберіні, адже Урбан VIII – приbrane ім'я), теж поета, ерудита і любителя словесності, отримав найвищу літературну нагороду – звання poet laureatus (поет-лауреат), лавровий вінок і золоту медаль. У Римі брав участь у дискусіях з проблем естетики і теорії літератури, нав'язав тісні контакти з поетом і археологом Т. Галуззі [16, с. 381].

У 1625–1626 рр. М.-К. Сарбєвський – наставник риторики в колегіумі у Несвіжі. У 1626 рр. знову призначений наставником риторики в Полоцькому єзуїтському колегіумі, де читав свої фундаментальні курси з теорії поезії, красномовства й античної міфології. Всі вони зберігалися в рукописах і були опубліковані помертено: трактат "De perfecta poesi sive vergilius et Homerus" ("Про досконалу поезію, або Вергілій і Гомер", 1954); "Praecepta poetica" ("Лекції з поетики", 1958); "Dii gentium" ("Боги язичників", 1972). У 1627–1628 рр. викладав курси поетики і риторики у Віленській єзуїтській академії, був професором філософії (1628–1631) і теології (1631–1633), деканом філософсько-теологічного факультету, тут у 1632 р. здобув докторат із філософії, а в 1636-му – з теології. З 1935 р. став скарбником і проповідником короля Владислава IV Вазы. Привдворне життя його не вабило, про це він не раз скаржився у листах до С. Любенського, врешті-рештї непосильна праця і душевна дисгармонія підірвали його здоров'я.

Помер у Варшаві, похований у костьолі св. Павла і Феліціана, згодом перепохований на Пов'язковському кладовищі.

За життя М.-К. Сарбєвський став популярним як поет, відомо більше 50 видань його поетичних творів, поширених на теренах України, Польщі, Італії, Франції, Голландії, Німеччини. З його ім'ям пов'язують поетичну практику і теорію бароко як стилю XVII – першої пол. XVIII ст. Зусиллями єзуїтів видано величезний, понад 600 стор., том його поезій "Poemata omnia" ("Усі поезії", 1892), з біографією поета і бібліографією його друкованих і рукописних праць, де представлено всі жанри, які він опанував: світські оди і релігійні гімни, еподи, панегирики, пасторалі, пісні, епіграми, елегії.

У своїй творчості репрезентував синтез класицизму і бароко: збірник "Lyricorum libri tres" ("Три книги ліричних творів", 1625), найавторитетнішим є "Lyricorum libri IV. Erodod liber unus alterque epigrammatum" ("Чотири книги ліричних творів, од, епод і епіграм", 1634). Ця книга вийшла в Антверпії, з ілюстраціями П. Рубенса накладом 5000 примірників, згодом перекладена англійською, німецькою, французькою мовами. У ній автор переспівав лірику Горация під кутом зору наслідування його стилю, мови і метрики, за допомогою античної форми виразив християнський зміст, за що й назвали його "польським Горациєм" [19, с. 382].

Поезії М.-К. Сарбєвського приваблюють майстерним стилістичним обрамленням, це, як правило, маринійні вірші з описами зірок, місяця, лілей, повні блиску і блакиту, вони виражають характерний для епохи неспокій, тугу за небесною вітчизною, передають засади святості в плинному житті, де на людину чатують круті і непередбачувані повороти долі (відчутний вплив християнського стоїцизму Ліпсіуса, якого поет високо цінував). Досконало володів латиною, що допомагало йому приховувати під класичною формою зовнішню напругу, це помітно в його переспівах біблійних тем, написаних за взірцем творів гуманістів епохи ренесансу і класицизму. За прикладом Я. Кохановського, якого охочче наслідував, багато місця М.-К. Сарбєвський присвятив відчуженому пейзажу, який під його пером не відповідав загальноприйнятим зразкам (напр., похвала Бугу і опис Нарви у "Lyricorum libri tres"). У своїх епіграмах наблизився як до Марціала, так і до Овена, намагаючись писати короткі, сперті на сентенцію і пуанти твори. Епіграми М.-К. Сарбєвського, хоча й не позбавлені іронії, проте далекі від сатиричного тону епіграм Марціала, польський поет більшу увагу звертав на форму, уникаючи звичайної критики дійсності.

Серед віршів поета найвідоміший патріотичний твір "Ad equites polomos" ("До лицарства польського"). Вишуканою формою – метафорами, несподіваними порівняннями, ефектними антитезами – приваблюють й інші твори: "Ad apes barberinas" ("Бджоли"), "Odes" ("Одісsey"), "Ad suam testudinem" ("До своєї лютні"), "Aneks" ("Анекс"), "De sacro Salomonis epitalamio" ("З "Пісні над піснями"), "In D. Virginem metram" ("На честь найсвятішої панни"), "Ad Philidium Marabotinum" ("До Філідіуша

Маработина"). У них домінують образи античної міфології та історії, переважає орнаментальний момент, бо ж завдання його поезії – "вразити читача, зацікавити його несподіваними стилістичними ефектами" [8, с. 147].

М.-К. Сарбєвський є автором посмертно виданих епічних поем, зокрема фрагментів епопеї "Lechias" ("Ляхи") і численних панегіричних творів. На замовлення короля опрацював "Silviludia poetica" ("Лісові поетичні забави", 1637) [18].

"Silviludia poetica" – цикл із 10 латинських коротких творів на тему лісового полювання Владислава IV поблизу мерецького замку, коло Бершта (Бреста) в Литві. Цей твір залишився в рукописі, його віднайшов і видав у 1757 р. А. Нарушевич. Написаний незвичними для поезії XVI–XVII ст. тонічними віршами, які приваблюють свіжістю й оригінальністю маньєристичної лірики, їх ритміка і мелодія максимально наближені до народної пісні та карнавальної музики. Поет називав цикл ліричним "каприччо", забавою для друзів, відхиленням від класичним норм і тому не опублікував його. Обрамлені твори описом перебігу дня на полюванні, змальовують різні явища природи (світанок, вранішню росу, полудневу спеку, надвечір'я, світло місяця), у них дуже багато руху і барв (вітер, нахилиння дерев і т.д.); в образ природи, часто персоніфікований, вплетені танці рибалок і жнивників, які проголошують похвалу королеві. "Silviludia poetica" перекладена з невеликими змінами, якщо її порівнювати з оригіналом – твором "Ludovicus" ("Людовік", 1622) єзуїта М. Беттіні, знаного тоді поета, драматурга, автора пасторальних балетів та ін. [9, с. 40].

Твори М.-К. Сарбєвського були взірцем для текстів, написаних як латиною, так і польською мовою до кінця XVIII ст., у XIX ст. їх переклав польською мовою В. Сирокомля, хоча надав їм романтично-сентиментального тону; у XX ст. з'явилися переклади Т.Каріловського та Ю.Ейсмонта [13, с. 60, 62].

Поезія М.-К. Сарбєвського, нарівні з творами Я. Кохановського, М. Рея, С. Твардовського, була дуже популярною в Україні XVII–XVIII ст., вона як ілюстративний матеріал фігурує в тодішніх поетиках професорів Києво-Могилянської академії Ф. Прокоповича, Л. Горки, М. Довгалецького, Г. Кониського, Г. Слонимського, Й. Кононовича-Горбацького та ін.

Пошлемося на поетику "Сад поетичний" ("Hortus poeticus") М. Довгалецького. Автор цитує польського поета в розділі "Про фігури слів і думок". Він пише: подвоєння – це така фігура, коли, окрім інших випадків, "подвоюється те саме слово в різних частинах періоду. Прикладом на це послужить вірш М.-К. Сарбєвського про божественну любов:

Cor mihi clamat, amor clamat, cor dormit et ille.

Ambo iacent, surgit cor mihi, surgit amor.

Cor mihi plorat, amor plorat, cor ridet et ille,

Ambo canunt, plaudit cor mihi, plaudit amor.

(Серце кричить, то кричить теж любов, серце мовчить, то й любов теж,

Разом лежать, а встає серце – встає теж любов,

Серце ридає – ридає любов, і теж разом сміються,

Разом співають вони: серце радіє й любов) [1,

с. 324–325].

Крім цього, М. Довгалецький обґрунтовує тезу про наслідування – в добірї матеріалу, в його розподілі та мовно-стилістичному опрацюванні і посилається на оди й епіграми М.-К. Сарбєвського [2, с. 79], цитує його твір (кн. I, ода 2) як взірць потішальної поезії [2, с. 201], наводить його твір "Про Ірода" як взірць зловісного вірша, кн.2 [2, с. 202]. Більшість творів поета, вважає автор поетики, зберігають характер еподу, напр., книга "Епод", ода 1 [2, с.203], часто поет змальовує музичний

інструмент, який дає натхнення до співу, напр., кн. I, ода 27 [2, с. 203], виводить думку із загальноновідомого судження, кн. II, ода 7 [2, с. 204], пише в мить творчого натхнення, "піднесений до небес і не знає, де він є, що говорить, що бачить", кн. II, ода 5 [2, с.204], вживає такі тропи, як прозопопея, уподібнення і розподібнення, кн. V, ода 231 [2, с. 205], та ін.

На думку М. Довгалецького, звернення до класичної лірики М.-К. Сарбєвського дає плідні наслідки, бо вона привчає до ясності образного мислення, строгої дисципліни вірша, зрілої культури "малювання словом", "оркестрового звучання" поетичної думки, і його твори стоять в одному ряду з цитованими поезіями Гесіода, Вергілія, Катулла, Овідія, Клавдіана, Марціала, Я. Кохановського, С. Твардовського, Р. Зборовського, Д. Братковського, С. Яворського.

М.-К. Сарбєвський як викладач залишив після себе численні теоретичні праці, зокрема "De acuto et arguto" (Про жарт і дотепність), "De perfecta poesi" ("Про поезію") і "Praecepta poetica" ("Правила поетики"), оперті на засади його художньої практики.

Велику роль для популяризації теорії концептизму відіграла праця "De acuto et arguto liber unicus sive Seneca et Martialis" ("Про жарт і дотепність одна книжка, або Сенека і Марціал"), написана в 1619–1620 рр. у Полоцьку і прочитана восени 1623 р. у Римі. Правда, польська дослідниця Б. Отвіновська вважає, що ця робота була написана в 1627 р. [2, с. 81–110]. Важливо, що праця "De acuto et arguto" М.-К. Сарбєвського постала раніше, ніж трактати Б. Грасіана та Е. Тезауро. У ній польський теоретик звертає увагу на те, що давні філософи не досліджували дотепність, суть якої полягає у витонченому поєднанні і гармонійному зіставленні двох або трьох далеких понять, об'єднаних актом розуму.

У давньоукраїнських поетиках концепт, дотепність, гострота і влучність вислову (conceptus, acumen, argum, acutum, argutiae) зараховувалися до жанру епіграми та курйозної поезії. Напр., М. Петров, аналізуючи фрагменти поетики 1720 р. (рукопис Києво-Михайлівського Золотоверхого монастиря, № 1721) звернув увагу на те, що виклад теорії поезії в ній починається із пояснення концептів (acumina) [3, с. 343]. Й. Лип'яцький, викладач Чернігівського колегіуму, свою поетику (1735 р.) починає з розділу "De conceptu" ("Про концепт"), в якому визначальною особливістю поезії вважає концепт, влучність вислову, які характерні для всіх літературних родів і видів, бо "поетичний вимисел, дотепність, фігури і тропи – душа поезії (fictions, acumen et tropicae locutions sunt anima poëseos)" [10]. М. Довгалецький у "Саді поетичному", пояснюючи призначення поезії, спирається на думку, яка ще містилася в поетиці "Fons Castalius" ("Кастальське джерело") 1685 р., згідно з якою "завдання поезії та поетів потрійне – повчати, розважати й спонукати (delectare, movere et docere)" [7, с. 78]. Поет "приносить насолоду тоді, коли своїм віршам надає гостроти або дотепного концепту, який є душею поезії (delectate poëta tunc, cum adhibet suis versibus acum et conceptum ingeniosum, quae sunt anima poëseos)" [1, с. 41–42].

Саме через дотепність автор виражає проникливість і всебічність погляду на світ. Бо саме всебічність охоплює всі сутності і їх співвідношення, виводить їх один з одного, зв'язує, розділяє і міняє місцями. Дотепність, влучність, гострота вислову – кончетто (conceptus, acumen, acutum, argutiae, argutum) є однією з основних властивостей естетики й поетики бароко. Ф. Прокопович дає таке визначення кончетто: "Дотепність, або гострота вислову виникає тоді, коли із викладу впли-

ває щось неочікуване для слухача або також протилежне очікуванню (*Est igitur argutia sive acumen, cum ex rebus propositis aliquid eruitur auditori inexpectatum vel etiam expectationi contrarium*)" [4, с. 324]. Подібне визначення концептизму пропонує М.-К. Сарбевський у праці "De acuto et arguto": "Концепт – це вислів, що містить у собі поєднання неузгодженого або узгодженого виразу (*Acutum est oratio continens affinitatem dissidentanei et consentanei seu dicti concors Discordia seu discors concordia*)" [15, с. 5].

Має рацію В. Маслюк, що вчення про концепти М.-К. Сарбевського вплинули на українські поетики, зокрема Й. Лип'яцького, М. Довгалецького і Ф. Прокоповича [2, с. 36, 163]. У той же час він вказує на відмінність поглядів М. Довгалецького і М.-К. Сарбевського: перший вважав, що словослов'я дотепи поділяються на три види: дотепи згідно з природою (*iuxta naturam acumen*), проти природи (*acumen contra naturam*) і попри природу (*acumen praeter naturam*), а другий вважав такий поділ помилковим, тому що концепт (*puenta, acumen, acutum, argutum*) може бути тільки або згідно з природою або проти природи предметів (*iuxta naturam et contra naturam*), терміна "conceptus" польський теоретик не використовував [2, с.36, 163].

Ще один латиномовний трактат М.-К. Сарбевського – "De perfecta poesi sive Vergilius et Homerus" ("Про досконалу поезію, або Вергілій і Гомер"). Оригінальний заголовок твору не зберігся, тож назву реконструював видавець. Трактат перевиданий в опрацюванні С. Скіміні і перекладі М. Плезі (Вроцлав, 1954) [14]. Він починається розділом "Визначення і класифікація поезії", в якому мова йде про сутність поетичної творчості, її мету і призначення, про місце поезії в системі мистецтв, форму і зміст у літературному творі. Відповідно до Аристотелевої теорії мімезису автор визначає поезію як мистецтво, яке засобом слова наслідує правду предмета. Це звична дефініція для більшості курсів поетики епохи Ренесансу і пізнішого часу (XVII – XVIII ст.), однак польський мислитель її інтерпретує доволі оригінально: поет наслідує не одиничні предмети і явища реального світу, а природний або навіть "божественний" процес світотворення, дійсність для нього є тим об'єктом, за аналогією з яким він створює нову, а саме художню даність. У структурі поетичного світу одиничні, конкретні образи набувають загальної форми, стають ідеалом. Поет – бог (деміург), який творить свій твір і в цьому акті творчості породжує новий світ.

У трактаті проведено паралель між творчістю Гомера і Вергілія, що було зроблено ще в поетиці Ю. Скалігера. У ньому він описує правила і подає практичні поради щодо написання латинських віршів, тоді це була одна з цілей шкільної науки. Автор також тлумачить деякі положення теорії поезії, напр., що поет є креативним творцем (*artifex doctus*), а вона, поезія, "творить окремий світ, відмінний від повсякденної дійсності" [17, с.37].

Польський учений не дотримується підручникових схем викладу змісту й усталених взірців. Він починає з найзагальніших положень: з'ясовує природу поезії, її місце серед наук і мистецтв, описує поділ поезії на роди та його критерії. Але, починаючи з II книги, де він переходить до справ композиції та епічної винахідливості (інвенції), пропорцій матеріалу в сюжеті, тут на першому місці проблеми фікції і фабули. Лише в VI книзі змінюється вектор його суджень: він розкриває проблему алегоричності поезії. У двох наступних книгах (VII і VIII) автор веде мову про засоби впливу поезії на читача, зосереджуючи увагу на способах його зацікавлення і збентеження. Лише в останній, IX книзі, він торкається інших проблем віршованої творчості: розмірковує про

трагедію, комедію, мім, сатиру, малі віршовані форми, зокрема ліричну і буколічну поезію.

Категорію досконалості художнього твору вчений пов'язує саме з епосом: епос у ціннісному відношенні переважає драму і лірику. Джерело його досконалості – присутність фікції, наслідування "образів" речей – дії – випадків. Він виганяє з поезії епіграму через її емоційну природу. Поняття мімезису є фундаментом теорії епічної творчості М.-К. Сарбевського. На його думку, поезія є мистецтвом, яке наслідує буття (життя) в словесному матеріалі, але змальовує його не таким, яким воно є, а таким, яким воно може існувати з погляду правдоподібності чи то в минулому, чи то в майбутньому. Це дефініція, виведена з передумов Аристотеля і характерна для ренесансної концепції поезії.

Речі, яким дає життя поет, не цілковито реальні, вони "сповиті" фікцією. Тільки поет має той привілей, що говорить про нереальні, неіснуючі речі як такі, ніби вони існували насправді, навіть стверджує, що вони існують і при цьому ми йому віримо. Нереальність об'єктів, сконструйованих поетичною фікцією, аж ніяк не применшує їх значення.

Латинські лекції М.-К. Сарбевського "Praecepta poetica" ("Правила поетики") видані в опрацюванні С.Скіміні у Вроцлаві 1958 р. під назвою "Wykłady poetyki" [15]. У лекціях, як і в трактаті "De acuto et arguto", вчений засвідчив нову на той час теорію барокового концептизму, в якій суть поезії становлять парадокс і пуанта, або ж поетична несподіванка (*acutum*), основана на "відповідній невідповідності" або "невідповідній відповідності" (*concordia discors, discordia concors*), відкриттю взаємного зв'язку суперечливих елементів або суперечності, прихованій у видимій відповідності. Відкриття дисгармонійності і дивності, що приховані в речах і виявлені за допомогою мови, є метою і завданням митця, який повинен у тонкий спосіб представити цей парадокс. Теорія М.-К. Сарбевського, не опублікована за життя автора, лише порушена в кореспонденції, правдоподібно вплинула на погляди Б. Грасіана, найвидатнішого теоретика концептизму.

В. Резанов у відділі Музею кн.Чорторийських у Кракові, під №1446, віднайшов рукопис згаданої поетики [5]. Саме з цієї поетики, на думку дослідника, запозичено окремі положення до анонімного курсу "Poetica practica anno Domini 1648" ("Практична поетика року Божого 1648") [6, с. 302].

Р. Лужни в праці "Pisarze kręgu Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska" ("Письменики кола Києво-Могилянської академії і польська література") подає аналіз поетичних трактатів, створених у стінах Києво-Могилянської академії: Ф. Прокоповича, Л. Горки, М. Довгалецького, Г. Кониського, анонімних поетик 1637, 1685, 1686, 1689–1690, 1696 рр. Він звертає увагу на їх змістовність і оригінальність, важливу роль у розвитку естетико-літературної думки в Польщі й Україні, наявність польського ілюстративного матеріалу у цих працях, критичне ставлення до польсько-латинської літератури і проповідницької традиції, полеміку з польським курйозним красномовством (напр., критика поглядів Т. Млодзяновського в поетиці Ф. Прокоповича). Р. Лужни аналізує підручник теорії поезії С. Полоцького 1646 р. і доходить висновку, що він написаний під впливом трактату М.-К. Сарбевського "De perfecta poesi" [11, с.38].

Трактат "Praecepta poetica" починається із загальної визначення поетики. Глави 3–6 подають опис езуїтської шкільної сцени і навіть оснащені кресленнями, в яких не раз зустрічаються посилання на подібні взірці в Римі (мається на увазі театр римської езуїтської колегії), за цими кресленнями можна судити про техніку

сторону єзуїтського шкільного театру взагалі і Віленської єзуїтської академії зокрема, бо М.-К. Сарбевський там читав свій курс поетики, і за ними також можна скласти собі уявлення про влаштування шкільної сцени у навчальних закладах, на які вплинув шкільний єзуїтський театр, напр., у давніх руських духовних академіях і семінаріях, починаючи з Києво-Могилянської.

У 1-й главі IX книги автор подає визначення трагедії, його не задовольняє визначення, запропоноване Я. Понтаном, і він віддає перевагу формулі Аристотеля: якщо комедії властиве забавне, то трагедії властиве все, що збуджує страждання і страх. У 2-й главі мова йде про риси, якими комедія відрізняється від трагедії, і тут М.-К. Сарбевський знову ж таки йде за Я. Понтаном.

"1. Відрізняються (комедія і трагедія) змістом. Зміст трагедії більш піднесений, містить у собі діяння печальні, такі, що наводять жах, напр., скорбота, нещастя, руїни, вбивства, – притому гучні і суспільного характеру; зміст комедії береться із життя обивательського, містить у собі діяння звичайні, приватного характеру.

2. Відрізняються можливістю вимислу. У комедії весь зміст вигаданий, тому Скалігер (кн.1) і вважає її найдосконалішою з усіх поетичних творів. У трагедії ж іноді, правда, зміст може бути, за Понтаном, так само цілковито вигаданим; за Аристотелем, однак, краще запозичити зміст з історії" [5, с. 10].

Отже, М.-К. Сарбевський і в цьому пункті віддає перевагу поглядам Аристотеля.

"3. Відрізняються зображеннями характерами. Трагедія відтворює характери важкі і складні, комедія – легковажні, а в давні часи – непристойні.

4. Особами. Комічні особи – простолюдини, чернь, обивателі; трагічні – значні, як царі, вельможі, полководці.

5. Відрізняються змістом мови, з якого стає ясним настрою духу: хто чого, напр., бажає або не бажає, що розуміє або не розуміє, заперечує або утверджує. У трагедії мова сувора, піднесена, сильна, в комедії – простонародна, низька.

6. Відрізняються мовою. У комедії слова звичайні, загальноживані, повсякденні, притаманні тісній дружній бесіді; у трагедії, навпаки, мова царська, сановита, величава, слова вишукані, піднесені, повнозвучні.

7. Відрізняються настроєм почуттів. У комедії знижені і стримані настрої, як надія, радість, легка скорбота. У трагедії настрої піднесені і тяжкі, як страх, співчуття, іноді захоплення" [5, с. 10–11].

Далі М.-К. Сарбевський пише:

"8. Відрізняються розв'язкою, яка більшою мірою протилежна: у трагедії нещасна серед величі, у комедії – щаслива у нікчемності. Однак невірно вважають пересічні теоретики це істотною різницею, тому що інколи, як можна зрозуміти зі слів Аристотеля, і як прямо каже Понтан, трагедія може мати благополучну розв'язку, при наявності однак жаху, і комедія – неблагополучну, проте не позбавлену потішності.

9. Відрізняються хором. Колись хор допускався в комедії, як відзначає Горацій, але оскільки він дозволяв собі зухвалі витівки, допускав злослів'я на адресу приватних осіб, то й був ліквідований....

10. Відрізняються реквізитами сцени....

11. Відрізняються театральними машинами. У комедії взагалі застосовуються машини, але їх небагато і вони прості, а в трагедії – їх багато і вони складні, для показу дій. При цьому однак необхідно пильно остерігатися дитячих помилок і того, щоб, як висловився Горацій, не вбивала дітей перед народом Медея" [6, с. 11–13].

Викладаючи вчення про драматичну поезію, М.-К. Сарбевський розглядає питання про побудову драми,

про її частини, їх значення, про акти і сцени, висловлюючи про них окремі спостереження.

"Частини комедії і трагедії і акти, тут же й про них. Перша частина комедії – пролог, або звернення до глядачів перед початком п'єси, в якому поет говорить про самого себе або виправдовується. Далі йде протагизис, перша (друга) частина п'єси, яка викладає суть справи без показання розв'язки, щоб від цієї невідомості зростає інтерес. Третя частина є епітагизис – розвиток того, що міститься в протагизисі, виникнення або наростання напруги безпорядку і забруднень. Четверта частина – катагизис – моменти найбільшої напруги драматизму. П'ята частина – катастрофа: завершення п'єси, поворот обставин до кращого або вищого розвитку забруднень і несподіваний благополучний наслідок" [6, с. 255].

У цій частині поетики М.-К. Сарбевський знову ж таки багато чого запозичає від поетики Я. Понтана, з якою тут чимало текстуальних збігів, запозичення часто виписані механічно, цим і можна пояснити обмовку "sequitur prothesis prima pars fabulae" замість "secunda": тут просто відтворено формулу Я. Понтана.

Важливою частиною поетики М.-К. Сарбевського є технічне облаштування сцени шкільного єзуїтського театру, з додатком креслень. Тут описано тонкощі мистецтва освітлення сцени, обстановки, декорації тощо.

Отже, підсумовуючи сказане, з певною умовністю можна стверджувати, що в XVII – на початку XVIII ст. в Україні, Литві, Польщі переважає тенденція бароко, перемішана з впливами класицизму. Важливо збагнути умовність цього поділу: адже деякі риси класицизму, безсумнівно, притаманні естетичним поглядам М.-К. Сарбевського – поета епохи пізнього Ренесансу і бароко, але в той же час східноєвропейське бароко і класицизм є певною "компенсацією" незавершеності і неповноти попередньої стадії культури, бо вони виконують важливі ренесансні функції. Мова йде про становлення і розвиток світських форм мистецтва, створення теоретичних курсів поетики і риторики, зародження природознавства.

У дослідженні розкрито закономірний поступ естетично-художньої думки і культури на цих теренах через бароко як стиль у мистецтві і метод в естетиці класицизму. Головну увагу зосереджено на поетичних і наукових творах М.-К. Сарбевського. У контексті його творчості диференційовано розглянуто східноєвропейську модифікацію раннього і пізнього Ренесансу.

М.-К. Сарбевський жив і творив у складний перехідний період від пізнього Ренесансу до бароко. Це наклало відбиток на його теоретичні праці з літературознавства і міфології, у деяких з них домінує ренесансна естетика, однак у цілому на його погляди вплинула неосхоластика і бароко. Розвиваючи фундаментальні принципи ренесансно-гуманістичної естетики, поет і вчений у той же час широко використовував схоластичні прийоми аргументації і зміщував акцент від ренесансної поетики у бік символічного тлумачення мистецтва.

1. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний). – К., 1973; 2. Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983; 3. Петров Н. О словесних науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала до ее преобразования в 1819 году // Труды Киевской духовной академии. – 1866. – Т.3. – №11; 4. Прокопович Ф. Сочинения / Под ред. И.П.Еремина. – М.–Л., 1961; 5. Резанов В. К истории русской драмы. Поэтика М.-К.Сарбевского (по рукописям Музея кн.Чарторыйских в Кракове). – Нежин, 1911; 6. Резанов В. К истории русской драмы. Экзкурс в область театра иезуитов. – Нежин, 1910; 7. Сивокін Г. Давні українські поетики. – Х., 2001; 8. Bobiński L. Jak Sarbiewski przetwarza utwór Horacego // Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego (pod.red. Jaska Bolewskiego, Jakuba Z.Lichanського i Piotra Urbańskiego). – Warszawa, 1995; 9. Krzyżanowski J. Pia fraus Sarbiewskiego // Ruch Literacki. – 1960. – Z.1/2; 10. Cunabula erudite in qua ars vel scientia Rhetorices... I.Lipacki. – Відділ рукописів Львівської бібліотеки імені Василя Стефаника НАН України, ф.150, спр. № 7747. – арк. 223;

11. Łyżny R. Pisarze kręgu Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. – Kraków, 1966; 12. Ołwinowska B. "Coccors discordia" Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu // Pamiętnik literacki. – 1968. – №3; 13. Sarbiewski M.K. Liryki oraz Droga rzymska i fragm. Lechiady, tłum. T.Karyłowski, oprac. M.Korolko przy współdziale J.Konia. – Warszawa, 1980; 14. Sarbiewski M.K. O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer / Przelia; oprac. S.Skimina. – Wrocław, 1954; 15. Sarbiewski M.K. Wykłady poetyki (Pracepoeta poetica). – Wrocław – Kraków, 1958; 16. Samowska-

Temeriusz E. M.K. Sarbiewski: O poezji doskonałej // Samowska-Temeriusz E. Przeszłość poetyki. – Warszawa, 1995; 17. Samowska E. Teoria poezji M.K.Sarbiewskiego // Studia z teorii i historii poezji. Wrocław, 1967; 18. Silviludia poetica, przekł. J.Krzyżanowski // Od średniowiecza do baroku. – Warszawa, 1938; 19. Thill A. Horace polonaise. Horace allemande // Horace. L'Oeuvre et les imitations, un siècle d'interprétation. – Vandoeuvres – Geneve, 1992.

Надійшла до редколегії 16.09.11

A. Гармата, асп.

ОСОБЛИВОСТІ ДИНАМІКИ ОБРАЗІВ У РОМАНІ В. НАРІЖНОГО "БУРСАК"

Досліджено систему образів у романі В. Наріжного "Бурсак. Малороссийская повесть". Акцентована увага на динаміці образів, що проявляється в розвитку характерів, зміні світоглядних засад героїв. Наголошено, що через образи характеризується епоха Козацької держави, репрезентуються суспільні, культурні та духовні цінності доби.

The system of images in the novel by Vasyl Narizhnyi "Bursak. Malorossijska povist" is investigated. The research is focused on the dynamism of images, evolution of characters's outlook. Through images the epoch of Kozak State is represented, its social, cultural and religious priorities of that time.

Система образів у творчості В. Наріжного є показовою для характеристики специфіки образної парадигми історичних творів першої половини XIX ст. Передусім особливості цих образів визначаються романтичним світоглядом епохи, а також історичними темами і сюжетами. Творчість В. Наріжного була введена до історії української літератури лише в часи незалежності, до цього часу вона вважалася виключно російською спадщиною. Натомість своїм ідейно-тематичним спрямуванням та особливостями художнього дискурсу російськомовні твори В. Наріжного гармонійно вписуються в національний літературний процес.

Творчість письменника, зокрема специфіка його образів, є маловивченою. Так, окремі аспекти цієї проблеми висвітлюються у працях О. Білецького [1], Т. Бовсунівської [2], Л. Задорожної [3] та ін. Відтак, мета цієї статті полягає в дослідженні специфіки динаміки образів у історичному романі В. Наріжного "Бурсак", що дає можливість по-новому визначити суть образної системи як конкретного твору, так і наголосити на особливостях системи образів у історичній прозі першої половини XIX ст. загалом.

Історичні твори В. Наріжного, зокрема роман "Бурсак. Малороссийская повесть" (1824) і незавершений роман "Гаркуша, малороссийский разбойник" (був опублікований 1931), репрезентують яскраві образи, що мають національне спрямування, відображаючи своїм посередництвом специфіку світогляду епохи. Через образи, вчинки героїв, їхні думки, переживання автор характеризує добу, її світогляд і світовідчуття, культурні та художні цінності.

Твір "Бурсак. Малороссийская повесть" вперше було опубліковано 1824 р. з присвятою московському драматургу Василю Михайловичу Федорову. Тогочасна періодика активно відреагувала на вихід твору, зокрема про нього писали журнали "Московский телеграф", "Благонамеренный", "Литературные листки", "Дамский журнал", "Сын отечества". Цікаво, що більшість критиків наголошували саме на специфіці образів твору. Наприклад, "Благонамеренный" писав, що "Бурсак" є кращим із усіх російськомовних оригінальних романів, оскільки тут у вирі цікавих пригод розкриваються дійсно незвичайні характери героїв. Історичний характер твору підтверджується численними описами місцевості та народності. Насамперед роман В.Наріжного є самотутнім явищем у національній словесності, адже тут у контексті українського менталітету і світогляду виписані характери дійових персонажів. Образ гетьмана, місце дії твору – Малоросія, звичай цього краю, гетьманський двір, шляхетство, Січ Запорізька – всі ці феномени репрезентовані у світлі українського національного буття. Журнал "Сын Отечества" критикував роман за його демок-

ратичну спрямованість. А пізніше на його сторінках з'явилися міркування про те, що його автор є попередником М. Гоголя.

Описані в романі "Бурсак. Малороссийская повесть" події першої половини XVIII ст. репрезентовані через увагу до побутової тематики, етології, ментальності. Тут немає жодного відомого історичного персонажу, але водночас твір став одним із перших зразків історичної романтики в українській літературі. Хоч сюжет роману не ґрунтується на фактичній історичній основі, але він торкається важливої для розуміння образів історично-патріотичної тематики.

Насамперед автор цікавиться особливостями адміністративного устрою України у добу козацтва. На той час бурса була навчальним закладом, який гарантував певний життєвий статус, відповідне матеріальне становище особистості. І саме цей заклад дуже чітко і концептуально відображав певний суспільний устрій, особливості всіх його ланок. Стан бурсаків у романі представлений наче окремий Рим, де править консул, який обирається старшим із богословів. Інші богослови і філософи є сенаторами. Далі йдуть ритори – це лектори або ж виконавці вироків сенатських. Поети називаються селерами чи бігунами, які посилаються в різні місця з дорученнями. Всі інші складають плебіант або чернь, тобто простий народ. Фактично таким чином автор репрезентує модель держави, суспільства у мініатюрі. В. Наріжний показує, як герой, живучи в такому середовищі, із самого дитинства осягає суть суспільного життя, усвідомлює його закони і робить висновки щодо недосконалості функціонування суспільного механізму. Головна вада, на його думку, полягає в тому, що ректор є максимально відстороненим від суспільства, те, що він передоручає керівництво консулові. Від нього залежить життя більшості бурсаків.

Консул є особою, яка фактично ніким не контролюється, тому його поведінка характеризується зловживанням владою, а бурсаки є фактично безправними. Автор ставить собі за мету викрити таку владу, подати критику її негативних чинників, проектує це на тогочасне суспільство. Як наголошує Л. Задорожна, "через конкретно-етнічне, через локальну модель співтовариства, громади письменник прочитує модель універсальну, чинну для різних часів і для різних народів" [3, с. 90]. Специфіка образів твору починається з імен авторів, які взяті з римської історії. Іншим чинником специфіки є те, що вчинки героїв подаються як пригоди, у динаміці, тому і весь роман має риси пригодницького твору. Пригода розгортається перед читачем у часі та просторі, що зумовлює багатоплановість оповіді. Крім того, автор проникає в тонкощі почуттів героїв, представляючи таким чином мотиви вчинків і дій персонажів. Особлива

увага зосереджена на образі Неона Хлопотинського. Тут його доля показана від дитинства і до зрілих років. Це образ дуже яскравий, колоритний, виписаний відповідно до національного менталітету. Відомо, що його батько вмів читати, писати, співати на крилосі. Будучи людиною освіченою для свого часу, він вирішив віддати сина у бурсу на навчання.

Уже від самого початку бачимо те, що Неон відрізняється від інших бурсаків, коли чинить трохи не так, як інші. Якщо вони завжди і в усьому підпорядковуються волі консула, сенаторів, то Неон ні. Він прагне усвідомити самостійно, що добро, а що зло, що йому треба робити, а що ні. Саме виходячи з таких міркувань, він попереджає Діоміда Короля про майбутнє грабіжницьке нашествя бурсаків на город поряд із бурсою. Цікавою є його заява про те, що, якщо судилося йому бути битим, то нехай б'ють за успіхи і послух, аніж за лінощі та неосвіченість. Він не хоче чинити неволю і наругу над іншими людьми, тому приходиться до Діоміда за порадою, як жити далі, куди рухатися. Неон категорично не може погодитися з тими нормами поведінки, якими керуються бурсаки.

Визначальна риса характеру Неона – його антропоцентризм, оскільки він дуже уважний до внутрішнього світу іншої людини. Любов до людини, до її почуттів та інтересів – це те, що відрізняє його від інших бурсаків. У його образі та характері втілено також національну ідею, що входила у свідомість українців на межі XVIII–XIX ст. Зокрема, йдеться про роль і місію українського козацтва. В. Наріжний має на увазі реєстрове козацтво, а не запорожців. Натомість останніх він характеризує негативно, називаючи їх здичавілими людьми, а Запорізька Січ для нього – це страхотлива столиця всіляких безчинств. Л. Задорожна щодо цього зазначає: "Інститут козацтва дає змогу діючим особам роману випробувати свій життєвий потенціал у такій ролі, основні якості для виконання якої (мужність, витримку, вірність побратимству) вони згодом по-різному проєктують на повсякденне життя за мирних обставин і в побутових умовах. Це надає вчинкам героїв особливого, піднесеного звучання, що мимоволі визначає вчинки героя як непересічні, зазвичай відмінні від усередненого рівня поведінки особи другого плану" [3, с. 90].

Особливістю всіх образів у романі є те, що вони подані в динаміці, розвитку. Особливість динаміки образів у романі "Бурсак" В. Наріжного полягає у тому, що всі вони розвиваються відповідно до того, як змінюються їхні погляди на світ і суспільство. Для більшості з них визначальним є жити у гармонії з собою та навколишнім суспільством. Так, Неон не просто відбуває своє буття, а постійно шукає можливостей творити добро, бути корисним не лише своїй родині, а й суспільству, нації. Висока моральність героїв визначається передусім романтичним світоглядом епохи, в яку творив В. Наріжний. Особливо яскраво динаміка образів прослідковується на характерах Неона і Короля. Вони проходять глибоку еволюцію у своїх поглядах, змінюючи ставлення до світу людей, обставин.

Суспільно-політична концепція твору проявляється в розмовах навколо Неона і Короля про те, що гетьман має твердий намір із усією Малоросією відійти з-під влади Польщі та піддатися владі російського царя. Проти цього виступає київський воєвода, тому гетьман таємно готує війська. Вже від самого початку автор показує схильність Неона до таких позицій. Чим далі, тим більше його погляди розвиваються та утверджуються в цьому напрямку.

Вагомим для динаміки характеру Неона є те, що на смертному ложі Варух зізнається Неонові, що він не

його батько, а знайшов його малям біля великої дороги в кошику. Це спричинює пробудження тих мотивів і поглядів у світогляді Неона, які раніше мовчали. Він починає з великим інтересом вивчати мистецтво битися на шаблях, їздити верхи. Тобто, у ньому прокидається нащадок козака. Значну увагу автор приділяє душевним почуттям героя, його романтичним настроям. Першим його коханням стає дочка Мемнона прекрасна Неоніла. Остерігаючись, щоб ці стосунки не використали вороги, Неон про це розповідає Королеві – гетьману. Неоніла вийшла заміж за іншого, але вони через якийсь час знову зустрілися. Неон, говорячи їй, що вона не може бути вільною без грошей, навчає, як заволодіти коштами і статками. Іншою пристрастю Неона стала Сусанна. Вона була єврейкою, то ж він мріє зробити її християнкою. Потім Неон дізнається, що Неоніла вагітна від нього, тож він одружується з нею. Слід наголосити, що він не любить цю жінку, а приймає рішення виключно з огляду на християнські засади моральності, не маючи права залишити її саму з дітьми.

Переломним у світогляді та житті Неона стала поїздка до Батурина. Відчуваючи небезпеку політичного переслідування з боку ворогів, Неон все ж не відступається від своїх позицій, а послідовно продовжує лінію власного перебування у політиці. Бо так він визначив для себе своє перебування у суспільному житті вже давно. Відтепер гетьман Никодим і його двір стають невід'ємною частиною життя Неона. До цього його спонукав сам Діомид Король: "Друг мой! Заклинаю тебя моею неизменною дружбаю, полюби сего державного старца, при лице коего служишь намереваешься. Так он сделал мне немало зла, но он действовал как оскорбленный отец и повелитель. Я охотно его прощаю и сделаю еще более: я стану сражаться под его начальством, ибо знаю, что знамена, его осеняющие, суть знамена моего отечества. Сколько противен мне Никодим лично, столько священно для меня его звание – гетьмана всей Малороссии" [4, с. 140]. Неон, перебуваючи на службі у гетьмана, знаходить свою життєву реалізацію й покликання в служінні Вітчизні.

Динаміка характеру Неона виявляється після зустрічі з сином Крондідом. Бачимо пробудження в ньому глибоких батьківських почуттів, відчуття прагнення продовження свого роду і гордисті за нього. Особливо усвідомлення Неоном своєї приналежності до роду виявляється після того, як він дізнається, що є онуком гетьмана. Усвідомлення своєї приналежності до роду веде до усвідомлення своєї приналежності до нації. Міцність і сила роду – це міцність і сила нації. Ця ідея суттєво кореспондувала зі світоглядом і позиціями українців у добу романтизму, коли відбувалося політичне формування української нації. Після смерті старого гетьмана його місце посідає Никодим, а Неон стає полковим старшиною. З новою дружиною Євгенією він виховує сина Неона. Те, що Неон дав йому своє ім'я, вкотре підкреслює розуміння ним важливості сили роду і нації.

Динаміка характеру Неона виявляється також у тому, як він сприймає рішення Никодима передати Малу Росію в материнське лоно Великої Росії. Він виступає цілковитим прихильником такого рішення. Відтепер "мир и спокойствие, сии неоцененные дары провидения, осенили наши семейства. Все прославляли Бога, делали добро другим по мере возможности и были счастливы" [4, с. 296]. Таким чином, бачимо, що мир і спокій у родині ведуть до миру і спокою в державі. Отже, характери головних персонажів роману В. Наріжного "Бурсак" виписані відповідно до світогляду доби романтизму та в контексті українських національних традицій. Динаміка образів визначається як авторським

стилем і світовідчуттям, так і літературними тенденціями того часу. Російськомовний роман В. Наріжного "Бурсак" дійсно став одним з тих творів, котрі склали традицію, на якій постане проза М. Гоголя.

1. Білецький О. Українська проза першої половини XIX століття (від Г. Квітки до прози "Основи") // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. Т. 2. – К., 1965; 2. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму. – К., 1997; 3. Задорожна Л. М. Історія української літератури кінця XVIII–60-х років XIX століття. – К., 2008; 4. Наріжний В. Т. Бурсак // Наріжний В. Т. Избр. соч.: В 2 т. Т. 2. – М., 1956.

Надійшла до редколегії 22.09.11

О. Задорожна, здобувач

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК КУЛЬТУРНЕ ТА ЛІТЕРАТУРНЕ ЯВИЩЕ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Розглянуто постмодернізм як літературне та культурне явище кінця XX – початку XXI ст.

Postmodernism as literary and cultural phenomenon in the end of the 20th century- beginning of the 21st century is considered.

Кінець XX ст. дослідниками культури й літератури визначається як епоха постмодернізму. Постмодернізм – це широка культурна течія, що охоплює естетику, філософію, мистецтво, літературу та гуманітарні науки. Цим терміном користуються під час аналізу явищ культури, що виникли після модернізму й внаслідок розвитку модернізму.

Явище постмодернізму (лат. post – префікс, що позначає наступність, фр. modern – сучасний) представлене не лише в літературі, а й у культурному та мистецькому житті загалом. Його передумовою в європейській культурі стало неприйняття ідеї цілісності світу, розчарування в ідеї прогресу, у загальноновизнаних авторитетах та відчуття вичерпаності історії.

На думку постмодерністів, у сучасну епоху все відносне: немає реальності, немає істини, яку замінює в наш час віртуальна реальність, в котрій останнім часом люди проводять багато свого часу.

Для постмодерної літератури властиві експериментаторство та пошук у сфері жанрів. З'являються нові жанрові форми на межі власне літератури й публіцистики. Набувають все більшої актуальності мемуари, есе, коментарі тощо. Жанрові форми можуть поєднуватися, відкриваючи нові художні структури.

Герой літератури постмодернізму – людина, яка загубилася в повсякденному бутті, гостро переживає власну втрату і відчуженість духовних орієнтирів, загубила зв'язок із Всесвітом.

Революції та війни сформували соціально-агресивне явище, котре почало сприйматись людьми на підсвідомому та свідомому рівнях як вороже. Все це стало причиною для струсу свідомості, утворення нових форм і джерел подальшого нашого буття і сприяло появі постмодернізму як суспільному та художньому явищу.

Постмодернізм – це тип літератури й культури, який об'єднує різні стильові течії й стилі, не віддаючи жодному з них переваги. Він орієнтується на попит конкретного споживача мистецького продукту. Звідси стирання між елітарним і масовим мистецтвом. Постмодерна література – це література, яка залежна від читача, його очікувань і мистецьких уподобань.

Розвиток постмодернізму не відокремлений від розвитку масової культури як явища, яке почало бурхливо формуватись у XX ст.

Постмодернізм прагне викрити сам процес містифікації, який відбувається в результаті впливу медіа на суспільну свідомість, і тим самим довести проблематичність тієї картини дійсності, яку вселяє публіці масова культура. Витоки цієї культури пов'язані з появою в європейській літературі XVII–XVIII ст. детективного, пригодницького, авантюрного роману, що розширив аудиторію читачів за рахунок великої кількості тиражів.

Постмодернізм – явище, що спочатку з'явилося й теоретично сформувалося в західному мистецтві в другій половині XX ст.

Вперше термін "постмодернізм" використав під час Першої світової війни Р. Панвіц у праці "Криза європейської культури" (1917). У 1947 р. А. Тойнбі в книзі "Дослідження історії" застосував його в культурологічному розумінні. На його думку, постмодернізм символізує кінець західного панування в культурі й релігії. Хоча деякі дослідники вважають, що термін виник після Другої світової війни.

Серед літературознавців термін уперше застосував І. Гассан 1971 р. у книзі "Розчленований Орфей", пізніше вийшли праці Ж.-Ф. Ліотара "Постмодерністський стан: доповідь про знання" (1979) і "Пояснення постмодернізму" (1988). Більшість літературознавців вважають творцем поняття французького філософа-постмодерніста Ж.-Ф. Ліотара. У його працях йшлося про присутні явища після сучасності, яка замінила сучасність, віднаходжувану то в новоевропейському раціоналізмі, то в наївному прогресизмі Просвітництва, то в ілюзійно-міметичній літературі XIX ст., то в авангардистських епатажах і – головне – в модерністській практиці XX ст., що підлягає докорінному перегляду. Поширювалася ерозія віри в авторитет влади, у поважні метанарації, "великі історії" та ін. [4, с. 550].

Як самостійне художнє явище в мистецтві постмодернізм зародився у США наприкінці 50-х рр., а на початку 60-х рр. вступив у свою першу фазу. Новизна цього періоду полягає в неприйнятті усталеного на той час поділу мистецтва на масове й елітарне. У цей час формується постмодерністська домінанта – іронічний синтез минулого і теперішнього та установка на полігамність естетичних смаків.

Друга фаза розвитку постмодерністського мистецтва пов'язана з його поширенням у Західній Європі в 70-ті рр. Її виразними особливостями стають плюралізм і еkleктизм. Ключовою постанттю теорії постмодернізму став всесвітньо відомий італійський учений У. Еко з концепцією іронічного прочитання минулого, метамови та постмодерністської психології творчості. Він дає таке визначення постмодернізму: "Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті" [2, с. 8]. У його бестселерах "Ім'я рози", "Маятник Фуко" органічно поєднуються філософський підтекст, іронічне осмислення минулого та попередження про небезпеку розумової деградації й парадійний аналіз культурної плутанини сучасної свідомості. Цю фазу вважають початком формування культури постмодернізму.

З кінця 70-х рр. постмодернізм поширюється в країнах Східної Європи в його політизованому різновиді. У різних країнах і на різних континентах він зберігає свої регіональні ознаки. У кожному окремому випадку постмодерністські твори набувають національної забарвленості. У своїй сукупності ці національні риси спонукають нас говорити про постмодернізм як про особливий естетичний феномен.

Постмодернізм – це особливий погляд на світ, особливе світовідчуття, характерне для людини нової епохи – епохи постмодерну, та його концептуалізація на філософській основі постструктуралізму. Він виник як відображення характерних рис духовного життя західного суспільства кінця XX ст., а також епохальних змін у парадигмі світового суспільного розвитку, які знаходять своє узагальнене вираження в заміні євроцентризму глобальним поліцентризмом [2, с. 4]. С. Квіт у роботі "В межах, поза межами і на межі" зазначає: "Єдине, що неможливо заперечити, – це те, що ми живемо у просторі постмодернізму, в часі риторики, протилежної сутності слів, з яких вона складається. Така засаднича відносність приховує дійсний стан справ у суспільстві" [3, с. 4].

Постмодернізм у літературі – літературний напрям, який прийшов на зміну модерну й відображає складність, хаотичність, децентрованість сучасного світу епохи світових війн і науково-технічної революції. Постмодернізму властиве свідоме відкидання будь-яких правил й обмежень, які були вироблені попередньою культурною традицією.

Якісні складники постмодернізму – це дисгармонія і деструкція, маргінальність, ризома – потенційно безмежна, хаотична мережа, вільна циркуляція станів, інтертекстуальність, гіперреальний світ, симулякр тощо.

Особливість постмодерністського погляду на людину полягає в тому, що вона як суб'єкт і об'єкт пізнання через художню літературу зникає, перестає бути індивідом.

Постмодернізм символізував реакцію на модернізм у мистецтві, науці, літературі, при цьому література постмодернізму беззастережно користується естетичними надбаннями будь-якої культури [2, с. 8]. Як філософська категорія, термін "постмодернізм" отримав розповсюдження завдяки таким філософам, як Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Батай.

На думку Ж.-Ф. Ліотара: "якщо все спростити ..., то під "постмодернізмом" слід розуміти недовіру до метатекстів". Цим терміном і його похідними ("метаповідання", "метаповість", "метаісторія" "метадискурс") Ж.-Ф. Ліотар позначає всі ті, "пояснювальні системи", які, на його думку, організують буржуазне суспільство й служать для нього засобом самовиправдання: релігію, історію, науку, психологію, мистецтво (інакше кажучи, будь-яке "знання") [2, с. 47].

Подрібнення великих оповідей, замінюваних локальними історіями-оповідями, покликаними драматизувати сьогочасне розуміння кризи, а не узаконювати знання, сіяло підозру до метанарацій – своєрідних пояснювальних систем, що правили за знаряддя самовиправдання інтелектуальних моделей минувшини (Ж.-Ф. Ліотар) [4, с. 552].

У постмодернізмі суспільство втрачає риси тотальності, вибудованості згідно з тією чи іншою моделлю та стає сукупністю локальних і слабо скоординованих процесів.

Постмодернізм – це кризове світовідчуття. Для нього характерне почуття тривоги, відчуття розпаду єдиного і гомогенного світу. Але в той же час постмодернізм бачить у цьому розпаді шанс нового – іншого. Такий погляд, на думку Ж.-Ф. Ліотара, і складає специфіку постмодерністської свідомості. Те, що з традиційних позицій здається безладом і хаосом, постмодерністу уявляється розмаїттям можливостей. Нестабільність, невизначеність і багатозначність процесів, які розвиваються в суспільстві, розглядається не як прояв патології системи, а як ознака й умова її життєздатності. Різноманітність елементів у системі роблять її стійкою до багатоваріантного майбутнього.

Постмодернізм – це не тільки кризове світосприйняття, а ще й усвідомлення кризи і самоусвідомлення

себе в цьому неспокійному світі, де руйнуються самі засади буття. І саме це – самоусвідомлення й усвідомлення – визначає актуальність творів постмодерністів.

І. Гассан трактував постмодернізм як мистецтво пороженчє, мовчання, смерті. Він окреслює постмодернізм як суму притаманних людському суспільству та людській свідомості різноманітних рис, таких як урбанізм, технологізм, дегуманізація, примітивізм, еротизм, експерименталізм тощо. Цю думку на українському ґрунті розвинув О. Яровий [6, с. 6]. Згідно з висловлюванням У. Еко, постмодернізм – це певний духовний стан і навіть ставлення до праці. Т. Денисова звужує це визначення, обмежуючи сферу постмодернізму літературою, культурою і філософією. За її словами, постмодерній свідомості властиві антидогматичність, сумнів, плюралізм і максимальне використання іронії. На підставі цієї нової свідомості формується нова постмодерна творчість, якій також притаманний плюралізм на всіх рівнях (композиційному, сюжетному, характерологічному, образному, хронотопу тощо), співтворчість читача і письменника, діалогізм як внутрішнє джерело руху, поєднання історичних і позачасових категорій [6, с. 7]. Про постмодернізм також можна говорити як про дух часу.

За Т. Денисовою, стає зрозуміло, що постмодернізм був реакцією на позитивізм, раціоналізм й систематизацію. Духовним початком постмодернізму стало таке кризове явище, як мистецький декаданс [6, с. 7].

Основними джерелами виникнення постмодернізму, за спостереженнями М. Павлишина, були:

- 1) невдача проекту модерності з його раціоналістською самопевненістю, амбіцією рятівника людства, претензією на загальнолюдськість;
- 2) перебування суб'єкта вже після історії: "історія", "великі розповіді" – закінчилися – людина має влаштуватися в сучасному;
- 3) скептицизм щодо будь-яких систем та ідеологій;
- 4) іронія, гра, цитування;
- 5) змішування жанрів, рівнів мовлення, високої і популярної культури;
- 6) деконструкція, тобто розвінчування ідеологій та ієрархій цінностей, розмаскування ідеологій задля дестабілізації ідеології взагалі [6, с. 11].

У літературознавстві постмодернізм охоплює набір практик, методик і стратегій, котрі або відмовляються визнати модерністські тенденції (наприклад експресивну форму, потік свідомості, вигадані структури), або розбудовують ці тенденції до їх крайніх форм.

Постмодерністське мислення характеризується принциповим скептицизмом щодо мови, історії й високим ступенем суб'єктивності.

Скептицизм постмодернізму заперечує традиційний методологічний зв'язок, який ми знаходимо в новій критичній, психоаналізі, деконструкції й критичній теорії.

Провідні постмодерністи, у тій чи іншій формі, зберігають стан скептицизму в ставленні до оригінальних розповідей (майстер наративів), уніфікуючи й тоталізуючи дискурси, котрі організовують знання (усередині систем) і стосуються всіх аспектів людського досвіду.

Світ постмодернізму є випадковим і невизначеним. У ньому не може бути надійних підстав для правди, закону, етики, усвідомлення й навіть сприйняття. Постмодернізм приймає непередбачену і вічно мінливу реальність частковостей та заперечує універсальні загальноприйняті поняття.

Постмодернізм інтенсивно поширювався від мистецтва до філософії та до інших гуманітарних наук, проникнув у сферу політики й економіки. Цьому сприяли глобалізація політичних і економічних процесів.

О. Киченко вважає, що постмодернізм – не що інше, як субпродукт культури новітнього часу: він широко використовує філософсько-естетичний доробок попередніх епох, не розбудовуючи власних, самобутніх форм опанування дійсності [1, с. 240].

Західні філософи постмодернізму – від Ж. Дерріди до Ж. Бодріяра – асоціюють постмодернізм з ядерною епохою та ситуацією кінця світу.

Саме Ж. Бодріяр звернув увагу на те, що культури країн Східного блоку, які не до кінця засвоїли принципи модернізму, надто інтенсивно включилися в західний постмодерний контекст. Перемога Заходу над Сходом утвердила постмодерністський поворот у бік історії, трактованої не як послідовність фактів, а як перекомбінування різних дискурсів.

Естетичні засади постмодернізму обґрунтували І. Гассан, Л. Фідлер та С. Зонтаг. На їхню думку, основна ідея напряду полягає в спробі уникнути розриву між високим і низьким мистецтвом, оскільки розрив є останнім пережитком класової структури індустріального суспільства, що несе в собі поділ літератури на елітарну і літературу для маси [1, с. 241].

На думку теоретиків постмодернізму, постмодерністське бачення світу як децентрованого, неупорядкованого, фрагментованого, позбавленого причинно-наслідкових зв'язків, найбільш відповідає характеру соціальної реальності епохи постмодернізму.

Письменник-постмодерніст або художник перебуває в становищі філософа: текст, який він пише, твір, що він створює, не підкоряються заздалегідь прийнятим правилам. Цим творам не можна вивести остаточний вирок, застосовуючи до них загальновідомі критерії оцінки.

Ці правила і категорії є суттю предмета пошуків, які веде сам твір мистецтва. Художник і письменник, отже, працюють без правил, їхня мета і полягає в тому, щоб сформулювати правила того, що ще тільки повинне бути зроблене [2, с. 48]. Основним предметом зображення у творах письменників-постмодерністів часто стає літературний процес. Як відображення відгуку на різноманітні соціальні експерименти та викликані ними духовний стан суспільства серед літераторів розвинулась мода експериментувати з текстом. Текст пишеться заради тексту, при цьому форма починає домінувати над змістом. Триває деканонізація усталених літературних традицій. Письменник, поєднуючи у творі часто важко поєднувані естетичні принципи, свідомо виходить за межі існуючих жанрів. В основі західного постмодернізму лежить ідея загибелі сучасної світової культури. Також ризоматична і поліформна його цільова та смислова направленість. Письменник-постмодерніст ніби переключає увагу з розгляду свого внутрішнього світу на суспільство і навпаки, прислухаючись до почуттів, які виникають, та намагаючись їх осмислити.

Нерідко представники постмодернізму застосовують елементи різних течій і напрямів – реалізму, натуралізму, експресіонізму, сюрреалізму, які активізують пошук засобів боротьби з трагічністю буття.

Оцінювати літературні твори письменників-постмодерністів потрібно з позиції їх формальних ознак, як носіїв тексту та – головне – з позиції традицій національних культур і світоглядних етико-естетичних позицій. У відриві від високого духовного контексту свобода вибору художньої форми в постмодерністів стає свободою вибору знаряддя вбивства божественної суті в людині.

На початку 70-х рр. перед літературознавцями стало завдання усвідомити, описати й художньо зобразити той якісно новий стан, в якому опинилося західне суспільство, створити методологію, яка дозволяла б адекватно відобразити те, що відбувається.

У творчих лабораторіях постмодерністів була створена низка образів-симулякрів і виник стиль "пастиш", які сформували свою естетику.

Постмодерністська естетика розглядає художню культуру як систему, яка за допомогою симулякрів моделює гіперреальність – нескінченну безліч можливих світів [5, с. 608].

Своєрідним у творах постмодерністів є підхід до зображення людини. Індивід втрачає цілісність – це розірвана, фрагментована людина, яка перестала сприйматися як тотожна сама собі, своїй свідомості. Вона характеризується кардинальною незбіжністю персональних, соціальних, біологічних функцій і рольових стереотипів. Орієнтація людини набуває контекстуального, а не універсального характеру, її "Я" розмивається.

Постмодернізм по-своєму намагався проаналізувати та усвідомити етичні аспекти буття людини, суспільства та художньої творчості. Він поставив перед суспільством питання трансформації моральних цінностей сучасної людини.

Аналіз творів представників постмодернізму показує, що етична проблематика все рельєфніше окреслюється в розмаїтті виявів життя сучасних людей; при цьому в післявоєнні часи стали помітними деякі деградаційні явища, такі як: пріоритет групової моралі над особистісною, так званий номадизм, тобто мандрівний спосіб життя і відповідна мораль, загроза втрати будь-яких моральних орієнтирів, зростання морального суб'єктивізму тощо.

І. Фізер пов'язує постмодернізм з авангардом, зауважуючи, що він використовує техніки та процедури дада й сюрреалізму, але на відміну від них, залишається байдужим до суспільства й не випробовує його на міцність [6, с. 13].

Постмодернізм вибудовує особливу концепцію світу. Якщо модерністи прагнули виявити принципову несумісність і найменші відмінності усіх сторін зображуваної дійсності, то постмодерністи захищають позицію відчуженого і відстороненого спостерігача.

Мода на постмодернізм у сучасному світі зумовлена суспільною незадоволеністю станом справ у багатьох сферах культури, особливо в мистецтві і філософії.

Постмодернізм як об'єкт вивчення займає одне з перших місць у різних галузях мистецтва, культури та науки. Мистецтво постмодернізму шукає нові способи зображення, але не з метою одержати від них естетичну насолоду, а для передачі відчуття того, що не можна уявити. Постмодернізм пропонує нам нові інтенції в сприйнятті текстів культури, які суттєво розширюють уявлення про можливості розуміння культури. Літературний процес кінця XX – початку XXI ст. позначений пошуками нових мистецьких образів, ідей, стильових манер, спробою осмислити духовні реалії нашого буття, позбувшись віджилих форм та уявлень.

1. Галич О. А. Вступ до літературознавства: Підручник. – Луганськ, 2010; 2. Данильчук О. М. Постмодернізм: характерні особливості та проблеми розвитку. – М., 2008; 3. Кейт С. В. В межах, поза межами і на межі. – К., 1999; 4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва. – К., 2007; 5. Скоропанова І. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пос. – М., 2001; 6. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період. – К., 2008.

Надійшла до редакції 19.09.11

СПЕЦИФІКА ВЕРБАЛЬНОЇ СУГЕСТІЇ НА ОСНОВІ КОРЕЛЯЦІЇ З ВІДЧУТТЯМ ПРОВИНИ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ МОЛИТОВ)

Проаналізовано вербальну сугестію на основі кореляції з відчуттям провини та актом каяття на матеріалі українських молитов. Значну увагу приділено засобам вербалізації цього емоційного модусу та їх взаємодії з різними рівнями текстової організації.

The article is devoted to the verbal suggestion that correlate with guilt feeling and act of repentance in the Ukrainian-languages prayers. Considerable attention is paid to the means of verbalization of this emotional modus on different levels of text organization.

На важливість емоційного чинника для ефективного вербального впливу неодноразово звертали увагу дослідники сугесії (В. Бехтерєв, М. Желтухіна, М. Лінецький, Д. Співак, І. Черепанова та ін.). Посутньо, було з'ясовано, що емоції мають потужний програмуючий потенціал. Проте на матеріалі україномовного вербального релігійного дискурсу це питання не досліджувалось.

Метою цієї статті є вивчити модулюючий потенціал україномовних православних текстів стосовно їх емотивної релевантності з відчуттям провини перед Богом. В якості матеріалу для аналізу вибрано молитви. Для досягнення вказаної мети необхідно дослідити засоби вербалізації провини та каяття в молитвах; з'ясувати, як емоційний модус корелює з різними рівнями текстової організації; стисло окреслити трансформуючий потенціал відчуття провини та каяття з позицій психологів і богословів.

Провина здавна фігурує як дуже важливе поняття з-посеред теологічних і філософських дефініцій. У християнстві людина гріхозна самим фактом свого народження й має відчувати постійну потребу спокутувати гріх. Молитва і каяття, вибачення – це шляхи до прощення. Дослідник психології емоцій К. Ізард зазначає, що сучасні "підходи теологів і філософів нерідко мають відверте психологічне забарвлення, усе частіше вони визнають прямий зв'язок між розвитком "Я" і здатністю людини відчувати провини. "Вік настання відповідальності" за здійснений вчинок усе частіше оцінюється з позиції здатності розрізняти добро і зло. Визнається, що для різних дій цей вік може бути різним" [5, с. 373]. Отже, здатність відчувати провини, щиро покаятись, на думку психологів, посутньо, визначає духовну зрілість індивіда.

Водночас відчуття провини фігурує в текстах Писання як мало відмінне від категорій гріха та покарання. У Новому Завіті його образи зустрічаються рідше, ніж у старозавітних текстах, проте вони мають більш глибокий характер та міцніше пов'язані з особистою внутрішньою мотивацією кожної людини. Новозавітні автори пишуть, що відчуття провини має каратись, вина заслуговує на покарання, бо це частина гріха. Тому ця емоційна реакція вербалізується образами з негативною конотацією: "кривава ганебна пляма", "закривавлені руки", "закривавлений пасок та взуття"; бруд, що його не можна змити та позбутись; "перелюб", "контакт з нечистими" тощо [2, с. 139].

У постійному нагадуванні про гріховність людини й засудженні відчуття провини як частини гріха немає протиріччя, оскільки у православ'ї чітко визначені шляхи спокутування гріхів і звільнення себе від провини. Звільнитись від провини можна через принесення жертв, виконання відповідних ритуалів очищення вогнем, водою, молитвами і кров'ю. "Більше того, саме віра у Кров Ісуса Христа служить остаточним засобом звільнення від вини, що приносить віруючим повну й остаточну спокуту" [2, с. 140].

У молитвах відчуття провини постає через констатацію й прийняття людьми своєї слабкості та гріховності. Для переважної більшості молитовних текстів тема неможливості навіть наблизитися до Божественної чистоти через свою гріховну природу звучить лейтмотивом.

В якості вербалізаторів емоційно-експресивного складника тексту, й зокрема, провини та каяття, зазвичай виступають: лексика з відповідним семантичним наповненням; емоційно релевантні граматичні форми і конструкції; емотивно релевантні атрибутиви; фразеологізми, в яких предметно-логічне значення доволі розмите і значною мірою залежить від контексту; відповідний образний та метафоричний ряди. Окрім того, емоційний синтаксис презентують експресивний (змінений) порядок слів, сегментовані речення, еліптичні конструкції різних типів, повтори, що утримують емотивну кореляцію, тощо. Всі засоби впливу взаємодіють із просодичним, фонетичним, лексико-семантичним, семантико-синтаксичним та текстовим рівнями структури молитви. Причому контексти, що задіяні в цій взаємодії, так само багаторівневі, відповідно до специфіки сакральних творів. Зрозуміло, що механізми певних рівнів, на відміну від інших, можуть бути акцентовані й функціонально обтяжені.

Вербалізаторами емоційних станів можуть виступати текстові елементи, пов'язані з мімікою, позою, особливостями мовлення (у тексті безпосередньо вказується на певні особливості інтонації, голосу, тону тощо); просодичні чинники, що формують ритмічний малюнок тексту; засоби вираження експресії, безпосередньо пов'язані з почуттями; образні засоби, що стимулюють уяву сугеренда. Сугестор або має передати сугеренду свої емоції – заразити його, або нав'язати певну емоцію, приміром, викликати у нього протилежну, полярну емоцію.

Комплекс засобів, що вербалізують емоційну кореляцію, може бути виявленим на прикладі універсальної *Молитви щоденного сповідання гріхів* [6, с. 48-49] із розлогим переліком гріхів, які потребують спокути. Вона пропонується для регулярного користування православним вірянам. Зокрема, аналіз механізмів сугестивного впливу на основі емотивної кореляції з провинною та каяттям дозволяє виявити, що в цьому тексті акцентується механізми просодичного, лексико-семантичного та семантико-синтаксичного рівнів. На просодичному рівні на це вказує ритмічна організація тексту, що доволі легко виводить на автоматизм виголошення завдяки численним перерахуванням. Вони творяться однорідними елементами різного підпорядкування. Речитативна інтонація, що дублюється в найрізноманітніших молитвах і регулярно відтворюється віруючою людиною, властива канонічному виголошенню насамперед тих текстових дискретів, які обтяжені сакральною функцією. Ритм твориться смисловою єдністю священних імен Бога. Манера їх вимовлення закладається канонічним читанням молитов у церкві. Вона багаторазово відтворюється в найрізноманітніших молитвах, тому легко

репродукується навіть при домашньому читанні й одразу задає потрібний ритм: *Сповідую Тобі, Господу Богові моєму і Творцю, Єдиному в Святій Тройці, хвальному і поклоняємому Отцю, і Синові, і Святому Духові. Наступна частина тексту так само виголошується єдиним блоком, оскільки являє собою низку асоціативів гріха, що об'єднуються генералізатором усі: всі мої гріхи, вчинені в усі дні життя мого, і у кожную годину, і в нинішній час, і в минулі дні й ночі ділом, словом, помислом. Автоматизм виголошення домінує в центральній і найдовшій частині тексту: об'їданням, пияцтвом, пустослів'ям, зневір'ям, лінощами, суперечками, неслухняністю, обмовлянням, осудженням, недбайливістю, самолюбством, багатопридбанням, розкраданням, неправдомовністю, зажерливістю, користоловством, запопадливістю, ревнощами, заздрістю, гнівом, злопам'ятством, ненавистю, лихварством... Тут ритм утворюється повторюваними закінченнями, однотипним наголошенням. У свою чергу, і цей блок містить кілька текстових дискретів, утворених на асоціативній основі різного підпорядкування, що легко піддаються автоматичному виголошенню: (і всіма моїми почуттями) зором, слухом, нюхом, смаком, дотиком, і інші мої гріхи душевні вкупі й тілесні... Тебе, Бога мого і Творця! прогнівив і образив. Решта тексту молитви так само містить вкраплення-асоціати на основі інтонаційної спорідненості. Отже, попри те що згадані частини тексту різні за розміром, за кількістю компонентів, за змістом, їх об'єднує кілька інтонаційних формул на основі інтонації перерахування. Саме вона виконує роль асоціата на просодичному рівні. Згадана інтонація завжди при регулярному повторенні корелює з автоматизмом – одним із чинників сугестивного впливу, при якому свідоме, критичне сприйняття не задіяне.*

На лексико-семантичному рівні ключовим стосовно кореляції з провинною виступає слово *гріх*, яке має великий перелік асоціатив. Окрім того, за рахунок генералізаторів (*всі; усі; кожную*, форми множини тощо) текст відкритий для суб'єктивної об'єктивації – він легко наповнюється власним змістом. Через відповідну семантику з провинною корелюють і предикати: *прогнівив, образив, жалкую, винним з'являюсь, маю волю каятись, зі сльозами молю, прости, звільни, визнає*. У молитві наявне типове для сакральних текстів протиставлення *я – Ти*, що обтяжене важливими доктринальними змістами. Майже всі форми особових займенників, які походять від *я*, мають негативну конотацію: *мої гріхи, життя мого* (грішного), *ближнього мого образив* тощо; водночас форми, утворені від *Ти*, асоціативно взаємодіють виключно з позитивом: *сповідаю Тобі, молю Тебе, винним з'являюсь перед Тобою, милосердям Твоїм, Ти Благий і Чоловіколюбний*.

Це протистояння підтримується й атрибутивними елементами: Бог, Творець – *хвальний, поклоняємий, Благий, Чоловіколюбний*. Висока позитивна оцінка виступає важливим чинником формування позитивної установки й відкритості до сприйняття православної християнської догми. Окрім того, семантично активуються всі канали сприйняття інформації – отже, задіяний режим переважання.

Щодо синтаксичної організації молитви варто вказати, що емоційний синтаксис заявляє про себе насамперед у кінцевій частині молитви. Увесь попередній текст являє собою одне величезне речення, стосовно якого доречно говорити про сугестивний синтаксис. Підстави для цього були окреслені вище.

У свою чергу, емоційний синтаксис у молитві презентується сегментованими другим і третім реченнями.

Фразові дискрети принципово відрізняються від попередньої частини, об'єднаної інтонацією перерахування, що мотивує емоційну нейтральність. Вони вказують на хвилювання, щирість каяття, які цілком відповідають емотивній кореляції з провинною. Семантико-синтаксична функціональність підсилюється й специфічною предикативністю, на яку вже було вказано: всі згадані конструкції, що асоціативно корелюють із актом каяття, зосереджені саме в цій частині молитви. Водночас і в цих реченнях наявні дві групи асоціатив, що акцентують усвідомлення провини (*жалкую, винним з'являюсь, маю волю каятись, покійно зі сльозами молю*) та милосердність Бога (*милосердям Твоїм прости, звільни, Ти Благий і Чоловіколюбний*). Каузальний характер останнього речення, експліцитно виражений сполучником *бо*. Канонічною звичаєвістю семантики така каузація маскує експліцитну причинність (*прости і звільни гріхи – я ж визнав їх*). На наше переконання, саме її сугестивний потенціал потужніший за попередній тип причинно-наслідкового зв'язку. Латентна каузальність закріплює модель діяльнісного реагування, що легко репродукується. Водночас вона має глибоку світоглядну аргументацію, принципову у рамках доктрини. Отже, вона апелює як до свідомого, так і підсвідомого сприйняття.

Аналіз текстової композиції молитви виявив структуру з трьох частин. Кожна з частин закріплена синтаксично – одним реченням. Тематично й функціонально молитва корелює з жанром сповіді, який має надзвичайно високий рівень емотивної кореляції. Власне, саме емоційний стан вірянина сакралізує сповідь. Текстовий рівень аналізу дозволяє виділити акцентовані предикати початкових і кінцевих позицій, що утворюють інтертекст: *сповідаю, прогнівив і образив, жалкую, молю, визнає*, що цілком відповідає емотивній кореляції з провинною.

Отже, аналіз вербальних засобів стосовно емотивної кореляції як сугестивного механізму в *Молитві щоденного сповідання гріхів* виявив, що емоційно текст корелює з відчуттям провини, яка діяльнісно реалізується через вибачення і зрощується з плачем, як формою реагування. Найрізноманітніші форми вербалізації концепта *гріх*, що має жорстку конфесійну детермінацію, виконують функцію універсальних активаторів емоції провини. Ця емотивна кореляція підтримується як на свідомому рівні, так і латентно.

Відповідно до теорії диференційованих емоцій (К. Ізард), переживання провини демонструє ефект притягання, бо фіксує увагу індивіда: вона ніби прикута до джерела провини. Як було з'ясовано, відчуття провини сприяє особливій активності розуму, що постійно повертається до думок про різні аспекти винуватості: причини, обставини, форми реагування, відповідальності, розвиток стосунків, обтяжених провинною тощо. Без каяття чи виправдання звільнення від цих думок не настає. Тому вибір емотивної кореляції молитовних текстів із провинною постає глибоко мотивованим, адже переживання провини більшою мірою ніж страх покарання впливає на совість, тобто має потужніший програмуючий потенціал.

Збереглися численні висловлювання отців церкви про важливість каяття. Вони підкріплюються й психологічними дослідженнями. Було помічено, що переживання страху змушує тікати від джерела страху, дистанціюватись на безпечну відстань. Провина прив'язує й примушує розбиратись. Ця особливість своєрідно відбила у деяких молитвах, які фіксують багаторазовість повернення до стану каяття: *"До Тебе, Пречистої Божої*

Матері, я, припадаючи, молюся: Ти знаєш, Царице, як я безперестанно зрішаю і прогнівляю Сина Твого і Бога мого. І хоч багаторазово каюся, але неправедним виявляюся перед Богом, і знову зі страхом каюся, і відразу знову те ж саме роблю: невже Господь урадить мене? Знаючи про те, Владичице моя Богородице, що я цілком гидуся злими моїми ділами і всіма думками люблю закон Бога мого, але не знаю, Пречиста Царице, чому доброго не роблю, а зле, якого не хочу, роблю..." (Молитва 9-та, Петра Студита до Пресвятої Богородиці) [6, с. 41].

З приводу подібної моделі реагування К. Ізард зазначає: "Почуття відповідальності є ядром структури совісті, воно зорієнтоване на усвідомлення провини і водночас сприяє вибору такого стилю поведінки, який знижує вірогідність інтенсивного переживання провини" [5, с. 370]. Отже, саме відчуття провини дозволяє досягти трансформації морально-етичних норм індивіда без форм важкого тиску на психічні структури.

Усвідомлення жертви Ісуса Христа пролонгує муки совісті до моменту смерті самої особи й посутньо не дозволяє ніколи й ні за яку ціну остаточно бути звільненим від почуття провини: "Знаю, що ради моїх гріхів від невимовного чоловіколюбства Кров Свою пролити на хресті зволив Ти, яку я, окаянний і невдячний, дотепер скверними моїми ділами зневажав і ні в що не ставив" [1, с. 60]. Акцентування власної гріховності й кореляція з емоцією провини властиві молитвам св. Іоана Золотоустого: "Господи неба і землі, пом'яни мене, грішного, мерзенного і нечистого раба Твого, в Царстві Твоєму" [6, с. 38]; Іоана Дамаскіна: "Суду Твого, Господи, я боюся і нескінченної муки, зло ж робити не перестаю і завжди прогнівляю Тебе" [6, с. 44]; св. Іларіона: "Не залиш нас, хоч ще й далі блудимо; не відкинь нас, хоч ще й далі грішимо перед Тобою, як ті новопридані раби, що нічим не догоджають господареві своєму" [6, с. 12]; Симеона – Нового Богослова: "Від скверних уст, від мерзенного серця, від нечистого язика, від оскверненої душі прийми благання, Христе мій, і не відкинь ні слів моїх, ні благань, ані зухвальства" [6, с. 357]; Василя Великого: "Знаю, Господи, що я недостойно причащаюся Пречистого Твого Тіла і дорогоцінної Твоєї Крови, і винний я, і в осуд для себе їм і п'ю, не розважаючи про Тіло і Кров Твою, Христа і Бога мого" [6, с. 12]; св. Макарія Великого: "Будь же милостивий до мене грішного, бо я не маю ніякого доброго діла. Віднови пропащу мою душу, що осквернилася безліччю гріхів, і відкинь від мене помисел лукавий видимого цього життя... Очисти, Боже, очисти безліч моїх гріхів. Благослови, Господи, звільнити мене від тенет диявольських, спаси ..." [6, с. 35] та інших святих отців.

У межах православного богослов'я немає жодного конфлікту між святістю й акцентуванням власної гріховності. Святитель Ігнатій Брянчанінов указував: "Усі святі визнавали себе негідними Бога: цим засвідчували вони і свою гідність, що твориться смиренністю" [7, с. 184]. Він же писав: "Початок звернення до Христа полягає в усвідомленні своєї гріховності, свого падіння; від такого погляду на себе людина визнає потребу в Спасителі й приходить до Христа через смиренність, віру й каяття" (IV, 227). "Хто не визнає своєї гріховності, свого падіння, своєї погібелі не може прийняти Христа, не може увірувати в Христа, не може бути християнином. Навіщо Христос тому, хто сам і розумний, і добродійний, хто задоволений собою, хто визнає себе гідним усіх нагород земних і небесних?" (IV, 378) [7, с. 203].

Тож, зважаючи на світоглядну вагомість і частотність кореляції з провинною, її наявність у молитовному доробку отців церкви, які, посутньо, заклали підґрунтя молитовного канону, можна зробити висновок, що стосовно емотивної кореляції відчуття провини мотивує молитву як комунікативний дискурс.

Варто зазначити, що молитва вже у старозавітні часи почала прирівнюватись до жертви й у такому контексті була засвоєна й Новим Заветом. У Молитві 4-й св. Макарія Великого читаємо: "Що Тобі принесу? Або чим Тобі віддячу, Великодаровитий, Безсмертний Царю, Щедрий і Чоловіколюбний Господи" [6, с. 35]. Цей аспект вербалізують наявні чи не в кожній молитві прохання про прощення та милосердя: "Пресвятая Троице, помилуй нас! Господи, будь милостивий до гріхів наших! Владико, прости беззаконня наш" [4, с. 65]; "І прости нам провини наші, як і ми прощаємо винуватцям нашим" [4, с. 65]; "пожалій мене, Ти, що добровільно розп'явся" [6, с. 12]; "Спасителю, молю, спаси мене з благодаті Твоєї" [6, с. 18]; "Святий ангеле... не покидай мене грішного і не відступи від мене за нестриманість мою" [6, с. 19], предикати каяття (Пс. 50, 142, молитви покаятні, сповідь гріхів тощо): "Жалію про всі ці гріхи свої, і стою винним перед Тобою, Богом моїм... І в усьому каюся перед Тобою" [4, с. 71]; "прости мені все, чим образив я тебе за всі дні життя мого" [6, с. 19], формули подяки: "Дякую Тобі, Господи Боже мій, що Ти не відкинув мене, грішного... Дякую Тобі, що сподобив мене, недостойного, причаститися" [4, с. 68]; "Дякуємо Тобі, що не погубив нас з нашими гріхами" [6, с. 16], формули хвали, прославляння, оспівування й висловлення любові: "оспівую Твоє невимовне довготерпіння, величаю незбагненне приниження, славлю Твою безмірну милість, поклоняюся пречистим страстям Твоїм і з любов'ю, цілюючи рани Твої, взиваю: помилуй мене грішного" [1, с. 63]; "Оспівуючи благодать Твою, Владичице, молю Тебе" [6, с. 16]; "Тебе я щиро славлю нині, і повсякчас, і на віки віків" [6, с. 14]; "Благословляємо Тебе, Небесний Боже і Милосердний Господи, за те, що виявляєш на нас повсякчас безліч великих, недосяжних, славних діл Своїх" [6, с. 15]; "Ти благословенний єси навіки" [6, с. 40] тощо. Цей комплекс засобів вербалізації відчуття провини (прохання про прощення; каяття; подяка; висловлення любові) відповідає прийнятим у спілкуванні етикетним нормам, які регулюють конфліктні ситуації й трансформують їх у бік злагоди. Підтримані енергією глибокого емоційного реагування, з позицій сугестивного впливу, молитви, позначені емотивною кореляцією з провинною, сприяють звільненню від деструктивних переживань і відновлюють емоційний баланс.

1. Акафістник. Т. 1. – К., 2007; 2. Вина // Словарь библейских образов: Энциклопедическое исследование образов, символов, основных тем, метафор, речевых оборотов и литературных стилей Библии. – СПб., 2005; 3. Евхологон або Требник цебто Чини Святих Таїнств, Благословення, Освячення та інші Церковні Моління на різні потреби. – Вінніпег, 1954. – Ч. 4; 4. Евхологон або Требник цебто Чини Святих Таїнств, Благословення, Освячення та інші Церковні Моління на різні потреби. – Вінніпег, 1960. – Ч. 2; 5. Ізард К. Психология эмоций. – СПб., 1999; 6. Молитовник. – К., 2009; 7. Осипов А.И. Путь разума в поисках истины. (Основное богословие.) – М., 1997; 8. Святи отці про молитву та духовну тверезість. – Львів, 2007.

Надійшла до редакції 12.10.11

СЕМАНТИЧНЕ ДЗЕРКАЛО СНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ВИСОКІЙ І МАСОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Розглянуто особливості використання мотиву сну в українській прозі початку XXI століття, зокрема творах, які відносяться не тільки до "високої", але й до масової літератури.

The use of reason of sleep are considered in Ukrainian prose of beginning of the 21st century, in particular works which belong not only to "high" but also to mass literature.

Територія сну – це місце зустрічі свідомого і несвідомого. Сон як особливий різновид реальності в літературному тексті набуває своєрідних ознак та функцій. Сон у психології та сон у художньому творі мають багато спільних ознак: насамперед це те, що сновидіння допомагають виявити й осягнути єдність сенсів та цілісний зміст буття. Сновидне мислення особливе, адже воно завжди повідомляє нас про те, чого ми навіть не підозрюємо, причому повідомлення ці знакові, символічні.

Вивчення функції сну в художньому тексті – тема малодосліджена. Набагато ширше проблема сну висвітлена у працях із психології та філософії. Започаткована вона в дослідженнях З. Фрейда, К.-Г. Юнга, а продовжена – у С. Аверинцева, Ю. Лотмана, А. Ремізова та ін. дослідників. Наприклад, у трактуванні К.-Г. Юнга сон сприяє відновленню психологічного балансу, психологічної рівноваги, вчений пов'язує функцію снів із компенсаторною функцією у бутті особистості.

У літературних текстах сон – особлива реальність, яка пов'язана із ритмом тексту, композиційною будовою та відтворенням психологічного стану персонажу. Однак навіть цим функції сну в тексті не обмежуються, адже сновидіння – це "яскраві візуальні образи, суб'єктивно пережиті уявлення, що виникають під час "швидкого" сну, сюжет якого в символічній формі відображає основні мотиви та настанови індивіда, фрагменти його душевної діяльності" [6, с. 414].

Наявні літературознавчі та критичні розвідки про сон у структурі художнього тексту і його роль у композиційній та ідейній будові твору розрізнені й не систематизовані, до того ж в них майже не висвітлюється різниця у використанні мотиву сну в сучасній "високій" і масовій літературі. Отже, **актуальність цього дослідження** зумовлена потребою ґрунтовного аналізу функції сну в різних за жанрово-стильовим спрямуванням творах сучасної української літератури, а також необхідністю ґрунтовного прочитання прози українських письменників у контексті формування дискурсу "високої" та масової літератури початку XXI ст.

Мета дослідження полягає в системній і концептуальній інтерпретації сучасної "високої" та масової літератури, з'ясуванні нових естетичних якостей в українській прозі початку XXI ст. – як наслідку взаємовпливу "високої" та масової літератури.

Мета конкретизована в таких дослідницьких **завданнях**: окреслити особливості використання мотиву сну у прозі українських письменників; простежити та виокремити шляхи використання мотиву сну у творах "високої" та масової літератури початку XXI ст., проаналізувати функцію сну як композиційного елемента у творах О. Забужко, Г. Пагутяк, Г. Тарасюк, узагальнити закономірності використання сновидних мотивів у прозі початку XXI ст.

Об'єктом дослідження обрано твори українських письменників, які з'явилися друком на початку XXI ст., зокрема роман "Музей покинутих секретів" О. Забужко, роман-фесрію "Зачаровані музиканти" Г. Пагутяк і новелу Г. Тарасюк "Ерцгерцог іде!", в яких сновидіння героїв є не просто спонтанними виявами несвідомого персонажів, але й символічним відображенням основних мотивів творів і душевних переживань героїв.

Предметом дослідження є специфіка використання мотиву сну у творах різної жанрово-стильової модифікації – як "високої", так і масової літератури.

Методи дослідження ґрунтуються на провідних принципах філологічної школи та рецептивної естетики для з'ясування основних жанрово-стильових особливостей сучасної української прози.

Сучасна наука про літературу нараховує вже достатню кількість праць щодо розвитку "високої" та масової літератури, однак окремі питання поетики цих двох протилежних естетичних дискурсів, що у XXI ст. поступово зближуються, а почасти і взагалі переплітаються в художній тканині одного тексту, залишаються мало вивченими. Актуальність проблеми поетики сновидін зумовлена ще й її розташуванням на межі різних сфер культури: психології, філософії та літератури.

У різних сферах культури мотив сну від кінця XIX – до початку XXI ст. переосмислюється. Так, увага до теми сну на початку XX ст. була зумовлена зростанням інтересу до ірраціонального складника і буття особистості, і художньої творчості. Проблеми інтерпретації "другої реальності", наприклад, у праці Ф. Ніцше "Народження трагедії, або Еллінізм та песимізм" (1872) [4], трактується ученим як подвійність аполлонівського та діонісійського начал, "які можна уявити як роз'єднані художні світи сновидіння та сп'яніння" [4, с. 59]. В образі Аполлона втілено тісний зв'язок між сновидінням і творчістю, адже він – втілення творчого начала і водночас – божество пророцьких видінь. У трактуванні Ф. Ніцше, справжня реальність – це безодня, яка проявляється вночі, уві сні, а денне життя – це "аполлонівська ілюзія", яка приховує діонісійський світ. Рятівні видіння, "у створенні яких кожна людина є цілковитим художником" [4, с. 60], насправді виявляють тісний зв'язок між творчістю та сновидінням, а також компенсаторну функцію сну в житті особистості.

На початку XX ст. були опубліковані праці, в яких сформульовано різні підходи до сновидін: Д. Бігелоу "Таємниця сну" (1906), К. Абрагам "Сон та міф. Нарис народної психології" (1912), П. Флоренський "Іконостас" (1912), М. Волошин "Театр як сновидіння" (1912), З. Фрейд "Тлумачення сновидін" (1900), К.-Г. Юнг "Архетип і символ" (1912). Серед цих праць насамперед фрейдівська теорія сну є цілісною концепцією, що втілює систематичний підхід до проблеми сновидін у бутті особистості. З. Фрейд вказує на символічність сну, в основі снів, на думку вченого, лежать мотиви індивідуального несвідомого. Через символізацію сні наближаються до творчості: "Приховані думки у сновидінні виражаються символічно, через порівняння та метафори, як у образному поетичному мисленні" [9, с. 327]. У процесі сновидіння, як стверджує З. Фрейд, відбувається таке перетворення інформації: концентрація образів аж до їх контамінації, зміщення та символізації.

На відміну від З. Фрейда, К.-Г. Юнг робить висновок про зв'язок сновидін із міфами та ритуалами первісної людини. На думку дослідника, архаїчні уявлення, асоціації та образи й досі живуть в уяві людини, саме через них проявляється залежність між думками та емоціями особистості. У снах, отже, проявляється синкретизм

людини та природи, давно втрачений у реальному житті, відтак сон, за К.-Г. Юнгом, може "відновити психічний баланс через вироблення сновидного матеріалу" [10, с. 46]. Більше того учений стверджував, що сон "виражає свій зміст мовою природи, яка для нас є незрозумілою та дивною. Тому перед нами постає завдання перекладу цієї мови раціональними словами та поняттями сучасної мови" [10, с. 87].

У концепції П. Флоренського сновидіння набуває інших ознак, у трактуванні вченого, сон – це межа, на якій стикаються видимий світ із невидимим. Сон може розгорнутися у "наш, видимого світу, часовий ряд" [8, с. 83], сон – це "майже чистий сенс іншого світу, незримий, не речовий, неперехідний, хоча й такий, що проявляється як видимий і речовий. Сновидіння – це ознаменування переходу із однієї сфери в іншу та символ. Із вищого – символ нижнього, та із нижнього – символ вищого" [8, 88]. Крім того, П. Флоренський, по суті, ставить знак рівності між творчістю і сновидіннями, адже, на його думку, творчість – це "сновидіння, яке набуло плоти" [8, с. 89].

Психологи та філософи, по суті, на початок ХХ ст. сформулювали такі ознаки сну, що зближували його з творчим актом: компенсаторна функція сновидіння, символічність сну, функція проявлення індивідуального психічного життя особистості, функція проявлення колективного несвідомого, архаїчного мислення у сні, особливий час і простір сну – як проявлення переходу із символічної сфери в реальність і навпаки. Крім того, на початок ХХ ст. склалася багата літературна традиція розроблення мотивів сну. Це, з одного боку, літературні тексти, в який сон є центральним мотивом, подібне трактування сну започатковане було ще в античній літературі, мотив сну тут є втіленням світу, протилежного дійсності: це може бути життя-сон, сні звичайних смертних про світ, сні – сатиричні оповіді. Для романтиків сон – це вираження суб'єктивного несвідомого, це світ вільного лету фантазії. У літературі доби романтизму мистецтво подібне до сну, актуальним стає мотив сну-смерті, тільки у сні проявляється справжнє обличчя світу – хаотичне, – яке є прихованим упродовж дня (напр., поема Т. Шевченка "Сон").

Філософсько-естетичними засадами поетику сну у творчості романтиків є принцип двовимірності світу, сон втілював у їхній творчості відмінний від реальності світ, фантастичний, ірреальний, таємничий, містичний. У сні не тільки проявлялися особливості світосприйняття персонажу, але й художньо-філософське трактування буття письменником. Відтак ХІХ та ХХ ст. в українській і світовій літературі виявляють різні форми поетики сновидіння: сон може бути важливим компонентом авторської картини світу, окремим мотивом чи образом, композиційним прийомом введення тексту в текст, як гіпнологічним кодом опису авторської картини дійсності, сон як поетичний засіб вираження фантастичності подій тощо.

У літературі в різні епохи розвивалася міфологема "життя – це сон", яка була актуальною в філософсько-естетичній концепції доби бароко; міфологема "сон – це творчість", в якій проявилася теза про свободу, яка неможлива у реальності, але цілком доступна художнику через сон; сон-мрія, сон-спогад, в яких переважно втілювалося релігійно-містичне світобачення; сон-забуття, в якому проявлялася властивість душі відволіктися від реальної дійсності та пробудитися до активного творчого життя.

Жанрово-композиційне трактування мотиву сну в літературі пов'язане із співвідношенням сну та реальності, перехід від сну до дійсності позначений у творі як

акт просинання, повернення до реальності героя – або зміненого, або незмінного. Однак ХХ ст. розширило жанрово-композиційне використання мотиву сну, сновидіння стають не тільки семантичним віддзеркаленням реальності, пародією чи таємничим одкровенням, яке дається читачеві або героєві. Сон у естетичній концепції літератури ХХ ст. – це нова поетика підсвідомих відчуттів, сонної свідомості, невимовні настрої та хвороблива дрімота. Крім того, у модернізмі та постмодернізмі сон став не тільки явищем людського буття, але й фактом літератури, його просторово-часові характеристики та структура часто впливали на хронотоп твору та його композиційну будову. До того ж сон у текстах письменників ХХ ст. виявляє тісний зв'язок із міфологією, міфологічні мотиви, з одного боку, є втіленням колективного несвідомого, а з іншого – у них просторово-подієвий ряд перетворюється на словесний, символічний, знаковий, однак такий, який може бути розшифрований особистістю.

Однак українська "висока" та масова література ХХ ст. по-різному використовують мотив сну. Для першої сон – не тільки семантичне віддзеркалення реальності, але й художній засіб, який допомагає створити багатовимірну реальність: і психологічну, і символічну, і містико-міфологічну, і екзистенційно-філософську. Для другої – сон є поетичним засобом, який допомагає створити паралелізм відображуваних світів, реального та фантастичного, реального та містичного, сон подається на фоні реальності, а розмежування реального та фантастичного (містичного) подається як дійсне явище, не таємниче. Сон у масовій літературі використовується в одновимірному трактуванні – як одна із форм романтичної поетики таємничості чи фантастичного складника сюжету.

Так, скажімо, у романі "Музей покинутих секретів" (2010) О. Забужко сон – це своєрідний палімпсест, в якому проступає доля минулих і майбутніх поколінь, а життя тісно переплетене з реальністю, причому не стільки містико-фантастичними, скільки архаїчно-психологічними, знаковими.

У романі описується доля кількох поколінь родин Адріяна Довганя та Дарини Гошинської, викладена у восьми розділах. Хронотоп твору – ускладнений, і не тільки тому, що у ньому змальовані різні часопросторові площини: період Другої світової війни та друга половина ХХ ст., від 1970-х до 2004 р. Письменниця змальовує час і простір існування різних поколінь двох родин – Довганів та Гошинських, причому їхнє буття відтворене на за принципом лінійного перебігу часу, а через знаходження "загублених дрібничок" і згадування малозначущих на перший погляд фактів, які стають "внутрішнім епіграфом до їх (його. – прим. авт.) життя" [1, с. 41]. І снам у тексті твору відводиться значуще місце, вони являють і проявляють те, що не вписано у скрижалі історії, те, що залишилося на периферії родової пам'яті й не має матеріальних свідчень через складні історичні обставини та події, учасниками яких є родини Адріяна і Дарини. Історія як сукупність фактів та їх тлумачення – й у загальному контексті національної історії, і в контексті розгортання історії двох родів – не цікавить письменницю, її увага зосереджена на тих деталях, які зазвичай випадають з офіційних версій, перебувають на периферії свідомості й у життєтворчому сюжеті предків рідко потрапляють у поле уваги наступних поколінь. Перед читачем розгортається не хронологія життя двох родин, а екзистенційна рефлексія з приводу буття та осмислення свого місця в ньому. І сні в цьому контексті стають саме тим часом і простором, через який можна відновити втрачений зв'язок між по-

діями, людьми, фактами і емоціями. Сні в композиції роману "Музей покинутих секретів" – це семантико-психологічне віддзеркалення емоційного та екзистенційного досвіду кількох поколінь українських родин, цілої нації та головних героїв твору. Письменниця використовує не тільки компенсаторну функцію сну, але й символічну, функцію проявлення колективного несвідомого та водночас по-новому трактує сон як явище переходове – із символічної сфери в реальну, із реальної – у символічну.

У романі час і простір нелінійні, а деформовані рефлексіями персонажів, переважно завдяки снам, спогадам і мимовільному пригадуванню. Втім, саме сон – як особливий простір, в якому можливі будь-які прояви реальності, як територія незреалізованих можливостей та давно пережитих подій, відкриває героям можливість долучитися до тих епізодів і подій із життя своїх родин, які назавжди залишаться втаємниченими і ніколи не будуть вписані в офіційні сторінки біографій чи фактів. Сон є тим особливим простором, в якому можливі одночасно всі реальності та події, для нього притаманний "часовий розрив між отриманням інформації та реакції на неї" (Ю. Лотман) [3, с. 256]. Сон для персонажів роману О. Забужко є "семіотичним дзеркалом" власної долі, прикметно, що таке значення сну в художній структурі твору – новаторське, адже найчастіше сон у художньому творі виступав паралельним простором, в якому персонажам відкривається та чи інша істина про майбутнє. У романі "Музей покинутих секретів" сон втрачає ознаки передбачення, пророцтва й стає віддзеркаленням минулого, назавжди втраченого голосу попередніх поколінь. Це голоси тих, кого стерто з книги пам'яті. Героїня, як і, власне, авторка, переконані, що життя не може "просто так, урвавшись, розсіпатись, як намисто з порваної шворки, – жодне людське життя не повинно так розсіпатись, бо це б означало, що воно нічого не варте, нічого взагалі..." [1, с. 89]. Ключем до такого зв'язування минулого і теперішнього стає час, який "робить "тоді" й "тепер" однаково ввімкненими й ніколи невимикальними, бо такими в дійсності вони є, – тільки ми цього не бачимо" [1, с. 109].

Нитка спогадів-снів виводить Дарину і Адріана до вчинків та почуттів тих, кого "випхали ... із наших міст, із території пам'яті – і підпілля історії, в зону невидимого часу" – Адріана та Олени (Гелі) із загонів ОУН-УПА, чиє незреалізоване кохання та життя починає проявлятися в снах Адріана Довганя і Дарини Гоцинської, їхні голоси встають все виразнішими й оповідна структура роману набуває вражаючої поліфонічності.

Власне, розпочинається твір із "голосу-мовлення" Дарини, прийом, можна сказати, традиційний для творчої практики О. Забужко, однак поступово інтонаційна палітра твору розширюється, в тому числі за рахунок голосів-снів, спогадів-снів, пригадування реальних людей, і дія стає багатопланою, в орбіту тексту вплітаються долі Федора та Тетяни Гоцинських, Аполінарії та Івана Ватаманюків, Павла Івановича, його доньки та ін., проявляється справжня реальність, притрушена шаром пилу історії та ідеології, в одному з ключових розділів твору ("Останній сон Адріана"), коли доля Гелі та Адріана нарешті остаточно проявляється в снах Дарини і Адріана, письменниця голосами своїх героїв каже: "Це насправді дуже просто – ти снишся мені, а я тобі. ...Аж дивно, як уві сні все просто – здається, ніби інакше й бути не може... Бо в сні все так, як воно є насправді. А вдень – тільки так, як нам умижається" [1, с. 204].

"Сновидіння вирізняється полілінгвальністю: воно занурює нас не в зорові, словесні, музичні та інші простори, а в їх злитість, аналогічну реальній" (Ю. Лотман)

[3, с. 257] – саме цю властивість сну використовує О. Забужко. Сні Адріана та Дарини – історії, прожиті Гелею та Адріаном під час Другої світової війни, це історії незреалізованих можливостей, невідлюбленого кохання, недожитих днів.

Традиційний поділ буття на життя і смерть у сні отримує інше "звучання" – це багатоголосий простір, в якому можуть одночасно звучати голоси теперішнього і минулого, це своєрідний нульовий, або чистий простір, в якому мають значення насамперед відчуття, а не слова, обставини й умовності. Цікаво, що роман О. Забужко немов заперечує тезу про те, що в чужі сні проникнути неможливо, навпаки – він вибудований навколо ідеї проникнення у чужі сні та чуже буття, сон "як принципово "мова для однієї людини" (Ю. Лотман) стає в романі О. Забужко мовою для іншої особистості, російський літературознавець вважав сон непередбачуваним, а переказування сну неможливим через те, що це тільки приблизно виразить його сутність. Однак сні Адріана та Дарини – це особливий різновид реальності, чужої і своєї водночас, вони є голосом минулого, який звучить у свідомості теперішнього і має на меті виправити майбутнє.

Цілісне життя двох родин явлене тільки читачу, адже і для Дарини, і для Адріана багато фактів залишаються затемненими і вже ніколи не стануть відомими. О. Забужко відходить від традиційного для літератури тлумачення сну як семантичного дзеркала, коли у сні персонажам являють факти і події, котрі згодом стануть реальністю. Для її героїв сон – особливий стан проникнення в чужу свідомість, відкритий простір, в якому минуле і сучасне отримують можливість діалогу і взаємопроникнення. Сон – територія чистого існування, на якій діють насамперед закони психоемоційні, а не реалістичні, так Дарина трактує його як "драймінг – ...сон наяву. Чи сон із розплющеними очима. Сон у свідомому стані" [1, с. 456].

У хронотопі твору остаточно руйнується поняття минулого – як впорядкованого і каталогізованого явища, в якому все систематизоване, "впорядковане і припилене під належними датами, як от колекція мертвих метеликів" [1, с. 547]. Структура дійсного моменту переосмислення О. Забужко в контексті інакшому, ніж це традиційно трактується в класичному історичному або соціально-психологічному романі. Вона наповнює свій твір не тільки "заземленою на імена та обличчя" правдою про минуле, але й "глибшою правдою прожитих людьми історій, якої не видно стороннім і якої не вигадася і не вдася. Та, що за межею підданості". Окрім, проявлення історії в сучасності, "згадування" "ніким не пом'янутих" героїв Другої світової війни, у тексті роману відтворюється ще одна ідея – несповненості життя, чужого та власного, і важливості відчуття, що є справжнім у твоєму житті, не помилитися не тільки із своїм призначенням професійним, а й особистим. Власне, доля подруги головної героїні Дарини – художниці Влади, яка досягла матеріального благополуччя, стала професіоналом та знаменитістю, але водночас – втратила набагато більше: "вона, цебто Геля (чи ти сказала: Влада?), прийняла ч у ж о г о з а с в о г о, а любові не можна так помилятися, в любові це смертельно" [1, с. 678].

Сні допомагають Адріанові та Дарині повернутися до себе справжніх, побачити в собі те, що колись вгледіли увньому його викладачі і Дарина – "щ о с ь більше за мене самого", як каже Адріан. Це допомагає йому сягнути глибше своєї власної пам'яті й побачити себе і сприйняти себе частинкою власного роду, а Дарині усвідомити правду про свого батька, який вже життя

витратив на те, щоб не мовчати (!), говорити правду про будівництво Палацу культури "Україна" [1, с. 234]. Це твір, як і долі кожного з героїв – "озвучування пустоти вмісно створеного мовчання", коли хаос свідомості здатний впорядкувати і реальність, і минуле. Прикметно, що не всім героям, за задумом письменниці, приступні оці сновидні знання про минуле і самих себе, "емоційно тупим" персонажам – вони не відкриваються: скажімо, Павло Іванович, син вояка УПА, вихований у родині енкаведиста, так ніколи і не навчиться відчувати справжнє минуле свого роду, навпаки – він усіляко намагається приховати цю правду і від себе, і від своєї донечки. Він – той, хто досконало оволодів оригінальною професією нашої доби – "створювати зони мовчання. Підробляти голоси, накладати їх поверх заглушених – щоб ті ніколи не були розчуті". Відтак до боїв Другої світової долучається ще одна війна – змагання кожного героя, українця, з витертим минулим, її веде "Армія. Невидима, необлічена, наймогутніша в світі підпільна армія, що мовчки й затято веде свою війну, через віки й покоління, – і не знає поразки". Це битва із непам'ятством безвідносно до місця і часу, яка для Дарини і Адріяна перетворюється на особистий двобій із сучасним і минулим.

"Музей покинутих секретів" О. Забужко – панорамний роман-рефлексія, темпоритм твору – інтонаційно-рефлексивний, зітканий із снів, спогадів, розмов, внутрішніх монологів героїв, він – як биття людського серця, уривчастий і нерівний, водночас є тривалим, у ньому спрацьовує те, що М. Кундера називав "некваліфікацією", а Х. Ортега-і-Гасет – "чистим триванням". У різних часово-просторових вимірах реальності народжується головна ідея твору – наша життя та життя наших предків – Музей покинутих секретів, які лишилися у землі, і ніхто їх уже не віднайде, бо втрачено ключ і код, за якими можна було б віднайти те місце, де вони приховані. Однак без цих секретів не має нас справжніх, ми не знаємо своєї долі та свого призначення. Так письменниця виходить до важливої проблеми сучасності, особливо актуальної в українській літературі – "беззбройність безпам'ятного перед майбутнім, яка є прокляттям українського суспільства. Безпам'ятний – значить ослаблений. Той, хто не знає, звідки він вийшов, позбавлений дуже важливого ресурсу психологічної підтримки – розуміння логіки і змісту власного життя, і тих подій, які в ньому відбуваються" (О. Забужко) [1, 680]. Адже чим довший відрізок свого минулого людина бачить у часі, тим міцніший зв'язок поколінь, тим важче його порвати, тим важче маніпулювати таким суспільством.

Інший тип жанрово-композиційного трактування сну представлений у романі Г. Пагутяк "Зачаровані музиканти". З одного боку, у тексті роману втілено барокову тезу "життя – це сон": для персонажів твору Матеуша (Матвія), його батька Олександера, пана Лукаша та пана Миколи, челядників з дому Олександера та інших героїв реальність виявляється тяжким спокутуванням непомічених гріхів, невідчастих істин. Найтяжчим є гріх нерозуміння самого себе і свого призначення на світі, саме цей гріх спокутує син Олександера Матуеш (Матвій), якому судилося пізнати істину.

У структурі роману сон – символічний простір, в якому проявляється індивідуальне несвідоме кожного з персонажів, сон у Г. Пагутяк – семантичне протиставлення світу реальності, письменниця використовує такі ознаки сновидіння в літературному творі, як компенсаторна функція сну, його символічність, властивість виявляти індивідуальне психічне життя особистості й архайчне мислення. Крім того, сон у "Зачарованих музикантах" – це перехідний простір, із символічної сфери в

реальність і навпаки. Переважно у снах героїв окреслюються їхні справжні бажання та сутність їхніх характерів, які письменниця називає у творі істиною. Це – знання про себе самого, якого майже всі персонажі уникають, хоча, як зауважено в романі, "істина не є ні добром, ні злом, а тому слід приймати усе, що вона промовляє до тебе. Лише дрібна душа труситься й ховається від істини" [5, с. 114].

У структурі цього роману сон є міфологічно-метафоричним мотивом, він співвідноситься з певним комплексом фольклорно-міфологічних та релігійних уявлень, барокових філософем та світовідчуття, які можна висловити як сон-смерть, сон-безодня, сон-творчість, сон-видіння, сон-спогад, сон-життя. Цікаво, що ці філософеми є інтертекстуальними – роман Г. Пагутяк, означений авторкою як роман-феєрія, вочевидь тісно пов'язаний із естетичною системою драми-феєрії Лесі Українки "Лісова пісня". Однак сон у композиційній будові цих двох текстів виконує різну роль. У Лесі Українки це сон-пробудження, яке зумів своєю мелодією видобути Лукаш навесні, розбудивши тим самим не тільки природу, мавку, але й свій творчий потенціал, та сон-забуття, сон-смерть, який наприкінці твору огортає Лукаша, символізуючи вмирання в ньому усього живого, творчого. У Г. Пагутяк сон – особливий вимір існування героїв, простір, в якому розгортається справжнє буття особистості. Переважно у творі фігурує сон-навіювання, в якому персонаж отримує здатність побачити небачене, відкрити істину про своє існування, зрозуміти власне призначення. Міфологема сну у Г. Пагутяк стає метафоричним позначенням злитості сну та реальності. Взаємовідносини сну та реальності в тексті твору характеризуються сюжетною, образною та композиційною "неподільністю-незлитістю". Сюжет твору ґрунтується на взаємовідображеності явищ та образів – сновидних і реальних. "Нероздільність-незлитість" сну та реальності в тексті твору реалізується в різних композиційних формах, насамперед – у створенні взаємопереходів від сну до реальності, у використанні прийому семантичного дзеркала сну, у виокремленні з потоку сновидінь життєво важливих істин. Сон і реальність у романі Г. Пагутяк – явища синкретичні, завдяки їм персонажі отримують можливість пізнати те, що пройшло в реальному часі і просторі повз них, що вони свого часу не помітили та не зрозуміли про себе.

Так, розділ "Три сні, що їх бачили тієї ночі у Журавному" містить сновидіння трьох персонажів, знакові і для них, і для сюжету твору. Вони – семантичне віддзеркалення бажань трьох персонажів – маестро Якова, скульптора, який буде вирізьблювати із магійного каменю скульптуру на могилу Олександера Домницького, пана Лукаша, друга Олександера, та Петра, слуги в маєтку Домницьких. Сон Якова – вкладає в його душу те, "чого різьбяр прагнув усе життя: одержимість" [5, с. 78], що одним махом піднесла його до рівня "не лише великих майстрів, а й до самого Господа" [5, с. 78]. Сон пана Лукаша – оповідь про дії того, ким він "ніколи не прагнув стати: короля незнанної землі" [5, с. 79], що цілковито відповідає його місцю на землі, його громадські обов'язки зтяжку для його душі. Та сновидіння допомагає йому віднайти власне призначення – знайти Матеуша, хоча це й буде згубою для нього. Сон Петра завершується містичним руйнуванням маєтку Домницьких, і навіть він, вірний слуга свого господаря, не може врятувати дім. Ці сні – рушійна сила сюжету, тому що кожен з них впливає на розвиток подій у романі. Так, одержимість, яку уві сні отримав Якова, допоможе йому відчуті приспану душу каменю, розкрити її та створити

унікальну скульптуру Богоматері ("просто в чоловікові прокинулося те, що він мав завжди. ... та одержимість – це вогонь, який спалює чоловіка чи жінку, і сутність її не може збагнути той, у кому він ніколи не спалахував. Лише дві особи в Журавному могли б зрозуміти Якова: Олександр та його син Матвій. Вони б розповіли йому, що таке бути іншим, про почуття сповідимої самотності, про роз'єднаність і страх втратити вогонь, котрий змушує концентрувати в одному напрямку волю..." [5, с. 83]. Сон Лукаша приведе його та пана Миколая до загибелі й одночасно до усвідомлення істини – вони заблукали в людській суті, істина про них пройшла повз них і ніколи їм не відкриється те, що відкрилося Домницьким ("їхній приятель та його син пізнали щось таке, що можна лише порівняти з гармонією світил, стигмами та одержимістю" [5, с. 163]. Сон і подальші події, пов'язані з пошуком Матеуша, доводять, що душі Миколая та Лукаша – у тяжкому полоні роздвоєності. Ось як пише про видіння-прозріння пана Лукаша письменника: "Одна половина його душі вважала це гарячковою маячнею, а інша прагнула зазнати тієї розкоші, що була за порогом, бодай раз у житті дікнутися чогось незвичайного, переступити через межу в той світ, куди, як він чув, невіливо входити смерті, старості та іншої прикраси" [5, с. 169]. Натомість сон Петра стоїть на межі між реальністю та мареннями, бо завершується цілком реалістичним падінням дому Домницьких. Пояснення цьому ми знаходимо лише наприкінці твору: муки роду Домницьких пов'язані з порушенням міфологічного табу – зрубанням дерева на подвір'ї майбутньої господині. Маєток постає там, де Григорій Домницький не прислухався до дерева, не почув голос іншого ("Воно не кричало, не стогнало, не просило. – Ви не прислухалися до нього. – То була липа. Я відвертався, коли її рубав. Є такий звичай – рубати сліпе дерево. – Значить то ви були сліпі, отче, а дерево зряче..." [5, с. 221].

Усі сні в романі "Зачаровані музиканти" наділені особливими ознаками, як частина хронотопу твору вони є вираженням екзистенційного часу і простору. Традиційні відносини в системі сон – реальність у романі руйнуються, сон стає синкретичним втіленням істини про людину, продовженням її екзистенційного досвіду та екзистенційних шукань на землі. Водночас сон у тексті твору є тим символічним та містичним проявленням тексту життя, яке персонажі часто не можуть прочитати самотійно.

Сновидна причетність до Всесвіту по-різному проявляється в долях героїв твору, однак для переважної більшості сон – це межовий стан психіки, в якому виявляється художнє переосмислення життєвого шляху персонажів. Сон у Г. Пагутяк – персоналізована частина природи, яка звертається до людини мовою символів, стихій, кольорів, звуків тощо. Той, хто може це розшифрувати, зможе жити цілісним справжнім життям. Той, хто не почує звертань природи до нього, приречений спокутувати свої гріхи через тяжку смерть.

Цікаво, що сон та сновидіння в тексті роману тісно пов'язані з образами туману, води, глибини, які у фольклорі асоціюються із межовими станами, переходом від одного досвіду до іншого, від однієї емоції до іншої. Так, туман огортає галявину, на якій пасуться коні та на яку виходить Матеуш (Матвій) на початку твору, а згодом на тумані в'їжджає Панна зі своїми музикантами. Сон-забуття під час зими докорінно змінює людей, зокрема Івася та Боніфація, які після того зимового сну змогли пройти під землею, над водою та стати зачарованими музикантами Прекрасної Панны.

Новаторство Г. Пагутяк у використанні мотиву сну пов'язане із представленням сновидінь героїв не просто

як семантичного віддзеркалення їхніх подальших пригод, а як екзистенційного простору, в якому людині надається можливість стати іншою або отримати істину про себе. Сон і дійсність у Г. Пагутяк злиті в одному синкретичному образі, взаємопереходи між сном і дійсністю надають сюжету проблемної модальності та актуалізують суб'єктивні переживання персонажів. Символічна поетика сновидінь у романі зведена до мінімуму, натомість автор використовує мотив сну – творення персонажем себе самого та свого майбутнього і перетворює на індивідуально-авторську міфологему, в якій відбувається розпад мотиву сновидіння на сон-смерть (сон Петра), сон-дійсність (марення Матеуша), сон-творчість (видіння Якова, сон, в який впадає камінь, знайдений Олександром Домницьким), сон-перевтілення (спання, яке огортає Боніфація та Івася, коли вони потрапляють до тих, хто живе під землею). Відтак у романі-феєрії Г. Пагутяк "Зачаровані музиканти" сон стає архетипічним мотивом, неначе згорнутим до метафоричного позначення, який співвідноситься із лейтмотивом твору та його головною ідеєю – міфологічно-бароковою естетики та світовідчуття, вираженої і в голосі скрипки "Хто ти? Ким ти єси?" [5, с. 111], і в мотиві чужого життя, яке випадково стає твоїм і віддає тебе від себе справжнього, і в тому, що кожен із персонажів твору має потаємне бажання – знати "що кому потрібно насправді" [5, с. 85].

Інакше мотив сну використовується в масовій літературі. Насамперед тому, що масліт – це тексти із жорсткою структурною заданістю, на відміну від "високої" літератури, естетичні засади формування якої ґрунтуються на оновленні та порушенні традицій, формуванні нових тематично-проблемних орієнтирів та художніх прийомів. Твори масової літератури "повинні бути розтлумачені та прочитані масовим читачем однозначно" [2, с. 60], тому їм притаманна "внутрішня стійкість та однорідність, впізнаваність моделей, за якими створюють тексти масової літератури, стереотипність іміджів героїв..." [2, с. 60].

Відтак навіть окремі художні прийоми, які використовує масліт, стають клішованими, індивідуально-авторські засади мислення в ній відсутні. Саме тому мотив сновидіння у творах масової літератури виконують функцію перестороги, віщування. Наприклад, у новелі Г.Тарасюк "Ерцгерцог їде!" сон стає прямим семантичним відображенням долі героїні, це сон-віщування, яке справджується уже через кілька сторінок тексту. Втім, авторка сон, сновидіння-марення робить головною художньою деталлю у творі. Фабула новели відповідає казковому мотиву перевтілення (героїня із непомітної сірої перетворюється під впливом кохання в красуню: "Останнім часом жінка дуже змінилася: зробила зачіску, що молодила її, пошила білу сукню. Знайомі казали, що вона погарнішала і тепер схожа на жінку, яка має таємницю" [7, с. 52], та основний зміст новели – це переживання Жінки і Чоловіка, проживання ними історії їхнього кохання. Відчуття напруженого психологічного переживання створюється за допомогою прийому внутрішніх монологів героя та героїні, які чергуються і водночас мають спільний мотив – сон, безсоння (у тексті кілька варіацій теми сну – сон-подія: "Жінка засинала біля дитини, і нова сукня смутно біліла на спинці крісла", "чорний важкий сон" чоловіка [7, с. 52], безпосередньо "дивний сон" про Ерцгерцога, це сон-віщування, сон Чоловіка про щеня тощо). Крім того, фабула твору має також елементи соціальної критики дійсності – Жінка, яка "мусила – ради дитини – жити, доживати віку в цьому містечку, в цій дірі, одним одна нікому не потрібна" [7, с. 59], та Чоловік, про якого хо-

дили різні чутки, "одні говорили, нібито був великим начальником, сидів за валютні махінації і "крутив би на повну катушку", якби не амністія. Інші – нібито прибив свою коханку, застукавши з перелюбником, сидів, але відкупився" [7, с. 51]. І ця соціальна характеристика їхнього попереднього життя ще й витворює сталі, задані на рівні амплуа характери, які абсолютно не розвиваються і від початку до кінця твору не змінюються. Жінка – самотня мати в провінційному містечку, хоч і не названому письменницею, Чоловік – зрадливий коханець, не зумів розгледіти в Жінці високого почуття.

Завдяки сну Г. Тарасюк, щоправда, подає в новелі специфічну форму представлення буденності: світ не ділиться в ній на буденний та поза буденний, містичний чи фантастичний, як це часто буває у жіночій прозі. Навпаки, сон як прикметна художня деталь твору допомагає підкреслити, що події розбудили в Жінці приспані почуття, а в Чоловікові приспали прагматичну і примітивну істоту. Суперечність між буденністю і силою почуттів остаточно руйнується семантичним віддзеркаленням сну наприкінці твору: там, де в дивному сновидінні Жінки проскакав Ерцгерцог, у реальності – Чоловік, що "не загальмував, тільки щосили вивернув кермо, і машина, толочачи палісадник, із ревом вирвалася на вулицю із тісного дворика. – Ідіотка! – не озираючись вилаявся чоловік" [7, с. 59].

Традиційно сон у літературі – засіб художньо-психологічного аналізу, шлях до досягнення сокровенного в людині, а у творах О. Забужко та Г. Пагутяк це ще й по-новому осмислений ідейно-естетичний компонент тексту. Однак у творі Г. Тарасюк сон – пряме семантичне віддзеркалення подій і не має якогось психолого-екзистенційного навантаження.

Сон у літературі – це спосіб осягнення цілісності буття персонажа. Сновидіння розкриває додаткові сен-

си існування особистості, створює виразний психологічний портрет героя, накреслює напрям його екзистенційних шукань тощо. Причетність сновидіння до денного існування особистості полягає не в тому, що сон містить знаки, а в тому, що сон – це творча енергія, яка розкриває людині істину про саму себе.

У художній літературі сон є не тільки важливим складником психологічного портрету героя, але й важливим композиційним елементом, який допомагає створити унікальний хронотоп твору, передати перебіг не тільки реального часу чи розгортання реального простору, але й відтворити час і простір індивідуально-психічного буття особистості, її екзистенцію.

Можна говорити про два різновиди літературних снів – сон як художня деталь та сон як особлива дійсність. Однак у художній тканині твору сновидіння можуть набувати ознак сну-міфологеми, сну-видіння, сну-марення, сну-творчості, сну – психологічного перетворення внутрішнього світу особистості. Усі ці різновиди сновидіння використовуються у "високій" літературі, натомість масова література експлуатує тільки один, клішований прийом – сон-віщування, в яких передбачується майбутнє героя або змінюється погляд персонажа на своє буття, буденність, власне майбутнє.

1. Забужко О. Музей покинутих секретів: Роман. – К., 2009; 2. Купина Н. А. Массовая литература сегодня: Учеб. пос. – М., 2010; 3. Лотман Ю. М. Семоисфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки. – СПб, 2000; 4. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ницше Ф. Собр. соч.: В 2 т. – Т.1. – М., 1990; 5. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: Роман-феєрія. – К., 2010; 6. Сновидіння // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – Т. 2; 7. Тарасюк Г. Ковчег для метеликів: Новели. – Луцьк, 2009; 8. Флоренський П. Иконостас // Богословские труды. Сб. 9. – М., 1972; 9. Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1991; 10. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М., 1991.

Надійшла до редколегії 03.10.11

О. Ткаченко, канд. філол. наук

"ВАВИЛОНСЬКІ КАЇНИ" ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ "РОЗБРАТУ ЗА ЗЕМЛЮ"

Розглянуто інтерпретацію образу Каїна в романі Василя Земляка "Лебедина зграя", що супроводжується такими концептами, як "зрада", "вбивство", "ворожнеча між братами". З'ясовано, що в художньому прочитанні образу Каїна письменник використовує кілька інтерпретаційних моделей – як універсальних, так і питомих українських.

The image of Cain in the novel "Swan-Flock" by Vasyl Zemlyak is investigated against the background of such concepts as betrayal, murder, animosity between brothers. In the artistic rendition Vasyl Zemlyak uses a number of interpretation models – from universal to Ukrainian ones.

Химерне вирішення буденної для літератури радянської доби теми колективізації в романі Василя Земляка "Лебедина зграя" дало простір сміливим асоціативним зв'язкам між реально-історичним та міфологічним. Так, становлення комуністичного ладу в українському Вавилоні сприймається за будівництво новітньої Вавилонської вежі з перспективою неминучого посоромлення і майбутнього гучного падіння. Таким чином міф, що за висловом грецького мислителя IV ст. Саллюстія, – це те, чого ніколи не було, але завжди існує [1, с. 191], допоміг розкрити суть і передбачити наслідки комуністичного "шторму неба". Серед міфологічних мотивів, заактуалізованих комуністичними реаліями, провідним став мотив кайнства. Образ біблійного братовбивці накладається в романі на кількох персонажів, але його використання є слабоакцентованим, а відтак малопомітним для пересічного читача. Науковий аналіз дозволяє побачити в потрактуванні цього образу цілісну художню систему, закорінену в біблійному інтертексті, стали в добірні концепти та застосуванні інтерпретаційних моделей.

Повною мірою архетип братів-антагоністів реалізований Василем Земляком у зображенні Данила та Лу-

к'яна Соколюків. Протистояння рідних братів лягло в підґрунтя універсального близнючного міфу, про суть якого в "Енциклопедії символів" Дж. Купера сказано так: "Часто вони ворогують, і один убиває іншого, після чого один із них зображується світлим, а інший – темним. Перший символізує жертву, другий – того, хто приносить жертву, і, відповідно, день і ніч, світло й темряву, Небо й землю, проявлене і не проявлене, життя і смерть, добро і зло, дві півкулі, полярність, молодий і старий місяць тощо" [6, с. 24].

У художньому втіленні архетипу ворогуючих братів сторони зазвичай протиставляються за однією ознакою, антитетично представленою або уособленою ними: простота – складність ("Каїн" Дж. Байрона, "Смерть Каїна" І. Франка), лихий – добрий ("Земля" О. Кобилянської), почуття – розум ("Брати Карамазови" Ф. Достоевського), любов пристрасна – любов духовна ("страсть" – "сострадание") ("Князь Мишкін" Ф. Достоевського), багатство – бідність ("Авель і Каїн" Ш. Бодлера) тощо.

Брати ж Соколюки зображені як повні протилежності – за зовнішністю, вдачею, захопленнями, врешті, жит-

тевим вибором, однак у основі всіх цих протиставлень лежить таки одна, цілком несподівана як на представників однієї статі гендерна ознака: маскуліність – фемінність. Як відомо, у кожній людській особистості живе чоловіче й жіноче начало – "анімус" та "аніма" за термінологією К.-Г. Юнга. Данило Соколюк – носій брутальних чоловічих рис, у психіці Лук'яна гору бере жіночість. Зовнішня характеристика братів – один "чорний із бородою", "другий білий і в окулярах" [5, с. 36], побудована не лише на візуальному, а й на символічному контрасті: позитивність – негативність, а також маскуліність, сила, з одного боку, та рафінованість, слабкість, а відтак фемінність з іншого. Відповідно до народних українських вірувань різниця між братами "містично" обґрунтовується утиненням пупів до різних предметів: Лук'яну "пупа втинались до книжки. Хтось підсунув повитусі молитовничка", "Данькові ж [...] втинались пупа до ложки, від того невситимість до їжі, а отже й до роботи" [5, с. 39].

Духовний світ братів визначають згубна пристрасть Данька до конокрадства та побожність Лук'яна: "Один конокрад, а другого Бозею прозивають. Таке рідкісне сполучення" [5, с. 156]. Протиставлення за моральними властивостями також має гендерне підґрунтя, адже жінки як емоційніші істоти більш схильні до вияву релігійності. Антагоністичними на символічному рівні є і захоплення Соколюків – конями, Данька, та голубами, Лук'яна: тут ідеться про символічну вертикаль "верх" – "низ", "небо" – "земля", "духовне" – "матеріальне". Крім того, захоплення братів підкреслюють перевагу чоловічого та жіночого начала відповідно, адже кінь "знак мужності, родючості", "потужної влади" [6, с. 188], втілення сили й життєвості [2, с. 152], тоді як "голуба присвячують Великим Матерям та Царицям Небесним". Тоді він означає жіночість і материнство [6, с. 58]. Важливу характеристику Соколюкам дає Пріся, що знає братів не лише як сусідка: "Той циган грубий, хтивий, а він, Лук'яно, ніжний, наче юнак" [5, с. 87]. По смерті матері Лук'ян бере на себе всю "легку" хатню роботу – опікується городиною, випікає хліб, готує і носить Данькові в поле обід. Зугарний молодший Соколюк і до ще одного жіночого ремесла – має великий хист до вишивки, пів-Вавилонна ходить у його сорочках.

Отже, брати Соколюки протиставляються за такими ознаками:

Данило	Лук'ян
маскуліний	"фемінний"
тяжка праця на землі	"легка" хатня робота
борода	окуляри
чорний	світлий
кремезний	тендітний
грубий, брутальний	лагідний
хтивий	"ніжний"
пуп до ложки	пуп до молитовника
коні	голуби
конокрад	Бозя
проти колгоспного ладу	за колгосп

Втілення в "Лебединій зграї" близнючного міфу за допомогою архетипів маскуліності та фемінності надає йому самобутнього й незвичного потрактування. К.-Г. Юнг писав, що аніма і анімус "разом утворюють божественну пару", в той же час "обидва вищевказані архетипи наділені фатальністю, інколи здатною призводити до трагічних наслідків" [8, с. 32]. Спочатку різниця між братами не є конфліктною, навпаки, Соколюки складають гармонійну пару, в якій "чоловіче" начало доповнюється "жіночим". Звісно, у романі Василя Земляка немає жодних натяків на гомосексуальність, хоча на таке потрактування близнючного міфу натрапляємо

в езотеричній літературі. Так, О. Блаватська стверджувала, що "вбити мужа" в символіці містерій означало обряд, під час якого здійснювався сексуальний злочин проти природи: "Так Каїн "вбиває" свого брата Авеля, який езотерично є жіночим персонажем і являє першу людську жінку в Третій расі після поділу статей" [3, с. 63].

Спочатку порозуміння між Соколюками таке сильне, що Данько вважає Лук'яна за найвірнішу людину. Навіть бійки збільшують взаємну приязнь і братню любов: "На ґанку виник шпаркий бій, що скінчився миром, як завше" [5, с. 40], "зчинився короткий, але нестримний бій, після якого Данько опинився в скрині сторч головою, а Лук'ян кулею вискочив у сні без окулярів. Сталося все це так блискавично, що обидва брати розсміялися, не затаївши один проти одного ніякої злоби" [5, с. 142].

Архетип братів-антагоністів завжди несе в собі потенціал кайнства, тому в цих ще безневинних хлопчачих змаганнях уже вчувається майбутня затята ворожнеча: "Хлопці й раніше любили почубитися ні за що, але материн макогін мирив їх в одну хвилю, тепер він висітима на шворці біля мисника, навіть якщо вони й убиватимуть один одного на смерть" [5, с. 41]. "Уже бачу в твоїх очах убивцю..." [5, с. 41], – каже Данькові Лук'ян.

Мирні взаємини між братами переростають у ворожбі під впливом жінок, які розводять братів по різних "політичних" таборах. З психологічної позиції жінки руйнують стосунки братів, утворюючи з ними свої гармонійні пари з тими балансуючими початками, які брати первісно шукали й знаходили один у одному. У Даринки сильно розвинуте чоловіче, чи з огляду на її вік – хлопчаче начало, тому вона ідеально доповнює Лук'яна: її ще з дитинства "старші привчали курити, лаялись *похлоп'ячому*, узвичаювали до всіх *"звятих"* пастушого життя" [5, с. 82], в її "ході було щось *хлоп'яче*, ота осягнутість, від якої неабискільки втрачають дівчата; іще мала вона одну ваду, либонь, від того, що курила в дитинстві, – грубий, хоча і доволі приємний голос; чи не з тої ж причини появився у неї чорний пушок над верхньою губою, поки що ледь помітний, як глянець" [5, с. 82-3], "дівчат не визнавала, товаришувати любила з *хлопцями*, якщо ж доходило до бійки, то билась з ними поспіль" [5, с. 83] (всі виділення мої – О.Т.). Жіночість Парфени у свою чергу урівноважує грубий характер старшого Соколюка. Ключову роль відіграв і соціальний статус жінок: Даринка, вавилонська чередниця, сирота, не має ані хати, ані майна, тоді як Парфена – спадкоємиця багатого хутора й великого господарства. Прикметно, що спочатку різниця між братами зовсім не стосувалася їхніх політичних поглядів, які прискіпливий секретар Боніфацій оцінив за одностайні: "Твердий план хлібозаготівель і зустрічний план виконали, до созу [...] вступати відмовилися, хазяйнують самі, політично неблагонадійні" [5, с. 156-7]. Однак саме через політику, яка втрутилася в життя Соколюків, брати стали ворогами на безвік.

Василь Земляк вдається до української інтерпретаційної моделі *розбрату за землю*, наявної у творах О. Кобилянської, О. Довженка та ін. Участь Данька у збройному протесті проти виселення земляків "із корінням і галуззям" на Соловки, що ним супроводжувалося усупільнення українських земель, робить його ворогом комуністичної влади, а з тим і брата Лук'яна. Кульмінацією подій стає заколот на Йордані, коли повсталі вавилоняни намагаються усунути зайду Рубана, голову сілради, який "з рідного поля хоче зігнати" [5, с. 174]. Але за Рубана оступається інша частина вавилонян, серед яких і молодший Соколюк. В описі морального зіткнення Данька і Лук'яна акцентованим є концепт "брат", що натякає на можливе кайнство:

"Лук'яне, що ти загубив на тому хресті? – запитав брат стиха.

– Те, що ти знайшов серед них, – показав Лук'ян у бік стрільців.

Данько зробив розпачливий рух уперед, ладен був зіпхнути брата з хреста, закричати на всю йордань: "Я старший! Я старший! Слухайся мене нечестивцю, як мати заповіли тобі!" Але зустрів пронизливий Парфенин погляд, піймав її посміх недобрый і зупинився, відступив назад, сказав, ледь приховуючи горе:

– Нехай. Коли чоловікові набридло жити, то чого ж, навіщо зупиняти. Нехай гине, дурень! – Ще сподівався, що Лук'ян чує натяк брата, що йдеться не до жартів, і підкориться наказу.

Ні, не відступив. І де лише взявся отой дух у Бозі?

Жінки підхопили Даринку й потягли силоміць од хреста. Вона була певна, що Данько не стане стріляти в брата. Він і справді розгубився, озирнувся на стрільців із німим запитанням: то як?

– Чого скис? – зневажливо просичав Явтух Голий, подумавши, що краще б цей опинився там.

– Та ні... – зам'явся Данько.

– Чого ж ти тоді?... Командуй! Бачиш, що Джюра зі-в'яв?

– Зав'яжіть їм очі, – попрохав, аби не бачити братових очей" [5, с. 222] (усі виділення мої – О.Т.).

Конструювання характерів Соколюків як опозиційних наближує ці персонажі до міфологем Каїна і Авеля, але чітко це увиразнюється тільки наприкінці роману; наведений діалог лише засвідчує внутрішню спорідненість вавилонських братів із цими вічними образами світового письменства. Впадає в око наявність у діалозі концепту "старший брат", що в цьому випадку є не лише виявом родинної ієрархії, а й ключовою деталлю щодо визначення валентності в парі Каїн–Авель.

Каїнство стало кривавим зачином комунізму, але комуністична жага жертвоприношень не потамовувалася і тим, вимагаючи від своїх adeptів перейти останню межу – повстати супроти батьків. Уперше в історії української літератури письменники радянської когорти виголосили антилюдські гасла про торжество класу за рахунок роду. Ті з них, яким не бракувало совісті й відчуття зболеності за той-таки рід, підтягали під самий корінь, могли лише протиставити мертвотним комуністичним гаслам живі картини народних традицій, які зачаровували і вабили читача набагато сильніше, ніж кривава романтика революційних січей. Так, у романі Ю. Яновського "Вершники" революційний тріумф – "рід розпадається, а клас стоїть", заперечується самим духом і настроєм новели "Дитинство", в якій велич національного характеру прямо пов'язується з неперервністю роду та тяглістю поколінь.

Подібним чином ця тема вирішена й у "Лебединій зграї". Комуністичні заклики руйнації роду-племени в романі так різко й невідгідно контрастують з величним маєстатом української родини, що сприймаються за відданий владі кесарів динарій. Проповідувани комуністичною верхівкою Вавилону та Глинська гасла: "класова боротьба не знає компромісів, навіть коли йдеться про рідного батька" [5, с. 266], "Ні, мусить син відповідати за батька" [5, с. 267] суперечать Божественним настановам: "Син не понесе кари за батькову провину, а батько не понесе за провину синову, – справедливості справедливого буде на ньому, а несправедливості несправедливого на тому буде" [Єз.18:19-20], але не залишають сумнівів у їхній швидкій реалізації: "Не один зараз зречеться своїх батьків" [5, с. 269] – пророчить ватажок комуни Клим Синиця. На цю дорогу вже ступив голова сільради Тесля, з глибин роз'ятраного комуніс-

тичного сумління якого лунає: "Жодні вороги не видавалися мені такими страшними, як мій батько з воликами" [5, с. 267–268].

Важко сказати, чи задумував від початку Василь Земляк втілити міфологеми Каїна і Авеля в образах братів Соколюків, швидше за все, сам архетип братів-протилежностей, обраний ним, поступово, але неухильно привів письменника до такого об'єднання. У будь-якому разі однозначне суміщення цих персонажів відбувається лише наприкінці роману завдяки аллюзії на Святе Письмо: "А про Соколюків навіщо питати, хіба від них чекати добра, коли брат пішов на брата. Лук'ян ще й дотепер ходить із рушницею на Данька. І Савку Чибіса з собою бере. Боятися, аби не спалив колгоспу чи ще чого не накоїв" [5, с. 254].

Хто ж Каїн, а хто Авель у цій парі? Це одне з найцікавіших питань, які залишає по собі роман Василя Земляка, і відповідь на нього далеко не однозначна. У порівнянні з Лук'яном Данько є більш негативним персонажем, у тексті на нього накладаються концепти, які безпосередньо стосуються образу Каїна: "старший брат", "землероб", "убивця", "чорний". Слід узяти до уваги й те, що негативність/позитивність персонажів у літературі радянської доби вибудовувалася автором відповідно до політичних поглядів героїв, отже, за цією логікою, Авелем мав бути прихильник колгоспного життя, а Каїном – його противник. У цьому ж випадку текст уможливорює подвійну інтерпретацію. На Йордані Каїном міг стати Данько, але він їм не став. А от Лук'ян після придумання заклоту починає справжнє полювання за братом: "А дець довкола тих перших радощів та невдач блукав Данько, наче вовк, прогнаний зі зграї. Щоночі Лук'ян, котрого Вавилон поставив за голову сільради, брав сільрадівського дробовика, з якого вбито непокірних собак, і ходив у засідки на брата. Данько відчув небезпеку, не появлявся, хоч Лук'ян не мав жодного наміру його вбивати, а хотів лише піймати і силою навернути до колгоспу, якому Данько у злості своїй міг заподіяти шкоду" [5, с. 236]. Василь Земляк підкреслює внутрішнє переродження Лук'яна: "Кволий, вивіяний, в окулярах із тріснутим скельцем і з величезною драмою в душі – так і не піймав Данька і тепер може чекати від нього чого завгодно" [5, с. 257]. Тріщина в скельці Лук'яна символічно відображає тріщину "в самому світі та в людському серці" [4, с. 208].

Утікач Данько натомість викликає все більше співчуття; зворушує його розмова з односельцями, яким він при зустрічі "посміхнувся безневинно, незлобливо" [5, с. 260]. В останнє старший Соколюк постає перед читачами огорнутим у ореол якогось романтичного героя-вигнанця, стоячи на самій вершині Абіссінських горбів, які він з такою любов'ю орав і засівав до приходу у Вавилон комуни: "Кінь, та ще сама гора, надавали йому суворості й величі" [5, с. 260]. Тут варто нагадати, що Василь Земляк послідовно дотримується в романі символічної вертикалі "низ – верх". Розподіляючи Вавилон на дві частини, найпоетичніших своїх героїв (двох Фабіяннів, Мальву) він поселяє вгорі, більш приземлени персонажі мешкають унизу (сімейства Голих, Соколюків). Те, що Данько кидає свій останній погляд у романі згори означає символічний перехід його в нову вищу якість.

Про розв'язання конфлікту між вавилонськими братами Василь Земляк згадує побіжно і нібито принагідно, але в дуже значущому контексті: "Двох прийняли до партії: Лук'яна Соколюка, ти, либонь, пам'ятаєш його – друг Рубана. Свого брата, заклотника, він таки піймав у Вавилоні і привів до Македонського" [5, с. 271]. Тут чітко вказана ціна партквитка, яку сплатив Лук'ян, – нею стало каїнство.

Амбівалентна інтерпретаційна модель, яку обирає Василь Земляк у потрактуванні образів Каїна і Авеля, дозволяє розкрити деякі таємниці письменницького задуму, адже, позірно прокомуністичний роман, "Лебедина зграя" написана мовою натяків, символів, асоціацій, тонкої іронії та підтекстів, що оповідають свою історію взаємин українського народу з комуністичною владою. Автор констатує, що кайнство на українську землю принесли комуністи, і використана ним інтерпретаційна модель натякає на справжніх винуватців цієї трагедії. Однозначно й безкомпромісно сказав про це В. Підмогильний у оповіданні "Іван Босий": "Старі люди, баби й діди, серце яких не могло вмістити сучасного зла, [...] кликали грім на дітей антихриста, на комуністів, що повели брата на брата" [7, с. 277]. Тут маємо справу з поширеною в українській літературі інтерпретаційною моделлю *соціального або класового кайнства*, засвідченою у творах П. Тичини, О. Довженка, І. Багряного, В. Барки, У. Самчука та ін.

Крім інтерпретаційних моделей *розбрату за землю* та *класового кайнства* Василь Земляк використовує в романі "Лебедина зграя" модель Каїна як *місячної людини*. Вона стосується лише одного персонажа – Кіндрата Бубели, заможного власника хутора й натхненника заколотників, виписаного автором, однак, не без симпатії. Розпочинається все з пролептичної деталі, пов'язаної з повним місяцем: "...цап, стояв на подвір'ї і розглядав свіжий малюнок на місяці, який щойно завис над вітряками" [5, с. 15]. Тим малюнком, як відомо кожному українцеві ще змалечку, є зображення Каїна і Авеля. Саме біля вітряків, над якими завис місяць із карбом кайнства, буде смертельно поранено поета й комунара Володю Яворського. Значно пізніше читач дізнається, що це вбивство було випадковим: "Бубела підбурював козівських заможців, а далі Павлюка і ще декого, відома річ, з певною пересторогою, позбутися Клима Синиці. Та сплутали його з сироваром і зіпсували замахи на ватажка комунарів. Не мали жодного наміру вбивати сировара, але той сам випалився на них, виніс із піхов свою шаблю. Довелося рятуватись..." [5, с. 186].

Глинський суд не спромігся відшукати справжніх винуватців загибелі Володі, натомість Божий суд не забарився: повертаючись морозної ночі додому, Бубела збився зі шляху і замерз. Накладаючи на пейзаж внутрішні роздуми Бубели, автор знову акцентує увагу на місячному зображенні, яке отримує несподіваний соціальний підтекст: "Жодної живої душі не було в степу, тільки місяць шугав у хмарах. І там, на місяці, брат підняв на вила брата за землю. Чи є там своя історія, свої Бубели і Рубани, і чому це пси виють на місяць? Ой, як жалібно, проти чого б це?..." [5, с. 187]. Отже, брат підняв брата на вила не через що інше, як за землю – у цих двох словах сфокусована і роз'яснена вічна драма нашого народу, бо ж українець повстав на українця саме через землю: "Ми перебили одні одних заради цієї землі, яку хочать тепер у нас відняти... А що ми без неї?" [5, с. 163] – каже Кіндрат Бубела. Влучне доповнення народної легенди про місяць дозволило Василу Земляку звести воедино три інтерпретаційні моделі: *розбрат через землю*, *класове братовбивство* та *Каїна як місячну людину*. Внутрішній монолог Бубели побудований таким чином, що згадка про братовбивство сприймається спочатку як голос совісті вавилонського заможця, далі ж стає зрозуміло, що йдеться не про нього особисто, а про дві непримиренні соціальні сили "Бубели" – "Рубани", на які, власне, й накладається символіка Каїна і Авеля. Як і в попередньому випадку з Соколоками, автор лише фіксує появу кайнства на українській землі, засуджуючи не конкретних персонажів, які читач може асоціювати з Каїном, а саме явище братовбивства, спровоковане ко-

муністами. На позначення двох ворогуючих сил міфологеми Каїна і Авеля раніше використовувалися в українській релігійній полеміці XVI–XVIII ст., символізуючи протистояння релігійних конфесій.

Унікаючи однозначного ототожнення заможця Бубели та заколотника Данька з образом біблійного братовбивці, автор "Лебединої зграї" натомість прямо називає Каїнами двох персонажів, які належать до вавилонських середняків. Цей прийом чи не вперше в українській літературі застосував Кирило Туровський, який нарік еретика Арія "другим Каїном".

Явтушок Голий є середняком не лише через свої статки, це – влучна характеристика його непевної натури. Найдаліше двоїстість Явтушка виявлена через опис святкового вбрання, верхня частина якого – вишита сорочка та панська камізка – пишається над воринами, а нижня – старі латані-перелатані штани – схована за ними від чужого ока. Таким є і сам Явтух: дрібнотухлий, заздрісний та мстивий у малому, і в той же час закоханий у землю, родину й музику. З-поміж усіх героїв роману саме він дає чи не найсуворішу оцінку комуністичним проєктам: "І хліб пектимуть в одній пекарні, а борщ варитимуть в одному котлі. Така програма?" [5, с. 204]. Від імені "закоханих у землю" він каже: "А я людина маленька, беззахисна. Ви ж хочете зробити мене іще меншою. Одібрати воза, коні, землю, мрію... Шматок неба над моїм полем, де я навіть зорі полічив" [5, с. 204]. У уста зігнаного з рідного гнізда Явтуха Голого вкладено й страшне пророцтво голодомору 1932–1933 рр.: "Нічого, куркульно вивезли, врятували, а ви тут колись подохнете з голоду. От згадаєте Явтушка" [5, с. 258].

У вавилонських "битвах", як маленьких, біля глинського суду, так і великих, на Йордані, Явтушок виявив себе непослідовним, ладним у останню хвилину перейти на бік переможців: "У цій битві він не зажив великої слави, в обох таборах про нього говорили однаково: і нашим, і вашим" [5, с. 115]. "Деся позаду затавася Явтушок: "З ким? За кого? Хто переможе?" І то вічно таке. Вічне метання від слабкішого до сильнішого" [5, с. 225].

Саме зрада і є тим чином, який об'єднав вавилонського середняка Явтушка з біблійним братовбивцею. На "тайних вечереях" багатіїв, запрошений серед іншого "сміття вавилонського", Голий приставав на найнебезпечніші гасла. Насправді ж розрахунок лише на силу надавався практичному Явтуху оманливим і непокоїв його все дужче: "Явтушок вірив у те дедалі менше, все важче приховував своє замішання перед ними й тремтів на кожній такій вечері від думки, що хтось із них вкаже на нього перстом: "Ось він, Каїн, якого найкраще вбити," – і вони більше не відпустять його на це стареньке ліжко, в якому плодилися Голі" [5, с. 202].

Традиційне потрактування кайнства у світовій літературі супроводжується двома головними концептами – "заздрість" і "зрада". Згідно з християнським богослів'ям, заздрість є гріхом Каїна, а зрада – його чином. До муки заздрісний і зрадливий Явтушок самому собі увижається Каїном саме через зраду, у контексті його міркувань "Каїн" означає "зрадник". Окрім універсальних концептів, пов'язаних із кайнством, Явтух Голий маркується ще одним, цього разу питомо українським. Йдеться про тремтіння. Невтаємничений читач може сприйняти тремтіння Явтушка на багатирських бенкетах за виключно реалістичну деталь, насправді ж Василь Земляк накладає на свого героя Каїнову ознаку, пов'язану з Божою корою, що нею, за українською традицією, є стогін і трепет.

Через зраду Каїном названо і Петра Джуру, власника єдиного на весь Вавилон трактора. "Цю грізну штуку" поклав собі рано чи пізно відібрати Рубан, який

хоч і водить дружбу з Джурою, а все ж побоюється, аби той не вистрілив у спину через "отой клятий тракторець з Америки" [5, с. 207]. Хитрість, підступність і загребушість Джури пов'язуються в романі з руйнівним впливом приватної власності: "не вірте, товаришу Рубан, людині, яка має власного трактора" [5, с. 184], радить Савка Чибис. Йому вторує дружина Джури Рузя: "Все кортіло шепнути Рубану: "Антоне, не вірте Джури, тому Каїнові вавилонському, який зрадить вас на рівному місці, якщо з теї зради дотечеться йому бодай на срібник вигоди".

"Каїн вавилонський" – так сказано в романі лише про Петра Джуру, але цей образ екстраполюється й на інших персонажів, втілюючи авторське бачення кайнства на українській землі. Впадає в око контамінація образів Каїна та Юди, які одночасно проєктуються на Джуру за допомогою відповідних концептів: "зрада" та "срібник". Оцінка Рузею свого чоловіка як "убивці" та "користолюбця" також сполучає визначальні характеристики Каїна та Юди.

Трагічна доля Джури, який загубився між новою владою і заколотниками проти неї, виписана як типова історія зрадника, котрий урешті-решт не знайшов співчуття ні в тому, ні в іншому гурті й ганебно загинув. Однак деякі промовисті деталі, як, наприклад, незаряджена рушниця ватажка заколотників, його палкі слова: "мали ми землю і волю, а тепер її хочуть одібрати від нас такі, як мій друг Рубан..." [5, с. 219], позбавляють читача однозначних міркувань щодо злочасного власника злочасного трактора. На суді над заколотниками Рубан "таврував Джуру як зрадника і заблуканця" [5, с.

234], що натякає на ще одну іпостась Каїна, який був вічним вигнанцем та мандрівником.

У романі "Лебедина зграя" Василя Земляка наявні три інтерпретаційні моделі кайнства – *розбрат за землею, класове (соціальне) братовбивство, Каїн як місячна людина*. Накладаючи образ біблійного братовбивці на різних персонажів, автор не виходить за межі цих моделей, часом суміщає їх, але щоразу застосовує нові концепти та прийоми. Найпродуктивнішим у творі є концепт "зрада" (Явтух Голий, Петро Джура), а також "брат" (Данило і Лук'ян Соколюки) та "вбивство" (Кіндрат Бубела), маргінально використані "тремтіння", "землероб", "заздрість", "чорний". Персонажі, співвіднесені в "Лебединій зграї" з образом першого братовбивці, маркуються в різний спосіб: два з них прямо названі Каїнами (Петро Джура та Явтух Голий), інші – за допомогою біблійної алюзії та через народний апокриф про місячний малюнок. Протистояння Каїна й Авеля проєктуються в романі на дві ворожі соціальні сили, "два Вавилони" – українське заможне селянство та провідників колгоспного життя. Отже, у художній інтерпретації Василя Земляка Каїн є найперше зрадником, а кайнство – розбратом за землею, що розкриває глибинні причини болючих українських трагедій і поразок.

1. Аверинцев С. Софія–Логос: Словник. – К., 1999; 2. Бидерман Г. Енциклопедія символів. – М., 1996; 3. Блаватская Е.П. Каббала и кабалисты в конце девятнадцатого века // Блаватская Е.П. Избранные статьи. – М., 1996; 4. Булгаков С.Н. Религия человекобожия в русской революции // Новый мир. – 1989. – № 10; 5. Земляк В. Лебедина зграя. Зелені млини: Романи. – К., 1977; 6. Кулер Дж. Энциклопедия символов. – М., 1995; 7. Підмогильний В. Місто: Роман. – К., 2008; 8. Юнг К.Г. AION. Исследование феноменологии самости. – М., 1997; 9. Яновский Ю. Вершники. Мир: Романи. – К., 1980.

Надійшла до редколегії 20.09.11

М. Шаповал, д-р філол. наук

"ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ" ОСТАПА ВИШНІ: ПАРОДІЮВАННЯ ЯК КОНСТРУКТИВНИЙ ПРИНЦИП ДРАМОПИСУ

Розглянуто маловідому комедію Остапа Вишні "Запорожець за Дунаєм", на прикладі якої аналізуються причини непродуктивності пародії в драматичних жанрах та особливості застосування в них прийомів пародіювання.

This article examines the comedy "Zaporozhets za Dunayem" by Ostap Vyshnia, not much spoken, in particular insignificance of parody in dramatic genres and peculiarities of its application.

Літературна пародія є жанром складним і вибагливим не лише тому, що для її написання автор має володіти механізмами створення комічного ефекту, тонко відчувати стиль претексту, відбирати в ньому істотні риси та виокремлювати їх, а й тому, що читач такої літератури мусить співвідносити текст із претекстом та отримувати естетичну насолоду саме від інтерпретації цього співвідношення. Літературознавству відомі пародії на конкретний твір, творчість письменника, тематику і стилістику літературного угруповання, зрідка об'єктом пародії стає жанр [7, с. 722]. Пародія – слово багатозначне, воно вживається не лише в літературі, музиці, живописі, театрі, естрадному мистецтві на означення специфічного жанру, а й у побутовому мовленні для називання невдалої подоби чогось. Але у будь-якому разі пародія вибудовує образ того, що пародіюється, і для літературної пародії це буде образ літературного твору.

Найчастіше пародіюється поезія, рідше проза, а от пародії на драму створюються надзвичайно рідко. На думку Г. Нудьги, пародія Остапа Вишні (П. Губенка) на популярну свого часу творчість Я. Мамонтова "Я. Мамонтов – Коли народ уже визволивсь" залишається чи не єдиним зразком пародії на драматургічну творчість. Спроба пояснити цю аномалію повільнішим, порівняно з поезією та прозою, розвитком драматургії

[9, с.37-38] здається нам непереконаливою. На нашу думку, драматурги уникають писати пародії з кількох інших досить вагомих причин:

1. Безумовною ознакою пародії є тяжіння до стислості – таким чином тексти контрастують за обсягом і поглиблюється їх протиставлення. Великі за обсягом пародії або виростили з первісного задуму, як то сталося з "Дон Кіхотом" М. Сервантеса, або залишалися творчими невдачами. Тому написати драму-пародію означало відмовитися від розрахованого на виставу обсягу тексту і створити комічну сценку, шкід, близьку до інтермедії драматичну замальовку, яка не знаходила б місця в традиційному сценічному дійстві театру ХХ ст.;

2. Літературна пародія є складною для сприйняття – її реципієнт повинен невпинно порівнювати похідний текст із текстом пародійованим і висновувати з цього співвідношення свою власну інтерпретацію. У наші демократичні часи зібрати повний зал здатних здійснювати естетичний аналіз літературних текстів глядачів здається неможливим завданням. Тому витончений комізм пародії, що його сприйняття відбувається без бурхливих психологічних реакцій, ризикує виродитися в простіші форми сміху;

3. Контамінування тексту і претексту пародії часто буває тяглим у часі процесом, який вимагає пауз, перечитування, ретроспективного порівняння пародії та її

© Шаповал М., 2012

об'єкта. У драматургії, мета якої – сценічне втілення, – текстові ребуси неминуче сповільнюватимуть дію, гамуватимуть експресію, чого професійний драматург дозволити не може. Щоб уникнути названого, авторові довелося б або спрощувати, примітивізувати кореляції між пародією і претекстом, або ознайомлювати глядача з претекстом протягом самої дії, що створювало б ефект штучності, "робленості" вистави.

Із цих та деяких інших, позалітературних, причин драматурги надають перевагу не пародії як жанру, а пародіюванню як художньому прийому. На тому, щоб розрізняти пародію як жанр і пародіювання як прийом, одним з перших наголошував Ю. Тинянов у фундаментальній праці "Про пародію" (1929): "Використання будь-якого твору як макета для нового твору – явище дуже поширене. При цьому, якщо твори належать до різних, наприклад, тематичних або словникових, середовищ – виникає явище, за формальними ознаками близьке до пародії, але за функцією нітрохи не подібне до неї" [10, с. 290]. Сучасне пояснення названого явища висвітлює очевидне: тоді як літературна пародія має справу лише з художніми знаками, пародіювання оперує будь-якими знаками і знаковими системами. Таким чином, пародіювання також розраховане на читача-поліглота, у сенсі знання мов культури і мистецтва, а інтертекстуальність при пародіюванні набуває форм інтерсеміотичності.

М. Бахтін, досліджуючи історію романного слова, доходив висновку, що пародіювання є нормальним семіотичним механізмом і саме тому елементи пародії просочуються практично всюди і зустрічаються у всіх текстових групах: "Будь-який і кожен прямий жанр, будь-яке і кожне пряме слово – епічне, трагічне, ліричне, філософське – може і мусить стати предметом зображення, пародійно-травестійного "передражнювання". Таке передражнювання віддирає слово від предмета, роз'єднує їх, показує, що це пряме жанрове слово – епічне або трагічне – одностороннє, обмежене, не вичерпує предмета; пародіювання примушує відчуті ті сторони предмета, які в цей жанр, у цей стиль не вкладаються" [2, с. 421]. У статті 1925 р. "Походження пародії" О. Фрейденберг наводить приклади здійснення пародіювання в релігійних та обрядових ритуалах античності й середньовіччя [11, с. 497], об'єктами пародіювання можуть стати соціальні або територіальні діалекти (загальновідомими прикладами є "макаронічна мова" в "Енеїді" та книжне мовлення Возного у п'єсі "Наталка-Полтавка" І. Котляревського), соціальні та гендерні поведінкові стереотипи ("Фараони" О. Коломійця), візуальні ряди радянських кінофільмів ("Останній забій" О. Росіча) та ін.

Пародіювання в драматичному творі є конструктивним прийомом створення комедії: навмисна невідповідність стилістичного та тематичного планів сприймається як висміювання, що коливається в діапазоні від м'якого гумору до гротеску і сатири. Невідповідність, що лежить в основі пародіювання, виникає завдяки заснованій на гіперболізації художній мові. В. Новиков зауважує: "Усе, що робить пародист, – це перебільшення" [8, с. 69]. Починаючи від обсягу пародії, який значно применшує претекст, через доведення до абсурду стилістичного прийому й аж до введення пародійного персонажа – усе побудовано на умовності, яку пропонують гіперболи та літоти. У драматичному тексті, який, певною мірою, також є укрупненням і загостренням матеріалу, художній вплив більшості пародійних засобів посилюється і стає очевидним, чому драмопис є надзвичайно складним способом письма: драматургія повсякчас балансує на межі пародії та патетики.

Одним з найкращих українських пародистів ХХ ст. визнано Остапа Вишню, якому, крім багатого спадку в жанрах "усмішок" і "реп'яшків", вдалося залишити драматичні твори, що використовують пародійний принцип як конструктивний чинник. Значимим є те, що найпопулярніший український гуморист розпочинав свій творчий шлях як автор літературних пародій, що друкувалися протягом 1923 р. в журналі "Червоний шлях" за підписом Павла Грунського. У рубриці "Літературні шаржі" з'явилися пародії на Гр. Косинку, М. Хвильового, Г. Коцюбу, Ю. Меженку, В. Коряка, М. Зерова, Я. Мамонтова. Уже в цих перших спробах пародіювання проявилися деякі визначальні особливості гумору Остапа Вишні: відчуття стильових відтінків чужого письма, виявлення домінуючих його рис, своєрідний діалогізований виклад, що подає і обставини дії, і комічну ситуацію, а також дозволяє висловити відсторонений авторський погляд. Ілюстративно в цьому сенсі є пародія на твір маловідомого тепер письменника Г. Коцюби "Земляний син":

"Лежав Прокуда в хаті, і вже сам з собою говорив. Приходить незаможник Середа.

– Ну, як, – питає, – одійшли?

– Та вже трохи!

– Ходім у народ. Там уже трохи заспокоїлись.

– А не битимуть? – спитав Прокуда, згадавши скорботу душі своєї.

– Ні, не битимуть. Повеселішав уже люд трудящий.

– Ну, ходім!

І пішов Прокуда од села до села.

І всі йому казали: "Що вже одужали? Добридень!"

Навіть дідова Петрова кобила привітно майнула хвостом:

– Здрастуйте, мовляв, вам пожалуста, як багато не говоритимете.

А земля хихикала. Зі свого рідного сина хихикала" [4, с. 68].

Вважаючи Остапа Вишню майстром пародії, шаржу і травестії, Ю. Лаврінченко намагається окреслити арсенал засобів, якими найчастіше користується письменник, і виявляє, що вони за природою – лінгвістичні: "Це була мова насамперед народна, селянська, хоч Вишня показав добре володіння також мовою літературною і міськими жаргонами. Комізм Вишні не був комізмом ситуації чи масок, а комізмом більш тонким – комізмом с л о в а, гри слів, жарту, афоризму, примовки, недовомки, натяку, каламбуру" [6, с. 514]. Письменник-гуморист надзвичайно продуктивно працював у вибраній царині (чи не щодня в періодиці з'являлися його гуморески, памфлети, фейлетони), але не застигав у периметрі певних художніх прийомів, а розвивав неповторний "простацький" ідіостиль, основою якого були мовна спостережливості і гіперболізація контрастів. Як зазначив у спогадах Федір Кравченко (автонім Теодора Орісіо), знайомий українському читачеві як автор книги "Літературні пародії, шаржі, епіграми" (1932), Павло Миколайович іронізував з його спроби віднести пародію до категорії "несерйозних" жанрів і всіляко заохочував до праці молодь, обдаровану комедійним талантом [5, с. 32].

Як драматург Остап Вишня виступав мало, "доріс" до драматичної форми лише на початку 30-х рр., незадовго до десятирічного ув'язнення, тому на сцені своїх комедій не побачив, адже за той час суспільна та політична ситуація змінилася необоротно. "Запорожець за Дунаєм" відомий читачеві лише за збіркою творів "Привіт! Привіт!", що вийшла 1957 р. Дещо в цій п'єсі втратило актуальність, дещо, навпаки, сприймається загострено на тлі сьогоденних націотворчих процесів – у

будь-якому випадку текст гумориста завжди впізнаваний і сприйнятний; бо й досі спрацьовує той комунікативний феномен, про який свого часу писав Ю.Лавріненко: "Було якесь нерушиме порозуміння між Остапом Вишнею і мільйонами його читачів. Мов воду крізь сито спускали вони все, що було в "усмішках" Вишні для цензури й диктатури, а собі брали зернятка сміху, який завше давав свіжий віддих у задушливій атмосфері загального рабства [6, с. 512]".

Лірико-комічна опера "Запорожець за Дунаєм" (1862), музику і лібрето до якої створив С. Гулак-Артемівський, у музичному плані не поступається шедеврам світового оперного мистецтва. Обдарований як літератор, добре знаючи театральну специфіку, автор зумів написати цілний, художньо довершений твір. Уперше його було поставлено в Петербурзі на сцені Маріїнського оперного театру (1863), потім опера йшла в театрах Москви, Ростова-на-Дону та різних міст України, а в період тоталітаризму була двічі екранізована: у 1937 р. – режисером був І. Кавалерідзе, а в 1953 р. – В. Лапокниш. Тонко відчувачи смаки і розуміючи настрій тогочасної публіки, чия увагу він майстерно умів утримувати, Остап Вишня-драматург не сподівався на те, що глядацьку залу щоразу заповнюватимуть освічені театралі, яким буде добре знайомою оригінальна опера "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського. Знаючи, що глядач повинен якось отримати або актуалізувати інформацію про претекст, гуморист вибудовує композицію п'єси таким чином, що перший і другий плани пародійного твору артикуються одночасно. Основні вокальні номери (романс Оксани "Місяцю ясний", арія "Прилинь, прилинь, козаче мій", пісні Карася "Ой щось дуже загулявся", "Тепер я турок – не козак", аріозо Оксани "Ангел ночі", ліричний дует Оксани та Андрія, пісня Одарки "Ой казала мені мати та й приказувала", дует Одарки і Карася "На туркенях оженися!", фірман "Всім я вам велю мовчати", фінальних квінтет) відтворюються за претекстом і служать тлом для створення комедійного контрасту планів. Імовірно, для роботи письменник використовував лібрето С. Гулака-Артемівського, опубліковане в харківському видавництві "Рух" 1928 р., що містить передмову-розвідку та додаткові сцени, написані В. Овчинниковим [1]. Остап Вишня також використовує ідею модифікації фабули і вводить власні додаткові сцени (конференція політичних діячів), написані у памфлетному ключі.

Щоб протиставити перший і другий плани пародійної комедії, письменник бере за основу відому модель "театру в театрі". Завдяки використанню цього поширеного інтертекстуального прийому одночасно і пародійною гіперболізацією комедія Остапа Вишні "Запорожець за Дунаєм" набуває абсурдистських рис, конотує настрої безвиході й відчаю. Засобами театральної умовності письменник переносить дію в Марокко, де українським вигнанцям доводиться заробляти на життя щоденними екзотичними виставами: *"Емігранти працюють на громадських роботах. Частина з них живе з того, що ввесь час грає для тубільців "Запорожця за Дунаєм". Для реклами всі вони одягнені запорожцями. До того вже вони догралися, що і в звичайнісіньким житті почувують себе за персон, що їх грають на сцені. Тут і Іван Карась, і Одарка, Оксана, Андрій і т.д."* – зазначає автор у ремарці [3, с. 71].

Письменник пропонує прийом "театру в театрі", але не фрагментарно, у межах сцени чи картини, а створює ілюзію нескінченної театралізації як проміжної форми існування для обездолених емігрантів, навіює асоціацію ніцшеанського "вічного повернення" або й фатальної приреченості до повторення тієї самої гри. Вимушена їх

застиглість у минулому викликає відчуття втраченості, регресу, але одночасно і штучності, "награності" в гіршому значенні цього слова. Персонажі Остапа Вишні є акторами, які носять національні костюми і маски, що вже їм осоружні, нескінченно співають про те, що не може відбутися в дійсності, мріють вийти за рамки своїх ролей, розписаних їм на десятиліття вперед. Така ситуація переживається персонажами як нестерпна, особливо після втрати довгожданої можливості втекти в Україну і жити повноцінним життям. Оксана й Андрій виявляють бурхливі емоції, майже скидають маски, але при цьому їх пісенні партії залишаються незмінними:

"Червоноармієць: Назад! Співаки які найшлися! Ми й самі заспіваємо, коли нам треба! Повернули Андрій і Оксана човна та плывуть назад:

Андрій: *(люто б'є веслом і люто співає)*. Ластівка моя прекрасна...

Оксана: *(люто до Андрія)*. О мій друже, мій коханий!

Андрій: *(люто до Оксани)*. Янгол ночі над землею...

Оксана: *(люто до Андрія)*. Жду тебе моє серденько...

Перепливли. Вилізли на берег, повернулись одне до одного спиною і люто, з болем, як і у фіналі:

Андрій і Оксана: Смерть одна розлучить нас..." [3, с. 90].

Старий текст, "другий план", забарвлюється новими інтонаціями, що викликає ефект пародіювання, ефект висміювання зужитих стереотипів. Як бачимо, Остап Вишня водночас із декларативним ствердженням офіційної ідеології (репліки Червоноармієця) доволі радикально руйнує колоніальні міфологеми, що під гаслом збереження традицій плекались у всіх українських культурних моделях.

Показавши, що життя діаспори (а в ширшому розумінні – життя пересічного українця) захлинається і дрібніє саме через спроби консервативного самозбереження, письменник артикулював прихильність до нового потужного модерного мистецтва, становленню якого він усебічно сприяв. Але зусилля Остапа Вишні виявлялись марними, адже лише через кілька років саме ця знакову для малоросійського міфу оперу буде екранізовано і її інтерпретаційну призму буде взято на озброєння ідеологами сталінізму.

Розглянута нами комедія цінна передусім тим, що наочно демонструє, як Остап Вишня вміло користується цілим арсеналом прийомів створення пародійного ефекту, які свого часу описали М. Остолопов, Ю. Тинянов, В. Новиков.

Пародіювання в комедії часто здійснюється завдяки стилізації, витриманій у ритміці і лексиці претексту, що містить неологізми, які, протиставляючись архаїзмам претексту, дистанціюють новий текст. Порівняймо:

"Оксана:

Місяцю ясний, зірки прекрасні!

Божії очі ви в темній ночі,

Я вас благаю, грудь облеґчіте,

Вість принесіте з рідного краю...

Місяць *(одповідає басом унісонно)*:

Люба Оксано! Чого сумуєш?

Вістей ти хочеш з рідного краю?

Орел і місяць не допоможуть –

Заведи краще радіо в хаті..." [3, с. 72].

Як прийом може застосовуватися протиставлення культурних стереотипів, скажімо, уявлення про "південний" і "північний" темпераменти:

"Оксана: Ах, коли ж уже та хвилина настане, коли ми ступимо на рідну землю? Щоб там пригорнутися, де вишенька! Щоб там притулитися, де м'ята-рута, де любисток, де нагідки! Ах, як набридла вже ця марокканська любов! Така стрррасна! А там лагідна, як вітер степовий, пахуча, як чебрець, вірна, як ненька. Де ж ти,

соколе, що помчиш мене туди? (*Зімхає*). Тепер такі соколи настали, що сам на шию почепиться, щоб ти ще його помчала..." [3, с. 72].

Талановитий гуморист уміло застосовує обігравання високого та низького в обох текстах. Запорожець Карась, який хоч і був у С. Гулака-Артемівського персонажем комічним, певною мірою зберігав амбівалентність, коливаючись між показним п'янством і прихованою внутрішньою гідністю. Остап Вишня цю характеристику поглиблює, збільшуючи амплітуду між вловимими рисами персонажа: з одного боку, Карась – карикатурний п'яниця, якого зневажає і передражнює навіть приручена мавпа (до того ж, передражнює словами Т. Шевченка – "Славних прадідів великих правнуки погані..."), з іншого, він мріє про військовий реванш, бачить себе верхи на коні, у Києві, біля стін святої Софії ("Як ударю острогами гнідого, як поверну очима, як ударю плечима, як блисну шаблюкою..."). Очевидно, Карась, за версією Остапа Вишні – державотворець, політичний емігрант. Тому комічно забарвлений оперний дуєт "Відкіля це ти узявся, де ти досі пропадав?" у комедії перелицьовано на сатиричні куплети "Ти скажи мені, Іване, нащо ти емігрував?". Водевільна причина подружньої сварки між Одаркою і Карасем (пиятика, запізнення, ночівля "у небоги") змінена на серйозну політичну ("Чи ж будують, чи ж будують так державу?"). Письменник вибудовує контраст текстових планів на протиставленні комічного матеріалу і серйозної теми. Заміна низького мотиву на високий при збереженні комедійної форми не можна назвати художньою удачею письменника – недоладно звучить скоромовка Карася на тлі колоритної музики і сценографії:

"Жить не хочеш більш зо мною?

Та іди на всі вітри...

До султана, до харему...

Під усі хоч три чорти!

Та й у мене усі нерви

Розмоталися украй...

Править думав я народом,

А тепер ходи та грай..." [3, с. 77].

Значно вдаліше виглядає прийом традиційної трагедії, коли високі персонажі подаються знижено. Високі ліричні персонажі Оксана й Андрій, стомлені одне від одного дванадцятиліттям співучасті у виставі, намагаються човном утекти в Україну. В їхньому діалозі змішуються обидва тексти, крайня різниця між ними час від часу відверто демонструється:

"Оксана: О мій друже, мій прекрасний...

Обоє: Серцю радісний цей час...

Андрій: Ти тільки не ворущися...

Обоє: Човен перевезе нас...

Оксана: Та куди ж ти правуєш? Держи проти течії!

Андрій: Не гавкай! Сиди! (*Співає*)" [3, с. 89].

Таким самим чином окреслено маску Султана, який у претексті виконував функцію носія досить серйозної загрози для запорожців. У комедії Остапа Вишні він гротесково знижений, що досягається не лише використанням фарсових засобів (немотивованим криком, "жереб'ячим" голосом і сміхом та ін.), а й мовностилістичних (мова персонажа засмічена сленгізмами "пацан", "бабци", "мерси"). Травестовано також мотив прихильності Султана до українців. У претексті старий запорожець був учасником битви, в якій рідний батько Оксани, побратим Івана Карася, широкими грудьми затулив молодого султана і врятував йому життя; а в тексті пародійований ловелас Султан намагається обміняти прихильність Оксани на посаду міністра, яку він обіцяє Карасеві.

Головним засобом трансформації претексту в пародійних творах є гіпербола. Остап Вишня користується цим засобом, коли іронічно переосмислює цитований текст, нагнітає повтор деяких слів і виразів, доводить до абсурду дію або висловлювання. Пародійний ефект від повтору вислову можна проілюструвати таким прикладом:

"Карась: ...Та на білому коневі – в Київ... Я їду (*показує*), а хлібороби-власники кругом: "Слава! Слава! Слава! Слава міністрові Іванові Карасеві!" (*Пауза*). Академіки – аж два! – кричать: "Слава!". Письменниця – аж одна! – кричить: "Слава!". Кооператорів – аж три! – кричать: "Слава!". А я їду – та сюди уклін, та туди – уклін. Кінь гарцює... Кінь ірже... У свяній Софії дзвони дзвонять! Виходять митрополити. Один виходить митрополит. Другий виходить митрополит... Третій виходить митрополит...

Одарка: Четвертий, трясця твоїй матері, виходить митрополит... П'ятий, сто чортів твоїй матері, виходить, митрополит..." [3, с. 75-76].

За цією ж моделлю нагнітання повтору розігрується епізод про прем'єрство між Сашкою і Андрюшкою на початку третьої дії. Варіантом гіперболи можна вважати художнє применшення – літоту, яку охоче використовує письменник, зокрема, в епізоді з арештом бездомного kota, який створював загрозу "великому падишаху".

Персонажі комедії вдаються до іронічного іншостильового коментування претексту, "мовного передражнювання" (варваризми "блискучісімо", "чудеснісімо", стилізація східної парадної риторики в репліках Міністра), їх імена фонетично трансформуються: "*На конференцію прибули великі політики: пан Пан-Карє з Франції, пан Піль-Цуцкін із Польщі, король Корольок І із Румунії, папа Тигр ІХ із Рима, а з папою приїхав отець Зосє, папи особистий секретар*" [3, с. 91].

Предметом комічного зображення у Остапа Вишні стає навіть пародійний прийом. Гримаси мавпи на початку дії, передражнювання Місяцем співу Оксани експлікують сам конструктивний принцип зміщення смислів. У кінці вистави оголюється прийом *deus ex machina*, коли у відповідь на спільну молитву вигнанців з неба спускається старенький Бог, дивується проспіваним молитвам ("Та мене ж самого там ліквідували! Як клясу!") і наказує тягти його назад на небо. А от усередині другої дії автор демонстративно протиставляє старий і новий тексти, а персонажі при цьому займають відсторонену позицію, даючи глядачеві зрозуміти, що лише він може співвіднести обидва тексти та проінтерпретувати цю реляцію:

"Карась співає на голос "Тепер я турок – не козак" – "Тепер міністром буду я".

Міністр (*перебиває*): Думаєш, що фрака нап'яв, так уже й міністр! І думаєш, що міністрові уже так і добре? Ох! Кай, голубе, по-старому! Ох!

Карась: Маєстро! Давай по-старому! (*Співає по-старому*)" [3, с. 86].

Таким чином, Остап Вишня застосовує у п'єсі пародіювання не лише як прийом, а як конструктивний принцип. Міжтекстові зв'язки виникають між двома планами тексту, дозволяючи говорити про очевидний приклад системно-текстової референції. Як спосіб організації драматичного тексту пародіювання може опиратися на окремі твори, ідіостилі, загальномовні дискурси, інші знакові системи. Системна інтертекстуальність проявляється на всіх рівнях пародійної драми, служить завданню протиставити текстові плани, що досягається завдяки найрізноманітнішим засобам та прийомам пародіювання, які засновані на художній гіперболі.

1. *Артемівський-Гулак С.* Запорожець за Дунаєм. Українська опера на 3 дії / передм. та додатк. сцени В. Овчиннікова. – Харків, 1928; 2. *Бахтин М.М.* Из предистории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975; 3. *Вишня О.* Привіт! Привіт! – К., 1957; 4. *Грунський П.* Літературні шаржі // Червоний шлях. – 1923. – №1; 5. *Кравченко Ф.* Добра душа сатирика // Живий Остап Вишня: 36. спогадів про письменника. – К., 1966; 6. *Лаєрінченко Ю.* Остап Вишня (літературна сільвета) // Розстріляне

відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей. – К., 2000; 7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.И.Николюкина. – М., 2003. 8. *Новиков В. И.* Книга о пародии. – М., 1989; 9. *Нудьга Г. А.* Пародия в украинській літературі. – К., 1961; 10. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977; 11. *Фрейдсберга О. М.* Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Вып. 6.

Надійшла до редколегії 11.10.11

О. Якименко, асп.

ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ КООРДИНАТИ ТВОРЧОСТІ НАТАЛІ РОМАНОВИЧ-ТКАЧЕНКО

Розглянуто творчість Н. Романович-Ткаченко під кутом зору її естетичних і філософських шукань.

This article investigates N. Romanovych-Tkachenko's creative works in an aspect of her aesthetic and philosophical searches.

Сьогодні літературна спадщина Н. Романович-Ткаченко, її громадська діяльність майже невідомі українському суспільству. Її творчість висвітлювалася спорадично, здебільшого на початку ХХ ст. (статті А. Ніковського, М. Євшана, М. Зерова, М. Могилянського). У 80–90-х рр. дослідженням малої прози Н. Романович-Ткаченко займалися І. Денисюк, Н. Шумило, Ю. Кузнецов. Отже, малорозробленість різножанрової оригінальної творчості письменниці й зумовлює потребу звернутися до цієї постаті.

Мета статті – дослідити естетико-філософські параметри творчості Н. Романович-Ткаченко.

Аналізуючи естетико-художні й філософські погляди Н. Романович-Ткаченко, варто зазначити, що вона належала до плеяди молодих прозаїків, яка увійшла в українську літературу злам століть і задекларувала й утвердила власною художньою практикою модерні підходи до зображення людини та оточуючої її дійсності. І. Франко так схарактеризував новий спосіб художнього мислення: "Нове", що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі як Стефанік і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем... Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світлі й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна... вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лиш тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати" [21, с. 107–108].

Т. Гундорова та Н. Шумило, розмірковуючи про тенденції розвитку українського художнього мислення початку ХХ ст., зазначають, що в ньому поєднувались неоромантизм, символізм та імпресіонізм (О. Кобилянська), імпресіонізм, неоромантизм і натуралізм (М. Коцюбинський), символізм та імпресіонізм (М. Вороний), романтизм і реалізм, імпресіонізм і символізм (М. Чернявський), неоромантизм та імпресіонізм (С. Васильченко) і т. д. [4, с. 55–56].

В українському культурному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст. неоромантизм відіграв велику роль. Неоромантичні мотиви звучать у поезії Лесі Українки, І. Франка ("Зів'яле листя"), М. Вороного, у прозі О. Кобилянської, М. Яцюка, пізнього М. Коцюбинського, у драматургії Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся. Посилення уваги до цих мотивів дослідники співвідносять з потужними романтичними традиціями в українській культурі. Як зазначає В. Агеєва, "Неоромантичні тенденції наростали в атмосфері національно-культурного відродження початку століття, піднесення національно-визвольної боротьби. Неоромантичний культ "краси і сили", ушляхетлення діяльного, сильного героя-бунтаря, часто героя-надлюдини, піднесеної над

сірою буденщиною, неприйняття старого рабського світу й віра у можливість становлення світу нового, побудованого за законами гармонії й краси, як ніколи, відповідали духові часу" [1, с. 13].

Аналізуючи "новоромантичне" дискурсивне мислення Лесі Українки, Т. Гундорова спостерегла у творах письменниці "символіку духовної, ірреальної перспективи – "блакити", яка стала для письменниці "ознакою нового мистецького синтезу", перетворившись у "новоромантичний девіз "ins Blau" [у блакитну далечинь – Авт.]. "Новоромантичний дискурс, який виростав на цій основі, передбачав не абсолютне й повне перенесення, переключення на світ романтичний, новалісівський... але пошук екзистенційної рівноваги в житті сучасному, "синтез реальності й ідеалу" [3, с. 244]. Сфера творчості для письменниці пронизується порівнянням "ins Blau" – до надземного світу. "Таким чином, йдеться про екзистенціальне уґрунтування людського в житті, а не поза ним. І пориви ins Blau, в прийдешність, в ейдетичну країну повнозвучних слів-сміслів позначають в цьому плані духовнотворчу природу людського існування, протилежного самотності, духу рабства, масовій психології, товарному фетишизму, які утверджував новий ХХ вік" [3, с. 267]. Леся Українка вважала, що "протест особистості проти середовища і неминуче супроводжуючі його пориви ins Blau складають необхідний момент в історії літератури кожного народу" [20, с. 70].

Неоромантичні естетичні ідеї були притаманні творчості Н. Романович-Ткаченко. Вже в перших творах спостерігаємо рух від реалістично-побутового мислення в площину символіки й містично-духовної ірреальності "блакитного шляху". Героям творів притаманне романтичне світосприйняття, тож не випадковими видаються їх порівняння в надземний світ, "до блакити": "Вище, вище! Там гаряча блакить неба вабить... Розвіяти тугу свою на горі... Глянути тільки в простір блакитний, скупати душу свою в хвилях блакитних, освіжити її і назад, в свою в'язницю" [13, т. 66, с. 157]. Творчість для Н. Романович-Ткаченко – це відображення світу, який стоїть між нею та реальністю. Творчість – це "співи самотньої душі, яка бачить, відчуває сонце" [курсив мій – Авт.] [13, т. 72, с. 58]. Образне світовідчуження письменниці виявляється в порівняннях "ins Blau": "простягати руки до сонця... летіти блакитним шляхом" [13, т. 66, с. 163].

Т. Гундорова виділяє й інший аспект новоромантичної теорії: спрямування на "визволення" індивідуальності в житті і в соціумі. Ця "визвольна тенденція" ґрунтується на відновленні з допомогою "звільняючого слова" автономності й значущості "тіні", якою мислилася особистість на тлі натовпу, означення, яким є конкретна людська індивідуальність стосовно загальної родової сутності – людства, "теперішності" стосовно "прийдешності" [3, с. 269]. Таким чином, великого значення набуває роль творчості, мистецтво слова виконує кому-

нікативну функцію. Підтвердження цьому знаходимо в повісті Н. Романович-Ткаченко "Мандрівниця" (1913–1918): "Сонце всміхається життю, творчості... Блакитний шлях – се творчість, се поезія. Душа поета не виносить земного життя і рветься до неба ... Тут життя духа, співи, сонце – справжній "блакитний шлях"... І до боротьби кликати – се мистецтво, і перетворювати щоденне життя в нові форми, в красу – також мистецтво. Але й під небом, від землі відірвавшись, співати – се незаперечно теж буде мистецтво. Розуміть ся, коли се все робить ся артистично" [13, т. 72, с. 58]. Такою виявилася конкретна відповідь Н. Романович-Ткаченко на заклик М. Вороного заявити свої права на мистецтво, жадаючи "творів, де було б хоч трошки філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незгубною таємничістю" [2, с. 14].

Отже, творчість Н. Романович-Ткаченко органічно вписується в контекст українського естетичного руху поміжів'я XIX–XX ст. За світобаченням вона близька до модерністів, які закликали звертати найбільшу увагу на естетичний аспект творів. Героїня автобіографічної повісті "Мандрівниця" проголошує: "Ми модерністи (не біймо ся цього слова!) давно вже вважаємо, що не зміст важний, а форма, і я твердо стою на тому, що може змісту не бути зовсім. А сама тільки прекрасна форма. І се буде мистецтво. Нове мистецтво. Краса. Витончена. Тепла. Мрійна" [13, т. 72, с. 58]. Для модернізму притаманна основна риса, спостережена С. Павличко, а саме: "Розуміння модерності й естетичне ставлення до неї" [9, с. 13].

Естетика імпресіонізму як мистецтва передачі безпосередніх вражень також позначилася на творчості Н. Романович-Ткаченко. На думку Ю. Кузнецова, імпресіонізм продовжив перехід мистецтва на суб'єктивістську основу осягнення світу, що розпочав романтизм: "Неповторність і вселенську значущість кожної миті внутрішнього життя індивіда, може, першими її відчували імпресіоністи. Перенесення точки зору з усього багатства світу (природного, матеріального, соціального) на внутрішній світ людини було, з одного боку, звуженням предмета зображення, з другого – наступним після романтизму кроком у той новий, досі не відомий космос, що його становить психічне, душевне й духовне життя людини" [6, с. 56]. В. Агеєва так визначає світоглядну основу імпресіонізму: "Орієнтація на закріплення першого, миттєвого враження, сприймання мала на увазі максимальне наближення до природи, до "правди дійсності", побаченої неупередженим зором, без якихось опосередкувань, продиктованих традицією, попереднім інтелектуальним досвідом" [1, с. 24].

Новелам Н. Романович-Ткаченко "Богиня революції" (1905), "Мій осінній спочинок" (1910), "На етюди" (1912), "Леся нема" (1913), "Карпатські етюди" (1914) притаманне імпресіоністичне забарвлення. Письменниця зосереджується на відтворенні психічного процесу особистості: її настроїв і станів, потоку почувань, через які вона осягає зовнішній і внутрішній світ. Авторка висвітлює психічну сферу героїв за допомогою імпресіоністичних "моделей": через "потік чуттєвого світосприйняття" і "потік свідомості" [6, с. 230]. Наприклад, у нарисі "На етюди" зображення навколишнього крізь призму сприйняття героя відтворене насамперед через звукові й зорові враження: "Идуть стежечкою, поринаючи в морі буйного жита, милуються блакиттю неба, що так гармонійно зливається з золотом ланів; радіють коникам, птахам; прислухаються до ніжного кої-кої... чи-чі – там високо, де літає жайворонок" [15, с. 112].

Письменниця зосереджує увагу на освітленій сонцем природі, вібрації світла й повітря, символічній колористиці: "Дивлюся на озеро; воно сяє від ніжної усмішки сонця, але й з кожним днем робиться спокійніше, наче застигає.

Кожний день засипає дерева новими барвами, і те, що було саме тільки зелене, коли я приїхав, стає жовтим і червоним" [14, с. 67].

У новелах Н. Романович-Ткаченко погляд оповідача переміщується до внутрішньої сфери героя, крізь призму сприйняття якого відтворюються події. Наприклад, у нарисі "Мій осінній спочинок", щоб передати відчуття спокою, яким наповнювалася душа героя після його втечі з міста, письменниця малює пейзаж під таким ракурсом: "Цілий місяць всміхалось мені осіннє сонце, гріло мене, пекло навіть іноді та вливало мені в жили спокій.

Осінь – це спокій.

Не тремтить земля в гарячих обіймах сонця, як влітку; не палить воно її жагучими поцілунками. Гріє, ніжить її своїм погідним теплом і спокоєм наповнює її всю" [14, с. 67]. Пейзажні картини виконують подвійну функцію: наповнюються символічним змістом і відтворюють психічні процеси.

Початок XX ст. відзначився проникненням естетики екзистенціалізму в українську літературу. Поняття "екзистенціалізм" запровадив С. К'єркегор, наполягаючи на неприйнятності картезіанства, детермінізму, наївного соціального і науково-технічного прогресизму на теренах пізнання достеменною цілісною екзистенції, яка, як він зауважував, виражається внутрішніми ознаками при переході у зовнішні, предметні вияви несправжнього буття [5, с. 316]. Список проблем, які намагаються вивчити і трактувати екзистенціалісти, наступний: ставлення особи до самої себе; особистісне буття та екзистенційне існування; незахищеність особи від світової скорботи; відчуженість; боязнь і страх; нудьга, хандра; ставлення до смерті; смерть у житті; богоутрата; трансцендентність [7, с. 250]. Д. Наливайко підкреслює: "Особистість у екзистенціалістів самотня і самоцільна, її буття – це переважно протидія середовищу, іншому, а тим більше суспільству, державі, які нав'язують їй свою волю, свої інтереси, мораль, відчужують її, прагнуть перетворити у знаряддя, в засіб чи функцію" [8, с. 14].

Екзистенційна проблематика набула поширення у творчості Н. Романович-Ткаченко насамперед у імпресіоністичних новелах "потіку свідомості". Письменниця схоплює переживання людини в драматичні моменти її буття, поглиблюючи уявлення про духовний і психічний світ особи. Авторка порушує проблеми життя і смерті, відчуження людини від світу. Наприклад, у новелі "Життя людське" (1914) Н. Романович-Ткаченко відтворила переживання героя протягом короткого проміжку часу. З твору насамперед постає проблема протистояння війни й культури, тяжкої праці й мирного відпочинку на лоні природи: "Мирне життя орачів...", "Перекувать мечі на рала" – добродушно сам собі всміхнувся. Яка утопія. Тепер царство заліза, моторів, рух, рух, рух. Культура мчить на залізному коні та ще й в ім'я її, в оборону її піднімається ліс залізних списів. І саме тепер, тепер мечі гострять.

Почув вигук газетяра-хлопця й згадав, що й зараз сей ліс залізних списів піднято в культурній сусідній державі. Серце стиснув біль. Там же кров, де списи, там і кров... Тісно людям жити на світі... Кожному хочеться більше простору, хоч би й на трупах сусідів... Дикі інстинкти! І тоді до чорта летить культура, наука, артизм... Нащо лікарні, клініки? Загоюють організм, щоб готувати "гарматне м'ясо"?.. Дикунки – забувають,

що сонце одне – і всім світить, і всіх гріє..." [12, с. 154]. Перша світова війна була одним із чинників виникнення філософії екзистенціалізму. Кризові умови людського існування, викликані війною, спричинили існування людей у ситуації невизначеності. Вони все частіше почали замислюватися над сенсом свого життя й шукати відповіді на питання: "Куди ми йдемо?". Н. Романович-Ткаченко вдається до глибоких рефлексій: "Коли ж нарешті люди піднімуть голову вгору до ясного неба й зрозуміють, що сонце єдине всім світить, всіх гріє, що земля-ненька велика й для всіх і не заливати її, рідної, ріками крові..." [12, с. 154].

Екзистенціальна проблематика є елементом модерного мислення, в якому песимістичний погляд на світ, етика співчуття закріплювали перетворення реальності, її образну сублімацію. Оповідання Н. Романович-Ткаченко "А дух переможе колись!" (1910) побудоване у формі сповіді героїні-письменниці. "З свого куточка, де сиджу часто увечері коло мого столика, я бачу увесь світ [...] немов анатомований він тут весь передо мною – і всі його болі, хвороби, страждання як на долоні перед моїми духовними очима. І не знаю, куди втекти від цього" [10, с. 76]. Це філософські роздуми письменниці, пройнятої "мировою скорбью" [10, с. 75]: "для чого й через віщо люди так страждають?" [10, с. 76]. Страждання від умовності, брехні, лицемірства, нерівності, страждання подружжі, дитячі. Авторка порушує два питання: "перше – де шлях до того прекрасного, свобідного життя, яке повинно бути для людей? Як усунути нікому не потрібні муки? Друге: яке ж воно мусить бути у всій своїй повноті, у всіх деталях, се прекрасне життя?" [10, с. 77]. Драматичне переживання світу Н. Романович-Ткаченко зазнало відголоску песимістичної філософії А. Шопенгауера. Тема власної долі, душевної драми розглядається крізь призму "світової скорботи", набуває загальнолюдських масштабів.

Під "світовою скорботою" мається на увазі "всеохопний песимізм, поєднаний із розчаруванням у довіллі та його цінностях, що не відповідають високим ідеалам" [17, с. 624]. Це поняття запропонував Жан Поль у праці "Зеліна, або Безсмертя душі" (1810) на позначення станів меланхолії, відчаю та розпачу, відображених у поезії Дж. Г. Байрона. А. Шопенгауер у праці "Світ як воля та уявлення" (1819–1844) дав філософську оцінку закономірності песимістичного світогляду, поглинутого засиллям світової волі, що породжує страждання [17, с. 624].

В основі етичного вчення А. Шопенгауера лежить співчуття: "Життя є мукою не тільки для нас, але й для всіх людей, і вигляд інших людей повинен викликати в нас співчуття: власне воно є нашою природною реакцією і мотивом нашої діяльності. Водночас співчуття є чинником визволення, бо перейнявшись чужим стражданням, ми відриваємось і визволяємось від власного" [18, с. 267]. Іншим засобом полегшення страждання А. Шопенгауер вважає мистецтво за його здатність стримувати порив волі, який є основою життя та причиною страждань. "У мистецтві ми занурюємось у споглядання краси, а в спогляданні припиняється діяльність поривань та волі.... Водночас споглядання дає нам не тільки полегшення, але й найвище пізнання; поза спогляданням осягаємо тільки мінливі, проминальні образи речей, воно ж затримує цей потік, охоплює в речах те, що є в них сталого, незмінного" [18, с. 267].

Отже, Н. Романович-Ткаченко пропагує естетичний підхід до пізнання дійсності через мистецтво: "Потроху я додумалася до того, що вся ця писанина, чи там мова, творчість душі моєї – се теж один з способів забути, щоб не відчувати так тонко всесвітнього страждання, як і алкоголь, карти, бонвіанство та подібне.

Бо чи ж не було так: пишеш, і щось охоплює тебе, підносить на світозарних крилах у височінь, легше дихається тобі, забуваєш усе на світі... мов у чарах, яких живеш, на хвилину, правда. Пишу і буду писати інстинктивно" [10, с. 78]. Для письменниці естетика стала надійним шляхом до втечі від страждань та засобом пізнання світу.

Як спостерегла Т. Гундорова, "письменники-модерністи сприйняли і так чи інакше розгорнули декадентську чуттєвість. Ознаками її стають інтенсифіковане чуттєве сприйняття реальності і культ власного "я", претенціозність індивідуально неповторного всупереч усьому буденному, тривіальному" [3, с. 107]. Філософською основою декадентства були розчарування в ідеалах Просвітництва і позитивізму.

Дослідивши декаданс як проблему авторської свідомості в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., Р. Ткаченко дійшов таких висновків: "Тип декадента характеризується крайнощами духу і плоті, світоглядним песимізмом, "інстинктивною ненавистю до реальності" (Ф. Ніцше) як наслідками крайньої вразливості, спустошеністю душі, яка усвідомлює себе водночас винятковою і маргінальною" [19, с. 16].

Занепадницький естетизм у художньому світі Н. Романович-Ткаченко виявився в сукупності мотивів, центральними серед яких є мотиви "розвіяних мрій", втоми від життя, роздвоєння між громадянським і особистим. Художня практика письменниці засвідчує активне використання декадентських топосів (Т. Гундорова називає їх "жестами"): страждання, психологічного надрику, нерозділеного кохання, самогубства. Нова образність постає внаслідок прямої передачі відчуттів, які намагається схопити й зафіксувати авторка. З художнього боку найбільш вдало розроблений мотив розвіяних буденністю мрій. В основі художнього світовідчуження Н. Романович-Ткаченко – песимістичне спостереження: "Життя людське – розвіяні мрії". Лікар Данькевич ("Життя людське") "зовсім забув, що таке сонце", йому "за працею ніколи в гору глянути" – "праця з року в рік – до сивого волосу", бо треба "хліба собі заробити: собі й дітям" [12, с. 152–153]. Він перебуває в полоні щоденних клопотів. Відчуття "над собою сонця" (курсив мій – Авт.) залишилось в днях "вільної юності" "і золотим спомином лишилося се в душі, і припало сірим пилом численних років щоденного дрібязково-клопітливого життя" [12, с. 53].

Мотив розвіяних жіночих мрій розроблений в оповіданнях "На балконі" (1909), "А дух переможе колись!", "Петрусь, Нінусь, Юресь" (1912). "Ось хочу я, щоб ми з коханим і дітьми жили в просторах, світлих хатах, серед квіток, над морем, в просторі синього неба... Щоб ми могли виховати наших дітей так, як підказує нам внутрішнє почуття і совість, і любов до них, а не як того вимагає реальна брутальна дійсність..." – це високі мрії героїні. А от брутальна дійсність: "живемо з коханим і дітьми в холодних вогких коморочках, тісних і бідних, де з щілин дихає на нас мороз і вітер, де миші не дають спати, уперто гризучи підлогу цілими ночами... Живемо без сонця, яке крадуть сусідні величезні кам'яниці, часом без цукру й булок, яких повно по крамницях та пекарнях... І без надій..." [16, с. 120]. І це коротке "і без надій" примушує героїв "піти проти переконань", спустошуючи свої душі.

Неможливість втілити мету свого існування постає як духовна трагедія людини у світі, в якому вона не може реалізувати себе. Герої невідразно мріють, пориваються "в безмежну прекрасну далечінь" [11, с. 49], бажують кращого життя, але досягти нічого не можуть. Через відчуття нерозділеного кохання їх опановує зне-

віра, розчарування в сенсі життя, загострюється відчуття самотності: "І всі чужі. Товариші, революціонери – теж чужі... такі буденні, часом брудні люде. Жити їх життям він не може..." [13, т. 65, кн. 2, с. 136]. Мотив самогубства розроблений в оповіданнях "До мами" (1905), "В безмежну далечінь" (1908), у повісті "Мандрівниця". Авторка робить акцент на екзистенційно-індивідуалістичній самотності людини цього часу в оточенні собі подібних.

Можливо, з декадентського світовідчуження постав і нігілізм Н. Романович-Ткаченко. У творах вона виражає протест проти християнських канонів, підкреслюючи свою нерелігійність. Як згадує син письменниці В. Тищенко, їхня родина була "безрелігійною": він хреста не мав, молитов не чув, у домі ікон не було і до церкви члени родини не ходили.

На матеріалі прози Н. Романович-Ткаченко очевидно, що декаданс як умонастрій найефективніше прогресує на рівні тематики, мотивів, співіснуючи з неоромантичною та імпресіоністичною технікою письма, також розгортаючись у руслі так званої "психологічної" течії. Декадентське світовідчуження у творчості Н. Романович-Ткаченко змикається з неоромантизмом і переростає в "естетично-спіритуалістичне потенціювання дійсності" [3, с. 122]. Звідси – атмосфера містичного поривання письменниці "до блакитного шляху".

Отже, Н. Романович-Ткаченко притаманне оригінальне світовідчуття, а її творам – психологічна й філософська проблематика. В її творчості відчутні окремі

елементи неоромантизму та імпресіонізму, які свідчать про відступ від реалістичної традиції на шляху до впровадження модерних засад зображення людини.

1. Агеева В.П. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994; 2. Вороний М. Одкровення лист // Літературно-науковий вісник. – 1901. – Т. XVI; 3. Гундорова Т.І. Проявлення Слова: Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація – Львів, 1997; 4. Гундорова Т.І., Шумило Н.М. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.) // Слово і час – 1993. – № 1; 5. Екзистенціалізм // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. – К., 2007. – Т. 1; 6. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики – К., 1995; 7. Лепьохін Є.О. Що таке літературний екзистенціалізм? // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2008. – Вип. XVI; 8. Наливайко Д. Трагічний гуманізм Альбера Камю // Камю А. Вибране. – К., 1991; 9. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999; 10. Романович-Ткаченко Н. Д. А дух перемаже колись! // Романович-Ткаченко Н.Д. Твори. – К., 1987; 11. Романович-Ткаченко Н. Д. В безмежну далечінь // Романович-Ткаченко Н.Д. Твори. – К., 1987; 12. Романович-Ткаченко Н. Д. Життя людське // Романович-Ткаченко Н. Д. Твори. – К., 1987; 13. Романович-Ткаченко Н. Д. Мандрівниця: Повість // Літературно-науковий вісник. – 1914. – Т. 65, Кн. 2, Т. 66; 1918. – Т. 72; 14. Романович-Ткаченко Н.Д. Мій осінній спочинок // Романович-Ткаченко Н. Д. Твори. – К., 1987; 15. Романович-Ткаченко Н. Д. На етюди // Романович-Ткаченко Н. Д. Твори. – К., 1987; 16. Романович-Ткаченко Н. Д. Петрусь, Нінусь, Юресь // Романович-Ткаченко Н. Д. Твори. – К., 1987; 17. Світова скорбота // Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К., 2007. – Т. 2; 18. Татаркевич В. Історія філософії: У 3 т. – Львів, 1999. – Т. 2; 19. Ткаченко Р.П. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця XIX – початку ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2004; 20. Українка Леся. Малоросійські письменники на Буковині // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. – К., 1978; 21. Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 35: Літературно-критичні праці. – К., 1982.

Надійшла до редколегії 25.10.11

МОВОЗНАВСТВО

А. Безпаленко, д-р філол. наук

МОВОЗНАВСТВО СЕРЕД ІНШИХ ПРИРОДНИЧИХ НАУК: ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ ВПЛИВІВ

Висловлено думку, що мовознавство є природничою наукою, висунуто гіпотезу, що Ч. Дарвін зазнав ідейно-концептуального впливу з боку братів Гумбольдтів; постулати Н. Бора екстраполюються на лінгвістику.

The author claims that Linguistics is a natural science; hypothesis that Charles Darwin experienced conceptual influence of Humboldt brothers is advanced; Bohr's postulates are extrapolated to linguistics.

Не менш необхідним і повчальним, ніж розгляд самих теорій, законів та наукових принципів у лоні окремої науки, видається дослідження взаємовпливу та взаємозв'язку нових знань різних галузей наук. Це тим більш необхідно, що всі кардинальні питання, що стосуються природи такого феномену, як мова, лежать саме на зіткненні різних наук.

Історія науки демонструє певну міжгалузеву кореляцію чи взаємовплив нових знань. Обіг термінів давно став загальнонауковим, або ж наднауковим. Їх міграція з так званих природничих наук у так звані гуманітарні і *vice versa* стала звичною (ми не розділяємо цієї антитези, хоча й визнаємо її зручною з операційного погляду). Еволюція, кон(ди)вергенція, а(ди)симиляція, інтерференція, ентропія, ін(де-аб-ре)дукція, валентність, дистрибуція, деривація, похідна, релятивізм, контамінація, ізоморфізм, аглютинація, алгоритм, система, структура, морфологія, дуалізм, апперцепція, біфуркація, флуктуація, відносність, садівництво (порівн. веб-садівник, веб-садівництво в інформатиці) та багато інших термінів з успіхом обслуговують обидві гілки науки. Це явище надзвичайно показове, бо красномовно свідчить, з одного боку, про ізоморфізм між структурами природи і структурами людської свідомості, а з іншого боку – про універсальність самої людської свідомості, в основі відображальної функції якої лежать метафора, метонімія, аналогія. **Мова – це вічне називання різного одним і тим самим і одного й того самого**

різним. Схожість всього на все обумовлена монізмом Всесвіту – походженням **всього** від **одного**, що якраз і пояснюється різноманітними науковими теоріями, принципами, законами, гіпотезами.

Не можна вести мову про буквальний паралелізм ("рік у рік") між відкриттями та досягненнями в природничих науках і мовознавстві. Тут скоріше мова може іти про інтерференцію впливів, яка має хвильовий чи маятниковий характер. При цьому між відкриттям-причиною і відкриттям-реакцією іноді пролягає значний часовий проміжок, який може вимірюватися десятиками чи навіть сотнями років. **"Ідею вбити не можна"**. Вона, як камінь, кинутий у океан вічності, породжує хвилі на його поверхні, які поширюються в координатах часопростору, допоки рано чи пізно не знайдуть свого "приймача-адресата".

Традиційно прийнято вважати, що гуманітарні науки, зокрема мовознавство, в евристичному плані є, так би мовити, другорядними, вторинними відображеннями відкриттів, що вже відбулися в природничих науках. Це не завжди так.

Вперше класифікацію світу природи, наприклад, було запропоновано якраз швейцарським філологом-мовознавцем – професором грецької мови К. Геснером, який першим написав капітальну п'ятитомну працю "Історія тварин" (1537) [6, с. 72]. Причому К. Геснер прийшов до опису тварин, так би мовити, від **лінгвістичної необхідності**, намагаючись установити семантичну

ієрархію їхніх назв, і, таким чином, установити зв'язок між назвою тварини та її ознаками. Іншими словами, до класифікації тварин К.Геснер зайшов з іншого боку – у напрямку "від назви до організму". І лише значно пізніше класифікацію живої природи вже в напрямку "від організму до назви" було продовжено англійським ботаніком Д. Реєм у його величезній праці "Зведений реєстр рослин" (1686–1704), а затим науково обґрунтовано шведом К. Ліннеєм ("Система природи", "Сімейства рослин", 1741; "Види рослин", 1753) [6, с. 72–73]. Хто на кого вплинув, визначити нелегко.

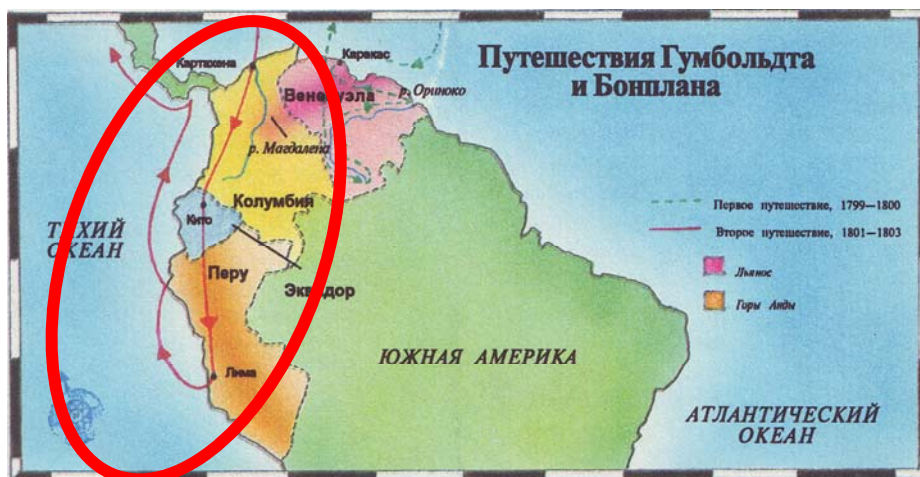
І вже на фоні публікації та поширення у Європі основних принципів класифікації організмів К. Ліннея, викладених у його "Видах рослин", які справили величезний вплив на європейську науку, не можна вважати випадковим постулювання принципів етнолінгвістики В. Гумбольдтом (1820), появу капітальної праці "Порівняльні словники усіх мов і говірок" (1786) П. Палласа, обґрунтування принципів порівняльно-історичного мовознавства Ф. Боппом (1816). Адже в основу класифікації організмів і класифікації мов було покладено єдиний **принцип порівняння**. Показово, що натуралістична експедиція Ч. Дарвіна на кораблі "Бігль" відбулася в 1831 р., тобто після першої (1799) та другої (1801) експедицій А. Гумбольдта до Південної Америки. Про відкриття, здійснені під час цих наукових експедицій, записами в щоденниках та думками про них, а саме – про мову та культуру інків, Александр Гумбольдт ділився зі своїм старшим братом Вільгельмом. Розповіді про Південну Америку не могли не вразити Вільгельма [3, с. 350]. Відкриття та теорії обох братів Гумбольдтів не могли не вплинути на натуралістичні погляди Ч. Дарвіна, який навіть **свою знамениту експедицію повторив тим самим маршрутом, що й Александр фон Гумбольдт** разом із французом Е. Бонпланом [6, с. 126]. Тому в науково-філософському, діалектико-евристичному плані вплив праць братів Гумбольдтів (не забуваймо, що Александр більшою мірою був якраз натуралістом) на формування світогляду Ч. Дарвіна, безсумнівно, мав місце. Такі роботи В. Гумбольдта, як "Про порівняльне вивчення мов з огляду на різні епохи їхнього розвитку" (1820) та "Про мову каві на острові Ява", "Про різноманітність будови людських мов та її вплив на духовний розвиток людства" (1830–1835) вже містять у собі ідею еволюції та порівняння і **методологічно** перегукуються зі знаменитою працею Ч. Дарвіна "Походження видів шляхом природного добору" (1859), де в чому випереджаючи чи передчуваючи деякі її положення. Таке наше припущення можна пояснити не лише концептуальним експансіонізмом мовознавця, а й

інформацією з наукових джерел: "Александр фон Гумбольдт розвинув порівняльний метод у географії..." , "... Вільгельм фон Гумбольдт заклав основи порівняльно-історичного вивчення мов" [9, т. 1, с. 536]. А вся теорія Ч. Дарвіна методологічно ґрунтується на порівнянні з метою виявлення відмінностей у живих організмах.

Ось кілька висловлювань В. Гумбольдта із його праць "Про порівняльне вивчення мов з огляду на різні епохи їхнього розвитку" та "Про різноманітність будови людських мов та її вплив на духовний розвиток людства", які прямо перегукуються з положеннями Ч. Дарвіна, де в чому передбачаючи їх: 1) "... Основним правилом повинно стати вивчення кожної окремої мови (як організму – авт.) в її внутрішній цілісності і **систематизація** всіх знайдених у ній аналогій з тим, щоб ... досягнути тенденцію до розвитку і вдосконалення ... мови" [4, с. 312]. Маємо кореляцію із Дарвіновим положенням про природний добір: виживає той організм, який більш досконало пристосувався; 2) "серед американських мов ... щонайменше 30 слід віднести до цілком невідомих" [4, с. 311–312]. Отже, Ч. Дарвіна на ідею порівняння та **систематизацію** об'єктів дослідження наштовхнуло багатство і різноманітність знайдених на американському континенті цілком невідомих, екзотичних організмів (галапагоські черепахи, ящірки, в'юрки), так само, як і В. Гумбольдта, наштовхнуло знайомство з екзотичними мовами американських індіанців, а також індонезійців.

І найголовніше 3): у В. Гумбольдта знаходимо ідею про те, що "мови за своєю внутрішньою будовою поділяються на класи, подібно до сімейств рослин..." [4, с. 312], ідею "**поступовості** прогресу і розвитку мовних форм" [4, с. 49, 56, 67, 97], ідею "загальної спорідненості мов" [4, с. 315], ідею порівняння "мовних організмів" [4, с. 25], але найцікавіше те, що **В. Гумбольдт майже передбачив дарвінівську ідею природного добору**: "Конкретна форма різних мов ... включає в себе завжди й одночасно негативну частину (обумовлену обмеженнями, накладеними в момент формування) і позитивну (що штовхає **недосконалий** пристрій рухатися до універсальної цілі)" [4, с. 246]. Пор. у Ч. Дарвіна: "у результаті боротьби за існування виживають ті організми, які виявились найпристосованішими, тобто ті, в яких зміни ознак виявились найкориснішими, у результаті чого нові корисні ознаки закріплюються спадковістю" [9, т.1, с. 553].

У решті-решт варто порівняти маршрути мандрівок А. Гумбольдта і Ч. Дарвіна до Південної Америки [6, с. 126–127]:



Карта мандрівки А. Гумбольдта і Е. Бонплана



Карта мандрівки Ч. Дарвіна і П. Фосета

Якщо подивитися на географічний ареал досліджень А. Гумбольдта і Ч. Дарвіна (на картах обведено овалами), то виникає питання: чи випадково Ч. Дарвін зосередив свою увагу саме на фауні і флорі Південної Америки? Чому він не приділив такої уваги Африці, Індії чи Індонезії? Може тому, що він вирішує пройти шляхом, вже раніше наміченим А. Гумбольдтом і Е. Бонпланом, власне, повторити маршрут їхньої мандрівки, розголос про яку поширився у Європі ХІХ ст.?

У свою чергу еволюційна теорія Ч. Дарвіна надзвичайно відчутно відбилася на усіх гуманітарних науках, включаючи мовознавство. Таким чином, мовознавство отримало від біології свої ж ідеї, але вже адаптовані до живих біологічних організмів, що дало їм новий поштовх і підняло їх на вищий щабель історичного розвитку. А. Шлейхера, наприклад, можна назвати "Дарвіном від лінгвістики". Варто лише фрагментарно проглянути його праці "Компендій порівняльної граматики індоевропейських мов" (1861–1862), "Теорія Дарвіна і мовознавство" (1863), "Про значення мови для природної історії людини" (1865), щоб переконатися в цьому. Усі перераховані теорії та принципи як гуманітарні, так і природничі, мали одну об'єднуючу методологічну особливість – **ідею порівняння та еволюції** класів, видів, одиниць.

Інтерференція ідей мала місце не лише в координатах "мовознавство ↔ біологія", а й "мовознавство ↔ фізика", "мовознавство ↔ хімія". Так, теорія електромагнітних хвиль М. Фарадея – Дж. Максвелла (1855) прямо корелює із цілим напрямом у лінгвістиці, який було започатковано Й. Шмідтом і який отримав назву "хвильова теорія мови" (1872). Важче, але можливо знайти аналогію між теорією спадковості Г. Менделя (1866), Періодичною системою елементів Д. Менделєєва (1869) й ученням І. Бодуена де Куртене про тотожність кореня та його психофонетичною теорією альтернатив (1895). Теорія відносності А. Ейнштейна (1905) породила хвилю епігонства у гуманітарній сфері загалом і в лінгвістиці зокрема (гіпотеза лінгвістичної відносності Сепіра – Уорфа (1921)). Іще раз зауважимо, що важко визначити, хто на кого впливав. Взаємовплив може бути абсолютно незбагненим і розірваним у часі. А. Ейнштейн, наприклад, зізнавався, що його теорія відносності – то прямий результат катарсисного впливу творів його улюбленого письменника Ф. Достоевського.

Принцип **квантовості** (порційності) змін природних явищ, запроваджений у фізиці Н. Бором та

А. Ейнштейном знаходить свою аналогію у мові, зокрема в поясненні відношень між іменами, яке запроваджено математиком Л.Ейлером – *незбіг, включення і перетин* [5, с. 62–68]. Так, щодо лексичної семантики перетин представляє собою доповнення нового кванту значення до попередньої семантики, а відтак – зміну семантичного стану слова.

Постулати Н. Бора, які прийнято як базові положення квантової теорії будови атома, формулюються так:

"1) атоми можуть тривалий час перебувати лише в певних (стаціонарних або квантових) станах, в яких, незважаючи на рух електронів, вони не випромінюють електромагнітних хвиль (не випромінюють енергію); 2) атоми випромінюють електромагнітні хвилі (енергію) під час переходу з одного стаціонарного стану в інший" [2, с. 175].

Якщо перехід атома з однієї орбіти на іншу супроводжується викидом енергії, яка вимірюється квантами, то діахронічний перехід слова з одного стану його форми і змісту до другого, третього і т.д. так само супроводжується зміною його **семантичної енергії** або зміною **соціальної валентності** шляхом збільшення чи зменшення квантів його семантики.

Тому ми не бачимо заперечень проти того, щоб постулати Н.Бора екстраполювати на лінгвістику: 1) мовні одиниці можуть певний час перебувати у певних станах (у незмінних ґештальтах), в яких, незважаючи на їх функціонування, виділяється всього лише одна фігура, і виділення нової фігури (себто утворення нового значення) не відбувається, відтак не відбувається переходу від одного стану до іншого (вони не випромінюють семантичної енергії). Це слова-терміни на кшталт **юнозонт** (радіотехнічний прилад), **ромбододекаедр** (форма кристала), **апарат Гольджі** (орган клітини) та ін.; 2) у ґештальтах мовних одиниць виділяється нова фігура, себто одиниці набувають нового семантичного значення (випромінюють семантичну енергію, вступаючи у відношення перетину з іншими ґештальтами), у результаті чого відбувається перехід від одного стану до іншого. Це слова-гіпероніми типу *іти, жити, дія, стан* та ін., семантика яких стримить до безкінечності.

Постулати Н. Бора виражаються формулою: $h\nu = E^1 - E^2$, яку слід читати так: квант енергії випроміненого фотона дорівнює різниці між двома енергетичними станами атома [2, с. 175–76; 9, т. І, с. 217]. ґештальт слова **сублімація** в українській мові спочатку мав тільки одну гностичну фігуру: *перехід твердої речовини в газоподіб-*

бний стан. Після поширення праць З. Фрейда, у ґешталті цього слова виділилась друга фігура *психічний процес перетворення афективних прагнень на цілі соціальної діяльності та творчості* [7, с. 866]. Різницю між цими двома семантичними станами слід вважати квантом семантичної енергії.

До речі, на необхідність застосування поняття кванту для опису мовних змін ще в 1966 р. у загальних рисах вказував Ю. Степанов, який зокрема зазначав, що "встановлення одиниць (виміру мовних змін – А.Б.) при вивченні будь-якого об'єкта дозволяє визначити загальне і відмінне, знайти повторюваність у різних явищах", що такими одиницями виміру змін повинні стати "мінімальні порції, кванти", що зміна значень слова на рівні індивідуального мовлення близько лежить до цих одиниць (квантів) [8, с. 243]. Є вагомий підстави стверджувати, що квантова природа змін у плані змісту слова аналогічна, ізоморфна природі змін у плані його вираження, що в основі змін і в змісті слова, і в його звуковій формі лежить один і той самий квантовий принцип. Така ідея цілком співзвучна з ідеєю Ю. Степанова, який зазначав, що основним принципом зміни значення слова полягає в "перерозподілі диференційних елементів значення в процесі передачі мовлення від мовця (синтезатора) до слухача (аналізатора) і закріплюється в процесі поширення зміни, прийняття її новою соціальною групою мовців. Цей принцип тотожний принципу змін плану вираження" [8, с. 243].

Традиційно вважається, що фундаторами психофізики є німецькі фізіологи В.-Е. Вебер і Г. Фехнер, але ніхто з фізиків, психологів і психофізиків не звертає уваги на те, що одним із фундаторів психофізики був І. Бодуен де Куртене. Особливо це стосується його класичної праці "Про зв'язок фонетичних уявлень із уявленнями морфологічними, синтаксичними і семасіологічними" [1]. Таке ігнорування, з одного боку, є зайвим свідченням того, що, на жаль, на магістральному напрямку пізнання мовознавство традиційно розцінюється як другорядна дорога, а з іншого – демонструє, наскільки шкідливим є панування поділу наук на природничі і гуманітарні. Фізик не вважає за необхідне цікавитися лінгвістикою та ще й ревниво охороняє зону своїх наукових інтересів від стороннього зазіхання, і *vice versa*, що неприйнятно. Мовознавство – це багатогранна **природничо (психофізична, психо(фізіологічна) наука**, яка збагатила людство не менше, ніж інші природничі науки.

Як бачимо, переважна більшість відкриттів у природничих науках у тій чи іншій мірі знайшла своє застосування в мовознавстві.

Лінгвістика, як і психологія, займає особливе місце серед інших наук. Важливо підкреслити, що коли якийсь учений-нелінгвіст здійснив певне відкриття у своїй галузі, то разом із цим спеціальним відкриттям він обов'язково здійснив також відкриття і в лінгвістиці. Як мінімум, він створив нове слово-термін або наповнив старе слово-термін новим значенням, як максимум – він обґрунтував нове бачення, новий психолінгвістичний ґештальт (мовою науки – новий напрям), який наповнив цілою системою нових слів-термінів і тим самим породив новий мовний факт у морфології, словотворі і навіть у синтаксисі (нові словосполучення), не кажучи вже про концептуальний вплив (як максимум), позаяк нейронно-синаптичні зв'язки, афференції, що проклались у його мозкові при усвідомленні і відображенні нового, за аналогією можуть спрацювати (і такі спрацьовують) і в "лінгвістичній голові". Ми вже не кажемо про те, що кожен термін перед тим, як стати власне терміном, є завжди метафорою: "електромагнітні хвилі", "сонячний вітер", "fuzzy control" (англ. "пухнастий контроль", "пухнасте (гнучке) управління") [11] тощо. Відтак учений завжди певною мірою поет. Точна метафора, як здається, – не менш важлива евристична знахідка, ніж математична формула, бо так само точно відображає природу речей. Мислення хорошего письменника, як і мислення математика, схожі. Обое деспоти духу. Хід думки фізика, біолога аналогічний думці мовознавця, тим більше, що мовознавство слід віднести до природничих наук, позаяк його об'єкт – мова є функцією центральної нервової системи. Воістину, скрипка на столі А. Ейнштейна потрібна так само, як і мікроскоп на столі у Й.-В. Гете.

1. Бодуэн де Куртене И.А. О связи фонетических представлений с представлениями морфологическими, синтаксическими и семасиологическими // Бодуэн де Куртене И.А. Избр. труды по общему языкознанию: В 2 т. – М., 1963. – Т. 2; 2. Гончаренко С.У. Фізика: Проб. навч. пос. – К., 1998; 3. Гулыга А.В. Вильгельм фон Гумбольдт и немецкая философская классика // Гумбольдт В. Избр. труды по языкознанию. – М., 1984; 4. Гумбольдт В. Избр. труды по языкознанию. – М., 1984; 5. Івін О.А. Логіка: Експериментальний навч. пос. – К., 1996; 6. Рейд С., Фара П., Эверетт Ф. История открытий. Энциклопедия. – М., 1997; 7. Словник іншомовних слів. – К., 2000; 8. Степанов Ю.С. Основы языкознания. – М., 1966; 9. Український Радянський Енциклопедичний Словник: У 3 т. – К., 1966 – 1968. – Т. 1–3; 10. Худяков А.И., Зароченцев К.Д. Психофизика // Психология: Учеб. – М., 1999; 11. Passino K. M., Yurkovich S. Fuzzy Control. – Cambridge, 2000.

Надійшла до редколегії 31.10.11

Г. Насенко, канд. філол. наук

СМИСЛ ТЕКСТУ: СУЧАСНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ ВИМІР, ПЕРЕДТЕРМІНОЛОГІЧНА ІСТОРІЯ

Вказано на основні аспекти дослідження смислової структури тексту як об'єкта сучасних лінгвістичних напрямів: когнітивно-дискурсивного, функціонально-стилістичного, синергетичного. Простежено за значеннями й функціонуванням передтермінів "смысль" і "сеньс" у староукраїнській літературній мові XVI–XVIII ст.

The article accentuates the main aspects of the survey of sense structure of text as the object of modern linguistic research trends: cognitive discursive, functional stylistic, synergistic. The author traced functioning of the prior terms "смысль" and "сеньс" in Old Ukrainian literary language of the 16th–18th centuries.

Серед основних принципів когнітивних наук визначають: репрезентацію знань як центральне поняття, моделювання як пізнавальний механізм, використання метафор, дослідження об'єктів чи явищ з погляду їх структури, міждисциплінарність та осмислення взаємодії людини з реальністю [3, с. 107–108]. У сучасній епістемології плідним визнається підхід до аналізу знань у зв'язку з іншими знаннями, зокрема історичні дослідження прийнято проектувати на проблеми, що виникають у науці сьо-

годення: це забезпечує двосторонній зв'язок між дослідженнями, проваджуваними в рамках даної дисципліни, і роботою історика науки [26, с.86, 111].

Наступність між середньовічною та сучасною наукою простежується зокрема і на рівні методологічному. Так, спеціальний метод *аналізу тексту*, визначальний для окреслення гуманітаристики, був ґрунтовно підготовлений біблійною екзегетикою, юридичною герменевтикою, а також історичною наукою [15, с.121–122]. У

концептосфері цих наук із проблематикою розуміння центральне місце посідали *слово* і *смысл*. Мета статті – огляд найважливіших проблем теорії тексту, пов'язаних із вивченням смислової структури тексту; встановлення особливостей передтермінологічного функціонування лексем *смысл*, *смысл* в історії української мови.

При вивченні смислу визначальними виявляються положення про його інтерпретативний, а отже й суб'єктивний характер: "Смисли народжуються, коли люди читають тексти, осмислюють те, що відбулося чи відбувається. Смисли не існують без осмислюючих світ і себе. Коли тексти ніхто не читає, то вони просто система знаків. Щоб вони стали носіями смислів, потрібен осмислюючий їх читач. Тільки у взаємодії людини з людиною, людини і тексту, людини і світу народжуються смисли ... без осмислюючого текст останні – лише можливості смислу" [12, с. 105-106]; пор. також: [5, с. 187], [23, с. 92], [13].

Проблематика гуманітаристики, зокрема й теорії тексту другої половини ХХ ст. - початку ХХІ ст., зазнала істотного впливу концепцій творчого розуміння, розвинутих у працях М.Бахтіна, ідей Ю.Лотмана про властивості тексту приписувати смисли: текст – не тільки генератор нових смислів, але й конденсатор культурної пам'яті [17, с. 21]. Відповідно інтерпретацію смислу тексту розуміють як суміщення "зрозумілого в мовному відношенні тексту зі знаннями про світ, це висновок про зміст тексту, пропущений через попередній досвід людини. Це завжди вихід за межі тексту як безпосередньої даності, в рамках якої людина залишається при простому осмисленні висловлення і тексту" [16, с. 93-94].

Становлення когнітивного напрямку в мовознавстві ознаменоване концепціями І.А. Мельчука та О.В. Бондарка. Вони впровадили у лінгвістику уявлення про смисл як когнітивну основу, тобто "як де-що, що знаходиться поза мовою, в свідомості мовця, те, що він вкладає в мовну форму та те, що може бути з неї вичленоване. Таке розуміння смислу може бути зведене до концепції О.О. Потебні" [9, с. 46], про це також [23, с. 88-89].

Співвідношення смислу з інформацією, знаннями, характерне для логіко-філософського підходу. Як вказує А.І. Новиков, лінгвістичний підхід в явному чи неявному вигляді базується на уявленнях про те, що ця інформація (смысл) безпосередньо міститься в висловленні, в тексті, а тому осягнення смислу видається чимось схожим на обчислення, виведення його в результаті виконання певних операцій [25]. Конструювання смислу ставить перед дослідниками проблему методів та процедур його вивчення, пор.: [21, с.10].

Пошук смислових одиниць здійснюється в теорії функціонально-семантичних категорій О.В.Бондарка: зовні мови, від універсальних, "загальнолюдських" смислових констант, і "зсередини мови", від конкретних змістових елементів висловлення, в безперервній взаємодії. [9, с.41].

Мовленнєвий смисл як "та інформація, яку хоче передати і передає мовець і та інформація, котру сприймає адресат; він являє собою взаємодію мовного змісту висловлення (семантичного комплексу, сформованого значеннями мовних одиниць та їх комбінацій), контекстуальної, ситуативної та енциклопедичної інформації. У сферу мовленнєвого смислу входять різномірні імплікації та пресупозиції. Можливі розходження в інтерпретації цих компонентів мовленнєвого смислу, пов'язані зі співвідношенням точок зору мовця і слухача" [6, с. 319].

Труднощі у вивченні смислу пов'язані також і з тим, що "не всі його компоненти знаходять чітке вербальне втілення. І тому "темноти" смислу швидше угадуються, ніж розуміються" [8, с. 247].

Смысл тексту перебуває у центрі уваги різних шкіл і напрямів: французької школи дискурсу [10, с. 133]; дискурсивного синтаксису: "Передбачають, що вивчення синтаксичної організації дискурсу може пролити світло на питання семантичної модуляції компонентів дискурсу, а також на процеси моделювання смислу шляхом дискурсивних структур" [7, 30]. У комунікативній лінгвістиці вивчається узагальнений комунікативний смисл дискурсу (тексту) [4, с. 80]. Моделювання смислової структури стає основним результатом когнітивної концепції макроструктур Т. ван Дейка, згідно з якою "синтаксичні та семантичні структури речення і тексту не довільні, вони відображають основні категорії та структури наших моделей пізнання дійсності" [11, с. 84]; пор. також: [33], [19]; [18, с. 497].

При вивченні смислової структури тексту окреслюють такі проблеми: виявлення елементів смислової структури тексту; принципи організації цих елементів у єдине ціле; взаємодія смислової та змістової сторін тексту. У цілому визнано, що смисл тексту принципово відрізняється від смислової сторони тих мовних одиниць, що ієрархічно знаходяться нижче; смислова структура має складну багаторівневу та багатоаспектну організацію; це власне структура, а не просте нагромадження смислів; до цієї структури можна підходити з позицій статичної та динамічної; смисл тексту виявляється не із сукупності експлікованих елементів, а імпліцитно присутній у відношеннях між ними і т.д. [14, с.115].

Нині відзначають співіснування трьох найважливіших підходів до вивчення та тлумачення смислової структури тексту: 1) смисл тексту на денотатній основі, звідси її представлення як ієрархії тем і підтем; 2) смислова структура тексту як ієрархія комунікативних програм; 3) як багаторівнева організація змістової сторони цілого тексту, обумовлена комплексом екстралінгвістичних факторів (аспект функціональної стилістики) [1, с. 388-389].

Перехід на смисловий код, можливо, як вказує О.І. Новиков, вимагає пошуку домінант, що стосовно тексту, зовнішньо проявляється такими одиницями як ключові слова, смислові віхи, опорні пункти, що створюють своєрідний "рельєф" формуюючогося в свідомості семантичного простору [25], також про це див.: [30]. Методики смислового аналізу тексту ґрунтуються на вивченні ключових лексичних засобів та словесно-художнього структурування тексту в цілому. Наприклад, суть методики смислової інтерпретації художнього тексту, розробленої Н.С. Болотновою, зводиться до аналізу його смислового розгортання на основі лексичної макроструктури і виділення лексичних мікроструктур "по вертикалі" (текстових парадигм) і "по горизонталі" (на рівні текстової синтагматики); [5, с. 127-130]. Н.Руснак вивчає смислову структуру діалектного тексту, що "складається із сукупності підтем, які в уяві дослідника можуть формувати певну схему. Підтему можуть відтворювати ключові слова. За принципом смислової структури вибудовується план переказу, де кожна підтема отримує заголовок" [28, с.98].

Ідея кооперації, синергії може сприяти розкриттю додаткового розуміння і пояснення, знаходженню нових – більш глибоких смислових горизонтів [12], [5, с.43-45].

Спроби формалізувати семантичну сферу тексту не завжди є успішними. Оглядаючи методики комп'ютерного моделювання смислу текстів (І.А. Мельчук, Ю.Д. Апресян та ін.), О. Селіванова робить висновок про те, що об'єктивно не всі тексти приступні до формалізованого картування, і тому воно здійснюється на основі описових контекстуально-інтерпретаційних методик, що дозволяють "роз'яснити двозначність, усуну-

ти неоднозначність, виявити імплікації, підтекст, пресупозиції, проаналізувати образність, метафоричність тощо" [29, с. 273].

Існують тексти, "розраховані на однозначність сприйняття, різнотлумачення їм протипоказані по своїй суті. Це тексти нехудожні (наукові, ділові). У такому разі подвійний смисл чи просто неясність, невизначеність смислу означає недосконалість тексту, його недостатню проробленість" [8, с. 245]. Таким чином проблема моделювання смислової структури тексту набуває особливої ваги при функціонально-стилістичних дослідженнях. Це інший підхід до смислу, за принципом: "що ми знаходимо зафіксованим у мові, або, іншими словами, які смисли в ній формально категоризовані" [9, 47]. Загальноновизнано, що з семантичною та структурною одиницею організації тексту органічно пов'язана його стильова визначеність. Стильова домінанта тексту виформовується із складної сукупності відносних текстових цілісностей, які підпорядковуються наскрізній, спроектованій на всю глибину текстового масиву тематичній і стильовій домініанті [2]. Стиль – основна властивість тексту [32, с. 11].

Глибоко розроблено проблему моделювання смислової структури наукового тексту в російській школі функціональної стилістики, де зміст наукового твору розглядають як наукове знання, представлене в єдності аспектів онтологічного, методологічного, аксіологічного, комунікативно-прагматичного. Кожен із цих аспектів має типізований характер мовленнєвої реалізації шляхом функціонально орієнтованих мовних (дотекстових) і текстових одиниць, організованих за принципом поля (М.П.Котюрова) чи субтексту (О.Баженова). [1, с. 390].

Апробовуючи інтегральний підхід до корпусу англомовних наукових текстів з інформатики, Т.Хомутова визначає смислову структуру як "сукупність когнітивно-, культурно-, соціально- і комунікативно обумовлених смислів, що актуалізуються в процесі комунікації. Смислова структура репрезентує декларативне і процедурне знання у вигляді ієрархії денотатів, тем і підтем, організованих з допомогою глобальної макроструктури тексту". Опосередкована граматичною структурою, смислова структура наукового тексту виражається в першу чергу з допомогою лексичного рівня відповідної підмови, термінологічний шар якої визначає онтологію певної предметної області [32, с. 7]. З позицій інтегрального підходу смислова структура тексту являє собою тематичну структуру тексту, організовану з допомогою глобальної семантичної структури, або макроструктури, такої, як "проблема" – "рішення", "загальне – часткове", "епістемічна ситуація" і т.д. Крім того, до елементів смислової структури належать також культурні та соціальні смисли, такі як модальні, експресивні, прагматичні і т.д. Граматичну структуру тут тлумачено як рівень проміжний між глибинним смисловим і поверхневим мовним рівнями [32, с. 22].

Як логічно пов'язана постає в сучасній лінгвістиці проблема реконструкції ментальних концептів, витоків ментальної лексики, походження постмодерних лінгвістичних термінів [20], [27], [13], [22], [24].

У літературній мові XVI–XVII ст. слов'янizm *смысль* функціонував із значеннями: 1) "почуття, фізіологічне відчуття": *смысли тѣла сѣтъ*: зрінє, обонанє, слухъ, смакованє и дотыканьє; 2) "розум": *Бовѣ(м) на словѣ* его не *ушѣкаемосѣ*, а *смысль* нашъ *прѣдкѣй* до *ушѣканѣ*, слово *нѣкѣды* не *змѣнаетсѣ*, а *смысль* *многѣкратне* бывае(т) *ушѣкиваний*; 3) "смысл, сенс слова": и *якось* то *улапывѣши* одно *словце*, несправедливе *смысль* его *выкладаешъ* (КСЛУМ).

Його відповідником виступала латинська за походженням лексема *сенс*, із лат. *sensus, us*: 1. "відчуття, почуття, сприйняття, здатність відчуття"; 2. "свідомість, тям"; 3. "розум, глузд, мислення"; 4. "розуміння, судження, смак, такт"; 5. "смысл, значення, зміст"; 6. "думка, поняття, ідея, сенс"; 7. "почуття, душевний стан"; 8. "спосіб мислення"; 9. "настрій"; 10. "речення, період". У текстах професорів Києво-Могилянської академії слово фіксується із значенням "глузд, сенс, смысл" (ЛУС, 586). П. Цимбалістий вказує, що в українську мову воно зайшло через польську, де функціонувало ще з XVI ст. [34, с. 334–335].

У літературній мові кінця XVI – початку XVII ст. вживалося досить широко, зокрема в З. Копистенського, П. Могили: 1. "сенс, смысл (стосовно слова)": *Ѡ превысокаѣм бгѣословѣ! але ѡбѣтѣицы той, треба ми двоюкого се(н)соу шѣкати, который тѣ(т) сѣм здае(т) быти*; Слова тие *вшишто* або *вши(ст)кихъ* *потагнуо* *могую(т)* *ишѣй се(н)сѣ* *мѣти*; И в тотъ *сенсѣ* *кончу* *тоѣ* *казанѣ*; Але *всѣ*, *иле* *есть* *ихъ*, *которѣи* *его* *каменемъ* *зовуть*... *въ* *той* *сенсѣ* *фундаментомъ*, *же* *онъ* – *або* *вѣрѣ* *бозства*... *напервѣй* *оказале* *оголосилъ*... *або* *же* *вѣры* *твердость*, – *або* *же* *онъ*, *першѣй* *въ* *личбѣ* *и* *выборнѣйшѣй*... Евангеліе по *свѣтѣ* *разсѣваль*; *Сципѣ(н)* *Африканскѣй* в той же *сенсѣ* *мовить*: Ваше *пожи(т)е* *которое* *называете* *животомъ* *смѣртъ* *есть*; 2) "розум", "розуміння": ...*барзѣй* *самимъ* *собѣ* *вѣрятъ*, *нѣжѣ* *старожитнымъ* *святымъ* *учителемъ* *црковнымъ*, *которыхъ* *писма*... *нищуютъ*. *окусуютъ*. *выворочаютъ* *и* *зѣ* *власного* *ихъ* *сенсу* *вызываютъ*!; *теды* *тыи* *слова* *ѣкѣм* *тѣрѣбуючи* *сенсѣ*, *до* *порѣ(д)кѣ* *взыванѣ* *стѣхъ* *неналежатъ*, *и* *на* *то(м)* *мѣстцѣ* *быти* *не* *могѣтъ*; 3) "відчуття, почуття", *пор.*: *Sensus, us*, *чувство, сми(с)ль* (ЛСл, 368); із цим значенням вступає в синонімічні стосунки із слов'янизмом *мысль*: *ѣко* *то* *часто* *трафлѣетсѣ* *межи* *межи* (!) *правными*, *которѣи* *мысль* *и* *сенсѣ* *тѣкстоу* *правдивого* *новы(м)* *выкладанѣ(м)* *ро(з)риваю(т)*, *пре(з)* *що* *великаѣ* *пѣнаѣ(й)* *соума* *оутратоу* *поноси(т)* (КСЛУМ). Уже тут простежується поняттяна глибина богословських та філософських понять-термінів *мысль*, *смысль*, *слово* і *сенсѣ*. Як поняття-термін герменевтики *сенсѣ* є результатом пізнання Святого Письма, що особливо виразно формулює Й.Галатовський: *чворакий* *ест* *сенсѣ* *в* *писмѣ* *Свѣтомъ* [34, с.334]. Весь діапазон значень пізніше фіксує Іван Максимович: *Sensus.us*. *чувство, чувствіє, разѣмъ* *смысль*, *разѣмѣніє*, *смышленіє*, *мысль* *ѣмъ*, *слогъ*, *нравъ*, *намѣреніє*, *мнѣніє*. *Sensus animi. mentis. мысль. смы(с)ль* (М., 2179).

Запозичення лексеми *текстѣ* відбувалося, як свідчать контексти, одночасно; П.Цимбалістий наводить приклади із Огієнкових студій Крехівського Апостола, творів Клірика Острозького [34, с. 351], *пор.* також у П.Могили : *Книга* *той* *порѣдокъ* *ѣ* *собѣ* *маючаѣ*, *звыкла* *называтисѣ* *Дѣалектоѣ* *Словенскимъ* *Слѣжебни(к)*. И *любо* *пре(д)* *килкома* *лѣтми*, *шныи* *ѣ* *текстѣ* *Грецкогѣ* *морѣ* *дивнии*, *ѣ* *дрѣкарнѣ* *тѣтешнеи* *Печ(р)скои* (!) *подалисмѣ* (КСЛУМ). Зв'язок із поняттям писемного, зокрема друкованого *тексту* тут очевидний: *Штосѣ* *засѣ* *тычѣтъ* *новѣвыниклыхъ*, *што* *день* *ѣмѣнныхъ*, *такъ* *Текстѣ* *яко* *и* *сенсѣ*, *ишѣмъ* *Тѣпографѣамъ* *звичайныхъ* *корректѣръ* *и* *поправокъ* (КСЛУМ). На це вказують і перекладні старо-

українські лексикони: *textus*, *us*. *textum*. тчєніє, *пи(с)мо сѣщеє* (ЛСл, 397), так само: *Textus.us* тканіє, плетєніє, *пи(с)мо сѣщеє* (М, 1313).

У російську літературно-писемну мову *сєнсь* потрапляє з викладами диякона Теофана (1676–80), перекладача творів Ставровецького та Галятівського [34, с. 334], *текст* – у наслідувальний "Повісті слізній" Хворостініна (1625) [34, с. 351]. Про термінологічні значення *текст* (і *дискурсу*), як указує В.Дем'янюк, свідчать матеріали XVIII ст. [13].

Паралельно функціонувала також лексема *змысль*: як варіант із природною для української вимови регресивною асиміляцією, так і під впливом польської: 1) "почуття, фізіологічне відчуття": Певна бѣдетъ: же пѣть ранѣ помнѣчи Хвѣхъ, мѣти бѣдетъ пѣт *змысливъ* кѣ бытвѣ готовыхъ; Той первый розѣмъ и способъ мѣй въ всѣхъ твоихъ постѣпкахъ, которыи любѣ ведлѣтъ *змысливъ* позвѣрхвны(х), любѣ ведлѣтъ розѣмъ внѣтрности справовати бѣдемъ ѡ возлюбленіи (КСлУМ). Вона входила до концептосфери ментального разом із *змысльне*, *смыслне* (стп. *zmysłnie*) "чуттєво", "зумисно, навмисно"; *змысльность* (стп. *zmysłność*) "вимисел, вигадка, видумка, фальш", *змышлене* (стп. *zmyslenie*) "вигадка, вимисел", "задум, замисел", *змышлений, змишлений, змышленный, змышленный* (стп. *zmysłony*) "фальшивий", *змышляти, змысляти, змышляти, змышляти, змышляти, змышляти, змышляти, змышляти* (стп. *zmyślać*) "вигадувати, придумувати", "фальсифікувати, піддробляти", "лицемірити", "вважатися", *змышляти* "замышляти, намірюватися", *змышляньє* (стп. *zmyślanie*) та ін. (див.: СУМ 16–17, 12, с. 68–71). Ці форми виявилися досить тривалими, в усякому разі в українсько-німецькому словнику Є.Желєхівського та С.Недільського наводяться *Змисл, змислений, змисленник, змисленність, -ости, змислити, змысляти, змыслный, змыслность, змысловий, змысловість, -ости* (Ж, 306). Про те, що ці лексеми не належали виключно галицькому варіанту літературної мови, свідчать матеріали словника Б.Грінченка: він фіксує *Змисел, слу, м. Чувство; Змислений, а, е 1) Подуманный, придуманный; выдуманный. 2) Чувственный, видимый; Змысляти, лю, лиш, гл. Подумать, придумать; выдумать* (Гр, 2, 165).

Давнє *смысл* у сучасній українській мові продовжує функціонувати як: 1. Уявлення про щось, поняття, розуміння чого-небудь; 2. Внутрішній зміст, суть чого-небудь; значення; 3. Мета, завдання, призначення чого-небудь (СУМ, IX, 405). За діапазоном значень латинізм *сєнс* виступає його синонімом: 1. Суть чого-небудь, зміст; 2. Розумна підстава, рація; 3. Мета, основне призначення чого-небудь (СУМ, IX, 124).

Маючи широке поле функціонування, філософський термін *смысл* (ФЕС, 590) зазнає конкуренції з боку терміна *сєнс*. Так, у новітніх філософських працях *сєнс* може вживатися і під впливом англійської мови, і як реакція відчуження від слов'янзму, що може сприйматися як русизм: пор.: "сєнс потрібно шукати не у свідомості та не в об'єктах, він - у сталих структурах комунікації, які дають її користувачам змогу щось висловлювати, залишаючи їх в полоні ілюзії, що їхній дискурс є вірним слугою їхніх думок" [31, с. 219–220].

Проблематика сучасного мовознавства, що апробує когнітивно-дискурсивні, функціонально-стилістичні, синергетичні підходи до моделювання смислової структури тексту, у площині терміноряду виявляє генетичний зв'язок із герменевтичними практиками середньовіччя. У староукраїнській літературній мові закріплювалися уявлення про *смысл* і *сєнс* як результати ментальної

діяльності, зокрема тлумачення *слова* і *тексту*, про їх неоднорідність та суб'єктивний характер. Реконструкція концептосфери наукової картини світу середньокраїнського періоду потребує подальшої деталізації.

1. Баженова Е.А., Котурова М.П. Смысловая структура (смысл) текста // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. – М., 2006. – С. 388–392; 2. Баранник Д.Х. Текст // Украинська мова. Енциклопедія. – К, 2007. – С. 704–705; 3. Басканский О.Е., Кучер Е.Н. Когнитивная философия как методологическая рефлексия когнитивных наук // Синергетическая парадигма. – М., 2004. – С. 107–130; 4. Бацевич Ф. Лингвистична генетика: проблеми і перспективи. – Л., 2005. – 264 с.; 5. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус. – М., 2009. – 384 с.; 6. Бондарко А.В. Интерпретация понятия "Смысл" // Словарь. Грамматика. Текст. – М., 1996. – С. 316–321; 7. Борботько В.Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. – М., 2007. – 288 с.; 8. Валгина Н.С. Теория текста. – М., 2003. – 280 с.; 9. Воронников Ю.Л. В поисках смыслового каркаса языка // Язык как материя смысла: Сб. ст. к 90-летию академика Н.Ю. Шведовой. – М., 2007. – 735 с.; 10. Гийому Ж., Мальдидье Д. О новых приемах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. – М., 1999. – С. 124–136; 11. Дейк Т. ван. Эпизодические модели в обработке дискурса // Язык. Познавание. Коммуникация. – М., 1989. – С. 68–110; 12. Делокаров К.Х. Синергетика и динамика базовых смыслов // Синергетическая парадигма. – М., 2004. – С. 88–106; 13. Дем'янюк В.З. Текст и дискурс как термины и слова обыденного языка // www.infolex.ru/Txtsdsvol.htm; 14. Земская Ю.Н., Качесова И.Ю., Комиссарова Л.М., Панченко Н.В., Чувакин А.А. Теория текста – М., 2010. – 224 с.; 15. Касавин И.Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. – М., 2008. – 544 с.; 16. Кубрякова Е.С. Текст – проблемы понимания и интерпретации // Семантика целого текста. Тезисы выступлений на совещании. (Одесса, сентябрь 1987). – М., 1987. – С. 93–94; 17. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – 464 с.; 18. Лукин В.А. В поисках "смыслового исхода" типологии текста // Язык как материя смысла. – М., 2007. – С. 497–517; 19. Масленникова Е.М. Моделирование смысловой структуры текста при переводе // <http://www.lingvolab.chat.ru/library/modeling.htm>; 20. Макееева И.И. Языковые концепты в истории русского языка // Язык о языке: Сб. статей / Под общ. рук. и ред. Н.Д. Арутюновой. – М., 2000. – С. 63–155; 21. Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей "СМЫСЛ–ТЕКСТ". – М., 1999. – I–XXII, 346 с.; 22. Мех Н.О. Интерпретация концептов *слово, мова* в українській культурній традиції. – К., 2008. – 211 с.; 23. Непуйвода Н.Ф. Мова української науково-технічної літератури (функціонально-стилістичний аспект) – К., 1997. – 303 с.; 24. Ніка О.І. "Дискурс" в історико-слов'янських паралелях // Studia linguistica: 36. наук. праць. – Вип. 5, част. 2. – К., 2011. – С. 417–422; 25. Новиков А.И. Смысл: семь дихотомических признаков // http://teneta.rinet.ru/rus/ne/novikov_smysl-sem.html; 26. Опу С. История науки и энтропия научных систем. Горизонты ретроспекции // История. Эпистемология. Язык. – М., 2000. – С. 84–118; 27. Радзієвська Т.В. Концептуалізація ментального простору в українській мові // Мовознавство, 1998. – № 2–3. – С. 107–117; 28. Руснак Н. О. Лінгвокогнітивні та прагматичні виміри діалектних текстів буковинських говірок. – Чернівці, 2009. – 447 с.; 29. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К., 2002. – 336 с.; 30. Фадеева Г.М. "Лексикон - текст - дискурс" с позиций исследовательской практики // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – Вып. 559. Языкознание. Язык в мире дискурсов. Лексикон. Текст. Дискурс. – М., 2009. – С. 90–99; 31. Філософські дискурси раціональності / [В.В. Лях, В.С. Пазенок, Я.В. Любимий та ін.]. – К., 2010. – 429 с.; 32. Хомутова Т.Н. Научный текст: теоретические основы интегрального подхода: автореф. дисс... доктора филол. наук. – М., 2010. – 43 с.; 33. Чейлитко Н. Лексико-тематична модель дискурсу, створена на основі знань про синтаксичну організацію дискурсу // Семантика мови і тексту. Матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції 21–23 вересня 2009 р. Част. II. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 368–370; 34. Cymbalisty P. Ukrainian linguistic elements in the Russian language, 1680–1760. – London, 1991. – 436 с.

Джерела ілюстративного матеріалу:

Гр. – Словарь української мови зібрала редакція журналу "Київська Старина". Упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко: У 4-х т. – К., 1996.

Ж. – Малоруско-німецкий словарь уложив Євгеній Желеховський – Л., 1884 / Jevhen Želechovskij und Sofron Nediľ'skij. Ukrainisch-Deutsches Wörterbuch, I–II. – Lemberg 1882–86. Фотопередрук з післясловом Олексі Горбача. – Мюнхен, 1982. – Т. I (A–K). – 394 с.

КСлУМ – Картоотека "Словника української мови XVI – першої половини XVII ст." // Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Відділ української мови. – Рукопис.

ЛУС – Литвинов В.Д. Латинсько-український словник. – К., 1998. – 712 с. ЛСл – Славинецький Є. Лексикон латинський // "Лексикон латинський" Є. Славинецького, "Лексикон словено-латинський" Є. Славинецького та А.Корецького-Сатановського / Підгот. до вид. В.В. Німчук. – К., 1973. – С. 59–420.

М – Максимович І. Лексикон латинсько-слов'янський. 1718–1724. Фотопередрук Олексі Горбача. – Рим, 1991.

СУМ – Словник української мови: в 11 т. – К., 1970-1980.
 СУМ 16-17 – Словник української мови XVI – першої половини
 XVII ст.: Вип. 1-15. – Л., 1994–2010.
 ФЕС – Філософський енциклопедичний словник. – К., 2002. – 744 с.
 Сл. – Славинецький Є. Лексикон латинський // "Лексикон латинсь-
 кий" Є. Славинецького. "Лексикон словено-латинський" Є. Славинець-

кого та А. Корецького-Сатановського / Підгот. до вид. В.В. Німчук. – К.,
 1973. – С.59-420.

Надійшла до редколегії 10.10.11

Г. Черненко, канд. філол. наук

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА ЕКСПЕРТИЗА В ДІАДІ "ФІЛОЛОГІЯ – СОЦІУМ"

Запропоновано термін "лінгвокультурологічна експертиза" на позначення соціолінгвістичних та лінгвокультурологічних досліджень, результати яких можуть бути застосовані і оприлюднені за межами мовознавства. Така експертиза – один зі способів посилити інтерес громадськості до сучасної лінгвістики.

The author offers the term "linguocultural expertise" to denote a sociolinguistic or linguocultural investigation which may be conducted beyond Linguistics. This is one of the ways to increase public interest to the modern linguistics.

У цій статті розглядається лінгвокультурологічна експертиза (термін автора) як різновид лінгвістичної експертизи і дієвий механізм поновлення зворотного зв'язку в діаді "філологія – соціум". Якими б цікавими й валідними не були результати сучасних лінгвокультурологічних та соціолінгвістичних розвідок, вони будуть ексклюзивним надбанням мовознавців, доки щодо філології лишатиметься справедливим твердження про відсутність зовнішнього спостерігача – тобто брак зацікавленого погляду ззовні. "Саме для цього зовнішнього спостереження потрібні відкриті дискусії в професійному середовищі широкого кола... Потрібна публіцистична діяльність, яка би доводила цінність досліджень для суспільства в широкому значенні" [11]. Схожі думки висловила Н. Озерова в нарисі про В. Русанівського: "Учений завжди розумів: якщо ти хочеш, щоб твоя наука пішла в люди, треба про її досягнення створювати популярні праці" [13, с. 8]. Коли ми маємо справу з розробками, здійсненими в межах антропологічної та соціологічної парадигми, відсутність популяризаторської діяльності призводить до того, що досліджуваний об'єкт, тобто індивід і соціум, залишається необізнаним з тими особливостями власної природи, яка розкривається в присвячених йому наукових філологічних працях.

Діалог "суспільство – філологія" подеколи зводиться до декларативного обопільного ігнорування. "По-моєму, правила нужны только самим филологам, для того чтобы было чем заниматься. Предлагаю филологам не навязывать другим свои условности (кофе – оно, иначе у филолога истерика)" – це одне з повідомлень (мовою оригіналу), залишене на форумі, присвяченому утилітарним аспектам філологічної науки [8] (Див також про сумніви щодо потрібності філології і спроби їх спростувати: [4], [15]). Антитезою до цього висловлювання виглядає чи то іронічна, чи то серйозна заява професора О. Ошовата, що прозвучала на Пушкінських читаннях в Тарту: "Наступну конференцію ми присвячимо одній комі у Пушкіна. Тим самим ми й надалі будемо поглиблювати цю прірву між нами, які люблять та вміють цим займатися, і тими, хто цього не любить і не вміє" (цит. за [11]).

Герметичність філології та загалом гуманітарних наук на пострадянському просторі схильні вважати результатом тривалої ідеологізованості вітчизняних гуманітаріїв. Мовляв, якщо вони зачіпали проблеми суспільно значущі, то не могли уникнути заангажованості. Якщо ж хотіли залишатися неупередженими, мусили братися за теми, далекі від проблем, важливих для широкого загалу [2], [11]. Однак недооцінка гуманітарних наук суспільством характерна не лише для пострадянського простору. У США ситуація, виявляється, схожа: "Коли політики... говорять про вищу освіту, вони говорять майже завжди про математику і природничі науки. Звичайно, технології створюють майбутнє. Але... нам потрібно осмислити його, і цьому вчать науки гуманіта-

рні... Освіта у сфері гуманітарних наук створює громадян, людей, які здатні мислити широко й критично щодо себе самих і світу" [22]. Цим думкам суголосні міркування проф. О. Ошовата: "Історія, так само як філологія, формує базові навички мислення і розуміння себе і як індивіда, і як соціальної фігури. Особливо зараз це необхідно. Захопившись валютоємними науками, людина потребує самоідентифікації, що неможливо без гуманітарних наук" [5] (Існує, однак, й інша думка, висловлена з цього приводу в приватній розмові к.філол.н. П. Поберезкіною: "Коли філологія займає надміру велике місце в житті суспільства, це свідчить про тоталітарний режим або недорозвиненість інших громадянських структур").

Для того, щоб філологія, як одна з наук гуманітарного циклу, могла успішно виконувати свою суспільну смислоінтерпретуючу та смислотворчу функції, необхідно подолати її герметичність, максимально розширюючи комунікацію із зацікавленою спільнотою. Один із способів – здійснення лінгвокультурологічної експертизи та оприлюднення її результатів.

Наявні в науковій літературі визначення лінгвістичної експертизи не передбачають завдань, які б корелювали з лінгвокультурологічними дослідженнями. Вузьке значення терміна зводиться до можливостей застосування мовознавчих досягнень як доказової бази в суді ([6, с. 161;14]) та ін. Широке – включає до кола об'єктів лінгвістичної експертизи інші аспекти права: термінологічний аналіз законодавчих документів, дотримання мовних прав під час судових засідань тощо ([1, с. 16; 20, с. 21]). Однак словникова дефініція лексики "право" [3, с. 917] містить семи релігійні "постулати", "давні звичаї", "інтереси особи, соціальної групи". Тут ідеться вже про норми, не зафіксовані юридично, але прийняті певною соціальною групою. Група може претендувати на юридичне закріплення таких норм задля задоволення своїх інтересів, а може обмежитися правом на моральний осуд. Ці семантичні нюанси набувають актуальності в період, коли відбувається активне реформування правової системи й трансформація ціннісних настанов, як от, наприклад, зараз в Україні. У таких умовах особливо дієвими важелями впливу на громадський порядок, що є безпосередньою метою правової системи, стають не лише закони й постанови суду, але й публічне мовлення: шкільні підручники, художня література, засоби масової інформації, реклама тощо.

Контроль за впливом, який чинять перлокутивно навантажені тексти на соціум, має здійснювати Національна експертна комісія захисту суспільної моралі з опорою на *Закон України "Про захист суспільної моралі" № 1296-IV від 20 листопада 2003 р. У ньому прописані механізми захисту суспільної свідомості від "продукції, що містить елементи або пропаганду культу насильства, жорстокості, порнографії"* [9].

Питання – в ефективності комісії, діяльність якої не має належного законодавчого і професійного підґрунтя. Це стало очевидно під час славнозвісного скандалу довкола заборони роману О. Ульяненка "Жінка його мрії". З одного боку – закон з непевними визначеннями еротики й порнографії, а також винятками, які передбачені для видатних авторів, а з іншого – страх перед цензурою та ім'я автора, якого можна вважати видатним. **Чіткі аргументи** могла б надати сторонам конфлікту **лінгвістична експертиза і роману, і закону. Так, наприклад, у Росії саме на підставі лінгвістичної експертизи був заборонений як порнографічний один з романів Б. Ширянова** [1, с. 527].

Серед функцій НЕК з питань суспільної моралі є й такі, які не регулюються дією названого Закону. Це "аналіз процесів і тенденцій, що відбуваються у сфері захисту суспільної моралі, розроблення для органів державної влади та органів місцевого самоврядування рекомендацій з їх правового регулювання", а також "виховання майбутніх поколінь українців на основі традиційних духовних і культурних цінностей, уявлень про добро, честь, гідність, громадський обов'язок, совість, справедливність, на засадах народних традицій, українських звичаїв, етичних норм і правил поведінки, що склалися у суспільстві" [12]. Лінгвістичні дослідження, необхідні для забезпечення виконання цих завдань, А. Баранов назвав "мониторингом станів суспільної свідомості" [1, с. 324]. Так, за допомогою методів, якими володіють мовознавці, можна:

- виявити ціннісні концепти, представлені в досліджуваному тексті;
- визначити, яке оцінне забарвлення (загальнопозитивне чи загальнонегативне) має текст;
- описати аксіологічний смисловий спектр "народних традицій, українських звичаїв, етичних норм і правил поведінки, що склалися у суспільстві", зокрема з точки зору його релевантності сучасним потребам українського соціуму;
- орієнтуючись на загальносвітові тенденції демократизації та розвитку суспільної толерантності, встановити пануючі оцінні настанови щодо певних, переважно меншинних, соціокультурних груп і те, наскільки ці настанови узгоджуються із "уявленнями про добро, честь, гідність, громадський обов'язок, совість, справедливність".

Контент-аналіз, когнітивно-дискурсивний аналіз, семіотичний аналіз та інші лінгвістичні методи до певної міри незамінні при вирішенні цих завдань остільки, оскільки за їхньою допомогою можна "зчитувати" інформацію, що часто не висловлюється прямо.

Наведемо приклади деяких досліджень, в яких аналізується і, в певному сенсі, декодується культурно-ціннісний зміст різних семіотичних сфер функціонування соціуму, що може бути цікавим широкому загалу.

У 2001 р. автором цієї статті із застосуванням логічного аналізу мови було досліджено імпліцитні оцінки, приховані в текстах, розміщених у той час на рекламних біл-бордах. У результаті було виявлено і доведено, що реклама може не лише пропагувати цінності, які суперечать традиційно прийнятим (наприклад, реклама трилезової бритви ТМ "BIC" з написом *"Третій не зайвий"* і зображенням чоловіка та двох жінок), але й принижувати гідність адресата. Так, на тогочасних постерах компанії UNITRADE над питанням *"Думаєш, у нього є мобільний?"* височіла похмура фігура снігової людини. У процесі експлікації логічного ланцюжка, який мав зв'язати вихідне судження *У снігової людини немає мобільного телефона* з апперцептивним для кожного рекламного тексту висновком-імперативом *Купуйте наш товар*, оприявнювалася ще одна прихована тут пропозиція: **Якщо в тебе немає мобільного телефо-*

на, значить ти подібний до снігової (нецивілізованої) людини [18]. Результати цього дослідження були представлені широкій аудиторії на сторінках тижневика "Дзеркало тижня" [16].

У Російській Федерації фахівців-мовознавців попросили спрогнозувати, який вплив може спричинити на аудиторію сценарій фільму "Москва", у разі якщо його буде екранізовано. Визначивши, що частотність негативно забарвленої лексики в цьому сценарії суттєво перевищує її частотність у повсякденному мовленні, фахівцями було зроблено висновок про ймовірність його негативного впливу на реципієнтів [1, с. 526].

У 2005 р. О. Сидоренко та В. Широков за допомогою компонентного, статистичного та контент-аналізу здійснили моніторинг партійних програм різних політичних сил України, дослідивши лексику-семантичний склад відповідних текстів і виявивши таким чином, якими є пріоритети та цілі цих партій і наскільки суттєво вони відрізняються. На жаль, результати не були широко обнародовані [20].

За даними соціопитувань, пересічних громадян України турбують у першу чергу економічні, а не мовні та національні питання [21], проте, звернувшись до історії, можна бачити: суттєві політичні, економічні та геополітичні зміни починаються, як правило, у просторі дискурсу. Гуманітарні науки разом з філологією, у тому числі через механізм лінгвокультурологічної експертизи, здатні своєчасно діагностувати ці зміни і, таким чином, надати громадськості можливість передбачати наслідки своєї символічної діяльності. Так, напередодні "Помаранчевої революції" нами були досліджені критерії мовних оцінок, зафіксованих у текстах друкованих засобів масової інформації, за період 2004 р. Вдалося встановити превалювання негативних оцінок над позитивними як у провладних, так і в опозиційних виданнях, а також домінування оцінок з критеріями, співвідносними із ціннісними концептами семантичного поля "сила". Це такі концепти, як **УСПІШНІСТЬ, СМІЛИВІСТЬ, ФІЗИЧНА СИЛА, МОРАЛЬНА СИЛА, КІЛЬКІСНА ПЕРЕВАГА** тощо: *"Сила і влада – це завжди синоніми"* (Піховшик В. "Епіцентр" //1+1. Березень, 2003), *Вони мене бояться. Я їх не боюсь*" (Л. Кучма в програмі "Енергетичне поле" //УТ-1. 16.07.2002), *"Террор – средство слабых"* (Поляков О. Вечірня свобода. 25.10.2002) тощо. Спираючись на твердження соціологів про те, що цінності цього типу виходять на перший план у суспільствах під час політико-економічних змін, різноманітних соціальних потрясінь, ми припустили, що Україна також знаходиться або наближається до такого періоду своєї історії [19]. Як відомо, невдовзі цей прогноз справдився.

Іноді, коли йдеться про феномени минулого, концептуальний та контент-аналіз текстів, створених у ті часи, – єдиний спосіб отримати інформацію про аксіологічні аспекти суспільного життя. Таким чином нам вдалося дослідити динаміку в поглядах українських жінок на різні родинні моделі за останні двадцять років. Про позицію сучасних українок можна було дізнатися шляхом інтерв'ю, але міркування громадян України радянської в такій спосіб з'ясувати було б непросто. Їхні спогади про власні думки двадцятирічної давнини були б неминуче викривлені впливами, які нашарувалися за минулий час. Ми могли спиратися лише на тогочасні тексти, де фіксувалася пряма мова жінок, які висловлювали своє ставлення до чоловіків. Доступними для дослідження текстами виявилися листи читачок, опубліковані в жіночих журналах. Ми проаналізували мовні оцінки з об'єктом "чоловік" у листах читачок журналу "Жінка" (колишня назва "Радянська жінка"), опублікованих у період 1984 – 1990-х рр. та 2004 – 2010-х рр., на-

приклад: *Чоловік вважає, що його обов'язок у сім'ї – вчасно приносити зарплату. Повернеться з роботи додому – і до телевізора. А хто мені допоможе...? (Радянська жінка. – 1987. – №1. – С. 24); Нехай мені напише хоч єдиний чоловік, який вважає себе духовно багатим. Наперед знаю – жодного такого чоловіка на всю країну не знайдеться (Радянська жінка. – 1989. – №3. – С. 28); Вони всі ласо позирають на мої капітали, розкішний опель і замський будинок (Жінка. – 2007. – №12. – С. 26) [17].* Отримані дані засвідчили, що з 1984 р. до 2004 р. відбулося зростання кількості оцінок за критеріями, що співвідносяться із цінностями патріархальної родини, а отже можна припустити, що саме ця родинна модель набула більшої популярності серед українського жіноцтва сучасності, у той час як в УРСР жінки віддавали перевагу моделі егалітарній.

Результати цих та інших подібних досліджень можуть бути представлені у формі експертного висновку. За відсутності відповідної законодавчої бази він не матиме безпосередньої правової сили – лише рекомендаційно-консультативну. Однак якщо з результатами експертизи будуть ознайомлені представники зацікавленої громадськості, наприклад, через ЗМІ, він набуде певної соціальної значущості. Більше того, юридична факультативність таких експертиз і їхня можлива варіативність залежно від виконавця робить їх адекватним способом впливу на аксіологічні настанови в умовах інформаційного суспільства, базованого на принципах свободи слова.

Отже, лінгвістичне дослідження, присвячене опри-
явленню культурних особливостей і ціннісних настанов суспільства, що містяться в перлокутивно навантажених текстах, можна назвати лінгвокультурологічною експертизою. Ці дослідження здійснюються, і широкий загал може цікавитися ними. Вони потребують популяризації через ЗМІ, заклади освіти, публічні лекції та будь-яким іншим шляхом. Так вони ставатимуть відкритими уразі того самого зовнішнього спостерігача,

що є об'єктом лінгвокультурологічних та соціолінгвістичних досліджень і водночас – має бути "споживачем" результатів цих досліджень. У такий спосіб сти-
мулюватиметься, з одного боку, цікавість суспільства до філології, а з іншого – філологічні розробки в актуальному для соціуму напрямку.

1. Баранов А.Н. Лингвистическая экспертиза текста. – М., 2007;
2. Батыгин Г. Преемственность российской социологической традиции // Социология в России. Под ред. В. А. Ядова. – http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociology/yadov/01.php;
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К., 2004;
4. Вопрос: зачем нужны филологи? // <http://otvet.mail.ru/question/31030532>;
5. Гончарук Т. Новое образование. Гуманитарный взрыв в "Вышке". Глеб Морев встретился с теми, кто за это образование отвечает // <http://www.afisha.ru/article/obrazovanie-v-vishke/>;
6. Горошко Е.И. Судебная лингвистика: становление теоретической парадигмы // Теория та практика судової експертизи і криміналістики. – Х., 2005. – Вип. 5;
7. Дзявевич Т.М., Черненко Г.А. Право порівнювати // Дзеркало тижня. – 2010. – 14 серпня;
8. Для чего и кому нужна филология // <http://www.ateism.ru/forum/viewtopic.php?f=19&t=6419&start=0>;
9. Закон України про захист суспільної моралі // <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/1296-15>;
10. Колб Л. Где учат "На отлично" // Сегодня. – 2012. – 15 мая;
11. Мельникова-Григорьева Е., Соловьев-Фридман Д. Жаркое научное лето 2008-го. Берлин – Петербург. Часть вторая. Тенденции // <http://www.russ.ru/content/view/full/98829>;
12. Національна експертна комісія України з питань захисту суспільної моралі. Загальні відомості // <http://www.moral.gov.ua/pages/2/>;
13. Озерова Н.Г. Слово і доля // Мовознавство. – 2011. – №3;
14. Прайді Ю.Ф. Проблеми лінгвістичної експертизи усного і письмового мовлення в дослідженнях українських учених // Теорія та практика судової експертизи і криміналістики. – Х., 2005. – Вип. 5;
15. Рудалев А. Поминки по филологии? // <http://www.zavtra.ru/denlit/154/52.html>;
16. Черненко А. Ликвидация рекламной безграмотности // Зеркало недели. – 2002. – 16 февраля;
17. Черненко Г.А. Аксіологічні настанови щодо чоловіків у листах до журналу "Жінка" (за 1984 – 1990 рр. та 2004 – 2010 рр.) // Мова і культура. – К., 2011. – Вип. 14. – Т. II;
18. Черненко Г.А. К вопросу о систематизации языковых импликаций // Мова і культура: Зб. наук. праць. – К., 2002. – Вип. 5. – Т. II. – Ч.2;
19. Черненко Г.А. Ціннісні концепти в українських ЗМІ напередодні помаранчевої революції // Актуальні проблеми менталінгвістики. – Черкаси, 2005;
20. Широков В.А., Сидоренко О.О. Наукові засади лінгвістичної експертизи політичних та правових документів. Постановка проблеми // Мовознавство. – 2005. – №2;
21. Які проблеми турбують українців найбільше? // Київський міжнародний інститут соціології. – <http://kiis.com.ua/ua/news/view-145.html>;
22. Faulty Towers: The Crisis in Higher Education. William Deresiewicz // The Nation. – 2011. – May 23.

Надійшла до редколегії 14.10.11

ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Н. Бурлака, асп.

ФОЛЬКЛОРНИЙ КОНЦЕПТ "ДОЛЯ" В УСНОПОЕТИЧНИХ ТЕКСТАХ ТА ЙОГО РЕЦЕПЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-РОМАНТИКІВ 20-40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто національно-маркований концепт української культури "Доля", що представлений у творчості поетів-романтиків 20-40-х рр. ХІХ ст. на метафоричному, образному, ментальному, психологічному – рівнях. Досліджено специфіку взаємодії між національною та авторською мовною і культурною свідомостями.

The article considers culturally marked national concept of Ukrainian culture "Destiny", which is represented in the works of poets of the romantic 1820-1840s on metaphorical, figurative, mental, psychological levels. The specificity of interaction between national and author's language and cultural consciousness is considered.

Ментальність народу невідривно пов'язана з опануванням людиною знань про навколишній світ і Всесвіт у цілому. Знання про навколишній світ у свідомості людини фіксуються через певний механізм концептів шляхом їх зіставлення та порівняння: дім і родина, душа, серце (І. Голубовська), усмішка й сміх (В. Гаєчко), правда і неправда (М. Мамич) і т.д. Концептуалізація світу ґрунтується як на універсаліях, так і, головним чином, на етноконцептах як структурах свідомості, що мають "спільні для представників певного етносу складники" [7, с. 231].

Фундаментом людської свідомості є етнічний світогляд, який невідривно формується з духовною та матеріальною культурами народу за допомогою генетичного коду, котрий від покоління до покоління передається з усними та словесними знаннями наших предків.

Однією з найхарактерніших особливостей світогляду українського народу є антропоморфізація не лише стихій, сил природи, а й тих явищ міфологічного, соціального характеру, які через незнання законів, їх причин та наслідків, були для нього незрозумілі [2, с. 190]. Отже, народна картина світу головним чином вибудовується за подібністю і антропоморфністю, а образи – це найпростіший шлях первісної людини досягнути світ до-
вкілля через подібність до себе.

У національному фольклорному просторі українців концепт "Доля", особливо на вербальному рівні, проявився у різноманітті образів надприродної сили. Найчастіше цей концепт у народнописанному тексті набирає характерних антропоморфних ознак жінки. За народними уявленнями, власними та супутніми ознаками антропоморфізації, розрізняється "Доля" активна ("хороша") та

пасивна, яка може бути "заспаною, запухлою, обтріпаною, неряшницею" [2, с. 192]. За народними віруваннями, хто відшукає свою "Долю", тому в усьому таланить і той швидко примножує свої статки; а хто не знайде її, то з його починань нічого не виходить [2, с. 191].

Під поняттям "концепт" розуміють інформаційну структуру свідомості, різносубстратну, певним чином організовану одиницю пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії механізмів пізнання [7, с. 236]. У фольклористиці цю термінологію вживають часто на позначення смислового ядра, яке породжене міфологічними віруваннями народу.

Отже, метою нашої розвідки є висвітлення функцій фольклорного концепту "Доля" в уснопоетичних народних текстах, а також фольклоризмів і авторської трансформації на матеріалі поезії поетів-романтиків 20-40-х рр. XIX ст. Відповідно до мети виділяємо такі завдання:

а) на прикладах фольклорного концепту "Доля" виокремити фольклоризми в поетичному авторському тексті;

б) виявити механізми контамінації та рецепції фольклорного концепту "Доля" в поезії поетів-романтиків 20-40-х рр. XIX ст., а саме: М. Костомарова, В. Забіли, М. Петренка, О. Афанасьєва-Чужбинського, Я. Головацького, М. Шашкевича, Я. Щоголева, Л. Боровиковського, М. Устияновича, І. Гулашевича, А. Могильницького, О. Шпигоцького, А. Метлинського, О. Корсуна.

Отже, об'єктом дослідження є поетичні твори романтиків 20-40-х рр. XIX ст., а предметом – фольклорний концепт "Доля" та його рецепції в народній інтерпретації.

Свою увагу на проблемі переважання фольклоризмів у авторських творах акцентували ще Ф. Колесса та В. Щурат. Їхні праці, а також розвідки М. Костомарова, О. Потебні, Ф. Колеси, К. Квітки, І. Дея, Г. Булашева, Л. Ревуцького, М. Рильського та інших склали методологічну базу цієї статті.

Учені відзначили, що дифузія народних пісень та власне авторських творів на рівні конвенційності смислів давала позитивні модифікації. Тобто, якщо автор включений у певне локальне фольклорне середовище, він на всіх рівнях свідомого і підсвідомого є носієм тієї інформації і тому, навіть не замислюючись подає її у своїх власних творах.

У статті подається спроба висвітлити певну класифікацію концепту "Доля", як знак української етнокультури, сформовану з відібраних прикладів лірики поетів-романтиків 20-40-х рр. XIX ст.:

а) фаталізм "Долі" (божество – неминучість, божество – фатум);

б) "Доля" – це таланти, фортуна;

в) народнопісенне звертання до коханої людини;

г) антропоморфні образи: коханої, матері, мачухи, судді;

д) "щастя-Доля";

е) обездолення-сирітство;

є) авторська рецепція концепту "Доля" у словах: свобода, воля, правда, віра, любов, честь, рідна земля, Батьківщина, щастя;

ж) фольклорний концепт "Доля" в зооморфних, то-темних, модифікаціях;

з) багаторічна рослина родини товстолихих, поширена на Поліссі, молодило паросткове [4, с. 192–194].

Сакральне поняття "Доля" в народній свідомості увиразнюється в залежності від вищої духовної істоти – Бога і стає виявом його волі, проти якої простий смертний нічого не може вдіяти. Тут спостерігаємо християнський мотив "терпіння, смиренності Божій волі". У "Святому Письмі" Преподобний Ніл Синайський писав "По-

слушність Божому велінню дарує життя, а непослух – смерть і тління" [6, с. 48, 364].

Наведемо приклади, знайдені у віршах поетів-романтиків XIX ст. У поезії М. Костомарова "Діти слави, діти слави" читаємо: "Де любов Христова й правда, / Там і щастя й доля. / Суди, Боже, нашу долю / По твоєї волі" [9, с. 196–200], а у вірші "На добраніч" знаходимо ідентичне: "Суди, Боже, нашу долю, / По твоєї волі" [9, с. 202].

Мотив "Долі", яка послана Господом-Богом, зустрічаємо і в поезіях О. Афанасьєва-Чужбинського, зокрема у вірші "Жаль" ("На все, братця, Божа воля, / Всьому є причина" [9, с. 242]) і в поезії "Місяць":

Усе в світі сотворено

Од Господа Бога,

Усякому назначена

Своя путь-дорога... [9, с. 239].

Релігійну форму вrostання праслов'ян у антропосфері можна спостерігати ще за часів мезоліту (10 – 7 тис. років до н.е.), а особливо це яскраво видно в теїстичному типі народного вірування, який пізніше набув монотеїстичного змісту (уявлення про надприродне як могутню, всевладну істоту – Бога).

Християнська віра в Господа породила думку в українців про те, що Бог – це добро, і там, де він є, там завжди панує добра "Доля", яка втілює в собі мир, злагоду, спокій і щастя в сім'ї, добробут у родині. Саме про це і йдеться в поезії М. Костомарова "На добраніч":

Тільки там, де дух Господинь,

Там і правда й воля,

Де любов Господня й віра, –

Там і щастя, й Доля!... [9, с. 204].

Микола Костомаров новаторськи переосмислив фольклорний концепт "Доля" та розширив його коло розуміння від "мікро-волі" однієї особи до розмаху всієї держави, – так само, як і наступні значення концептів "правди", "добробуту", "віри". У поезії "Безрідний" М. Шашкевича знову бачимо: "Кому Бог дав хорошу долю щастя то той щасливий" [9, с. 358], а також у А. Метлинського "Глек": "І довго жив: таким дав, Боже, й довгий вік!... Бог дав діток..., розуму вділив Господь їй трохи..." [9, с. 131–133].

Окремим підрозділом дослідження фольклорного концепту "Доля" виділяємо категорію "обездолення-сирітство" у всіх його проявах. Здавна в українського народу було особливе ставлення до сиріт. Для самої сироти її стан вважався певним ініціальним періодом, але він поширювався й на суспільство, яке її оточувало. Допомога обездоленим, зокрема сиротам, була шансом для "благодійника" на каяття перед Господом у власних гріхах. Обездоленими вважаються всі покинуті й самотні люди: діти-сироти, вдови (вдівці), жебраки, емігранти та інші.

В академічному виданні народних балад О. Дея мотив сирітства винесено в окремий цикл під назвою "Збиткування над сиротами. Сирітська Доля" [1, с. 532]. Автор наголошує, що сирітство поширене в соціально-побутовій баладній тематиці. Спорадично у своїх наукових працях згадують цю проблему і М. Гайдай ("Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору"), і С. Мишанич ("Етико-виховна функція фольклору"), й І. Франко ("Жіноча неволя в руських народних піснях").

Слід зазначити, елегійно-романтичний характер у творчості поетів-романтиків 20-40-х рр. XIX ст. представлений особливо широко. У значенні концепту "Доля" автори подають та модифікують народний образ сироти: убогість, нерівність, відсутність родини, важке життя на чужині. Яскравий приклад – вірш М. Устияновича

ча "Жебрак". Нічого немає жебрак на світі, лише сльози, голод, холод, безнадія, сірі будні, і такий його уділ, тобто така "Доля": "То его частка, то его держава, / То ціле жниво его щастя, доля!" [9, с. 426].

У поезії Я. Щоголева "Безталанна" акцентується увага на сирітській "Долі" чумака-бідняка: "Покинула мене мати / Без грошей, без роду; / Дала тільки карі очі, / Хорошую вроду". "Куди не глянь – кругом бідний, / Кругом сиротина!..." "Доле моя, щастя моє, / Лихо мені з вами" [9, с. 325].

Сирітська тематика була популярною в українській художній літературі особливо в XVIII-XIX ст. Це зумовлено тим, що в усній народній творчості на той час побутувало чимало пісень про сирітську долю. Поетиромантики, орієнтуючись на фольклорні твори, прагнули образно відтворити одну зі складних соціальних проблем життя. У поезії "Малороссийская балада" О. Шпигоцького головна героїня від розлуки з коханим називає себе обездоленою сиротою: "Ох, я бідна сиротина!... Боже милостивий! Ой куди ж ти, мій козаче..." [9, с. 85].

М. Устиянович у вірші "Дума матері руської" радить молодій матері: "...лиши з-руська дитинці співати!", тобто, не співати народної колиської і відчужатися від усього національного, оскільки то все "сумний хрест на гробі, сором, туга... / А руська Доля – сирота німая" [9, с. 422]. Микола Устиянович розширює критерій розуміння фольклорного концепту "Доля" до мовно-національного.

Особливий тип переробки романтичної балади виник у творі "Молодиця" Л. Боровиковського. Слід зауважити, що ліроепічний жанр романтичної балади, був характерний для епохи романтизму в цілому. Лірична героїня стала жертвою власного психологічно-емоційного стану:

Ти покинув на родині мене сиротою:
Я знизькалась, я зріднилась
З долею лихою! ...
Сирота – одна без тебе
Горе я горюю!...
Розступись, вода, – в тобі я
Погублю все горе...
Ох, мій милий, ох, мій милий!...
Доле моя, доле...
"Прощай!... ти мій..."
– і вниз шубовств! [9, с. 38–39].

До мотиву самогубства від розлуки з коханим звертався і М. Петренко, але в цьому прикладі спостерігаємо, як лукава "Доля", яку автор синонімічно називає горем, уособлює в собі аніматичні якості, в поезії "Ми-нулися мої ходи":

... А де ж кунець горю?...
Горе кличе в море;
Побіжу я, кинусь в буйне,
Доле моя, доле! [9, с. 298].

Фольклорний концепт "Доля" у вірші О. Афанасьєва-Чужбинського втілює повноцінні антропоморфні риси мачухи, які в народнопоетичних текстах здебільшого розумілися у відчуженні, байдужості до нерідної дитини. Так, у вірші "Місяць" автор повністю відтворює фольклорне ставлення мачухи до свого пасербка, яке втілене в образі "Долі-мачухи":

Я вже знаю свою долю,
Що мені припала,
Вона ж мене, як мачуха,
Змалку сповивала;
Годувала, як мачуха,
На лиху годину,
Та й прогнала: "Іди собі,
Куди хочеш, сину!" [9, с. 239].

Ліричний герой з поезії М. Петренка "Батьківська могила", поховавши рідного батька, глибоко відчуває свою обездоленість: "А хто бездольного мене / Туди до тебе поведе..." [9, с. 305]. Нарікання на осиротілість, нещасливу "Долю" знаходимо і у В. Забілі "Нащо тату ти покинув мене сиротою?...":

Не знав би я в світі горя...
І не думав, що я в світі
бідна сиротина.
Не вмів тоді, нещасливий,
І слова сказати... [9, с. 260].

Сподівання на щасливу "Долю" разом із коханою людиною знаходимо в поезії О. Корсун "Кохання": "Не журись же, сиротино, / Що долі не маєш: Як полюбить дівчинонька, / То й долю придбаєш" [9, с. 313].

Неодноразово у віршах письменників-романтиків трапляється образ човна, або ж і сам ліричний герой уподібнює себе з човном. Образ човна, який автор отожднює з нещасливою "Долею", є концептуальним у поезії "Човник" В. Забілі: "І я в світі, як той човник, / Де пристати, не знаю... Бо щастя не маю... така доля..." [9, с. 256–258]. Човен у авторських поезіях виступає образом-символом людської долі.

В. Забіла в поезії "Сидів раз я над річкою" розкриває трагедію людської "Долі", де людина й човен трагічно загинули разом:

Завертівся кругом човен
Да й перевернувся;
Бовть у воду, бідолашний,
– та й не схаменувся [9, с. 261].

Подібна образність наявна й у М. Костомарова в поезії "Журба":

Горе ж тому кораблеві,
Та у море занесеному,
Горе тому сиротині,
Від родини відлученому! [9, с. 64].

Здавна, внаслідок розповсюдження народних вірувань у Рожаниць (Рода, Громова, Леля, Панну-Сонце, Зорю, Місяця, – а також небесного тіла і т. ін.), яким надавалися магічні властивості, й усвідомлювалися вони як носії чиєїсь "Долі" існувало фольклорне розуміння зникнення душі померлого; із смертю людини "її зірка" згасала і людська "Доля" скоро мала покинути мирський світ. У вірші "Зірка" М. Костомаров відобразив вірування українського народу на прикладі зарученого молодого козака, який просив щасливої "Долі" з коханою дівчиною у *Зірці-Долі*: "Нехай в світі моя Доля така буде ясна!".... Та зірка впала, а з нею згасли й стосунки (тобто автор відображає комплекс фольклорних вірувань):

І пропала й не засвітить.
Зірочки яснії
Світять в небі – все то долі,
Та усе чужії!
І не було весіллячка... [9, с. 216–217].

Також у поезії "Наталя" автор вкладає у уста матері: "Терпи серце тую долю, / Яку дасть небесна воля!" [9, с. 220].

М. Петренко у своєму славнозвісному вірші "Небо" ставив фольклорно орієнтоване риторичне запитання: "Думи мої, думи мої": "Чи ви в небі над зірками шукаєте долі" [9, с. 286].

Далеко за хмари, подальше од світу,
Шукать собі долі, на горе привіту,
І ласки у зірок у сонця... [9, с. 287].

Отже, асоціативно-образний фольклорний концепт "Доля" розкривається за допомогою кола з бінарних фреймів: щастя–нещастя, багатство–злидні, удача–невдача, благословляти–проклинати. На такому простому прикладі можна спробувати зробити висновок про

те, що концепт "Доля" в розумінні українського народу ніколи не уявлявся монізматично, оскільки є хтонічною істотою і завжди базувався на принципі дуалізму, а запозичення народної системи віршування, образної та символічної систем надавало авторським поезіям особливого романтично-народницького стилю.

Традиційно українці розглядали саму особистість, яка є як творцем, так і винуватцем своєї ж "Долі". "Доля" постає "таланом", "фортуною" – засобом "сприятливих / несприятливих" обставин.

Дослідивши невеликий пласт поезії XIX ст. крізь призму фольклорного концепту "Доля", можна побачити, що висока обізнаність із українським фольклором забезпечила поетам-романтикам участь у відродженні національної самобутності свого народу, у повноцінно-

му праві утвердження народної творчості в писемній літературі.

1. Балади: родинно-побутові стосунки / упор. О. Дей, А. Ясенчук, А. Іваницький – К., 1988; 2. Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. – К., 1993; 3. Гайдай М.М. Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору // Розвиток і взаємовідношення слов'янського фольклору. – К., 1973; 4. Жайворонек В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К., 2006; 5. Костомаров М. Об историческом значении русской народной поэзии // Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К., 1994; 6. Послушание воле Божией – <http://serafimov.narod.ru/temmat/poslush.html>; 7. Селіванова О.О. Нариси з української фразеології (психологічний та етнокультурний аспекти). – Київ–Черкаси, 2004; 8. Ужченко В.Д. Фразеологія сучасної української мови: Навч. посіб. – К., 2007; 9. Українські поети-романтики: Поет. твори / Упоряд. і приміт. М.Л. Гончарука. – К., 1987; 10. Франко І.Я. Жіноча неволя в руських піснях народних // Франко І. Я. Збір. тв.: У 50 т. Т. 26: Літ.-крит. праці. – К., 1980.

Надійшла до редколегії 13.09.11

І. Грищенко, канд. філол. наук

КОНЦЕПЦІЯ ЕТНІЧНОГО ІНАКШОГО В ДОСЛІДЖЕННІ МІЖЕТНІЧНОГО ПОЛІЛОГУ В НАРОДНІЙ ПРОЗІ УКРАЇНИ

Розглянуто концепцію етнічного Інакшого, яка дозволить застосувати нові підходи для дослідження міжетнічного полілогу в народній прозі України. З'ясовано відмінності концептів Інший та Інакший в аспекті етнічної Інакшості.

The article is devoted to the concept of Ethnic Otherness which makes it possible to implement new academic approaches in the investigation of interethnic polylogue in the folklore prose of Ukraine. The difference between concepts of Other and Another in the aspect of Ethnic Otherhood was determined.

Динаміка взаємин між окремими індивідами, етносами, народами вимагає пошуку форм і методів налагодження взаємин між людьми, які б враховували інтереси всіх сторін у побудові повноцінного міжетнічного полілогу. Дослідження демонструють трансформацію звичної діади етнічних "свого-чужого" у фольклорну тріаду етнічних "свій-інакший-чужий", яка виводить наукові висновки на якісно новий науковий рівень. Концепт Інакшого все частіше складає предмет наукового обговорення в сучасній гуманітаристиці. Проблема з'ясування, розуміння та сприйняття Інакшого є актуальною для сучасної наукової парадигми.

О. Довгополова, досліджуючи феномени Іншого, Чужого, Відторгненого в аспекті філософії, акцентує увагу на значущості цих понять і наголошує, "що популярність звернення до них в різних сферах гуманітарного знання породжує певну плутанину та неузгодженість в їх трактуванні" [4, с. 1]. Важко не погодитись з дослідницею. Зокрема, у наукових колах до сьогодні відсутня однаковість у розмежуванні концептів Іншого та Інакшого (російською: "Другой" та "Иной"). Для проведення дослідження варто з'ясувати їх відмінності. Найкраще різницю між ними демонструє тлумачний словник В. Даля: "інакший – не такий, як цей; іншого виду; такий, який відрізняється від цього" [6]; "інший – не цей; такий самий, дуже схожий" [5]. Отже, у процесі дослідження міжетнічного полілогу в народній прозі варто використовувати концепт Інакший (М. Мід, Ю. Крістева, Т. Андрющенко та ін.) для маркування представника іншого етносу, а не Інший (М. Тьонісен, І. Фолькельт, В. Тупіцина, М. Шелер, К. Ясперс, О. Шпарга, А. Усманова, А. Демидов та ін.), яке можна охарактеризувати як проблему "Я як Інший" [8].

В. Суковата відзначає, що філософія Іншого сформувалась як самостійний напрям інтелектуальної рефлексії в другій половині XX століття. До представників теорії Іншого відносять М. Бубера, І. Левінаса, Ж.-П. Сартра, М. Фуко, Ж. Дерріду, С. де Бовуар та ін. для акцентування уваги на "суперечностях суспільства і буття, нації і гендеру, стосунків людини із суперечливістю всередині себе самої" [11, с. 88]. Питання етнічної Інакшості є предметом наукової зацікавленості А. Цали,

Є. Кретковичової, О. Тодорової, Р. Градевої О. Белової та ін. Концепт етнічного Інакшого в процесі дослідження фольклорної прози належить до малодосліджених тем. Предмет пропонованого дослідження становить специфіка етнічної Інакшості в аспекті фольклористики та встановлення загальних відмінностей концептів Інший та Інакший. Метою є визначення сутності концепту Інакший; спроба залучення концепції етнічного Інакшого в процес дослідження міжетнічного полілогу в народній прозі України.

Гатальська С. вказує на зміни пріоритетів у гуманітарній сфері досліджень: "Гадаємо, що метод ізольованого вивчення окремих типів культур нині вже вичерпав свої перспективні можливості. Він був притаманний раннім стадіям розвитку науки, доки не було усвідомлено той факт, що ми вже є досить "досвідчені", аби знати, наскільки ми є різні. Більш актуальним і плідним виявився метод паралельного вивчення та порівняльного аналізу різних культурно-історичних типів, символів і архетипів, спрямований на з'ясування не стільки того, що роз'єднує й відрізняє різні культури, скільки того спільного, надійного, універсального, що їх об'єднує" [3]. До наукової парадигми входять нові методи дослідження. Так, Т. Андрющенко пропонує в процесі дослідження Інакшості замінити вертикальні та ієрархічні зв'язки "горизонтальними та ризоматичними. Будучи запозиченим із ботаніки, де він позначає певний спосіб росту рослин, що відрізняються як від відгалуження гілок від єдиного кореня (метафаза системного мислення), так і від "пучковидного кореня". Ризома – це принципово інший спосіб росту, неупорядковане поширення множинності, рух без будь-якого домінуючого напрямку, що йде в різні боки та не дає можливості передбачити тенденції розвитку. Звідси впливає наступний методологічний принцип аналізу дослідження концепту "естетичне" в постмодернізмі – відмова від бінарних опозицій, характерних для ментальності попередніх епох" [1]. Дослідники процесу побутування культурного полілогу території Буковини як поліетнічної території акцентують увагу на тому, що "процес співіснування представників різних етносів, представників різних ет-

ноконфесій на спільному ареалі сприяє процесам асиміляції або ж пристосуванню до нових реалій. В умовах мультикультуризму антиномія "свій-чужий" втрачає виразне протиставлення та глобальне значення і переноситься на регіональний рівень культурного пограниччя, де все більшого значення набувають категорії "свійськості" та "тутешності" [2, с. 24]. Таким чином, антропоцентричний характер наукових досліджень набуває особливо вагомого значення.

Р.Капусцинський акцентує увагу на природності першої реакції людини на Інакшого: стриманість, з недовірою або просто з неприязню, а то і вороже. Протягом історії люди наносили одне одному занадто багато болю, щоб могло бути інакше. Тому навіть окремі цивілізації характеризувались почуттям відчуженості від Інакшого [7]. С. Неклюдов, досліджуючи "сценарні схеми" життя, вказує, що "стереотипність" драматургії життя, яка є завжди (а у суспільствах традиціоналістського типу особливо), отримує відображення в моделях знання культурної традиції, які розосереджені на різних її рівнях (вербальним і невербальним: речовим, акціональним та ін.), – в "когнітивних корелятах" дійсності (фреймах, скриптах, прототипах), які виникають як результат обробки в пам'яті спільноти якихось типових життєвих ситуацій. Ван Дейк висловлює припущення, "що фрейми мають більш-менш конвенціональну природу і тому можуть визначати та описувати, що в конкретному суспільстві є "характерним" або "типовим". Це особливо стосується деяких форм соціальної діяльності <...> Саме концептуальні фрейми (можна назвати їх "сценаріями") певним чином організують нашу поведінку і дозволяють інтерпретувати поведінку інших людей" [10]. На думку С. Гатальської, "уболюючи за рівновагу між надлишком і частковою втратою колективної пам'яті, Рікер розмірковує про феномен "колективної пам'яті", заглиблюючись у поняття ідентичності. Це не тільки те, що вирізняє мене з маси й відрізняє від інших, а й те, що складає тотожність собі. На цьому рівні колективна пам'ять відбиває переживання й відчуження нами своєї ідентичності-тотожності. Інша риса колективної пам'яті – відчуття наступності й безперервності: спільнота живе не лише актуальними подіями, які переживаються в теперішньому, а й спогадами про минуле, вона зберігає сліди минулого й несе в собі почуття обов'язку" [3]. На думку Т. Андрущенко, "в аналізі культурних цілісностей постмодерністська стратегія передбачає використання ідеї про "інакшість", протиставлення "себе" і "Чужого", "інакшого". Те, що є "культурними ланками-одинацями", – людина, слова, значення, ідеї, естетичні категорії (естетичне як таке), філософські системи, соціальні утворення, – утримуються у своїй видимій цілісності лише завдяки активному витісненню, опозиціонуванню та ієрархізації" [1]. Досліджуючи міжетнічний полілог у фольклорних жанрах, варто враховувати психологічно обумовлену специфіку сприйняття як етнічного Чужого, так й етнічного Інакшого. Співіснування та взаємодія різних етнокультур на різних рівнях сприяє стиранню чіткої межі між Своїм та Чужим, саме тут і "народжується" етнічний Інакший. Сформовані протягом тривалого часу принципи оцінки та сприйняття етнічного Чужого досить складно трансформуються в етнічного Інакшого.

Важливим джерелом дослідження етнічного та етноконфесійного контекстів для з'ясування природи Інакшого є народна проза України. Порівняння відомостей про Своїх, Чужих та Інакших демонструє специфіку

їх фольклорних когнітивних патернів, які зумовлені механізмом сприйняття етнофором іногородця та іновірця з позиції Своєї культури.

Традиційні етнокультури демонструють наявність своєрідної ієрархізації Чужих: деякі іногородці та іновірці виявляються менш Чужими, ніж інші, – тобто етнічно Інакшими. Так, для українця росіяни, євреї, турки, німці, татари, поляки, цигани – іногородці та/або іновірці, представники Чужого етносу та/або Чужої етноконфесії (Наприклад, фольклорні казки демонструють етноконфесійну дилему: "Чий Бог старший: чи наш, чи жидівський" [9, с. 54], "Наш Бог і німецький Бог" [9, с. 55–56]). Проте іншу ситуацію можна спостерігати по відношенню до представників "близького" етносу або ж іноетнічного сусіда, який належить до "близької" конфесії. З одного боку, росіяни для українців – представники Чужого етносу, проте якщо персонажами оповіді є росіянин і представник іншого етносу, то український оповідач надає перевагу росіянину. Розглядаючи ситуацію з етноконфесіями, то українці та росіяни (переважно) сповідують одну віру. Але у фольклорній прозі зафіксовано розмежування "наш" Бог і "московський" Бог" [9, с. 54]. Тобто, з одного боку, росіянин – Свій (порівняно з євреєм, татаром та іншими представниками неслов'янських народів і нехристиянської конфесії), проте, з іншого боку, він все ж таки не зовсім Свій, він етнічно Інакший. Що і дає підстави говорити, що окрім традиційної діади "свій-чужий" з'являється фольклорна тріада "свій-інакший-чужий".

Таким чином, дослідження міжетнічного полілогу в народній прозі України дозволяє зробити висновок, що: 1) трансформація фольклорної діади "свій-чужий" на фольклорну тріаду "свій-інакший-чужий" є логічно обумовленим; 2) коректним та доречним є використання концепту етнічний Інакший; 3) застосування концепції етнічного Інакшого дозволить встановити механізми інтолерантності. Усвідомлення етнічної Інакшості дозволяє змінити характер, зміст і сутність міжетнічних стосунків, їх значення для налагодження міжетнічного полілогу в умовах сьогодення.

1. Андрущенко Т.І. Постмодернізм як протиставлення. – Режим доступу: <http://www.filosof.com.ua>; 2. Антошкіна Л., Гадишко О., Красовська Г. та ін. Особливості буковинського пограниччя: історія культурного полілогу. – Донецьк, 2010; 3. Гатальська С.М. Культурологія як іншологія: коцепт Іного в культурфілософській рефлексії // Гатальська С.М. Філософія культури: Підручник. – К., 2005. – Режим доступу: <http://pidruchniki.ws>; 4. Довгополова О.А. Метафорична схема обжитого простору: місце Іного, Чужого, Відторгненого: Автореф. дис. ... д-ра філос. наук. – Одеса, 2008; 5. Другой / Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – СПб., 1863–1866. – Режим доступу: <http://slovari.yandex.ru>; 6. Иной / Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – СПб., 1863–1866. – Режим доступу: <http://www.novpol.ru>; 7. Капусцинский Р. Иной в глобальной деревне. – Режим доступу: <http://www.novpol.ru>; 8. Марчук О.В. Феноменологічні концепції Іного в сучасній філософії: Автореф. дис. ... канд. філос. наук. – К., 2008. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net>; 9. Міжетнічні стосунки в українських народних казках / Упор., перед., приміт., словник І. Грищенко. – К., 2009; 10. Неклюдов С.Ю. "Сценарные схемы" жизни и повествования // Русская антропологическая школа. Труды. – М.: РГГУ, 2004. – Вып. 2. – Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru>; 11. Суковата В.А. Мотив Іного у філософії Імени Павла Флоренського і в концепціях М. Бубера і К.Г. Юнга: порівняльний аналіз // Наукові записки Харківського університету Повітряних Сил. Соціальна Філософія, Психологія. – Вип. 1(32). – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua>.

Надійшла до редколегії 07.09.11

КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ

Зроблено спробу дослідити фольклорний наратив як смисловий традиційний утвір у подієвому аспекті, як живий комунікативний процес. Категорія колективності наративного акту представлена як узгодженість смислів транслятора та реципієнта традиційних знань (тлумачення наративу Рональда Барта). Фольклорна комунікація реалізується на вербальному та невербальному рівнях. Необхідним елементом фольклорної системи визначається виконавський акт.

The article attempts to explore the folklore narrative as a semantic traditional formation in terms of event driven as live communication process. Category of collectivity of narrative act is presented as consistent meanings of translator and recipient of traditional knowledge (the interpretation of narrative by Ronald Burt). Folklore communication is realized in verbal and nonverbal levels. Performing an act is viewed as an essential element of folk.

Традиційний смисл існує на двох взаємопов'язаних рівнях: на рівні семантики та на рівні реалізації цієї семантики у вигляді функції. Цю функцію, на наше переконання, виконує наратив щодо фольклорного тексту. Під наративом ми розуміємо реалізацію фольклорного тексту, тобто його виконання (відтворення) у формі співу, речитативу, оповіді, рухів, тобто процес вияву його структури, семіотики, семантики і смислового синтезування. Насправді, "і те й інше здійснюється в процесі розгортання тексту як лінійного словоряду з його специфічною логікою, граматичними формами і внутрішньотекстовими зв'язками естетичного характеру" [8, с. 163-164]. На нашу думку, цей процес розгортання смислу може здійснюватися й у формі магічних обрядодій, ритуальних рухів, імітації поведінки тотемної тварини тощо. Тому ми включаємо в наратив також невербальні фольклорні форми. Адже, на відміну від писаного тексту, фольклорний текст не перечитується, а тому ціла система прийомів допомагає оперативній пам'яті реципієнта утримувати відрізки вербального тексту й актуалізувати елементи невербального тексту, які залучаються до різноманітних внутрішньотекстових зв'язків. Закономірності структурування наративу стають зрозумілими безпосередньо в процесі його розгортання. Процес розгортання наративу К. Чистов представив як розвиток "розчленованих і водночас контактних одиниць тексту, які слідують одна за одною" [9, с. 170]. С. Адоньєва реалізацію вербального наративу репрезентує як "оповідь про конкретні події", в якій "відсутній універсальний розподіл, протиставлення учасників діалогу" [1, с. 127]. Об'єкти трансмісії в наративі конкретні, але потверджують те, що становить колективну цінність, позначають традиційний ментальний комплекс.

До визначених К. Чистовим та С. Адоньєвою засобів розгортання вербального наративу, серед яких:

- а) синтаксичний паралелізм рядків;
- б) ритмічна та семантична упорядкованість;
- в) лексична синонімія;
- г) слова, що повертають до попередніх синтагм; ми пропонуємо додати:
- д) мелодійну розчленованість;
- е) наочну послідовність дій (у танці та ремеслі);
- є) систему кольорів (у вишивці та образотворчому мистецтві);
- ж) символічну систему (в архітектурі та орнаменталістиці).

Це впливає з підтримуваної нами концепції фольклорного тексту як втілення традиційного смислу у вербальній та невербальній формах. Якщо "деякі зображення з точки зору внутрішньої хронології безумовно передували вербальним сюжетам" [2, с. 237], то, визнаючи малюнок-текст, виріб-текст, ритуал-текст, логічно вважати наративом розгортання будь-якого з названих фольклорних текстів. Стулювання фольклорного тексту як наративного феномена наштовхується на різні перепони в залежності від того, якими одиницями

дослідник оперує в ході аналізу. Такими одиницями визнаються:

- конкретний запис-варіант;
- група записів, об'єднаних за регіональним принципом або за джерелом інформації (наприклад, записані від одного інформатора);
- носій як представник соціальних, групових об'єднань [6, с. 303].

Носій-оповідач, виконавець фольклорного твору, суб'єкт трансмісії традиційного знання не вподібнюється автору літературного твору з тієї причини, що письменник закладає у свій твір індивідуалізований смисл, який передається за допомогою мовного коду. У фольклорі більшість компонентів тексту задаються ззовні через механізми трансмісії; смисл може навіть не усвідомлюватися оповідачем (наприклад, тексти так званих заумів). Оповідач є автором текстової інтерпретації, він нашаровує на традиційне смислове ядро особистісний смисл і розставляє відповідні до його власного сприйняття акценти. Суть інтерпретації висловив В.Старк, коли означав два типи мислення: "Ідеї та переконання... можуть знаходитися в двоєдиному відношенні до реальності: вони можуть належати або до фактів, або до прагнень, викликаних реальністю, або, скоріше, реакцією на неї. Де є перше співвідношення – перед нами... істинне мислення; де є друге – перед нами ідеї, які можуть опинитися істинними лише випадково і які, дуже ймовірно, викривлені упередженнями в найширшому сенсі... Можна було б, напевне, описати перший тип як раціональний, другий – як емоційно забарвлений, перший – як суто когнітивний, другий – як оцінний" [11, с. 231]. Другий тип мислення, на нашу думку, продукує інтерпретацію тексту.

Текстові модифікації, які ми сприймаємо як вияв наративної творчості, пов'язані з цим новим смислом. Йдеться не стільки про індивідуальний смисл, скільки про соціальне переосмислення наративу оповідачем, який завжди належить до певного соціуму – середовища побутування тексту. Оповідачем ми умовно називаємо не лише транслятора усного вербального тексту, а й носія будь-яких традиційних знань, які постають як текст і можуть передаватися лінійно та інтегрально.

Наративний процес регулюється носієм через послідовність вибору оцінок на різних рівнях розвитку мотиву фольклорного тексту. Особа може вибирати свою схему й сценарій у розповіді одного й того ж сюжету, щоправда, у межах жанрових вимог. У сюжетних варіантах казки, наприклад, із записів Б.Грінченка, про чоловіка-дурня, який не знає, як поводитися із дарунками тестя, казкові персонажі мають різні імена: 1. Ілько і Ольга [10, с. 450–452] та 2. Фесько та Хвеська [10, с. 452–454]; у варіанті 2. Хвеська посилає чоловіка за дарунками "до батенька". Це слово має виразну позитивну конотацію. Отже, оповідач хоче підкреслити сприятливе ставлення "до батенька", на відміну варіанту 1., де сказано: "... а в Ольки батько був багатий".

Носій-реципієнт, який сприймає фольклорний текст і є в майбутньому його потенційним транслятором, не цитує дослівно попереднього оповідача; він передає зміст за допомогою прийнятих традиційних форм, нашаровуючи на нього текстові акценти та конотативні елементи, що є результатом власного переосмислення. Приміром, бабусин рецепт великодньої паски онука засвоює, відтак вона вдається до використання новітніх кулінарних технологій, наприклад, оздоблює ритуальний хліб декором, придбаним у супермаркетах. Отже, ми спостерігаємо певну інтерпретацію.

Реципієнт запам'ятовує й переказує напам'ять текст, розгортає наратив, але тією мірою, якою це органічно й природно для його власної свідомості. У такому сприйнятті закладається можливість трансформації сакральних текстів, установок, смислів, коригування акцентів відповідно до нових засад сприйняття реципієнтом: так з'являються інновації та реконструкції текстів, інші акценти та інтонації наративу. Цікаво простежити, як у творчості оповідача з'являються наративні варіанти. В. Дубравін зробив це на основі зіставлення творів із репертуару роменського кобзаря Є. Адамцевича різних років, визначив домінуючі жанри, дослідив новотвори, вказав характерні стиліові відоміни музичної рецитації, внесені кобзарем. Дослідник виділив три періоди творчості кобзаря: 1) кінець 20-х та 30-ті рр.; 2) 40-ві рр. і 3) післявоєнна доба. На першому етапі бандурист звертається переважно до традиційного кобзарського репертуару. Це пісні історичного змісту (про Морозенка, Семена Палія, Супруна, Байду), козацька лірика ("Ой не пугай, пугаченьку"), родинно-побутова лірика ("Через мої ворітونها", "Ой попливи, вутко", "Із-за гори ворон кряче" та ін.), жартівливі ("Невдалий обід"), "Піп та грішна молодиця" та ін.). Згодом більший інтерес виявляється до пісень літературного походження (на слова Т. Шевченка, М. Вороного, А. Александрова, С. Карпенка, О. Олеса та ін.).

У 30-ті рр. кобзарь зробив перші спроби складання власних творів, у яких елементи нового жанру пристосовував до стилю музично-речитативної декламації. Прикладом такого твору дослідник називає "Першотравневу", бо в ньому поширені ритмічно-інтонаційні масових пісень синтезовані з традиційними прийомами епічного співу. Таким чином, уже в 20-30-ті роки репертуар Є. Адамцевича мав "своє обличчя" і відрізнявся від репертуарів не лише його попередників, але й сучасників. Сформувався новий тип транслятора, у творчості якого (в репертуарі, виконавській манері) тісно перепліталися традиційне й нове відповідно до духу часу. Ймовірніше від усього, на нашу думку, причина продукування "нового" репертуару була продиктована політикою: репресії 1934 р. проти українських кобзарів, котрі відмовилися виконувати радянські "новотвори" та підмінювати думових героїв іменами вождів революції.

У воєнні роки репертуар кобзаря збагатився авторською піснею "У неволі". Цікавим є третій період творчих шукань кобзаря-бандуриста. З огляду на досліджену проблему, варто детальніше зупинитися на авторських новотворах (наприклад, "Думі про Федька"). Як зазначає В. Дубравін, якщо за стилем оригінальні пісні кобзаря з погляду структурно-формальних ознак (строфічність форми, періодичність музичної будови, природне поєднання мовної інтонації з пісенною мелодикою) майже тотожні масовим пісням, то дума цілком витримана в традиційно-епічному стилі. Це виявляється і в нерівноскладовій організації вірша, і у використанні типових порівнянь, поетичних паралелізмів, і у вживанні дієслівних рим, і в мистецтві музичної рецитації, коли слово домінує над співом, диктує йому структуру, семантику музичної мови. Усе це засвідчує про засвоєння Є.

Адамцевичем непрості техніки складання думи. Новітня тематика зумовила автора використовувати відповідну лексику. Тож зрозуміло, коли у вибудовані раніше кобзарем моделі епічної рецитації вводяться звороти, які смислово пов'язуються з енергійними ритмічно-інтонаціями мітингової мови. Ритмічна та мелодійна пружність, продиктована, безперечно, новою образністю, надають думі сучасного звучання. Проте і в музичному тексті думи виразно відчувається інтонаційне відлуння міської лірики. Отож, підсумовуючи, зазначимо, що базові знання кобзаря-транслятора та майстра успадковані від учителя в юнацькі роки. У подальшому реєстр творів постійно поновлювався, складаючи хронологічне напластування. Чимало пісень – продукти власного творчого пошуку як резонанс на злобу дня ("У неволі", "Пісня про космонавтів", "Про 15 діб" тощо). Отже, репертуар кобзаря засвідчує, що його творчість, як носія народної епіки, функціонує не в статичності свого первісного буття, а в динамічному аспекті, як явище, що змінюється, еволюціонує [5, с. 57–64]. Саме в процесі наснаження традиційного тексту новими смислами (прирошення смислів) створюється множина варіантів інтерпретації кобзарського репертуару.

Таким чином, можна твердити, що носієві належить авторство в:

1. виборі самого традиційного знання для трансмісії;
2. способі схематизації тексту;

3. виборі конотативних елементів для розстановки смислових акцентів і маркуванні власне нового смислу, яким збагачується текст у його виконанні.

Таку діяльність оповідача, носія іноді називають "кристалізацією смислу" [12, с. 22].

Усе, що зумовлено цими авторськими діями носія фольклорного тексту, буде мати вигляд реконструкції чийогось минулого досвіду на основі свого. Таким чином, схема конструкції наративу повинна містити певні пункти, як-от сюжетна основа, композиційні вимоги, жанрові умови, які є обов'язковими для трансмісії фольклорного тексту. Однак, поряд із цим, вона допускає незаповнені лакуни, які заповнюються носієм тексту відповідно до його способу сприйняття й передавання повідомлення, смислових інтенцій, соціального середовища перебування тексту. Наприклад, у записах народних легенд зустрічаємо тексти, що містять епілог-мораль. Безумовно, ця узагальнююча частина наративу будується на основі особистого досвіду оповідача, оскільки повчання сприймаються лише тоді, коли їх збагачує особистісним смислом сама людина. Бувальщина "Хитра жінка", у записі М. Савченка, містить цікаву моралізаторську частину: "А вони (комісар та його дружина, які відмовили панові у приготуванні кави, мотивуючи це власним убозтвом – І.О.) добре знали, що то за кава і пили так, як мужик воду, але трималися пословиці: не все показуй, що маєш, то ще до того придбаєш. А як будеш все показувати, то легко й те стратити; краще бідним прикидатися, бо бідні шати нікого не зражають, а багаті життя і добутку збавляють" [10, с. 651]. Важливо, що за сюжетом бувальщини пан додав до пенсії комісару сто рублів, зглянувся на його скрутне матеріальне становище, яке позбавляє родину насолоди екзотичного напою. Отже, заключна дидактична настанова наративу виконує прагматичну функцію, транслятор, очевидно, і зацікавився текстом та включив його до власного репертуару, оскільки він був цікавим персонально йому, збагачив заключну частину особистісним досвідом.

Схеми наративних компонентів, які представили В. Лабов і Т. ван Дейк, не надто відрізняються одна від одної [6]. Її елементами (категоріями, за Т. ван Дейком)

е: сюжет – мораль (ідея, смислова сентенція) – форма (жанрова форма) – епізоди – події – ускладнення – оцінка – висновок [12, с. 26].

На думку авторів наративних схем, довіра до оповідача й сприйняття традиційного знання залежить від того, наскільки повно відтворені ці категорії та наскільки вони збагачені близьким для сучасників смислом. Отже, зазначені категорії є конвенційними, погодженими на смислового рівні між оповідачем і слухачем. Здебільшого у фольклористиці конвенційність замінювалася традиційним поняттям колективності фольклору в розумінні масової причетності до творчого процесу. Так, П. Богатирьов вважав, що етнографічні факти можна поділяти на активно-колективні й пасивно-колективні. До активно-колективних, на його думку, належать такі факти, які розглядаються всім колективом як спільне надбання. Це – жіночі вишивки, поширені в громаді пісні, календарно-обрядова лірика. До пасивно-колективних належать такі етнографічні факти, які, хоча й вважаються спільним надбанням колективу, але створюються окремими людьми, які можуть не належати до цього колективу. Це – картини, посуд. До пасивно-колективних відносяться також українські думи, замовляння, бо вони виконуються не кожним членом соціуму, а лише окремими його представниками [3, с. 384]. Треба сказати, що в радянській фольклористиці переважала тенденція протиставляти колективний фольклорний наратив індивідуальному, як масовий творчий акт одиничному. У того ж П. Богатирьова магічні дії розподіляються на такі, що провадяться за участю багатьох виконавців, і такі, які відбуваються за участю одного виконавця [3, с. 196–197]. На наш погляд, колективність наративного акту полягає не в кількості учасників, а в узгодженості смислів транслятора та реципієнта традиційних знань.

Характеристика колективності фольклорного наративу в нашій статті не протиставляється суб'єктивності. Навпаки, той чи інший тип творчої індивідуальності, що проявляється в суб'єктивності, виражає властиві для представленого ним типу культури глибинних структурах – колективному несвідомому. К. Юнг зазначав, що якщо у сні домінує міфологічна структура, він говорить універсальною мовою, і ми здатні відшукати паралелі для вибудови контексту, володіючи необхідними знаннями. Так, наприклад, якщо у сновидінні постає протиставлення героя з драконом, кожний знайде, що сказати з цього приводу, оскільки всі ми читали легенди та казки й дещо про героїв і драконів нам відомо. На колективному рівні сну в людей практично немає відмінностей, усі відмінності виявляються на індивідуальному рівні. Саме на цьому ґрунтується те явище, що "будь-яка людина, яка описує свої власні сни, змінює їх під впливом аналогічних снів та фактів, про які вона чула раніше. Так само той, хто розповідає, як йому привидівся якийсь дух, під час оповіді несвідомо змінює своє видіння під впливом схожих історій, які він знав раніше" [3, с. 281].

Колективність доводить, що окремі творці наративу не розходяться із ціннісними орієнтаціями культури й цілком відповідають картині світу, яка створена цією культурою. Отже, колективність – це узгодженість, конвенційність суб'єктів трансмісії фольклорних текстів – транслятора та реципієнта, які обидва є носіями традиційних знань. Колективність як вияв конвенційності транслятора й реципієнта фольклорного тексту породжує таке явище, як багатозначний текст. Колективність є також причиною різночитання смислу наративу. Отже, дві інтерпретації хоча й передбачають два різні пратексти, але можуть пояснюватися розвитком

подібних рис внаслідок тривалих контактів різнорідних текстів. Колективність наративу є певною мірою умовною, але її результат – "різні смисли", перекодовані в розповідну систему позначень, реалізовані в "омонімічних" текстах, які, впливаючи один на одного, зрештою, співпадають в одному тексті, де різні елементи пов'язані з різними значеннями" [7, с. 315]. Є свідчення, що самі виконавці вказували, що причиною полісемії в текстах є те, що вони часто "засвоювали билину не від одного, а від декількох учителів" [9, с. 151]. Унаслідок колективного характеру наративу відбувається трансформація тексту. Вона пов'язана з переконанням тексту носієм, системною полісемією різножанрових текстів, виникненням нових функцій тексту й втратою старих (як це відбувається з колядами чи обрядовими танцями). Індивідуальна культурна свідомість носія суб'єктивно охоплює набір універсальних фольклорних текстів, пропускаючи його через особистісне сприйняття. Суб'єктивне прочитання, інтонсування тексту незаперечно, але в ньому завжди проявляється іноді не усвідомлювана колективна сутність, яка задає спектр можливих суб'єктивних проявів. Канали творчої активності суб'єкта трансмісії фольклору повинні відповідати системним якостям, визначеним у результаті колективної творчості.

Суб'єктивність і колективність відповідають одна одній як програма і її виконавча ланка (її реалізація). У жодному разі суб'єктивність, інновації та варіації фольклорного тексту не можуть вважатися збоями в загальній "колективній програмі" творчості, бо завдяки їм ця програма функціонує.

Оповідач, як правило, не задовольняється цілком висновком або підсумком у його загальній, узгодженій інтерпретації; він позначає певним чином важливість тексту для слухача, думку про події; власна його оцінка є інтегральною частиною наративної схеми. Звісно, не всі тексти мають маніфестувати оцінний (коментаторський) компонент, який ми ще називатимемо суб'єктивним. Проте суб'єктивність полягає вже в тому, що оповідач будує текст на основі власного досвіду.

Суб'єктивність наративу, як ми вважаємо, полягає в тому, що в ході фольклорної трансмісії відбувається привнесення в текст смислу, який відображає цінності суб'єктивно-особистісного начала. Таким чином, за М. Хайдеггером, людина-творець зазіхає на формування своєї власної сутності. Суб'єктивність як діяльнісний первень фольклорної творчості, деякою мірою постає обслуговуючою у відношенні до суб'єктивності: вона здійснює її антропологічну проєкцію: "...суб'єктивність людини, з одного боку, виявилася метафізичною основою розгортання її творчої діяльності; з іншого боку – породила антропологічну проєкцію на світ..." [8, с. 29]. Саме тому суб'єктивність наративу є цілком органічним складником суб'єктивності соціуму, індивіда, спільноти.

Прямий вияв суб'єктивної оцінки часто записується укладачами фольклорних текстів як важливий компонент наративу. Ліричні відступи від сюжету оповіді фіксуються укладачами фольклорних збірок уже в XIX ст. Приклади можна навести із записів П. Куліша, П. Чубинського, Б. Грінченка. Візьмемо для підтвердження казку зі збірника Б. Грінченка, надану упорядникові Т. Зіньковським, записану від І. Осадченка. У тексті "Доля" міститься значний фактаж особистісних оцінок подій, що розгортаються в сюжеті, наприклад: "Багато-му і чорт дитину колише. Звичайно, багатому все йде, як з води, а в бідного, коли сам чого не загубе, то щось украде" [10, с. 111]; "Як живе чоловік при вбогстві, то й хороший зробиться поганим, а як при волі, то й ледащо покажеться гарне" [10, с. 113].

Інтерпретація тексту оповідачем розрізняється завдяки різній мотивації. Так, П. Богатиризов показав, наскільки відмінними можуть бути мотиви одного й того ж ритуалу в різних його носіїв [3, с. 172–181]. Інновації, які виникають у тексті оповідача, залежать від наративної тенденції й типу самого транслятора. Питанням, чи є інновації в текстах довільними, цікавилися вчені. Зокрема В. Гацак ставить питання: чи довільними і навмисними є зміни в текстах? [4, с. 7–46]. При виконанні пісень дружок на весіллі такі інновації навіть віталися. У робітничих піснях інновації були обумовлені пристосуванням тексту до місця та умов праці виконавців, для мешканців перехідного сільсько-міського середовища (невеликих містечок) характерні переробки традиційних ліричних пісень, особливо балад, у дусі "жорстоких романсів". Для наративних характеристик тексту є важливими такі складники як тон голосу, манера оповіді, експресивні елементи (вигуки, міміка), інтенсивність рухів, їхня синхронність у разі групового виконання, операційні прийоми, які ввійшли до наративних схем, які представили В. Лабов і Т. ван Дейк. Важливе значення мають також темперамент музиканта або танцюриста, його вправність та енергетика рухів під час демонстрування народного танцю чи мелодії.

Безумовно, розповідь легенди, загадування загадки чи переказування анекдоту має свою мету для носія фольклору, яку прийнято називати наративною тенденцією [12, с. 109]. Наративна тенденція зумовлює конотативні значення традиційного тексту, які, безперечно, належать до сфери впливу оповідача. Серед них, наприклад: дівчесько, дідуган, приплівся, шамрає, теліпає, верзе, приговорює, голівонька, ніженьки, ручище, вовчище тощо. Як ми вже зазначали, цей пункт належить до тих елементів наративної схеми, які мають заповнюватися безпосередньо під час трансмісії. Таким чином, традиційний текст має обмежену, але визначену сферу потенційних значень, які ми вважаємо полем суб'єктивного впливу.

Із погляду семіотики фольклору суб'єктивний складник наративу узгоджений із колективним, адже індивід включається до складу колективу, лише засвоївши світоглядний зміст знакової реальності, яка являє собою варіант усієї системи значень. Адекватним знаковим засобом відображення наративної тенденції може бути лише суб'єктивний спосіб існування, який опосередковує досягнення соціальної, культурної, фольклорної колективності.

Будь-яка інновація оповідача (у плані введення до наративу коментарів, зауважень, пропусків тих частин

тексту, які видаються неважливими, зміна акцентів тощо) підкоряється завданню самопідтримки фольклорного наративу. Інновації хоча й заперечують сталі форми, проте адаптують текст на рівні оновленого смислу. Тому ми цілком погоджуємось з думкою К. Чистова про те, що протиставлення традиції та інновації "теоретично не обґрунтоване, воно пов'язане з нерозумінням механізмів традиції" [9, с. 111]. Інновація, як це не парадоксально, є вихідним етапом традиції, адаптується нею і функціонує в її складі.

У фольклорі як комунікативному процесі доцільно послугуватися теорією Р. Барта, який розглядав текст не як множинність з відношенням дистрибуції (як це робив, наприклад, В. Пропп, функції якого розташовуються на одному рівні), але як множинність з ієрархічними відношеннями. Принцип ієрархії рівнів має подвійне значення: як структурне, оскільки воно робить можливим в теоретичному плані – описання смислу, а в операційному – сегментацію тексту. Тому для фольклористики первинним має бути текстовий простір, який виявляє декілька ієрархічних рівнів системності, а жанрова система постає лише однією з її підсистем.

Деякі учені стоять на тих позиціях, що наративність не притаманна всім фольклорним текстам. Проте, коли йти за Р. Бартом, поняттям "наратив" позначається переповідування, тобто трансляція смислу. За концепцією Р. Барта, поряд з вербальною оповіддю (*recit-parole*), виділяється оповідь-зображення (*recit-imagene*), яка включає до рівнів оповідного тексту актантів. Отже, необхідним елементом фольклорної системи визнається виконавський акт – наратив.

1. Адоньева С. Сказочный текст и традиционная культура. – СПб, 2000; 2. Байбури А., Левинтон Г. К проблеме "у этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов" // Фольклор и этнография. – М., 1984; 3. Богатырёв П. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971; 4. Гацак В. Эпический певец и его текст // Текстологические изучения эпоса. – М., 1971; 5. Дубравин В. Репертуар Евгена Адамцевича в аспекті історичного функціонування фольклору // Євген Адамцевич: Спогади, статті, матеріали / Упор. О. Вертій, Г. Діброва. – Суми, 1999; 6. Лабов У. Исследование языка в его социальном контексте // Новое в лингвистике. – М., 1975. – Вып. 7; 7. Левинтон Г. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975; 8. Моторина Л. Философская антропология: Учеб. пособие. – М., 2003; 9. Чистов К. Народные традиции и фольклор. – Л., 1986; 10. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних губерниях / Сост. Б.Д. Гринченко. Рассказы, сказки, предания, пословицы и проч. – Чернигов, 1895. – Вып. 1; 11. Stark W. The Sociology of Knowledge. Цит. За: Гірц К. Інтерпретація культур: Вибр. есе. – К., 2001; 12. Siikala A.-L. Interpreting oral narrative. – Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 1990.

Надійшла до редколегії 06.09.11

Н. Рудакова, канд. філол. наук

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ГЕРОЇЗАЦІЇ ОБРАЗУ КОЗАКА У ФОЛЬКЛОРІ

Розглянуто своєрідність жанрової природи української народної прози про козаччину, проаналізовано її основні мотивно-сюжетні тенденції та поетичні деталі, що складають художній образ козака в народній свідомості.

Originality of genre nature of Ukrainian folk prose about the cossacks is considered, its basic motive-subject tendencies and which make the image of Cossack in folk consciousness it is analysed.

Українська народна історична проза функціонує в системі оповідальної творчості, здається, з більшою інтенсивністю, ніж інші епічні жанри. Адже почуття, ставлення народу до власної історії, насиченої різного роду катаклізмами, виявляються в ній настільки, що історики інших народів могли б позаздрити українським. Україна мала першу в Європі козацьку республіку, волюницю, про яку складено сотні пісень, дум, легенд, переказів. Козаччина стала ідеалом українського чоловіцтва, лицарством, вихованим не золотом-сріблом, а

багатством душі – мужністю, чесністю, гідністю, високими вимірами братства, товаришкості. Постійне протистояння чужоземним загарбникам спричинило глибинний патріотизм народної поезії, ідеалізацію образу козака-запорожця, а відтак – формування особливої системи поетичних засобів і мотивів, що формують історичну легенду чи переказ як художній твір, відрізняють їх від епосу багатьох інших народів. Художня специфіка української історичної епіки козацької і "по козацької" доби полягає в насиченості її конкретикою національно-

просторового чи часового тла. Саме тому публікації козацького оповідального епосу позначені впливами часу, коли вони з'являлися.

Від "Запорожской старины" І. Срезневського, "Записок о Южной Руси" П. Куліша, публікацій О. Шишацького-Ілліча в "Черниговских губернских ведомостях", "Трудов этнографическо-статистической экспедиции" П. Чубинського, "Етнографических материалов Черниговской и соседних с ней губерний" Б. Грінченка, "Малорусских народных преданий и рассказов" М. Драгоманова до збірників Д. Яворницького [9] та "Украинских записок" П. Мартиновича домінує (відповідно до відображеного часу) така тематика:

- Хмельницький і козацтво за Хмельниччини;
- гайдамащина;
- часи гетьманування Івана Мазепи;
- знищення Січі Москвою.

Своєрідними "вкрапленнями" слід вважати еволюціоновані з міфології сюжети про рядових козаків, старшину та козацьких отаманів.

Вітчизняна історична прозова традиція, на відміну від традицій інших слов'янських народів, прикметна мотивами часово-просторової конкретики. Міфологічне, точніше, жанрово-міфологічне в ній концентрується лише в зображенні центральних персонажів. Засоби героїзації поєднують риси думи та казки (гіперболізація мужності, краси, розуму; контракція малого зросту та великої, багатирської сили). Наприклад: "Бач, запорожці які були: отакі штани вширши – о-о, Боже мой! Роскошний народ. Вуси такі, що і за вухо заклада. Ах, Боже наш милостивий! В чупринах. Чуприни такі, що двічі, тричі за вухо заклада, ще й висить отак. Рукава у сорочки отак уширши: в дві пилки..." [6, с. 78]; "Вони воїни були кріпкі. Нікого ж вони – одного Бога милосердного, а то вони не боялися нікого, так їх боялися хуже звіра малоросіян!" [6, с. 137].

Прозова традиція козащини 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 досліджуванням 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 впорядкованих збірок легенди та перекази, в яких відобразилися 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 у загальному житті" [1, с. 37]. До антологій учені ввели, зокрема, зразки, що зберегли певні релікти 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. 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 [2, с. 149]. Орієнтуючись на теоретичні узагальнення О. Веселовського, доходимо висновку, що народна проза – національне джерело української історичної прози загалом. Її історизм полягає у вираженні ставлення до зображуваних подій, персонажів 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.

Ураховуючи формульність будови уснопоетичних текстів, слід мати на увазі, що до прози, найдавнішої за походженням, належатимуть твори з міфологічними мотивами, а зразки, які виникли внаслідок вторинного фольклорного впливу (напівавторські), вважатимуться "молодими". Отже, чим "старіша" проза, тим більше вона дистанційована від конкретних історичних подій чи осіб, які змальовуються, тим імовірнішим є висновок, що цей твір справді народний. Лише для "молодих" творів можна визначити певні хронологічні рамки (наприклад, легенди епохи Хмельниччини, доби гайдамачини тощо). Причому, в XIX ст. фольклорна ідеалізація героя-козака відходить від "казкової", піддаючись певним соціально-психологічним впливам.

Таким чином, з'являється можливість чітко розмежувати твори, що виникли в епоху фольклорного мислення та в період його контамінації 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, 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 записи та закінчення. Щоб вийти за межі території виникнення, твір повинен містити в собі характерні моменти, пов'язані зі знаковими історичними подіями, героями, відмежуватися від місцевих подробиць, власне, – позбутися індивідуальних рис [3, с. 49].

Фольклорну сюжеттику традиційних жанрів (казка, легенда) характеризують такі стійкі специфічні риси, які формально-типовий "набір" мотивів (стереотипність), відносна замкнутість композицій, тем, ситуацій при різноманітності конкретних сюжетних реалізацій, зумовлених історико-стадіальними, соціально-культурними і жанровими категоріями, обов'язковість історико-типологічного успадкування (опертя на традицію, "виростання" на традиції, трансформація), наявність глибинних і часто прихованих зв'язків, закономірна повторюваність із часта у світових масштабах. Це ж можна сказати й про фольклорні образи. Адже тип героїзації (у легенді, як правило, – ідеалізації героя) характерний для міфологічного героїчного епосу фактично всіх народів на певному історичному відрізку суспільної еволюції (наприклад, міфи про Гільгамеша, Геракла). У "Повісті минулих літ" оповідь про битву двох багатирів (печенізького й молодого кожум'яки – від князівства Володимира Великого) має ті ж специфічні особливості, що й легенди та окремі казки, записані в XIX столітті: проти "мужа" (багатиря) печенізького знайшовся виступити найменший син одного з дружинників ("з самого дитинства його ще ніхто не поборов. Одного разу я насварив його, коли він м'яв кожу, так він так розсердився на мене, що взяв ту волову кожу й роздер її руками" [7, с. 68]; "печеніги виставили свого мужа; він був страшно великий і лютий лицар; тоді виступив отрок Володими-

ра; побачивши його, печеніг засміявся, бо той був зростом і тілом середній") [7, с. 84]. В українській казці традиція характеристики героя через протиставлення трапляється частіше, ніж у легенді (Котигорошко, Бух Копитович, Чабанець тощо). Давній міфологічний мотив народження чудесного богатиря, притаманний майже всій європейській міфології (Один, Геракл, король Артур – правда, з певними видозміненими в процесі міфоеволюції мотивами чарівництва – міфологія про Мерліна, Робін Гуд тощо), на українському ґрунті відповідно до української національної традиції (привнесення емоційних мотивів – пестливих слів, моралізаторства, зв'язку із сакральним світом) переростає на цілий епізод, що характеризує (пояснює) малолітнє богатирство (таке пояснення характерне лише для легенди; у казці мотив подається як "даність", схематична сюжетна необхідність). Так, один чоловік помітив, що великі каменюки, привезені ним для млина, перекочені з місця на місце. Уночі (час сакральних сил) він побачив, що якісь малесенькі чоловічки ("менш, чим наші діти") ними граються ("як ухопить рученятами каменюку та геть, геть її покотить, примовляючи: "Кіть-кіть-кіть"). Не витримав чоловік і крикнув: "Чого се ви, бісові хлоп'ята, над моїм камінням глузуєте? Ось я вас, щоб не дурили!" Як почувли вони людську мову, "то немов змарніли і рученьки опустили, а обличчя їх, неначе крейда, біле зробилось". Один і каже: "Недобрий же ти, чоловіче. Ворог ти наш лютий!.. Нащо ти заговорив з нами? Нам ще тільки три годи зосталось жить у вашому краї, а тепер...". І, не домовивши, вдарив одним камінням об каміння, і розсипалось воно, тільки прах посипався, ніби з піску було зліплене. І зникли вони назавжди" [8, с. 9].

Як бачимо, в XIX ст., коли вже не було Січі – особливого світу, ідеалу якоїсь особливої країни, – виникає інший тип пояснення, ідеалізації зовнішніх і внутрішніх рис героя – богатир-козак. Звідси – благоговійне ставлення до козаків як чарівників, недосяжних для пересічної людини, вмотивування їх неординарної поведінки, вищості над "простим" селянством. "От які богатирі були – земля не держала!.. У нього, у того запорожця, сім пудів голова!.. Вони на двадцяти язиках уміли балакати; вони із води могли сухими виходити; вони уміли, коли треба, і сон на людей насилать, і туман, на кого треба, пускати, і в річці переливатись..." [10, с. 43]. Січ часто ідеалізується як замкнений простір, так само неординарний, не схожий на той, в якому живуть звичайні грецькі: "...спрежду було всього шістнадцять чоловік і звалились вони чорногорами. Попервах жили вони десь вище порогів, в лісу, а повз той ліс ішов битий шлях. Дізнався якийсь-то цар, що по тім шляху – великий розбой, і послав військо. Через стіку там днів дійшло військо до того лісу і сунуло прямо в пушу... Іде воно та й іде, іде та й іде, коли чує, – як затріщить, як заглущить... Глянуло воно – аж на дубах курені, а відтіля виглядають чорногори" [5, с. 25]. Перемогли чорногори те військо і попросили в царя: "...дай же нам бомагу, щоб була нам земля обмежована і щоб, хто за межу перескоче, – той і наш! Цар обідав і став володять руками. Видав їм бомагу і назначив межу за сто верст вище порогів і за сто верст нижче порогів. Як стали вони кошем на порогах – народ так і сунув до їх. Тоді уже земля називалась козацькою, а люди запорожцями" [5, с. 26].

Сакральність козацького світу (волхвівництва, знання мов, велетенський зріст, зброя) поєднується в народних оцінках запорожця з давньою епічною традицією, що підтверджується, зокрема, характеристикою героїв князівського роду. У "Повісті минулих літ" (оповідь 1036 року про смерть Мстислава) наголошується на незвичайному зрості героя-князя ("поховали його в

Чернігові, в церкві Святого Спаса, яку він сам заклав. Були ... бо при ньому виведені стіни на її висоту, скільки можна дістати рукою, стоячи на коневі. Був Мстислав тілом дебелий, гарний лицем, з великими очима, хоробрий у битві, милостивий, любив дружину найбільше, не жалів для неї свого добра, ні в харчах, ні в житті – ні в чому" [7, с. 106]).

У записках XIX ст. аналогічним чином ідеалізуються Б. Хмельницький, П. Конашевич-Сагайдачний, І. Сірко тощо. Однак на тлі цієї традиції постають нові мотиви, зумовлені впливом історичних реалій. Вони поступово витісняють ідеалізацію "даності", схематизм образу, типовий для казки як жанру з чіткою підсвідомою настановою на вигадку. Легенда, що має характерну жанрову ознаку (установка на достовірність сприйняття оповіді), відповідно, "спрацьовує" як фікатор сучасних їй суспільних настроїв.

У народній свідомості козак є носієм знань, що поступово нагромаджувалися і зі століття в століття глибшали. Багатьом козакам ці знання й уміння були відомі, тому вони використовували їх у боротьбі з ворогом. Явище дістало назву козацького характерництва, що стало цілим пластом культури наших предків. Такі козаки не лише глибоко пізнавали характер людини, а й володіли багатьма невідомими нині методами, прийомами його розвитку, спрямування. У народній пам'яті характерництво овіяне нев'янучою славою, ореолом легендарності. Козаки-характерники вміли залякати супротивника, переконати його у своїй нездоланній силі, непереможності, у тому, що їх не вражає ні куля, ні шабля, ні вода чи вогонь. Вороги нерідко вірили, що серед козаків були такі, які голими руками могли брати розпечені ядра чи вміли "обходити" кулі тощо.

Давні українські легенди про видатних козаків-характерників (Іван Сірко, Семен Палій), гайдамацьких (Семен Гаркуша) і опришківських (Олекса Довбуш) ватажків, котрі також володіли характерницькими здібностями, про Устима Кармалюка, Пинтю чи Головача з дивовижною послідовністю стверджують, що всі ці герої мусили в поєдинку вбити чорта і в нагороду отримували від Бога надприродні здібності. Легенди про те, що козак (гайдамака, опришок) перед тим, як стати характерником, таки вбив чорта, мають логічне пояснення. Адже він знищує у собі зло, підкоривши негативні сили власному духу, волі. Тому характерники й славилися тим, що могли, у прямому розумінні слова, "чорта осідлати". На загал же, мотиви характерництва віддзеркалювали уявлення народу про душу як тілесну субстанцію, спроможну вільно переходити з одного стану в інший.

У легендах та переказах знайшли своє відображення різноманітні архаїчні компоненти козацької культури:

1. *Своєрідне ставлення запорожців до жінок*, їхній звичай залишатися неодруженими пояснюється насамперед майже безперервним перебуванням їх у військовому стані. Ведучи тривалі війни, постійно зустрічаючись зі смертю, запорожці не могли навіть мріяти про тихе сімейне життя. Лише вирішивши завершити військову кар'єру, січовик із честю залишав товариство, одружувався і жив чи на території Запорожжя, чи в Гетьманщині. Але як би там не було, запорожці здебільшого з повагою ставилися до жінок, оберігали їхню честь, особистісні права.

2. *Вірність побратимів*, їхня міцна чоловіча дружба, здатність на самопожертву. Маємо на увазі також вишкіл молодих воїнів-джурів.

3. *Червоний колір* – головна барва, ознака військової верстви козаків-лицарів.

4. *Культ шаблі*, яку в козацьких піснях називають панночкою, сестрицею, дружиною. Окрім того, вона є

символом козацької честі та гідності, ознакою приналежності до лицарського стану.

5. *Культ коня*. У багатьох творах оспівується побратимство козака та коня. Кінь – не лише вірний товариш у бурхливому козацькому житті, а й істота, що може пророкувати смерть. Про це дуже добре свідчать народні легенди і перекази, зокрема, присвячені ушавленню народному улюбленцю, непереможному запорозькому отаману Іванові Сірку.

6. *Кобзарство*. Кобзарі – співці лицарсько-козацької звитяги – не тільки прославляли захисників Вітчизни, а й зберігали та передавали нащадкам козацьке слово.

Важливу роль у народній прозі про козацьчину відіграють лексико-синонімічні засоби (архаїзми, діалектизми, історизми), що передають дух тієї епохи. Певне місце посідають тут порівняння та інші тропи, що сприяють глибшому зображенню героїчних персонажів через зіставлення їх з іншими. Звертають на себе увагу й описові метафори, побудовані за принципом образно-психологічної ситуації, метаморфози, символи. Часто вживається в народній прозі гіпербола (гіперболізація сили, яка виявляється в тілобудові козака, його дій і

вчинків). Достовірність зображуваного заакцентовує епічна інтонація й відповідна жестикуляція, що спільно з вербальними засобами творить оригінальний художній світ фольклорної прози з козацької тематики.

Родинні принципи жили в козацькому середовищі до кінця XVIII віку. Запорозька Січ була немов однією великою родиною – побратимством українських козаків. Недаремно М. Костомаров убачав у Січі своєрідне військове чернече братство, головними засадами якого були: справжнє військове побратимство, аскетизм, релігійність, готовність до небезпеки [4, с. 19].

1. Антонович В., Драгоманов М. Исторические песни малорусского народа. С объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. – К., 1874–1875; 2. Веселовский А. Историческая поэтика. – М., 1989; 3. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К., 1970; 4. Костомаров Н. И. Казаки: Исторические монографии и исследования. – М., 1995; 5. Кулиш П. Украинские народные предания. Собрал П. Кулиш. – М., 1847. – Кн. I; 6. Мартинович П. Українські записи. – К., 1906; 7. Повість минулих літ. – К., 1982; 8. Чубинский П. Несколько народных исторических преданий. – К., 1873; 9. Яворницкий Д. И. Запорожье в останках старины и преданиях народа. – СПб., 1888; 10. Яворницкий Д. И. По следам запорожцев. – СПб., 1898.

Надійшла до редколегії 17.10.11

Н. Салтовська, канд. філол. наук

ВЕЛЕРИЗМ ЯК ЖАНР УКРАЇНСЬКОЇ УСНОЇ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ

Простежено історію дослідження велеризмів в українській фольклористиці, запропоновано визначення жанру, розглянуто класифікації, з'ясовано місце велеризмів у системі паремійних жанрів українського фольклору.

The article is devoted to the history of research of velerizm in Ukrainian folklore, to the definition of the genre; the classification is considered, a place of velerizm in the system of genres of proverbs in Ukrainian folklore.

В українській усній народній творчості паремійні жанри займають важливе місце. У чому ж полягає ця важливість? На це питання паремією не відповіси. З позиції історії, паремії зберігають інформацію про усі види діяльності народу, з позиції теорії науки – вони додають українському фольклору цілісності, жанрової наповненості та різноманітності, з погляду психології – дають можливість народній фантазії влучно виражати суть досить складних явищ у житті народу. Над вивченням паремій працювали і працюють паралельно фольклористи, лінгвісти, літературознавці, історики, філософи, психологи та ін. Проте чимало питань досі залишається нез'ясованими. Причиною цього є насамперед складність і багатопроBLEMність самого жанру паремій, які завжди перебувають у розвитку, вбирають у себе елементи з інших жанрів фольклору, художньої літератури, публіцистики, творяться в живому народному мовленні [5, с. 5].

Українська пареміографія багата на жанрові різновиди. Один з них – велеризми – спробуємо детально розглянути в нашій розвідці. У сучасній фольклористиці термін "паремія" здебільшого вживається для визначення родового поняття жанру, а видові поняття позначаються термінами "прислів'я", "приказка", "побажання", "вітання", "каламбур", "велеризм", "загадка" та ін. [5, с. 5] Таке визначення, або швидше, уточнення, подає відомий український пареміолог М. Пазяк, проте він не дефініціює видові поняття. Їх ми з легкістю знайдемо у будь-якому словнику-довіднику з фольклору, літературознавства, мовознавства, енциклопедіях – усі, крім велеризму. Цікавим залишається той факт, що самі тексти велеризмів широко представлені в різних збірниках українських паремій, починаючи з найдавніших, які належать до XVII – початку XVIII ст. (перший збірник українських народних прислів'їв і приказок Климентія Зиновіїва) і до останнього – найавто-

ритетнішого в Україні пареміологічного видання у трьох томах за редакцією М. Пазяка).

Тому вважаємо за необхідне прослідкувати історію походження дефініції "велеризм" та з'ясувати жанрову приналежність досліджуваного фольклорного наративу. У жодному зі словників-довідників (тлумачний словник української мови, літературознавчі енциклопедії, енциклопедичні видання, словник-довідник "Українська фольклористика") такого визначення не знайдено. Українська пареміологія поки що не виробила чіткої позиції щодо цього жанру. У підручнику "Українська усна народна творчість" зазначено: "Залежно від змісту, форми, часу, місця і нагоди використання паремії поділяються на жанрові різновиди, що більшою чи меншою мірою відрізняються між собою", – серед цих жанрів наведено: вітання, побажання, тости, побажання-подяки, прощання, формули-побажання, прокльони, присяги, прикмети, народні порівняння, афоризми, каламбури, діалогічні каламбури чи стягнені анекдоти" [4, с. 541]. Власне, стягненими анекдотами називає велеризми і М. Пазяк у вище цитованій праці в розділі "Вітання. Побажання. Каламбури. Казкові вислови" [5, с. 169]. С. Росовецький вирізняє велеризми серед малої казкової прози: "...такі баєчки за структурою можуть бути діалогами та велеризмами з репліко-коментарем оповідача або зі словами "від автора": "Казала цибуля до меду: "Медику, медику, яка я добра з тобою!" – "Та я й без тебе добрий!" – одказав мед цибулі"". Якщо в цьому діалозі текст між репліками має швидше службовий характер, у велеризмах він, як правило, вітлює суттєвіший компонент змісту: "Ходив як сім років по воду та й прийшов додому, та став через поріг перелазити, розлив та й каже: "Отак чорт скору роботу бере!" [6, с. 312].

У збірнику "Пареміологічні дослідження" велеризми розглядаються дещо осібно від традиційних паремій, навіть стаття А. Бикової, присвячена детальному аналі-

зові цього жанру, винесена в окремий розділ під назвою "Паремії, близькі до прислів'їв", де вона визначає велеризми як "паремії, що складаються із висловлювання у формі прямої мови (спіч), мовця (спікер) і вказівки на умови чи обставини мовлення (ситуація), були відомі збирачам і дослідникам міні-клішованих текстів ще з тих часів, коли було виявлено інтерес до народної мудрості коротких форм – анекдоту, байки, притчі, максими, загадки, прислів'я, приказки, влучного слівця-вислову. Їх уміщували в найрізноманітніші розділи тематичних, алфавітних і структурних класифікацій" [2, с. 274].

Велеризми як мовне явище відомі ще з античних часів у мовних традиціях різних європейських країн. Існують відомості, що велеризми як жанр вперше були зафіксовані на континенті в 1572 р. (варіант у німецькій мові), у 1612 р. вжито італійський переклад. До середини XVIII ст. у велеризмах зазвичай застосовували власну назву, згодом стали використовувати перифрастичне означення того, хто говорить.

На нестандартність цього різновиду висловлювань вперше звернув увагу А. Тейлор, який, власне, і дав їм назву "велеризм" [2].

Поняття "велеризм" пов'язують також і з творчістю Ч. Діккенса, який у "Записках Піквікського клубу" використав велеризми як стилістичний прийом для характеристики одного з героїв твору – Самуела Веллера, котрий постійно вживав ці форми у мовленні. Частина таких висловлювань героя набула поширення після публікації. Саме тому, на думку російської дослідниці А.М.Бикової, варто поділяти велеризми на первинні (тобто фольклорні) та вторинні (літературні та розмовні, які продовжують з'являтися в наш час). На нашу думку, такий поділ не є логічним, оскільки розмовні велеризми чи, можливо, новотвори, це – народна творчість; а що, власне, робити з тими текстами, які побутують і зараз в усній традиції, а не лише зберігаються в писемних пам'ятках? Наприклад, сучасні тексти: "Гаряче!" – "Вітер під носом!", "Скоро пороти будеш?" – "Як тільки дошию" (із власного архіву – авт.), які активно побутують поряд із давніми: "Гаряче!" – "Студи, дураче, – під носом вітер" (11973), "Доню, коли будеш пороть?" – "Тоді, мамо, як ниточки дошию" (10435) [7]. (Усі тексти народних велеризмів у цій статті взято зі збірника "Українські приказки, прислів'я і таке інше" (К., 1993). У кінці кожного тексту зазначений порядковий номер).

Очевидно, будь-який паремійний жанр варто розрізняти як фольклорний чи як літературний (авторський – допоки він не перейде у фольклорний), адже авторськими велеризмами, вітаннями, побажаннями, загадками, примовками, прикметами, каламбурами рясніють художні твори українських письменників, інтелектуальні та гумористичні телепрограми національного телебачення та радіо.

У російській пареміології вивченню велеризмів приділено більше уваги, проте монографічне дослідження на разі відсутнє. Але існує кілька розвідок: вже цитована праця А. Бикової "Семіотична структура велеризмів", принагідні зауваги Г. Пермякова, Є. Жигаріної, Ю. Щуріної. Послугуючись досвідом російських науковців, здійснимо спробу дослідження українських велеризмів. Г. Пермяков велеризмами називає висловлювання, які складаються з однієї ремарки і однієї репліки персонажа. Ю. Щуріна визначає велеризм як висловлювання, обов'язковим складником якого як необхідні компоненти є стійкий вислів, ситуація, автор репліки, що цитується; при цьому зв'язки між ними носять специфічний характер невідповідності між значенням вислову і його застосуванням, якого воно набуває в контексті, наприклад: ""У кожного свой вкус!" – сказав фермер и поцеловал

корову"" [9]. Отже, для велеризму обов'язковим, визначальним складником є наявність двох компонентів: висловлювання та ситуації, певна формула: ремарка + репліка. Наприклад: "Я думав, що тебе нема" – "Е, ледачого Бог не візьме!" (11850).

На думку Ю. Щуріної, висловлювання може бути представлене різними типами: 1) оказіональним висловлюванням, наприклад: "А що мати варила?" – "Борщ та полинь... от вам полинь, сама ти изгинь!" (276); 2) прислів'ям чи приказкою, наприклад: "Двісті!" – "Двісті та не в однім місті" (14154); 3) афоризмом; 4) побутовим трюїзмом; 5) цитатою з популярних пісень, естрадних номерів. У багатьох випадках ремарка є стійким висловом чи прислів'ям, тобто клішованим висловлюванням.

Дослідниця зазначає, що у структурі велеризму зв'язок між реплікою, ситуацією і мовцем настільки незвичний, що жоден із цих компонентів не може відкидатися, інакше зміст висловлювання буде незрозумілим; зокрема, ситуація містить у собі причину або умову застосування саме такої прямої мови і тому обмежує можливий ситуативний потенціал висловлювання [9]. На таких же структурних характеристиках велеризмів наголошує і А. Бикова: "У велеризмах ситуація не випускається внаслідок особливих, специфічних зв'язків між прямою мовою, мовцем і ситуацією, зв'язків настільки незвичайних і важливих, що вони не можуть бути адекватно відгадані з одного члена велеризму – з прямої мови. Тому велеризми можна охарактеризувати як паремії, які дозволяють носію мови виразити причинно-наслідкову оцінку крізь призму складних зв'язків між компонентами велереми (спікер+спіч+ситуація)" [2, с. 279].

У своєму дослідженні авторка подає ряд різноманітних комбінацій з різними компонентами велереми, у тому числі і з чотирьох частин, адже вважає, що "пряма мова може бути введена і без самої вказівки на акт мовлення взагалі". Наведемо ці комбінації: "1) спікер + інтродуктор (слово чи слова, що вводять мовлення) + спіч + ситуація; 2) спікер + інтродуктор + спіч, наприклад: "Прийшла свиня до коня та й каже: "Ось бо й я румаки!", – а кінь одказав: "И ніженьки коротенькі, и ушеньки клапотьки, и сама як свиня" (7935); 3) спікер + спіч + ситуація" [2, с. 283]. Отже, можемо стверджувати, що з чотирьох частин велеризму обов'язкова експлікація будь-яких двох, але за умови, що одним складником буде пряма мова (тобто спіч). Окрім наведених варіантів комбінацій, можливі ще й такі: 4) інтродуктор + спіч + ситуація, наприклад: "Літом старець каже: "На ката хата, нам и на дворі тепло!" (553); 5) інтродуктор + спіч, наприклад: "Казав циган: "Нум, діти, паску їсти: вже не буде світ – вже буде тьма" (593); 6) ситуація + спіч, наприклад: "Сидоре, Сидоре, до дари!", а Сидору й не дали" (7903). Кожна з наведених комбінацій підтверджує твердження про те, що велеризми є цілісним наративом, який складається з певних компонентів, причому жоден з цих компонентів (висловлювання + спіч (пряма мова) + ситуація) не може бути відкинутий, бо й зміст втрачається, і сам жанр як такий припиняє існування. Наприклад, значення діалогу: "А що це ти, бабо, робиш? Тепер піст". – "Подорожньому, шиночку, чоловікові не гріх!" – стає зрозумілим у поєднанні з частиною, що оприявнює ситуацію: "А вона виїшла на дорогу, та й плямка собі сальце" (11375). Тоді як у тексті: "Коли б знаття, де упаду, то б соломки підослав", – сенс зрозумілий і без оприявлення ситуації, яка описується далі: "То приказка, як Москаль летів з черешні: "Соломи, – каже, – соломи!", а як упав – "ні, – каже, – не нада вже" (1144).

Хоча з іншими паремійними жанрами можливі ситуації, коли один жанр може розпадатися на окремі і не втрачати смислу або й набувати нового. Так, "деякі паремії, що складаються з двох частин, можуть розпадатися на дві окремі, що побутують паралельно. А іноді, під впливом якихось причин, до приказки додається новий вислів і виникає інший варіант, а то й нове прислів'я. Утворюється своєрідний ланцюг, у якому основна приказка ніби цементує допоміжні частини. Так, у Г. Ількевича знаходимо прислів'я: "Яке дерево, такий клин, який батько такий син", а в М. Закревського фіксується його частина – "Який батько, такий син". М. Номис поряд із вищенаведеним повним прислів'ям дає і його новий варіант: "Який батько, такий син, викрали з діжки сир" [5, с. 184].

Власне, паремійні жанри часто визначають як складні мовленнєві конструктори, чіткі межі між якими провести, почасти, дуже складно. На думку Е. Жигаріної, "однозначно визначити жанр паремії, розглядаючи лише її "початкову форму", не можна. При структурній чи семантичній видозміні текст здатен перейти в інший жанровий реєстр. Відтак поняття жанру – категорія комунікативна; так, навіть "омонімічні" паремії насправді можуть відповідати різним жанровим критеріям" [3, с. 12]. Попри всі застереження і перестороги щодо жанрового розмежування паремій є чітке визначення жанру за М. Бахтіним, який трактує мовленнєвий жанр як відносно стійкий у тематичному і стилістичному планах мовленнєвий твір. Характерними особливостями мовленнєвого жанру є ситуативна повторюваність, яка призводить до клішування конкретних мовленнєвих засобів: структурної інваріантності, смислового ядра [1]. Тому можемо стверджувати, що велеризм як мовленнєве явище може трактуватися як жанр паремій, адже має набір сталих характерних ознак, які є визначальними для паремій (лаконізм, влучність, конденсованість думки, відтворення в комунікативному акті певної ситуації, клішованість). "Малі жанри фольклору влітаються у побутове усне мовлення, не виокремлюються від нього. Разом з тим, у певному сенсі, це вже тексти, що увійшли в традицію, це стереотипи мовленнєвої поведінки, фольклорні зерна, розсіпані в прозових текстах" [8, с. 333].

В українській пареміології велеризми представлені в усіх відомих на сьогодні структурних формах. Зауважимо, що за зразки тексти велеризмів взято лише з одного збірника паремій М. Номиса, який вперше видано 1864 р. У наступних розвідках ми спробуємо розглянути сучасні записи велеризмів, оскільки таке дослідження може бути цікавим і корисним для сучасної пареміології.

Наша розвідка була б не повною без висвітлення в ній семантичних особливостей велеризмів. Як і інші малі жанри фольклору, велеризми виконують важливу функцію – регулювання людської поведінки. Значна частина велеризмів спрямована на те, щоб у дотепній, ілюстративній (внаслідок своєї діалогічної будови) формі врегулювати поведінкові норми, нагадати традиційні правила співжиття в громаді (суспільстві), певні настанови чи табу, наприклад: "Поможи, Боже!" – "Роби, не боже, то й Бог допоможе!" (68); "А що це ти, бабо, робиш? Тепер піст". – "Подорожньому, шиночку, чоловікові не гріх!" – а вона вийшла на дорогу, та й плямка собі сальце" (11375).

Велеризми, як і більшість малих жанрових форм фольклору, відгукуються практично на всі аспекти життя народного. У жартівливій, почасти саркастичній формі вони висміюють вади характеру, поведінки, мора-

льне зuboжіння. Наприклад: "А чом ви, хлопці, не орете?" – "Та, дядьку, свято". – "Яке свято?" – "Свято! Лемиш та чересло знято" (190). "Ідіть скоріше – ваших бьют!" – "То не наші, то Ничипоренкові" (3010); "Де ви мого батька піймали" – "У коморі" – "Е, у коморі! Ви його у степ пустіть, та й піймайте!" (4360); "Хто се?" – "Невістка!" – "Та невістки дома нема!" – "Так плахта її дома!" (1120); "Як ти живеш?" – "Як та вдовиця: сама на печі, а ноги на полиці" (10723).

У значній за кількістю текстів групі велеризмів, які можемо віднести до тематичної групи "міжнародні стосунки", відображено взаємини українців з іншими етносами. Такі тексти мають характер висміювання чи засудження різних вад характеру та поведінкових, морально-етичних норм. Найчастіше об'єктами висміювання є "москалі", "жиди", "цигани", "ляхи", наприклад: "Тату, лізе чорт у хату!" – "Дарма, аби не москаль!" (809); "Цигане, якої ти віри?" – "А тобі якої треба?" (3016); "Куди ідеш, Жидку?" – "На войну!" – "Чого ж так рано?" – "Може, ще хоч одного уб'ю". – "А як тебе хто вб'є?" – "Хіба я ему що винен!" (4359). "Ляше, ти блудиш!" – "Єднаково іздити" (875).

Заслужовують на увагу і велеризми, побудовані на своєрідній грі слів, на звукових особливостях тексту, які, власне, і є визначальними для цієї групи жанру, наприклад: "Де ти був?" – "Баньки дув, та надув та й тобі приніс" (12747); "Іж!" – "Я не іж – я так надувся!" (12263).

Велеризми у формі запитання-прохання в "начебто" жартівливій формі дають різкий відсік прохачу, наприклад: "Дай масла!" – "Ще корова не напасла" (12376); "Що варили?" – "Капусту та цибулю, а тобі дамо дулю!" (12147); "Дайте їсти!" – "Нігде сісти!" (5507).

Українські народні велеризми – цікавий, оригінальний витвір народної фантазії, який потребує ще детального та всебічного дослідження. Поза нашою увагою залишилися ще багато важливих питань, як-от: класифікації велеризмів, окремі публікації, ритміко-інтонаційні особливості, зрештою не усі тематичні групи ми розглянули, не на всіх типах структурної побудови зупинилися.

Проте вважаємо, що проведений аналіз дозволяє зробити висновок про те, що велеризми – це жанровий різновид творів усної народної творчості, що належить до фольклорного роду паремій, має складну структуру (щонайменше дві і більше частин), неодмінним елементом якої є пряма мова, а факультативним – опис ситуації, за якої вживається висловлювання. Семантичною особливістю велеризмів є їх комічний характер, що слугує для підсилення морального, викривального та виховного характеру висловлювання.

Паремійні різновиди – це універсальні мовні формули, що відображають увесь духовний потенціал нації і чекають на подальші ґрунтовні дослідження.

1. Бахтин М. Проблемы речевых жанров // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979; 2. Быкова А. Семиотическая структура велеризмов // Паремнологические исследования: Сб. ст. – М., 1984; 3. Жигарина Е. Современное бытование пословиц: вариативность и полифункциональность текстов. Автореф. дис...канд. филол. наук. – М., 2006; 4. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. – К., 2005; 5. Пазяк М. Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії. – К., 1993; 6. Росовецький С. Український фольклор у теоретичному висвітленні: Підручник. – К., 2008; 7. Українські приказки, прислів'я і таке інше. Уклад М. Номис / Упоряд., приміт. та вступна ст. М. М. Пазяка. – К., 1993; 8. Чистов К. К вопросу о классификации жанров устной народной прозы. Доклад на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук. – М., 1964; 9. Шурина Ю. Прецедентный текст в межкультурной коммуникации (на материале вторичных комических речевых жанров) // <http://libraru.krasu.ru>.

Наукове видання



ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
МОВОЗНАВСТВО
ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуск 23

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 09.07.12. Формат 60х84^{1/8}. Вид. № Іф1. Гарнітура Arial. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 300. Ум. друк. арк. 7,6. Обл.-вид. арк. 9,63. Зам. № 212-6131.

Видавець і виготовлювач
Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43
☎ (38044) 239 3222; (38044) 239 3172; тел./факс (38044) 239 3128
e-mail: vpc@univ.kiev.ua
[http: vpc.univ.kiev.ua](http://vpc.univ.kiev.ua)