

УДК 81:82.09:801.81(05)

Вісник присвячений актуальним проблемам літературознавства, мовознавства, фольклористики.

Літературознавці досліджують теоретичні аспекти осмислення порівняльного методу в українському літературознавстві кінця XIX – початку XX ст., творчість М. Семенка, Юрія Клена, П. Глазового, на матеріалі сучасної української прози розглядають проблему квір-ідентичності.

Розділ мовознавства містить праці, в яких простежується взаємозв'язок теоретичної, структурної і комп'ютерної лінгвістики, на матеріалі українськомовних молитов аналізуються текстові засоби вербалізації емоцій, розглядаються об'єктивації одного із сегментів візуальної комунікації "форма" в аспекті етнокультурної стереотипізації та поетика індивідуально-авторських номінацій понять хронотопу у творчості В. Коломійця та П. Мовчана.

Фольклористичні студії з'ясовують особливості побутування оніричних наративів у повсякденних практиках комунікації та взаємозв'язок фольклору і літератури в наукових працях Г. Нудьги, висвітлюють перспективні лінії жанрової інтерпретації генези й еволюції усної лірики та міфо-ритуальні принципи аналізу пісенного тексту, на основі аналізу текстів народних ігор Поділля виокремлюють часо-просторову модель дитячого соціуму.

Для викладачів, наукових співробітників, аспірантів та студентів.

Visnyk is dedicated to the actual problems of the literary criticism, linguistics, and study of folklore.

The literary critics studies the theoretical aspects of understanding the comparative method in Ukrainian literary in the late XIX – early XX century, the creative works by M. Semenko, Yuri Klen, P. Glasovuy, on the material of modern Ukrainian prose, the problem of queer-identity are observed.

The linguistic issue contains the works, where the interconnection of theoretical, structural and computational linguistics is traced, the text means of verbal verbalizing are based on the material of Ukrainian-languages prayers, specifically, emotive correlation, the objectification of one of visual communication segments "form" in terms of ethnic and cultural stereotyping and poetics of individual-author's nominations of chronotope's concepts in poetry by Vladimir Kolomijets and Pavlo Movchan are observed.

The folklore studies the existence of the features of dissemination in oneiric narratives in everyday communication practices and the interconnection between folklore and literature in scientific researches of Grygoriy Nudga is ascertained, the promising lines of genre interpretation of the genesis and evolution of traditional consumer lyrical song and myth-ritual song text analysis principles are highlighted, on the basis of comprehensive analysis of folkgames texts of Podillia region as national identical folk forms, the time-and-space model of children's society is specified.

For teachers, researches, post graduate students and students.

<b>ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР</b>	Г.Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.
<b>РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ</b>	О.С. Снитко, д-р філол. наук, проф. (заст. відп. ред.); Ю.О. Бандура, канд. філол. наук, доц. (відп. секретар); О.Г. Астаф'єв, д-р філол. наук, проф.; А.Д. Белова, д-р філол. наук, проф.; Л.П. Гнатюк, д-р філол. наук, проф.; І.О. Голубовська, д-р філол. наук, проф.; Л.В. Грицик, д-р філол. наук, проф.; А.Б. Гуляк, 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.; Н. Наскідашвілі, д-р філол. (Грузія); О.Л. Паламарчук, канд. філол. наук, проф.; Р.П. Радишевський, чл.-кор. НАН України, д-р філол. наук, проф.; О.М. Сліпушко, д-р філол. наук, проф.; Л.О. Ткаченко, канд. філол. наук, доц.; Л.І. Шевченко, д-р філол. наук, проф.
<b>Адреса редколегії</b>	03033, Київ-33, 6-р Т. Шевченка, 14, Інститут філології; ☎ (38044) 239 33 02, 239 33 68; факс 239 31 13 електронна адреса: philolog@univ.kiev.ua
<b>Затверджено</b>	Вченою радою Інституту філології 22 грудня 2015 року (протокол №6)
<b>Атестовано</b>	Вищою атестаційною комісією України. Постанова Президії ВАК України № 1-05/6 від 12.06.02
<b>Зареєстровано</b>	Міністерством юстиції України. Свідоцтво про Державну реєстрацію КВ № 16999-5769P від 17.06.10
<b>Засновник Та видавець</b>	Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет" Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02
<b>Адреса видавця</b>	01601, Київ-601, 6-р Т.Шевченка, 14, кімн. 43 ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; факс 239 31 28

# BULLETIN

TARAS SHEVCHENKO NATIONAL UNIVERSITY OF KYIV

ISSN 1728-2659

## STUDY OF LITERATURE LINGUISTICS STUDY OF FOLKLORE

1(26)/2016

Established in 1958

UDK 81:82.09:801.81(05)

Visnyk is dedicated to the actual problems of the literary criticism, linguistics, and study of folklore.

The literary critics studies the theoretical aspects of understanding the comparative method in Ukrainian literary in the late XIX – early XX century, the creative works by M. Semenko, Yuri Klen, P. Glasovuy, on the material of modern Ukrainian prose, the problem of queer-identity are observed.

The linguistic issue contains the works, where the interconnection of theoretical, structural and computational linguistics is traced, the text means of verbal verbalizing are based on the material of Ukrainian-languages prayers, specifically, emotive correlation, the objectification of one of visual communication segments "form" in terms of ethnic and cultural stereotyping and poetics of individual-author's nominations of chronotope's concepts in poetry by Vladimir Kolomijets and Pavlo Movchan are observed.

The folklore studies the existence of the features of dissemination in oneiric narratives in everyday communication practices and the interconnection between folklore and literature in scientific researches of Grygoriy Nudga is ascertained, the promising lines of genre interpretation of the genesis and evolution of traditional consumer lyrical song and myth-ritual song text analysis principles are highlighted, on the basis of comprehensive analysis of folkgames texts of Podillia region as national identical folk forms, the time-and-space model of children's society is specified.

For teachers, researches, post graduate students and students.

Вісник присвячений актуальним проблемам літературознавства, мовознавства, фольклористики.

Літературознавці досліджують теоретичні аспекти осмислення порівняльного методу в українському літературознавстві кінця XIX – початку XX ст., творчість М. Семенка, Юрія Клена, П. Глазового, на матеріалі сучасної української прози розглядають проблему квір-ідентичності.

Розділ мовознавства містить праці, в яких простежується взаємозв'язок теоретичної, структурної і комп'ютерної лінгвістики, на матеріалі українськомовних молитов аналізуються текстові засоби вербалізації емоцій, розглядаються об'єктивації одного із сегментів візуальної комунікації "форма" в аспекті етнокультурної стереотипізації та поетика індивідуально-авторських номінацій понять хронотопу у творчості В. Коломійця та П. Мовчана.

Фольклористичні студії з'ясовують особливості побутування оніричних наративів у повсякденних практиках комунікації та взаємозв'язок фольклору і літератури в наукових працях Г. Нудьги, висвітлюють перспективні лінії жанрової інтерпретації генези й еволюції усної лірики та міфо-ритуальні принципи аналізу пісенного тексту, на основі аналізу текстів народних ігор Поділля виокремлюють часо-просторову модель дитячого соціуму.

Для викладачів, наукових співробітників, аспірантів та студентів.

EXECUTIVE EDITOR	Prof. Semeniuk Grygorii
EDITORIAL BOARD	Prof. Snytko Olena (vice executive editor); Dr. Bandura Georgii (executive secretary); Prof. Astafiev Olexandr; Prof. Belova Alla; Prof. Hnatiuk Lidia; Prof. Golubovska Iryna; Prof. Grytsyk Liudmila; Prof. Huliak Anatolii; Prof. Zadorozna Liudmila; Prof. Ivanovska Olena; Prof. Merezhinska Hanna; Prof. Moisiienko Anatolii; Dr. Naskidashvili Nino (Georgia); Prof. Palamarshuk Olga; Prof., corresponding member of the NAS of Ukraine Radyshevskiy Rostislav; Prof. Slipushko Oksana; Dr. Tkachenko Larisa; Prof. Shevchenko Larisa
Address	03033, Kyiv-33, 14, Taras Shevchenko Boulevar, Institute of Philology; ☎ (38044) 239 33 02, 239 33 68; tel./fax 239 31 13 electronic address: philolog@univ.kiev.ua
Approved by the	Academic Council of Institute of Philology December 22, 2015 (Minutes # 6)
Certified by the	Higher Attestation Board (the State Commission for Academic Degrees and Titles), Ukraine Edict # 1-05/6 issued on 12.06.2002
Certified by the	Ministry of Justice of Ukraine State Certificate # 16999-5769P issued on 17.06.2010
Founded and published by	Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv University Publishing State Certificate # 1103 issued on 31.10.2002
Address:	Office 43, 14 Shevchenka Blvd, Kyiv, 01601 ☎ (38044) 239 31 72, 239 32 22; Fax 239 31 28

---

## ЗМІСТ

---

### ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

<b>Александрова Г.</b> Порівняльний метод в українському літературознавстві кінця XIX – початку XX ст.: теоретичні аспекти.....	6
<b>Гнатюк М.</b> Знаний і незнаний Михайль Семенко: на матеріалах родинного архіву.....	10
<b>Рябченко М.</b> Квір-ідентичність у сучасній українській прозі.....	14
<b>Синьоок Т.</b> Творчі подорожі Юрія Клена: від "Каравел" до "Дияболічних парабол" Порфирія Горотака.....	18
<b>Шкуратенко Ю.</b> Особливості художнього опрацювання народного анекдоту Павлом Глазовим.....	20

### МОВОЗНАВСТВО

<b>Дарчук Н.</b> Традиційна лінгвістика – структурна лінгвістика – комп'ютерна лінгвістика – триєдина сутність.....	24
<b>Климентова О.</b> Текстові засоби вербалізації емоцій на основі трансформації негативних почувань у позитивні (на матеріалі українськомовних молитов).....	27
<b>Семашко Т.</b> Об'єктивації сегменту візуальної комунікації "форма" в аспекті етнокультурної стереотипізації.....	31
<b>Строкаль О.</b> Поетика індивідуально-авторських номінацій понять (на матеріалі поезій В. Коломійця та П. Мовчана).....	34

### ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<b>Анцибор Д.</b> Оніричні наративи: особливості побутування та критерії виділення.....	38
<b>Коломицева М.</b> Взаємозв'язок фольклору і літератури в наукових студіях Г. Нудьги.....	41
<b>Копаниця Л.</b> Феномен і механізми ліричної пісні. Міф і ритуал як творчий принцип.....	44
<b>Щегельський В.</b> Локалізація часо-просторової моделі дитячого життя (на матеріалі ігрової традиції Поділля).....	51

---

# CONTENTS

---

## LITERARY STUDIES

<b>Aleksandrova G.</b> The comparative method in Ukrainian literary in the late XIX - early XX century: theoretical aspects .....	6
<b>Gnatyuk M.</b> Knowing and unknowing of Michajl Semenko: on the documents by the family archives .....	10
<b>Ryabchenko M.</b> Queer-identity in the modern Ukrainian prose .....	14
<b>Syniok T.</b> Art travelling of Yuriy Klen: from "The Caravels" to "The Diabolic Parables" by Porphury Horotak .....	18
<b>Shkuratenko I.</b> The peculiarities of the literary adaptation of Ukrainian national anecdotes in Pavlo Glasovuy's literary heritage.....	20

## LANGUAGE STUDIES

<b>Darchuk N.</b> Traditional linguistics – structural linguistics – computational linguistics – triple interconnection.....	24
<b>Klymentova O.</b> The text means of verbalization of emotions based on the transformation of negative feelings into positive (based on the material of Ukrainian-prayers).....	27
<b>Semashko T.</b> Objectification of visual communication segment "form" in terms of ethnic and cultural stereotyping.....	31
<b>Strokai O.</b> Poetics of individual-author's nominations of chronotope's concepts (based on poems by V. Kolomiets and P. Movchan) .....	34

## FOLKLORE STUDIES

<b>Antsybor D.</b> Oneiric narratives: the features of dissemination and the selection criteria .....	38
<b>Kolomytseva M.</b> The interconnection between folklore and literature in scientific researches of Grygoriy Nudga .....	41
<b>Kopanytsya L.</b> Phenomenon and mechanisms of the lyrical song. Myth and ritual as a creative principle.....	44
<b>Shchehelsky V.</b> Localization of time-and-space model of children's life (on the material of game tradition of Podillia region).....	51

---

## СОДЕРЖАНИЕ

---

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<b>Александрова Г.</b> Сравнительный метод в украинском литературоведении конца XIX – начала XX ст.: теоретические аспекты.....	6
<b>Гнатюк М.М.</b> Известный и неизвестный Михайль Семенко: на материалах семейного архива .....	10
<b>Рябченко М.</b> Квир-идентичность в современной украинской прозе.....	14
<b>Синеок Т.</b> Творческие путешествия Юрия Клена: от "Каравелл" – к "Дияболическим параболам" Порфирия Горотака .....	18
<b>Шкуратенко Ю.</b> Особенности художественной обработки народного анекдота Павлом Глазовым .....	20

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<b>Дарчук Н.</b> Традиционная лингвистика – структурная лингвистика – компьютерная лингвистика – триединая сущность.....	24
<b>Климентова Е.</b> Текстовые средства вербализации эмоций на основе трансформации негативных переживаний в позитивные (на материале украиноязычных молитв).....	27
<b>Семашко Т.</b> Объективации сегмента визуальной коммуникации "форма" в аспекте этнокультурной стереотипизации .....	31
<b>Строкаль А.</b> Поэтика индивидуально-авторских номинаций понятий хронотопа (на материале поэзий В. Коломийца и П. Мовчана).....	34

### ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<b>Анцибор Д.</b> Онирические нарративы: особенности распространения и критерии выделения .....	38
<b>Коломыцева М.</b> Взаимосвязь фольклора и литературы в научных разысканиях Г. Нудьги .....	41
<b>Копаница Л.</b> Феномен и механизмы лирических песен. Миф и ритуал как творческий принцип .....	44
<b>Щегельский В.</b> Локализация временно-пространственной модели детской жизни (на материале игровой традиции Подолья).....	51

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТОД В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ**

*У статті простежуються теоретичні аспекти осмислення порівняльного методу в українському літературознавстві кінця ХІХ – початку ХХ ст., зокрема в працях М. Грушевського, М. Дашкевича, М. Драгоманова, П. Житецького, О. Колесси, О. Котляревського, А. Лободи, В. Перетца, О. Потєбні, М. Сумцова, І. Франка та ін. Наголошується, що порівняльні дослідження спонукали до дискусій, чіткого обґрунтування власних підходів, переваг і недоліків таких студій. Показано, що разом із запровадженням порівняльного методу як упорядкованого і повторюваного способу дій відбувалося глибоке осягнення його правомірності, перспектив і можливостей для оцінки національного літературного процесу в контексті світових явищ.*

*Ключові слова: порівняльний метод, компаративістика, історія літератури, наукові школи, вплив, запозичення, зв'язок, синтез.*

Нині, коли компаративістика в Україні є науковою дисципліною і сферою літературознавчої практики, повноцінною окремою галуззю досліджень, надзвичайно важливо зробити висновки з власної історії, усвідомити її і використати свій багатий досвід. Адже сучасна компаративістика, "розробляючи нові методики, не відмовляється від "тверезої орієнтації", а тому, формуючи "імунітет проти еkleктизму", відчуває потребу систематичного повернення "ad fontes" [18, с. 72]. Тим часом українська компаративістика досі потребує реконструкції, насамперед уважного врахування національних традицій порівняльних студій. Протягом двох останніх десятиліть по-новому прочитано й переосмислено з методологічного погляду доробок багатьох літературознавців. Українська наука чимало зробила для дослідження спадщини таких істориків літератури, як Л. Білецький, М. Грушевський, О. Грушевський, М. Драгоманов, М. Зеров, М. Калинович, О. Котляревський, Г. Костюк, А. Кримський, О. Огоновський, М. Сумцов, П. Филипович, І. Франко та ін., у науковому доробку яких порівняльні студії посідають чи не найважливіше місце. Досить згадати монографії Н. Баштової, Я. Гарасима, М. Гнатюка, Л. Грицик, В. Дмитренка, В. Івашка, О. Куцої, О. Луцишин, В. Микитюка, М. Наснка, І. Папуші, В. Поліщука, дисертації О. Галети, Н. Зінченко, О. Іванової, І. Костюк, Т. Лугової, С. Мельник, В. Пивоварова, Г. Райбедюк, О. Томенко та ін. Спроба відтворити українську компаративістику як різноманітний феномен зроблена в нашій праці [1], де охоплено напрями досліджень, показано фактичний емпіричний матеріал, який ліг в основу порівняльних студій, визначено пріоритети в тематиці студій. Але українській літературознавчій науці досі бракує усвідомлення внутрішнього спадкоємного зв'язку. Тому важливо показати розвиток ідей, еволюцію вітчизняної теоретичної думки, що зростала на ґрунті західноєвропейської і водночас мала свої незаперечні досягнення.

Порівняльний метод з другої половини ХІХ ст. використовували представники різних літературознавчих шкіл. Для виявлення можливостей цього методу у вивченні генези поетичних форм багато зробили міфологи, які пояснювали схожість різних творів походженням їх від спільного джерела. Прихильники теорії запозичень, застосовуючи порівняльний метод, доводили, що схожість свідчила про вплив одних творів на інші. Приблизно теорії самозародження, здійснюючи компаративістичні зіставлення, стверджували, що схожими можуть бути типологічно близькі незалежні літературні явища: це зумовлювалося однаковими умовами побуту та психології.

В українському літературознавстві порівняльний метод, який ліг в основу порівняльно-історичного напрямку в ньому, не був явищем, штучно насадженим на вітчиз-

няний ґрунт. Він органічно, природно виник ще в першій половині ХІХ ст., зріс на основі національних традицій та однієї з чільних особливостей української культури – її орієнтації на світові здобутки (праці М. Максимовича, О. Бодяньського, М. Костомарова та ін.).

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. в Україні спостерігається активний розвиток, з одного боку, опертого на західноєвропейські школи, а з другого – орієнтованого на національні проблеми – теоретико-методологічного дискурсу порівняльного літературознавства. Це свідчило про глибокі процеси "зростання" української науки про літературу, про формування нових якостей у підході до розуміння порівняльного методу як системи принципів і способів організації та побудови теоретичної і практичної дослідницької діяльності. Тогочасна українська наука рухалася, за словами Л. Білецького, "...по шляху порівняльного дослідження, вбираючи в себе й принципи інших теорій, напрямів: історичної чи психологічної та філологічної" [3, с. 307]. Активізація компаративних досліджень була не випадковою, оскільки стало очевидним: "Без позичання чужої культури і без посунення своєї ми жити не можемо" [22, с. 305].

Уже в другій половині ХІХ ст., осмислюючи факти подібності в різних літературах, дослідники почали акцентувати, що порівняльний метод – найбільш об'єктивний, якщо треба з'ясувати проблему оригінальності кожної літератури і таке явище, як світова література. Зокрема, О. Веселовський, якого вважають засновником російського порівняльного літературознавства, писав, що його метод "зовсім не новий і не пропонує ніякого особливого принципу дослідження: він є... тим же історичним методом, тільки прискореним, повтореним в паралельних рядах для досягнення якомога повнішого узагальнення" [4, с. 37]. Від початку використання цього методу деякі літературознавці, налякані свободою певних порівняльних зближень, почали оцінювати його підозріло і дорікати його прихильникам у відсутності критичного такту і в цілковитому свавіллі. З приводу цього О. Котляревський зауважував, що, можливо, для конкретних випадків це звинувачення і справедливе, але якщо його поширити на порівняльний метод взагалі – це означає забрати в науки чи не найвидатніший її здобуток, завдяки якому історичні дослідження здобули тривкий реальний ґрунт і "з випадкового знання стали на ступінь позитивної науки" [13, с. 528]. Порівняльно-історичний метод для вченого – шлях до з'ясування основ народності; він не лише має право на існування, а й видається винятковою необхідністю, бо справжнє знання і розуміння народності набувається тільки шляхом історичним і порівнянням її елементів зі схожими в інших народів. Порівняльний метод О. Котляревський називав єдино прийнятним і правильним; без нього не

можна розв'язати найголовніше питання етнології: яким шляхом виокремлювався певний народ, що в нього спільного з іншими, а що свого, що зі спільних набутоків і як він пізніше переробив, які обставини й умови вплинули на це. На основі таких порівняльних досліджень можна було зробити загальні висновки про характер і мораль народу, про "своє" і "чуже". Не менш важливим порівняльний метод був і для історії поезії та літератури, оскільки без таких студій не можна розв'язати питання про походження, значення і смисл певного явища. Учений переконливо доводив строгу, майже математичну правильність порівняльного методу, що руйнувала будь-яку довільність.

М. Дашкевич, розпочинаючи викладацьку діяльність в університеті Св. Володимира (1877), зазначав, що "метод порівняльних досліджень дає можливість... підійти до відкриття загальних законів, до розуміння суті літературних явищ" [8, с. 741]. Реалізуючи ідею поступового розвитку літератур, дослідник вважав, що не цілком раціонально розглядати їх суть "етнографічно", за національною приналежністю. "Дуже на місці було б, – зазначав учений, – студіювати поруч твори різних літератур. Тоді порівняльний метод... знайшов би широкі прикладання і з'ясував би багато цікавих фактів у ділянці історії літератур. Суто національні риси в розвитку останніх не стиралися б... а краще визначалися" [8, с. 742]. За допомогою порівняльного методу, переконаний він, можна простежити видозміни в психічних процесах у різних народів; з'ясувати закони розвитку видів і форм літературної діяльності та взаємовідносин їх; порівняльне вивчення літератури має з'ясувати закон вираження внутрішнього життя людини в літературі. Порівняльне вивчення розвитку західноєвропейських і вітчизняної літератур, на думку М. Дашкевича, корисне для науки загалом, оскільки дає цікавий матеріал для узагальнень, і конкретно для вітчизняної науки, бо поглиблює розуміння особливостей власного поступу. На початку ХХ ст., коли в науці почав переважати філологічний метод, М. Дашкевич відзначав, що він "...певною мірою поєднує в собі інші. Для успішного вивчення історії літератури філологічний метод повинен бути поєднаний з порівняльно-історичним" [7, с. 17].

М. Драгоманов, якого часто називають зачинателем української компаративістики, чи не в кожній праці наголошував, що лише порівняльно-історичне вивчення дає змогу з'ясувати історію певного сюжету, його оригінальний чи наслідувальний характер, побачити загальні й індивідуальні риси. Порівняння, зроблені на кількох рівнях, "кількох кругах різної величини променів" [10, с. 104] можуть показати відмінність нашої словесності і її схожість з іншими, з'ясувати причини цієї схожості – чи вони виходять з індоєвропейського періоду спільного життя народів, чи запозичені шляхом культурного спілкування. Лише після дослідження "методом інтернаціонального порівняння" [10, с. 104] можна визначити національні риси української народної творчості та міру її оригінальності. М. Драгоманов будував свою теорію на синтезі методів, які використовували представники трьох шкіл, що намагалися пояснити схожі оповіді у фольклорі різних народів: 1) міфологічно-плеємної школи Е. Куна, Я. і В. Грімів, М. Мюллера (зведення схожих оповідань до найдавніших міфо-космічних формул, спільних для всіх арійців); 2) літературно-інтернаціональної (теорії наслідування, мандрівних сюжетів) школи Т. Бенфея (запозичення творів одним народом від другого через взаємовпливи усної і писемної словесності); 3) антропологічної школи А. Ленґа, продовжувача Е. Тейлора (коіциденція способів мислення, однакового у різних народів). М. Драгоманов визнавав:

усі три наукові напрями мають резонні основи, право на застосування, але кожний має бути застосований "на своєму місці" [9, с. 498]. Це було суголосне думкам О. Веселовського, який писав про те, що обидва напрями інтерпретацій – міфологічний та історичний – мають іти поряд, доповнюючи один одного, але "спроба міфологічного тлумачення має починатись тоді, коли скінчені всі порахунки з історією" [4, с. 5]. У порівняльних студіях, акцентував М. Драгоманов, варто звертати увагу не лише на основу твору, а й на подробиці: розвиток теми, побутові риси, географічні та історичні вказівки – вони показують місце й час з'яви твору, шляхи його розповсюдження, потребу і мету переробки. "Дашкевич, Драгоманов ішли методом, який є органічною комбінацією історичного методу з теорією порівняльного дослідження фольклору" [25, с. 194], – так І. Франко оцінював їхній методологічний досвід.

І. Франко називав свій метод історико-психологічним, але, на наш погляд, мав рацію Д. Багалій, вважаючи основним методом літературознавчих студій вченого порівняльний, який він застосовував, "ідучи слідом за великими поведирями Веселовським і Потебнею, й тим шляхом, яким ішли його сучасники М. Драгоманов, М. Сумцов і акад. В. Перетц" [2, с. 25]. І. Франко визнавав величезну вагу порівняльного методу для літературно-наукових дослідів, послідовно обґрунтовував у своїх працях його переваги, називав його єдино можливим і раціональним для об'єктивного наукового аналізу: "Лиш на його основі можна побачити наглядно, як духове життя народів впливає взаємно на себе, як повстають, ширяться від одного народу до другого і гинуть різні літературні течії, які викликають при однакових обставинах у неоднакових народів однакові літературні прояви і т. і. На підставі порівняльного методу переконуємося, що загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, натуралізм, декадентизм і т. д." [28, с. 235]. І. Франко часто торкався проблем впливів, відгороджуючись від впливології та "визбирування фактів". Він був переконаний, що теорію впливів можна з повним правом прикладати до творчості кожного письменника, оскільки впливи демонструють важливі культурно-історичні течії і міжнародні взаємини, хоча вважав, що головне для літературознавця – "показати, як він (письменник – Г. А.) перетоплював у своїй душі ті чужі, нанесені елементи" [27, с. 448]. Вивчаючи інонаціональні впливи, слід відділяти "питомі елементи від "напливових" і зрозуміти значення одних і других та їхні взаємні відносини" [29, с. 39]. Успішно користуючись порівняльним методом, вважаючи його потрібним для наукових студій, І. Франко водночас радив дотримуватися міри в порівняннях, межі, "поза яку не сміємо переступати, коли не хочемо договоритися до абсурдів" [28, с. 235]. "Пускаючись на поле порівняльного дослідження" [26, с. 11], учений має глибоко опанувати відповідну літературу: без ознайомлення з теоріями Я. Грімма, Т. Бенфея, Ж. Бедье, А. Ленґа "на порівняльно-історичнім возику далеко не заїдеш" [26, с. 7]. І. Франко вимагав чіткого і послідовного аналізу: спершу слід окреслити "суцільний образ" літературного явища на певному національному ґрунті, лише після цього доречно робити аналогії та порівняння.

У працях О. Колесси яскраво означилися позитивістичні спрямування автора – вплив наукових студій лінгвістів Ф. Боппа, А. Шлейхера, які проголошували, що людська мова – це живий організм, що зазнає таких трансформацій, що й кожна жива істота: народжується, розвивається, вмирає; помітні й захоплення дарвіністською еволюційною концепцією. Тому "як лі-

кар-спеціаліст мусить мати до своїх студій загальну основу – так і історик літератури одного народу мусить оперти свою роботу на ширших порівнюючих дослідках" [12, с. IX]. Найпопулярнішим критиком О. Колесса вважав Г. Брандеса, прикметою праць якого "єсть метод порівнюючий" [12, с. VI]: він простежує головні напрями в європейських літературах, розбирає культурні елементи, що проходили від одного народу до другого, шукає суспільні й політичні причини, що надавали літературним напрямам відмінний характер у різних народів, і на цьому тлі "піддає він поодинокі твори аналізу естетичному і психологічному" [12, с. VI]. Такі мистецькі порівняння робили його студії особливо популярними. Велике значення, на переконання О. Колесси, мав і "строго научний порівнюючий метод петербурзького професора О. Веселовського" [12, с. VI]. Свої засади наукового підходу вчений виробив на основі синтезу кількох теорій: І. Тена (вплив суспільства на розвиток таланту письменника), М. Добролюбова (зв'язок між літературними творами і проявами суспільного життя), Е. Еннекена (зв'язок між художніми ознаками твору із особою, темпераментом і характером письменника), Г. Брандеса (знаходження у головних напрямках європейських літератур мандрівних культурних елементів, пошуки їхніх відмінностей у суспільних та політичних причинах, а потім – естетичний і психологічний аналіз), О. Веселовського (пошук нових нашарувань на давні літературні мотиви); залучав він і студії із психології творчості – італійця Ч. Ломброзо і француза П. Сурію. Проте головний "натиск", вважав О. Колесса, потрібно робити на порівняльний метод. Якщо у творі не помітно ніяких слідів попередників чи сучасників, це не є доказом його надзвичайної самостійності; з другого боку, існування таких слідів не свідчить про велику залежність письменника. Мірою таланту є не кількість літературних творів, якими послуговувався автор, а те, як він використав цей матеріал, як зумів вибрати з нього краще, "як він сполучив із чужими мотивами здобутки власного духа, наскільки він поступив наперед, опершись на шаблі чужої літературної роботи та чужих думок" [12, с. XXIII].

Розширив можливості історико-порівняльного методу О. Потебня, збагативши його критеріями психологічного аналізу. Його праці теж демонструють прагнення пояснити явища рідної словесності за допомогою порівнянь, зіставлень, знаходження спільного і відмінного між своїм і чужим, пояснення причин запозичень. Характерно, що постійно застосовуючи порівняльний аналіз і для мовного, і для фольклорно-літературного матеріалу, О. Потебня досить скептично ставився до праць Т. Бенфея, Ф. Лібрехта та інших послідовників теорії запозичень, іронічно називаючи їх "майстрами особливих літературних досліджень", які захоплюються зіставленням сюжетів "з боку їхньої абстрактної тотожності", вивчають "препарати, позбавлені функції, тобто життя" [21, с. 257–258]. О. Потебня не погоджувався з одностороннім підходом до літературних запозичень, коли зіставлення схожих художніх фактів для дослідників ставало самоціллю. Очевидну наявність схожостей, запозичень і впливів у різних літературах вчений пояснював не так впливом одного народу на другий, як спільним культурним, соціально-психологічним розвитком. Використання схожих сюжетів, жанрових форм, художніх деталей, поетичних узагальнень у літературах різних народів зовсім не свідчить, на думку О. Потебні, про обов'язкову творчу залежність однієї літератури від іншої. Розглядаючи явища запозичення і спільності, він завжди порушував питання про неминуче переосмислення ши-

роко розповсюджених поетичних образів на конкретному національному ґрунті, у конкретному творі.

Заслуги порівняльного методу визнавав і А. Лобода, насамперед у тому, що він допоміг зібрати величезний, різномірний за змістом, матеріал. Але водночас він бачив і недоліки в порівняннях: часто до них вдавалися, власне, задля самих порівнянь, і в питаннях про літературні запозичення вчені не зважали на внутрішні підстави, потрібні для них. Одностороння увага до суто поверхових схожостей була причиною абсолютно різних висновків у однакових питаннях. Така гонитва за дрібницями, пізнання яких потрібне доти, поки не переходить у крайнощі, призводила до того, що дослідники втрачали "провідну нитку" і губилися "в лабіринті деталей, не задумуючись над тим, як ті деталі стосуються цілості" [16, с. 215]. Вихід із цієї ситуації А. Лобода вбачав у поєднанні теорій, зокрема антропологічної та лінгвістично-психологічної, які доповнюють одна одну, і "у вправному використанні тієї та іншої, здається, і полягає істина" [15, с. 25].

Наполегливо переконував у можливостях порівняльних студій А. Кримський. Порівняльний метод дослідження, за його словами, "збагачує наш розум, а коли працювати пильно – розширює наші симпатії, дає нам пізнати (може краще, ніж що інше) загальне братерство цілого людського роду" [14, с. 472].

Визначити смисл, збережений народною традицією, можна тільки за допомогою досить обережного і широкого прикладання порівняльно-історичного методу, – вважав М. Сумцов [23, с. 136]. При порівняльному вивченні схожих мотивів важливим є національне забарвлення, що виражається у своєрідності поетичних, моральних і побутових мотивів [24, с. 261]. Цікаво, на його думку, простежити процес асимілювання і засвоєння народних елементів, поступові градації в наблизенні запозиченого мотиву до основного. Це дає змогу відкрити досить характерні національні риси явища.

П. Житецький відмовлявся від використання порівняльного методу для дослідження текстів дум і наголошував: у такому студіюванні доцільно використовувати історичний і філологічний метод і обмежувати значення методу порівняльного. Учений погоджувався з тим, що багато віршів дум могло скластися під західним впливом, тому цікаво було б зазначити дороги тих впливів, їхні переносні пункти, але "не все... можна вяснити теорією запозичення" [11, с. 113]. Готові поетичні теми мандрують у світовій літературі і зостаються неплідними, "коли байдужий до них поет; вони оживають, коли поет чи народний співець наповнює їх життям своєї душі" [11, с. 113], – так, ідучи за теорією "зустрічних течій" О. Веселовського, пояснював автор внутрішні підстави для запозичень. Порівняльний метод – дужий і життєвий, твердив П. Житецький, але тільки в руках обережного і досвідченого дослідника, який відчуває міру і перевіряє "метод подібності" "методом відмінностей". Метод вчений вважав найголовнішою річчю в науці; але він не вичерпує цілої науки, а змінюється залежно від часу й матеріалу. П. Житецький не заперечував вивчення дум порівняльним методом, але висловлював бажання, щоб прихильники його були толерантними і до інших шляхів дослідження, що мають так само важливе значення.

Невдоволення використанням порівняльного методу був і В. Горленко, коли, зокрема, "будь-яка казка чи пісня перетворюється в предмет карколомних зближень" [5, с. 38]. Він досить спрощено дивився на порівняльний метод, зводячи його лише до статистики і генеалогії, намагаючись звернути увагу дослідників насамперед на психологію народної творчості.



М. Грушевський зауважував, що дослідження, які декларують порівняння і докладний розгляд всього доступного міжнародного та фольклорного матеріалу, мали б насамперед з'ясувати розміри запозичення, час і обставини, характер використання запозиченого, його еволюцію на українському ґрунті. "Рівнобіжність чи запозичення – в цім власне діло для історика культури чи літератури: спільне джерело чи тільки паралелізм? Чи нарешті, може, й конвергенція: сходження до подібності явищ, за походженням і в змісті своїм відмінних?" [6, с. 157]. Порівняльні досліди мають, переконаний він, не лише показати новий ряд аналогій, а й встановити, чи вони є тільки наслідком "логіки творчості" (за сучасною термінологією – "типологічні" – Г. А.), чи ці мотиви і форми запозичені.

Неоднорідність праць, невідпрацьованість порівняльних методик дала підстави В. Перетцу говорити про відсутність порівняльної школи [19, с. 200]. У "Лекціях з методології історії російської літератури" (1914) він, по суті, резюмував теорію порівняльного методу, зазначаючи, що той вирізняється найбільшою об'єктивністю і має метою з'ясування походження пам'яток літератури і процесу їх утворення шляхом порівняння в цілому і в частинах, допускаючи можливість широких міжнародних впливів. Іноді порівняльно-історичний метод "переходить на ґрунт етнографічний, т. намагається розв'язати подвійне завдання: не лише пояснити появу того чи того твору запозиченням сюжету, але також і чому запозичено цей сюжет, а не інший" [19, с. 178]. Викавши принципи цього методу, учений вказував, що порівняльне дослідження має свої "підводні камені", і посилаючись на думку І. Срезневського про самостійне зародження літературних форм, зазначав: "Завжди слід пам'ятати, що бачити у всьому і всюди "запозичення" – це для вченого, що користується порівняльним методом – ознака "поганого тону", погані школи чи відсутність усякої школи" [19, с. 181]. І пізніше В. Перетц виступав проти такого розуміння порівняльного методу, який "зводиться до примітивного підбору паралелей... настільки загального характеру, що вони... нічого не пояснюють" [20, с. 381].

Отже, студії кінця XIX – початку XX ст. представляють рівень розвитку національного історико-літературного мислення та демонструють процес поглиблення методології пізнання літературних явищ. Бачимо, що значення порівняння не переоцінювалося: воно вважалося важливим, але не самодостатнім етапом аналізу літературних творів, яке потребувало не лише констатації та виокремлення схожого чи відмінного, а й з'ясування ролі та доцільності таких процедур. Порівняльний метод сприймався не як застигле явище: він постійно змінювався залежно від поставлених завдань і характеру досліджуваного матеріалу, поєднувався з іншими методами (історичним, філологічним, психологічним) не лише для виявлення в ньому контактно-генетичних зв'язків, а й типологічних схожостей. У минулому української компаративістики в такий спосіб можемо виявити не лише деякі первісні елементи її сучасного стану, а й істотні можливості для здійснення синтезу компаративних знань.

Порівняльний метод не претендував на універсальність, але його роль у розвитку науки про літературу була відчутна, оскільки на цьому етапі порівняльне літературознавство перебувало переважно в силовому полі історії літератури, у взаємозв'язках і взаємодії з нею. У панорамі наукових концепцій минулого сторіччя він належав до тих, яким вдалося реконструювати літературознавство, створити нові методологічні системи. Дослідження "теоретико-методологічного каркасу" [17, С. 4]

українських порівняльних студій кінця XIX – початку XX ст. дає змогу не просто відтворити рівень тогочасного теоретичного мислення, а й показати: порівняння використовувались не лише на текстологічному рівні, для аналізу й інтерпретації творів – поступово відбувався процес розкриття необхідності порівняльного методу як упорядкованого і повторюваного способу дій, досягалися його перспективи й можливості для оцінки національного літературного процесу в контексті світових явищ.

#### Список використаних джерел

1. *Александрова Г. А.* Помеж'я. Українське порівняльне літературознавство кінця XIX – першої третини XX століття: Монографія / Г. А. Александрова – К.: ВПЦ "Київський університет", 2009. – 415 с.
2. *Багалій Д.* Іван Франко як науковий діяч / Дмитро Багалій // Україна. – 1928. – Ч. 6. – С. 21–42.
3. *Білецький Л. Т.* Основи української літературно-наукової критики / Леонід Білецький [упоряд., автор передм. і приміток М. М. Ільницький]. – К.: Либідь, 1999. – 405 с. (Літературні пам'ятки України).
4. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
5. *Горленко В. П.* Заветы деревни / В. П. Горленко // Южнорусские очерки и портреты. – К., 1898. – С. 212–229.
6. *Грушевський М.* Ювілейний збірник Наукового товариства імені Шевченка у Львові в п'ятдесятиліття оснування, 1873-1923 / М. Грушевський // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі – ЗНТШ). – Т. СXXXVIII–СXLV. – Кн. 4. – С. 155–159.
7. *Дашкевич Н. П.* Введение в историю литератур. 1900-е гг. Программа и конспект лекций, составленных студентами: стеклограф // Дашкевич Николай Павлович. – Архив Института рукопису (далі – ІР) Національної бібліотеки НАН України ім. В. Вернадського (далі – НБУВ). – Ф. 65. – Од. зб. № 256. – 102 арк.
8. *Дашкевич Н. П.* Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи / Н. П. Дашкевич // Университетские известия. – 1887. – № 10. – С. 723–747.
9. *Драгоманов М. П.* Історія Едіпа в слов'янських переробках / Михайло Драгоманов // Фольклористичні студії: у 4 т. – Донецьк: Норд-Прес, 2008 [заг. і текстолог. упоряд. Степана Мишанича]. – Т. 4. – 2008. – С. 493–585.
10. *Драгоманов М. П.* Матеріали й уваги про українську народну словесність / Михайло Драгоманов // Фольклористичні студії: у 4 т. – Донецьк: Норд-Прес, 2008 [заг. і текстолог. упоряд. Степана Мишанича]. – Т. 4. – 2008. – С. 90–113.
11. *Житецкий П.* Заметки о разных методах изучения украинских дум / П. Житецкий // Этнографическое обозрение. – 1895. – № 4. – С. 108–121.
12. *Колесса О.* Шевченко і Міцкевич / Олександр Колесса. – Львів: [б. в.], 1894. – 116 с.
13. *Котляревский А. А.* Старина и народность за 1861 год / А. А. Котляревский // Сочинения: в IV т. – СПб.: тип. Акад. наук, 1889–1895. Т. I. – 1889. – С. 527–624.
14. *Кримський А. Ю.* Передмова до українського перекладу [кн. В. А. Клоутона "Народні казки та вигадки, їх мандрівки та переміни"] / А. Кримський // Твори: в 5 т. [упоряд. і приміт. М. Л. Гончарука та О. В. Мишанича; ред. колегія: І. К. Білодід (гол. і авт. вст. статті) та ін.]. – К.: Наукова думка, 1972. – Т. 2: Художня проза. Літературознавство і критика. – 1972. – С. 471–472.
15. *Лобода А.* Лекции по народной словесности / Проф. А. М. Лобода // Изд. слушательниц Киевских высших женских курсов (на правах рукописи). – К., 1912. – 135 с.
16. *Лобода А. М.* Русский богатырский эпос: опыт критико-библиографического обзора трудов по русскому богатырскому эпосу / А. М. Лобода. – К., 1896. – 236 с.
17. *Наливайко Д. С.* Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін / Дмитро Наливайко. Компаративістика й історія літератури. – Х.: Акта, 2007. – С. 3–42.
18. *Нарівська В., Пахсар'ян Н.* Сучасна компаративістика: проблеми і перспективи / В. Нарівська, Н. Пахсар'ян // Філологічні семінари. – Вип. 9. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2006. – С. 72–81.
19. *Перетц В. Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы / В. Н. Перетц. – К., – 1914. – 496 с.
20. *Перетц В. Н.* Проф. В. Резанов. Драма українська. У Києві, 1921 (Збірник Історично-філологічного відділу Української академії наук, ч. 7) // Известия Отделения русского языка и словесности. – 1926. – Т. XXXI. – С. 369–383.
21. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 613 с.
22. *Штещенко І. Н.* Дашкевич. "Старейший список "Малороссийской Энеиды" И. П. Котляревского". Чтения в историческом обществе Нестора-летописца. – Кн. XV. – В. 1. – 1901 / Ів. Штещенко // ЗНТШ. – 1902. – Т. 45. – Кн. 1. – С. 21–25.
23. *Сумцов Н. Ф.* Литературная родня рассказа гр. Л. Н. Толстого "Чем люди живы" // Сборник Харьковского историко-филологического общества. – 1987. – Т. 9. – С. 132–139.
24. *Сумцов Н. Ф.* Научное изучение колядок и щедривок // Киевская старина. – 1886. – Февраль. – Т. XIV. – С. 237–266.

25. Франко І. А. М. Лобода. Русские былины о сватовстве / Иван Франко. – К., 1904 // ЗНТШ. – 1906. – Т. LXXIII. – Кн. V. – С. 193–194.

26. Франко І. В. П. Клиггер. Сказочные мотивы в истории Геродота (Университетские известия київські, 1902, XI, ст. 1–109) / Ів. Франко // ЗНТШ. – 1903. – Т. 53. – Кн. III. – С. 5–11.

27. Франко І. "Наймичка" Т. Шевченка / Иван Франко // Збір. творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 29 – 1981. – С. 447–469.

28. Франко І. Шевченко і критики / Иван Франко // Збір. творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 35. – 1982. – С. 234–247.

29. Франко І. Юльян Яворский. Громовые стрелки. Очерки из истории южно-русского фольклора / Иван Франко // Збір. творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986. – Т. 31. – 1981. – С. 123–126.

Надійшла до редколегії 14.05.15

G. Aleksandrova, Doctor of Philological Sciences, Senior Research Fellow  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### THE COMPARATIVE METHOD IN UKRAINIAN LITERARY IN THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY: THEORETICAL ASPECTS

*The article traces the theoretical aspects of understanding the comparative method in Ukrainian literary in the late XIX – early XX century, particularly in the works by M. Hrushevsky, M. Dashkevich, M. Dragomanov, P. Zhytetsky, A. Kolesa, A. Kotlyarevskij, A. Loboda, V. Peretz, O. Potebnya, M. Sumtsov, I. Franko etc. It is noted that comparative studies led to the discussions, a clear justification of their approaches, the advantages and disadvantages of such studies. It is shown that with the introduction of comparative method as orderly and repetitive course of action the deep comprehension of its legality, the perspectives and opportunities for assessing national literary process in the context of world events happened.*

**Keywords:** comparative method, comparative studies, history, literature, science schools, the impact of borrowing, synthesis.

Г. Александрова, д-р филол. наук, стар. науч. сотруд.  
КНУ имени Т. Шевченко, Киев

### СРАВНИТЕЛЬНЫЙ МЕТОД В УКРАИНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX СТ.: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

*В статье исследуются теоретические аспекты осмысления сравнительного метода в украинском литературоведении конца XIX – начала XX ст., в частности в трудах М. Грушевского, Н. Дашкевича, М. Драгоманова, П. Житецкого, А. Колессы, А. Котляревского, А. Лободы, В. Перетца, А. Потебни, Н. Сумцова, И. Франко и др. Подчеркивается, что сравнительные исследования побуждали к дискуссиям, четкому обоснованию собственных подходов, достоинств и недостатков таких разысканий. Показано, что вместе с введением сравнительного метода как упорядоченного и повторяемого способа действий осуществлялось глубокое постижение его правомерности, перспектив и возможностей для оценки национального литературного процесса в контексте мировых явлений.*

**Ключевые слова:** сравнительный метод, компаративистика, история литературы, научные школы, влияние, заимствование, связь, синтез.

УДК 821.161.2-1.09 Семенко М.

М. Гнатюк, д-р филол. наук, проф.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ЗНАНИЙ І НЕЗНАНИЙ МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО: НА МАТЕРІАЛАХ РОДИННОГО АРХІВУ

*У статті на основі родинного архіву розглянуто естетичні погляди й життєве кредо Михайля Семенка, особливості їх рецепції та інтерпретації сином – Ростиславом Семенком.*

**Ключові слова:** художній експеримент, текст, архівні матеріали, художнє мислення, національна свідомість.

У літературі українського Відродження 20-х років ХХ ст. постать Михайля Семенка посідає особливе місце. "Культуртрегер українського футуризму" (А. Біла), невтомний організатор літературного, громадського життя став справжнім подвижником на ниві реформування вітчизняної культури в загальноєвропейських векторах, доклавши максимальних зусиль, аби разом із поколінням нескорених забезпечити найвищий її рівень. Ціною творчого та громадянського подвигу стало власне життя. Розірвавши колоніальні пута, новітні реформатори залишилися у вічності нескореним Розстріляним Відродженням. Разом із Михайлем Семенком та його пристрасним опонентом Миколою Хвильовим, у вічний вирій відлетіли М. Яловий, В. Підмогильний, М. Йогансен, М. Куліш, В. Поліщук, Є. Плужник, Олесь Досвітній, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, Г. Косинка і багато інших митців, учених, культурно-громадських діячів, які складали інтелектуальний потенціал нації. Ті одиниці, котрі залишилися, несли свій тяжкий хрест, не раз звертаючись у пам'яті до страчених товаришів.

Уперше про покоління Розстріляного Відродження заговорили після вікопомного ХХ з'їзду КПРС, де розвінчали культ особи Й.Сталіна. Окремі з уцілілих від сталінських репресій поверталися додому, на омріяну українську землю з холодних сибірських, магаданських, північних таборів, частина добиралася через так звані "вільні поселення" в Казахстані чи за умови постійного проживання на Донбасі. Початок 60-х років ХХ ст. у новітній історії означився короткою хвилиною

"хрущовської відлиги", яка в духовному житті України мала дуже важливе значення. Після 20-х років це була друга хвиля Українського Відродження. Як охарактеризував її М. Рильський – третє цвітіння у старших, буйноцвітіння в молоді. Постала нова генерація – шістдесятники, яким судилося стати своєрідними наступниками Розстріляного Відродження, й не лише в духовному, а, на жаль, й у фізичному сенсі. Як і їхніх славетних попередників, багатьох із молодих невдовзі запротерили в ще не охололі від українців табори. Енкаведистські методи лишалися незмінними, тож частина "неблагодійних" гинули нібито своєю смертю в таборних карцерах, як Василь Стус, інші ставали жертвами "нешасного випадку", як Алла Горська, а деякі, як Григорій Тютюнник, вкорочували собі віку, втративши остаточно віру й надію знайти шлях із безвиході.

Саме завдяки "хрущовській відлизі" відбулася хоч і формальна, але така потрібна для відновлення історичної правди реабілітація покоління Розстріляного Відродження. Серед його представників і світле ім'я фундатора українського футуризму Михайля Семенка. Перший крок до увічнення його пам'яті був зроблений завдяки новим демократичним зрушенням, ознаменованим горбачовською "перестройкою", і ним стало видання: "Михайль Семенко. Поезії" (1985) з передмовою М. Бажана. На жаль, відійшовши в засвіти, він так і не встиг її побачити.

На початок 60-х років минулого століття із сім'ї відомого футуриста залишилися перша дружина – Лідія Іванівна, двоє їхніх дітей – Ростислав та Ірина, а також

громадянська дружина письменника – відома українська актриса Н. Ужвій. Трагічна доля спіткала їхнього спільного сина Михася – 1927 року народження, який, будучи студентом п'ятого курсу факультету міжнародних відносин Київського університету імені Тараса Шевченка, тяжко захворів на менінгіт. Тривалий час він лікувався, але оскільки тоді ще не було належної практики й потрібних для подолання цієї страшної хвороби ліків, помер 13 грудня 1951 року на 24 році життя.

Рятуючись із дітьми в 30-ті роки від репресій, Лідія Іванівна за порадою добрих людей покинула Київ й осіла в Каневі, де прожила до глибокої старості й залишивши цей світ у 93 роки. Даючи інтерв'ю газеті "Полярная правда" від 11 вересня 1991 року, Р. Семенко так згадував батька і той період його життя: "Я був підлітком, коли його арештували і розстріляли. Він був гарним батьком, і мені все життя його не вистачало. Про поетичну творчість його тоді я мало що знав. Лише пізніше по його книгах і публікаціях про нього дитячі враження доповнилися новими оцінками.

Жили ми в 20-ті роки у Києві, в будинку № 36 по вулиці Левашівській (К.Лібкнехта), де, наскільки мені відомо, повинен бути встановлений барельєф. Із ранніх вражень: запам'яталася весела чорно-патлата постать, яка часто схилялася над ліжком і пічкала цукерками. До цих пір у матері зберігається конфетна коробочка з написом "Славочці від батька".

Працювати вдома батько не любив, завжди вимагав повної тиші (на противагу Маяковському, який складав вірші навіть у трамваї), що в наших "апартаментах" було не так-то просто. Можливо, звідси одне з моїх прислів'їв: "Розумні думки народжуються в кабінетній тиші". Батько часто й надовго бував відсутнім. Він мав поїздки по країні й за кордоном, окрім цього, у великих містах знаходилися "штаб-квартири" українських письменників різних об'єднань. Наприклад, у шикарному київському готелі "Континенталь", де мені запам'яталися швейцари в формі й чучела ведмедів, в харківському Будинку письменників "Слово"...

Пам'ятаю, в 30-их роках ми всією сім'єю відпочивали в одеському будинку письменників. Уперше тоді побачив море, азартні волейбольні змагання товстих дядь, серед яких заводилою був поет Едуард Багрицький. Деякі його патріотичні вірші, наприклад, "Смерть піонерки", як і батькові "Готується буря, всесвітній пожар", ми з сестрою читали в шкільній хрестоматії [2, с. 1]. Переповідаючи батькову біографію, пригадував село Кибинці, Миргородського повіту, Полтавської області, де 31 грудня 1892 року народився майбутній поет. Згідно з метричним свідоцтвом про народження, яке зберігається в Санкт-Петербурзькому державному історичному архіві, походження його – з козацького роду. Батько – Василь Леонтійович був волосним писарем, мати Марія закінчила церковно-приходську школу, що для того часу вважалося гарною освітою для жінок. Сина свого вони віддали до Курської гімназії, а згодом – у реальне училище, після закінчення якого він потрапив на підготовчі курси Черняєва у Петербурзі. Три роки Михайль Семенко навчався в Петербурзькому психоневрологічному інституті й одночасно займався в консерваторії по класу скрипки.

У 1913 році вийшла його дебютна поетична збірка "PRELUDE". З початком Першої світової війни його мобілізують до царської армії і відправляють служити телеграфістом до Владивостока. Там познайомився з чарівною україночку Лідією Горенко, батьки якої в пошуках кращої долі перебралися аж на Зелений клин. Дівчина, з оспіваною Михайлем Семенком довгою косою ("Русокосою оточила", "Заплети косу міцніш", "Обожеволені коси" та ін.), повернулася зі своїм коханим до

України в 1918 році в статусі молодої дружини. Маючи за плечима членство в солдатському комітеті, посаду коменданта революційного поїзда, Михайль Семенко відразу включився в революційну боротьбу, але був виданий провокатором і ув'язнений до денікінської тюрми в Києві. За свідченням Р. Семенка, з неї цілком випадково визволився завдяки клопотанню відомого співака, народного артиста Республіки з 1923 року Л. Собінова, який у 1919 році був обраний головою Всеукраїнського музичного комітету та керівником Київської російської опери. Детальніших свідчень про ці обставини, на жаль, не збереглося.

Наголошуючи на досить важливій складовій батькової біографії – громадській його діяльності, Р. Семенко вказує, зокрема, на те, що: "В 1921 році М.В. Семенко був у складі делегації з підписання Ризького мирного договору між РСФСР та Україною, з одного боку, і Польщею – з другого. В 1922 році працює в українському представництві у Москві. З 1924 по 1927 рр. – головний редактор Одеської кіностудії, в 1929 р. – заступник голови Всеукраїнської асоціації революційного кіно, в 1932 р. – член оргкомітету Єдиного союзу радянських письменників України, з 1933 р. – член редколегії "Літературної газети", – як повідомляє виписка з журналу "Дружба народів", № 3 за 1988 рік. У цьому номері журналу вміщена коротка біографічна довідка й переклад віршів М.В.Семенка. Наявні деякі відомості про участь поета в Гаазькій конференції та інших політико-дипломатичних акціях" [2, с. 1]. Бурхлива літературно-громадська діяльність Михайля Семенка гармонійно узгоджувалася з його енергійним, кипучим характером, що неминуче підводило до зіткнення на одній "шаховій дошці" з таким надпотужним гравцем, як Микола Хвильовий. Цим моментально скористалося пильне енкаведистське око, розвівши спроектовані на самознищення дві неординарні постаті по різні боки барикад. Першим це усвідомив сильніший – Микола Хвильовий. Аналізуючи вдало припасовані сталінськими сатрапами вектори політичної гри, як і результати літературної дискусії, у своїй передсмертній записці занотував: "Арешт ЯЛОВОГО – це розстріл цілої генерації... За що? За те, що ми були найщирішими комуністами? Нічого не розумію, за генерацію ЯЛОВОГО відповідаю перш за все я, Микола ХВИЛЬОВИЙ. "Отже", як говорить Семенко... Ясно" [1, с. 269]. Свої рахунки з життям звів пострілом у скроню 13 травня 1933 року, а трохи менше як за два місяці не стало ще одного "відповідального" за це покоління – тодішнього наркома освіти, відомого державного й політичного діяча М. Скрипника, який 7 липня 1933 року обірвав своє життя таким самим трагічним пострілом.

За Михайлем Семенком прийшли навесні 1937 року. Оскільки він часто переміщався між двома містами – Києвом та Харковом, на його арешт виготовили аж два ордери: від 26 квітня 1937 р. Харківським облуправлінням НКВС УРСР та Управлінням Держбезпеки НКВС УРСР від 25 квітня 1937 р. Що відбувалося в застінках енкаведистських, як і кагебітських, тюрем, нині добре відомо. Після нелюдських тортур вистояти вдавалося не всім. Протоколи допиту Михайля Семенка від 4, 7, 8 травня 1937 року, після звинувачень в "активній контрреволюційній діяльності", демонструють його "зізнання" в усіх нав'язаних гріхах – підготовка терористичних актів проти діячів Радянської влади, шпигунство на користь Німеччини тощо. 23 жовтня 1937 року поету винесли смертний вирок – розстріл із конфіскацією всього майна, який привели в дію наступного дня.

Про те, що довелося пережити сім'ї Михайля Семенка після його арешту, пише Р. Семенко: "Ми зали-

шилися учотирьох: мати, старша сестра Ірина, я і прийомна сестра Маня, яку нам "Христа ради" передали в голодному 1933 році з села. Всі діти – школярі. Після довгих митарств і пошуків роботи якісь сердобольні люди влаштували маму продавцем ларка з продажу газованої води подалі від центру, на Подолі. Жили бідно. Але сусіди ставилися до нас непогано. Мамина робота ніяких підозр у київського НКВД не викликала. Однак Ірину в школі відразу ж "вичистили" з комсомолу. Мама відправила її в Ленінград до далеких родичів. Пізніше, під час війни і блокади, донька "ворога народу" добровільно пішла на фронт, була поранена, нагороджена медаллю "За оборону Ленінграда". В подальшому – кандидат філологічних наук, член Московського союзу письменників.

Я як міг допомагав матері й, природно, ганяв із хлопцями на вулиці футбольного м'яча. У Мані було інше прізвище, й ніхто її не турбував. Під час війни вона партизанила з однокласниками в катакомбах Києво-Печерської лаври, захворіла на туберкульоз і померла незадовго до закінчення війни" [2, с. 1]. На запитання журналіста, чи відомі йому причини арешту батька, Р. Семенко відповів: "Мені достеменно відомо, що "заяву" на "ворожу діяльність" батька в 1937 році послала його знайома, харківська актриса Наталя Ужвій" [2, с. 1]. За відсутності відповідних документальних даних важко підтвердити чи заперечити ці слова, але про допуск Р. Семенка до архівної справи батька відомо достеменно. Цьому, за його ж словами, передували "неодноразові запити в КДБ, МВД УРСР та СРСР, починаючи з 1988 року, згодом – до комісії Політбюро ЦК КПРС у справах репресованих громадян. Першу позитивну відповідь дала Прокуратура СРСР. Вона повідомила, що справа батька справді є в одному з підрозділів Київського КГБ. І я туди навідався в 1989 році, будучи у відпустці. Декілька годин робив виписки з цієї "Справи № 817/402". Є там постановою про арешт від 26 квітня 1937 року, протоколи арешту, очних явок, допитів "активного учасника антирадянської української націоналістичної терористичної організації", що мала начебто стрілкову зброю і бомби для повалення Радянської влади на Україні. Ще лист "від арештованого М.В.Семенка" наркомун внутрішніх справ УРСР Леплевському. З нього слідує, що батько не визнавав себе винним. І все ж був розстріляний 24 жовтня 1937 року в м. Києві 12-им стрілковим відділом 1-го спецвідділу НКВД СРСР під командуванням лейтенанта держбезпеки Філатова. Місце поховання невідоме.

Місця масових поховань невинних жертв ще можуть бути знайдені, але, напевне, вже неможливо дізнатися, хто в них спочиває. Це сумні глибини пам'яті. Забути жертв репресій неможливо. Я думаю встановити в саду невеликої садиби-музею символічний пам'ятник батьку й іншим безвинно замученим жертвам – українським письменникам-авангардистам" [2, с. 1].

Клопотання про реабілітацію батька Ростислав Михайлович та Ірина Михайлівна Семенки подали відразу після розвінчання культу особи Й. Сталіна, надіславши його до комітету партконтролю при ЦК КПРС 21 жовтня 1956 року. Своє прохання на ім'я Прокурора УРСР Д.Панасюка 27 вересня 1956 року надіслали письменники О. Гончар та Ю. Смолич. Офіційний висновок, підписаний Головним військовим прокурором полковником юстиції А.Гарним від 17 квітня 1957 року, засвідчував, що Михайль Семенко був репресований безпідставно та, як і багато з його побратимів, реабілітований посмертно. Горбачовська "перестройка" кінця 80-х рр. ХХ ст. дарувала надію на розчищення замулених джерел, на повернення імен невинно убієнних "із забуття – в без-

смертя". Ця провіденційна назва книги поборника української незалежності, відомого вченого, академіка НАН України, директора Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України М.Г. Жулинського ознаменувала надважливий крок на цьому нелегкому шляху, відкривши широкому загалу безцінне свідчення, заховані на довгі роки в архівних спецфондах.

На той час я працювала у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури й під керівництвом М.Г. Жулинського захистила першу кандидатську дисертацію з текстології новітньої літератури, за якою видала книгу "Над текстами Івана Сенченка". Уведені в літературознавчий обіг до того невідомі архівні матеріали, над якими мені випало щастя працювати в помешканні письменника за материнської опіки його дружини – талановитого історика, переслідуваного режимом, доктора історичних наук, світлої й незабутньої пам'яті Олени Станіславівни Компан, заповнювали ще одну білу сторінку нашої культурної пам'яті. Згідно із заповітом Олени Станіславівни, цей архів був переданий до відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України мною та її сином – доктором технічних наук Ярославом Юрійовичем Компаном, де зберігається й нині. Тоді ж, наприкінці 80-х, до відділу рукописів завітав раніше мені невідомий середнього зросту привітний чоловік, який представився Ростиславом Михайловичем Семенком, сином Михайля Семенка. Досить делікатний у поведженні та водночас не позбавлений якоїсь внутрішньої рішучості, він викликав повагу і довіру. Пізніше зрозуміла, що ця рішучість та невідступність якраз і є успадкованими батьківськими рисами. До мене його привів той факт, що саме тоді я завершила роботу над описом архіву Михайля Семенка для "Путівника" по фондах відділу рукописів. Маючи вже певний досвід роботи з архівами письменників Розстріляного Відродження, при опрацюванні нового архіву відкрила для себе ще одну унікальну особистість із того покоління – фундатора українського футуризму Михайля Семенка, який вражав усім – поезоспіралями, владивостоцьким зошитом, фотографіями з люлькою та скрипкою, розкішною чуприною і навіть рукописами червоним чорнилом. Подібна примха була й у творчій практиці Ю. Яновського, який свій морський роман "Майстер корабля" писав зеленим чорнилом, а коли воно закінчувалося, вирушав із друзями на пошуки такого ж в одеських крамницях.

Постаттю ватажка українських футуристів, як і його архівом, я була захоплена, вражена й не могла не зізнатися в цьому його синові, у реальність існування якого, як і спілкування з ним, вірилося важко. Та, очевидно, його вроджена інтелігентність і натяку не давала на якісь бар'єри чи дистанції, тож здавалося, що ця приязнь – закономірний вислід наших давніх, дружніх стосунків, хоча бачилися уперше. Детально розповівши сину про архів його батька, відкривши перед ним усі джерела, я запевнила, що пам'ять про Михайля Семенка, як і всіх невинно убієнних, для українців є святою. Нам випало зустрітися ще один раз перед від'їздом Ростислава Михайловича Семенка з України, і в пам'ять про ці зустрічі він подарував мені три надзвичайні фотографії. На першій з них – ще зовсім юний Михайль Семенко під час служби у Владивостоці (1917 р.), на другій – українська красуня з розкішною косою Лідія Горенко (1917 р.), а на третій – молода родина Семенків у Києві, у 1927 році з маленьким Ростиславом і трохи старшою Іриною. На останній, під дарчим написом: "Мирославі Гнатюк з повагою за пам'ять батькову" стоїть підпис, ініціали й прізвище Р.М. Семенка, дата – 5.02.88. Нижче дописано: "Михайль Семенко з сім'єю.

Київ. Левашівська 36. 1927 р.". Я часто переглядала ці фотографії, що стали мовби частиною мого приватного життя, яку ще не могла оприлюднювати. Сьогодні визріле слово про батька та про сина знімає будь-які перепони, і ця публікація – моя данина їхній світлій і незабутній пам'яті.

Незабаром минатиме 80 років із часу загибелі Михайля Семенка. На жаль, з тих, хто зображений на цих фотографіях, серед живих немає нікого. Залишилася одна велика, незакінчена справа, за яку так самовіддано й відчайдушно боровся справжній патріот України, гідний син свого славного батька – Ростислав Михайлович Семенко. Це – створення музею пам'яті Михайля Семенка й усіх незаконно репресованих "Розстріляна муза" (як один із варіантів назви). І хоча за своїм фахом Р. Семенко був далекий від музейної справи, синівська самозречена боротьба за увічнення пам'яті батька, усіх незаконно репресованих викликає найглибшу повагу та пошану. Власне, про неординарність постаті сина Михайля Семенка дізнаємося з коротких "самопрезентацій" на сторінках його звернень до офіційних установ. Так, у листі тодішньому міністру культури Л.І. Хоролець від 31 травня 1992 року читаємо: "Сказав: "тисячі миль", а не кілометрів, бо ж колишній мурманський моряк, пройшов всю північну Атлантику уздовж і впоперек – від Шпіцбергену до Ісландії та Фарерських островів. А ось тепер засів на мончегорсько-канівській обмілі зі своїми одчайдушними ідеями створення "Хати-музею Михайля Семенка та репресованих авангардистських письменників України..." [2, с. 1].

Опікуючись справою створення музею Михайля Семенка й інших незаконно репресованих митців, він працював одночасно на двох "фронтах": російському та українському, і, як не парадоксально, на першому – успішніше. Йшлося не тільки про виступи в пресі, розлогі інтерв'ю, але й про реальний збір коштів, які згодом вкладалися в ремонтно-відновлювальні роботи, про що свідчить телеграма від 8 вересня 1992 року Ю. Коваліву – тоді секретарю по відзначенню сторіччя з дня народження поета: "Приїхав. Канів. Музейним фондам 5.000 крб. Першорядні ремонтні роботи хати-музею. Кошторис – 12 тис. Решта Мончегорському банку. Садиба розвалюється. 1988 року благаю допомогу пам'яті репресованих Семенко футуристів. Як комісія? Напишіть Канів. Ростислав Семенко" [2, с. 1]. Ще раніше, на окремому клаптику паперу машинописна замітка: "Далі – побіжу до Канівської міськради, аби ще затвердити своє право на Михайля Семенка... Дивлюсь – а вони

там начебто вже всі репресовні... "Нам, кажуть, самим собі необхідно музеї будувати! Щоб якась пам'ять була"... Здрастуйте!

Ростислав Семенко, 10.03. 92 року, 10.07 год., м. Мончегорськ, Мурманської обл., вул. Бредова, 7, кв. 17".

На полях цієї ж записки зверху рукою Р. Семенка занотовано з пам'яті: "З "Поєми повстання":

Я повторив старе і знищив ударом!

Я пробив душу спогаду про всіх натхненних і пророків, розіп'ятих на хрестах!

Жертва вечірня на світанку пролилась...

Мих. Семенко. III. IV. 1920. Київ" [2, с. 1].

Після цих пронизливих телеграфних рядків, численних відмов у створенні музею пам'яті, байдужості землеволі закрадається сумнів, чи не було тоді більше справжніх українців на Кольському півострові, ніж у самій Україні. Пояснення захоче ще одна трагічна сторінка історії української нації. Власне, як є, на слухну думку Б.Якубського, "трагічна і виразна постать Михайля Семенка в українському письменстві. "Я самотній" – не раз говорив він у своєму "Кобзарі". Самотнім приходив, продирався він у молоді роки через славетні "традиції", через загальне глузування. Самотнім залишався він і в значно кращі часи, особливо, коли взяти на увагу останнє його розходження навіть з тією групою, що ним же й була створена. Не може, мабуть, органічно Семенко бути з ким-небудь. Є такі виняткові вдачі, особливо поетичні: щось зі старого пушкінського: "Живи один!". І в цій самотності, в цьому остогидлому, мабуть, для нього самого індивідуалізмові, в цьому напруженому бажанні злитися, з'єднатися, об'єднати, в цьому іноді просто геніальному передчуванні величчю прийдешності – є Семенко безумовно один з талановитіших поетів нашої сучасності і один з найбільш своєрідних виразників інтелігентського відчуження нашого виняткового часу" [3, с. 510-511].

#### Список використаних джерел

1. Жулинський М. Із забуття – в безсмертя. Сторінки призабутої спадщини / М. Жулинський. – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.
2. Семенко Р.М. Матеріали до увічнення пам'яті Михайля Семенка. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф. № 156 (М.Семенко) – 1991-1992. – Маш., друк. – Оскільки матеріали ще не описані, вказати номер одиниці зберігання неможливо.
3. Якубський Б. Михайль Семенко / Б. Якубський // Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 471-513.

Надійшла до редколегії 16.06.15

M. Gnatyuk, Doctor of Philological Sciences, Professor  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### KNOWNING AND UNKNOWING OF MICHAJLO SEMENKO: ON THE DOCUMENTS BY THE FAMILY ARCHIVES

*The article deals with aesthetic views and the credo of life by Michajlo Semenکو on the basis family archives, peculiarities of theirs reception and interpretation by his son – Rostyslav Semenکو.*

*Keywords: art experiment, text, archival files, artistic thinking, national conscious.*

M. Гнатюк, д-р філол. наук, проф.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ МИХАИЛЬ СЕМЕНКО: НА МАТЕРИАЛАХ СЕМЕЙНОГО АРХИВА

*В статье на базе семейного архива рассмотрено эстетические взгляды и жизненное кредо Михайля Семенко, особенности их рецепции и интерпретации сыном – Ростиславом Семенко.*

*Ключевые слова: художественный эксперимент, текст, архивные материалы, художественное мышление, национальное сознание.*

УДК 821.161.2-3:159.923.2

М. Рябченко, канд. філол. наук  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ**КВІР-ІДЕНТИЧНІСТЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ**

*У статті аналізуються способи зображення квір-персонажів, які останнім часом все частіше почали з'являтися в сучасній українській прозі. Зроблено висновок, що основну увагу при зображенні таких персонажів автори зосереджують не на показі еротичних деталей та епатажності, а на звичайних психологічних переживаннях людини, які не пов'язані із сексуальною орієнтацією. Тож усучасній українській прозі присутній європейський погляд на означену проблему.*

*Ключові слова: квір-ідентичність, сексуальність, психоаналіз, глобалізація.*

Останнім часом в українській прозі з'являються ро-мани, які прямо або опосередковано піднімають тему нетрадиційної сексуальної орієнтації. Зокрема це твори Т. Малярчук, Н. Сняданко, А. Малігон та К. Бабкіної, де авторки кожна у свій спосіб долучаються до обговорення питання гомосексуальних та лесбійських стосунків, увага до якого значно посилюється у ХХ ст. Не можна сказати, що ця тема ніколи не піднімалася в українській літературі та літературознавстві, адже поодинокі і твори, і студії з'являлися, але, звісно, вони не можуть бути вичерпними, тому пропонуване дослідження є актуальним.

Мета роботи – дослідити способи зображення квір-персонажів у сучасній українській прозі, висвітлити ба-чення цієї проблеми письменниками.

Як уже зазначалося, тема нетрадиційного кохання – не нова для української літератури і не є просто актуальною відповіддю на певні запити вглобалізованому суспільстві. До неї, хай і у завуальованому вигляді, зверталися ще на початку ХХ ст. Це і загадковий "Блакитний роман" Г. Михайличенка, й інтелектуальний роман "Доктор Серафікус" В. Домонтовича. У своєму незавершеному дослідженні "Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського" С. Павличко в цьому контексті розглядає творчість зазначеного письменника, зокрема його роман "Андрій Лаговський". Дискурс кохання між жінками прочитується в новелі "Valse mélancolique" О. Кобилянської, яка стала "духовним авторитетом" (В. Агеева) для письменниць наступного покоління. "Модерна жінка витворює навколо себе цілком інше коло спілкування, шукає досі не звіданого емоційного досвіду. Багато сюжетів модерної літератури – це історії жіночої дружби, товаришування, любові, історії, в яких чи не найбільше вражає виняткова відкритість, одвертість самоаналізу, зображення тих стосунків і почуттів, які патріархальна мораль вважала табуйованими й грішними" [1, с. 227]. Окрім того, для письменниць того часу була досить важлива жіноча дружба, яку вони відкрили для себе в пошуку "ідеальної комунікації" (Т. Гундорова), що допомагала не почуватися самотньою й відчувати підтримку однодумців. Саме про таку ніжну дружбу між молодими дівчатами пише І. Вільде в романі "Повнолітні діти". Проте в окремих епізодах взаємостосунків Дарки Попович і Стефи Сидір проскакують еротичні нотки, хоча вони сприймаються скоріше як екзальтований вияв тісного духовного зв'язку, платонічного захоплення та закоханості в подругу, яка є відображенням власних поривань, духовних від-рухів і думок. У сучасній літературі таку дружбу-закоханість описує О. Забужко в повісті "Дівчата". Загалом, і на початку ХХ ст., і на початку ХХІ-го спостерігається загальна еротизація української літератури.

Якщо говорити про легалізацію нетрадиційної орієнтації, то серйозні наукові дослідження в цьому напрямку були започатковані З. Фройдом, який стверджував, що від природи людина є бісексуальною, на становлення її сексуальної орієнтації (термін уперше був уведений К.-Г. Ульріхом) впливає багато чинників, а тому гомосек-

суальність не можна вважати хворобою. Його думку підтримував Х. Елісс. Дослідженнями в цій царині поча-ли займатися психоаналітики, філософи, соціологи. Найрезонанснішими з них стала шкала сексуальності американського ентомолога А. Кінзі, а також досліди психолога Е. Хукер, яка експериментально довела, що психіка представників різних орієнтацій не має відмінностей у відхиленнях.

У 60-х роках минулого століття зароджується лес-бійський фемінізм, активістки якого ідентифікацію та зближення з іншою жінкою розцінювали як єдиний спо-сіб для забезпечення повної незалежності й можливості розкрити та пізнати жіночу природу. Відома представ-ниця цього руху французька письменниця М. Вітінг взагалі закликала до повної ліквідації самого поняття стать/ґендер, яке було засноване на репродукції, оскі-льки для викорінення маскулінного владарювання не-достатньо тільки урівняти в правах жінку й чоловіка: "Поняття розрізнення не містить у собі нічого онтологіч-ного. Це лише спосіб, у який владарі інтерпретують ситуацію владарювання. Функція розрізнення – замас-кувати на всіх рівнях конфлікт інтересів, з ідеологічними включно" [5, с. 431].

У першому томі своєї "Історії сексуальності", який виходить у 1976 році, М. Фуко взагалі повністю пере-осмислює традиційні погляди на сексуальність. Він, як зазначає М. Маерчик, "знеприроднив, денатуралізував сексуальність, ствердив думку, що сексуальність ми мали не завжди, вона з'явилася не так давно і була винаходом вікторіанської медицини, психології та пси-хіатрії ХІХ століття", тобто вказує на "історичність сек-суальності" [6, с. 123].

Останнім часом у США спостерігається лібераліза-ція у ставленні до представників секс-меншин, про що говорить відомий психоаналітик Р. Раутон [13], аналі-зуючи істотні зміни в поглядах Американської психо-аналітичної асоціації на це питання. Зокрема таких осіб почали приймати на посаду психоаналітика. У психоло-гії у більшості випадків гомосексуальність перестала сприйматися як хвороба (у 1992 році вона була викрес-лена зі списку захворювань Міжнародної конференції по Десятому перегляду Міжнародної класифікації хво-роб (МКБ-10)), а психоаналітики розробляють власні концепції та методики консультування таких пацієнтів.

У 90-х роках ХХ ст. з'являється квір-теорія – "акаде-мічна дисципліна, що формувалася на Заході переваж-но на основі праць таких авторів як Мішель Фуко, Джу-дит Батлер, Ів Косовскі Седжвік, Дейвід Гелперин і Джудит Гелберстам" [6, с. 132]. Це інтердисциплінарна теорія нетрадиційної сексуальності, представники якої головну увагу спрямовують на те, щоб заперечити усталеність і непохитність ієрархії гетеро/гомо. У науко-вий обіг термін запровадила американська дослідниця Т. де Лауретис, позначаючи ним людей, яких не можна віднести до конкретної статі.

Причини такої сексуальної революції відомий соціо-лог Е. Гіденс вбачає у глобалізації, найголовніший та

найістотніший вплив якої відбувається на "найінтимніші та особисті сфери нашого життя" [3, с. 67-68]. Під її впливом інститут сім'ї перестав бути важливою економічною ланкою, а функція сексу не полягає лише в продовженні роду. Як прямий наслідок цього виникає ліберальне ставлення до гомосексуалізму, адже "коли секс вже не має надзавдання, у ньому априорі не може владарювати лише гетеросексуальність" [3, с. 73].

Українське суспільство, як і суспільства інших пострадянських країн, на сьогодні не готове толерантно сприймати такі глобалізаційні процеси. Це пояснюється багатьма причинами, однією з яких є швидкість, з якою ці нетрадиційні соціокультурні явища з'являються. Так, якщо сексуальна революція та різні рухи за права секс-меншин на Заході почалися вже майже із середини ХХ ст., то в Україну все це приходиться лише з кінця 80-х років. Відповідно і правові рухи (наскільки це можливо у недосконалому правовому суспільстві), і відкрита позиція самих представників нетрадиційної орієнтації, які раптом з'явилися, викликають враження їхнього тотального засилля в суспільстві й краху моральності та, відповідно, гомофобію. У той самий час, як зазначає Ж.-М. К'юбільє, за даними досліджень відсоток гомосексуалістів у різних суспільствах завжди приблизно однаковий, просто під тиском суспільних, релігійних, законодавчих обставин частина представників не оприявлюється, усвідомлено чи неусвідомлено вдаючи із себе людину традиційної орієнтації. Коли ж суспільство лібералізується, латентна квір-ідентичність стає явною [4, с. 99].

У сучасній українській прозі не так і багато творів, у яких присутні персонажі з нетрадиційною орієнтацією, проте у 2013 році з'являються одразу три такі романи, що окремим критикам [15] дало підставу стверджувати про певний тренд у літературі. Якщо ж говорити про середину двохтисячних років, то дискурс забороненого кохання, і, зокрема, кохання саме до жінки, характерний для більшості творів Т. Малярчук. У повісті "Ендшпіль для Лізи" нараторка згадує про "жінку, в яку я була колись закохана" [8, с. 126]. У повісті "Згори вниз. Книга страхів" головна героїня кохається із сусідкою Варкою. Усі мешканці пансіонату мадам Воке, включаючи наратора з повісті "Комплекс Шахразида", "закохані до нестями" в поштарку Геру і "будуть її кохати, поки дихають" [10, с. 14], а полковник Гульм та Християн Ожехович – коханці. У повісті "Ми. Колективний архетип" жителі міста намовляють Завадського спробувати спокусити молоду дівчину, хоча це потім призводить до трагедії: хлопець вішається на власному ремені, оскільки насправді був гомосексуалістом і не зміг пережити приниження.

Варвара-Барбара з повісті "Троянда Адольфо" сама себе відправляє на заслання в Сибір через нерозділене й табуоване кохання до жінки. Окрім несподіваної тематики, твір також цікавий і авторськими експериментами на рівні текстотворення: використання прийому потоку свідомості, редукція на пунктуаційному рівні (письменниця настійно ігнорує коми, хоча при цьому активно оперує численними тире та трикрапкою), відсутність великих літер. Незважаючи на наявність "ілюзії вільного тривання думки" (З. Лецишин), у творі спостерігається нараторська "обробка": маємо його членування на окремі тематичні розділи, які графічно відділені один від одного широкими відступами й утворюють певну послідовність подій. Важливого смислового навантаження набувають спогади Барбари про родину своєї прабаби Грубої Марії, яка все життя кохала чоловіка власної сестри Федора. Саме Федір став батьком майбутнього діда Барбари. Таким чином, героїня вказує на

ніби генетичну спадковість до забороненого кохання, яке завжди приречене на табування, страждання і часто не має відповіді. А окрім того, створює циклічність і деяку закономірність подій, вічне продовження: "Груба Марія вмерла тієї ж грудневої суботи якої одружувалися діти Ядзі й Василини – а рівно через дев'ять місяців не більше і не менше народилась я" [11, с. 78].

Аналізуючи твори періоду раннього модернізму, С. Павличко наголошувала на тому, що в них був "важливий не фізичний бік і навіть не те, відбувся чи не відбувся зв'язок двох осіб однієї статі, важлива сама можливість, легалізація такого зв'язку" [12, с. 228]. Схожий мотив характерний і для творчості Т. Малярчук, яка утверджує існування різної любові й відстоює право кожного на такі стосунки. Часто в її повістях дискурс кохання платонічний, піднесений, не забарвлений еротикою. Об'єкт обожнення Барбари в повісті "Троянда Адольфо" – це жінка-напівбогиня. Нараторка настільки виразно виплекала й вимріяла собі образ коханої жінки, що в реальному житті навіть боїться зустрітися зі своїм кумиром, аби не розвіяти мрію. А тому, коли одного разу Барбара випадково зустрічає її на вулиці, то просто тікає: "Коли одна із старих жіночок зі злістю підбігла до мене й шарпнула за рукав бо я якась глуха чи що – не розумію що он та чорнява жінка хоче щось мені важливе повідомити біжить за мною вже кілька хвилин а я як супостатка не би зупинитися а йду ще швидше – тому тоді я все одно не могла озирнутися бо це означало б зрадити тебе і догодити собі тобто почати жити заради себе а не заради свого кохання як то було досі (курсив мій – М. Р.)" [11, с. 23].

Полковник Гульм та Християн Ожехович з повісті "Комплекс Шахразида" зустрічають один одного на війні й зовсім не радіють її закінченню, як і більшість солдат, оскільки "кожному з них війна принесла кохання, за яке не треба боротись" [10, с. 37]. Намагаючись відстояти своє право на любов, вони повстають проти уряду та населення, заявивши, що "війна повинна закінчуватися не тоді, коли про це домовляються правителі, які жодного дня не провели в окопах, а тоді, коли про це домовляються вони, солдати" [10, с. 44]. Полковник ніяк не може змиритися з тим, що "людям не дозволяють вести війну стільки часу, на скільки вистачає у них любові" [10, с. 44]. Проте суспільна мораль все ж таки перемагає, і Гульм зникає в невідомому напрямку, а Ожехович повертається до своєї родини. У цих епізодах знову ж таки відсутнє еротичне забарвлення, увага акцентується лише на моральному праві особи вибору власного шляху.

Єдина побіжно описана сцена кохання між головною героїнею та сусідкою Варкою в повісті "Згори вниз. Книга страхів" не має вульгарно-порнографічного забарвлення. Вона не викликає надмір еротичного почування навіть у нараторки, яка скоріше відчуває розслабленість та лінощі (що, можливо, можна потрактувати як втомленість від гіперуваги та смакування деталей у цьому питанні): "Я збуджувалася зовсім не так, як це буває з чоловіком. Не відчувала нестерпної хіті, навпаки, мені було спокійно і байдуже, навіть ліново (курсив мій – М. Р.). Сонце сліпило очі і я їх закрила" [9, с. 50]. Кохання відбувається на тлі вічних гір, які є символічним ствердженням такого одвічного та природного стану речей.

Таким чином, можна говорити про утвердження авторкою любові в сенсі платонівської волі до краси, прагнення до взаєморозуміння, коли важить не стільки фізичний, скільки "духовний еротизм" (Т. Гундорова).



Роман Н. Сняданко "Фрау Мюллер не налаштована платити більше", що був анонсований як твір про одну з вагомих проблем сьогодення – заробітчанство за кордоном – насправді досить слабо розкриває це питання. Головна увага зосереджена на власному самоусвідомленні однієї з головних героїнь Христини, учительки музики, яка після закриття школи вирішує разом з подругою поїхати на заробітки за кордон. Перебування в абсолютно відмінному соціумі дає змогу жінці зовсім по-іншому подивитися на своє попереднє існування, провести психоаналіз як власного життя та поглядів, так і життя інших з метою зрозуміти себе, позбутися комплексів і психологічних проблем, коріння яких – у радянському вихованні та сімейних негараздах між батьками.

Наративна структура роману цікава (хоч і не нова): усі події вміщуються в один день і подані у вигляді спогадів Христини. Відповідно, текст є суцільною рефлексією та малоподієвий. Значним недоліком цього тексту є його непослідовність: досить часто наступні події чи описи характеру людини логічно не вмотивовані попередніми. Так, на початку роману Христина і Соломія постають перед реципієнтом як певні протилежності: раціональна та поміркована Христина завжди знає, як діяти, натомість Соломія велика вада – численні вагання щодо прийняття навіть найпростіших рішень. Однак пізніше з'ясується, що це не так: муки вибору, мало не патологічна невпевненість у собі й занижена самооцінка – всі ці риси характерні і для Христини. Такою ж несподіванкою для читача стає повідомлення про те, що Христина і Соломія – коханки, адже цьому передувало кілька сторінок розлогих описів стосунків (хай і невдалих) між Соломією та її численними чоловіками.

Отже, Соломія проявляється швидше як бісексуалка, яка надає перевагу стосункам із жінками, адже їй з ними легше порозумітися, Христина ж іще зі школи почала себе усвідомлювати як лесбійка, і саме Соломія, її однокласниця, була першим об'єктом потаємних бажань дівчини. Проте оприявлення сексуальної орієнтації головних героїнь роману не веде до насичення тексту смакуванням пікантних еротичних сцен.

Христина не переймається своєю орієнтацією, живучи звичайним життям середньостатистичної людини, натомість це питання завжди хвилювало її оточення: "Сексуальна орієнтація часто ставала предметом розмов Христини зі знайомими. У цьому було щось підозріле, адже якби вона була гетеросексуальною, то обговорювати це нікому б не спало на думку" [14, с. 297]. Коли ж жінка в одній із розмов сказала, що єдине, про що іноді шкодує, так це неможливість мати дитину, адже гіпотетично могла би стати гарною матір'ю, "але не судилося", то знайома пізніше переказала це іншим як жаль Христини за тим, що не народилася "нормальною". Таким чином, маємо яскраву ілюстрацію неготовності українського суспільства до спокійного сприйняття людей нетрадиційної орієнтації. Таку неготовність нараторка пояснює вихованням у закритому радянському суспільстві, в якому особистісні переживання сприймалися як такі, що не варті уваги, людина ж не мала вирізнятися на фоні інших, що в результаті призводило до неусвідомленого страху розкритися, раптом стати не такими, як інші, і, відповідно, породжувало страх перед цими "іншими" та їхнє відторгнення. Саме тому мати Соломію зі скандалом виганяє її батька через те, що він наважився зізнатися в тому, що гей і вже два роки має коханця, але готовий заради спокою дочки продовжувати жити в сім'ї.

Усе це Христина почала поступово розуміти вже за кордоном, перебуваючи в Німеччині. Познайомившись

із Евою, типовою для західного суспільства феміністкою-лесбійкою, яка значну увагу приділяє своєму психічному здоров'ю, жінка згодом також починає усвідомлювати і власну велику зашореність щодо багатьох питань: "Свої колишні страхи, загнані глибоко в підсвідомість, Христина відчувала тепер як велику й незручну торбу, що її чомусь доводиться волочити за собою однією рукою" [14, с. 168]. Не могла жінка й не зауважити абсолютно іншого ставлення до людей з квір-ідентичністю. Більше того, розвинута клубна культура представників нетрадиційної сексуальної орієнтації дозволяла відчути себе рівною в суспільстві, навіть якщо ти заробітчанка зі східної країни. Як пояснювала Ева Христині, "мати подругу-східноєвропейку вважається особливим шиком, бо жінки, які приїзять на заробітки, здебільшого аж за кордоном відкривають у собі латентні сексуальні схильності. Виховані в суворох патріархальних родинах, східноєвропейські жінки їхнього з Евою віку (майже сорокарічні – М. Р.) іноді навіть не замислюються над можливістю іншої сексуальної орієнтації, окрім загальноприйнятої" [14, с. 298]. А одного дня Христина взагалі приходиться до думки, яка перегукується з тими, що їх висловлював у своїй "Історії сексуальності" М. Фуко: "ніякої раз та назавжди визначеної сексуальної орієнтації не існує, а все залежить лише від спонтанних бажань і настроїв у той чи інший момент" [14, с. 101].

Таким чином, головна увага в романі зосереджується не на квір-ідентичності головних героїв, а на загальних проблемах суспільства, яке виховує в людині численні комплекси, страхи та шаблони поведінки, суспільства, у якому більшість людей навіть не усвідомлює того, що має серйозні психологічні проблеми, адже не звикли звертати увагу на такі "незначні" деталі. Варто також зазначити, що й західне суспільство має подібні проблеми (Ева, наприклад, уже двадцять років відвідує психоаналітика), але воно більш відкрите й толерантне.

Романи А. Малігон ("Навчи її робити це") та К. Бабкіної ("Соня") суттєво нижчі за своєю літературною вартістю від проаналізованих творів Н. Сняданко та Т. Малайчук як сюжетними лініями, так і стилістичною вправністю, але вони вписуються в контекст дослідження: у першому творі головні героїні є лесбійками, у другому – серед персонажів з'являються геї.

Роман А. Малігон – типовий продукт масової літератури. Найперше, у ньому досить багато кліше: обидві головні героїні красуні, образи яких можна знайти в кожному глянцевому журналі; усі описи чоловіків представлені виключно з позиції радикального фемінізму: це обов'язково самці, "істоти з хтивими очима та жадібними членами" [7, с. 35] (навіть якщо чоловік таким не є й дійсно вболіває за жінку, як от Артур за Лізу, він усе одно сприймається однозначно негативно); а ще в романі присутній мотив дуже популярної індійської "мильної опери": Ліза виявляється рідною сестрою-близнючкою Марти, але оскільки вона народилася хворою, то мати її залишає в пологовому будинку, її всиновлює родина Смолярів, у яких померло власне немовля. Окрім того, авторка "на сторінках однієї-єдиної книги колекціонує до десятка сексуально-психічно-психологічних варіантів нешаблонних стосунків: інцест, фетишизм, гомосексуалізм, Стокгольмський синдром, рольові ігри за правилами BDSM, алкоголізм, людодіство, самовбивство, сексуальне насилля. Плюс, до цього букету, бронхіальна астма психосоматичної етіології, тобто з причин глибокоемоційних, плюс орнітофобія, яка, здається, проявляється доволень, згідно з авторським задумом, а не з логікою оповіді" [2]. У результаті ж роман, що



починався як цікавий містичний трилер, закінчується банальним побутовим убивством через заздрість до більш успішної сестри, заради якого Марта так довго шукала Лізу. Загалом, квір-ідентичність у романі не аналізується як соціальна, феміністична чи філософська проблема, а є просто об'єднуючою сюжетною деталлю.

Головна героїня роману К. Бабкіної – Соня – інфантильна дівчина, яка просто живе, ні про що не замислюючись. Соня також дуже гарна і саме цим авторка пояснює те, що дівчині живеться легко, адже "її всі люблять". Неочікувано для себе завагітнівши, дівчина вирішує поїхати на пошуки батька, який давно покинув родину, щоб віднайти кровний та духовний зв'язок і, відповідно, зрозуміти своє ставлення до нового життя, яке зародилося в ній. К. Бабкіна застосовує вже багато разів використаний образ дороги як сюжетотворчий прийом, що допомагає об'єднати всі події, котрінакше б просто не трималися купи: зустріч із циганським табором Лікарєнків, однокласники-геї Порох та Пух, поїздка з ними до Польщі, автоаварія та поява Кая, який надавав їй першу медичну допомогу. З Каєм же Соня їде далі через Німеччину до Албанії, нелегально перетинає кордон, на якому знову зустрічає табір Лікарєнків. Приємна мандрівка раптово уривається через те, що Соня, звівши разом різні дотичні деталі, раптом склала їх у пазл, з якого випливало, що Кай і є її рідний батько. Таким чином, як і в романі А. Малігон, у творі К. Бабкіної з'являється мимовільний інцест. Але ця лінія не розвивається: складається враження, що авторка зачепила занадто епатажну й контроверсійну тему, а потім вирішила її просто обірвати, зробивши малопродоподібне пояснення, що цього насправді не було і Соня просто помилилася, що загалом характерно для такої інфантильної особи. У результаті пережитого потрясіння дівчина начебто дорослішає й приймає свою вагітність. Так само легко вирішується питання з нетрадиційною орієнтацією Пуха: він повертається в Україну, бо його колишній коханець одружився з якоюсь європейкою, і пропонує Соні вийти за нього заміж. Таким чином, і в цьому романі гомосексуалізм не розглядається як певна проблема, а також виступає сюжетною деталлю, до того ж зовсім не обов'язковою.

Проаналізований матеріал дає змогу констатувати, що поява квір-персонажів на сторінках сучасних українських романів є одним із засобів вписування нашої літератури в загальноєвропейський контекст. Способи їх зображення не є епатажними чи надмірно еротизованими – вони показані як звичайні середньостатистичні

люди (більш реалістичні у творах Н. Сняданко або ж дещо сюрреалістичні у творах Т. Малярчук), котрих у першу чергу хвилюють психологічні проблеми, характерні для кожного, а власна сексуальна орієнтація є просто ще одним виявом любові загалом і відстоюванням права на таку любов. Такі персонажі з'являються також на сторінках типових масових романів, якими є твори А. Малігон і К. Бабкіної, проте й тут на їхній нетрадиційності увага не загострюється, а квір-ідентичність виступає просто як сюжетна деталь, без моралізаторського або епатажного навантаження.

#### Список використаних джерел

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеева. – К.: Факт, 2008. – 360 с. – (Сер. "Висока поліція").
2. Бурдейна О. Нетрадиційність задач і розв'язків в романі Анни Малігон "Навчи її робити це" [Електронний ресурс] / О. Бурдейна // Сумно – спільнота блогів про культуру – Режим доступу: <http://elenaburd.sumno.com/literature-review/netraditsijnist-zadach-i-rozvyazkiv-v-romani-anny/>
3. Гиденс Е. Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь / Е. Гиденс: [Пер. с англ. М.Л. Коробочкина] – М.: Весь мир, 2004. – 120 с.
4. К'юбілье Ж.-М. Порногламур / Ж.-М. К'юбілье. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2009. – 176 с.
5. Кон И. Наследницы Сафо // Лунный свет на заре: Лики и маски однополной любви / И. Кон – М.: Олимп; ООО "Фирма "Издательство АСТ", 1998. – С. 429 – 447.
6. Маерчик М. Вторгнення гомосексуальності / М.Маерчик // 120 сторінок: Сучасна світова лесбі/гей/бі література. Квір-антологія / [Упоряд.: І. Шувалова, А. Позднякова, О. Барліг]. – К.: Критика, 2009. – С. 123-133.
7. Малігон А. Навчи її робити це: роман-орнітофобія / А. Малігон. – Х.: Книжковий Клуб "Клуб Сімейного Дозвілля", 2013.
8. Малярчук Т. Ендшпіль для Лізи // Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи / Т. Малярчук. – Івано-Франківськ: Лілея, 2004. – 160 с.
9. Малярчук Т. Згори вниз: Книга страхів / Т. Малярчук. – Х.: Фоліо, 2007. – 220 с. – (Графіті).
10. Малярчук Т. Комплекс Шахразади // Як я стала святою / Т. Малярчук. – Х.: Фоліо, 2008. – 190 с. – (Графіті).
11. Малярчук Т. Троянда Адольфо // Ендшпіль Адольфо, або Троянда для Лізи / Т. Малярчук. – Івано-Франківськ: Лілея, 2004. – 160 с.
12. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; [упоряд.: В. Агеева, Б. Кравченко]. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 679 с.
13. Раутон Р. Современный психоанализ и гомосексуальность [Електронний ресурс] / Р. Раутон // Тематический портал "Лабрис". – 2008. – 10 ноября. – Режим доступу: <http://labrys.ru/node/4734>
14. Сняданко Н. Фрау Мюллер не налаштована платити більше / Наталка Сняданко. – Харків: Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2013. – 304 с.
15. Стасіневич Є. Легка чарівність інцесту [Електронний ресурс] / Є. Стасіневич // "ЛітАкцент" – Режим доступу: <http://litakcent.com/2013/09/26/lehka-charivnist-incestu/>

Надійшла до редколегії 11.09.15

Ryabchenko M., Candidate of Philological Sciences  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### QUEER-IDENTITY IN THE MODERN UKRAINIAN PROSE

*Manners of representation of queer-characters in this article are analyzed. These characters appear in modern Ukrainian literature prose more often than in previous period of time. As a result, scientist comes to conclusion that the main attention does not focus on the representation of erotic details, it focuses on the usual psychological experience of people, and it does not deal with problem of sexual orientation. Therefore, there is a European approach to the problem of queer characters in the modern Ukrainian literature.*

**Keywords:** queer identity, sexuality, psychoanalysis, globalization.

М. Рябченко, канд. філол. Наук  
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

### КВИР-ИДЕНТИЧНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ

*В статье анализируются способы изображения квір-персонажей, которые в последнее время все чаще стали появляться в современной украинской прозе. В результате исследователь приходит к выводу, что основное внимание при изображении таких персонажей авторы сосредотачивают не на показе эротических деталей и эпатажности, а на обычных психологических переживаниях человека, которые не связаны с сексуальной ориентацией. А, следовательно, в современной украинской прозе присутствует европейский взгляд на указанную проблему.*

**Ключевые слова:** квір-идентичность, сексуальность, психоанализ, глобализация.

УДК 821.161.2 П.Горатак

Т. Синьоок, асп.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

## ТВОРЧІ ПОДОРОЖІ ЮРІЯ КЛЕНА: ВІД "КАРАВЕЛ" – ДО "ДИЯБОЛІЧНИХ ПАРАБОЛ" ПОРФИРІЯ ГОРОТАКА

*У статті досліджено еволюцію мотиву мандрів у творчій спадщині Юрія Клена. Проаналізовано поетичну збірку Юрія Клена "Каравели" і збірку віршованих пародій "Дияболічні параболи", створену спільно з Леонідом Мосендзом під іменем містифікованого Порфирія Горотака.*

*Ключові слова: містифікація, літературна еміграція, локус.*

Літературна містифікація "Порфирій Горотак" Л. Мосендза і Юрія Клена – цікаве, але маловивчене на сьогодні явище літературного процесу української еміграції на європейських теренах 1940-1950-х років. До творчості містифікованого автора зверталися в дослідженнях сучасні літературознавці І. Набитович, Ю. Ковалів, В. Просалова, Н. Віннікова, М. Слабошпицький та інші. Увагу дослідників привертала обставина появи Порфирія Горотака, інтертекстуальні перегуки віршів Горотакової збірки "Дияболічні параболи" з іншими текстами, а також відгуки сучасників Л. Мосендза і Юрія Клена про спільний експеримент. Натомість малодослідженою лишається роль Порфирія Горотака в доробку кожного з творців містифікації. Метою цієї статті є визначити, як еволюціонував мотив мандрів у творчості Юрія Клена, автора більшості текстів "Дияболічних парабол". За об'єкт дослідження маємо збірку Юрія Клена "Каравели" і "Дияболічні параболи" Порфирія Горотака.

Композиційно об'єднати жанрову й тематичну строкатість "Дияболічних парабол" і надати збірці внутрішньої логіки співтворцям Порфирія Горотака – Л. Мосендзу і Юрію Кленові – вдалося, застосувавши наскрізний мотив мандрів. Відвідини різних країн спонукали ліричного героя пережити безліч пригод, ступити на багато незвіданих земель, випробувати себе в численних іпостасях – від вигнанця до ідальго. Принагідно щодо творчості Юрія Клена наголошуємо, що філософія подорожей, романтика далеких країн була йому притаманна й до появи Порфирія Горотака – відпоетичної збірки "Каравели".

Мандри – це дух усієї поезії Юрія Клена: від просякнутих романтичним пафосом "Каравел" до епічного "Попелу імперій". І хай про що говорить письменник – про далекі подорожі конкістадорів і вікінгів, куди митця перенесла фантазія, чи про неосяжні простори "тюрми народів", куди його завели сумні реалії СРСР, – він завжди лишається мандрівником. Не випадково пригодукачем стає Порфирій Горотак.

Усі досить різні за тематикою частини "Дияболічних парабол" пов'язує мотив мандрів, невпинного руху, прагнення незвіданих земель, а в алегоричному сенсі – пошук правди й істини. Усе це Порфирій Горотак, безперечно, успадкував саме від Юрія Клена, хоч мандрівні мотиви є й у творчості Л. Мосендза. Взагалі, топос далеких країн і дальніх подорожей у творчості письменників-емігрантів має додаткове смислове навантаження. Зокрема у Юрія Клена цей мотив пов'язаний із концептом втечі від дійсності, в тому розумінні, що митець прагнув до творчої свободи й не відмовляв собі в розкошах повертатися до світових першовідкривачів, хоч особисті мандри самого письменника коливалися в координатах від заслання до вимушеної еміграції.

Збірка "Каравели" – це ода свободі мандрів як втіленню внутрішньої свободи людини. Цей мотив надає цілісності збірці, у якій під однією обкладинкою уживаються язичницькі боги й образи Святого Письма, де підкорювачі невідомих земель – не загарбники, а справдешні мрійники, яким "снились вежі гостроверхі, тих міст, що завтра, може, їм падуть" [2, с.30]. Чому так га-

рять обстоював цю тему Юрій Клен? Можливо, так він віднаходив порятунком і гармонію, коли доводилося давати лад проблемам непривабливої дійсності таборів і думкам про страшну реальність рідної країни, куди годі було й мріяти повернутися. Крім того, світові мотиви, екзотичні образи вабили його ще з далеких часів, коли "гроно п'ятірне нездоланих співців" плакало свою, на жаль, так і недоспівану "неокласику".

Для творчої людини будь-якої епохи мандри завжди мають особливе значення насамперед через філософію свободи. Існує кілька версій щодо етимології слова "мандри". Згідно з однією, воно походить із санскриту й етимологічно близьке до "мантра". На думку одного із сучасних письменників-андрівників Я. Мельника, мандри й мантру пов'язує ідея повторюваності й пошуку, адже "Мантра – це повтор кількох слів чи фрази в певному ритмі, які занурюють людину в інший, містичний вимір, де живе істина. Тобто йдеться про істинний стан духу, свідомості. Людина ніби долучається до божественного, її вузьке буденне "я" зникає, розчиняється в так званій "пра-свідомості" (у термінології К. Юнга – колективному підсвідомому)" [4, с.1]. За спостереженнями автора, друге слово, близьке етимологічно "мантрам" – це санскритське "мандала". Означає "коло", "область". Мандала (якою захоплювався згаданий К. Юнг) – це те містичне замкнене на собі місце, в якому ми є собою, збігаючись із містичним божественним. "Мандра" в різних мовах має подібне значення: це тверда поверхня, суша, материк, оточений з усіх боків водою. У старогрецькій мові це просто загіг для худоби. Нарешті, є слово "мандрага", яке означає дорогу, довгий шлях. Хоча це зв'язано з перегоном худоби ("мандра" латинською мовою означає ще "табун"). Друга частина цього слова "драгх" – на санскриті буквально означає "довгий шлях".

Розглядаючи мандри як духовний феномен, розуміємо їх як довгий шлях, сповнений пошуків себе – себе глибокого, справжнього. В історії світових культур архетип мандрівника – один з основних. Він виражає духовне начало людини. Згадати б Одиссея, якому не сидиться вдома. Еней також перебуває у вічних мандрах. В українській історії та культурі мандрівниками були й козаки, кобзарі. Вічний мандрівник – Г. Сковорода. А врешті й Т. Шевченко – вимушено чи добровільно – був у вічному русі, змінюючи місця проживання [4, с.5].

Згадані образи вічних мандрівників фігурують і в поезіях Юрія Клена, і в доробку Порфирія Горотака. Приміром, в обох авторів є вірші про неспійманого світом Г. Сковороду – у Горотака це поезія "Пам'яті Сковороди", а в Юрія Клена – "Сковорода". Та якщо в першому і тематика вірша, і навіть його ритміка по духу більше нагадують гультьайські подорожі Енея, і гасло "світ ловив мене і не спіймав" пародійоване, то раніше написаний Кленів вірш просякнутий філософськими роздумами про мандри як найпевніший шлях досягти істини, пізнавши себе. Переконатися в цьому можна, порівнявши бодай кілька катренів з обох творів. Хронологічно першим побачив світ відомий сонет "Сковорода", датований 1928 роком.

Піти, піти без цілі і мети...  
Вбирати в себе вітер і простори,  
І ліс, і лан, і небо неозоре...  
[...]

Аж власний світ у ній почне рости,  
В якому будуть теж сонця і зорі,  
І тихі води, чисті і прозорі.

Прекрасний шлях ясної самоти [2, с.54].

Ліричний герой твору вбачає життєву істину в неналежності нікому. Навіть попри те, що такий шлях пошуку істини перероджується на самотність, він все одно прекрасний, адже спрямований на створення нового:

Іти у сніг і вітер, в дощ і хугу  
І мудрості вином розвести тугу.  
Бо, може, це нам вічний заповіт,  
Оці мандрівки дальні і безкраї,  
І, може, іншого шляху немає,  
Щоб з хаоса душі створити світ [2, с.54].

Відтак, гармонія самототожності, за філософією вірша, можлива тільки в самотності, втіленій у вічному образі самотного мандрівника.

Минуло майже двадцять років від часу створення сонета "Сковорода", і Порфирій Горотак переосмислив образ Г. Сковороди й мотив мандрів на зовсім іншому рівні. Він позбавив подорож філософського наповнення, спроектувавши її на життєпис емігранта, для якого вимушена еміграція (подорож) не може бути виявом внутрішньої свободи, якраз навпаки: виїхавши з батьківщини, людина хоч і уникає смерті, але все одно відчуває невідільно. У такому розумінні світ ловив і спіймав у пастку Порфирія Горотака-вигнанця. Цікаво, що про це у вірші говориться без елегійного суму, але гірка іронія й нібито безтурботна Горотакова усмішка у безпорадному становищі вражає не менше:

Тоді перемахнув  
я через Альпи до Тиролю,  
де (як ти певно чув)  
я грати мав високу роль:  
мене іменував  
там головою УНРРитабір,  
щоб слави я зазнав  
у міжплянетному масштабі.  
Та я ся знову змив,  
Зрезигнував...  
Так світ мене ловив  
І не спіймав! [1, с. 45].

Ліричний герой цієї поезії скрізь шукає прихистку, але ніде не може його віднайти. Він мріє про те, щоб у різних краях йому раділи, щоб десь неодмінно досягти висот. Але звідусюди – від Китаю до табору УНРРи він тікає, немов Еней, відчувачи, що його призначення – жити десь в іншому місці, яке він так і не знаходить:

Я був би комісар,  
коли би жив під Чигирином.  
Мене манджурський цар  
хотів зробити мандарином.  
[...]

У Смірні, місті фіг',  
Зістав би я напевно беєм,  
Але ж звідти втік,  
По морю поблукав Енеєм [1, с.45].

У цих двох поезіях тема мандрів і життєве кредо Г. Сковороди осмислено по-різному – від елегійно-філософського погляду до іронічно-бурлескного, карнавалізованого.

Еволюцію переосмислення мандрів як особливого простору розкриття ліричного героя Юрія Клена можна відчувати, пригадавши й інші поезії "Каравел". Серед вічних образів мандрівників, до яких звертається поет,

– і хитромудрий Одиссей. Переказуючи античний сюжет про подорож Одиссея, для якого кожна пригода ставала своєрідним етапом ініціації та втамуванням спраги знання, автор наголошує на тому, що кожен пошук приводить до прихистку рідного дому, яким для Одиссея є Ітака.

А за морем ще є недосліджений край,  
Де під сонцем рихтить, дозріваючи, лотос,  
Що дає забуття, нам дорожче від злата.  
Всі споваби, мандрівче, в дорозі спізнай!  
[...]

Пам'ятай: в'ється дим кучерявий з-над хат,  
Зріє хліб, і червоні гойдаються маки  
Там, де рідна на тебе чекає Ітака  
І занедбаний твій маєстат [2, с. 45].

Враховуючи, що більшість поезій "Дияболічних парабол" створив Юрій Клен, не дивує згадка про Ітаку й у кількох віршах Порфирія Горотака, який і тут не зраджує своєму іронічному стилю, як-от у творі "Елегія собі":

З країни у країну  
Блукаю викрутасами,  
Дивлюсь очима ласими  
На сонячні вітрини [1, с. 47].

Упродовж мандрівки ліричний герой повсякчас чує поклик рідного краю, але це вже не маки і рідний дим з-за хат, а ... "гавкотня собача":

В ночі часами плачу,  
Коли зачую здалека  
Млинарський скрегіт валика  
І гавкотню собачу.

Відтак і сам Горотак-Одиссей не виглядає мудрим мужем, якому вдалося досягнути істини й здобути нове знання, а більше нагадує голодранця:

То кличе знов Ітака  
голодного, невзубого,  
безродного, забутого  
вигнанця Горотака [1, с. 47].

Як бачимо, два образи – Одиссея й Г. Сковороди, що трапляються і в "Каравелах" Юрія Клена, і в "Дияболічних параболах" Порфирія Горотака, представлено принципово по-різному. Але позиціонувати Порфирія Горотака як мандрівника й композиційно об'єднати різні частини "Дияболічних парабол" саме темою подорожі, ймовірно, було ідеєю Юрія Клена, яку підхопив і Л. Мосендз. Бо мандри – невіддільний мотив творчості Юрія Клена починаючи з "Каравел", де ліричний герой охоче поринає в невідомість:

Шляхами радісно-чужими  
Отак іти б і мандрувати  
І десь під зорями нічними  
В високих травах засинати [2, с. 58].

Або:

Що, як вінці, пісні і ореоли  
Цвіли для вас вогнем моїх закладь,  
Яку, не бачивши її ніколи,  
Світ за очі подався я шукать! [2, с. 63]

Безперечно, мотив мандрів пов'язаний не тільки з природною допитливістю письменника та його інтересом до різних світових культур. Мандрівником був він сам, і автобіографічність цього мотиву підкреслює його важливість у доробку Юрія Клена. Бо не завжди ліричний герой-мандрівник – це вільна душею людина, він має ще одну гірку конотацію – вигнанця, приміром, у "Терцинах", де творчо інтерпретовано образ Данте після вигнання:

Зостанься безпритульним до сконання,  
Блукай та їж недолі хліб і вмири,  
Як гордий фльорентинець, у вигнанні [2, с. 97].

Про вигнання письменник говорить і щодо себе. Скажімо, одним із найяскравіших самоозначень є такі рядки з поеми "Попіл імперій" Юрія Клена:

Куди б ти не пішов, потужний вітер  
Тобі несе сузір'я рідні вслід [...]   
І де б ти не блукав, у кожному краї  
Той самий напинається намет.  
О, скрізь під рідним небом спочиває  
Жебрак, мандрівник, лицар і поет [3, с. 16].

Відчувається, що хай про які далекі мандри йдеться Юрію Кленові та його персонажам, але мрією письменника є спочити "під рідним небом", і не важливо, яку з іпостасей запропонує йому доля. А до рідного неба може привести хіба сон і творчість, і Юрій Клен вирушає в

ці мандри без роздумів – а разом із ним подорожує по всьому світу й Порфирій Горотак.

#### Список використаних джерел

1. *Горотак Порфирій*. Дияболічні параболи / Порфирій Горотак. – Зальцбург: Нові Дні, 1947. – 110 с.
2. *Клен Юрій*. Каравели / Юрій Клен. – Видавництво Юрія Тищенка. – Прага, 1943. – 134 с.
3. *Клен Юрій*. Твори: у 4 т. / Юрій Клен – Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка, 1992. – Т 1. – 382 с.
4. *Мельник Я.* Мандрувати – не належати нікому / Ярослав Мельник // Літературна Україна. – 2014. – № 16. – С. 1–5.
5. *Слабошпицький М.* Профіль з "гронап'ятірного". Юрій Клен / Михайло Слабошпицький // 25 поетів української діаспори. – К.: Ярослав Вал, 2006. – С. 7–48.
6. *Шевельов Ю.* Легенда про український неоклясицизм / Юрій Шевельов // Вибрані праці: у 2 кн. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – Т. 2. Літературознавство. – С. 393–446.

Надійшла до редколегії 02.09.15

T. Syniook, Postgraduate Student  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### ART TRAVELLING OF YURI KLEN: FROM "THE CARAVELS" TO "THE DIABOLIC PARABLES" BY PORPHURY HOROTAK

*The article deals with the problem of evolution of travel motive in the Yuri Klen's heritage. Collection of poems, named "The Caravels" and "The Diabolic Parables", written with Leonid Mosendz under the mystified image "Porphyry Horotak, are investigated".*

*Keywords: mystification, emigration, locus.*

T. Синеек, асп.  
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

### ТВОРЧЕСКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ ЮРИЯ КЛЕНА: ОТ "КАРАВЕЛЛ" – К "ДИАБОЛИЧЕСКИМ ПАРАБОЛАМ" ПОРФИРИЯ ГОРОТАКА

*В статье исследована эволюция мотива путешествий в творчестве Юрия Клена. Изучены поэтический сборник Юрия Клена "Каравеллы" и сборник стихотворных пародий "Дияболические парабола", написанный совместно с Леонидом Мосендзом под именем мистифицированного Порфирия Горотака.*

*Ключевые слова: мистификация, литературная эмиграция, locus.*

УДК 821.161.2

Ю. Шкуратенко, асп.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОГО АНЕКДОТУ ПАВЛОМ ГЛАЗОВИМ

*У статті йдеться про специфіку художнього опрацювання П. Глазовим народних джерел, а саме анекдотів. Аналізуються найяскравіші зразки гуморесок письменника, в основу яких було покладено анекдоти. Простежується ступінь літературного опрацювання їх на всіх рівнях художнього твору.*

*Ключові слова: анекдот, сюжет, інтерпретація.*

Завдяки своїй гумористичній творчості П. Глазовий ще за життя здобув надзвичайну популярність серед українців. Про це свідчить той факт, що у 80-х – 90-х роках минулого століття без його участі не відбувся жодний святковий концерт, присвячений урочистим подіям державного рівня. Не менш красномовним свідченням популярності П. Глазового є ще одна подія. Це концерт у столичному палаці "Україна", присвячений вісімдесятиріччю письменника. Як оповідає його товариш В. Пшеничнюк, за відсутності будь-якої реклами по радіо й телебаченню на ювілей письменника було продано абсолютно всі квитки. Дізнавшись про цю приємну новину, П. Глазовий зауважив: "Оце вам вся реклама!"

Справді, важко не погодитися з тим, що П. Глазовому не потрібно було жодної реклами. Його знали, любили й поважали в народі. У цьому полягав "феномен Глазового", який не лишився осторонь зацікавлень науковців. Письменник став об'єктом уваги таких дослідників, як В. Косяченко, І. Зуб, В. Євтушенко, які побіжно розглядали причини подібного феномену і здебільшого зверталися до художніх засобів, завдяки яким автор досягає комічного ефекту, до успадкованої форми "співомовки" та інших особливостей його творчої манери.

Мета нашої статті – з'ясувати особливості інтерпретації П. Глазовим народних анекдотів, які були основою його оригінальних творів.

Не можна заперечити той факт, що невід'ємним складником його популярності була співпраця з багатьма артистами естрадного жанру, такими як А. Сова, А. Паламаренко, А. Литвинов, Н. Крюкова та іншими акторами.

Ще одним не менш важливим складником загального визнання був тісний зв'язок його творчості з фольклором, а саме глибока закоріненість у сміхову культуру українського народу. Адже письменник засвоїв і активно користувався здобутками української гумористично-сатиричної традиції. Зокрема, дослідник В. Євтушенко наголошує на міцному зв'язку художньої спадщини П. Глазового з творчістю народу: "Від часу Степана Руданського, мабуть, не було в Україні поета-гумориста, який у своїх творах так широко використовував би народну творчість" [7, с. 19]. Про це ж пише і В. Домчин: "Поет-гуморист Павло Глазовий чи не найвдаліше продовжує школу С. Руданського. Він уміє вправно, майстерно обіграти народну усмішку, жарт, одягти її в привабливі поетичні шати" [6, с. 159]. Подібної думки дотримується й В. Косяченко, прослідковуючи тяжіння

ня до фольклорної творчості як у С. Руданського, так і в П. Глазового [11, с. 24].

Насамперед йдеться про такі жанри української словесності, як народна усмішка, жарт, прислів'я, анекдот. Проте чи не найвагомішу роль серед усіх перерахованих гумористично-сатиричних фольклорних жанрів посідає анекдот. Саме до цього жанру неодноразово звертався П. Глазовий, поетично опрацьовуючи його й надаючи йому нового звучання.

Таке художнє опрацювання народних усмішок, анекдотів, жартів і прислів'їв, з одного боку, визначали як рису його творчої манери. З іншого боку, за це письменника постійно критикували і фахівці, і колеги "по цеху". Однак те, що дехто вважав ґанджем, насправді було частиною бачення суті своєї творчості самим письменником. "Стосовно перероблених мною анекдотів, що часто-густо ставили мені в провину, – зазначає П. Глазовий, – то скажу так: от ви маєте шматок золота, а я майстер. Узяв, з того шматка золота зробив перстень та ще й гарного камінчика вставив у оправу. І вже з того шматка золота виріб в кільканадцять разів стає дорожчим. Ось так і народна творчість: береться шматок золота, а потім, якщо ти дійсно майстер і в тебе є певні уміння, з цього шматка золотого робиш річ. І це вже літературна річ. А що, зрештою, ми не беремо з народу? Все з народу: і мова, й культура, і традиції, й пісня..." [7, с. 115].

Отже, письменницька майстерність, на думку П. Глазового, проявляється в мистецькому підході до обробки народної творчості. Адже сама вона є невичерпним джерелом народної мудрості. А чи не найбільш цінним жанром усної словесності для гумориста і сатирика є анекдот. "Анекдот – це шматок золота для ювеліра, золота грубого, необробленого, – міркує Павло Газовий у інтерв'ю В. Чемерису. – Ювелір – тільки ювелір, а не підмайстер, не заробітчанин, – і робить з нього цінну, а часом і безцінну річ" [8].

На думку Р. Кирчева, анекдот – найбільш популярний жанр усної словесності [9, с. 12]. Можливо, саме це і було причиною того, що анекдот став одним із джерел творчості багатьох письменників. Адже мотиви цього фольклорного жанру можна побачити в інтермедіях Я. Гаватовича, у "Москалі-чарівнику" І. Котляревського, у гумористичних оповіданнях і повістях Г. Квітки-Основ'яненка (таких як "Підбрехач", "Пархімове снідання", "Конотопська відьма"), у "Співомовках" С. Руданського, у гуморесках С. Олійника, П. Глазового та ін. Однією з причин, яка, на нашу думку, сприяла надзвичайній популярності анекдоту серед письменників, була його жанрова специфіка. Щоб з'ясувати, у чому вона полягає, звернемося до визначення анекдоту. Це коротка усна оповідь гумористичного чи сатиричного ґатунку з дотепним фіналом [1, с. 42]. Сюжет анекдоту розгортається довкола якоїсь незвичайної чи кумедної події, ситуації, завдяки якій проявляється негативна риса характеру якогось героя. Об'єктом відображення в ньому є смішні й кумедні сторони родинного та громадського життя людей [13, с. 12].

Ці якості народного анекдоту охоче використовував у своїй творчості і П. Глазовий, зокрема в гуморесці "Дерьмо", в якій він звертається до теми пияцтва. Вона типологічно споріднена з народним анекдотом "Думає-те добро", уміщеним у збірнику "Українська народна сатира і гумор", виданим за редакцією Г. Нудьги [10]. Сюжет анекдоту автор майже не змінює. Йдеться про батька, який п'є в чайній (в анекдоті) або в пивній (у П. Глазового) горілку. За сюжетом, до нього прибігає син (в анекдоті) або дочка (у П. Глазового) для того, щоб погукати батька додому. І у народному анекдоті, і в гу-

моресці П. Глазового батько змушує свою дитину спробувати горілку. Реакція сина в анекдоті: "Гірке, тату!" [10] подібна до реакції доньки в авторській гуморесці: "Фе, яке погане!" [5, с. 38].

Натомість розв'язка різниться. У народному анекдоті батько каже: "Бач, бач, яка горькота, як то тяжко її пити, а ви з мамою думаєте, що мені тут добре, що я тут мед п'ю" [10]. П. Глазовий осучаснює сюжет тим, що обігрує традиційну смакову гіркоту оковитої за допомогою русизму "дерьмо": "Так іди й скажи мамуні, // Що це за "дерьмо", // Бо вона там дума, мабуть, // Що ми мед п'ємо" [5, с. 38].

Попри те, що в обробці П. Глазового сюжет цього анекдоту не зазнав суттєвих змін, письменник зумів осучаснити власний твір, зробити розв'язку більш гострою й лаконічною, увівши на означення горілки стилістично марковане слово "дерьмо".

Серед доробку письменника відомими є гуморески "Футляр" і "Ласкава Варшава". Можемо припустити, що сюжетною основою твору "Футляр" є народний анекдот "Важкий кошик" [10]. Уже назви цих творів дають підстави твердити, що тут прослідковується не проста заміна кошика футляром, а концептуальна зміна художньої деталі, оскільки футляр одразу відсилає нас до оповідання А. Чехова "Людина в футлярі" й поглиблює розуміння образу головного героя як людини, котра закрилася у своєму внутрішньому світі.

Щоби потвердити нашу думку, звернемося до сюжету народного анекдоту. У ньому йдеться про ревнивого хлопця, який вирішив носити свою жінку в кошику. Коли минуло п'ятнадцять літ, він, втомившись, сів на пень і побачив поруч зі своєю жінкою в кошику сусіда [10].

П. Глазовий по-новому переосмислює ідею твору, оскільки героєм його гуморески постає не просто ревнивий хлопець, а сивий старий чоловік, який оженився на гарній молодій жінці [5, с. 78]. Змінюючи персонажів, письменник поглиблює етичний конфлікт. Адже йдеться не лише про ревності й подружню зраду, йдеться про ревності, спричинені різницею у віці. Тож у моралі йдеться про те, що "Ой, не жий старому // З молодію в парі, // Бо її сховати // Важко і в футлярі" [5, с. 78].

Автор загострює кульмінацію, перетворює оповідну манеру анекдоту на справжню динамічну фабулу. Порівняймо фрагмент з нього ("Пішов він у ліс, втомився, сів на пень, відпочити, а кошик поставив перед собою. Глядь... а там..." [10]) з гумористичною картиною П. Глазового ("Якось він, спіткнувшись, // Впав на тротуарі. // Відлетіла з тріском // Кришка із футляру, // І старий побачив // У футлярі пару" [5, с. 78]). Нейтральні дієслова "пішов", "сів", "відпочив" письменник замінює словами на позначення активної дії "спіткнувся", "впав", "відлетіла", у такий спосіб драматизуючи кульмінацію і підводячи слухача до неочікуваної розв'язки.

Типологічно спорідненими видаються гумореска П. Глазового "Ласкава Варшава" і народний анекдот, який міститься під назвою "Сахар" у збірнику "Веселий оповідач", упорядкованому Б. Грінченком [3, с. 14]. Будеється цей анекдот на протиставленні, контрасті між реальністю і уявленням про цю реальність. Йдеться, зокрема, про те, як один зі співрозмовників вихваляє, наскільки солодким є цукор. Поступово в розмові з'ясується невідповідність: виявляється, що цукру він ніколи не їв, а висновок про те, що цукор є солодким, зробив зі слів інших людей. "Та мені розказував цимбалистий, а йому казав басистий, що як вони грали у жидів весілля, то жиди їли, – і такий, каже, солодкий, що аж страх!" [3, с. 14].

Ці слова засвідчують той факт, що цукру насправді ніхто не куштував. Цікаво, що цукор на той час був важ-

кодоступним для менш заможного (на відміну від єврейського) українського населення продуктом, а це, у свою чергу, робило його таким жаданим і бажаним.

Порівнюючи об'єкти, довкола яких розгортається діалог у народному анекдоті й у гуморесці, зазначимо, що недосяжною й не менш бажаною, ніж цукор на початку ХХ ст., була поїздка до Варшави наприкінці ХХ ст. Тож не дивно, що в очах одного зі співбесідників Варшава є "ласкавою".

Для поглиблення протиставлення реальної Варшави і її бажаного в очах співрозмовника образу письменник використовує прийом градації. Він нагромаджує перелік усіляких уявних благ, які чекають на подорожнього у Варшаві, доводячи його до абсурду. Виявляється, що з вечірнього експресу "тебе до ресторану // Везуть "мерседесом" [5, с. 220]. У ресторані "Можеш їсти що завгодно, // Що завгодно пити. // А за страви і напої // Не треба платити" [5, с. 220]. Далі співрозмовник оповідає, що не потрібно платити ані за номер, ані за постіль... Врешті-решт, другий співрозмовник перериває монолог запитанням: "А чи часто, пане-брате, // Їздив у Варшаву?" [5, с. 220]. Виявляється, що ніколи. Проте, з його слів, там бувала його жінка [5, с. 220].

Попри те, що сюжети народного анекдоту й авторської гуморески різняться, вони будуються за одним принципом. Це дає нам підстави припустити, що джерелом для написання "Ласкавої Варшави" міг бути анекдот "Сахар", або інший анекдот, подібний до нього за своєю сюжетною схемою. Якщо наше припущення правильне, то гумореска "Ласкава Варшава" є твором, в якому анекдотична основа зазнала суттєвих авторських змін.

У своєму творчому доробку П. Глазовий не оминає і характерної риси, без якої не можна уявити українця. Йдеться про любов до сала, яке є невід'ємною частиною традиційної української кухні. Письменник обігрує цю тему в таких гуморесках як "Вердловий гість" та "Українське сало". Перша з названих гуморесок типологічно споріднена з анекдотом про двох кумів, які частуються горілочкою і їдять сало з огірками та помідорами. Тоді одному з кумів стає шкода сала і він каже: "Куме! Ти ось гостренького скуштуй, помідорчиків та огірочків!" [12]. На що другий кум відповідає: "Спасибі куме, але мені сало теж не тупе" [12]. У деяких варіантах куми їдять на полюванні. Варіюється сюжет також тим, що один із кумів – багатий, саме він і приніс сало. Інший – бідний, він приніс солоні огірочки. Відповідно до цього конфлікт між ними набуває соціального характеру: багатий постає жадібним, бідний – дотепним.

Взявши за основу означений сюжет народного анекдоту, письменник по-своєму проінтерпретував його в гуморесці "Вердловий гість" [5, с. 208]. Унікаючи описових конструкцій, він створює колоритну картину, яку вміщує в чотири рядки.

На відміну від народного анекдоту, в якому головними героями виступають куми, герої П. Глазового – сусіди. Автор не фокусує увагу читача на соціальній нерівності, натомість зміщує акценти в іншу площину. Щоб краще збагнути задум письменника, проаналізуємо назву твору "Вердловий гість". Передусім, слово "гість" жодного разу не наводиться в ньому. Однак воно свідчить про те, що автор конфлікт між сусідями-кумами замінює на конфлікт між гостем і господарем. Він зосереджує свою увагу на звичаях гостинності, щедрості, споконвік притаманних українським родинам, котрі, як ми бачимо далі, буде грубо порушено одним із сусідів через сало. У цьому криється весь драматизм і водночас комізм змальованої ситуації, адже ці одвічні

звичаї нехтуються заради "священної", так би мовити, для українців страви.

З іншого боку, епітет "вердловий", винесений у назву твору, характеризує одного з героїв (запрошеного гостя) очима іншого героя (сусіда-господаря). У такий спосіб він переводить конфлікт із площини викривально-сатиричної в гумористичну. Адже опис гостя здійснюється не прикметниками з яскраво вираженою негативною конотацією (такими як, наприклад, "жадібний" або "підступний"), а прикметником "вердловий", що свідчить про доброзичливо-іронічне ставлення автора до персонажа.

Щодо іншого героя – сусіда Опанаса – то його характеристика є більш красномовною. З першого рядка письменник створює образ "скупого" сусіда, який у завуальованій формі умовляє гостя: "Покуштуйте огірочки, вони гострі в нас..." [5, с. 208]. Епітет "скупий" дає вичерпну характеристику господарю. Нам одразу стає зрозумілою поведінка Опанаса: йому стало шкода сала, і він хитрощами намагається обдурити сусіда, припрошуючи їсти гостре. Проте його співбесіднику, характеристику якого П. Глазовий виносить у назву твору "Вердловий гість", очевидно, теж розуму не позичати. Його поведінка свідчить про те, що він здогадався про хитрощі сусіда: гість "спідлоба поглядає, дметься і сопе..." [5, с. 208]. А далі дає дотепну відповідь: "Краще буду їсти сало, хоч воно й тупе" [5, с. 208].

Як і в народному анекдоті, так і в гуморесці П. Глазового сюжет будується, з одного боку, на контрастному смаковому протиставленні гостроти солінь салу. З іншого боку, обігрується пряме і переносне значення прикметника "гострий": переносне значення гостроти, яке пов'язане зі смаковими відчуттями, дотепно тлумачиться гостем у прямому значенні, як таке, що здатне колоти. Тому і виникає опозиція "гостре" – "тупе".

Новаторство письменника виявляється в тому, як він уміло зміщує акценти, переводячи конфлікт у побутову площину. Лаконічно, дотепно, влучно, використовуючи мінімальну кількість художніх засобів, він передає комізм ситуації, сконденсувавши його в чотири рядки.

Різномісність таланту П. Глазового, його вміння переходити від дотепного гумору до гострої викривальної сатири виявляється в гуморесці "Українське сало". Сюжетом для цього твору, вірогідно, став анекдот, одну з версій якого викладаємо тут:

*Летить українець в літаку і їсть сало. Підходить до нього естонець:*

*– Що це таке?*

*– Це сало, але ви його їсти не будете.*

*– А чому це?!*

*– Бо я не дам [2].*

Проте інтерпретація письменника докорінно змінює народний зразок. Головним героєм гуморески є не просто українець, а український старенький дід. Це поглиблює ідейне навантаження гуморески. Адже він є втіленням народної мудрості, а в словах його прочитується позиція автора-патріота.

Події гуморески розгортаються в салоні лайнера, в якому старенький дід "уплітає" сало, що пахтить на весь літак. Цікаво, що, так би мовити, "прохачами" постають не люди іншої національності (як, наприклад, естонці у вищезазначеному анекдоті), а, на перший погляд, дідусяві співвітчизники. Принаймні стюардеса, яка просить сало спочатку для "командіра", а далі для другого пілота, аргументує своє прохання так: "Он – хохол і любіт сало. // Щирий патріот" [4, с. 96]. Абсурдність цієї характеристики полягає в тому, що вислів "щирий патріот" не сумісний з поняттям "хохол". Тож красномовна оцінка, якою стюардеса нагородила льот-

чиків, є вичерпною для діда. Не менш знаковою для нього є стилістично маркована лексика жінки, яка розмовляє російською мовою. Тому не дивно, що подібне прохання скуштувати сала викликає в пасажира бурхливу емоційну реакцію: "Настовбурчились у діда // Вуса, наче дріт. // – Він не буде їсти сала, – // Відмовляє дід" [4, с. 96].

Як бачимо, в обох випадках на своє прохання стюардеса отримує традиційну для анекдотичної основи твору відмову: "Він не буде їсти сала" [4, с. 96]. Проте письменник не лише переводить ідейну настанову твору з побутової площини в духовну, але й поглиблює її, будуючи сюжет довкола проблеми національного самовизначення, власної ідентичності. На відміну від народного анекдоту, в якому єдиною аргументацією відмови є небажання ділитися з представником іншої національності, у гуморесці такою причиною є відсутність національної свідомості у власних співвітчизників: "Той і цей не будуть їсти // Тому, що не дам. // Українцям дав би сала, // А хохлам – не дам!" [4, с. 97]. Отже, у другій гуморесці письменник виступає не стільки гумористом, скільки сатириком. Адже П. Глазовий вказує на вади українського суспільства, висміюючи й у такий спосіб викриваючи зденационалізовану частину українського населення.

**Висновки.** Підсумовуючи, зазначимо, що одним із найважливіших чинників надзвичайної популярності П. Глазового серед українського народу був тісний зв'язок його творів із фольклором. Зокрема, письменник займався художньою обробкою зразків гумористичної народної творчості, серед яких анекдот виявився для нього найбільш цінним жанром.

Порівняльний аналіз гуморесок П. Глазового "Дермо", "Футляр", "Ласкава Варшава", "Вередливий гість" та "Українське сало" з народними першоджерелами дають нам підстави стверджувати, що авторська майстерність виявилася і на ідейно-тематичному рівні, і на рівні художніх засобів. Внаслідок художньої обробки письменником анекдотів деякі з них зазнали незначних змін ("Дермо", "Вередливий гість"), натомість інші були проінтерпретовані письменником цілком по-новому ("Футляр", "Ласкава Варшава", "Українське сало").

#### Список використаних джерел

1. Анекдот / Літературний словник-довідник / За ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва, В.І.Теремка. – К.: ВЦ "Академія", 2006. – 762 с.
2. Анекдоти. Режим доступу: <http://anekdotu.org.ua/ukrainian-people/letyt-ukrajinet-v-litaku-i-jist-salo.html>
3. Веселий оповідач. З додатками / Упор. Б.Грінченко. – Вінніпег: Накладом руської книгарні, 1918. – 105 с.
4. Глазовий П. Архетипи. Гумор. Сатира / П. Глазовий. – К.: МАУП, 2003. – 235с.
5. Глазовий П. Сміхологія: Книга для всіх, кому любий сміх / П. Глазовий. – 5-е вид., доп. – К.: ФОР "Стебляк", 2013. – 392 с.
6. Домчин В. Серйозна розмова / В. Домчин. – Дніпро. – 1979. – № 11. – С. 159.
7. Євтушенко В. А. Хто такий Павло Глазовий / В. А. Євтушенко. – К.: Діокор, 2005 – 144с.
8. З ким сміється Україна. Антологія українського сміху / Автор проекту і видання В. Чемерис. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2009. – 660 с. – Режим доступу: <http://humour.ukrlife.org/antologia.html>
9. Кирчів Р. Етюди до студій над українським народним анекдотом / Р. Кирчів. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – 268 с.
10. Українська народна сатира і гумор / За ред. Г. Нудьги. – Львів: Кн.-журн. вид., 1959. – 291 с. Режим доступу: <http://coollib.com/b/169807>
11. Українська співомовка / Ред. О. Є. Засенко та ін. – К.: Радянський письменник, 1986. – 347 с.
12. Українські жарти. Режим доступу: <http://ukrzarty.at.ua/>
13. Українські народні анекдоти, жарти, дотепи / Упор. П. Гальченко; О. Дей. – К.: Дніпро, 1967. – 383 с.

Надійшла до редколегії 26.06.15

Iu. Shkuratenco, Postgraduate Student  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

#### THE PECULIARITIES OF THE LITERARY ADAPTATION OF UKRAINIAN NATIONAL ANECDOTES IN PAVLO GLASOVUY'S LITERARY HERITAGE

*The reception of Ukrainian national anecdotes in Pavlo Glasovuy's literary heritage in the article is presented. A special attention to those Pavlo Glasovuy's humoresques, in which the author used national anecdotes, is paid. The peculiarities of the literary adaptation on the different levels of texts in Pavlo Hlazovyi's works in the article are presented.*

*Keywords: anecdote, plot, interpretation*

Ю. Шкурятенко, асп.  
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

#### ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ НАРОДНОГО АНЕКДОТА ПАВЛОМ ГЛАЗОВЫМ

*В статье рассматривается специфика художественной обработки П. Глазовым народных первоисточников, а именно анекдотов. Анализируются наиболее характерные примеры юморесок писателя, сюжетной основой которых являются анекдоты. Прослеживается специфика и степень литературной обработки их на всех уровнях художественного произведения.*

*Ключевые слова: анекдот, сюжет, интерпретация.*

## МОВОЗНАВСТВО

УДК 811.161.2'42:004

Н. Дарчук, д-р філол. наук, доц.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ТРАДИЦІЙНА ЛІНГВІСТИКА – СТРУКТУРНА ЛІНГВІСТИКА – КОМП'ЮТЕРНА ЛІНГВІСТИКА – ТРИЄДИНА СУТНІСТЬ

*У статті наводяться міркування щодо взаємозв'язку теоретичної, структурної і комп'ютерної лінгвістики. Наголошується, що разом вони давали і дають знання про мовні системи, процеси та можливість використання мови в різноманітних сферах соціальної діяльності.*

*Ключові слова: теоретична лінгвістика, структурна лінгвістика, прикладна лінгвістика, комп'ютерна лінгвістика, моделювання.*

Як справедливо зауважив Б.Городецький, у лінгвістиці завжди існували три глобальні дослідницькі напрями: теоретичний, описовий і прикладний. Теоретична лінгвістика спрямована на пояснення мовних систем і процесів, описова – на їхній конкретний опис, а прикладна – на їх верифікацію і вдосконалення. Джерелом теоретичної лінгвістики є мовні факти, тому органічне поєднання теоретичної й описової лінгвістики утворює традиційну лінгвістику, яка, з одного боку, протиставляється прикладній, а з іншого – не може існувати без неї, тому що у складі будь-якого власне прикладного дослідження завжди наявні елементи теоретичної лінгвістики, а прикладні дослідження актуалізують нові теоретичні проблеми [2, с. 4].

У прикладній лінгвістиці увага зосереджена на створенні методів вирішення практичних завдань, пов'язаних з оптимізацією використання мови як найважливішого засобу людської комунікації, які ставилися і розв'язувалися задовго до виокремлення цієї галузі знання в самостійну дисципліну, навіть і до формування лінгвістики як науки [10].

В. Звєгінцев метафорично називає теоретичну і прикладну лінгвістику двома королівствами, які є взаємозалежними й існують одне без іншого не можуть, утворюючи симбіоз, що є основою для розвитку будь-якої науки. Тепер у лінгвістиці важко здійснювати теоретичну роботу, не беручи до уваги прикладної лінгвістики – точно так, як прикладна лінгвістика не здатна вирішити жодного скільки-небудь серйозного практичного завдання, якщо не знайдено його теоретичне вирішення [5, с. 27].

Т. Слама-Козаку ставить питання, а чи є взагалі чисто теоретичні і чисто прикладні галузі? І відповідає так: будь-яка галузь лінгвістики має і прикладний, і теоретичний аспект. Компоненти лінгвістичної науки – граматику, словник, стилістику тощо – неможливо розглядати у відриві від прикладної лінгвістики, як і повністю отожднювати їх. Лексикологічні дослідження спрямовані на створення власне словників, тобто на досягнення прикладних цілей (встановлення значень, етимологій тощо). Прикладні завдання не можуть бути розв'язані без попередніх досліджень теоретичного характеру, які приводять до формулювання загальних принципів, а одержані результати можуть потім використовуватися як вихідні для теоретичних розбудов. Обидва аспекти вивчення мови тісно переплітаються, і лише кінцева мета їх розділяє. Її остаточний висновок: **прикладна лінгвістика – це не те, що прикладається до лінгвістики** [11, с. 23].

Постає питання: що суттєво відрізняє теоретичну і прикладну лінгвістику? Відповідь може бути одна – це **оптимізаційний підхід** до вирішення практичного прикладного завдання, оскільки дослідження підпорядкову-

ється конкретній меті. Наприклад, треба розробити морфологічний аналіз української мови для комп'ютера, щоб автомат приписав будь-якій словоформі її лексико-граматичні і граматичні характеристики. Чи можна скористатися при вирішенні цього завдання тільки теоретичними надбаннями – граматиками української мови, академічними і просто курсом морфології сучасної української мови? Відповідь є однозначною – ні! Тому що ні відміни іменників, ні дієвідміни дієслів, ні структурні класи дієслів, ні лексико-граматичні розряди іменників, дієслів, прикметників не відображають у деталях (конкретно кожної лексеми) всі особливості парадигматики словозмінних частин мови з урахуванням морфології. Теоретичну лінгвістику цікавить опис граматичних категорій із виокремленням граем, морфологічних засобів вираження граем, сполучуваність граем, класифікація лексики за розрядами, особливості синтаксичної ролі кожної частини мови тощо. Зовсім по-іншому це питання вирішується в прикладному (комп'ютерному) аспекті, що пов'язано з його логістикою, суть якої виражається в ієрархічно виконуваних завданнях: сформулювати проблему; розробити лінгвістичний алгоритм; сформувати метамову опису; застосувати метамову у вигляді програми для комп'ютерної реалізації і протестувати автоматичну систему.

Як бачимо, прикладний опис на певному етапі базується на формалізації, свідомому огрубленні модельованого об'єкта. При цьому в прикладних моделях **обов'язково використовуються теоретичні знання, але вибірково**. Вибірковість теоретичних положень не є суб'єктивною, вона зумовлена специфікою прикладної (комп'ютерної) лінгвістики. Тому в дослідженнях, які здійснюються в лабораторії комп'ютерної лінгвістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, одним із найважливіших є **питання про теоретичні передумови створення комп'ютерної граматики української мови**. (Комп'ютерна граMATика – це системний, строго впорядкований, формалізований, лінгво-статистичний інтегральний опис знакових одиниць певної мови у вигляді структурних моделей, які відбивають та імітують дослідницьку діяльність лінгвіста з необхідною і достатньою аналітикою для виконання завдань штучного інтелекту.) Йдеться про теоретичні положення, з урахуванням яких побудовано прикладну модель автоматичного опрацювання українськомовного тексту АГАТ, розроблену в лабораторії комп'ютерної лінгвістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Виникає інше питання: чим може бути корисне таке прикладне дослідження для теоретичної лінгвістики? З одного боку, воно стимулює значне розширення і поглиблення знань із граматики – адже в прикладних до-



слідженнях (зокрема, при створенні комп'ютерної морфології) іноді використовується лексика, зафіксована не тільки в тлумачному, але й в іншомовних, термінологічних, частотних, діалектологічних словниках тощо, обсяг якої сягає 200 тисяч і більше лексем. Так, база даних автоматичного морфологічного аналізу української мови стала основою для Граматичного словника української мови [3]. З іншого боку, автоматичний морфологічний аналіз, застосований, наприклад, до текстів Корпусу української мови [mova.info], може дати відповідь на численну кількість питань щодо функціонування певних граматичних категорій, граем, лексем, що в кінцевому рахунку дозволить по-іншому класифікувати мовні факти, створити концептуальні моделі української мови, зрештою, дослідити, як насправді побудована мова.

Відповідь на питання взаємозв'язку теоретичної і прикладної лінгвістики слід шукати в поліфункціональності самої мови. Мова є формою збереження знань про дійсність (епістеміологічна функція), засобом одержання нових знань (пізнавальна або когнітивна функція), основним засобом людського спілкування (комунікативна функція), засобом передавання інформації від мовця до слухача. Ці базові властивості мови узгоджені з потребами й умовами перебігу комунікативної діяльності людини, що становить важливий аспект її соціальної поведінки, оскільки суспільна, у тому числі трудова, діяльність неможлива без обміну інформацією [1; 8].

Терміном "прикладна лінгвістика" сьогодні покривається надзвичайно широкий простір – це все, де потрібні лінгвістичні знання. Особливо слід відзначити ту галузь прикладної лінгвістики, саме виникнення якої становить рису сучасного етапу розвитку мовознавства, – це автоматичне опрацювання мовленнєвої інформації, здійснюване комп'ютером, узагальнено назване "комп'ютерною лінгвістикою". "Спілкування" з машиною, навчання її виконання деяких функцій людського інтелекту висунали вимоги до лінгвістичної теорії, оскільки механізми і процеси спілкування з комп'ютером повинні базуватися на строгому формальному описі у вигляді таких структур, які "вбудовані" в цілісну операційну систему, що виконує задану функцію [2, с. 5]. Так у межах прикладної лінгвістики виокремилася галузь, яка називається "комп'ютерною лінгвістикою", а теорія, яка її забезпечує, – структурною лінгвістикою.

Уточнимо зміст поняття "структурна лінгвістика": це напрямок, який свідомо зосереджує увагу на вивченні структури мов і в цьому зв'язку застосовує ідеї та методи моделювання.

Теоретиком структуралізму був швейцарський лінгвіст Ф. де Сосюр, який розробив важливі положення щодо: 1) системності мови, 2) мови як форми, а не субстанції, 3) парадигматичних і синтагматичних відношень між мовними одиницями, 4) одиниць мови (фонема, морфема, слово, синтагма, тип речення) і одиниць мовлення (звук, або алофон, аломорф, словоформа, словосполучення, речення). І найголовніше, він передбачив науку семіотику – теорію знакових систем і визначив мову як знакову систему, щослужить для кодування і декодування повідомлень. Згодом постулати Ф. де Сосюра (мова як знакова система; мова як форма, а не субстанція; характеристика мовної одиниці через множину протиставлень) виявилися для комп'ютерної лінгвістики базовими при побудові систем аналізу природної мови [12]. З часу Ф. де Сосюра і прибічники структуралізму, і неструктуралісти послуговуються вищезазначеними поглядами на мову і на науку про мову. А це означає, що завдяки структурній лінгвістиці докорінним чином змінилися орієнтири теоретичної лінгвістики, яка

стала на рейки справжньої наукової дисципліни. Як справедливо зауважив В.Звегінцев, у наш час створено правильні залежності між предметом науки і методом науки [5, с. 19]. Усі ці постулати виявилися особливо важливими для комп'ютерної лінгвістики і, як приклад, реалізовані в системі АГАТ української мови: рівність мовної системи ізоморфна рівності модулів аналізу тексту. Розроблені у вигляді серії алгоритмів, формальні процедури, застосовані до українського тексту, приводять до одержання даних про граматику аналізованого корпусу текстів, яка представлена і варіантними (словоформи, морфи, словосполучення), й інваріантними одиницями (лексемами, морфемами, моделі словосполучень) з категорійно-граматичними характеристиками. У результаті виконується головна вимога дескриптивістів: описати структуру мови вичерпно – значить встановити: її елементарні одиниці на всіх рівнях аналізу; класи елементарних одиниць; закони сполучуваності елементів одного й різних класів. Безперечно, техніка аналізу змінилася: перше завдання виконується завдяки автоматичному сегментуванню тексту на речення, словоформи, а база даних морфології заповнюється словоформами, почленованими на квазіоснову і квазіфлексії за відповідними правилами. Класи елементарних одиниць (наприклад, морфів) будуються на основі техніки субституції (заміщення). Закони сполучуваності елементів різних класів знайшли втілення в автоматичному синтаксичному аналізі. А вивчення дистрибуції (головний інструмент аналізу дескриптивістів!) омонімічних класів слів залишився чи не єдиним засобом, який привів нас до бажаної цілі – автоматичного розпізнавання граматичної і лексико-граматичної омонімії.

Отже, у комп'ютерній лінгвістиці знайшла своє відображення найважливіша методологічна основа лінгвістичного моделювання, у якій на вході – текст, а на виході – лінгвістичне індексування текстових одиниць у формі системи лінгвістичних алгоритмів. Практичне вирішення такої прикладної проблеми як автоматичне опрацювання тексту має важливий теоретичний висновок, а саме – це можливість застосовувати формальний апарат до опису природної мови: не можна розпочати технічне вирішення цієї проблеми доти, доки вона не буде вирішена лінгвістично. Оскільки природна мова – предмет вивчення лінгвістики, остільки перше слово належить лінгвістові. Лінгвістична теорія починається з тексту як єдиного даного й намагається прийти до несуперечливого тавичерпного опису цього тексту шляхом аналізу чи послідовного членування: користуючись інструментом лінгвістичної теорії, ми можемо видобути з вибірки текстів знання, які знову можна використовувати щодо інших текстів, і ці знання стосуватимуться не стільки процедур чи текстів, з яких вони отримані, скільки системи мови в цілому [4, с. 277]. Ця ідея була повністю реалізована в комп'ютерній лінгвістиці, а саме при створенні корпусів національних мов, зокрема Корпусу української мови.

Учення Л.Сльмслова про мову як про план вираження і план змісту знайшло також утілення в загальній лінгвістиці – важко зараз знайти наукові дослідження, в яких не зустрічалися б ці терміни. У комп'ютерній лінгвістиці при створенні засобів аналізу тексту акцент робиться саме на плані вираження – зовнішній стороні мови, тобто графічній (у писемному), звуковій (в усному мовленні): хід аналізу формується від плану вираження до плану змісту, хоча результати поки що задовольнити дослідників повністю не можуть – пошуки в цьому напрямку постійно ведуться.

Як відзначав І. Ревзін, спроби протиставити "традиційну" (теоретичну) і "структурну" лінгвістику як дві різні

науки робилася неодноразово. Ці протиставлення відбувалися в основному за такими напрямками: за об'єктом дослідження; за метою дослідження; за ставленням до попередньої лінгвістичної традиції; за методом дослідження [9, с. 45]. Що ж стосується об'єкта дослідження, то він той самий: це природна мова і все, що з нею пов'язане. На зауваження, що об'єкт науки створюється за поглядом на нього – структурна лінгвістика зосереджує увагу на вивченні структури, а традиційна – на вивченні фактів, можна відповісти, що і традиційна лінгвістика не є однорідною теорією.

Але структурна лінгвістика – це не тільки моделювання. Завданням структурної лінгвістики є опис конкретної лінгвістичної реальності, тобто того матеріалу, який підготовлений традиційними галузями науки про мову; моделі є лише допоміжним, проміжним засобом. І в цьому ми вбачаємо наступність наукової традиції. Структурна лінгвістика ні в якому разі не пориває зв'язків із традиційною лінгвістикою, з чого вона починалася. Зараз стає очевидним, що поділ на дві науки: структурну лінгвістику як галузь моделювання і традиційну – як галузь накопичення матеріалу, – є шкідливим для обох галузей. Ізольованість цих галузей загрожує традиційній лінгвістиці гальмуванням у проникненні нових ідей і методів, а структурній лінгвістиці – перетворенням у математичні вправи, які нічого не пояснюють і не приносять ніякої користі ні лінгвістиці, ні математиці [9, с. 46]. І в традиційній лінгвістиці успішно використовувався метод моделювання, завдяки якому накопичено величезний науковий і фактичний потенціал, котрий було одержано завдяки використанню таких типів моделей: компонентних; передбачувальних; діахронічних [1, с. 9].

З іншого боку, у структурній лінгвістиці успішно використовується, крім методу моделювання як провідного, метод класифікаційний, зумовлений конкретним прикладним завданням.

Синтез обох напрямків – традиційного і структурного – цілком виправданий і в проблемі побудови такої граматики, як комп'ютерна, оскільки з використанням комп'ютера виникає необхідність у створенні єдиної лінгвістичної моделі конкретної мови, яка пояснює всі явища, починаючи з фонетичних і завершуючи семантичними (з певними обмеженнями), котра б демонструвала специфіку явищ фонології, словозміни, словотворення, синтаксису словосполучення і синтаксису речення. Сполучаючи синтагматичні з відношеннями парадигматичними як такими, які відбивають системні відношення у мові, узагальнена мовна модель може бути сприйнята комп'ютером, що відкриває нові можливості в дослідженні живої мовної реальності, якою є тексти. Кожний із цих аспектів розроблявся в традиційній лінгвістиці, але в теоретичному аспекті через існування різних шкіл, напрямків, думок лінгвісти іноді не досягають взаєморозуміння, що впливає на результати дослідження, їх трактування. Це абсолютно виключено при створенні метамови опису лінгвістичних явищ у комп'ютерній граматиці, яка покликана дотримуватися принципів повноти, простоти і несуперечливості в описі мовних явищ. Крім того, сучасна структурна лінгвістика, яка є теоретичною базою комп'ютерної лінгвістики, інтегрує всі засоби точного опису мови, розроблені в класичних школах структурної лінгвістики. Отже, вплив структурної лінгвістики на теоретичну є очевидним, як і очевидним є розширення сфери впливу сучасної теоретичної лінгвістики на прикладну. Ми є свідками якісного стрибка в теоретичній лінгвістиці, зокрема появи нових міждисциплінарних предметних галузей: лінгвістики тексту, функціональної лінгвістики, комунікативної лінгвістики, комп'ю-

терної лінгвістики та ін., що підтверджено лінгвістичними дослідженнями, новими ідеями [8, с. 20].

З появою комп'ютера і формуванням у межах прикладної лінгвістики нової дисципліни "комп'ютерна лінгвістика" було уточнено об'єкт дослідження: з "мови самої в собі", який закріпився за прикладною лінгвістикою, на "мову у технічному середовищі" – за комп'ютерною лінгвістикою [6]. У комп'ютерній лінгвістиці сформувався новий кут зору на вивчення мови, пов'язаний із налагоджуванням "взаєморозуміння" в системі "людина-машина-людина", що спрямувало у певне річище лінгвістичні дослідження і сформувало власну відповідну тематику і завдання. Увагу лінгвістів знову було зосереджено на проблемах будови мови, на тому, як мовний механізм діє і які умови для цього потрібні. Комп'ютерна лінгвістика розбудовується на теоретичних принципах системності, цілісності будови і функціонування мови. Можливість моделювання за допомогою комп'ютера широкого кола функцій людської мови перетворює комп'ютерну лінгвістику на полігон різноманітних перевірок глобальних ідей, пов'язаних із будовою людської мови та її функціонуванням. Отже, комп'ютерна лінгвістика має свій власний **об'єкт** ("мова у технічному середовищі"), свій **предмет** (конструктивне пізнання системних принципів будови мови і перетворення їх в електронну субстанцію), свою **теорію** (базові принципи структурної лінгвістики) і свою **практику** (створення лінгвістичних процесорів – систем автоматичного аналізу і синтезу тексту природною мовою).

Як показали численні дослідження, комп'ютерне моделювання мови і мовленнєвої діяльності потребує ґрунтовної теоретичної бази. Для теоретичної лінгвістики ця проблематика є також важливою й актуальною, оскільки вона послуговується цими результатами. Слід розвивати теорію моделей мовного спілкування, теорію лінгвістичної семантики. Надзвичайно потрібними є теорії (особливо для лінгвістичної семантики), на основі яких можна створювати моделі, що піддаються комп'ютеризації.

Важливість взаємозв'язку комп'ютерної і теоретичної лінгвістики підкреслював Ю. Караулов, який зазначав, що завдяки розвитку комп'ютерних технологій існує можливість верифікувати теоретичні лінгвістичні моделі шляхом використання систем автоматичного опрацювання тексту й застосування цих систем для аналізу текстів певної мови. Особливої ваги зараз набувають національні корпуси, які стають полігоном для перевірки наукових гіпотез, джерелом нових мовних фактів. Досвід фахівців із комп'ютерної лінгвістики засвідчив, що найбільш адекватними є системи, лінгвістична модель яких ґрунтується на попередньому корпусному аналізі мовлення. Це визначає стратегічний шлях дослідження в напрямку від емпіричного вивчення структурних та семантичних особливостей певної підмови до побудови лінгвістичної моделі та реалізації її в системі АОТ. Саме тому настанова на практичне використання певної теоретичної моделі стимулює розвиток лінгвістики взагалі. При цьому відбувається уточнення відомих лінгвістичних теорій і формулювання нових, усвідомлення потреби в нових лінгвістичних поняттях, вироблення нових теоретичних концепцій [7].

Масштабність виконуваних завдань дає змогу розширити і поглибити теоретичні знання сучасної лінгвістики й україністики в тому числі. У лінгвістичних процесорах, де реалізується взаємодія "людина-машина-людина", способи і повноту представлення характеристик лексики ще не можна вважати досконалими, тому що, по-перше, комп'ютерна лінгвістика ще тільки вчиться використовувати те багатство інформації, яке здобу-

вається в процесі вивчення природної мови; по-друге, машинні способи представлення лінгвістичної інформації ставлять такі теоретичні питання, які є "білими плямами" в теоретичній лінгвістиці.

Тому на сучасному етапі правильно говорити про триєдину спрямованість усієї лінгвістики. Більше того, саме життя вимагає поглиблення процесів органічного поєднання теоретичних та описових досліджень з прикладними – комп'ютерними.

#### Список використаних джерел

1. Актуальные аспекты развития прикладной лингвистики / Златоустова Л.В., Королев Э.И., Марчук Ю.Н., Поликарпов А.А. – Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 1989. – № 5. – С. 55-64.
2. Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику. Учебное пособие / А. Н. Баранов. – Изд. 2-е, исправ. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 360 с.
3. Городецкий Б. Ю. Актуальные проблемы прикладной лингвистики / Б. Ю. Городецкий // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Радуга, 1983. – Вып. XII. Прикладная лингвистика. – С. 5-23.
4. Граматичний словник української літературної мови. Словозміна (упоряд. Критська В.І., Недозим Т.І., Орлова Л.В., Пузирева Т.К., Романюк Ю.В.). Відп.редактор чл.-кор. НАН України Н.Ф. Клименко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 760 с.

манюк Ю.В.). Відп.редактор чл.-кор. НАН України Н.Ф. Клименко. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 760 с.

5. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Л. Ельмслев // Новое в лингвистике. – М.: Изд. иностр. лит., 1960. – Т. 1. – С. 264-389.

6. Звегинцев В. А. Теоретическая и прикладная лингвистика / В. А. Звегинцев. – М.: Просвещение, 1967. – 338 с.

7. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография / Ю. Н. Караулов. – М.: Наука, 1976. – 356 с.

8. Кибрик А.Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания (универсальное, типовое и специфическое в языке) / А. Е. Кибрик. – М.: Изд-во Московского университета, 1992. – 336 с.

9. Ревзин И.И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы / И. И. Ревзин. – М.: Наука. – 1977. – 266 с.

10. Рождественский Ю. В. Введение в прикладную филологию / Рождественский Ю. В., Волков А. А., Марчук Ю. Н. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 116 с.

11. Слама-Казука Т. Место прикладной лингвистики в системе наук: отношение ПЛ к "лингвистике" / Т. Слама-Казука / пер. О. В. Звегинцевой // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Радуга, 1983. – Вып. XII. Прикладная лингвистика. – С. 23-34.

12. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. Соссюр; Пер. А.М. Сухомина. Под ред. и с примеч. Р. И. Шор. Вводная статья Д. Н. Введенского. – М.: Соцэкгиз, 1933. – 272 с.

Надійшла до редколегії 27.10.15

N. Darchuk, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### TRADITIONAL LINGUISTICS – STRUCTURAL LINGUISTICS – COMPUTATIONAL LINGUISTICS – TRIPLE INTERCONNECTION

*The article offers theoretical views on interconnection of theoretical, structural and computational linguistics. Together they gave and are still giving knowledge about language systems and processes which can be observed and also opportunities how the language can be applied in different spheres of social activity. The theoretical linguistics explain the basics of language systems and processes, the structural linguistics gives understanding how and where it can be applied practically, and computational linguistics verifies theoretical linguistic models by means of applying systems of automated text processing and application of such systems for analysis of texts in chosen language.*

*Keywords: theoretical linguistics, structural linguistics, applied linguistics, computational linguistics, modeling.*

Н. Дарчук, д-р филол. наук, доц. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ТРАДИЦИОННАЯ ЛИНГВИСТИКА – СТРУКТУРНАЯ ЛИНГВИСТИКА – КОМПЬЮТЕРНАЯ ЛИНГВИСТИКА – ТРИЕДИНАЯ СУЩНОСТЬ

*В статье излагаются теоретические размышления относительно взаимосвязи теоретической, структурной и компьютерной лингвистики. Подчеркивается, что вместе они давали и дают знания о языковых системах, процессах и возможности использования языка в различных сферах социальной деятельности.*

*Ключевые слова: теоретическая лингвистика, структурная лингвистика, прикладная лингвистика, компьютерная лингвистика, моделирование.*

УДК 291/8 (477) : 303. 687

О. Климентова, д-р филол. наук, доц. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ТЕКСТОВІ ЗАСОБИ ВЕРБАЛІЗАЦІЇ ЕМОЦІЙ НА ОСНОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ НЕГАТИВНИХ ПОЧУВАНЬ У ПОЗИТИВНІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОМОВНИХ МОЛИТОВ)

*Йдеться про парадигму засобів сугестування текстового повідомлення, зокрема емотивну кореляцію. Аналізуються українськомовні молитви, що мають унікальні схеми вербалізації емоцій на основі динамічної трансформації негативних почувань у позитивні.*

*Ключові слова: молитва, вербальна сугестія, емотивна кореляція, терапевтична дія, патогенний текст.*

Важливість кореляції з емоцією у процесах вербальної сугестії постулюється дослідниками всіх різновидів сугестивного мовлення (М. Желтухіна, П. Зник, О. Іссерс, Т. Ковалевська, Л. Компанцева, А. Романов, Н. Слухай, З. Ротар, І.Черепанова та ін.)

Системний аналіз вербалізаторів емоцій у сакральних текстах, і зокрема молитвах, дав змогу виявити дифузний характер їх текстової взаємодії [2; 3]. Емотивна релевантність молитовних текстів різних жанрів засвідчує своєрідне перетікання емоцій. Водночас необхідність верифікації терапевтичних аспектів впливу молитви й перенесення їх в інші комунікативні дискурси потребує поглибленого вивчення емотивного тла молитовного тексту. Проблема емотивної дифузності українськомовних фідеїстичних текстів залишається остаточно не з'ясованою. Це зумовлює актуальність статті. Мета

дослідження – вербально-сугестивний аналіз процесу трансформації емоцій текстовими засобами. Досягнення мети пов'язане з вирішенням таких завдань: 1) дослідити вербалізатори емоцій у молитвах, які релевантні з емоційним негативом; 2) проаналізувати як емотивний модус репрезентується на всіх рівнях текстової організації; 3) з'ясувати вербальні механізми терапевтичних ефектів молитви.

Одним із найбільш міфологізованих ефектів молитви, що до останнього часу не мав наукового пояснення, є її терапевтичний вплив на емоційний стан моляльника. З накопиченням інформації про дію механізмів вербальної сугестії в різних комунікативних дискурсах з'явилася можливість з'ясувати науковими методами й деякі ефекти молитовного тексту.

У статті досліджено динамічні процеси емоційної кореляції молитовних текстів, які продукуються тривожними станами, зокрема страхом, методами вербально-сугестивного аналізу. Страх – найпотужніше з усіх почуттів людини. Він має велику руйнівну силу, бо послаблює зв'язок із реальністю, змінює сприйняття, паралізує мислення. Під тиском страху у світоглядній моделі починають домінувати відчуття безпорадності, розгубленості й залежності. Їх наслідком може стати психологічна криза.

Дослідниками розрізняються: страх фізичної смерті (несумісність із життям), страх психічної смерті (втрата контролю над поведінкою, посилення гетерогенності, зростання навіюваності тощо), страх втрати надій (страх перед змінами, гостре відчуття невідворотності жахливих подій тощо) та страх краху особистісної системи цінностей (руйнування моделі світу, її цілковита неефективність) [1, с. 377]. Ці страхи традиційно слугували й продовжують слугувати підґрунтям для оптимізації сугестивних впливів у різних видах комунікації.

Так, страх активно використовується в усіх різновидах ортодоксального і сектантського спілкування. Щодо релігійних текстів зазначимо, що найчастіше серед емоційних реакцій продукується страх Божий. При цьому, комунікативні цілі частотного застосування таких мовленнєвих жанрів, як нагадування, попередження, залякування, погроза тощо, мають амбівалентний характер. Вони досягаються і терапевтичними, і патогенними текстовими повідомленнями, що ґрунтуються на тлумаченнях Святого Письма. Рівень "істинності" тлумачення визначається зв'язком із каноном. Це, зокрема, стосується й регламенту сугестивної текстової подачі. У сектантських осередках використання власної обрядовості та прийомів безконтрольного сугестування текстових повідомлень призводить до розхитування традиційних для етносу вірувань і нав'язування нової маніпулятивної системи світоглядних настанов, за допомогою якої людина втрачає здатність до критичного мислення і стає дезорієнтованим об'єктом чужих, нерідко ворожих для неї інтересів. Натомість в ортодоксальних підходах завдяки сугестії традиційно забезпечується можливість ритуалізованими вербальними практиками послабити всі зазначені вище різновиди страхів.

Сакральні тексти містять безліч прикладів поведінкових моделей, які вкорінені в позитивні аспекти страху. При цьому, за силою терапевтичної дії виокремлюються молитви, які, за висловом І. Золотоустого, саме страх і народжує [8, с. 73].

До таких молитов належить відома Молитва Метафрастова, 3-я [4, с. 365-366]. Текст починається з благання: *"Ти, що дав мені Тіло Своє добровільно на пожеву, Ти, вогонь, що палиш недостойних, не спали мене, Творче мій. Але пройми члени мої, всі суглоби, нутро, серце. Спали терня провин моїх, душу освяти, думки очисти, суглоби разом із кістками зміцни, п'ять почуттів моїх просвіти. Всього мене наповни страхом Твоїм. Завжди покривай, бережи і охорони мене від усякого діла та слова душоуплінного. Очисти, обмий і прикрась мене, оздоб, врозуми і просвіти мене"*. Емотивна кореляція цієї частини тексту, на наше переконання, має дифузний характер. На це вказують вербалізатори різнополюсних емоцій.

Вербалізаторами емоції страху виступають слова, що входять в семантичне поле концепту *"гріх"*: *вогонь, недостойних, мене, провин моїх, діла та слова душоуплінного*. Натомість семантичним зв'язком із сферою божественності марковані: *пройми, спали, освяти, очисти, зміцни, просвіти, наповни, покривай, бережи, охорони, очисти, обмий, прикрась, оздоб, врозуми,*

*просвіти*. Позитивно маркованих слів більше за число вербалізаторів страху, і на емотивному рівні вони корелюють з емоцією надії. Страх і справді маркує входження в молитву, але сама молитва – це прохання, що живиться надією бути почутим. Особливу інтонацію молитовних прохань відтворюють великі багатокомпонентні речення, подібні до словесного потоку.

Як відомо, інтонаційно-мелодійний складник церковного ритуалу у богослужбових текстах залишився архаїчним. Водночас із поширенням практики домашньої молитви, збільшенням кількості текстів розвинулась тенденція до автономії просодичного малюнка в церковному ритуалі й розмивання його в неканонічному читанні в опорі на писаний (друкований) текст. Роль адаптаційного механізму, що дає змогу втримати специфічну просодіку, виконують складні парцельовані структури. Сегментація мовленнєвого потоку на симетричні чи пропорційно співвідносні інтонаційні й смислові відрізки корелює з давньою музично-тонічною манерою молитовного співу. Виголошення таких парцельованих речень закорінене в специфічне ритмотворення, що спричиняє особливий режим коливань мозку [7], присутню трансю сприйняття реципієнта. На тлі зміненого стану свідомості некритичне сприйняття великої порції вербального позитиву, релевантного зі сферою божественного впливу, забезпечує програмувальний ефект, який рухає психоемоційний стан реципієнта у бік стабілізації, тому цей вплив є терапевтичним.

Друга частина молитви починається метафорою з антонімічною образністю: *"Учини мене оселею Твого Духа Єдиного, а вже не оселею гріха"*, що відтворює бажаний (утілений у прохання) вектор змін внутрішніх переживань молільника. Посутньо це фрейм результату, що його прагне реципієнт отримати після причастя. Ця важлива обрядова частина богослужіння виконує роль своєрідного ключа від Царства небесного. Як це властиво сугестивним текстам, результат вербально об'єктивується в семантично розмитих, але сенсорно визначених вимірах: *"щоб по причасті від мене, як від дому Твого і як від вогню, втікали злочинець всякий і всяка недоля"*. Ця частина тексту, як і попередня, на емотивному рівні корелює з емоцією надії. Про стан молільника на цьому етапі говориться, що він є *"вже не оселею гріха"*. Згадана метафора в розгортанні текстових категорій займає медіальну позицію й імпліцитно вирішує завдання пролонгування почувань молільника.

Важливо зазначити, що загалом відчуття людини в стані зміненої свідомості погано піддаються вербалізації, мають дуже високий рівень суб'єктивності, але їхнє маркування дією *"Твого Духа Єдиного"* дає змогу об'єктивувати цей стан у межах конфесійної системи цінностей і наділити дуже високим статусом привабливості, присутньо ідентифікувати, попри принципову неможливість верифікації подібних відчуттів. Це, безперечно, посилює навіювальну функцію молитовного тексту.

Наступним прийомом стає прикликання праведників. Він так само передбачає впливову дію одразу на двох рівнях сприйняття тексту – інтонаційному й лексико-семантичному. Просодика чинить трансю дію, а змістове наповнення лексики слугує солідаризації молільника, який прагне стати *"сином світла"*, з носіями вищих цінностей: *"Заступниками перед Тобою кличу всіх святих, чини безтілесних, предтечу Твого, апостолів премудрих, а з ними і Матір Твою Пренепорочну, Чисту"*. Така солідаризація виконує функцію своєрідного очищення, піднімає самооцінку реципієнта, зменшує рівень тривожності, тобто змінює інформаційний стан молільника. При цьому, сприйняття реципієнта форму-

ється шляхом некритичного "ковтання" великих масивів вербального позитиву в медитативному стані.

Те саме відбувається й на наступному етапі впливу, коли текст рухається називанням імен Бога й акцентуацією його чеснот. Медитативний стан підтримується на просодичному рівні накопичувальними конструктами й речитативною інтонацією: *"Христе мій Милосердний, і сином світла слугу Твого вчини. Ти бо Благий, Єдиний еси і освячення душ наших, і світлість"*. Натомість на змістовому рівні молільник отримує доступ до центральної фігури космічного світоустрою в есхатологічній парадигмі – Бога. Слова набувають ізоморфної здатності як форма божественності. Мовлення молільника позначене семантичними повторами (напр.: *світла-освячення-світлість*) і відбиває характеристики Адресата, одне із символічних імен якого Світло. На семантичному рівні воно маркується виключно позитивно. Тому цілком логічно текст завершує хвалебна частина: *"і Тобі, Богові і Владиці, належно славу всі возсилаємо повсякдень. Амінь"*.

Співання слави у кінцевих рядках тексту беззаперечно вказує на емотивну кореляцію з радістю. Страх, переживання молільника, що народили молитву, спочатку були зрощені з надією, а потім трансформувалися в радість. Звукосимволічний релікт "Амінь", який у молитвах принципово не перекладається, означає щось на зразок: "І буде так!".

Отже, аналіз емотивної кореляції з позицій вербально-сугестивного аналізу і виявлення прийомів впливу в "Молитві Метафрастовій, 3-ій" виявив, що емотивна кореляція має динамічну природу. Страх, що визначає етап входження в молитву, зникає тому, що текстовими засобами він трансформується в іншу емоцію – він зрощується з надією, а потім – із радістю, емоціями з позитивним модусом. Ці емоції акцентуються й інтенсифікуються шляхом слів із позитивно релевантною семантикою, прикликанням святих і праведних як заступників і помічників, називанням імен Бога, нагадуванням про Його чесноти, співанням хвали, славленням. Усе це слугує накопиченню вербального позитиву і змінює інформаційний стан молільника, який входить у молитву в розбалансованому емоційному стані, а виходить із неї зміненним – згармонізованим.

Лінгвістичний аналіз типу емотивної кореляції молитви виявив цілеспрямований вплив вербальними сугестогенами на просодичному, лексико-семантичному і семантико-синтаксичному рівнях мовлення.

Щодо **просодичного** рівня вербально-сугестивний аналіз дав змогу з'ясувати, що, незалежно від типу текстової репрезентації (ритуальна чи домашня), інтонаційна модель виголошення тексту молитви будується на архаїчному ритмотворенні. Молитовна ритмізація будується на повторенні однотипних інтонаційних сегментів тексту. При цьому інтонаційний малюнок логічно не прив'язаний до семантичного наповнення частин тексту і зберігає своєрідну автономність.

Сприйняття повідомлень, виголошення яких ламає звичні інтонаційні стандарти, прибирає ознак медитативності, позначається зниженням рівнем критичності. Його різновиди використовуються і в інших сугестивних дискурсах, зокрема й при гіпнозі.

Завдяки канону просодичні патерни озвучення сакральних першоджерел у перекладених молитвах були частково збережені лише в ритуальному виголошенні. Водночас у побутовому користуванні молитви читаються в опорі на асоціативні звукові образи із залишковими вкрапленнями первинної просодики та пунктуацію друкованого тексту, що тяжіє до архаїчної просодики й оприявнюється у внутрішньому мовленні.

Синтаксис молитви загалом базується на парцельованих конструкціях із частотним повторенням приєднувального сполучника *і*. Така мовленнєва сегментація навіть за умови внутрішнього вимовляння молитви (про себе) формує ритмічну одноманітність, яка чинить заспокійливу дію. Тому й за умов неканонічної текстової репрезентації (домашнє читання або виголошення по пам'яті) звуко-ритмічний рівень впливу зберігає свою м'яку латентну навіювальну функцію.

Здатність молитви змінювати емотивний модус інструментами лексико-семантичного рівня текстової структури закорінена в ефекти накопичення вербального позитиву. Словесні стимули, що релевантні з різними проблемними аспектами людського існування, розміщуються в початковій частині тексту, експозиційно. Їхня кількість завжди менша за кількість позитивно релевантних слів. Остання група репрезентується прогресивно, накопичуючись по мірі розгортання текстового повідомлення.

Емотивна кореляція на цьому етапі експліцитно не виражається. Натомість імпліцитно її змістові аспекти логічно вкорінюються у вербальний позитив. Кульмінаційна частина молитви містить найбільшу кількість позитивно релевантних слів. Відповідно до законів стилістики сакральних текстів, остаточною і найвищим утіленням вербального позитиву є імена Бога. Їх інваріантами на основі ізоморфності в молитовному дискурсі можуть бути імена Богоматері, ангелів та архангелів, святих і праведників.

Розв'язку молитви зазвичай складає хвалебний текст, який однозначно корелює з радістю. У такий спосіб завершується трансформаційна акція, що, як було з'ясовано в проаналізованому вище тексті, має вигляд: страх – надія – радість.

Подібно до проаналізованої вище "Молитви Метафрастової, 3-ої" емотивна кореляція формується і в "Молитві про визволення від нечистих помислів" [4, с.65].

Функцію вербалізаторів страху на першому етапі виконують численні прохання (волення) про прощення та полегшення, що реалізуються у відповідних інтонаційних патернах. Накопичення в тексті однотипних конструкцій, які вказують на хвилювання, відчай, безпомічність, безнадійність тощо, відтворює високий рівень емоційного дисбалансу молільника: *"Владико, Господи Боже мій, у руках Твоїх доля моя. Спаси мене Сам з милости Твоїї, не дай мені заинути у гріхах моїх і не допусти підкоритися плоті, що оскверняє душу мою. Твоє бо я творіння, не зневажай діло рук Твоїх, не віддаляйся, змилосярдиця і не посором, не покинь мене, Господи, бо я немічний і до Тебе, Покровителя мого, Бога, вдаюся: зціли душу мою, бо я згрішив перед Тобою. Спаси мене з милости Твоїї... віддали від мене всяку розпусту, пороки надмірні"*.

Але насамперед дієслова наказового способу (**допоможи, управи, розрши, охорони, покрій**) утілюють прохальну інтенцію. Тому вони маркують силу адресата молитовного звернення та його високий авторитет. Це важливий аспект, що посилює навіювальну дію.

Завершується текст у подібній тональності: *"Бо Ти один тільки Святий, один Кріпкий, один Безсмертний, у всьому незрівнянну могутність маєш, і від Тебе одного подається всім сила проти диявола і війства його. Бо Тобі належить всяка слава, честь і поклоніння, Отцю, і Сину, і Святому Духу, нині і повсякчас, і на віки віків. Амінь"*. Ця частина тексту корелює з радістю. Вона містить у своєму складі коротші молитви. Такий композиційний прийом виконує ту саму роль, що й прикликання святих і праведних, називання сакральних імен тощо. Це все способи

нарошення позитиву, який нівелює страх і негатив, що з ним молільник входить у молитву про прощення гріхів.

Та сама схема емотивної кореляції має місце й у молитвах до Богородиці [4, с.16, 20, 41, 42 тощо]. Відчай молільника інтенсифікується через апеляцію до Богородиці як останньої допомоги, коли вже все інше відкинуто (*не маю іншої помочі, крім тебе, ні іншої заступниці, ні благої утішительки, тільки Тебе*). Така модальність апеляції вербалізується низкою заперечень та градаційними конструкціями (*крім тебе, тільки Тебе*), що майже зримо відсікають інші шляхи отримання допомоги і на емотивному рівні активують надію. Має місце динамічна трансформація емоції відчаю в емоцію надії, мінус переходить у плюс.

Молитви до Богородиці дуже популярні. Вона доступніша за Бога, є втварною істотою, тому часто виступає посередником між Богом і людьми. Богородиця виявляє співчуття до грішників подібно до того, як любляча мати продовжує любити навіть неслухняну дитину. Досвід контакту з материнською любов'ю у дуже різноманітних формах присутній у пам'яті кожної людини, тому він легко активується й піддається міфологізації в рамках конфесійної картини світоустрою. Високий авторитет адресата молитви за таких умов підкріплюється емотивною кореляцією з материнською любов'ю, безумовна позитивність якої активує значну кількість комфортних почувань.

Надзвичайну самотність емотивної кореляції демонструють молитви, в яких проповідується страх перед гнівом Божим. У "Молитві до святого отця Миколая" читаємо: *"Спаси нас від гніву Божого і вічної кари, щоб за твоє клопотання й поміч та Своєю благодаттю й милосердям подав нам Христос Бог тихо і без гріха прожити на цім світі. І не засудив нас стояти ліворуч, а сподобив стати праворуч зі всіма святими й увійти в Царство вічної слави Бога. Амінь"* [4, с. 420].

Корисність такого страху полягає в тому, що всі, хто має страх перед Богом, водночас мають і переваги над іншими людьми. Людям зі страхом у серці Бог відкривається, наділяє їх своїми милостями, дарує здоров'я, знання, мудрість, саме життя. На відміну від профанних уявлень, в есхатологічному вченні про остаточну долю світу й людини страх – емоція позитивна, пережити її корисно. Тому страх перед гнівом Божим стає прикметною ознакою емоційних почувань і моральних вимог тих, хто має власний емпіричний досвід Бога. При цьому, мовленнєва організація молитов, які проповідують цей страх, ґрунтується на тому, що негативна конотація страху профанних уявлень нівелюється позитивною конотацією страху Божого.

Вербалізація емоцій може мати різну міру вияву в тексті. Наприклад, якщо імпліцитно в тексті активується емоція страху перед справедливим Божим гнівом, що постає цілком закономірною формою реагування на гріховність людини, то експліцитно вербалізується милість і чоловіколюбство Бога, до яких і апелює молільник: *"Царю Небесний, Утішителю, Душе істини, що всюди еси і все наповняєш, Скарбе добра і життя Подателю, прийди і вселися в нас, і очисти нас від усякої скверни, і спаси, Благий, душі наші"* [4, с. 6]. Динаміка напруження й розслаблення, трансформація страху в радість, які досягаються таким типом емотивної кореляції, спричиняють виразний терапевтичний ефект.

Позитивні аспекти страху в релігійному дискурсі акцентуються системно. Вони резонансно взаємодіють з семантичними складниками ядерних і колюдерних концептів дискурсу. Наприклад, концепт **Суд Божий** має у святоотцівській традиції абсолютний синонім **Страшний суд**.

Суд є страшним, бо на ньому Господь вирішуватиме, кому дати **Спасіння, Виправдання, вічне блаженство в раю**, а кому – вічне покарання в **пеклі**. Відповідно до цього рішення, виправдані стануть праворуч від Судді, а засуджені – ліворуч (Мт. 25: 34-46). Після поділу на **"праведних"** і **"неправедних"**, **"обраних"** і **"не обраних"**, тобто тих, чий імена **записані в книгу життя**, і тих, чий імена **не записані у книзі життя** (Одк. 20: 11-15), одні засяють як праведники, а інших **"вкинуть у піч вогняну; там буде плач і скрегіт зубів"** (Мт. 13: 40-43). Така есхатологічна перспектива робить зрозумілою синонімічну валідність асоціата **Страшний суд**.

Атрибутив **страшний** умотивовується масштабністю події, бо це **Останній суд**; остаточним і безповоротним **Виправданням (освяченням)**, бо "виправдання, що не веде до освячення, взагалі не є виправданням" [5, с.792] або карою; страхом помилитися, бо необхідно зробити особистий вибір щодо участі чи неучасті в місії Христа; страхом перед відповідальністю за свої вчинки навіть тоді, коли Блага вістка почута, сприйнята й реалізується в певній моделі буття. У християнській мовній картині світу концепт **Суд Божий** також корелює з воскресінням мертвих, яке станеться в судний день [5, с. 790-794]. Увесь цей комплекс морально-етичних вимог закорінений в ідею виправдання страху, за яким прийде нескінченна радість і вітха. У такий спосіб при вербалізації страху акцентуються його позитивні аспекти і тоді страх людський трансформується у страх Божий.

Навіть у коротких молитвах текстовий простір молитви стосовно емотивної релевантності маркується контрастивними емоціями: **"Боже, будь милостивий до мене грішного"**. Слова **Боже і милостивий** корелюють з емоцією надії, натомість останнє слово – з емоцією страху. Перша частина семантично асоційована з концептом **"Бог"**, друга – з концептом **"гріх"**.

**Висновки.** Аналіз емотивної кореляції в молитовних текстах дав змогу виявити її дифузний характер. Молитовні тексти мають специфічний набір вербалізаторів емотивної кореляції. Вони виконують роль одиниць вербального сугестивного впливу. Зазвичай вербалізація емоцій має експліцитний та імпліцитний плани втілення. Завдяки їм вдається трансформувати емоційний стан, позначений високим рівнем тривожності, в якому людина входить у молитву, та перевести його у більш збалансований.

Технологія вербалізації емотивної кореляції в молитовних текстах об'єктивно мотивує зміну емоційних почувань молільника, а на суб'єктивному рівні може сприйматись як вплив сакрального адресата молитовного звернення.

Список використаних джерел

1. Грановская Р.М. Психология веры / Р. М. Грановская. – СПб.: Речь, 2004. – 576 с.
2. Климентова О. Вербальна сугестія сакральних текстів (на матеріалі українських молитов) // О. В. Климентова. – К.: ПП "ПНВ", 2012. – 372 с.
3. Климентова О. Вербальна сугестія та емоції (на матеріалі українських молитов) // О. В. Климентова. – К.: Карбон ЛТД, 2012. – 320 с.
4. Молитовник. – К.: Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2009. – 507 с.
5. Новый библейский словарь: В 2 ч. Ч.2. Библейские реалии / [пер. с англ.]. – СПб.: Мирт, 2001. – 1014 с., ил. – (Энцикл. христианства).
6. Поміч Пресвятої Богородиці: перед якими іконами Пресвятої Богородиці молитися в різних потребах. З історичним описом та молитвами до кожної ікони / [автор і складач, релігієзнавець Калінін А.В.]. – Б.м.: "Церковна майстерня", б.р. – 104 с.
7. Слезин В.Б. Изменение функционального состояния мозга при христианской молитве / Слезин В.Б., Музалевская Н.И., Урицкий В.М., Рыбина И.Я. // Парапсихология и психофизика. – 2000. – № 1. – С. 132-136.
8. Шеховцова Л.Ф. Элементы православной психологии / Л. Ф. Шеховцова, Ю. М. Зенько. – СПб.: Речь, 2005. – 250 с.

Надійшла до редколегії 11.09.15

O. Klymentova, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### THE TEXT MEANS OF VERBALIZATION OF EMOTIONS BASED ON THE TRANSFORMATION OF NEGATIVE FEELINGS INTO POSITIVE (BASED ON THE MATERIAL OF UKRAINIAN-PRAYERS)

*The article is devoted to the means of verbal suggestion in the prayers, specifically, emotive correlation. The Ukrainian-languages prayers, which have unusual schemas of emotive correlation, based on the dynamic transformation of negative feeling into positive feeling, are analyzed in this article.*

*Key words: prayer, verbal suggestion, emotive correlation, therapeutic influence, pathogenic text.*

Е. Климентова, д-р філол. наук, доц.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ТЕКСТОВЫЕ СРЕДСТВА ВЕРБАЛИЗАЦИИ ЭМОЦИЙ НА ОСНОВЕ ТРАНСФОРМАЦИИ НЕГАТИВНЫХ ПЕРЕЖИВАНИЙ В ПОЗИТИВНЫЕ (НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКОЯЗЫЧНЫХ МОЛИТВ)

*Рассматривается парадигма средств суггестирования текстового сообщения, в частности эмотивная корреляция. Анализируются украинскоязычные молитвы, имеющие уникальные схемы вербализации эмоций на основе динамической трансформации негативных переживаний в позитивные.*

*Ключевые слова: молитва, вербальная суггестия, эмотивная корреляция, терапевтическое воздействие, патогенный текст.*

УДК 811.161.2'373(045)

Т. Семашко, канд. філол. наук, докторант  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ОБ'ЄКТИВАЦІЇ СЕГМЕНТУ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ "ФОРМА" В АСПЕКТІ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СТЕРЕОТИПІЗАЦІЇ

*На текстових матеріалах "Словника української мови: в 11-ти томах (1970-1980)" розглянуто об'єктивації одного із сегментів візуальної комунікації "форма" в аспекті етнокультурної стереотипізації. Визначено ступінь інформативної достатності відповідного матеріалу, що уможливило висновки щодо усталеності стереотипів сенсорного сприйняття в українській лінгвокультурі.*

*Ключові слова: антропоцентрична координата, візуальна комунікація, чуттєве сприйняття, перцептивні стереотипи.*

У своєму прагненні дати мовним фактам і мовним категоріям психологічне пояснення, зіставити мовні факти з їх ментальними репрезентаціями і з тим досвідом, які вони відображають [2, с. 5] сучасні мовознавчі студії визнають сенсорно-перцептивний аналіз першим рівнем категоризації дійсності, актом, який задає первинні параметри сприйняття та осмислення світу. У центр досліджень ставиться мовна особистість – суб'єкт пізнання як складна концептуально-об'ємна антропоцентрична координата, якій притаманна власна специфіка концептуалізації та категоризації знань у загальному процесі пізнання.

Ядром концептуальної та мовної картин світу, основним засобом категоризації мовного досвіду носія етнічної свідомості є стереотипи, які конденсують "стандартизований колективний досвід", отриманий індивідом у процесі навчання та спілкування з іншими, а тому стереотипи виступають орієнтирами, своєрідними маяками, що направляють індивіда [1, с. 7]; вони – образ дійсності, який функціонує в суспільній свідомості, спрощений і вартісний, який спирається на знання про світ, що людина отримує, насамперед, завдяки чуттєвому досвіду.

Водночас стереотипи є результатом систематизації феноменів у свідомості, відповідно, відомості про них можуть бути отримані лише за умови вивчення системи мовних фактів, які повинні вестися як у синхронному, так і в діахронному аспектах одночасно, бо "будь-який повний синхронний опис мови не може обійтися без поняття архаїзму та інновації" [3, с. 401]. Отже, "система мови не може бути "вільною від історії", а синхронія не може нехтувати діахронією" [9, с. 7].

Важливим у цьому сенсі видається аналіз розвитку стереотипів сенсорного сприйняття (під стереотипом сенсорного сприйняття ми розуміємо певний конструкт, ментальну структуру, що припускає наявність у своїй будові певного, заґрунтованого на оцінці умовного збірного образу, пов'язаного в конкретній культурній тра-

диції з певним явищем навколишньої дійсності, який характеризується не нарощуванням, а редукцієюванням (зменшенням, послабленням або спрощенням, іноді до повної втрати якоїсь ознаки) якостей і властивостей предмета до значеннєвого мінімуму, який можна здійснити тільки за умови залучення до аналізу лексикографічних джерел.

У сфері лексикографії мовні процеси особливо інтенсивні, оскільки словники є не тільки засобом фіксації семантичної організації лексики, а й мисленнєвих процесів, що уможлиблює виявлення національномовної специфіки категоризації світу через вивчення перцептивних стереотипів.

В узагальненні сенсорно-перцептивного досвіду у вигляді відображення навколишньої дійсності (узагальнення чуттєвого досвіду здійснюється на основі специфіки дії п'яти перцептивних модусів: зорового, тактильного, слухового, нюхового, смакового) домінують позицію займає візуальна комунікація, де колір, форма та розмір виступають онтологічними категоріями, на основі яких можлива побудова цілісної картини світу українського етносу.

У мовознавстві вивчення зорового образу, насамперед кольору, що задає первинні параметри сприйняття та осмислення світу, здійснюється в різних напрямках: природознавчому (М. Дерібере), психолінгвістичному (О. Василевич, Р. Фрумкіна), історичному (Н. Бахіліна, О. Васильєва, О. Огуй), типологічному (В. Berlin, Р. Кей), зіставному (К. Рахіліна), соціокультурному й лінгвокультурологічному (А. Вежбицька, Т. Венкель, В. Крепель, В. Москович) тощо. Безперечний інтерес становлять наукові дослідження функціонування зорових об'єктивацій у художніх текстах українських митців слова (див. праці Л. Ставицької, Г. Губарева, О. Рисак, Л. Мінич, Л. Шулінової, Т. Ковальової та інших). Активізувались дослідження й складників зорового спектру – форми та розміру (А. Андрусь, Н. Векуа, Ю. Гайдено, Є. Карпіловська, Т. Линник, Д. Мицан, М. Петришин,



I. Рузін, О. Соловйова, Т. Хорькова та ін.). Та попри всю різноманітність наукових розвідок і підходів до вивчення складових зорового спектру, у сучасній лінгвістиці не спостережено фундаментальних досліджень форми як сегменту візуальної комунікації у структурі етнокультурних стереотипів, що робить тему відповідної розвідки актуальною.

У пропонованому дослідженні ми відштовхуємося від матеріалів "Словника української мови: в 11-ти томах (1970–1980)" (далі СУМ), як джерела вивчення лінгвокультурних феноменів, що до сьогодні залишається найвидатнішим досягненням української лексикографії. Аналіз статей СУМ, які фіксують стереотипи, уможливить розв'язання питання щодо фіксації та способів тлумачення відповідного лексичного шару української мови; дозволить виявити та встановити ступінь інформативної достатності відповідного ілюстративного матеріалу; дасть змогу зробити висновки не тільки щодо способів розкриття значень етностереотипів, а й щодо повноти, точності сучасного тлумачення як денотативного, так і конотативного аспектів семантики, а також дасть можливість з'ясувати питання щодо їх усталеності в українській лінгвокультурі.

За свідченнями матеріалів СУМ, об'єктивації форми у складі етнокультурних стереотипів презентують дві базові моделі освоєння світу: антропоморфну та модель "зовнішній щодо людини світ", деталізовані субмоделями (моделі та субмоделі освоєння світу детально описані Є. Мелетинським (2000) та Т. Цив'ян (1990)), де вони предсталені наступними носіями ознаки – ад'єктивами *рівний, прямий, круглий, кривий, крутий*, а також їх похідними та композитами. Зауважимо, що обсяг статті зумовлює звуження кола наших пошуків антропоморфною моделлю, у межах якої розглядаємо стереотипи-образи, що презентують світ самої людини – зовнішній вигляд, моральні якості, риси характеру, поведінки тощо.

Так, власне зорова ознака є базою творення етностереотипів субмоделі "зовнішній вигляд", що виформовує узагальнений образ зовнішності на осі гарний/негарний, де акцент ставиться переважно на соматизмах – рівних бровах та круглих очах (*очі чорні, як терночок, брови рівні, як шнурочок* [СУМ, Т. 10, с. 93]); на чітко окресленому чолі та підборідді (*юнак з крутим підборіддям* [СУМ, Т. 4, с. 373]; *крутий лоб* [СУМ, Т. 4, с. 535]). Уведені до контексту порівняння – брови порівнюються із шнурком (*брови як шнурочки* [СУМ, Т. 11, с. 504]); гадюками (*брови зивалися гадючками* [СУМ, Т. 3, с. 470]); стрілками (*чорні стрілки: то чорніли тонкі довгі брови* [СУМ, Т. 9, с. 775]; крилами (*чорні крильчасті брови* [СУМ, Т. 11, с. 98]; *крилаті брови дівчини* [СУМ, Т. 4, с. 345]) імпліцитно акцентують на їх зовнішньому вигляді – формі. З метою зображення форми, очі порівнюються з терном (*круглі, як терен, очі* [СУМ, Т. 6, с. 400]), де завуальовано суміщені й ознака за розміром (круглі), і ознака за кольором (чорні), а, як відомо, сема 'чорний' є визначальною ознакою пігментації українців.

Аспектно, що для вираження ознаки, яка передає форму, задіяно й інші складники зорового модулю: колір і розмір, які, консолідуючи, відтворюють образ красивої зовнішності українців. Пор.: *чорні тонкі брови, круглі карі очі* [СУМ, Т. 1, с. 200]; *довгі, рівні чорні брови, карі очі* [СУМ, Т. 4, с. 661]; *чорні, з синьою поволокою очі дівчини, її рівні брови* [СУМ, Т. 10, с. 366]; *крутий високий лоб* [СУМ, Т. 4, с. 373]).

Атрибут *рівний* задіяно і для відтворення постави людини – *рівний станом* 'стрункий', 'не сутулий' (*їх [дівчат] постави рівні та гнучкі мені чомусь берези*

*нагадали* [СУМ, Т. 8, с. 548]; *обидва високі, рівні станом* [СУМ, Т. 9, с. 642]). Конкретизатори ознаки прикметник *гнучкі* та порівняння з березою (нагадаємо, що в українській лінгвокультурі береза – символ відродження, чистоти, краси, дівочої незайманості й загалом – дівчини, жінки; перетворення дівчини на березу типові в українському фольклорі) продукують додаткову сему 'молодість'. При тому зауважимо, що рівний стан – узагальнена ознака статури й людей старшого віку (*3 хати вибігла отаманова жінка, українська молодиця, вже немолода, але проворна, рівна й висока* [СУМ, Т. 8, с. 548]; *На ганку все ще стояв щасливий Харитін, високий, тонкий, рівний станом, біловидий* [СУМ, Т. 1, с. 183]); що підкріплена підсилювачами ознаки – прикметниками на позначення розміру (*високий, тонкий*); прикметниками на позначення поведінкових характеристик (*проворна*); дієсловами (*вибігла*); традиційними об'єктами порівняння *рівний (рівна), як свічка* [СУМ, Т. 9, с. 97]); іншим прикметником на позначення форми постави – *прямий* ('стрункий', 'який тримається дуже рівно, прямо') сукупно з об'єктом порівняння *як струна, як явір (був прямий, як струна* [СУМ, Т. 8, с. 366]; *дід дуже старий, білий, а проте високий і прямий, як явор* [СУМ, Т. 8, с. 366]).

При тому зауважимо, ядерним компонентом у сполученні *дід прямий* є не носій ознаки – прикметник *прямий*, а іменник *дід*, що в сукупності з ад'єктивами *старий, білий*, та порівнянням із *явором* (жіноча статура порівнюється із березою, чоловіча – з явором) імпліцитно продукує сему 'міцний', 'фізично крепкий', 'який зберіг своє здоров'я до старості'.

Ознаку 'негарний' субмоделі "зовнішній вигляд" презентує ад'єктив *круглий*, що виступає структурним компонентом заґрунтованого на вихідній ознаці образу *круглий, як картопля, ніс* [СУМ, Т. 6, с. 400]. Рух по сенсорній шкалі: від сенсорного до абстрактного уможливорює зміщення власне-сенсорного значення в сенсорно-ментальне 'гладкий', 'опасистий' (*той, кого я признав за Шеметуна, був круглий* [СУМ, Т. 4, с. 368]; *круглий живіт* [СУМ, Т. 7, с. 140]; *круглісіньке черевце* [СУМ, Т. 4, с. 368]), де імпліцитно наявна проєкція в кількісну сферу (багато тіла), що продукує додаткову сему 'огрядний'.

Спостережено, що в українській лінгвокультурі відповідне значення не передає виразно негативної аксіології, хоча гладка людина – велика людина, яка естетично виглядає непривабливо, скоріше навпаки: огрядна людина – добра за своєю вдачею. Підтвердженням означеної думки є і об'єкти порівняння *круглий, як гарбуз* [СУМ, Т. 4, с. 493]; *круглий... мов сите поросля* [СУМ, Т. 7, с. 284]; *Круглий, як жлукто* [СУМ, Т. 2, с. 537]; *круглий, як качан* [СУМ, Т. 1, с. 505], які продукуючи семи 'який любить попоїсти', 'якого не цікавить його зовнішність', вносять елементи експресії та іронії до контексту.

Як структурні компоненти етностереотипів, ад'єктиви *рівний, прямий, крутий* шляхом різних асоціацій у межах тропів осі псевдототожності (про вісь псевдототожності див. роботи Н. Слухай (1996) та Т. Охріменко (2008)) зумовлює перехід реальних атрибутів у світ ментальної зони, що продукує несенсорні, детерміновані контекстом значення субмоделі "риса характеру". Позитивну аксіологію демонструють стереотипи-образи в межах розширеного значеннєвого ряду, зокрема, 'якому не властиві хитрість, лицемірство', 'відвертий', 'щирий' (*ми люди прямі* [СУМ, Т. 8, с. 366]; *Іван мав душу пряму* [СУМ, Т. 8, с. 366]); 'правдивий', 'чесний' (*прямий, одвертий погляд* [СУМ, Т. 8, с. 366]; *думка чиста, пряма* [СУМ, Т. 8, с. 366]);



такі *прямі* і дуже чесні *ті почуття* [СУМ, Т. 8, с. 366]; *прямі слова* [СУМ, Т. 8, с. 366]; 'урівноважений', 'спокійний' (*рівний характер* [СУМ, Т. 8, с. 548]); 'який не приховує своїх думок, поглядів', 'прямий' (*прямолінійний Петро* [СУМ, Т. 8, с. 369]; *прямолінійне і жагуче серце* [СУМ, Т. 8, с. 369]); 'суворий, твердий, невіддатливий', 'протилежне лагідний' (*крутого норову* [Т. 8, с. 548]; *крута і справедлива дівчина* [Т. 8, с. 548]); 'найкращий (найкраща) своїми якостями, властивостями з-поміж усіх' (*серед однокласників не було йому рівного* [СУМ, Т. 8, с. 548]; *я рівного собі не маю* [СУМ, Т. 4, с. 648]).

Як позитивно маркований, що втратив зв'язок із виділеною перцептивною ознакою, трактуємо і стереотипний образ *круглий відмінник (кругла відмінниця)* 'учень (учениця), що має оцінки "відмінно" з усіх предметів' (*Дочка кругла відмінниця, грає на інструменті* [СУМ, Т. 4, с. 368]). Разом із тим помічено, що прикметник *круглий* може бути і носієм негативних конотацій, який у структурі стереотипів передає значення 'який не має ніякої цінності і значення' (*Без неї [матері] ти, хлопче, круглий нуль* [СУМ, Т. 5, с. 454]).

Спостережено, що рух лексеми *кривий* по сенсорній шкалі спричинив виникнення складних семантичних конструкцій субмоделі "поведінка", у самій природі яких закладене переосмислення внутрішнього змісту: *крива усмішка* (варіативна форма *кривий усміх*) [СУМ, Т. 4, с. 432], у яких візуальна ознака імпліцитно апелює до психіки індивіда, виформовуючи значення 'нещира, вимушена або презирлива усмішка'.

У межах означеного сценарію утворені стереотипи із фразеологізованою перцептивністю *криве слово*: а) 'несправедливе, образливе слово', 'заперечення' [СУМ, Т. 4, с. 432]; б) 'нещира, лицемірна мова' [СУМ, Т. 4, с. 432]; *кривий погляд* 'підозрілий, неприязний погляд' [СУМ, Т. 4, с. 432]; *кривим оком дивитися (поглядати і т. ін.)* 'підозріло, з неприязню дивитися на когось, що-небудь' і далі 'ставитися до когось, чогось' [СУМ, Т. 4, с. 432], у самій природі яких закладене переосмислення внутрішнього змісту. Узагальнення ознаки 'поганий' спостережено в складному синтаксичному конструкті *Кобила була крива, без ладу й складу* [СУМ, Т. 4, с. 432]. Разом із тим можемо говорити, що ментальна зона відповідного образу сформована в результаті різних перетворень і асоціацій, уможлиблює акцентуацію на носіїв ознаки – *кобилі (кобила* – "велика свійська однокопита тварина, яку використовують для перевезення людей і вантажів" [СУМ, Т. 11, с. 167]), що уможлиблює розширення значеннєвих меж стереотипного образу семами 'ніякий', 'непрацездатний'.

Подальша градація якісної ознаки проєктована в просторову площину, відцентровує значну кількість стереотипів субмоделі "діяльність", в яких у широкому діапазоні представлена сполучуваність носіїв ознаки. Наприклад, *пряма (стежка, дорога, магістраль, лінія, шлях і т. ін.)* 'правильний шлях у житті, діяльності' [СУМ, Т. 8, с. 366]; *рівний шлях, рівне життя* (про життєвий шлях) 'позбавлений труднощів ускладнень, без відступів, збочень' [СУМ, Т. 8, с. 548]. Як антонімічні до аналізованих розглядаємо стереотипи *кривий крок, крива стежка (дорога, магістраль, лінія, шлях і т. ін.)* 'хибний', 'неправильний', 'помилковий' [СУМ, Т. 4, с. 339] та *криві манівці*, що передає значення 'який не відповідає істині, тому, що є в дійсності' (*На кривих манівцях, якими рясніли сорок п'ять прожитих ним років, йому траплялося всього: і удач, і зривів, і раптових поворотів* [СУМ, Т. 4, с. 339]). Внутрішній зміст лексеми *манівці* ("кружний, обхідний шлях" [СУМ, Т. 4, с. 621]), у сукупності із близько розташованими на син-

тагматичній шкалі корелятивів *і удач, і зривів, і раптових поворотів*, поглиблює значення стереотипу семою 'насичене життя', 'плідне'.

При тому зауважимо, що розширення контекстуального оточення стереотипу (йдеться про *пряма стежка (дорога, магістраль, лінія, шлях і т. ін.)*) за рахунок уведення до означеного конструкта дієслова *збивати (збити)* (*збивати* – "порушувати правильність, порядок; змушувати помилятися; сплутувати" [СУМ, Т. 3, с. 429]) не тільки продукує виникнення протилежного значення, умотивованого внутрішнім змістом відповідного дієслова: *збивати з прямої стежки* 'не давати можливості кому-небудь вести чесний, добropорядний спосіб життя' [СУМ, Т. 9, с. 680], але й зумовлює рух шкалою перцептивності – останній, за рахунок переосмислення його внутрішньої форми, кваліфікуємо як стереотип із фразеологізованою перцептивністю. Як і стереотипний образ *зійти з рівної дороги* 'почати вести ненормальне життя', 'збочити' [СУМ, Т. 2, с. 373].

Сполучення *на рівні ноги*, у структурі якого компонент – ад'єктив *рівний*, заслуговує на особливу увагу як таке, що демонструє шлях від сенсорного до ментального, де ментальне тло залежить, найперше, від контекстуального оточення. Так, значення сполучення *на рівні ноги* продукують дієслова недоконаного виду *зриватися, зірватися, зметнутися, схоплюватися, схопитися* та ін., які знаходяться в препозиції до носія ознаки. Пор.: *зриватися (зірватися, зметнутися, схоплюватися, схопитися і т. ін.) на рівні ноги*. При тому, носій ознаки ад'єктив *рівний* зберігає своє вихідне значення (*рівний* – "який не має викривлень, закрутів; 'прямий" [СУМ, Т. 8, с. 548]), яке поступається місцем ментальному 'швидко вставати випрямляючись' і займає, відповідно, другорядну позицію (*Остап зірвався на рівні ноги* [СУМ, Т. 5, с. 437]; *Схопившись на рівні ноги, я прислухався і навшпиньках пройшов до ідальні* [СУМ, Т. 5, с. 437]). Суміщення перцептивного і неперцептивного значень, де домінуючим виступає несенсорне, дозволяє класифікувати такий образ як стереотип із вторинною сенсорикою.

Подальший рух на шляху від сенсорного до абстрактного зумовлює вихід за межі перцептивної зони: зокрема, уведення до означеного конструкта дієслова доконаного виду *поставити на рівні ноги* (кого) 'допомогти кому-небудь знайти впевненість у собі, віру в свої сили' (*Треба його поставити на рівні ноги, розбудити, щоб прокинувся назавжди* [СУМ, Т. 5, с. 437]), що виводить означений образ із сенсорної площини та уможлиблює його потрактування як псевдосенсорного стереотипу.

Дещо по-іншому розглядаємо сполучення *на рівній нозі*, яке є складним семантичним конструктом, у самій природі котрого закладене переосмислення внутрішньої форми. Відповідно, значення стереотипу прочитується 'як рівний з рівним' (*Мама з донькою трималася цілком на рівній нозі* [СУМ, Т. 5, с. 437]). Аспектно, що не останню роль у формуванні відповідної семантичної єдності відіграє контекстуальне оточення, зокрема, дієслово *триматися (триматися* – "поводити себе, діяти певним чином" [СУМ, Т. 10, с. 263]), що виконує функцію уточнення та конкретизації відповідного значення.

Отже, матеріали "Словника української мови: в 11-ти томах (1970-1980)" фіксують значну кількість стереотипних образів у межах одного з візуальних модусів – категорії "форма". Об'єктиваторами відповідної ознаки є ад'єктиви *рівний, прямий, круглий, кривий, крутий* та їх композити і похідні, які у структурі етнокультурних стереотипів презентують базову модель освоєння світу – антропоморфну, деталізовану рядом субмоделей.

**У результаті різних асоціацій** у межах тропів осі псевдототожності відбувається рух від сенсорного до абстрактного, де переплітаються, суміщуються та консолідуєть значення в різних площинах: якісній, ментальній, кількісній, темпоральній, що продукує стереотипи з різним ступенем перцептивності й відмінною аксіологією, які виформовують узагальнений образ як зовнішності українців (субмодель "зовнішній вигляд"), так і внутрішніх потенцій представників української лінгвокультури (субмодель "риси характеру", "діяльність", "поведінка").

#### Список використаних джерел

1. Квас О.В. Вплив етнічних стереотипів на процес міжособистісного оцінювання: автореф. дис... канд. психол. наук: 19.00.05 / О. В. Квас; Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України. – К., 2003. – 20 с.
2. Кубрякова Е. С. О когнитивной лингвистике и семантике термина "когнитивный" / Е. С. Кубрякова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2001. – С. 3–9.

T. Semashko, Candidate of Philological Sciences, Postdoctoral Student  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### OBJECTIFICATION OF VISUAL COMMUNICATION SEGMENT "FORM" IN TERMS OF ETHNIC AND CULTURAL STEREOTYPING

*On the materials of the "Dictionary of Ukrainian Language in 11 volumes (1970-1980)", one of the segments of objectification of visual communication "form" in terms of ethnic and cultural stereotyping is considered. The degree of adequacy of the corresponding informative material, which allows to draw conclusions about the sustainability of patterns of sensory perception in Ukrainian linguistic culture.*

**Keywords:** anthropocentric coordinate, visual communication, sensory perception, perceptual stereotypes.

T. Семашко, канд. філол. наук, докторант  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ОБЪЕКТИВАЦИИ СЕГМЕНТА ВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ "ФОРМА" В АСПЕКТЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ СТЕРЕОТИПИЗАЦИИ

*На материалах "Словаря украинского языка: в 11-ти томах (1970-1980)" рассмотрены объективации одного из сегментов визуальной коммуникации "форма" в аспекте этнокультурной стереотипизации. Определена степень информативной достаточности соответствующего материала, что позволяет сделать выводы относительно устойчивости стереотипов сенсорного восприятия в украинской лингвокультуре.*

**Ключевые слова:** антропоцентрическая координата, визуальная коммуникация, чувственное восприятие, перцептивные стереотипы.

УДК 811.161.2-1

О. Строкаль, канд. філол. наук  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ПОЕТИКА ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКИХ НОМІНАЦІЙ ПОНЬЯТ ХРОНОТОПУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ В. КОЛОМІЙЦЯ ТА П. МОВЧАНА)

*У статті розглянуто особливості функціонування оказіональних номінацій понять хронотопу в поезіях Володимира Коломійця та Павла Мовчана. Досліджено характер уживання неолексем із семантикою простору і часу в художньому тексті з метою створення яскравих поетичних образів.*

**Ключові слова:** час, простір, хронотоп, ідіости́ль, поетика.

Поняття часу й простору належать до фундаментальних філософських понять, загальнолюдських культурних універсалій.

В античних матеріалістичних доктринах час і простір визначаються як початки світу, в об'єктивно-ідеалістичному світогляді простір інтерпретується як "чуттєвість" Бога, у суб'єктивно-ідеалістичних філософських системах час і простір розглядаються як апріорні форми споглядання, у діалектичному вченні – як "всезагальні форми існування матерії" [1, с. 3].

Час і простір виступають також основними категоріями мистецтва [3]. Елементи реального світу, образно відтворюючись у словах-знаках, формують нову літературно-художню реальність, яка має свої часові параметри, своїх героїв у певних соціальних взаємодіях, на тлі природних явищ, у структурі художнього простору. "Дослідники міфологічної картини світу вважають, що категорії простору і часу не розділялися. У найдавніших фольклорних жанрах час ізоморфний простору, ідея часу виражається через ті ж самі форми, які в архаїчній культурі представляли модель простору" [10, с. 9].

3. Курилович Е. О методах внутренней реконструкции / Е. Курилович // Новое в лингвистике. Вып. IV. – М.: Наука, 1965. – С. 36–44.

4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд., репринт. – М.: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 2000. – 407 с.

5. Охріменко Т. В. Еволюція системи тропів псевдототожності в російському поетичному мовленні (на матеріалі фольклорних творів і текстів у жанрі фольклорних стилізацій XVII-XX ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.02.02 / Т. В. Охріменко. – К., 2008. – 20 с.

6. Слухай Н. В. Художній образ у дзеркалі міфу етносу: М. Лермонтов, Т. Шевченко (лінгвосеміотичний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.02.02, 10.02.01 / Н. В. Слухай. – К., 1996. – 48 с.

7. СУМ – Словник української мови: в 11 т. / [гол. ред. кол. І. К. Білодід]. – К.: Наукова думка, 1970–1980.

8. Цивьян Т. Ф. Лингвистические основы балканской модели мира / Ин-т славяноведения и балканистики. Отв. ред. В. Н. Топоров / Т. Ф. Цивьян. – М.: Наука, 1990. – 207 с.

9. Чикобава Арн. История и лингвистика / Арн Чикобава // Вопросы языкознания. – 1980. – № 6. – С. 3–12.

Надійшла до редколегії 08.10.15

Час і простір як основні, визначальні категорії людського буття, виступаючи суб'єктивними й необхідними умовами чуттєвості та апріорними формами споглядання [1, с. 85], яскраво репрезентовані в художніх творах, де вони стають чи не центральними поняттями, довкола яких вибудовується й образна система. Література освоювала реальний історичний часопростір доволі складно, поетапно, виробляючи на кожному історичному відрізку свого існування певні жанрові методи й форми відображення категорій часу й простору. Таким чином був створений суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відношень, художньо засвоєних літературою, який М. Бахтін назвав "хронотопом". Саме в літературно-художньому хронотопі присутнє злиття просторових і часових ознак. Час згущується, стає художньо видимим, простір інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету, історії [2, с. 235].

У поетичних текстах П. Мовчана та В. Коломійця часопростір (хронотоп) переважно представлений як усвідомлена та відчута ліричним героєм об'єктивна дійсність, яка визначає його "художнє буття". Усвідомлення,

власне рецепція ліричним героєм часу та простору відбувається шляхом вироблення оцінних маркерів на позначення певного досвіду, набутого ліричним героєм у процесі пізнання світу. Час і простір, таким чином, у художньому творі відображаються за допомогою певних номінативів на позначення численних понять хронотопу. Зауважимо, що лексичні інновації на позначення різних часових типів містять додаткові різноманітні асоціації, конотативні значення та смисли. Зокрема, лексемам на позначення астрономічного часу властиві семантичні вказівки на пору року, час доби [4].

Семантика астрономічного часу із вказівкою на пору року представлена в новотворах як В. Коломійця, так і П. Мовчана. Час виступає характеристичною ознакою самої природи, людських радощів і печалей. Варто зазначити, що серед досліджуваних індивідуально-авторських неолексем новотвори із семантичною вказівкою на осінню пору поширені в поезії В. Коломійця: **зосеніти** (*В солодкому закладено гірке... Весній - / щоб зосеніть... Все плине без улуну. / У книжці недочотаній, пустій - / суха, забута гілочка ямину...* [6, с. 133]); **осеневіти** (*Холодний Яр - / забутий жар / в лісах прадавніх тліє. / Пливають стоять байдари хмар, / мов сон... Осеневіє, / Іскрять підлісок... / Пустка й шир* [7, с. 16]).

У "Материнському диптиху" В. Коломійця (*Вечоровий теплий дух поліну / навіва мені м'яку печаль... / В сю хвилину думкою полину / в материнську зосенілу даль.*) деривати "**зосенілу**" поряд із лексемою з семантикою "просторовості" "**даль**" моделює певний художній хронотоп, який через асоціативний зв'язок образів осені та прожитого життя пов'язується зі сферою спогадів (тут – спогадів про матір) – *думкою полину / в материнську зосенілудаль*. Символом прожитого життя в аналізованому поетичному контексті також виступає образ вечора. Так, використання ад'єктивної номінації ознаки, пов'язаної з часом доби "**вечоровий**" допомагає митцю художньо передати внутрішній стан ліричного героя – **Вечоровий теплий дух поліну / навіва мені м'яку печаль**. Образ часу як конкретна мить, певний момент життя ліричного героя виражений за допомогою займенниково-іменникового словосполучення "*в сю хвилину*". Зазначений конкретний відтинок життя виступає певною відправною точкою спогадів ліричного героя (на смисловому рівні поетичного тексту рух часу набуває зворотнього вектора й за допомогою цього своєрідного художнього прийому автор розкриває, підкреслює саме ознаку незворотності плину життя, де ніщо не проминальне, де "*утвоєму тихому безсонні ся печаль, снагуючись, тече...*"). Як бачимо, з образом спогадів тісно пов'язаний образ плину часу, тривання й динаміки життя.

У П. Мовчана актуалізовані окаціоналізми із семантикою таких пір року, як весна і літо: **розвеснянілий** (*...круглішим станеш ти, неначе шовкопряд, / хай в затишку дріма твоя душа злиденна, / допоки тче нитки розвеснянілий сад. / Ні затяжні дощі, ні в'длива сльотиця / не збудять, не сягнуть, не візьмуть за живе - / вітри гойдають сад, / солодко їй сниться - / хить-хить та все хить-хить – хитальна хитавиця.* [8, с. 46]); **середлітній** (*Материнське в нас – довічне, / як довічні ми у хлібі. / І зросте з рукоположин / щедра гілка середлітня, / щедра пагоном відвертим, / що вербою поречеться* [9, с. 84]).

Своєрідне контекстуальне протиставлення образів весни та осені спостерігаємо в таких поетичних рядках автора: "*– Це весна чи такий передзимок, / замість снігу – намисто сльозинок, / замість смутку – зривається сміх, / і дорога, налипла до ніг, / поза тебе, оглянься, щезає, / а майбутнє твоє неокрає / постає без конкретних ознак, / як сподіваний день, - чи не так?*" [9, с. 90].

Часової означеності в художньому тексті набуває певна предметна, характеристична атрибутика, пов'язана з тією чи іншою порою року, переходом однієї пори в іншу тощо, де уявлення про час базується на певних смислових, образних узагальненнях, порівняймо: **відсніжитися** (*І бруньку уцілілу сад / з пекучих виніс сніговієв. / Сніг збіг, / відсніжився назад, / відхилиталася галузка, / і крапля громова загускла / в розкішно-визрілий гранат* [9, с. 63]); **пелюсткопад** (*Пелюсткопад святкує / час вітряних пожеж. / Коли мед смакує - / хай і праця теж!* [5, с. 85]); **першогорім** (*Зметнувся пагоном на пні старому / дубок гінкий. / Він побратим зелений першогорму, / мов лук – тугий!* [5, с. 87]).

Новотвори такого типу можуть виконувати асоціативно-образні функції в художніх описах, пов'язаних з людиною, психічним станом ліричного героя, порівняймо в поезії П. Мовчана – **хурдельно-невпинно** (*Сам стаєш білим птахом, і криляний рух / переходить в круте попотіння поволи. / У кімнаті вже тісно... і небо тісне: / білі крила, що маєш, ховаєш за спину; / білі птахи кружляють хурдельно-невпинно - / як зірветься котрийсь, то по серцю крилом полосне* [9, с. 98]).

З-поміж новотворів із семантикою часу фіксуємо лише одиничні утворення зі вказівкою на час доби. В. Коломійця використовує метонімічне утворення "**коваль-світанок**", яке номінує час доби за асоціативно-кольористичною ознакою, пов'язаною з діяльністю людини відповідної професії: "*Роздує коваль-світанок горно: / хай проясніє... щезне мла. / Струна взяла мене за горло / і в край коханий повела!*" [7, с. 43].

П. Мовчан на основі синкретичного сприйняття відповідної часової даності творить неолексему "**ночедень**" (*Нема мене до подиху, нема, / є насінна стиснута, німа, / загублена в безмежній порожнині, / де теоряться сполуки безпричинні, / де ночедень безбарвний і ніякий, / де на окремість жодної ознаки...* [8, с. 97]).

Час як філософське поняття представлений такими категоріальними величинами, як "вічність", "минуле й майбутнє", "рух часу", що в досліджуваних текстах знаходять різне лексичне вираження.

Так, образ вічності вербалізується в лексемах: **безвіч** (*Та ось по житнищах скажено, / по лінії мого життя, / по щойно спорожнілій жмені лих навалники летять. У безвіч – безліч їх, поганців...* [9, с. 9]); **всечасні** (**Всечасні джерела, що б'ють велибині / і повнять струмки непомітні. / Прекрасні в народі легенди й пісні, / бо розум і серце їх – рідні** [7, с. 129]).

Суголосним до образу вічності у В. Коломійця виступає образ скелі як незмінного абсолюту, що концентрує в собі історію людства, його досягнення, набутки, його творчий геній, порівняймо: "*Музика – весела каравела - / випливала з-поза скель-віків. / І Париж під вежею Ейфеля / у тремкім серпанку голубів!*" [7, с. 295].

У лексемі "**первотворно**" П. Мовчан художньо відображає момент народження нової душевної якості, нової сутності ліричного героя – "*Як первотворно розкотився / мій простір на десятки гін, / і ледве-ледве умістився / в оягрі – цей непомітний дзвін...*" [9, с. 74].

Образ руху часу, його тривання, семантично представлений у лексемах: **пливочас** (*Підживлюю вогонь я - / кидаю думок галузки. / Пою сльозою, щоб не згас. / Крилом невловної у світі музики – те полум'я – над пливочас* [5, с. 59]); **рухоминання** (*На підшовах ні піщиночки, / розтираєш білі дниночки... / Вибераєш найкоштовнішу, шовковисто-білішу, / і, відпечатавши насмолені підшви, / гадаєш, слід полишив, відчувши рух свого ж рухоминання* [8, с. 98]); **часолет** (*Неспинний часолет / хай налягає на прозорі весла. / Хай літо хилиться на осінь, / а зима на весну. / Життя – не репетиція, як десь казав поет* [6, с. 58]).

Одним із засобів художнього відображення образу плинину часу у В. Коломійця є введення в поетичний контекст образу води, який у народних уявленнях не лише пов'язується зі шляхом, дорогою в небуття, але й символізує саме життя, його вічний рух: **плин-вода** (*Тихо... / в кожного – своя біда, / своя нужда маленька. / І щастячко – як плин-вода, / що коло плоту тенька.* [7, с. 91]); **плисти-жити** (*... Я тут – весь тремт і звук. / Італія! / Любов розкішна в ній веснує. / І Колізей, мов справді колесо, / забулене якимись чумаками, / велично котиться та й котиться з глибин / дорогою віків... / Тут Рафаель і Дант у хмарах мрій / пливуть-живуть* [7, с. 162]); **стріль-вода** (*Скільки див було – моїх коханнів! / Та – мов стріль-вода – все плине, рине... / і лишається – єдине – перше і останнє: / "Батьківщина! Батьківщина!..."* [5, с. 130]).

Аналізуючи семантику простору в новотворах В. Коломійця та П. Мовчана, ми відштовхуємось від топологічного підходу до абстрактного поняття простору, виділяючи в ньому такі інтуїтивно зрозумілі просторові поняття, як відстань, близькість, довілля, неперервність і межу. Поняття "довілля" виступає дещо узагальненим у відношенні до інших, які своєю чергою постають у ряді випадків його конкретизаторами. Певні просторові величини з проекцією на вісь координат можуть бути пов'язані з горизонтальною або вертикальною площинами.

Лексеми із семантичною вказівкою на горизонтальну просторову площину представлені переважно в поезії П. Мовчана: **роздалля** (*Від роздалля біль під серцем: / леле, що за глибина! / Синь-блакить черпає наперстком, / щоб добутися до дна. / Та блакиті прибувало, / хоч росла щодня жага; / пив захланно – було мало, / синь кипіла в берегах...* [8, с. 73]); **розплющуватись** (*Та крізь дрімоту чути іржання / здичавілого коня, / в тоненькі щілини жита видно шию дороги, / рука узброєна. Слух розплющується по землі, / печатається гербованим копитом. / А з чотирьох сторін летять червоні півні - / о ратаю, рятуй перепелицю!* [9, с. 80]).

Серед новотворів цього семантичного типу маємо деривати на позначення антиномії просторових понять "близький-далекій": **близь** (*І я крізь полум'я дивись і збільшеним все бачив: вчорашній день і нову близь* [8, с. 42]); **далінь** (*Ураган овіює... / І міць озонна. / І глибінь відкрилася, далінь* [7, с. 20]); **здаленілий** (*Ох, як пахне життя! Особливо – минуле. / День від дня не відняти – суцільний клубок. / Тільки голос подасть здаленіла зозуля / з глибини забуття, з осерддя думок...* [8, с. 80]); **тогобоччя** (*І ген близнюк стоїть на дальнім тогобоччі, / печаль його ясна, хоч голос олов'яний...* [8, с. 111]).

Оказіоналізми на позначення певних просторових величин, пов'язаних із вертикальною площиною, містять додаткову вказівку на її яруси – верхні та нижні. У більшості випадків семантика "ярусів" доповнюється конотативним значенням негативного чи позитивного образу – зокрема, образи, пов'язані з верхніми ярусами, в основному розуміються як позитивні, у той час, як ті, що пов'язані з нижніми, мисляться як негативні, або як "такі, що містять певну таємницю" – такі конотації є природними й пов'язані з космологічними уявленнями людства.

У В. Коломійця індивідуально-авторські утворення зі значенням вертикальної просторової площини семантично окреслюють верхні її яруси: **небовись** (*Заповітні обрії – у квітні: / ожива трава... ясніє небопись; / і зустрічних усмішки привітні...* [5, с. 7]); **звисочений** (*Я – твій дух, а ти – моя снага, / Україно, доле дорога. / Колоском на ниві велелюдній, / димарем, звисоченим у небо... / будь – для тебе!* [6, с. 51]). У поезії П. Мовчана зустрічаємо як деривати з семантикою "нижнього ярусу" вертикального простору **безоднявий**, *І хоч кричма викрикуй свій відчай, / хоч мовчанням вимовчуй,*

*терпи, / під тобою безоднява вічність / мерзлотою гуде з-під стопи...* [8, с. 106], **пронури**, *І метелики летіли - / білим білі пелюстки, / покривали всеньке тіло, світлим полиском луски. / Треба глиб мершій пронури, / щоб до зірки змірять путь, / треба здерти власну шкуру, / щоб безмежжя осягнуть.* [8, с. 73], так і зі значенням "верхнього ярусу" – **хмаро-небо** (*...де хмаро-небо змішане з водою, / і все оте з тобою є й тобою ...* [8, с. 97]).

Іноді в поетичних текстах П. Мовчана шляхом поєднання окремих лексем, які позначають певні реалії дійсності, що асоціативно пов'язані з ярусними рівнями вертикальної просторової площини, моделюється векторна семантика в межах цієї площини (у нашому випадку – це спрямованість "згори-вниз") – **птахо-дерево-людо-глино-зерно** (*"Миром світлосте!" - з яблуні, з молодого / вершка... / перемішані, зв'ялені: тут плоди, там рука... / крізь лунку горловину прокручує час / і зернину, й пилину, і здрибнених нас. / Та склубочений вихор готує ретельно заміс, / щоб розлити по формах нетанучий віск: / птахо-дерево-людо-глино-зерно...* [8, с. 46–47]).

Вектор вертикальної просторової площини "знизовгору" в поезії П. Мовчана семантично виявляється шляхом введення в контекст лексеми "**плодоспрямований**", поряд із номінацією означуваного предмета "коріння" – *"Невинна фарба червоніє, / Горить слізьми на полотні; / Так в земляній горить пітьмі / Плодоспрямоване коріння"* [9, с. 31].

В окремих випадках новотвір може містити одночасну семантичну вказівку на вертикальну й горизонтальну просторові площини – **ушир-глибину** (*Та поки у камені іскри ще сплять, / хутчій витискай з нього соки, / і мури розкидай, і вежі зруйнуй, / і вилуци зрілу бруківку, / щоб час розступився ушир-глибину, / щоб легко було проростать, мов зерну, / ногами торкнувшись долівки.* [8, с. 77]).

Деякі деривати, що семантично не пов'язані з просторовими площинами та ярусами, попри загальне значення "просторовості", містять ряд додаткових семантичних відтінків. Так, лексеми "**скрізьнота**" й "**навстіжні**" в поетичному контексті використовуються з метою зображення внутрішнього стану ліричного героя: *"Розплющив очі світ – крізь мене. / Буйноквітій!... / Мов жмут багряного жбурнув / хтось дужий з кручі / та й зупинив у навстіжних очах... - Мій світ!"* [6, с. 5]; *"Леле, скрізьнота така, / що тебе розмива по піщинці, - / вужчає вітер, тоншаєш ти при стежинці..."* [9, с. 87].

За допомогою деривата "**навстіжність**" В. Коломійця художньо виразно семантику "безкрайності, безмежності" простору – *Всім єством / у світовій навстіжності / припадаю до Тарасових слідів* [7, с. 20].

Новотвір "**навкружниця**" в поезії П. Мовчана використовується з метою персоналізації й певної художньої ідеалізації довоколишнього простору в очах ліричного героя, який асоціативно пов'язується з образом Раю – *... перецвіта / навкружниця у колір диму, / і накривають хатній дах / дерева крилами прудкими. / І місять листя, наче глину, / бо чути: ноги шелестять, / і на березову бантину / саджають діти каченьят. / Глибшає річищем ріка / під повстю сизого туману, / і в житла спокій затіка / дрімотою – безперестанно...* [9, с. 110].

Семантична вказівка на процес інтенсивного поширення в просторі певного явища присутня в новотворі П. Мовчана "**просторитися**" – *Від хвилі трепету – на скон / дві птиці сну ураз злетіли, - / гнів люто випік п'ятаком / цілого яструба на тілі. / Вживаючись в єство чуже, / він вільно в об'ємі просторивсь, / влягавсь у тіло, та невже / людську статуру геть спотворить?* [9, с. 76].

Номінацію ознаки певного предмета за місцем його знаходження в просторі у відношенні до ліричного героя в

текстах П. Мовчана здійснює лексема "супротній", яка в художньому контексті виступає як вказівка на місце знаходження відповідного топосу – містилища подій та образів – *Та що це? - у вікні супротнім / з'явилась птича голова. / Високий гребінь цієї, мов квітка, / і дзьоб, як голка, скло прошив; / і червоняста бігла нитка / до втиснутої в пух душі. / І щоб не бачить кров злочинну, / він двері прочинив скоріш, - / спалахнув перед очима / хазяйчин добровірний ніж. / Лиш домовик давився сміхом, / немов звертаючись до дня: / - Коли приходить гостре лихо, / то двері настіж прочиняй [9, с. 72].*

Нерідко одиниці на позначення часу та простору тісно взаємодіють у поетичному тексті (*Поволі, по хвилі весь час відхлинає минуле, / а лінія доли все глибше долоню січе...*) та моделюють тривимірну систему координат, центром якої постає ліричний герой. Звернімо увагу на те, як часопросторова семантика в поезії П. Мовчана "*Поволі, по хвилі весь час відхлинає минуле...*" пов'язується з образами власне ліричного героя, його душі (*і небо важкого мене не підійме ніяк*); (*бо навіть минуле заснуло тебе полиша?*), його тіла – долонь (*лінія доли все глибше долоню січе*), обличчя (*тінь лиш ковза по обличчю туди і навспак*) й очей (*із денця очей споночілих / пташина по пташці зліта*). Образ душі ліричного героя в поетичному контексті виразно пов'язується з образом дому – тут – порожньої хати-пустки (*шпаківня*), покинутої птахами, які для ліричного героя виступають символами мрій, життя, думок, ідей (*Невже ж ти спустошишся так, як шпаківня*). Таким чином, внутрішній мікрокосм ліричного героя в поетичному контексті, проектується у простір довкілля, природи, набуває якості макрокосму (*без ліку птиць у тобі, заєніздившись, послуго*), у системі якого вибудовуються часові та просторові підсистеми.

Час як триєдність минулого, теперішнього, майбутнього та простір як взаємозв'язок горизонтальної і вертикальної площин у зазначеному поетичному тексті особливо яскраво передає індивідуально-авторське утворення "*пронурити*" (*Невже ж ти спустошишся так, як шпаківня... Пронурив життя, як негоду осінню*), яке, символізуючи перехід із верхніх до нижніх ярусів просторової вертикальної площини, виступає метафорично-образною номінацією прожитого життя. Художній образ минулого в тексті семантично пов'язаний із нижніми ярусами. Звернімо увагу на лексеми, що номінують власне статичний топос – *денце* – *І тільки із денця очей споночілих / пташина по пташці зліта*, стан нерухомості й навіть безпомічності ліричного героя – *На півці водиці лежунемовлям у купелі, / і небо важкого мене не підійме ніяк* – показовим у цьому контексті є ад'єктив "*важкий*", що не лише семантично пов'язаний із нижнім ярусом, а й позначає стан героя як певний "стан обтяженості життєвим досвідом", який ніби карбується в його пам'яті – що символізують лексеми зі значенням "занурення" в нижні просторові яруси "*глибше*" та "*січе*" (*лінія доли все глибше долоню сі-*

*че*). З образами минулого в поетичному тексті тісно пов'язані образи спогадів.

Спогади про прожите життя сприймаються ліричним героєм у проекції на горизонтальну та вертикальну просторові площини. Вони постають, на відміну від минулого, не як статичні станові константи, а як певні динамічні величини – звернімо увагу на вербатики з векторною семантикою "знизу-вгору" (*підіймати, злітати, зривати*). На рівні горизонтальної просторової площини, представлені лексемами "*туди*" і "*навспак*", спогади набувають семантики невиразності, невизначеності, як певна *тінь*, що має спорадичний характер вияву (*та тінь лиш ковза по обличчю туди і навспак*). На рівні вертикальної просторової площини образ спогадів розуміється ліричним героєм як згадка про щось прекрасне, символами якого виступають образи птахів (чайок), що асоціативно пов'язані з "вищими сферами" (*І тільки із денця очей споночілих / пташина по пташці зліта*); (*коло за колом заточують чайки веселі*).

Як бачимо, категорії часу і простору в поезії В. Коломійця та П. Мовчана перебувають у тісній взаємодії і в поетично-образній системі проектується на життя і внутрішній стан ліричного героя. Зокрема, для ліричного героя рух вертикальною просторовою площиною часто символізує прожите життя, на яке також можуть контекстуально вказувати неолексеми на позначення пір року та низки художніх образів, зокрема, образу води. Також у поетичних текстах обох митців маємо оказіональні деривати, які контекстуально не пов'язані із просторовими площинами, хоча й містять загальне значення "просторовості". У В. Коломійця ці новотвори підкреслюють семантику "безмежності простору". П. Мовчан використовує лексеми зі значенням "просторовості" з метою ідеалізації довколишнього простору, підкреслення інтенсивності поширення в просторі певного явища та вказівки на місце знаходження в просторі певного предмета.

#### Список використаних джерел

1. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы / Ахундов М. Д. – М.: Наука, 1982. – 221 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / Бахтин М. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
3. Гуревич А. Время как проблема истории культуры / А. Гуревич // Вопросы философии. – 1969. – № 3. – С. 17-21.
4. Дорохова О. Лексема "місяць" як один із засобів вербалізації концепту "нескінченність" (на матеріалі поетичного доробку Хорхе Луїса Борхеса) / О. Дорохова // Мовознавчі студії: [зб. наук. праць]. – К., 2006. – Ч. 1. – С. 32-34.
5. Коломієць В. Р. День творення: Лірика / Коломієць В. Р. – К.: Молодь, 1975. – 175 с.
6. Коломієць В. Р. Поміж чуттями і дивами: Поезії / Коломієць В. Р. – К.: Рад. письменник, 1969. – 142 с.
7. Коломієць В. Р. Семігори / Коломієць В. Р. – К.: Дніпро, 1990. – 419 с.
8. Мовчан П. М. Сіль: Поезії / Мовчан П. М. – К.: Дніпро, 1989. – 380 с.
9. Мовчан П. М. Твори: в 3 т. / П. Мовчан. – К.: Просвіта, 1999. – Т. 1: Голос: [поезії]. – 1999. – 622 с.
10. Шведова М. О. Вербалізація образних стереотипів сприйняття часу в російській мові: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.02 "Російська мова" / М. О. Шведова. – К., 2008. – 19 с.

Надійшла до редколегії 18.06.15

O. Strokal, Candidate of Philological Sciences  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### POETICS OF INDIVIDUAL-AUTHOR'S NOMINATIONS OF CHRONOTOPE'S CONCEPTS (BASED ON POEMS BY V. KOLOMIETS AND P. MOVCHAN)

The features of functioning of occasional nominations of chronotope's concepts in Vladimir Kolomijet's and Pavlo Movchan's poetry are considered in the article. Character of the use of neologisms with space and time semantics in the art text for creation of bright poetic images is investigated.

Keywords: time, space, chronotope, individual style, poetics.

A. Строкаль, канд. філол. наук  
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

### ПОЭТИКА ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИХ НОМИНАЦИЙ ПОНЯТИЙ ХРОНОТОПА (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИЙ В. КОЛОМИЙЦА И П. МОВЧАНА)

В статье рассмотрены особенности функционирования окказиональных номинаций понятий хронотопа в поэзии Владимира Коломийца и Павла Мовчана. Исследован характер использования неологизмов с семантикой пространства и времени в художественном тексте с целью создания ярких поэтических образов.

Ключевые слова: время, пространство, хронотоп, индивидуальность, поэтика.

## ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 398.7\*159.963.323

Д. Анцибор, асп.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ОНІРИЧНІ НАРАТИВИ: ОСОБЛИВОСТІ ПОБУТУВАННЯ ТА КРИТЕРІЇ ВИДІЛЕННЯ

У статті йдеться про особливості побутування оніричних наративів у повсякденних практиках комунікації. Приділяється увага питанню виділення критеріїв фольклорності для таких текстів, перевіряються на релевантність моделі організації тексту (В. Шмід, П. Кілрой).

Ключові слова: оніричний фольклор, оніричний наратив, фольклорний текст, сновидіння.

Сновидіння, займаючи третину нашого життя, міцно вкоренилися в повсякденні практики комунікації. Носії традиційної культури сприймали сон як канал спілкування з представниками потойбіччя, з вищими силами, як можливість передбачити майбутнє та дізнатися якусь важливу інформацію. Розповіді про сновидіння часто ставали повноцінною частиною життя громади. Такі оповідання ми пропонуємо називати оніричними наративами.

Першочерговою проблемою, яку необхідно розв'язати фольклористам, починаючи роботи з цими наративами, є виокремлення шляху, що його проходить сновидіння перед тим, як перетворюється в наратив, та визначення, які розповіді про сни ми погоджуємося називати фольклорними, а які будуть для нас одноразовими творами мовленнєвого акту.

Проблемі перетворення сновидіння в текст, а далі з нього в наратив присвятила свою статтю П. Кілрой (2000). Вона звернула увагу на те, що сновидіння за формою є суб'єктивними текстами і що, будучи дискретною одиницею форми, побачене сновидіння логічно зв'язується і тому може вважатися текстом. Сновидіння саме по собі під час його переживання є досвідом, але не текстом, а текстом стає запам'ятовування, опрацювання цього досвіду (безвідносно до того, чи буде він далі піддаватися трансмісії, чи ні) [0, с. 125-128]. Таким чином, сновидіння може обростати текстовими характеристиками тоді, коли перехідний досвід переживання побаченого завершується й усвідомлюється. Проте повноцінним наративом цей текст стає тоді, коли його озвучують.

Використовуючи напрацювання відомого наратолога В. Шміда, спробуємо перевірити наратив на релевантність у межах оніричного дискурсу у фольклорі й накласти на вже озвучену вище теорію П. Кілрой.

В. Шмід запропонував чотирирівневу модель організації розповідного тексту, яка б відповідала двохвалентним значенням термінів "фабула" й "сюжет" (впроваджену Б. Томашевським) або "histoire" і "discourse" (за Ц. Тодоровом). Ця модель складається з таких рівнів:

1) *Події* – "абсолютно аморфна сукупність ситуацій, персонажів і дій, що так чи інакше фігурують у розповідному творі (як експліцитно зображені, імпліцитно вказані або логічно мислимі), що піддаються безкінечному просторовому розширенню, безкінечному часовому слідуванню в минуле, безкінечному внутрішньому поділу та безкінечній конкретизації. Іншими словами – це фіксаційний матеріал, що слугує для наративної обробки" [0, с. 159]. Події формують наступний рівень – історію.

2) *Історія* – "результат смислопороджувального відбору ситуацій, осіб, дій та їх якостей із невичерпної множинності елементів та властивостей подій" [Ошибка! Неизвестный аргумент ключа., с. 159].

3) *Нарація* – наступний рівень організації, в якому, на відміну від історії, конкретизовані елементи даються в штучному порядку, із застосуванням принципу лінеаризації (послідовного відтворення подій, які одночасно відбувалися) та перестановки частин історії.

4) *Презентація нарації* – наративний текст, який "є доступний емпіричному спостереженню", основним прийомом якого є вербалізація, тобто реалізація за допомогою мовних засобів [0, с. 160].

Якщо прикласти цю розробку до розповідей про сни, то *подіями* буде саме сновидіння (яке є суто ментальним процесом, що неможливо перевірити тут-і-зараз, тому через цю ірреальність та специфічну ментальну процесуальність ми говоримо про умовне накладання цих понять), *історією* – сюжетний набір образів і дій, які зберігаються в пам'яті сновидця, *нарацією* – укладання цього набору в певній послідовності, коригування й відшліфування неточностей, які могли втратитися через неповне запам'ятовування сновидіння чи неможливість логічно поєднати якісь його уламки, а *презентацією нарації* буде вербалізоване подання цього сновидіння у вигляді оповіді.

Якщо зіставити ці рівні з перетвореннями, про які говорить П. Кілрой (сновидіння – текст сновидіння – наратив), то отримуємо таку схему:

Таблиця 1

За В. Шмідом	Події	Історія	Нарація	Презентація нарації
За П. Кілрой	Сновидіння	Текст сновидіння		Наратив

Численні дослідники неодноразово наголошували: ми можемо опрацювати не самі сновидіння (які не будуються в лінійному континуумі), а виключно оповіді про них, які будуються за тим самим лінійним принципом, як і розповіді про реальні події (адже задіяні однакові мозкові процеси). Із цього можна зробити два висновки. По-перше, те, що при аналізі ми маємо справу лише з останнім пунктом у наведеній вище таблиці (презентації нарації / наративу на вербальному рівні). По-друге, це означає, що закони побудови оніричної

оповіді будуть мало чим відрізнятися від усталеної подачі розповіді про реальні події, які відбулися.

Таким чином, питання про доцільність включення оніричних наративів до оповідної традиції виноситься за дужки. Це стосується не лише наративів про віщі сни, але й оніричних наративів з потенційно активним сюжетом, снів-кошмарів, снів, які повторюються, тощо. Кожний із цих жанрів і жанрових конструкцій має свої функції та локально-темпоральний порядок, в якому він найкраще розкривається. Проте, як ми розуміємо, да-

леко не всі оніричні наративи (як і будь-які інші наративи) стають фольклорними.

У мовленні прийнято виділяти три семіотичних типи тексту: разове повідомлення (яке не відтворюється), фольклор (що відтворюється різними людьми) і поговор. При цьому поговором буде вважатися той текст, у відношенні до якого та сама особа може виступати в ролі реципієнта лише одноразово. Фольклором у семіотиці називається текст, який функціонально придатний до багаторазового відтворення одному й тому самому реципієнту [0, с. 221].

На думку К. Чистова, "разовим" є той текст, який створюється абсолютно заново, уперше під час повсякденного спілкування, побутової розмови, необмежений у часі й завчасно заданою програмою, структура якого зазвичай відрізняється більшою чи меншою аморфністю, який не запам'ятовується і не відтворюється вдруге [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, с. 70]. Фольклорний текст, на противагу разовому, на структурному рівні перебуває під контролем традиції.

Як бачимо, певна частина оніричних наративів підпадає в зону перехідних і наближаються до поговору. У число таких Є. Сафронов зараховує тексти сновидінь, які сюжетно "мають комічний характер чи в силу певних особливостей значимі для групи" [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**] (ми їх пропонуємо називати наративами з потенційно активними сюжетами), і вважає, що через свою незвичайність і комічність такі розповіді в межах групи функціонують на рівні з поговорами. На нашу думку, важко не погодитися, що поговор, який "не передбачає глибинних функціональних і контекстних зв'язків із соціальними та культурними системами", живе досить короткий проміжок часу. Проте видається доцільним у таких випадках детальніше аналізувати приклади, оскільки вони підпадають одночасно й під субкультурне покриття. Це означає, що в межах цієї субкультури можливі додаткові зв'язки, які можуть бути непомітними для збирача на перший погляд. Тут бажано прослідкувати тривалість побутування такого наративу, перевіривши його відтворення в межах спільноти за деякий час і дізнавшись детальніше, чи не має такий наратив структурно додаткових внутрішніх маркерів-регентів для субкультури.

Водночас важко не погодитися з Є. Сафроновим у тому, що "особливе ставлення оповідача до власного сновидіння часто є не лише однією з головних причин його вербалізації, але й умовою для переходу від разового тексту в інший семіотичний тип" [0]. Таке ставлення формується під дією чинників як внутрішньо-, так і позатекстових. До перших варто відносити всі структурно-семантичні особливості наративу, які "апелюють до особистих і/чи соціально-значимих цінностей і смислів (наприклад, наявність у сновидінні впізнаваних образів-мотивів, важливих для сновидця персонажів, трансформації знайомого в реальності апперцептивного образу простору тощо)" [0]. Позатекстовими чинниками можуть бути специфічні комунікативні умови, відповідна сприятлива атмосфера в соціально-культурному плані, побутовий чи традиційно-обрядовий контекст тощо.

Як ми побачимо на прикладі наративів про віщі сні, для них характерним є лімінальність, доленосність, співвіднесення їх із подіями, сприятливими для трансмісії / відтворення.

Водночас варто говорити про "внутрішню мотивацію" (термін І. Разумової), прагматику, яка спонукає людину до вербалізації свого сновидіння. Вона може бути або сакральною, і тоді такі сні піддаються символічному тлумаченню, або профанною – це сновидіння, які можна пояснити побутовими чи фізіологічними пе-

редумовами (першочергово "порожні" сні в народі). Подальшій трансмісії піддаються якраз наративи першої категорії, адже вони в переважній більшості є структурно стереотипними, контекстуально відповідають вимогам колективу (задля подальшого поширення) і мають певну культурносмислову базу, яка виводить такий наратив на рівень подальшого обговорення й можливості перетворення з категорії поговору до фольклорного тексту. Наративи другого плану здебільшого потрапляють у категорію разових текстів або поговорів, хоча певний їх відсоток може опинитися у фольклорному полі, проте такі потрапляння навряд чи будуть тривалими в часі.

Одним з інших важливих критеріїв переходу від поговору до фольклору є очікування, які покладаються аудиторією на наратив і, відповідно, їхня реалізація чи спростування під час оповіді.

Як ознаку "разовості" виконання великої кількості оніричних текстів Л. Віртанен вказувала неприкріпленість оніричних наративів до конкретної комунікативної ситуації і можливість загалом бути оповідженими у будь-якому місці й за будь-яких обставин [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**]. Із цієї тезою можна погодитися частково, адже якраз темпоральний аспект у розказуванні сновидінь є визначальним, якщо цей сон гіпотетично претендує на звання віщого або якщо йдеться про кошмар. Як ми пізніше побачимо, ці дві категорії наративів, на відміну від наративів про яскраві сновидіння, тобто наративів з потенційно активним сюжетом, характеризуються досить строгою табуваннястю щодо часу вербалізації. Фактично, можна говорити, що "разовим" сновидіння є тоді, коли оповідач свідомо сприймає свій сон як неважливий, не присвоює йому жодних протетичних характеристик, не схильний до віри в забобони щодо кошмарів. Якщо ж хоча б один із цих критеріїв спрацьовує, такий наратив має всі шанси вийти з категорії одноразового виконання.

Не варто забувати про ще одну рису будь-яких наративів схожого кшталту. Для того, щоб текст перейшов від разової до не-разової категорії виконання, окрім контекстуальних чинників, такий наратив повинен елементарно зацікавлювати аудиторію. У цьому контексті доцільно також навести цитату з праці Д. Симоніде: "кожна історія, яку оповідач видобуває з власної пам'яті, набирає смислу лише тоді, коли ми розуміємо: для чого, з якою метою і для кого вона розповідається. Її смисл може бути прочитаний лише у зв'язку з ситуацією, яка породила потребу в цій розповіді" [цит. за: 0, с. 39]. Таким чином, як ми переконаємося, однаково важливі як внутрішні текстові чинники, так і позатекстові – контекстуальні, пов'язані з умовами в соціальному середовищі, де і коли розповідався сон.

Для того, щоб текст переріс із рівня поговору до фольклору, він повинен обрости відповідними характеристиками, які супроводжують будь-який фольклорний твір. Перша серед них – варіативність (яка може бути як міжособистісною, коли варіанти тексту оповідаються різними виконавцями, так і індивідуальною, коли варіанти фіксуються від одного виконавця). Б. Путілов у програмній роботі "Фольклор і народна культура" озвучив чіткі критерії поділу разових і не-разових текстів, спираючись на ознаку варіативності: "Текст, який не має паралельних, додаткових, протилежних реалізацій, – це не фольклорний текст" [0, с. 205]. У межах сучасних реалізацій, особливо в інтернет-середовищі, помітно, що ознака варіативності й надалі лишається вкрай важливою для визначення фольклорності певного явища,



проте все більшу увагу потрібно звертати на її зв'язок з іншими критеріями.

Ще один "фольклорний" критерій – усність – вже не завжди є релевантним при виявленні диференціації між "разовими" текстами й поговором чи фольклором, адже у більшості випадків всі вони поширюються однаково.

Так само можна констатувати втрату релевантності критерію анонімності, але це стосується тих жанрів фольклорної прози, в яких закладається інтенція поділитися власним досвідом (оніричні наративи, меморати, усні історії, історії про власний досвід тощо).

Іншими двома важливими критеріями визначення фольклорності тексту є його орієнтація на традиційність, а отже, стереотипність. У фольклорі, де, як відзначав С. Росовецький, "самодержавно панує естетичний ефект "упізнання"" [Ошибка! Неизвестный аргумент ключа., с. 22], наявність цих ознак є запорукою не лише утворення, але й трансмісії, інклюзивності в культуру та, як наслідок, подальшого функціонування такого тексту. Проте додатковою проблемою є досить велика стереотипність разових оніричних текстів, на яку, зокрема, вказує Є. Сафронов, адже вони "також спираються на конкретну традицію, створюються з орієнтацією на певні моделі, в якійсь мірі стереотипні тощо" [Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.]. Дослідник цілком слушно пропонує розмежовувати традицію "разових" текстів як мовну від традиції у фольклорі як традиції текстової трансмісії. Це означає, що якщо "разові" тексти завжди "слідують певним правилам і законам створення тексту, багато в чому спільними як для повсякденного мовлення, так і для фольклору" [Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.], то для фольклорної традиції характерна передача від найпростіших жанрів до складніших наративів, як це бачимо в неказковій прозі. Із цього також можна зробити висновок, що стереотипність "разових" текстів теж пов'язана з мовними конструктами, у той час як у фольклорних текстах вона відбивається на всіх рівнях – від поетики до застосування конкретних образів-реагентів у певній культурі. У цьому ж контексті варто говорити про різні способи упізнаності – ще однієї ознаки фольклору, яка впливає зі стереотипності й пов'язується з традиційними ментальними конструктами, які повсякчас виринають у фольклорних текстах.

Таким чином, при розмежуванні "разових" текстів від фольклорних основними стають критерії варіативності, стереотипності, інклюзивності, установки на традиційність. Перейдемо тепер до поетапного аналізу наративного фонду оніричного фольклору.

Для початку повернімося до питання термінології. У роботі ми пропонуємо називати будь-який переказ про сновидіння, а також про сомнамбулізм та досвід клінічної смерті, оніричним наративом.

Вживання терміна "нарратив" дозволяє уникати жанрових визначень окремого фольклорного тексту чи сюжету, що особливо актуально в тих випадках, коли принципово неможливо атрибутувати фольклорну прозу, яка виконується в "меморатній конвенції" [0, с. 27].

Власне, на це звертав увагу ще К. фон Сидов у 1934 році. У роботі "Категорії народної прози" він, навмисно уникаючи терміна "жанр", визначив головні категорії на основі функціональних відмінностей. До тих найважливіших, якими ми й зараз послуговуємося, належать "меморат" – суто особисте оповідання власного переживання, і "фабулат" – фабуляризоване, насичене фантазією повідомлення про подію [Ошибка! Неизвестный аргумент ключа., с. 121], зазвичай від третьої особи. Нині у зв'язку із цим, імовірно, для зручності краще розглядати оповідання про сні, поділяючи їх на

оніричний меморат та оніричний фабулат залежно від того, ким є оповідач – сновидцем (тобто створює історію від першої особи) або людиною, яка переказує чужий сон (тобто відтворює чийсь текст), що трапляється досить часто. Особливо популярні в цьому плані віщі сні та оніромантичні наративи.

Оніричні наративи відзначаються досить чітко окресленою структурою тексту. Так, інципітом зазвичай стають фрази на кшталт "мені сьогодні так снилося", "і сниється мені, що", "одній знайомій наснилося", "бачу я сон", "коли ворожили на Андрія, приснився..." тощо. Експліцит у таких наративах може звучати так: "насниється ж так", "а потім я прокинулася", "а далі не пам'ятаю", "і на наступний день дійсно справдилося" тощо [0, с. 56]. Саме ці формули обрамлюють оніричний нарратив у завершену єдність, відділяючи його від звичайного акту мовлення. Дослідники відзначають високий рівень стереотипності таких текстів [Ошибка! Неизвестный аргумент ключа., с. 27]. М. Лур'є запропонував таку класифікацію оніричних нарративів, які найчастіше поширюються:

- 1) сні, в яких сновидець спілкувався з померлими родичами чи знайомими;
- 2) сні, в яких передбачення і приписи промовляються сновидцю сакральними (не завжди достатньо чітко ідентифікованими) персонажами – Христом, Богородицею, святим чи кимсь із померлих предків;
- 3) багато в чому схожі з ними сні-"голоси", які диктують сновидцю якісь дії (наприклад, пошук скарбу);
- 4) сні про відвідини того світу (подібні до т.зв. обмирань);
- 5) сні найрізноманітнішого змісту, які образно передбачають майбутнє, тобто власне віщі;
- 6) як окремий різновид останніх – сні, цілеспрямовано викликані через посередництво спеціальних мантичних дій (календарно чи оказіонально обумовлених "загадувань" на сон) [0, с. 28].

Як бачимо, в основу класифікації покладено поділ за мотивами, усі перераховані групи, окрім останньої, представляють собою різні типи віщих снів, а в останню групу винесено оніромантичні тексти.

Розуміючи, що найбільш поширеним видом фольклорних сновидінь стають саме віщі сні, ми все ж наполягаємо на необхідності виокремлення повної парадигми оніричного нарративного фонду. Вважаємо, що доцільно виділяти такі активно побутуючі жанрові різновиди оніричних нарративів: наративи про віщі сні, наративи з потенційно активним сюжетом (які часто знаходяться на рівні поговору), кошмари, оніромантичні наративи, обмирання та наративи про досвід наркозу й клінічної смерті, а також наративи про сомнамбулізм, що знаходяться на периферії нарративної бази оніричного фольклору.

Таким чином, особливістю текстів оніричного фольклору є їхня повсюдна включеність у мовленнєвий акт, що відображається на їхній жанровій специфіці побутування та на якості сприйняття реципієнтом. Важливо наголосити, що далеко не всі ці тексти можна одразу приписувати до фольклорних, тому в статті було розглянуто проблему фольклорності та не-фольклорності таких нарративів.

#### Список використаних джерел

1. Анцибор Д. В. Онірична парадигма у фольклорі / Д. В. Анцибор // Міфологія і фольклор. – Львів, 2012. – № 4. – С. 55–59.
2. Лабашук О. В. Натальний нарратив і усна традиція: синтактика, семантика, прагматика: монографія / О. В. Лабашук. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2013. – 320 с.
3. Лурье М. Вещие сны и их толкование (На материале современной русской крестьянской традиции) // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты / Сост. О. Б. Христофорова; Отв. ред.



С. Ю. Неклюдов. – М.: РГГУ, 2002. – С. 26-43. – (Сер. "Традиция, текст, фольклор").

4. Путилов Б. Фольклор и народная культура / Б. Путилов. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – 239 с.

5. *Рождественский Ю. В.* Что такое "теория клише"? Ю. В. Рождественский / Пермяков Г. Л. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). – М.: Наука, 1970. – С. 213–236.

6. *Росовецький С. К.* Український фольклор у теоретичному висвітленні [Текст]: підручник для студ. вищих навч. закл. / С. К. Росовецький; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К.; [б.в.], 2008. – 623 с.

7. *Сафронов Е. В.* Рассказы о сновидениях: критерии фольклорности / нефольклорности // Культура & общество [Электронный ресурс]: Интернет-журнал МГУКИ / Моск. гос. ун-т культуры и искусств – Электрон.

журн. – М.: МГУКИ, 2006. – Режим доступа: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Safronov.pdf>

8. *Симонідес Д.* Меморат і фабулат у сучасній фольклористиці / Д. Симонідес // Народна творчість та етнографія.–2007. – №1. – С. 120–125.

9. *Чистов К. В.* Фольклор. Текст. Традиция: сб. ст. / К. В. Чистов. – М.: ОГИ, 2005. – 272с.

10. *Шмид В.* Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. - (Серия "Studiophilological").

11. *Kilroe Patricia* The Dream as Text, The Dream as Narrative // *Dreaming* Vol. 10, No. 3, 2000. P. 125–137.

12. *Virtanen L.* Dream-telling Today // *Studies in Oral Narrative* / Ed. by A.-L. Siikala. Helsinki, 1989. (Studia Fennica; 33).

Надійшла до редколегії 17.11.15

D. Antsybor, Postgraduate Student  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### ONEIRIC NARRATIVES: THE FEATURES OF DISSEMINATION AND THE SELECTION CRITERIA

*The article deals with the features of dissemination in oneiric narratives in everyday communication practices. Attention to the selection criteria for this type of folkloric texts is paid, the model of text organization for relevancy (Wolf Schmid, Patricia Kilroe) is checked.*

*Keywords: oneiric folklore, oneiric narrative, folkloric text, dream.*

Д. Анцибор, асп.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ОНИРИЧЕСКИЕ НАРРАТИВЫ: ОСОБЕННОСТИ РАСПРОСТРАНЕНИЯ И КРИТЕРИИ ВЫДЕЛЕНИЯ

*В статье рассматриваются особенности распространения онирических нарративов в каждодневных практиках коммуникации. Обращается внимание на выделения критериев фольклорности для таких текстов, проверяется на релевантность модели организации текста (В. Шмид, П. Килрой).*

*Ключевые слова: онирический фольклор, онирический нарратив, фольклорный текст, сновидение.*

УДК 821.161.2.09:801.81:001.891 Нудьга

М. Коломицева, здобувач,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ФОЛЬКЛОРУ І ЛІТЕРАТУРИ В НАУКОВИХ СТУДІЯХ Г. НУДЬГИ

*У статті осмислено теоретико-методологічний вимір праць Г. Нудьги "Пісні та романи українських поетів" і "Пісні та романи українських радянських поетів"; з'ясовано апробовані на сторінках його досліджень принципи збагачення культурно-історичного потенціалу народнопоетичного "скарбу".*

*Ключові слова: фольклор, Григорій Нудьга, контамінація, фольклоризація, фольклорно-літературні зв'язки, літературні пісні, романс.*

Предметом наукового аналізу вченого на початку 1940-х років були літературні пісні переважно XIX–XX ст. Актуалізуючи у філологічних студіях питання фольклорно-літературних зв'язків, Г. Нудьга перевів його в дещо нову для тодішньої науки площину, змінивши, зокрема, вектор вивчення: "Взаємовідношення це досліджувалося до останнього часу лише з однієї сторони – що і як взяла література, поезія з фольклору, і зовсім не вивчалася другої сторони – що ж дала література, поезія для фольклору. <...> Великий пісенний репертуар нашого народу складається не лише з прекрасної фольклорної спадщини, а й з поезій окремих кращих поетів, з творів літературного походження, як їх стали називати в останній час" [12, с. 7]. На думку вченого, "кращі літературні пісні здебільшого проходять такий шлях: зародившись на основі фольклору, ідуть в літературу, а далі у фольклор, щоб там, витримавши пробу часу, викристалізуватися в чистий поетичний кристал" [12, с. 29]. Таким чином, Г. Нудьга довів значущість творчого генія народу, вагу його ідейно-естетичних пріоритетів у розвитку художнього слова загалом.

На основі вивчення пісень літературного походження Г. Нудьга підготував глибоке теоретичне дисертаційне дослідження "Пісні українських поетів першої половини XIX ст. і їх народні переробки", яке захистив уже в повоєнний час, у 1956 р. Цього ж року побачило світ двотомне видання (з передмовою та примітками Г. Нудьги) корпусу українських пісень літературного походження XVI – XX ст. (третьої том "Пісні та романи українських радянських поетів" вийшов друком 1958 р. і

був перевиданий у 1960 р.). Значно розширивши предмет наукового вивчення, Г. Нудьга вдосконалив і теоретичні положення щодо механізмів творчої взаємодії усної і писемної словесності; здійснивши тонкий текстологічний аналіз, учений встановив авторство десятків фольклоризованих творів, зокрема текстів XVI–XVII ст.

Обґрунтовуючи тезу про витоки української літератури (йдеться про "красне письменство" – термін, детально опрацьований М. Грушевським [63]) з усної словесної традиції, Г. Нудьга водночас вказує на перманентний взаємозв'язок двох художніх систем, підкреслює важливість його врахування передусім для розвитку літератури. При цьому дослідник відзначає високу мистецьку вартість фольклору, його першість у цій взаємодії: "Те, що перші вірші і пісні писалися поетами на "мотив народних пісень", те, що багато навіть духовних пісень співалося на голос народних – говорить за те, що першість завжди була за народною поезією, за народною музикою" [13, с.30].

Слід наголосити, що означений вектор досліджень Г. Нудьги має певну традицію в українській фольклористиці. Так, історія дослідження конкретних явищ трансформаційних змін генетично авторських творів у народному репертуарі сягає кінця XIX – початку XX ст. Наприклад, у фундаментальних працях із фольклористики М. Драгоманова, В. Данилова, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси знаходимо такі термінопоняття на позначення аналізованого явища ("фольклоризація" літературного тексту в сучасному науковому розумінні – М.К.): "поперемінуння" [3, с. 198], "приспособлення" [7, с. 54], "перехід" [10, с. 4], "перероблення" [15, с. 17].

Однак, як слушно зауважив згодом Г. Нудьга, у названих дослідженнях до уваги брався лише окремий факт, випадок, а не цілісний механізм [11, с. 13-16]. Тому цілком виправданим і зрозумілим є звернення ще молодого дослідника Г. Нудьги до питань впливу літератури на народну творчість: йдеться про вже згадану нами першу публікацію 1940 р. "Пісні літературного походження в українському фольклорі". Означена парадигма наукових пошуків характеризує також дисертаційну працю Г. Нудьги "Пісні українських поетів першої половини XIX ст. і їх народні переробки" (варто згадати про численні ідеологічні таврування науковця, що змусило його на тривалий період відійти від дослідницької праці). Основні положення її були викладені в авторефераті на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук [2, с. 433]. Однак справжнім узгальненням теоретичних позицій Г. Нудьги щодо взаємин фольклору й літературного тексту стала вступна стаття "Пісні українських поетів та їх народні переробки" до двотомного збірника "Пісні та романи українських поетів" [4; 5].

Інноваційність характеру наукового пошуку Г. Нудьги полягає насамперед у тому, що вчений розглядав питання фольклоризації різновекторно – водночас у синхронному й діахронному зрізах. Дослідника цікавили також історія явища, якісні зміни, що увійшли в традиційну народну поезію з літературних творів українських поетів. Звернімо увагу на масив джерельного матеріалу, обраного для дисертаційного дослідження: це література першої половини XIX ст. (від І. Котляревського до Т. Шевченка), що передувала періоду посиленої фольклоризації, що, як відомо, почався в другій половині XIX ст. Імовірно, Г. Нудьга свідомо звернувся до XVII-XVIII ст., оскільки, за його теорією, без такого короткого екскурсу "уявлення про перехід літературних творів XIX ст. у фольклор не був би ясним і правильно осмисленим" [13, с. 3]. Так, учений вказує на традиційно явища засвоєння авторських творів. Визначаючи внесок Г. Нудьги в українську фольклористику, наголосимо, що в новаторській за своїм характером праці він першим окреслив проблемні питання, які вплинули на характер подальших досліджень, присвячених процесу фольклоризації. Навіть аргументоване доведення автора – пошук фактів переходу творів поетів в усну народну творчість – не обмежується суто кількісними вимірами. Усе це слугує ґрунтом для з'ясування ступеня стійкості літературної пісні й у народному репертуарі, й у різномірних збірниках народних пісень [13, с. 4].

Також не менш важливим питанням, яке порушив Г. Нудьга, є з'ясування причин переходу літературних творів у фольклор. Означений вектор дослідницької практики межує з іншою проблемою – проблемою вибору. Наголосимо, Г. Нудьга чітко сформулював питання: "які основні ідейні і естетичні вимоги народу до пісні, що сприймає народ як своє, що відкидає як непотрібне, чуже, антихудожнє" [13, с. 4]. Дискурс фольклористичної науки, актуалізованої в питанні, як приймає фольклорне середовище "своє" / "чуже", як формується уявлення про світ "живої фольклорної естетики", позначився на науковому доробку Г. Нудьги, котрий першим (порівняно, наприклад, з російськими фольклористами) дійшов висновку про те, що дослідження конкретного текстового матеріалу потребує з'ясування глибинних засад проблеми взаємовідношення колективу та індивіда в народній творчості в процесі вироблення поетичних прийомів і стилю народних пісень [14].

До вагомих здобутків ученого належить спостереження про те, що серед різних жанрів так званих "книжних" творів найбільше фольклоризувалися вірші, які

народ сам перетворив у пісню чи прийняв її разом із музикою композиторів. Зокрема, дослідник зауважував: факти наявності пісень літературного походження в народному репертуарі краще за все підтверджують наукові і популярні збірники народних пісень, в яких вони надруковані поряд з піснями народного походження. Істинність цього положення підтверджувалася явищами пізнішого часу, у XX ст. (наприклад, тексти стрілецьких пісень публікувалися не тільки в літературних, але й у фольклорних збірниках переважно без зазначення автора) [13, с. 113-114].

Г. Нудьга наголосив також на реверсному характері залежності популярність / публікація, артикулювавши в такий спосіб проблему, маловивчену й сьогодні. Зокрема, як пісенники сприяють проникненню літературних творів у народну творчість, як за ними можна визначати народну популярність аналізованого твору. В означеній пошуковій парадигмі науковець визначив іще одне джерело фольклоризаційного руху – театр-пісня. До важливих чинників фольклоризації Г. Нудьга зараховував і продуктивні форми фольклоризму. Цікавими є спостереження вченого про те, що "пісні, створені в результаті орієнтації на народний світгляд і народну творчість, краще проникають в репертуар народу і викликають в народі більшу творчу зацікавленість" [13, с. 23]. Відтак, доводиться говорити не лише про продуктивність засвоєння, а й про переробку, ретрансляцію. Означені положення увиразнюють актуалізовані традиційно фольклорні теми, мотиви, образи (зокрема, жіночі образи), які по-новому звучать у піснях поетів того часу.

Цікаво, що Г. Нудьга не вважав обов'язковою умовою фольклоризації культивування пісні як специфічного виду літературної творчості. У результаті аналізу творчості поетів-романтиків 20–40-х рр. XIX ст. учений дійшов висновку про те, що багато текстів, які були задумані і написані як пісні, не були сприйняті народом, а те, що було написано як вірші, несподівано для авторів перетворилося в пісні: "Крім вдалого змісту, тут, звичайно, відіграла певну роль і вдала музика, яку написали композитори того часу" [8, с. 14].

Традиційно для українських філологічних праць (навіть радянського періоду!) Г. Нудьга присвятив творчості Т. Шевченка окремий параграф дослідження. Для характеристики поетичного стилю віршів поета, багато з яких стали народними піснями, учений використав поняття "пісенність". До феномену пісенної творчості Кобзаря Г. Нудьга звертався і в інших своїх наукових студіях: зокрема, численні приклади фольклоризації творів Т. Шевченка учений пояснює тим, що поет зумів досягнути секретів народної поезії, залишаючись при цьому не стилізатором, а "яскавою індивідуальною творчою особистістю" [13]. Зауважимо, Г. Нудьга звертав увагу на той факт, що сам Т. Шевченко свідомо прагнув, аби його твори були покладені на музику, більше того, Кобзар інколи сам підбирав до них мелодію, поширюючи свої пісні серед селян.

У контексті проблеми важливості для фольклоризації двох складників пісні – мелодія-текст – Г. Нудьга визначив чіткі орієнтири. Зокрема, дослідник наголошував: "створення хорошої музики до літературного вірша має велике значення для переходу його у фольклор, тому ті вірші, до яких підібрали музику чи автори-поети, чи композитори, швидше фольклоризуються. Водночас до хороших віршів народ і сам охоче підбирає музику" [13, с. 18]. Як бачимо, Г. Нудьга в теоретичній концепції схилився до первня вербального тексту. Додатковим аргументом зробленого умовиводу є теза дослідника, наведена в статті "Пісні українських радянських поетів" (1958): "долю пісні вирішує, звичайно, зміст..." [9,

с. 28]. Отже, у процесі фольклоризації Г. Нудьга цікавить передусім якість змісту літературних пісень, невідповідність яких народним канонам є підставою для переробок та корінних змін. При цьому дослідник вказує і на власне характер переходу: "Дуже рідко буває так, що літературний твір переходить у народ, не піддаючись змінам" [13, с. 18].

Текстові зміни, на переконання Г. Нудьги, спрямовані на покращення як змісту, так і форми літературного твору. Відтак, учений сформулював аксіоматичні твердження процесу фольклоризації літературного тексту, що актуальні й до сучасного фольклору. Так, Г. Нудьга стверджує, що у більшості випадків народ скорочує і рідко доповнює поетичні твори. Доповнення відбувається в тому випадку, коли літературний твір не повністю відповідає ідейним запитам [13, с. 71], коли тема, образ героя пісні не достатньо розкриті, або ж не так, як розуміє це сам народ. Цікаво, що характер доповнення залежить також від жанру літературного тексту: так, аналізована зміна літературного твору ліричного характеру здебільшого відбувається шляхом контамінації з народною піснею або ж з уривками народних пісень. Зауважимо, учений упродовж усього життя збирав польовий матеріал, що фактологічно доводить артикульоване твердження. У 1971 р. Г. Нудьга опублікував у журналі "Народна творчість та етнографія" невелику добірку народних пісень із записів 1930-х рр. етнографа К. Добрянського, які були зроблені в околицях Старого Самбора на Львівщині. Серед них знаходимо версію пісні Богдана та Левка Лепки "Кладочка", яка завдяки особливій популярності в першій третині ХХ ст. зазнала ранньої фольклоризації. Процес фольклоризації означеного тексту увиразнює й інший факт: дещо пізніше, наприкінці 1960-х рр., такий же доповнений варіант записував С. Стельмашук на Тернопільщині. Обидва тексти мають три нові строфи у кінцівці, що реалізують взаємопов'язані мотиви "мати чинить перепони зустрічі закоханих", "хлопець долає перешкоди" [14].

Уважна фахова зосередженість на природі фольклоризованого тексту дала змогу Г. Нудьзі зафіксувати різні лексичні та ефонічні зміни. Ймовірно, у такій науковій методиці учений послуговувався напрацюваннями М. Возняка, який (один із небагатьох!) допомагав йому працювати над дисертаційним дослідженням [1, с. 171]. Принагідно до аналізованого нами питання фольклоризації літературних творів слід наголосити на спостереженнях відомого академіка-літературознавця, який зауважив, що твори давньої писемної літератури переходили в народ, зазнаючи значних змін, особливо на мовному рівні – напрям наукового пошуку, розвинений у студіях Г. Нудьги [11].

До наукового аналізу вченого потрапляють не тільки структурні зміни (скорочення ліричних пісень, заміна рядків, довгих фраз), але й фольклоризація мікрорівня (так звані "дрібніші поправки"). Зокрема, Г. Нудьга помітив, що навіть заміна одного словосполучення не випадкова, а спрямована на те, щоб "надати більше виразності, образності, логічності" [13, с. 73]. Проведене фольклористом дослідження засвідчило, що трансформаціям підлягають передусім власні імена, конкретні назви, які в народних переробках часто замінюються загальними, а також діалектні слова. Однак такі слова у тексті не відкидаються тоді, коли йдеться про історичні факти і героїв. Проаналізувавши величезний масив поетичних творів різних авторів як на тематичному рівні, так і за манерою письма, Г. Нудьга дійшов важливого висновку про те, що фольклоризований твір стає "більш простим, співучим, ясним за змістом і красивим, яскравим за формою" [13, с. 19].

Дослідницькі спостереження над формотворчими трансформаціями в переробках укроті переконують у глибокій обізнаності вченого з теорією ритміки і віршоскладанням фольклорної пісні. Так, у своїй дисертаційній роботі Г. Нудьга зазначає: "У народній пісні майже не зустрічаємо переносів. Природа пісні вимагає, щоб словесна фраза відповідала музичній. Не любить народна пісня довгих фраз з багатьма придатками, оборотами, інверсіями" [13, с. 19]. Складна форма, у чому щоразу переконувався Г. Нудьга, важка для запам'ятовування, тому композиційні зміни є неминучими під час фольклоризації.

Учений окремо зупинився також на більш загальних чинниках фольклоризації, до яких він зараховує особливості пам'яті носія фольклору, що узгоджується із парадигмою наукових пошуків сучасної фольклористики. Опозиція текст-контекст у дослідницьких розробках Г. Нудьги набуває чітких і виразних пояснень. Зокрема, дослідник переконаний: "зрада пам'яті" не є чинником фольклоризаційних змін, такі зміни є випадкові. Погіршення та перекручення в пісні, на його думку, "потім не прививаються в народі, далі одної особи не йдуть" [13, с. 78].

На основі аналізу творів І. Бачинського, С. Климовського, Г. Сковороди, І. Котляревського, Л. Боровиковського, В. Забіли, М. Петренка, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та менш відомих поетів дослідник сформував теоретичний дискурс вікової трансформації ідейно-естетичних, символічних та мовностилістичних елементів фольклорних творів. Згідно з концепцією Г. Нудьги, існує своя закономірність й у творчій трансформації поетичних засобів літературних творів, які переходять у фольклор. Дослідник наголошує, що у творчу лабораторію народу потрапляють "тільки ті твори, що стоять близько до його інтересів, що відповідають його життєвим стремлінням, що за формою і за змістом стоять близько до народного життя і творчості" [13, с. 68–69]. Закономірним чинником процесу трансформації художньої тканини творів літератури Г. Нудьга вважає їх неповну відповідність ідейним запитам народу (для ілюстрації означеної тези учений наводить факти обробки літературних пісень Т. Падури, С. Карпенка, А. Любвича). При цьому дослідник визначає загальну тенденцію до скорочення творів, які переходять у сферу побутування. Процес фольклоризації пісень літературного походження, на його думку, супроводжується контамінацією з народними творами (це, зокрема, стосується творів Т. Шевченка, В. Забіли, М. Петренка та ін.). Позначені народним співавторством пісні літературного походження, на переконання Г. Нудьги, проходять відповідні стадії колективного "редагування":

1) стадію оцінки ідейних і художніх якостей авторського витвору;

2) стадію сприйняття, коли літературний твір стає часткою народного репертуару;

3) стадію асиміляції, у процесі якої здійснюється творча трансформація, "шліфування", пристосування тексту, його ідейного наповнення та форми до вимог колективу.

Про наступність наукового зростання Г. Нудьги свідчить той факт, що монографічним виданням ученого передували ряд менших за обсягом розвідок: "Хто автор першої української балади: /Піснь козака Плахти/" (1966), "Балада про отруєння Гриця і легенда про Марусю Чурай" (1967), "Українська народна балада" (1968).

Дослідник часто критично переглядав усталені дефініції жанрів. Так, аналізуючи баладу, він виділив три основні характеристики: епічну основу, ліричне спрямування та драматичну структуру, що вступають у своєрід-

дну "троїсту гру" [11], внаслідок чого, залежно від домінуючої ознаки, балада набуває ліро-епічного, драматично-епічного чи епічно-ліричного характеру.

Проведений аналіз праць Г. Нудьги засвідчив те, що, обґрунтовуючи тезу про витоки української літератури з усної словесної традиції, учений водночас зосереджує увагу на перманентному взаємозв'язку двох художніх систем, підкреслює важливість такого зв'язку передусім для розвитку літератури, відзначає високу мистецьку вартість фольклору. При цьому першість у цій взаємодії надається все ж фольклорному тексту.

#### Список використаних джерел

1. Возняк М.С. Історія української літератури: у 2 кн.: навч. вид. / М.С. Возняк. – 2-е вид., випр. – Львів: Світ, 1994. – Кн. 2. – 560 с.
2. Гарасим Л. "Із словом в серці, з піснею в душі": Післямова / Леся Гарасим // Григорій Нудьга. У колі світової культури; Упорядкування Р. Марківа. – Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – С. 431-438.
3. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість / В.М. Гнатюк; Упоряд., вст. стаття та прим. М.Т. Яценка. – К.: Наук. думка, 1966. – 248 с.
4. Григорій Антонович Нудьга: Бібліографічний покажчик: (До 75-річчя від дня народження) / Уклали М. Вальо, О. Кізлик; Передмова М. Вальо. – Львів, 1987. – 65 с.
5. Григорій Нудьга. Бібліографічний покажчик / Упоряд. В. Івашківа, Р. Марківа, А. Вовчака. – Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – 272 с.

6. Грушевський М.С. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. / М.С. Грушевський. – Т. 1 / Упоряд. В.В. Яременко; Авт. передм. П.П. Кононенко; Приміт. Л.Ф. Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993. – 392 с.

7. Драгоманов М. Розвідки про українську народно-словесність і письменство: у 4 т. / М. Драгоманов. – Т. 1. – Львів: ЗНТШ, 1899. – 260 с.

8. Іваницький А.І. Історична Хотівщина. Музично-етнографічне дослідження / А.І. Іваницький – Вінниця: Нова книга, 2007. – 576 с.

9. Кирчів Р. Дума про красу, силу і славу української пісні / Р. Кирчів // Нудьга Г. Українська дума і пісні в світі: у 2-х кн. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1997. – Кн. 1. – С. 7 – 30.

10. Колесса Ф. М. Огляд українсько-руської народної поезії / Написав Філарет Колесса. – К.: Коштом і заходом Т-ва "Просвіта"; 3 друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка під зарядом К. Беднарського, 1905. – 185, [3] с.

11. Нудьга Г.А. На літературних шляхах. Дослідження, пошуки, знахідки / Г.А. Нудьга. – К.: Дніпро, 1990. – 350 с.

12. Нудьга Г. Пісні і романи українських поетів / Упоряд., вступ. ст. і приміт. Г.А. Нудьги. – К.: Рад. письменник, 1941. – 288 с.

13. Нудьга Г. Пісні та романи українських поетів: у 2 т. / Упоряд., вступ. ст. і приміт. Г.А. Нудьги; Редкол.: М.П. Бажан та ін. – К.: Рад. письменник, 1956. – Т. 1. – 345 с.

14. Нудьга Г. Українська пісня у зв'язку із світовою культурою / Г. Нудьга [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dobromyl.org/forum/index.php?topic=438.0>

15. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – Т. 28: Літературно-критичні праці (1890-1892) / Упоряд. та комент. Н.Р. Мазепи, С.В. Мишанича, Г.А. Нудьги та ін. – К.: Наук. думка, 1980. – 440 с.

Надійшла до редколегії 29.10.15

M. Kolomytseva, external doctorate student  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### THE INTERCONNECTION BETWEEN FOLKLORE AND LITERATURE IN SCIENTIFIC RESEARCHES OF GRYGORIY NUDGA

Article is devoted to the theoretical and methodological meaning of G. Nudga's works "Songs and Romances of Ukrainian poets" and "Songs and Romances of Ukrainian Soviet poets"; the enrichment principles of cultural and historical potential of folk "treasure" in G. Nudga's studies are analyzed.

Keywords: folklore, Grygoriy Nudga, contamination, folklorization, folklore and literary interconnection, literary songs, romance.

M. Коломыцева, соискатель  
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

### ВЗАИМОСВЯЗЬ ФОЛЬКЛОРА И ЛИТЕРАТУРЫ В НАУЧНЫХ РАЗЫСКАНИЯХ Г. НУДЬГИ

В статье осмыслено теоретико-методологическое измерение работ Г. Нудьги "Песни и романсы украинских поэтов" и "Песни и романсы украинских советских поэтов"; выяснены апробированные на страницах его исследований принципы обогащения культурно-исторического потенциала народнопоэтического наследия.

Ключевые слова: фольклор, Григорий Нудьга, контаминация, фольклоризация, фольклорно-литературные связи, литературные песни, романс.

УДК 398.8:821.161.2-14

Л. Копаниця, д-р філол. наук, проф.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

### ФЕНОМЕН І МЕХАНІЗМИ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ. МІФ І РИТУАЛ ЯК ТВОРЧИЙ ПРИНЦИП

У статті висвітлено перспективні лінії жанрової інтерпретації генези й еволюції усної лірики та міфо-ритуальні принципи аналізу пісенного тексту.

Ключові слова: лірична пісня, міф, ритуал, творчий принцип, поліфункціональний символічний механізм.

Джерелом ліричного роду усної поетичної творчості визнається обрядовий дискурс – обрядова поезія з її символічним стилем як хронологічно і генетично первинна форма. Дійсно, усна лірика має чимало спільного з календарною і весільною пісенністю, яка за своїм походженням давніша за ліричну. Більшість дослідників усної словесності (О. Бодяньський, О. Потебня, О. Веселовський, Ф. Колесса, В. Пропп, О. Дей, Н. Колпакова та інші) схиляються до думки, що ліричні пісні зароджувалися в глибинах обряду, відокремившись від пісень заклиналих і віншувальних, від голосінь. Але в процесі розвитку етносу змінюється його світогляд, еволюціонують види народної культури, трансформуються й доміанти пісенної творчості. Уже на межі XVI і XVII ст. ліричні пісні існували цілком самостійно, зі своїм спектром тем, ідей, образів і своїми закономірностями художньої типізації життя. Побутові ліричні пісні демонструють не тільки появу нових тем, пов'язаних із різними сферами жит-

тя людини (індивідуальною, родинною, суспільною, соціальною), але й функціональні зміни: магічну функцію в них заступає естетична.

Ми могли б назвати цілу низку спільних чи близьких мотивів, образів ліричних пісень та інших жанрів усної словесності, що зайвий раз стверджує думку фольклористів про генетичні зв'язки пісенного жанру з такими видами й жанрами, як обрядова пісенність, замовляння, балада, казка тощо. Однак у цьому разі варто передусім говорити про "метамову" та радше спільну логіку архаїчного мислення, котрі у свій час були прекрасно інтерпретовані О. Фрейденберг у лекціях із "Вступу до теорії античного фольклору" [15]. Згідно з її висновками, первісне мислення антиказуальне, та зайве шукати виведення з причин наслідку, оскільки: "Причина одного явища лежала для нього (первісного мислення. – Л.К.) в явищі суміжному. Так утворювалося, – підкреслює Фрейденберг, – сплетення причин і наслідків у вигляді кола, замкненої лінії, де кожний член низки був причи-

ною й наслідком. Така приреченість породжувала уявлення про все, що оточує, як про незмінність, що змінюється"[15, с. 18-19]. Ця цитата досить переконливо пояснює не стільки логіку примітивного мислення, як описує "індивідуальну" творчість фольклорної традиції і свідомість творчого суб'єкта. Філософське визначення О. Фрейденберг – "антиказуальність первісного мислення" – в аналізі поетики фольклорної пісенності може мати проєкцію на "освоєння" в ній "конкретики" і техніки міфологічного мислення та опис динаміки усної поезії. Але це також означає, що кожний жанр традиційного типу словесності має свою концепцію. Справді, якщо мета тексту замовляння – словесний магічний вплив на ситуацію з метою її зміни, то для ліричної пісні репрезентація "міфологізмів" служить створенню "міфологічного варіанту", пробудженню в уяві та пам'яті людини основних ознак, функцій, характеристик "конструктивних форм свідомості" (про які пише Е. Кассіер) для передачі емоційного стану людини та впливу на нього і є "знаками" самого життя. Можна, щоправда, цілком прийняти версію пристосованості міфологічного мислення до вимог усної поезії, усе ж фольклориста завжди цікавить процес творення поетичного тексту.

Щоправда, у сучасній фольклористиці проблема походження та історичного розвитку позаобрядової лірики належною мірою ще не вивчена. Так само достеменно не встановлений час виникнення тих пісенних творів, що відомі нам за записами у XVIII–XXI ст., і як вони розвивались у ранній період свого існування – до початку наукової фіксації. Проте якщо деякі дослідники схильні вважати, що лірична пісня, як правило, не має датування, то музикознавці припускають, що формування жанру, його музичної мови припадає на XVI та XVII ст. Зрештою, до кінця XVIII ст. побутова лірична пісня не лише сформувалася в усіх найважливіших циклах і жанрових різновидах, але й досягла повного розквіту, про що і свідчать перші записи її зразків. Відповіді на ці питання дають самі твори народної пісенності. І перше, що ми можемо визначити, – ліричні пісні це візитівки свого часу, тож, безперечно, вони є найважливішими пам'ятками народного світогляду, традицій та історії культури. Але з усього, що було сказано про народну пісню, ще не впливає, що вона просто ілюструє людське життя. Хоч би під яким кутом зору подивитись на проблему походження та історичного розвитку фольклорної лірики, легко помітити, що в елементарних поетичних мотивах і образах вона моделює людську поведінку, мислення, ідеали без чітко окресленого часу і простору, у самотній і завершеній цілості. У цьому контексті пісні виступають у ролі культурної форми свідомої символічної трансляції історичного, психологічного, естетичного досвіду етносу подібно магії, ритуалу, міфу. І тут можна сказати, що національний пісенний текст являє собою інший "міф", є до деякої міри поєднанням різноманітних ідеологем – у тому числі тих, що віддзеркалюють уявлення про світ і життя, дають поведінкові орієнтири, позначають погляди на людину, її міжособистісні стосунки та індивідуальну активність, її почуття та інтимне життя. І тому в цій ролі об'єктами вивчення історії народу, його національної самотності й ментальності стають не тільки такі пам'ятки духовної культури, як історичні пісні чи балади, але й усна лірика.

Процес формування жанру ліричної пісні, з усього видно, був досить довгий. І хоч остаточно оформлення жанрового явища припадає на порівняно пізній час, та окремі його мотиви, образи, прийоми композиційні і поетичного стилю є дуже давніми. Такий підхід пере-креслює бачення фольклорної пісенності як чистої ху-

дожньої творчості на теми побутового і соціального життя. Із тієї ж причини народні ліричні пісні не можемо розглядати як результат прямого їхнього виділення з синкретичної міфологічної єдності. Якщо ми не можемо цілком застосувати міфо-ритуалістичну теорію до аналізу генези ліричних пісень, то все ж можемо погодитись, що пісенна творчість широко використовує мисленнєві та словесні коди міфу й ритуалу як модель сюжетів, сюжетних колізій, образів. Традиційно міф як якась "перед-мова", словами міфолога В. Топорова, співвідноситься з піснею на рівні світоглядних констант і нескінченної кількості міфологічних ремінісценцій та асоціацій, які, можливо, прийшли в народну поезію через обряд, через розширений зміст обрядових текстів. Але й у цьому випадку, коли міф і побутова пісня співвідносяться через ритуальний субстрат, її міфологізми, хай не оформлені твердо як комплекс міфологічних уявлень про світ, спільноту та людину, однак є формою і функцією первісного мислення і відчитуються через активізацію емоцій людини. Однак роль міфу та ритуалу в розвитку народної лірики не слід розуміти як якісь "вічні" моделі мистецтва – радше навпаки, як пракоріння людської думки, творчості, поетичної образності, що народжують новий сенс на користь іншого. Або ж – і це перша умова реконструкції жанрового явища – найпростіше пояснення цього феномена слід шукати в тому, що не окремі ритуали сприймаються як комплекси жанрів, тем, сюжетів, мотивів, а ті системи норм, заборон, наказів, ритуально-міфологічних світоглядних категорій, що трансформуються в жанри, сюжети, мотиви й структурні системи. А друга – це "культ переживань", найголовніше призначення ліричних пісень: розкривати світовідчуття народу через вираз його "чуттєвих вражень" [10, с. 505], думок і настроїв, яке прямо співпадає з характером міфологічного погляду на світ – чуттєво-конкретним.

Утім важливе й інше: лірична пісня у багатьох аспектах сприйняття й вираження навколишнього та внутрішнього світу людини – у тому числі й у психологічному – використовує прийоми, символи, експресивні формули, закорінені ще в первісному міфологічному мисленні (наприклад, паралелізм, символіка, метафора). Безсумнівно, вони потребують спеціального підходу для розшифрування, тому що з погляду психології сучасної людини їх часто пояснити просто неможливо. Йдеться про ті багатозначні, чуттєві образи, "асоціативні образні структури" [5, с. 32], що генерують усі тексти фольклорної поезії, завдяки яким відтворювалась картина внутрішнього світу людини, давалось переконливе й об'рунтоване з погляду народної свідомості розуміння і пояснення психологічної суті людини, потаємних душевних зворушень та їх зовнішніх проявів, в яких, зрештою, людина визначалась, "конкретизувала" себе. Вони можуть пояснити, звідки пісенний фольклор бере свою неповторність, але зміст буде недосяжним без урахування їхньої міфологічної основи, підтекстових зв'язків, ритуально-магічних, психологічних і соціально-побутових функцій. Це, природно, зумовлено первісним синкретизмом творів усної культури, відомим у концепції О. Веселовського [2], який слід розуміти не стільки як поєднання різноманітних елементів (танцю, співу, музики, слова, жестів) в єдиному вираженні, а як, найперше, проблему світогляду, як вираження універсальної природи творчості людини.

Народнопісенна практика – це відкривання нескінченного культурного коду, яким володіє автор-виконавець. І для того, щоб зрозуміти секрети буття пісні, необхідно повернутися до примітивної міфології та ритуалу, шукаючи в них мисленнєву біографію лю-

дини. Міф і ритуал, з одного боку, є світоглядною й обрядовою основою давнього світобачення, яка не послідовно описує світ, а прагне уявити його та в символічній формі пояснити загальну картину, ототожнюючи суб'єктивне та об'єктивне. З іншого, міф і ритуал – це дві форми вираження однієї й тієї ж символіки, які пропонують різноманітність "поетичних фігур" і можливих ситуацій, що можуть реалізуватися у фольклорному тексті. А фольклор, надаючи слову значення головного засобу пізнання й вираження, зберігає ці архаїчні уявлення, перетворюючи міфологічне мислення в мистецтво слова. Це, поза сумнівом, найзагальніший контекст цієї проблематики.

Почнемо з ритуалу. У ньому саме зміст, а не форма, активне, а не пасивне начало визначає його сутність. Під цим оглядом ритуал нереально відмежувати від розвитку людської спільноти й розвитку форм духовної культури людства. Ритуал невіддільний і від народно-поетичної творчості. Це можна розуміти в такий спосіб: все, що є сакральним, священним, ритуальним, сталим і ефективним – слово, дійство, річ, – традиційна культура визнає цінним, вводячи їх у символічний порядок. Саме ці вербальні та позавербальні явища знаходяться біля витоків творчості й можуть постійно відтворюватися або перекладатися на рівні почуттів і образів – тобто в просторі суб'єктивної реальності – у фольклорній традиції через ритуал. Власне, таке, на думку В. Тернера, призначення ритуалу: ритуал це зібрання символів як переказ інформації про найважливіші цінності та їхні ієрархії, як система потреб і засобів, які можуть і не мати релігійного значення, як продукт взаємодії різних соціальних статусів і станів [12]. Проте ритуалістика не ставить за мету довести, ніби всі елементи й функції ритуалу неодмінно переходять у всі види й жанри фольклорної культури.

Що ж до ліричної пісні – для неї більш природним є ритуальний фон. Він виявляється зразу багатьма способами. По-перше, лірична пісня значною мірою завдячує своїм походженням обрядовій пісенності, і тільки на значно пізнішій стадії розвитку набуває свої стилістичні форми. А по-друге, як писав ще О. Бодяньський, "у власному, суворому розумінні, немає чистої, без домішок, самостійної ні епіки, ні лірики, ні драми, а говорячи про них окремо, завжди мається на думці перевага тієї чи іншої над останніми" [1, с.70]. Однак той факт, що народна лірична пісня переопрацьовує, модифікує, трансформує, згідно зі своєю лірико-функціональною структурою, ритуально-міфологічні моделі, які багато в чім визначили її художньо-поетичний світ, ще буквально не визначає залежність від того, що передувало пісенній творчості. Ці контакти можна окреслити у двох перспективах. Перша перспектива дозволить виявити своєрідну логіку структури розуму, свідомості, знань, уяви, яка генерує міф, ритуал і фольклор, а також ті змістотворчі процеси, які за цією логікою приховуються: тотожність з архаїчним мисленням, в якому немає чітких меж між конкретним і абстрактним началом, суб'єктом і об'єктом, предметом і знаком, одиничним і множинним, просторовими й часовими зв'язками. Друга перспектива передбачає вивчення поетичного мислення, його процесуальності у фольклорі через існування в пісенних текстах постійних ритуально-міфологічних моделей та їх варіантів, що виявляє, по-перше, стереотипи й механізми існування фольклорної свідомості як розумові настанови, викликані міфо-ритуальною позицією. По-друге, саме вони формують етнопоетичну свідомість, моделюють художню картину світу й проєктуються на жанри народнопісенної творчості. Такий підхід дозволить оприаявити всі прикмети невіддільності фо-

льклорної лірики від міфо-ритуальної парадигми: стереотипність і повторюваність, чуттєво-емоційний спосіб переживання реальності, суспільна комунікативність, метафорична форма осмислення світу.

*Стереотипність і повторюваність.* Як відомо, побутова лірична пісня як фольклорний текст реально існує тільки в момент свого виконання. Однак й тоді – це завжди лише один із варіантів, який використовує сюжетно-тематичні й стилістичні стереотипи, модифікуючи або трансформуючи їх. У пам'яті виконавця завжди зберігається певна стабільна й змінювана структура розвитку теми, сюжету, типових побутових і ритуально-церемоніальних ситуацій, постійних персонажів і словесних формул, жанрового етикету, що й визначає специфіку функціонування народної пісні. Одну з причин такої логіки та механізмів існування традиційної культури влучно окреслив М. Еліаде – "одвічне повертання"[16, с.60]. Це особливо стосується ліричної пісні, в якій обов'язкове й постійне вдавання до зразків глибокої й важливої інформації є фундаментальним, дає їй свіжі мотиви й нові почуття, веде до формування художньо-поетичної структури. Ця теза неодмінно породжує іншу: належить визнати, що у визначенні якісних, зокрема й музичних, характеристик пісенного твору як одиниць вимірювання, вирішальне значення має не його побутова функція, а ціннісні настанови конкретного етнічного середовища: "модус мислення" [3, с. 95], індивідуалізація почуттів, спільних цілому середовищу, – те, що можна назвати ліричним дискурсом. По суті, пісенний фольклор відтворює функціональність вищого порядку – спрямування середовища на певний тип мислення, відображений у формі й стилі творів, а не просто досягнення культурою на новому етапі історії якогось "рівня" в кількісному розумінні.

І така традиційність і постійна відновлюваність пісенного тексту в акті виконання до певної міри ритуалізована. З цією його ознакою безпосередньо пов'язана й інша. Хоча ліричні пісні не поєднані зовні з певною ритуальною схемою, але внутрішньо вони завжди пов'язані з дійсністю, наповнені життєвим матеріалом, відгукуються на безліч тем життя соціуму й тому вже в самому акті виконання несуть якийсь обрядовий характер і співвіднесеність з динамікою та нормативністю життя колективу. У такому розумінні виконання пісні становить ритуалізовану дію, тобто акт нормалізований, упорядкований, передбачений традицією. І в цьому пісенний жанр отримує типовий, формульний характер, звільняючись від небезпечності загубитися в емпіриці буденного життя. Нарешті, формульна дистанція дає ліричній пісні можливість постійно брати участь у житті соціуму й впливати на нього. Звідси окреслюються, принаймні, три істотні риси ритуалізованості ліричних пісень: повторюваність, словесна стереотипність і закономірність, але підкреслена семіотичність; сакральний характер словесної інформації дає фольклорному тексту право на відтворення, її стабільність і мобільність сприяє формуванню пісенної художньо-поетичної структури. Однак без урахування психологічної функції слова, ритму жанрова картина пісенного твору була б неповною.

*Чуттєво-емоційний спосіб переживання реальності.* Майже завжди лірична пісня є психофізіологічним явищем. Прагматична природа цього найбільш емоційного, екзистенційного фольклорного жанру, окрім інформаційної функції, передбачає в ній і компенсаторну – емоційну розрядку. У пісні потужно виявляють себе принцип психологічного кодування інформації, семантичний поліфонізм зображення явища, дії, ідеї, які формуються, з одного боку, на рівні раціонального й емоційного пізнання дійсності, а з іншого – урегулювання

"життєвого світу". У цьому психологічному процесі виявляється, що ми сприймаємо пісню не тільки як вербальний чи музичний текст, але й як спосіб досягнення так званого емоційного комфорту. В усіх ліричних піснях прослідковується один і той самий принцип: постійно відбувається безперервна співзалежність (але й вічна розбіжність) між людиною і дійсністю. На передній план виходять емоційні реакції ліричного героя на життєві події (горе, туга, розпач, зневіра, бездольність, несправедливість, відчай, втрата коханого, зраджена віра, перепони на життєвому шляху) та його палке бажання "перетворення" навколишнього світу. Проте постійне протиріччя цієї взаємодії у буденному житті не завжди може бути розв'язане. У цьому випадку ліричну пісню як вербальну модель, що символічно виконує катарсичну функцію – "очищення пристрастей" (за Арістотелем) або "вивільнення агресивної енергії" (за Ч. Моррісом) – формально неможливо відрізнити від ритуалу, роль якого вона готова прийняти. Зрештою, у пісенній творчості завжди зберігається найважливіша функція міфу і ритуалу, яка зводиться до прилучення індивіда до кругообігу життя спільноти й природи, в якому подолання протиріччя стану мікркосму й стану макрокосму криє творчу основу. І для людини, і для мистецтва, особливо тоді, коли обігруються контрасти стану душі людини і світу й, здавалось би, немає загальних умов до змін, у самих процесах перетворення завжди є щось спільне, однакове, що майже цілком виводиться з ритуалу.

Уже йшлося про те, що поняття норми і правила, які вважалися успадкованими від предків, а не порушенням їх, пріоритет загального над одиничним визначає традиційний тип культури. Континуальність, традиційність народної культури, зорієнтованої на зразки (міф, обряд, символ), коли минуле пояснює сьогодення, минулий досвід прогнозує майбутнє, – завжди спрямовані в майбутнє. У цьому відношенні механізми дії та існування пісенного тексту співпадають чи співвідносяться з ритуальним повторенням, функція якого – оновлення, відродження, поправлення, але вони ніколи не мають на меті створення нових форм, а тільки повторне опрацювання старих. Цей процес еволюції ритуальних структур у фольклорній пісенності проявляється досить помітно. Одне, що ритуально-магічним впливам протистоїть поетична фантазія, художньо-естетична система, а на зміну магічно-ритуальному канону приходить основна "фігура" ліричної пісні – паралелізм. Він сприймається в пісні як прикрашаючий засіб. Разом з тим усі ці поетичні формули не раціональні, а ритуальні: повторюючись у пісенних текстах, вони готують панування ритуального начала, зорієнтованого на впевненість у самозабезпеченні психічного стану колективу чи окремої особи, яке в ліриці радше відноситься не до плану змісту, а до плану вираження як естетичних емоцій, так і психічного стану виконавця-слухача. Завдяки психологічній функції слова-метафори лірична пісня кінцево-кінцем здобуває свою власну стилістичну й чуттєво-емоційну обрядовість.

Ми пам'ятаємо: традиційна культура зорієнтована не на примноження текстів, а на відтворення тексту-зразка. У міметичній за своїм характером народнопоетичній творчості роль пам'яті в репродукуванні світоглядного й художнього досвіду людства беруть на себе міф (не у значенні наративу, а як спосіб світовідчуття), а також ритуал і символ як регулююча й творча функція. Це міфологічний досвід, який потім у символічній формі реалізується у творах. Зрозуміло, як у цих різних сферах – міф і ритуал – духовної активності людини, так і в ліричній пісні надперсональна інформація передається із різним наповненням, у своїх вла-

стих структурних формах і з певною прагматичною спрямованістю. Проте якщо дійсно ця нероздільність міфу і ритуалу – характерна риса всіх архаїчних традицій – може перетворюватись у художній твір і "точний образ", у культурі мусить існувати відповідний конструктивний, творчий інструмент буття цього явища. Ним є поетичне слово, котре і в архаїчних традиціях, і в різних типах культур має не тільки особливу, цілком самостійну роль, діє та існує ніби незалежно від виконання ритуалу, має самодостатню цінність, а й наділене великою сугестивною силою.

*Суспільна комунікативність.* Якщо ми погодимось, що слово в ритуалі передбачає передусім існування й функціонування вербального тексту в ритуалізованих діях як закономірного структурного елемента, то треба також визнати, що виконання пісенного тексту так само завжди вмотивоване фоном подій, зовнішньою ситуацією, яка загадує не лише вибір того чи іншого жанру, але часто вибір конкретного твору в межах "родової стихії". Зрештою, цей тип зв'язку пісні й обряду може змінюватись – хоча б тоді, коли, до прикладу, у весільній обряд включуються твори невесільної пісенності (власне ліричні, танечні, жартівливі). Деякі пісні не тільки повніше розкривають свій смисл у контексті ритуалізованих акцій чи часових рамок (наприклад, пісні про кохання, що співає молодь на гуляннях, вечорницях), але й втрачають часом свою семантичну наповненість поза ритуалом, як от відверто еротичні за змістом перезв'язські пісні, які виконуються тільки в певні моменти весільного дійства. І саме в контексті ритуальності можна побачити специфіку будь-якого пісенного твору.

Ця особливість ритуалізованого до певної міри функціонування народних пісень визначила властивий їм ряд значень як структури ритуалу й як власне фольклорного тексту. У такий спосіб їхній зміст розкривається не у вузькому значенні поєднання слів у поетичному тексті, а як широкий опис дійсності, картина якої так чи інакше відтворюється в словесній частині ритуалізованого дійства. І тут слід нагадати, що формування жанрового контексту ліричних пісень (родинно-побутових, соціально-побутових, танечних, жартівливих) обумовлено певними типовими ситуаціями побуту, функціональними й структурними зв'язками з циклічністю життя та діяльності колективу або колективною орієнтацією в дійсності. Дійсно, пісня завжди включена в якусь стабільну традиційну позапісенну систему й складає з нею єдине ціле. Поза цієї системи вона не може ні зародитись, ні існувати. Ситуативність і функціональність ліричних пісень визначає їхнє виникнення (наприклад, пісні до танців, чумацькі, ремісницькі, емігрантські), але й пояснює їхню "ідеологію", закономірність створення поетичної картини світу, яка моделюється з урахуванням також і позатекстових зв'язків. Переконавання про співвіднесеність пісні з ритуалом на різних рівнях – від включення в самий обряд або співвіднесеності з певними його етапами до обрядово-ритуального й міфологічного поля – веде до особливого обрядового фону в ліричному творі. У піснях його можна уявити, наприклад, як систему взаємин між учасниками обряду (як партія нареченого й партія нареченої у весільній пісенності, а в найзагальнішій перспективі – у парному протиставленні чоловічий/жіночий, канон "її" та "його" в піснях про кохання). В іншому аспекті обрядовий фон у ліричних піснях пов'язаний із не випадковістю тексту твору, його традиційністю, який не несе для учасників (виконавця й слухачів) нової інформації.

Характер того, що ми нечітко назвали "традиційністю", окреслює саме співвіднесеність дії повторюваності та формульності у фольклорному тексті. Так і однією з



істотних тенденцій усної поезії є повернення до фольклорного "континууму". Справа не в тому, що в пісні ми не знайдемо висловлювань, які б пояснювали смисл повідомлення. Ця функція можлива, бо "мова" фольклору дозволяє нам відчитати його через певні встановлені значення, смисл яких відомий носієві традиції й сакраментальний для цього типу культури. Близька до цього ситуація наявна в ритуалі: явище чи предмет у ряді випадків у вербальній частині обряду не описується, бо він знаходиться поруч під час виконання обрядодії або просто тому, що значення об'єкта заздалегідь відоме й для виконавця, й для пасивного учасника обряду, адже вони обидва є носіями однієї "мови". Вплив традиції на ліричну пісню не лише "семіотичний": відповідно до зростання традиційності, неумотивованості пісенного твору, його виконання так само, як і виконання обряду, узвичаєно, незалежно від смислу тексту.

Та для розуміння суті ритуалу не лише в операційному, "технологічному" плані важливим залишається твердження: ритуал використовується не для підтвердження чи укорінення факту, який вже відбувся. Він конструює, створює його й на кінець є цим фактом, через який найповніше виражається сутність ритуалу та його глибинний смисл як творення. У цій ситуації ритуал постійно актуалізує, ставить і вирішує цілий ряд надзнакових проблем, які відносяться і до міфологічного рівня: виявлення відмінностей і встановлення зв'язків між різними варіантами протиставлення людини/нелюдина, усунення протиставлення життя/смерть, встановлення зв'язків подібності між людиною і світом. Зрештою, на ранніх етапах розвитку людської думки різниця між світом як таким і його сприйняттям людиною була відсутня. Людина лише намагалася суб'єктивно повторювати навколишню природу, не протиставляючи "я" і "не – я", а світ, уявлюваний первісною людиною, наново створюється її суб'єктивною свідомістю як друга об'єктивна реальність. І такою світоглядною й обрядовою основою давнього світобачення, яка не послідовно описує світ, а прагне уявити його й пояснити загальну картину, ототожнюючи, словами О. Потебні, "суб'єктивне й об'єктивне" [11], є міф і ритуал. А фольклор, надаючи слову значення головного засобу пізнання й вираження, зберігає цей замкнений репертуар образів.

*Метафорична форма осмислення світу.* Значно важче помітити явище "міфу" на терені поезики усної лірики. Тож наступна частина наших міркувань про генезу ліричної пісні має бути пов'язана з "міфотворчістю". Відомий найпоширеніший шлях пошуків у фольклорних творах міфічного через протиставлення його сфері розумового буття, акцентування на розмежуванні фактів вербальної творчості від інших способів художнього вираження та проявів психічної діяльності людини обмежує для нас розуміння цього явища. Причиною тому – уявлення про "міф" як просто повну тотожність якоїсь ідеї та її матеріального образу в слові. Однак міфотворчість стає способом ставлення людини до світу й визначення свого місця в ньому, хоч міфопоетичне залишається невіддільним від міфологічної "тілесності", бо слово-символ, стверджує філософія, є "видимим тілом якоїсь невидимої душі" [13, с. 224-225]. Отже, можна було б сказати, що у фольклорному пісенному тексті міфотворчість ми пізнаємо через стереотипи – архетипи, символи, метафори – або просто через слово та спроби його перекладу поезією. Але це лише одна з функцій міфичності в народнопоетичній практиці.

Змінність і невловимість значення міфу – таку оцінку дають майже всі його дослідники. Історія поняття "міф" теж переконує в його багатофункціональності.

Довідникова література визнає міф і релігію узалежненими формами культури та констатує, що слово "міф" у стародавніх греків означало оповідь про діяння богів і героїв, казку, легенду, переказ чи байку, тобто будь-яку оповідку, якій приписували істинність чи приймали за вигадку [9]. Скажімо, для Платона міф був, по-перше, поетичною функцією, по-друге – фантастичною оповіддю. Натомість у "Поетиці" Арістотеля одне із значень слова "міф" зводиться до сьогочасного значення слова "фабула" [7, с. 334]. Новочасна гуманітарна наука, виходячи за межі історичного коріння вузького значення слова "міф", потрактує цей "синтетичний продукт інтелектуальної діяльності" [4] як систему раціональних знань, естетичний канон або систему емоційного пізнання, обґрунтованню моралі, звичаїв та обрядів, іншими словами, як витоки культури й життєву умову художнього впродовж віків. Саме такий еволюційний шлях від первісної, "примітивної" свідомості до мистецтва окреслюється в науковій позиції І. Франка, котрий у студії "Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних" пише: "що для первісного чоловіка становило зміст і грозу життя духовного, то для нас єсть тільки оздобою життя, ідеальною іграшкою уяви, що колись було релігією, то нині єсть поезією" [14, с. 333]. Отже, дуалізм міфу породжує не просто різні наукові підходи в його вивченні, а програмує різноманітні художні виявлення міфологічного у фольклорних текстах.

У цьому сенсі можна сказати, що поетичне мислення слід розуміти як явище аналогічне міфологічному, але не тотожне. З одного боку, ми маємо розуміння усної поезії як своєрідної продовжувачки архаїчного фольклору (обрядів та обрядової пісенності), а з іншого боку – як ідею ієрархії кодів, що прийшли з міфологічного мислення та фольклорних явищ старших часів, а ще з іншого – якщо пісня містить у собі міфологічний або багатозначний мотив на зразок життя, смерті, душі, долі, дороги, то це, як правило, уже інтерпретований образ часто за допомогою механізмів суспільної символізації й ліризації. Та й говорять більше обидва типи мислення – міфологічне й поетичне – не про твори культури, а про людей, котрі їх складають. Відповідно, лірична пісня сприймає міф і ритуал як творчий принцип, як життєво необхідний для існування жанру народної культури поліфункціональний символічний механізм, наділений інтегральною та конструюючою функцією.

Інший довід у відповіді на це запитання ми знаходимо в тих дослідників міфології (К. Юнга, С. Аверінцева, О. Лосева), котрі прямо пов'язували міф із дійсністю, визначали його як "саме життя", бачили в ньому не ідею чи поняття, не схему чи алегорію, а оповідь, яка сприймалася за дійсність, точніше – за рецепцію дійсності. То природно, за таких умов, і в ліричній пісні, оберненій до первісної єдності – міфу, міфологізована дійсність виступає принаймні у двох різновидах. У першому йдеться про образи речей, їх відбитки як символічні показники психологічно завершеного образу людини. Другий різновид окреслюється тим, що в пісні особистість сама належить до символів, вона спізнає себе в міфі як колективному творі минулого, переживає його в слові.

Крім цього – основоположного – зв'язку, між міфом та суб'єктом у ліричній пісні наявний підсвідомий процес пошуку людиною в момент емоційного напруження готового рішення, відповіді на певну складну й непереможну ситуацію. Така актуалізація в пісні психологічного стану ліричного героя є важливою, оскільки вона власне й витворює міфичність, в якій перебуває дійова особа. Це доводить уже аналіз сюжетів ліричних пісень, у яких не подієвий або часовий план дає їм розвиток, а



їх творить динаміка розвитку думки, настрою, очікування, бажання, рефлексії, переживання. До слова сказати, етнолінгвісти, етнологи, психологи, нейропсихологи переконані, що таким готовим рішенням у конфліктній ситуації, вірогідно, є міфологічне пояснення, введення у свідомість якогось метафоричного образу, який створювався на основі подібності або збігу в часі якихось фактів [6]. Однак було б ілюзією вважати, що така постановка питання звільняє дослідника усної поезії від залучення аксіологічної проблематики, пов'язаної з системою ціннісних орієнтацій реального життя.

Звертаючи увагу на діалектику суб'єкта і об'єкта в пізнанні, підкреслюючи активну участь людини у формуванні поетичного образу світу, водночас зауважимо: сам міф для первісної свідомості був не словом-оповіддю, – а словом-реальністю, яке колективно "переживалось", "програвалось", "відтворювалось" у колективних містеріях-діяннях, а міфологія – реально-діяльною, емоційно-життєвою, бо ототожнювала образ-слово з самою реальністю. Найбільш очевидним проявом цього процесу в різних типах культур є виникнення варіацій відомих міфологічних систем. Міф давав можливість людині зіставити свій індивідуальний досвід з моделями досвіду світового. Міф виступає не просто як рання історія людства, а як якась всеосяжна формула, код до розуміння не тільки минулого, але й сучасного та прийдешнього, міфологізуючи дійсність.

До прикладу, у праці "Первісне мислення" К. Леві-Строса, автора теорії міфологічного мислення як системи знаків, можна прочитати таку концепцію: міф є категорією сучасного мислення, яка доволіно використовується для об'єднання під одним і тим же терміном спроби пояснити природні феномени, твори усної культури, філософські концепції та випадки виникнення лінгвістичних процесів у свідомості суб'єкта [8, с. 45]. Ця думка провадить до наступного висновку: міф полісемантичний і здатний охоплювати різні явища людської діяльності. Справді, в архаїчних суспільствах соціально-психологічні функції міфу пояснюють закони, етичні цінності, вони стають основою вірувань, традицій, кодифікують правила поведінки та взагалі всі сторони життя людини, тісно поєднуючись з обрядами. Своєю чергою міфопоетичне мислення, окреслюючись єдністю духовного та природного, творило й творить із ідейно, тематично, естетично полісемічної пісні послідовницю діяльності міфу. Йдеться тут про властивість усної лірики як стадіально пізньої форми фольклору повторювати типові архаїчні моделі в нових і значно трансформованих модусах: у поетичних мотивах, символах і образах, змінених під наростаючим впливом естетичного, емоційного плану. До часу записування українська пісенна традиція набула реально-побутового, чуттєвого забарвлення.

І ось іще один важливий аспект. Ми повинні усвідомлювати те, що пісенний текст виступає як елемент традиційної культури та як мистецтво слова. Саме така сукупність рис визначає семіотичність ліричної пісні, враховуючи її підтекстові зв'язки, ритуально-магічні, соціально-побутові функції, бо з точки зору походження вона великою мірою виявляється пізнім результатом розкладання первісної ритуальної нероздільності й забуття початкових міфологічних смислів. Але лірична пісня, надаючи слову значення головного засобу пізнання "життєвого світу" та його вираження, зберігає цей відкритий до повторення репертуар кодів в естетичній перспективі. Міфологеми – мотиви чи образи міфологічної системи – бувають уже не тільки засобом упорядкування світу, а тотальним, характерним або домінуючим способом художнього мислення не тільки куль-

тур архаїчних, але вони можуть входити в найрізноманітніші типи культур на рівні певного фрагменту, метафоризму, спрямованого не тільки на словесне, звукове, зорове осмислення, а й на естетичне.

Отже, лірична пісня в жанровій площині формується в принаймні двох вимірах. Перший визначається ритуалом через стосунки дії традиції в пісенних мотивах чи орієнтацію пісні на повторне повідомлення етнотексту. Натомість другий вимір додає сприйняття самого ритуалу, що є центром формування і буття ліричної пісні, як проекцію сфери міфології. Але які умови повинні виконувати міф і ритуал, щоб побудувати генетичне означення лірики? Про це писав О. Веселовський, створюючи свою "історичну поетику". Учений схильний був вважати народний обряд важливою складовою "синтетичного мистецтва" та джерелом не тільки танцю, музики, але й поезії. Міф і ритуал – як це в цілому доводить теорія первісного синкретизму ігрових форм О. Веселовського, хоча і залишає поза увагою синкретизм первісного мислення, "світоглядний симбіоз" [15, с. 19], – об'єднуються не стільки своїм спільним походженням, скільки семантичною єдністю, яка є найголовнішою рисою ранніх форм мистецтва. А оскільки для свідомості первісної людини характерні ще й конкретність, повторення, одноцільність минулого й сучасного, то старе залишається в новому. Лірику, як і деякі риси народного поетичного стилю, О. Веселовський виводить, зокрема, з весняних обрядових ігор, з емоційних вигуків хору та вираження "колективної емоційності", показуючи семантичну етимологічну близькість понять пісні – слова – дійства – танцю, а також пісні – заклання – ворожіння – обрядового акту, і пов'язує виділення лірики серед інших родів поезії з індивідуалізацією поетичної свідомості. Теорія первісного синкретизму О. Веселовського мала пояснити генезу поетичних форм. Але вона повинна була співвіднесяти також із особливостями поетичного стилю, який учений розумів як явище аналогічне міфу, проте незалежне від самого міфу, бо "зв'язок міфу, мови й поезії не стільки в єдності переказу, скільки в єдності психологічного засобу" [2, с. 133]. У такому контексті синкретизм первісного мистецтва треба розуміти не як змішування, а відсутність відмінностей між певними поетичними родами та іншими мистецтвами.

Але синкретизм первісного мислення, про який ми ведемо мову, є певним проектом творчості загалом. Саме тут виявляється згадана інтегральна та конструююча функція міфу і ритуалу. Ми пам'ятаємо: оскільки міф це, як і в ритуалі, – закон, світобачення, але з тією різницею, що це уявлення про світ у слові, то межа між ритуалом і міфом на рівні змісту, предмета не така вже й відчутна, а ритуал виступає формою реалізації міфологічних уявлень про світ, моделлю світу. Одним словом, міф і ритуал рівнозначні семантично. І ця семантична єдність міфу і ритуалу – синкретизм ідеологічний – невідмінний засновок первісного синкретизму видів мистецтва і родів поезії та найголовніша риса ранніх форм мистецтва. Однак це стосується також і пізніших форм мистецької практики людини – усної лірики. На семантичному рівні синкретизм міфу і ритуалу в народній ліричній пісні виявляє єдність, оскільки вони – міф і ритуал – описують один і той же об'єкт – макрокосм через світобачення людини, через її мікрокосм.

Стосунок позаобрядової пісні до міфу і ритуалу – це не лише проблема генези жанрового явища. З нинішнього погляду важливішою є справа опису законів міфосвідомості й міфотворчості в розвитку поетичної форми усної лірики. У той же час для виявлення та вивчення архаїчних форм свідомості в ліричній пісні необхідно виділити й інший фольклорний матеріал, який

має суттєві й текстові, й позатекстові зв'язки з нею. У такому жанровому відборі перевагу слід надати, природно, обрядовим пісням (веснянкам, колядкам, щедрівкам, купальським та петрівчанським, весільним, голосянним) не стільки в плані їх тематичної зближеності, а як таким, що зберегли архаїку й ритуально-міфологічні ознаки у більшій мірі. А щоб максимально наблизитись до адекватного розуміння фольклорних стереотипів у ліричній пісні, виникає необхідність залучення іншого матеріалу – "мали" фольклорні форми (побажання, магічні примовляння, ритуальні закликання, тексти, що супроводжують ворожіння, акти магічної, знахарської та виробничо-побутової практики, формули замовлянь), які цінні не лише високим рівнем їхніх позатекстових зв'язків, глибокою закоріненістю в контексті ритуальної поведінки, але й великою усталеністю, формульністю, що дозволяє зберегти образні елементи архаїчних рівнів культури.

З перспективи дослідницької, прочитується закономірність: у творах усної лірики маємо дві площини функціонування архаїчних рівнів культури. Перша – коли пісня щедро використовує конкретні міфологеми й трансформує в залежності від своєї жанрової структури у "фігуру поетичної мови". А друга – коли поетична мова ліричної пісні значною мірою сприяє консервації семантики міфологеми, її глибинного смислу, оскільки відокремлює її від основного обряду, основного жанру або від початкового уявлення, які часто вже в чистому вигляді зникли або стерлися. Таким чином давня культура живе в новій, пісенній, культурі, розвиваючись за внутрішніми законами міфології, і в новому зметафоризованому вигляді проявляє себе в поетичному мисленні. Сукупність прийнятих у традиційній культурі кодів можна вважати символічною моделлю світу цієї культури, яка в пісенному тексті побудована як план вираження і як план змісту. Причому у своєму другому значенні, тобто у надмовному характері, вона виступає не стільки відокремленою формою уявлення людини про світ або її зацікавленням до свого існування, скільки символічною формою співвіднесення з іншими культурними текстами, що ними є міф і ритуал. У філософському аспекті вся проблема давньої свідомості взагалі виражена в основних його принципах – як міфологічний дуалізм або, словами Л. Леві-Брюля, як "містична співпричетність" між людиною й навколишньою дійсністю.

Відтворення архаїчного світогляду є, зрештою, непростим завданням. Але одну з прикмет світосприйняття давньої людини зберігає фольклор. У генетичному ланцюзі "міфологічний дуалізм – фольклор – лірична пісня" творче уявлення світу передається через подвійне протиставлення як універсальний засіб раціонального опису картини світу й спосіб визначення буттєвих, просторових, часових, соціальних та інших його характеристик (на зразок життя/смерть, небо/земля, верх/низ, близький/далекий, правий/лівий, парний/непарний, великий/малий, чоловічий/жіночий). У цій "примітивній" філософії, природно, виявляється наївна діалектика первісного мислення, яке сприймало світ, об'єкт чи дію тільки у вигляді подвійної єдності, у вигляді парних протиставлень, які прямо не існують. Але цей універсальний прийом протиставлення легко поширився на всю сферу культури. Принцип міфологічної свідомості – існування за прототипом – відтворює також і лірична пісня, що репрезентує одвічні явища людського буття, бінарність особистості, мінливість психіки людини. Через міфологічні мотиви й символи-знаки вона, у принципі, переносить діалектику найпростішої просторової та чуттєвої орієнтації людини в план "особистості" ліричного героя і навіть привносить із собою певне

емоційне поле. І тут ми маємо зауважити, що всі ці "коди" і "структури", за якими в примітивній культурі створювалась картина світу, яка пояснювала й упорядковувала його, були, по суті, мнемотехнічними засобами, тобто смисловими точками в мистецтві запам'ятовування – системі особливих способів, що полегшують осмислено нотувати в пам'яті суттєві й значимі, зберігати й відтворювати цю інформацію переважно шляхом утворення асоціацій – в образах і враженнях, що є аналогами дійсності. Міфологічна традиція дбає не про просте пояснення світу, а про його збереження.

Підсумовуючи міркування про генезу й еволюцію ліричної пісні, можна подивитися на них з двох перспектив. В історичній перспективі народна пісенна лірика XVII – XXI ст. не схожа на архаїчну поезію, яка супроводжувала календарні чи родинні обряди, своїм специфічним світовідчуттям і відповідно способом ліричного висловлювання. Тому особливо суттєвими будуть зміни в жанрі як найбільш віддаленому, наприклад, від ритуалу і безпосередньо не пов'язаному з конкретними умовами й обставинами виконання. Але процес утворення жанрового явища не може потрактовуватися як суто механічний і обмежуватися на звичайному запозиченні тематичного репертуару чи окремих стильових засобів. Кожний жанр фольклору цілком самостійний не тільки за тематичним змістом, поетикою, але й за тією роллю, яку він виконує в побутових сферах.

Лірична пісня, як "молодий" жанр народнопоетичної творчості, видається, більш за всі інші має позаритуальне побутування й пов'язана лише з пристосованістю сюжету до дійсності. Однак ми вже не раз переконувалися в тому, що цього недостатньо для визначення неритуальності пісні, бо сам акт її виконання є ритуалом, а творів, не віднесених до певних умов виконання, виявляється, взагалі не існує. Оскільки важко визнати нормальним для побутування пісень їхнє виконання "для себе", на самоті, то ж будь-яка з них має свої умови виконання (танок, досвітки, вечорниці, "вулиця", проводи та ін.) – тобто реально можна говорити тільки про появу пісень в одному або в різних позавербальних оточеннях. Та й пісенна структура є провідником і внутрішніх зв'язків у творі (окремих його елементів, слова й наспіву), і зовнішніх – приуроченість до обрядової дії, умови та манери виконання. Через свою традиційну унормалізованість тексти ліричних пісень виходять далеко за межі художнього опису реальних життєвих ситуацій, розкриваючись як певний ритуалізований акт. Пісні містять ритуально-символічний і міфологічний план, який більш інформативний тим, що надає смисл усьому, що відбувається. Ми мусимо визнати й те, що поетична свідомість творців пісенного фольклору надовго залишається ще переважно міфологічною, хоч і значно затемненою. У ліричних піснях навіть реальні явища дійсності (життя, смерть, любов, щастя, горе, доля, добро, зло) співвідносяться з тими моделями, які містять колективна пам'ять і надперсональний досвід, значення їх виражаються за схемою міфологічної моделі світу, а все, що виходить за рамки стереотипізованого досвіду, оголошується неважливим. Тому видається цілком вірогідним припущення, що ліричну пісню повинен супроводжувати міфологічний та ритуальний фон. І у цьому випадку вона має навіть ряд переваг у порівнянні з міфом і ритуалом, втім не на рівні включення окремих елементів архаїки, а як активний учасник реалізації світоглядних моделей, "дометафор", котрі пісенний текст не пояснює, але вони пояснюють у ньому все. Хоча, звичайно, міфологічна й ритуальна семантика сюжетів, мотивів чи символів не усвідомлюється творцями фольклору, як, скажімо, античний фольклор не розуміє й не пам'ятає семантику міфу.

## Список використаних джерел

1. Бодянский О. О народной поэзии славянских племен / О. Бодянский. – М.: В типографии Николая Степанова, 1837. – 154 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вступ. ст. и прим. В. М. Жирмунского: [монография] / А. Н. Веселовский. – Л.: Государственное издательство "Художественная литература", 1940. – С. 200–382.
3. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті: [монографія] / С. Й. Грица. – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.
4. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору: [монографія] / В. Давидюк. – Луцьк: Вежа, 1997. – 296 с.
5. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору: Матеріали до лекції / І. Денисюк // І. Денисюк. Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. – Т.3: Фольклористичні дослідження. – Л.: Вид-во Львівського університету ім. І. Франка, 2005. – 403 с.
6. Див.: Воронин С. В. Основи фоносемантики / С. В. Воронин. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1982. – С. 9; Байбури А. К. Ритуал в традиційній культурі: Структурно-семантичний аналіз восточнославянських обрядів / А. К. Байбури. – СПб.: Наука, 1993. – С. 10; Черепанова І. Дом колдуньи: Язык творческого Бессознательного. – М.: Издательский дом "КСР+", 1999. – С. 114; Поршнева Б. Ф. О начале человеческой истории: Проблемы палеопсихологии. – М.: Мысль, 1974. – С. 437.
7. Кузьма Е. Категорія міфу в літературознавчих дослідженнях / Е. Кузьма // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.: [зб. статей / Упорядк. Б. Бакули; за заг. ред. В.

Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка]. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – С. 332–351.

8. Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня // Первобытное мышление: [Пер., вступ. ст. и прим. Б.А. Островского] / К. Леви-Стросс. – М.: Республика, 1994. – С.37–337.

9. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 2. – К.: Видавничий центр "Академія", 2007. – С.53; Українська фольклористика: Словник-довідник. – Тернопіль: Видавництво "Підручники і посібники", 2008. – С. 251–252.

10. Потебня А. А. О доле и сродных с нею существах // Слово и миф / А. А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – С. 472–517.

11. Потебня А. А. О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий // Слово и миф / А. А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – С. 379–443.

12. Тэрнер В. Символ и ритуал: [монография] / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – 274 с.

13. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины // Соч.: в 2 т. – Т.1. – Ч. II / П. А. Флоренский – М.: Правда, 1990. – 447 с.

14. Франко І. Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних // Збір. творів: у 50 т. – Т. 26 / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 332–346.

15. Фрейдберг О. М. Введение в теорию античного фольклора. Лекции // Миф и литература древности: [монография] / О.М.Фрейдберг – М.: Восточная литература, 1998. – С. 10–122.

16. Элиаде М. Космос и история: Избранные работы: [монография] / М. Элиаде. – М.: Прогресс, 1987. – 312 с.

Надійшла до редколегії 24.09.15

L. Kopanytsya, Doctor Of Philological Sciences, Professor  
Kyiv National Taras Shevchenko University, Kyiv

## PHENOMENON AND MECHANISMS OF THE LYRICAL SONGS. MYTH AND RITUAL AS A CREATIVE PRINCIPLE

The article highlights promising lines of genre interpretation of the genesis and evolution of traditional consumer lyrical song and myth-ritual song text analysis principles.

Keywords: lyrical song, myth, ritual, creative principle, multifunctional symbolic mechanism.

Л. Копаница, д-р філол. наук, проф.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

## ФЕНОМЕН И МЕХАНИЗМЫ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН. МИФ И РИТУАЛ КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРИНЦИП

В статье освещены перспективные линии жанровой интерпретации генезиса и эволюции традиционной лирической песни и мифо-ритуальные принципы анализа песенного текста.

Ключевые слова: лирическая песня, миф, ритуал, творческий принцип, полифункциональный символический механизм.

УДК 398(477.43)–053.5

В. Щегельський, здобувач  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

ЛОКАЛІЗАЦІЯ ЧАСО-ПРОСТОРОВОЇ МОДЕЛІ ДИТЯЧОГО ЖИТТЯ  
(НА МАТЕРІАЛІ ІГРОВОЇ ТРАДИЦІЇ ПОДІЛЛЯ)

У статті на основі комплексного аналізу текстів народних ігор Поділля як національно-ідентичних фольклорних форм виокремлюється часо-просторова модель дитячого соціуму. Запропоновано авторське визначення фольклористичної категорії "гра". Увага акцентується на гендерному, віковому, соціальному цензі учасників.

Ключові слова: українська ігрова традиція, час, простір, етнорегіон Поділля.

Сучасне наукове осмислення ігрової культури потребує насамперед розкриття основних етапів формування фольклорної свідомості українців, що створювалася століттями, а саме: зв'язок народних ігор, забав із давніми ритуалами та міфологічними уявленнями, поступове "звільнення" подільського фольклору від релігійних форм та культів, перехід до відносно "автономного" функціонування регіональних ігрових форм. Розвиваючи традиції вітчизняних учених-гуманітаріїв, сучасні дослідники народної творчості намагаються глибинно осмислити предметне поле і науковий статус фольклору та фольклористики, утвердити необхідність поліаспектного аналізу різножанрових фольклорних форм. Враховуючи сучасні тенденції вітчизняної науки про народну творчість аналізувати фольклорний об'єкт на перехресті предметних полів філології, філософії, соціології (адже "філологія має на меті дослідити фольклорний текст як гармонійний, цілісний, не лише власне філологічний, продукт архетипної пам'яті, емоції, думки, психологічних настанов людини як члена суспільства" (О. Івановська)), існує наукова потреба у представленні ігрового фольклору українців, подолян зокрема, як син-

кретичного творчого явища, де процес текстотворення постає як креативна сила народу, соціуму, індивіда.

Теоретико-методологічною базою дослідження є праці О. Бодяньського, М. Грушевського, М. Максимовича, О. Потебні, І. Франка та ін., а також сучасні концепції С. Грици, П. Гуменюк, В. Давидюка, М. Дмитренка, Л. Дунаєвської, О. Івановської, Т. Колотила, Л. Копаниці, Я. Левчук, О. Чебанюк, С. Щербак та ін. У дослідженні враховано досвід відомих подільських дослідників І. Галька, А. Димінського, М. Доорохольського, П. Ланевського, М. Сімашкевича, Є. Сіцінського, П. Чубинського, В. Шероцького, К. Шероцького, В. Якубовича, Х. Ящуржинського та інших.

Розглядаючи часо-просторову модель народної гри, ми пропонуємо авторське визначення фольклористичної категорії "гра": **гра** – уявна реальність, яка досягається внаслідок продуктивної творчої взаємодії двох і більше суб'єктів ігрової комунікативної діяльності в межах усталених (традиція) добровільно прийнятих умовних правил із обумовленим рівнем імпровізації (новація). Визначальною в часових і прос-

торових характеристиках аналізованих народних ігор є домінуюча роль пісенного субтексту ігрового тексту.

Ігровий текст є синкретичним комплексом, який передбачає єдність вербального, акціонального та предметного складників. Грі притаманне чітке окреслення ігрового часо-простору та гендерного, вікового, соціального цензу учасників. Елементарною формою ігрової практики є дуальна комунікація "мати↔немовля" (сучасна теорія бондингу). Ідентифікатором ігрової ситуації є встановлення балансу на рівні вікового цензу "дорослий / малий": звертаючись до немовляти "дитячою мовою", мати як гравець долає вікову дистанцію й уподібнюється дитині; звертаючись же до дитини "на рівних", навпаки, наділяє контрагента ігрової ситуації (немовля) "дорослими" якостями. У такій рольовій ситуації мати за емоціями немовляти розпізнає і вербалізує невисловлений ним текст. Таким чином, при рольовій домінанті матері гравець-немовля все ж впливає на вибір форми, засобів і змісту гри. Тобто, монолог матері, наділений ознаками діалогічності, є маркером дуальної комунікації, а відтак – й елементарної ігрової практики. Ігровий час дуальної комунікації "мати↔немовля" сакралізується, адже для дитини найвагомішим є збереження особливого, "святкового" стану, дитячого бажання неперервності гри, надання їй максимальної часової тривалості та поляризується із профанним. Отже, створюється своєрідний "ідилічний хронотоп", який сприяє розвитку комунікативних та пізнавальних якостей дитини.

Я. Левчук у монографічному дослідженні "Традиційна українська дитяча субкультура у висвітленні когнітивної культурології" зазначає, що "першими архітекторами світобудови дитини є дорослі: саме вони вводять її у світ мови, матеріальної та духовної культури, саме вони засобами культури й мови задають ті найважливіші просторово-сміслові координати, які допомагають дитині набувати й усвідомлювати її особистий досвід" [4, с. 81].

Діагностуючи процес національного становлення та "улюблену несхожість" українського фольклору, П. Чубинський у четвертому томі "Праць..." не випадково значну увагу присвятив дитячим іграм, що супроводжуються піснями, адже неповторна родинна атмосфера, звучання пісні з уст матері чи близької людини запам'ятовується на все життя. Час, коли звучить материнська пісня чи примовляння, об'єднується, "розчиняється", зливається із часом гри. Рідна людина як ініціатор гри з дитиною намагається стерти межу між минулим, сучасним і майбутнім. Розширення ігрового репертуару для немовляти шляхом залучення ширшого кола учасників ігрової комунікації зазвичай ініціюється матір'ю, яка прагне соціалізувати дитину в родині (ігри дорослих із дітьми: "Ладки", "Дибидиби", "Іхав-іхав пан", "Сорока-ворона" та ін.). У грі дорослих із дітьми "Ладки" разом плещуть у долоні, примовляючи: "Ладки, ладки!.. / Побилися бабки; / А за що? За кисіль, / Щоб наївся Василь... / Шуги, шуги, шуги!" Привчаючи дитину ходити, її ставлять на ноги, відходять від неї і кличуть до себе: "Дибидиби!.. / Йшла баба по гриби, / А дід по опеньки / В неділю раненько" [8, с. 32].

Монологічна форма викладу лише підкреслює спрямованість гри на розвагу, невимушеність, відкритість, створення веселого настрою. Ігровий час спрямовано насамперед на утвердження родинних зв'язків між дитиною і родичами, які її оточують, це – час виявлення особливих почуттів і симпатій до дитини. У грі "Ласочка" няня гладить дитячу руку, примовляючи: "Ласочка, ласочка, де ти була? / У Бога служила. / Що заслужила? / Кусок сала. / Де покпала? / Під столом. / Хто вкрав? / Оришка меле хвостом / Як мишка" [8, с. 32–33]. Гумо-

ристичний діалог допомагає вловити різноманітні відтінки настрою. Простір гри однорідний, ізотропний, максимально локалізований, підпорядкований ігровій меті – концентрації прагнень матері чи рідних людей перебувати і фізично, і духовно найближче до дитини, передати дитині свої найсокровенніші прагнення і бажання.

Гра "Сорока" продовжує розвивати ігрові заборони дорослих з дітьми: "Сорока, ворона / На припічку сиділа, / Діткам кашу варила. / Цьому дам, цьому дам, / Цьому дам і цьому дам; / А цьому не дам, / Бо цей буцман / Дров не носив, / Діжі не місив, / Хати не топив, / Діток гулять не водив!.. / Шугай-гай на бабину хату / Пирогів їсти!.." [8, с. 33]. "Режисером-постановником" цієї гри, як і ігор "Печу, печу, хлібчик" [8, с. 34], "Зайчику, зайчику" [8, с. 34], постає рідна або близька людина. Саме вона створює своєрідний "ідилічний хронотоп", розвиваючи комунікативні та пізнавальні властивості дитини. В основі ігор такого типу – закріплення в дитячій пам'яті неповторного материнського ставлення, заспокоїливих рухів, жестів, оптимістичного сприйняття дійсності, пов'язаної із реальною присутністю тих людей, які творять родинне коло. Обнявши голову дитини, мати бережно похитується і співає: "Зайчику, зайчику, / Де ти бував? / У млині, у млині. / Що ти чував? / Там були кравчики, / Перебили пальчики – / Ледве я втік, / Через попів тік, / Та через колоду, / Та хвостиком у воду / Шубовсть!" [8, с. 34]. У дитячій свідомості фіксується лише одна риса фольклорного персонажа, представлена в цій грі, – швидкість, спритність, однак варто зауважити, що в українському фольклорі його неоднозначна символіка розкривається залежно від жанрових та регіональних особливостей. Відзначимо, що в іграх із дітьми утверджується особливий статус жінки і матері, яка перебуває в центрі часо-просторової моделі. Мати дотримується послідовності правил гри, утверджує її ціннісне значення, допомагає дитині усвідомити сімейну єдність і любов як її основу. Зазначимо, що ігровий простір сприймається як "освячена територія", що "оберігає", підтримує певний порядок, рівновагу. "Всередині ігрового простору, – наголошує Й. Гейзінга, – панує особливий беззастережний лад. І тут ми відкриваємо одну, вельми позитивну рису гри: вона творить лад, вона сама є лад, порядок. У недовершенийсвіт, у життєвесум'яття вона приносить тимчасову, обмежену довершеність" [1, с. 17]. Однією з довершених рис є те, що в грі матері й дитини найвиразніше виявляється краса материнських рухів, а пісенні та віршовані ритми відтворюють гармонію їхніх стосунків.

Сучасний дослідник подільського фольклору З. Яропуд слушно підкреслює: "Особливо велику роль у розвитку дитини у ранньому віці має інтонація – як мовленнєва, так і музична. Загальновідомо, що розмовне мовлення складається з компонентів, які становлять основу музикальності, а емоційну структуру цілком можна відтворити музикою. Вимова звичних слів з певною інтонацією, з різними музичними нюансами відкладає у свідомості дитини своєрідний ореол інтонацій, залишає в ній від слів, і створює "матерію" для формування в майбутньому емоційних програм" [9, с. 141]. У навчально-методичному посібнику З. Яропуда "Прилетіла ластівочка (українська пісенно-фольклорна спадщина Поділля)" (2000) представлені характерні для цього регіону колискові пісні з розміреною ритмікою, що виконуються в повільному чи помірно темпах, створюють спокійну і гармонійну атмосферу, реалізують згадану дослідником чуттєву, "емоційну програму". Перша колискова більш давнього походження і зберігає сліди архаїчності: "А-а, а-а, а-а, а, / З'їли вовки барана, / А ягничку з'їли пси. / Ти (ім'я), засни. / Бо прийдуть вірме-

ни злі, / А в них зуби є такі: / У першого – золоті, / У другого – срібні, / В третього – залізні. / Ти не бійся, а засни. / Ми їх виженем з ноги – / Дідо кочергою, / А я лопатою" [9, с. 148].

На відміну від більшості колискових пісень, у центрі яких – типові образи тваринного світу, у цій колисковій є образи чужинців ("вірмени злі"), що вказує на історичні реалії Поділля. У дитячих іграх, що супроводжуються піснями, уявний ігровий час і простір поступово збільшуються за допомогою використання природних та історичних реалій. Наголосимо, що в дитячих пісенних зверненнях досить помітний усе більший вплив християнських вірувань: "Чи на дощ, чи на сонечко / Одчини, Боже, оконечко" [8, с. 35]; "Дай, Боже, дощик / Цебром, відром, дойницею" [8, с. 35].

У, здавалося б, віддаленій від історичних реалій дитячій грі з мурашником виринають історичні згадки: "Комашки, комашки, ховайте подушки, / Татаре йдуть, й вас поберуть" [8, с. 35].

Відгомін далеких історичних подій звучить у різних жанрах сучасного подільського фольклору. Серед небагатьох дитячих закличок, що поєднали віру в магічну силу слова та історичну пам'ять і збереглися до нашого часу, є закличка, записана в селі Іванівці Славутського району Хмельницької області: "Ви, хмари, на татари! / А ти, сонце, під віконце! / Там діти гуляються, / Тебе дожидаються" [5, с. 181].

Історичні картини, окрім фольклорних джерел, допомагають відтворити географічні назви Поділля. Численні вторгнення татарських нападників, починаючи від монголо-татарського нашествия, коли край платив податки завойовникам, напади турецьких військ протягом століть "знайшли відбиток у топонімах Січенці, Мала Побіянка, Велика Побіяна, Татариска, Могилівка", – акцентує увагу історик В. Прокопчук [6, с. 14].

Окремі зразки, представлені П. Чубинським, безумовно, є певним наслідуванням "дорослого" обрядового фольклору: "Не йди, не йди, дощику, / Дам тобі борщику / У глинянім горщику, / Поставлю на дуба. / Дуб повалився, / Горщик розбився, / Дощик полився" [8, с. 35]. Водночас підкреслимо, що значний масив цього жанру відтворює стихію вільної дитячої гри, що вже "попрощалася" з утилітарними прагненнями "дорослого" світу. Не випадково в ігровому висловлюванні з'являється іронічний підтекст. Саме природний, невимушений, самодостатній і водночас святково-радісний характер дитячої гри розширює межі художнього простору, даруючи відчуття тієї свободи, що, можливо, існує лише в дитинстві. "Йди, йди, дощику" – саме під цією назвою звучить сьогодні дитяча пісня-закличка на Хмельниччині: у с. Великий Чернятин Старокостянтинівського району [5, с. 182], с. Федірки Волочиського району [5, с. 182], с. Лисогірка Дунаєвецького району [5, с. 183], с. Стригани Славутського району [5, с. 185] та ін.

Активного ігрового статусу дитина-гравець набуває за умови її спроможності уявно вийти за межі власного "я" (самотужки налагодити гендерний, віковий і соціальний ценз). Наприклад, дитячі ігри "Коні", "Дочки-матері", "Просо" та ін. мають імітативний характер та розширюють горизонти ігрової сюжетики. Гра "Дочки-матері" передбачає диспозицію "дочка / матір", і в межах цієї гри гравці проходять різні життєві ситуації, цикли "дорослого життя". Ігровий же час є уцільненим: кожна ігрова сюжетна лінія наділена спроможністю розгортати ігрові часові межі. Гра "Коні" орієнтована на дитяче прагнення без настанов, батьківської опіки "прожити" частинку "дорослого" життя, відчути себе справжнім вершником. Порівняно із часом, простір гри локалізований, адже вся увага її учасників сконцентро-

вана саме на здатності в заданих умовах проявити силу, швидкість, навички, що демонструють дорослі. У грі, окрім імітації, використовуються елементи театралізації, імпровізації (змагання, перегони). Учасники ігрового дійства дійсно часто виходять за його межі. Цю характерну дитячу рису влучно охарактеризував Й. Гейзінга, наголошуючи, що в захопленні дитина "буквально виходить за межі себе", "заноситься" так далеко, аж майже вірить, ніби й справді є тим чи тим, хоч і не втрачає повністю усвідомлення "повсякденної дійсності". Вчений визначає таке дитяче дійство не як удавану гру, а як "образне перетворення реальності" [1, с. 21].

П. Гуменюк зазначає, що "у грі ігровий простір (коло) потрібен для того, щоб ігрова дія відбувалася на певній території, за межі якої не повинна виходити, не порушуючи правил гри, а також – порядку і послідовності її проведення (тобто самої структури), від чого залежатиме досягнення кінцевого бажаного результату, спільного для гри і для ритуалу, рівноваги й гармонії учасників" [2]. В основі ігор дітей-пастухів "Шапошник або шапошки", "В неба", зимових забав "Спускалка", "Ковзалка", "Крутилка", великодніх ігор "Биток", "Котючка", "Навбитки" – упорядкованість, повторюваність.

В іграх з м'ячем "Каша", "Свиня", "Високий дуб", "Гілка", іграх дівчаток "Кукли", "Міст", "Ластівка", "Маківочка", іграх обох статей "Раз, два, три", "Сірий кіт", "Гуси", "Крук", "Ціці-баба, чи Куці-баба", "Квач", "Чіт чи лишка?" утверджується визначальна ознака гри: "вона вільна, вона – сама свобода. Зцієюзнакоюбезпосередньо пов'язана й друга: гра не є "звичайне" чи "справжнє" життя. Це радше вихід із рамок "справжнього" життя в тимчасову сферу діяльності, де панують її власні закони" [1, с. 15]. Гра єднає, згуртовує дітей з різних сімей, а її правила формують усталені форми, в яких кристалізуються етичні й духовні цінності, важливі для всіх. У дитячих колективних іграх "Пиж", "Блоха", "Бобер", "Журавель", "Дер-дер" та ін. вибір ігрового простору має символічне значення: гравці рухаються за колом або ж гра відбувається всередині кола, а саме коло є ігровим майданчиком. Такі просторові межі вказують на первинну функцію гри як складника ритуальної практики. Витоки дитячої гри "Журавель" сягають еротичних містерій → весільного ритуалу (танець-пантоміма – складник перезви). Перейшовши з часом до дитячого ігрового репертуару, гра зберегла первинні смислові акценти у вигляді ігрової атрибутики (палиця в руках гравця-журавля) та просторових меж, окреслених сакральним символом нескінченності (колом). Прагматика гри передбачає узгодженість часово-просторових меж, які є складником ігрових правил.

"Християнські та двовірні жанри, – акцентує увагу С. Росовецький, – збагачують палітру художнього простору доволі багатобічно. Так, у християнських легендах сакральний простір може мислитися і як чудесне продовження реального: уже було відмічено, що лаврські печери дивно продовжувалися до Єрусалима, а підземним ходом із Почаївської лаври можна дійти не лише до Києва, а й до пекла" [7, с. 521]. Яскравим прикладом такого збагачення є народні ігри, що супроводжуються веснянками. У дитячих іграх уявний ігровий час та простір поступово збільшуються за допомогою використання історичних фактів (маркерами автохтонної онтології народної гри є топоніми та алюзії на історичні факти ("За городи, за турецькі, / За причепи, за німецькі", "Попід гори турецькі, / Попід скали німецькі"), природні (ліс, гора, море) та побутові (хатка, поле, лікарня, школа, магазин) реалії. Так, ігровий локус гравців-пастухів компресується і водночас розширюється до меж пасовиська загалом та визначається ландшафтними особливос-

тями території. Сам трудовий процес випасання худоби, що передбачає залучення учасників з інших топосів, які інтегруються лише під час випасу в спільній грі, для дітей та підлітків-пастухів мислиться швидше ігровою ситуацією: дух змагальності, ігрового протистояння закладений а-priori. Час пастуших ігор маркований земле-робським календарем – період світлового дня від Юрія до Покрови.

Отже, процес соціалізації дитини відбувається через локалізацію дитячого простору дорослими в проекції на формування власне вікової моделі світобудови, яка визначить у майбутньому ознаку приналежності індивіда до певної культурної спільноти.

#### Список використаних джерел

1. Гейзінга Й. Homo Ludens / Йоган Гейзінга; пер. з англ. О. Мокровольського. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
2. Гуменюк П. Парадигма гри в українському фольклорі (семантичний та функціональний аспекти): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 / Гуменюк Поліна Олександрівна. – К., 2008. – 188 с.

V. Shchehelsky, external doctorate student  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

### LOCALIZATION OF TIME-AND-SPACE MODEL OF CHILDREN'S LIFE (ON THE MATERIAL OF GAME TRADITION OF PODILLIA REGION)

*In the article on the basis of comprehensive analysis of folkgames texts of Podillia region as national identical folk forms, time-and-space model of children's society is specified. The author suggests the definition of folkloristic category "game". The emphasis is made on gender, age, social qualification of participants.*

*Keywords: Ukrainian oral game tradition, time, space, ethnoregion Podillia*

В. Щегельский, соискатель  
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев

### ЛОКАЛИЗАЦИЯ ВРЕМЕННО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ МОДЕЛИ ДЕТСКОЙ ЖИЗНИ (НА МАТЕРИАЛЕ ИГРОВОЙ ТРАДИЦИИ ПОДОЛЬЯ)

*В статье на основе комплексного анализа текстов народных игр Подолья как национально-идентичных фольклорных форм выделяется временно-пространственная модель детского социума. Предложено авторское определение фольклористической категории "игра". Внимание акцентируется на гендерном, возрастном, социальном цензе участников.*

*Ключевые слова: украинская игровая традиция, время, пространство, этнорегион Подолье.*

3. Івановська О. Український фольклор: семантика і прагматика традиційних смислів: підручник / Олена Івановська. – К.: Експрес-Поліграф, 2012. – 336 с.

4. Левчук Я. Традиційна українська дитяча субкультура у висвітленні когнітивної культурології: монографія / Ярослава Левчук. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2012. – 240 с.

5. Маховська С. Дитина: родини, хрестини, перші кроки (родинно-обрядовий та дитячий фольклор Хмельниччини): монографія / Світлана Маховська. – Кам'янець-Подільський: Медобори-2006, 2013. – 216 с.

6. Прокопчук В. С. Дунаєвеччина: край і люди / Віктор Прокопчук. – Дунаївці; Кам'янець-Подільський: Зволейко Д. Г., 2013. – 352 с.

7. Росовецький С. Український фольклор у теоретичному висвітленні: підручник / Станіслав Росовецький. – К.: Вид.-поліграф. центр "Київський університет", 2008. – 623 с.

8. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П. П. Чубинским / Издан под наблюдением д. чл. Н. И. Костомарова. – СПб., 1877.– Т.4.: Обряды: родини, крестини, свадьба, похорони. – 793 с.

9. Яропуд З. Прилетіла ластівочка (українська пісенно-фольклорна спадщина Поділля): навч.-метод. посіб. / Зиновій Яропуд. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 172 с.

Надійшла до редколегії 19.10.15

Наукове видання



**ВІСНИК**

**КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО  
МОВОЗНАВСТВО  
ФОЛЬКЛОРИСТИКА**

**Випуск 1(26)**

**Друкується за авторською редакцією.**

**Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"**

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та електронні носії не повертаються.



Формат 60x84<sup>18</sup>. Ум. друк. арк. 6,4. Наклад 300. Зам. № 216-7955.  
Вид. № Іф1. Гарнітура Arial. Папір офсетний. Друк офсетний.  
Підписано до друку 09.11.16

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  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1103 від 31.10.02