

**Київський національний університет
імені Тараса Шевченка
Інститут філології**

**КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ
СЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ І ЛІТЕРАТУР**

**ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА
ЛЕОНІДА БУЛАХОВСЬКОГО**

Збірник наукових праць

Випуск 26

Засновано 1999 року

**Київ
«Освіта України»
2014**

Затверджено Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Протокол № 4 від 18 листопада 2014 р.

Свідцтво про реєстрацію друкованого засобу інформації видано Міністерством юстиції України серія KB № 1190077IP від 30.10.2006 р.

Видання затверджено ВАК України. Постанова Президії ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3 (філологічні науки).

У збірнику висвітлюються актуальні проблеми динаміки розвитку та функціонування слов'янських мов, а також різні аспекти слов'янського літературознавства. Залучено матеріали з української, російської, чеської, польської, болгарської, сербської, хорватської та інших мов і літератур.

Для науковців, викладачів вузів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

Рецензенти: **Бернадська Н.І.**, д-р філол.наук, проф.;
Єрмоленко С.С., д-р філол.наук, проф.;
Заярна І.С., д-р філол.наук, проф.

Редакційна колегія: **Астаф'єв О.Г.**, д-р філол. наук, проф.; **Баландіна Н.Ф.**, д-р філол. наук, проф.; **Гасіл І.**, д.філол.н., проф., **Грицик Л.В.**, д-р філол. наук, проф.; **Костенко Н.В.**, д-р філол. наук, проф.; **Мережинська А.Ю.**, д-р філол. наук, проф.; **Моторний В.А.**, канд. філол. наук, проф.; **Насенко М.К.**, д-р філол. наук, проф.; **Нарівська В.Д.**, д-р філол. наук, проф.; **Паламарчук О.Л.**, канд. філол. наук, проф.; **Пахомова С.М.**, д-р філол. наук, проф.; **Пашенко Є.М.**, д-р філол. наук, проф.; **Радишевський Р.П.**, д-р філол. наук, чл.-кор. НАНУ; **Рудяков П.М.**, д-р філол. наук, проф.; **Скрипник Г.А.**, акад. НАНУ; **Слухай Н.В.**, д-р філол. наук, проф.; **Снитко О.С.**, д-р філол. наук, проф.; **Черниш Т.О.**, д-р філол. наук, проф.; **Сиваченко Г.М.**, д-р філол. наук, проф.; **Шевченко Л.І.**, д-р філол. наук, проф.

Головний редактор: к.філол.н., проф. Паламарчук О.Л.

Науковий редактор: д.філол.н., проф.Булаховська Ю.Л.

Відповідальний секретар: к.філол.н., доц. Білик Н.Л.

Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: Пам'яті академіка Леоніда Булаховського: Збірник наукових праць. – Випуск 26. – К.: «Освіта України», 2014. – 243 с.

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, статистичних даних, відповідної галузевої термінології, власних імен та інших відомостей.

Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

Адреса редакційної колегії: 01030, м. Київ, 6-р Тараса Шевченка, 14, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології, тел.: 239-33-73

©Київський національний університет імені Тараса Шевченка

МОВОЗНАВСТВО

Айдачић Д.В. (Београд, Србија), Непон-Айдачић Л.В. (Київ, Україна) **Поређење српских и украјинских фразеологизма са компонентом ‘глава’**

У статті порівнюються сербські та українські фразеологізми з компонентом голова. Проаналізовано роботи попередників про фразеологізми із соматичним компонентом, зокрема про фразеологізми із компонентом голова. За еквівалентністю виокремлюються відповідні, близькозначні та безвідповідні форми в українській та сербській мовах.

Ключові слова: *порівняльна фразеологія, фразеологізми, голова, сербська мова, українська мова.*

В статье сравниваются сербские и украинские фразеологизмы с компонентом голова. Проанализированы работы предшественников о фразеологизмах с соматическим компонентом, в частности о фразеологизмах с компонентом голова. По эквивалентности выделяются соответствующие, близкочащные и формы без соответствий в украинском и сербском языках.

Ключевые слова: *сравнительная фразеология, фразеологизмы, голова, сербский язык, украинский язык.*

Authors in the article compares Serbian and Ukrainian phraseological units with components of the head. The analysis is based on equivalent, synonymous and non-equivalent forms and semantics of phraseological units in Ukrainian and Serbian languages.

Key words: *comparative phraseology, phraseological units, head, Serbian, Ukrainian language.*

У језичкој слици света људско тело има важно место, зато што се многа искуства о свету стичу посредством тела, па је и језичка слика тела и његових делова у означававању других реалија веома развијена. Прелази од тела ка свету и од света ка телу су разни и стога су бројни фразеологизми са деловима тела створени различитим језичким начинима.

У разумевању соматских фразеологизма је веома важна тачка гледишта са које се посматра тело. Руски лингвиста Јуриј Апрежан је, у тексту „Образ человека по данным языка: Попытка системного исследования“ (1995) [2], предложио основне системе човека, указујући на сличност семантичким примитивима Ане Вјежбице: 1) физички доживљај (семантички примитив „доживљавати“); 2) физиолошко стање („осећати чулима“); 3) физиолошке реакције (нема семантичког примитива), 4) физичке радње (семантички примитив „радити“); 5) жеља (семантички примитив „желети“), 6) мишљење, интелектуална делатност (семантички примитиви „знати, сматрати“); 7) емоције (семантички примитив „осећати“), 8) језик („говорити“). Иако је ауторов текст створен са мишљу

на речник руских синонима, теоретске поставке и разрада семантичних нијанси је драгоценa и за приступ фразеологизмима, те анализи језичких преображаја тела и у фразеолошким јединицима других језика.

Коришћењем старогрчке речи *soma* која означава тело, у словенским језицима, а међу њима у српском и украјинском језику, створени су придеви срп. „соматски“, укр. „соматичний“ и именица срп. „соматизам“, укр. „соматизм“ помоћу којих лингвисти, на један од начина, називају лексеме и изразе повезане са телом. У истраживању фразеологизама са називима делова људског тела у словенским језицима се такве фразеолошке јединице именују срп. *соматске фразеолошке јединице*, укр. *соматичні фразеологізми*, *фразеологія із соматичним компонентом*, *соматизми у складі фразеологізмів*. Приступ усредсређен на неки конкретан део тела директно указује на њега: *фразеологізми з компонентом серце* и сл. О фразеолошким соматизмима у украјинском језику текстове су објављивали Љубов Самојлович [13], Љубов Савченко [12], Олена Селиванова [14], Лариса Скрипник [15], у пољским – Михал Алесеченко [1], Ана Кравчик-Тирпа [7], Ана Пајђињска [10], Мирослава Хорди [1; 17], Малгожата Давиђак [4], у руским Лина Воробјова [3], Марија Ковшова [6], Мирослава Хорди [1] и др. Поређењем фразеологизама који одражавају гестове писале су украјински бугариста Лесја Петровска [11]. Фразеолошким представама тела у поређењу руских фразеологизама са српским и хрватским идиомима бавили су се Срби Абдулах Мушовић [8; 9], Рајна Драгићевић (испитујући границе фразеолошких и нефразеолошких форми) [5], Милан Шипка [18], Хрватице Анита Хрњак, Антица Менац, Пољакиња Агњешка Спагињска-Прушак [16].

Марија Ковшова је применила појам соматски (телесни) кôд, поводом руских фразеологизама (зеница, голова) [6, 181, 184], а Љубов Савченко је на материјалу украјинских фразеологизама поделила антропоморфни субкод културе на микрокодове [12, 97], антропо-ментални субкод на микрокодове (мнемонички, мисаони, рецептивни доживљајни, микрокод пажње, уобразиље, језички, свести, воље) [12, 99], антропосензорски субкод културе на микрокодове (визуелни, слушни, њушни, укуса, додир, кинестетички, статички, температурни, микрокод за бол, органски, вибрациони) [12, 103], а соматски код културе ауторка дели на шест субкодова: соматизмичан, остеонимни, спланхонимни, ангионимни, сенсонимни, хондричан [12, 115]. У књизи Савченко, различити критеријуми поделе кодова доводе до појаве једног фразеологизма у већем броју различитих кодова и субкодова.

Глава животиња се појављују у неким фразеологизмима у функцији фигуративног истицања горње и доње границе тела посредством главе и репа. У српском фразеологизму *без главе и репа* помоћу граничних делова тела животиња, исказује се идеја о хаотичности, одсутности реда, а то значење се у украјинском језику друкчије фразеолошки одређује *купи не тримається*. Српском изразу *не може се <неко> ухватити ни за главу ни*

за *реп* одговара украјинско *кінців не знайти* (букв. ‘удове је немогуће наћи’). Интересантно је да је код Срба представа о неодређеној форми повезана са немогућношћу одређења облика у животињском свету, као и да нема фразеолошки устаљеног израза ‘са главом и репом’.

Глава. Фразеологизми са компонентом ‘глава’ и њени делови имају неколико особености: глава је највиши део људског тела, она се повезује са разумским и емоционалним доживљајима и изражавањем, она је средиште чула укуса, вида, њуха и слуха. Због тога не чуди, да су у фразеологизмима са ‘главом’ примењени сви наведени системи језичке слике човека по Апресјану.

Глава може да представља човека, његов разум, чак и живот. У фразеологизмима губитак главе или слика човека без главе има разна значења, на пример, *бити без главе* означава ‘немати вољу; не владати ситуацијом’, *бежати [трчати, јурити] као без главе* код Срба указује на неконтролисано брзо кретање, чему одговара украјинско *брати ноги на плечі [в руки]* (букв. ‘узети ноге на плећа’). Српско *изгубити главу* и украјинско *утратити голову* може означавати ‘паника у новој ситуацији, неразумно понашање’, али и ‘осећај изгубљености заљубљене особе’. Српским фразеологизмима *где је <некоме> глава*, и *<неко> не зна где му је глава* се изражава изгубљеност (*бити ван себе*). *<Хтось> голову скоро загубити* ‘неко ће изгубити самоконтролу’.

Српски фразеологизам *ни за живу главу* одражава поимање главе као живота. Ту постоји различито усмерење мотивације ‘остати живим’, укр. *хоч вбій* или *хоч ріж* (букв. ‘макар убио’, ‘макар исекао’) исказује ‘немогућност замене нечега најдрагоценијег за било шта, укључујући и живот. Томе је блиско *ні за що в світі* или *ні за які гроші*. *Мртвачка глава* као знак лобање са две укрштене кости означава ‘опасност’.

Глава представља горњу границу физичког изгледа човека: срп. *од главе до пете* ‘потпуно’ – укр. *з (від) голови [аж] до ніг*.

Глава у фразеологизмима добија додатна својства, одређена придевима који јој се додају. Када се глави, која симболично означава разум, у устаљеним спојевима додају придеви изразито вредносно обојени, они одређују разумске способности човека: срп. *бистра глава*, и укр. [золота] *голова* ‘неко је паметан’. У фразеологизмима који истичу да је глава пуна – *пуна глава <нечега>* – укр. *повна голова <чого>*, значење указује да је човек веома заузет, а речју која се додаје *пуна глава брига* [*идеја, глупости* и др.] тачније се одређује оно чиме је особа преокупирана. Супротно томе означава се глупост: срп. *шупља глава*, *пуста голова*, *имати сламу у глави*. Карактер и својства човека се описују и коришћењем придева: срп. *усијана глава*, укр. *гаряча голова*, *буйна голівонька* ‘запалив, несуздржан или фанатичан човек’. Српско *тврда глава* – ‘тврдоглав човек; човек тврде главе’, као и *радити <нешто> хладном главом* укр. *на свіжу голову*, *на ясну голову* ‘чинити нешто сконцентрисано, без узбуђења’. Српски фразеологизам *имати мушице* [*бубе, бубице*] *у глави*, укр. *у кожного свої таракани у голови* значе ‘бити блескаст’. У украјинском језику *вітер у*

голові значи 'лакомислен', нема [немає, не було, не вистачає, бракує] [однієї, третьої] клепки у голові <у кого>; без [третьої (сьомої)] клепки [в голові]; без клепок са покудом значи 'глуп, пригуп, ограничен разумом'.

Уместо именице 'глава', односно 'голова' у фразеологизмима могу користити синоними нижег стилистичког регистра срп. 'тинтара', 'тиква', укр. 'макітра', 'бандура'.

Поред оцне карактера, поступака или стања човека, у неким фразеологизмима се језички приказује језик невербалних гестова, укључујући и покрете главом. Изрази срп. *уздигнута чела*, *дићи [подизати] главу*, укр. *підняти голову* имају значење 'напокон испољити одважност и уверено започети активно делати', док *не сагињати главу*, укр. *не схилити голову [чола, шиї]* указује 'не покорити се'.

Фразеологизми упућују на представу о глави као затвореном простору, у коме се нешто може држати, где се нешто може ставити или откуда се може извући. Тај простор је ограничен извесном опном, у којој постоје одређени отвори кроз које мисли као нематеријалне појаве доспевају унутра и могу тамо да се задрже, на пример, у српским фразеологизмима *главу напунити <некоме>*, *утувити <некоме, нешто>* у главу, укр. *вбивати [вбити] в голову <кому щось>* 'некоме усадити туђе мисли', у главу *увртети [метнути]*, често *увртети себи у главу*, укр. *вбити собі <щось> в голову* са тоном неодобравања 'бити закупљен неком идејом или циљем'.

О неспособности човека да нешто разуме, дејствује иста та схема, уз коришћење глагола који означавају кретање *не иде <нешто некоме>* у главу, укр. *не тримається в голови* 'нешто се не може запамтити или схватити', *не излази <нешто некоме>* из главе, укр. *не виходить з голови* 'нешто није могуће заборавити', *из <нечије> главе [нешто] избити [избацити]*, укр. *вибити [викинути] з голови* 'некога убедити да одустане од неке опсесивне идеје', у голови *грає [віє, свище, посвистує]* <у кого, чий> 'неко лакомислен', *доћи <некоме>* из дупета у главу исказ ниског стила који значи 'неко је напокон схватио да је био у заблуди'. Изразом *говорити из главе* Срби саопштавају да неко своје усмено излагање износи на памет или без помоћи писаних бележака. Поимање главе као посуде потврђује украјински фразеологизам *казанок варити* 'неко је паметан, довитљив'.

У фразеолошким јединицама могу бити назване и радње опасне по главу: *давати главу*, укр. *класти голову на плаху* 'не штедети свој живот'. Фразеологизми *летети стрмоглавце*, укр. *летіти сторчка [сторч, сторч головою]* <до кого-чого, куди> значе 'брзо падати главом надоле'. *кидатися [кинутися] сторч головою* 'чинити нешто неразборито'. Израз *сторч головою* у украјинском језику значи 'главом надоле' и 'веома брзо'. Српски фразеологизам *играти се* *главом* 'излагати се великом ризику' се често користи у императивној и одречној форми *не играј се главом*, *не шали се главом*. Када се напетом размишља у потрази за решењем неког проблема, говоре *ломити [лупати] главу* 'у стању узнемирености интензивно размишљати'. Речима *лупати главом о зид* сведочи се о

тврдоглавом неuhiђању своје грешке која доводи до поновљања неприлика или проблема, а *носити главу у торби*, *метнути главу у торбу* ‘ризиковати’, *преко главе претурити* ‘прежевети нешто сложено’, *завртети главу <некоме>*, укр. *заморочити голову [памороки] <кому>* ‘некога довести у заблуду и манипулисати њим’.

Фразеологизам са значењем ‘гарантовати за некога’ *дати голову*, најчешће се користи у првом лицу једнине *дајем главу <за некога>*, укр. *даю [кладу] голову на відріз [на плаху] <за кого>*. Постоји и израз *дати главу <за нешто>*, којим особа оглашава спремност да највишом ценом нешто достигне. Српски фразеологизам *доћи <некоме> главе* има значење ‘напокон искористити прилику да се нашкоди некоме’ или ‘убити, уништити некога’. Израз *ићи главом кроз зид* јасно указује на неефективне поступке човека, који упркос очигледном отпору улаже све силе да достигне свој циљ, не рачунајући да ће при томе и сам настрадати. Српски израз *попети се <некоме> на главу* и украјински *сісти на голову <кому>* означава да је неко злоупотребио нечију добру вољу и преступио границе допустивог понашања.

Глава се јавља и у фразеологизованим одразима језика гестова *погнути [покуњити] главу*, укр. *повісити [опустити] голову* ‘бити снужен, јадиковати’. Лесја Петровска пише: „Украјински изрази *опустити голову*, „*зажуритися*“ и изведени метонимијски *опустити вуха*, *повісити носа* (...) формирају експресивне конотације око ознака делова главе. У српском језику налазимо изразе са тим истим значењем *покуњити главу*, и *обесити бркове*, *обесити нос*.“ [11, 161]. Са гестовима су повезани и фразеологизми *хватати се за главу* ‘бити у сложеној ситуацији’, *климати главом*, укр. *кивати головою* ‘климањем главом изражавати сагласност’, срп. *мућнути главом* – ‘joш размислити’, *не дизати главу – не піднімаючи голови* ‘радити без одмора’, *п’бунути <некоме> у лице [на браду, у брк]* ‘увредити некога’.

Када људи стоје један поред другог, или у врсти могуће је упоредити њихову висину, што је одражено у фразеологизмима *за неколико глава бити изнад <неког>*, укр. *піднятися [піднестися] на голову [вище] <кого від кого, над ким>* са значењем ‘бити много бољи од некога у нечему’.

Из представљене фразеолошке грађе, очигледно је да има много српских и украјинских фразеологизама, у којима се исказују различита значења. Они ће фразеологизме, ваљало би осматрити и у ширем славистичком оквиру.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеевко М., Хорди М. Фразеологическая группа с соматизмом голова/głowa в современном русском и польском языках // *Słowotwórstwo, semantyka i składnia języków słowiańskich*, t. I, pod red. M. Blicharskiego, H. Fontańskiego. – Katowice, 1999. – S. 164–175;
2. Апресян Ю. Образ человека по данным языка: Попытка системного исследования // *Вопросы языка*. – 1995. – № 1. – С. 37–68;
3. Воробьева Л. Б. Национально-культурная специфика репрезентации концепта «голова» в русских и литовских устойчивых выражениях // *Славянская фразеология в синхронии и диахронии*. Сборник научных статей. – Вып. 1. – Гомель, 2011. – С. 52–55;
4. Давиђак М. Језичко-културолошка слика главе у польском језику // *Кодови словенских култура*. – 1999. – №4. – С. 89–97;
- 5.

Драгишевић Р. О problemima identifikacije frazeologizama // Südslavistik-online. – 2009. – Nr. 1. – S. 35–44; **6.** *Ковшова М.* Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры. – М., 2012; **7.** *Krawczyk-Turpa А.* Frazeologia somatyczna w gwarach polskich. Związki frazeologiczne o znaczeniach motywowanych cechami części ciała. – Wrocław, 1987; **8.** *Мушковић А.* Фразеолошке јединице око соматизама у руском и српском језику којима се исказује срџба // Славистика. – 1998. – №2. – С. 72–77; **9.** *Мушковић А.* Фразеологические единицы соматизмами в русском и сербском языках, выражающие тревогу, страх и унижение // Сборник Филолошког факултета у Приштини. – 1998. – №7. – С. 27–34; **10.** *Pajdzińska А.* Antropocentryzam frazeologii potocznej // Etnolingwistyka, Lublin. – 1990. – Т. 3. – S. 59–68; **11.** *Петровська Л.* Мова тіла в українській і сербській фразеології // Українсько-сербський збірник Украс. – 2011. – Вип. 6. – С. 139–163; **12.** *Савченко Л. В.* Феномен етнокодів духовної культури у фразеології української мови: етимологічний та етнолінгвістичний аспекти: монографія. – Сімферополь, 2013; **13.** *Самойлович Л. В.* Відображення кінетичних засобів невербального спілкування в українських фразеологізмах // Культура народів Причорномор'я. – 2002. – Т. 37. – С. 173–175; **14.** *Селіванова О.* Концептуалізація соматичного коду культури в українських фразеологізмах // Нариси з української фразеології. – К.; Черкаси, 2004. – С. 83–124; **15.** *Скрипник Л. Г.* Фразеологія української мови. – К., 1973; **16.** *Spagińska-Pruszek А.* Frazemi sa sastavnicom glava kojima se iskazuju intelektualne osobine u hrvatskome, poljskom i ruskom jeziku // Drugi hrvatski slavistički kongres: zbornik radova. – 2011. – Br.1. – S. 635–642; **17.** *Hordy М.* Соматизм голова/głowa как средство фразеологической номинации // Slavica Stetinensia, Szczecin. – 1999. – Nr 9. – S. 199–210; **18.** *Шупка М.* Фраземи гестовно-мимичког порекла // Јужнословенски филолог. – 2001. – Бр.57. – С. 41–52.

Григор'єв О. (Київ, Україна)

Метафоричні моделі мовлення в публіцистиці Миколи Хвильового

Стаття присвячена практично недослідженій в сучасному українському мовознавстві проблемі – метафориці публіцистичних творів Миколи Хвильового. Основна увага приділена ключовим метафоричним моделям війни, спорту, космосу, живої і неживої природи, родини, хвороби (зокрема психічних розладів), інтимних стосунків, індивідуально-авторським метафорам, а також метафорам-ідеологемам. Саме вони виступають одним із найважливіших маркерів індивідуально-авторської мовної картини світу, яка справила величезний вплив на становлення модерної української публіцистики.

Ключові слова: метафорика, метафоричні моделі, метафори-ідеологеми, мовна картина світу.

Статья посвящена практически неисследованной в современном украинском языкознании проблеме – метафорике публицистических произведений Микола Хвильового. Основное внимание уделено ключевым метафорическим моделям войны, спорта, космоса, живой и неживой природы, семьи, болезни (в частности психических расстройств), интимных отношений, индивидуально-авторским метафорам, а также метафорам-идеологемам. Именно они выступают одним из важнейших маркеров индивидуально-авторской языковой картины мира, которая оказала огромное влияние на становление современной украинской публицистики.

Ключевые слова: метафорика, метафорические модели, метафоры-идеологеми, языковая картина мира.

The article is devoted almost unexplored in modern Ukrainian linguistics problem - metaphors of Khvylovyyi's journalistic works. The main attention is paid to the key metaphor of war models, sports, space, animate and inanimate, family illness (including mental disorders), sexual relations, individual author's metaphor and metaphor-ideological. They were one of the most important markers of individual author linguistic picture of the world that had a huge impact on the development of modern Ukrainian journalism.

Key words: *metaphor, metaphorical models, metaphors ideology, language world.*

Микола Хвильовий – постать у сучасній українській науці досліджена досить ґрунтовно, проте в аспекті передусім літературному. Як журналіст, памфлетист і медійник він перебуває досі у стані очікування. Добре відомі його публіцистичні твори, які залишили значний слід в історії української культури ХХ ст., хрестоматійними стали проголошені ним гасла широкої літературної дискусії, проте внесок письменника в розвиток мови української публіцистики здобув лише загальну високу оцінку, не підкріплену аналітичними студіями. По суті, нариси і памфлети М.Хвильового розглядалася лише спорадично і принагідно, переважно як своєрідний додаток до його прози, лінгвістичний же аналіз публіцистики письменника практично не проводився. Винятками у цьому плані є кандидатські дисертації А.М. Микитенка “Засоби публіцистичної виразності та дієвості (на матеріалі памфлетів і нарисів Миколи Хвильового)” (Київ, 2005) та О.О. Усової “Ономастикон художніх творів Миколи Хвильового” (Донецьк, 2006). Лише в останній роботі дослідниці, приділяючи основну увагу прозі М. Хвильового, характеризує також його памфлети і нариси.

Тим часом Хвильовий виступив не лише законодавцем літературного смаку свого часу, його творчість стала одним із наріжних каменів становлення української публіцистики. Причому той ідеологічний вектор, якого набувала в його памфлетах українська культурна еволюція, часом різко суперечив панівним принципам “пролетарської культури” й одержував виразно національні акценти.

Вибір певної метафори в публіцистичному тексті – це вибір певної стратегії переконання, за допомогою якої автор створює у свідомості адресата потрібний йому образ події або явища. Одним із критеріїв, за яким можна визначити роль метафоричної моделі, є використання різних стилістичних фігур, а саме *антитези, інверсії, парцеляції, повторів, синтаксичного паралелізму*.

Публіцистичні метафори яскраво забарвлені та емоційно насичені, і таким чином вони скоріше здатні вплинути на уявлення адресата про світ та події, що відбуваються. Крім того, метафора служить одним із способів вираження оцінки, а нерідко набуває статусу аргументу в суперечці з опонентами.

Базовою для публіцистичного дискурсу Миколи Хвильового є мілітарна метафора або метафорична модель “війни”: “Боротьба за книжковий ринок, за гегемонію на культурному фронті двох братських культур на Україні – російської й української – це є життєва правда” (“Україна чи Малоросія?”), “Пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті

літературно-історичних сутичок” (“Камо грядеши”), “Боротьба на ідеологічному фронті проходить із великою завзятістю” (“Думки проти течії”), “Як і треба було чекати, цю тезу підхопили літературні спекулянти і зчинилась, зі слів одного критика, “революція”. На арену виступили огонь і дим – передумова кожної баталії. Отже, понюхаймо того диму і подивімось на вогонь... Як бачите, на вогонь “олімпійці” покладають великі надії, і не їхня вина, що смердючий дим утворив між “молодими” й “старими” штучну завісу” (“Камо грядеши”), “Сьогоднішня баталія для нас і для всього радянського суспільства має величезне значення: обеззброївши хоч наполовину українського “теоретика” напостівської естетики, пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок”, “Вони йшли з запаленими очима, з глибокою вірою в свою перемогу... і на цьому таємничому фронті. Але, прийшовши туди, вони побачили: їм бракує зброї. У них не було широкої ерудиції, бо це були люди або зовсім без освіти, або з атестатом за “церковну школу”. Отже, виявилось: або тікай із цього фронту, або загинь у нерівній боротьбі” (“Камо грядеши”).

Особливо войовничого характеру військова лексика надає тезам про роль пролетарського мистецтва у так званому азійському ренесансі: “Пролетарське мистецтво наших днів – це “Марсельеза”, яка поведе авангард світового пролетаріату на барикадні бої”, “Отже, час романтики вітаїзму – доби горожанських війн. Отже, її художня природа – бойовий “ідеалізм” в лапках молодого класу – пролетаріату. Отже, її перспективи – роль одного з фельдмаршалів у майбутніх барикадних боях” (“Камо грядеши”), “...справа йде про мистецький авторитет нашого літературного супротивника. Саме на цю фортецю “Олімп” і веде свого третю атаку. Сьогоднішня баталія для нас і для всього радянського суспільства має величезне значення: знезброївши хоч наполовину українського “теоретика” напостівської естетики, пролетарське мистецтво буде святкувати чималу перемогу на фронті літературно-історичних сутичок” (“Камо грядеши”).

М. Хвильовий часто вживає у своїх памфлетах метафоричну модель “спорту”: “Отже, у тій невидимій боротьбі за впливи на мистецтво, яка мусить одбутися між куркулем і непманом (бо ж їхні інтереси не завжди сходяться), більше шансів на перемогу має перший” (“Думки проти течії”), “Нове гасло, що його скеровано проти російської літератури, ми розуміємо як гасло здорового суперництва (“соровновання”) для двох націй і не як націй, а як революційних факторів. Коли ми боротьбу двох спортсменських команд не розцінюємо як боротьбу революції й контрреволюції, коли наше мистецтво вдалим ходом відродженського ферзя хоче дати московському “богоискателю” мат в три ходи, то це треба тільки вітати” (“Україна чи Малоросія?”); метафорична модель “гри”: “Ми тільки даємо своїм вбогим опонентам ще один козир в руки, але козир більш певний” (“Україна чи Малоросія?”); метафорична модель “театру”:

“...і от на сцену вилазить порожній псевдоінтернаціоналізм, що в ньому марксизм і не ночував ніколи” (“Україна чи Малоросія?”).

У публіцистичній мові Хвильового розвиток метафорично бачиться як рух якимось шляхом. Просторові метафори відрізняються напрямками руху: “Коли б наш рух можна було порівняти з молодогегельянством чи то з “модернізмом”, то й тоді ми стоїмо на правдивому шляху. Але, як ми побачимо далі, для нашого часу прийдеться взяти зовсім іншу паралель”, “Далі цього йти не можна. Треба шукати нової дороги. Велика російська література дійшла своєї межі і зупинилась на роздоріжжі”, “Азія знову виходить на широку історичну дорогу” (“Україна чи Малоросія?”), “Ми знаємо:

– важкий наш шлях і велику вагу беремо ми на себе. Зате – це радісний шлях духмяної боротьби, – шлях, що біжить у майбутнє за багряними кінями нашої геніальної революції” (“Камо грядеши”), “І коли ти переконаєшся, що ми в основному стоїмо на правдивому шляху, – неси наші мислі в найглухіші закутки республіки і всюди підтримуй нас. Тільки спільними зусиллями ми введемо нашу “хохландію” на великий історичний тракт” (“Думки проти течії”), “Розбити російський месіанізм – це значить не тільки відкрити семафор для експресу радісної творчості, що вітром свого руху починає справжню весну народів...” (“Україна чи Малоросія?”).

Метафорична модель “космосу” може зображувати кардинальну відмінність у розумінні людьми певних процесів (“Ну, як же, ви допіру злетіли з Марса, а в Малоросії – ви звикли принижати себе... чи то пак – нас” (“Україна чи Малоросія?”) або недосяжність певної мети (“Навпаки, коли світло з нього приходе до нас, як сузір’я “Великого Пса”, тільки за кілька великих років, то нам треба якомога швидше покинути орієнтацію на нього” (“Україна чи Малоросія?”).

Модель “природа” традиційно включає живу природу (світ живих істот і рослин) та природу неживу (ландшафт, стихії і таке інше).

Використання фітоморфних образів є традиційним для літератури. Вони базуються на метафорах, пов’язаних із архетиповим сприйняттям світу, у них є своя власна галузь символів – родючість, швидке зростання, величний спокій. Образи рослин та пов’язані з ними узагальнювальні поняття вже давно використовуються як національні символи. Роль рослин у публіцистичному дискурсі певною мірою можна порівняти з їхньою значущістю в міфопоетичних уявленнях.

Перефразовуючи афоризм Д. Штрауса, М. Хвильовий долучається до зображення актуального історичного процесу – національного розвитку – в образі рослини: “Виноград національного відродження не мириться з тим, хоч і прекрасним, – але – в силу багатьох і відомих історичних непорозумінь – далеким сонцем” (“Україна чи Малоросія?”).

“Наше завдання – підготувати відповідний ґрунт і відповідну атмосферу, що в ній і виросте наш, хоч би маленький, Лопе де Вега”

(“Думки проти течії”) – метафора, що позначає допомогу, створення умов для успішного розвитку, адже відомо, що для забезпечення урожаю культурні рослини необхідно висаджувати, поливати та підживлювати. Цей образ змальовує стійкість життєвих циклів, спричинюваність усяких подій, закономірність докладання зусиль для отримання результату.

Використання зооморфних метафор продовжує міфологічну, фольклорну й літературну традицію, що живе в народній свідомості. За цією традицією властивості певних тварин переносяться на людей чи певні об'єкти та процеси.

Зооморфні метафори можуть мати як позитивне так і негативне емоційне забарвлення, що переважно залежить від традиційного уявлення людини про образ певної тварини.

Наприклад, кінь може символізувати інтелект, мудрість, розум, динамічну силу, спритність, швидкість думки: “Зате – це радісний шлях духмяної боротьби, – шлях, що біжить у майбутнє за багряними кінями нашої геніальної революції” (“Камо грядеши?”).

Символом надії, сподівання на зміни, воскресіння виступає ластівка, що, повертаючись із приходом весни, приносить нове життя: “І нічого, тов. Пилипенко, “божитися” робітькором: це результат не “нового розуміння літератури”, а результат роботи нашої партії. Це – перша ластівка культурної, лікнепівської революції на селі й в заводі” (“Камо грядеши?”).

У метафоричній моделі, що стосується світу тварин, дуже часто метафоризації підлягає концепт “крила”, але з точки зору позитивної оцінки, а не негативної.

Наприклад, у цьому випадку метафора стосується прогресу, сподівання на краще майбуття, перемогу в ідеологічній боротьбі: “Отже, очевидно, боротьба тільки починається, і коли взяти до уваги, що в українській літературі марксизм почав розгортати поки що свої дитячі крильця...”, “Третій плюс – найбільший – це той, що наша література вже відчуває вітерці доброго повітря. В ньому ми й розгорнемо свої могутні відродженські крила” (“Україна чи Малоросія?”).

В останньому випадку також є метафора, що показує неживу природу, а саме вітер. Причому в цих випадках метафори теж носять протилежний до пейоративної оцінковості характер: “Тільки вітер, тільки він, що несе на своїх крилах весну народів, розвіє туман російського месіанізму й жидкобороді обмеженості. Тільки вітер, тільки він виведе московську молодь на шлях здорового й радісного оптимізму”.

“Наша епоха все-таки залишається великою епохою ренесансу, що розчиняє двері тому весняному повітрю, яке легеньким і радісним вітерцем біжить з Азії” (“Україна чи Малоросія?”).

Для ілюстрації позитивного ставлення до об'єкта автор також використовує модель “родини”, як таку, що завжди викликає позитивні емоції, створює відчуття близькості: “Хай вони допоможуть нам поговорити з нашою мамою, що ім'я її – компартія” (“Україна чи Малоросія?”).

Для зображення негативних явищ використовується модель “хвороби”: “...треба відчувати свою епоху, треба знати, на що вона хворіє”, “Всі ці “прафи”, напостовці хворіють на очі, і ім’я їхній хворобі – пресбіопія (стареча далекозорість): їм здається, що вони бачать далеко, але це тільки ілюзія, бо даль вже не хвилює їх, вона для них темна, мертва пляма – і тільки. Зате вони нічого не бачать під своїм носом”, “І коли тепер ми підійдемо до “Гарту”, то треба визнати: і “Гарт” під впливом різних “октябристських” платформ почав плутатись у просвітянських справах. Це його сьогоднішня хвороба” (“Камо грядеши”).

Особливої пейоративної оцінки надає метафора “психічних розладів”: “Ми гадаємо, що цю необережну “тезу” було кинуте в стані афекту...”, “Решта в ній якесь белькотіння ображеного невдачника і скажена піна на голови «олімпійців»...” (“Камо грядеши”).

У памфлеті “Україна чи Малоросія?” вихід або спосіб розв’язання проблеми метафорично показано як лікування: “Дозвольте ж і нам бути практиками, і ні на хвилину не забуваючи про свою кінцеву хворобу великодержавництва [пропуск. – Упор.], тими ліками, які прописала діловита історія”, “...тепер намагаються зробити з нього [з марксизму. – О.Г.] під прапором безграмотних фраз народницький сахарин”, “...ми в цьому вбачаємо не тільки казенний оптимізм, але й учуваємо нотки песимізму жидкобородого “богоискателя”, який... виробляє для маси золоті пілюлі заспокоєння”.

Оскільки хвороба може бути невиліковною, то для опису зникнення або припинення якоїсь дії використовують поняття смерті та суміжні концепти: “Хвиля й Юринець наївно переконують себе, що Белінський уже ніколи не повернеться, що стара Росія вмерла...”, “Отже, ми й кажемо: треба покінчити з напівмертвою гуртовщиною, як з антигромадським явищем” (“Думки проти течії”), “Бо всі ці розмови про рівноправність мов є не що інше, як приховане наше бажання культивувати те, що вже не воскресне” “Україна чи Малоросія?”. В останньому прикладі метафора неможливості повернутися до життя після смерті вказує на незворотність процесу.

На протигагу до концепту смерті, концепт безсмертя символізує неможливість змінити ситуацію на протилежну, нездоланність: “Бо ж з такою убійчою логікою може вилазити в часописи тільки безсмертна, нахабна “Просвіта” (“Камо грядеши”).

Розглядаючи метафоричну модель “інтимні стосунки”, можна виявити, що відповідно до неї слова, пов’язані в первинному значенні з сексуальною понятійною сферою, метафорично позначають соціальні процеси, взаємини дійових осіб та організацій, моральні й ділові якості суб’єктів суспільної боротьби і т. п.

Одна з причин використання цієї моделі – це її широкі можливості для формування емотивних змістів, пов’язаних із агресивністю, небезпекою, порушенням моральних норм і традицій, що дуже важливо в період

загострення соціальних взаємин у суспільстві.

“Тоді, може, вони дещо второпують про гатунки статей? Перший гатунок – то теоретичний онанізм...” (“Камо грядеши”) – метафоричний образ, що пов'язаний із сексуальним самозадоволенням та вказує на протиприродність чинного стану справ.

Наступна метафора вказує на втрату духовності, агресивність, намагання діяти всупереч моральним нормам: “Тут не може бути подвоєності, утвореної російським шовінізмом, який гвалтує нашу психіку...” (“Україна чи Малоросія?”).

Метафори відсутності здатності до сексуального життя дозволяють представити відповідний об'єкт як такий, що не має необхідних якостей, неповноцінний або вартий співчуття: “Західне суспільство природно йде до стану духовної імпотенції” (“Україна чи Малоросія?”).

Взагалі, негативна оцінка при використанні метафори формується за рахунок тих несприятливих для об'єкта метафоризації асоціацій, які супроводжують сприйняття створеного автором образу.

Цікавим є використання *ономастичної метафори*, яка найбільшою мірою реалізує задум автора, адже є потужним механізмом переконання завдяки вдало вибраному слову. Антропоніми допомагають легко створити як позитивний, так і негативний портрет героя публіцистичного твору, з цією ж метою використовуються і прізвиська, які компрометують та “принижують” здобутки опонента автора.

Так, наприклад, М. Хвильовий називає своїх опонентів “наші наполеони”: “...Юринець і Хвиля почали свій тріумфальний похід під грім екстравагантної фанфаронади гаданого переможця, і в супроводі хоч і порожньої, але зате галасливої фразеології, кожний з них, уявивши себе по меншій мірі Наполеоном, раптом прийняв позу (звичайно, зовсім не по заслугі) претензійної, начебто об'єктивної третьої особи... З того ж самого “висока” наші наполеони показують і свою сміливість...” (“Україна чи Малоросія?”), “Навіть на московського Демосфена – Ларіна ми дивимось крізь пальці і гадаємо, що справа зовсім не в його філіппіках” [Юрій Ларін – діяч російського революційного руху, економіст, публіцист, один із головних московських опонентів М. Хвильового, який, даючи оцінку його поглядам, зазначав: “Фактично об'єктивно справа зводиться до підривної роботи проти радянської системи в цілому” – [1, 52], “Ми теж надзвичайно високо ставимо свого Дідро-Леніна [Георгій Валентинович Плеханов – теоретик та пропагандист марксизму, філософ, діяч російського та міжнародного соціалістичного руху]” (“Україна чи Малоросія?”).

Також читаємо такі ономастичні метафори, як “наші Драгоманови” (“Україна чи Малоросія?”), “Заратустра з задрипанок” (“Камо грядеши”).

Ономастична метафора часто наближується до *ярлика*.

Публіцистичний ярлик є негативною номінацією, що акумулює в собі негативний емоційний заряд і справляє потужний вплив на сприйняття людини.

У публіцистиці ярлик – не просто “шаблонна, стандартна (зазвичай негативна), дуже коротка характеристика, оцінка чого-небудь” [3, 954], несхвальний опис предмету, особистості, явища, а їх ідеологічна інтерпретація.

Так, для “заниження” образів своїх ідеологічних супротивників, М. Хвильовий використовує такі ярлики:

“Божок сьогоднішньої московської літературної інтелігенції, липовий оптиміст, міщанин Пешков із Соренто” [М. Горький – письменник] (“Україна чи Малоросія?”), “шановний grosмейстер”, “маестро”, “ватажок масовізму”, “наш один із найкращих друзів” [С. Пилипенко – керівник організації “Плуг” – *О.Г.*], “туманопускатель”, “попівський ідеаліст” [Федір Іванович Шміт – один із перших радянських академіків, який розробив концепцію циклічності в теорії мистецтва – *О.Г.*] (“Апологети писаризму”), “«галасливий та крикливий» учений хохол” [А. Хвиля].

Іронічного сенсу набувають позитивно забарвлені звернення до опонентів та їхні характеристики: “шановний камраде”, “наші добрі друзі”, “...ми читаємо публіцистичні етюди славетних і бездоганих марксистів – Володимира Юринця із Держвидаву і Андрія Хвилі з Агітпропу” (“Україна чи Малоросія?”)

Також поширеними є узагальнення: “жидкобородий московський інтелігент” (“Україна чи Малоросія?”), “кожний міщанський шпінгалет із російських кіл”, “аудиторія, що виховала себе на гопаках”, “безграмотне міщанство”, “темні особи”, “людиці”, “безграмотний «енко»”, “бездарний, симптоматичний «енко»” (“енко” – члени організації “Просвіта”), “авангардні бійці стривоженої “Просвіти”, “літературні спекулянти і профанатори молодого мистецтва”.

Дуже рідко автор застосовує ярлики, що “підносять” образ людини. Так, про свого однодумця М. Зерова – українського літературознавця, критика, лідера “неокласиків” – Хвильовий пише “лорд Зеров”, “радянський інтелігент Зеров, озброєний вищою математикою мистецтва”, при цьому поняття “інтелігент” має позитивне значення на відміну від пейоративної оцінки при застосуванні до супротивників.

Яскравими та емоційними є індивідуально-авторські метафори М. Хвильового, які завжди непередбачувані, базуються на індивідуальних асоціаціях або пов’язані з іншими творами, та іноді мають дещо ліричний відтінок або перебільшено агресивний: “...як бачите, буде великою помилкою гадати, що генерація молодих пролетарських письменників розгубиться в час наступу бойової макулатури”, “Ми не маємо можливості вдаватись у детальну критику цього вінегрету, ми візьмемо їхній основний аргумент проти плеханівської естетики, розберемо його і покажемо їхнє справжнє обличчя”, “І ми беремося за клинок романтичної шпаги”, “Ми відповідаємо за все сказане нами перед трибуналом Комуни” (“Камо грядеши”), “І от знову починається вакханалія теософії, порнографії, розчарування і самогубства. Письменник, коли він пересічність, – раб свого суспільства” (“Україна чи Малоросія?”).

Характерною ознакою публіцистичних текстів є фразеологізовані стандарти, до яких відносяться сталі словосполучення термінологічного характеру, що мають додаткові риси, відтінки, що супроводжують основний зміст поняття та слугують для висловлення емоційного та оцінкового відношення.

Фразеологізовані публіцистичні стандарти віддзеркалюють не тільки певну подію, але і її ідеологічну оцінку та культурно-історичний контекст.

Після жовтневої революції сталися зміни в експресивному забарвленні, що супроводжують слова, які мають стосунок до класових понять минулого, дореволюційного побуту, наприклад, “пани”, “капітал”, “буржуа” та інших. Соціалістична реконструкція держави, засилля марксистсько-ленінських ідей, розбудова радянської культури – все це відбилося на активному утворенні радянських неологізмів та запровадженні в ужиток слів, термінів та фразеології марксистської науки про суспільство: “Оскільки *пролетаріат* завоював собі *гегемонію*, остільки і його мистецтво повинно перемогти *куркульчі тенденції*” (“Думки проти течії”), “...Російський песимізм породжував і дику *бюрократичну машину*”, “Тут не може бути подвоєності, утвореної *російським шовінізмом*, який гвалтує нашу психіку...”, “*Пролетаріат* в альянсі з *дрібною буржуазією*...”, “Дозвольте нарешті припустити, що при умові рішучого розв’язання *національного питання* навіть із Хвилі може вийти славетний комуністичний діяч”, “Колись робили спроби використати *марксизм* для оформлення *ідеології великого капіталу*...” (“Україна чи Малоросія?”), “Революція ввійшла в *полосу мирного будівництва*” (“Думки проти течії”), “Ми, нарешті, гадаємо, що утилітарний підхід до мистецтва має на увазі не тільки прихильність до *громадського порядку*, але й до *громадського ідеалу*”, “На інших тезах – знову повторюємо і трохи конкретніш – деякі люди наживають собі “*общественні*” *капітальчики*...”, “Що вона хоче цим сказати – ми вже говорили: це *ідеологія нового рантьє*”, “...*ідеї комунізму бродять примарою* не стільки по Європі, скільки по Азії...”, “...*ідеї молодого класу*, який виходить на *історичну арену*” (“Камо грядеши”).

Висновки

Одним із найважливіших маркерів індивідуально-авторської мовної картини світу є метаобразні концепти. Ми розглянули основні різновиди т. зв. вторинної номінації, найбільш характерні для творчості М.Хвильового, серед них особливо репрезентативними для публіцистики письменника вирізняємо *концептуальні метафори* (зокрема метафору-ідеологему).

У публіцистиці концептуальні метафори виступають як інструмент мовного впливу на читача, спрямований на зміну його моделі світу за допомогою долучення його до мовної картини світу художника, її сприйняття й інтерпретації.

Ми проаналізувати основні концептуальні метафори мовної картини світу М.Хвильового, серед яких найважливішими є моделі *війни, спорту, космосу, живої і неживої природи, родини, хвороби* (зокрема *психічних розладів*), *інтимних стосунків*.

Характерними маркерами мовної картини світу М. Хвильового є *індивідуально-авторські метафори*, які лягли в основу системи публіцистичних міфологем його творчості. Експресивна метафорика нарисів та памфлетів письменника заклала підвалини українського медійного простору як явища модерної європейської культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гірчак Е. На два фронти в боротьбі проти націоналізму: Зб. ст. 1926-1931 рр. / Е. Гірчак. – Харків: Пролетар, 1932; 2. Микитенко А.М. Засоби публіцистичної виразності та дієвості (на матеріалі памфлетів і нарисів Миколи Хвильового) / А.М. Микитенко // Автореф. дис. ... канд. філол. наук за спец. 10.01.08 – журналістика – К., 2005; 3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка / [С. Ожегов, Н. Шведова]. – М.: Азъ, 1992; 4. Усова О.О. Ономастикон художніх творів Миколи Хвильового // О.О. Усова // Автореф. дис. ... канд. філол. наук за спец. 10.02.01 – українська мова. – Донецьк, 2006; 5. Хвильовий М. Твори: У 2 т. [Тексти] / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи.

Іваненко І.М. (Київ, Україна)

Історично маркована лексика як засіб творення смислових зв'язків у сучасній поезії

Стаття присвячена дослідженню функції історизмів у творах українських авторів - Майка Йогансена та Сергія Жадана, між поезією яких прослідковується літературна спадковість. Подано аналіз механізмів їх переоцінення та зміни контекстуальної ролі.

Ключові слова: застаріла лексика, архаїзми, контекст.

Статья посвящена исследованию функции историзмов в произведениях украинских авторов - Майка Йогансена и Сергея Жадана, между поэзией которых прослеживается литературная наследственность. Дан анализ механизмов их переоценки и изменения контекстуальной роли.

Ключевые слова: устарела лексика, архаизмы, контекст.

To research historisms features the works of Ukrainian authors - Mike Johansen and Sergey Zhadan between poetry which traced the literary inheritance. The analysis of mechanisms and changes pereotsinennya contextual role.

Key words: obsolete vocabulary, archaisms, context.

Лексикологічні дослідження останніх років характеризуються зростаючим інтересом до проблем розвитку мови, до механізму удосконалення засобів лексичної номінації, вияву тенденцій розвитку слова і лексичного фонду в цілому. Серед лексичних елементів сучасної

української мови, семантична структура яких має певну часову маркованість, ґрунтовно досліджуються архаїзми. Вивчаючи застарілу лексику сучасної української мови, ми стикаємось із процесом архаїзації слів, який має складний характер. Цей процес відбувається під впливом внутрішньомовних і позамовних факторів. Зміни, які відбуваються у мові під впливом екстралінгвістичних чинників, проявляються найбільшою мірою на лексичному мовному рівні, а саме, в архаїзації слів або їх значень, у появі нових слів або в розвиткові нових значень у словах. Це змушує мовну систему постійно перебудовуватись, що призводить до переміщення раніше активно вживаних слів у розряд архаїзмів. Крім того, кваліфікація застарілих слів можлива лише на синхронному рівні. З функціональної точки зору, слово є застарілим лише з погляду сучасної мови. Однак це зовсім не означає, що вони не можуть бути переосмислені митцем і залучені до нових текстів уже з іншою множиною значень.

Актуальність даного дослідження полягає в тому, що воно висвітлює одну з важливих проблем сучасної української літературної мови. Робота є доказом тому, що історично марковані слова, в тому числі архаїзми та історизми, ніколи не вийдуть з ужитку в українській мові, бо мова без них буде набагато біднішою й не такою яскравою. Це зумовлено ще й духовними та морально-етичними запитами сучасності. Хронологічно маркована лексика не створює відчуття архаїчності мови романів, а лише є мовними натяками на зображуваний час. Її вживання дає змогу наблизитися до епохи та зрозуміти її загальний характер, її мову.

На наш погляд, найбільш цікава для вивчення стилістичних особливостей мова художніх творів, зокрема поезії. Адже саме вона повно розкриває емоційне тло доби і дає можливість краще зрозуміти особливості вживання архаїчних лексем. Для проведення такого аналізу нами було обрано творчість двох близьких за образністю поетів української літератури, представників різних епох – Майка Йогансена та Сергія Жадана.

Незважаючи на те, що творчість обох цих поетів вже була досліджена низкою провідних учених, серед яких Павличко С., Стасюк Г., Харчук Р. та деяких інших, такий аспект як стилістичні особливості історично маркованої лексики в окремих художніх текстах митців ще не був достатньо висвітленим.

Метою нашого дослідження є виявлення стилістичних функцій історично маркованої лексики в текстах різних епох на матеріалі творчості Сергія Жадана та Майка Йогансена.

Об'єктом цієї статті було обрано лексичний шар поезій Майка Йогансена та Сергія Жадана.

Предметом дослідження є історично маркована лексика циклу «Балади

про війну та відбудову» зі збірки Сергія Жадана «Цитатник» та Майка Йогансена «Балади про війну і відбудову».

Відомо, що склад застарілої лексики не є однорідним. Одні слова архаїзуються у зв'язку з тим, що зникають з побуту й життя людського суспільства позначувані ними предмети, події, явища, поняття. Інші слова переходять з активного словника в пасивний або й зовсім зникають із суспільного вжитку, забуваються носіями мови через витіснення їх рівнозначними словами, що з тих чи інших причин виявляються більш прийнятими для називання тих самих предметів, подій, явищ, понять, для вираження тих самих думок, почуттів. Процес цей зумовлений дією внутрішніх факторів розвитку мови. Першу групу застарілих слів іноді називають матеріальними архаїзмами, другу – стилістичними [5, 232]. Однак на означення назв зниклих предметів, всього того, що належить до старовини, історії суспільства, минулого науки, культури і т.ін., набагато ширше вживається термін історизм, а для всіх інших застарілих слів – архаїзм. Матеріальні архаїзми, або історизми, на відміну від стилістичних архаїзмів, не мають у сучасній літературній мові синонімічних замінників. Матеріальні архаїзми відрізняються від стилістичних також характером і можливістю їх використання в сучасній українській мові. Вони використовуються «сучасними письменниками в мові історичних романів, повістей, оповідей та інших творів. Відтворюючи факти і події минулих історичних епох, письменник природно активізує, відживлює і слова позначення, що належать до тих епох» [1, 23]. Стилiстичні архаїзми використовуються «у творах на сучасну тематику з метою надати описуваному явищу, факту, події характеру чи відтінку урочистості, комічності, іронії та ін., тобто примусити читача подивитись на речі очима письменника» [5, 233].

Застаріла лексика широко використовують у художніх творах: архаїзми є засобом піднесеного або, навпаки, зниженого мовлення, а історизми переважно служать для передавання історичного колориту. Однак всі лексеми, які відносять до цих категорій, можуть бути переосмислені і подані вже в нових контекстах представниками іншої доби. На цьому варто зупинитися детально.

Загальновідомо, що мова історичних художніх творів двопланова за своєю природою. У них успішно співіснують сучасна письменникові мова та мова зображуваної епохи. Характер сполучення цих двох мовних стихій, їх обсяг, способи, прийоми введення елементів мови зображуваної епохи у тканину художнього твору можуть виявитись специфічними для різних авторів, спрямувань, жанрів, навіть коли вони працюють у межах однієї літератури.

Одним із найцікавіших прикладів для такого аналізу, на нашу думку, є творчість Майка Йогансена циклу «Балади про війну та

відбудову» та ранньої поезії Сергія Жадана – одного з найпопулярніших українських поетів, прозаїків, есеїстів.

Зв'язок між цими двома постатями є незаперечним. Їх ріднять не лише назви поодиноких творів (що є прямою вказівкою на наслідування), а й деякі стилістичні прийоми, коло образів та проблем. Відтак є сенс порівнювати стилістичні особливості використання історично маркованих слів у їх творах.

Для унаочнення стилістичної ролі історично маркованих слів у творчості цих двох авторів було укладено порівняльну таблицю. Варто зазначити, що до поданої таблиці увійшли не лише історизми, а вся історично маркована лексика, подана у однойменних збірках Майка Йогансена та Сергія Жадана «Балади про війну і відбудову» [2, 3].

Таб. 1.1 Стилiстична роль iсторично маркованої лексики в творах Майка Йогансена та Сергія Жадана циклу «Балади про війну та відбудову»

Підкласи лексики	Приклади	Стилiстична функція	
		У Майка Йогансена	У Сергія Жадана
Револуційна лексика	«Комуна Запоріжжя», «жовтень – лютий» (протиставлення місяців революцій), «білі» (в даному випадку мається на увазі військова сила – біле військо), «мавзер»	Створення своєрідної патетики, піднесення стилю, сакралізація тексту.	Десакралізація дійсності, спрощення тексту, виведення його на побутовий рівень, створення зв'язку з минулим, апеляція до історичних подій.
Епоха 20-х-30-х років	«комуністка», «лице великої будови»,	Створення своєрідної патетики, піднесення стилю, сакралізація тексту	Апеляція до історичних подій, зниження наратів.
Післявоєнний період	«до першої єврейської хвилі», «декадансовий оркестр кінця сімдесятих», Провінційний Харків з його абрикосами і заточками» «тридцять років без війни, тридцять років без майбутнього, тридцять років старої музики»	Не використовується	Забезпечення історичної тягlostі
Пострадянський період	«Легкі наркотики», «тепле дихання ЧК», «жувальна гумка», «пластиковою запальничкою прогрівають небеса», «плеер», «страховий поліс», «абонент», «оператор», «автовідповідач»	Не використовується	Утворення антитези, зниження наратів

(укладено за текстами з джерел [2; 3])

Аналізуючи подану вище таблицю, можна визначити тауі функції історично маркованої лексики в творах Жадана циклу «Балади про війну і відбудову»:

- забезпечення історичної тягlosti тексту – численні відсилання до історичних подій;

- побудова численних антитез до поетики Йогансена з метою де-сакралізації дійсності, створеної у «Баладах про війну і відбудову» письменником 20-х років;

- створення стійкої антитези «Минуле-сучасне» у власному творчому просторі Сергія Жадана з метою вираження певних настроїв чи реалій;

- Жадан залишає символіку СРСР як маркер минулого, яке не може повернутися. Що ж до героїв Йогансена, то символіка для них питома, більш того, втеча від дійсності для них – неприйнятний процес, адже зусилля цих героїв направлені на побудову нового майбутнього.

Як бачимо, можна сміливо говорити про те, що сучасний письменник не просто перебирає лексику «із старих запасів», а переосмислює її та за допомогою контексту надає їй додаткових сенсів. Так реалізується, зокрема, двоплановість художньої мови поета.

Отже, збагачення смислової та емоційно експресивної мови історичної прози, підсилення її виразності, пов'язане з уживанням у ній хронологічно маркованих (застарілих слів). Використання їх, з одного боку, є продовженням традицій та художнього досвіду класичної української літератури, а з другого — вносить нове в мову сучасної прози засобами і прийомами її майстерного використання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Забужко Н.Я.* Вивчення поеми Ліни Костенко «Маруся Чурай» // Українська мова та література в школі. – 1989. – №11. – С.23 – 28; 2. *Йогансен М.* Вибрані твори / Упоряд. Р. Мельників. – 2-ге вид., доповнене. – К.: Смолоскип, 2009. – 768 с.; 3. *Жадан С.* Цитатник. – Харків: Фоліо, 2008. – 215 с.; 4. *Москалець К.* Гра триває: Літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. – К.: Факт, 2006. – 240 с.; 5. Сучасна українська літературна мова: лексика і фразеологія / за заг. ред. акад. АН УРСР І. К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1973. – 439 с.; 6. *Харчук Р.* Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навч. посіб. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

Іванович М. (Белград, Сербія)

Префікси *за-* і *по-* як ознаки інхоативного й інгресивного значень

У статті розглянуто семантику однокорених дієслівних дериватів з префіксами за- та по- і початковим значенням з метою встановити, чи існує зв'язок між вживанням певного префікса та типом початкового значення, вираженого дієсловом. Дослідження показало, що інхоативне та інгресивне початкові значення пов'язані не із семантикою префікса, а з окремими значеннями твірного дієслова.

Ключові слова: початок дії, префікси, інхоативність, інгресивність, дієслова руху, дієслова звучання, еволютивні дієслова.

В статье рассматривается семантика однокоренных параллельных глагольных дериватов с приставками за- и по- и значением начала с целью установить связь между употреблением определённого префикса и типом значения начала, выраженного глаголом. Исследование показало, что инхоативное и ингрессивное значение начала связано не с семантикой приставки, а с семантикой производящего глагола.

Ключевые слова: начало действия, приставки, инхоативность, ингрессивность, глаголы действия, глаголы звучания, эволютивные глаголы.

In the article is considered the semantics of cognate derivatives of verbs with prefixes za- and po-, which refer to the beginning of the action. The aim of our research was to determine if there is a relation between the use of the certain prefix and the type of initial meaning expressed by the verb. The study found that inchoativeness and ingressiveness are related to the meaning of the derivation base, but not with the semantics of these prefixes.

Key words: the beginning of the action, prefixes, inchoativeness, ingressiveness, verbs of motion, verbs of sound emission, evolutive verbs

Категорія фазовості як окрема аспектуальна категорія наразі не оптимала всебічного висвітлення у працях українських та сербських лінгвістів. Окремі елементи цієї категорії досліджувалися в рамках морфології – аналіз дієслівних родів дії [2], а також словотвору – розгляд деяких префіксів [6]. Фазовість у статті розглядаємо як один із компонентів якісної аспектуальності: ситуація* кваліфікується з точки зору однієї з її фаз. Ця аспектуальна категорія охоплює такі значення та їхні комбінації, якими можна описати всі етапи дії, локалізовані в часі. Внесенням цієї ознаки в семантику присудка здійснюється „виділення однієї фази у перебігу дії або стану – початкової, середньої або завершальної“ [7, 153]. Виділенням початкового значення в інтерпретації ситуації вказується на момент, в якому ситуація почалася: до цього моменту ситуація не відбувалася, з цього моменту ситуація відбувається.

Найчастіше виділяється саме фаза початку, оскільки значення початку найбільш самостійне з усіх фазових значень і тому, як правило, завжди марковане й виражене спеціальними засобами. Порівняно з іншими фазовими значеннями, для вираження початкового значення використовується найбільше спеціалізованих засобів різного типу. Центральне місце серед них мають словотворчі засоби, а саме: префікси, які вносять сему початку в семантику дієслів, та лексичні засоби, зокрема дієслова, основне лексичне значення або одне із значень яких – початкове. Ці дієслова функціонують в конструкціях з іншим дієсловом або іменником (*почати розмовляти / почати розмову*), тому належать до аналітичних засобів вираження початкового значення. Серед префіксів найуживаніші *за-* (*заспівати*) і *по-* (*побігти*), а також *роз-* (*розкричатися*) і *з-* (*збунтуватися*), які, крім семи початку, вносять в значення дієслова і сему

* Ситуація = дія, процес, стан.

інтенсивності. Серед лексичних (аналітичних) засобів найбільш продуктивні дієслова *почати / починати, початися / починатися*, їх деривати *розпочати / розпочинати, розпочатися / розпочинатися*, дієслова *стати / ставати*, а також велика кількість дієслів, основне лексичне значення яких не є початковим: *заходитися / зайтися, взятися / братися, кидатися / кинутися, вдарятися / вдаритися, метнутися, піти* тощо. Останні, зазвичай, вносять додаткову сему інтенсивності.

Оскільки для аналізу такої кількості різноманітних засобів не достатньо однієї доповіді, зосередимо нашу увагу на префіксах *за-* та *по-*, відповідно, їх зв'язку з вираженням двох типів початкового значення – інхоативності й інгресивності.

Аналізуючи дієслова початкового роду дії, тобто особливості початкового значення, вираженого в них, деякі дослідники [1; 3; 4; 5] розмежовують два різновиди початкового значення – інхоативне та інгресивне. Інхоативне значення – це значення початку тривалої дії [5, 85], значення поступової зміни ситуації або результат поступової зміни ситуації [4, 179], натомість інгресивне означає початок без чіткої вказівки на продовження дії [5, 85], моментальне виникнення та закінчення початкової фази, яка відкриває перспективу для подальшого перебігу дії [4, 179]. Більшість дослідників, які розмежовують два різновиди початкового значення, пов'язують інхоативне значення з префіксом *за-*, а інгресивне з префіксом *по-* [5, 85; 1, 271-278; 3, 89-92].

З метою встановити, чи ці різновиди початкового значення мають своє формальне вираження в українській мові і чи залежать від конкретного засобу вираження цього значення (тобто префікса), ми проаналізували дієслова з префіксами *за-* і *по-* на конкретних прикладах (понад 700 прикладів з художніх текстів) для відповіді на такі проблемні запитання: 1) чи існують в українській мові дієслова, що сполучаються з обома префіксами, набуваючи при цьому початкового значення; 2) якщо такі дієслова існують, чи спостерігається суттєва різниця між початковими значеннями, які вони виражають; 3) якщо така різниця існує, чи пов'язана вона з конкретним префіксом, і, нарешті, 4) чи є серед дієслів з префіксом *за-* дієслова з інгресивним значенням, а серед дієслів з префіксом *по-* дієслова з інхоативним значенням.

Зібраний фактичний матеріал складають 356 випадків вживання дієслів: 274 – з префіксом *за-* та 82 – з префіксом *по-*. Паралельні деривати з початковим значенням мають такі дієслова: *битися – забитися, побитися, бухати – забухати, побухати, віяти – завіяти, повіяти, гупати – загупати, погупати, гуркотіти – загуркотіти, погуркотіти, рипіти – зарипіти, порипіти, дріботіти – задріботіти, подріботіти, квапитися – заквапитися, поквапитися, кульгати – закульгати, покульгати, скрипіти – заскрипіти, поскрипіти, сновигати – засновигати, посновигати, стрибати – застрибати, пострибати, товпнитися – затовпнитися, потовпнитися, трусити – затрусити, потрусити, тупотіти – затупотіти, потупотіти, тягнути – зтягнути, потягнути, човгати – зачовгати, почовгати, шелестіти – зашелестіти,*

пошелестіти, шуміти – зашуміти, пошуміти, загалом 19 дієслів. Така незначна кількість паралельних дериватів у першу чергу пояснюється тим, що від більшості дієслів, від яких за допомогою префікса *за-* утворюється початковий рід дії, за допомогою префікса *по-* утворюється обмежувальний рід дії, при чому саме префікс *по-* є єдиним засобом вираження делімітативного значення: *балакати – забалакати, побалакати, блимати – заблимати, поблимати, вагатися – завагатися, повагатися, гойдатися – загойдатися, погойдатися, жити – зажити, пожити* тощо.

Серед зазначених паралельних дериватів спостерігаються два типи відношень:

1. Відношення синонімії, коли обидва дієслова – з префіксом *за-* і з префіксом *по-* – мають однакове значення і взаємозамінні в однаковому контексті (рідко): *віяти – завіяти, повіяти*:

Очі запалені від пилюки, голос хрипкий від простуди, взимку на шихтовім дворі собачий холод, надто ж коли завіє з Дніпра [Гончар].

Зранку захмарило і довго сіяло на землю холодну, дрібну мжу, потім повіяв з Акерманщини вітер [Тютюнник].

2. Відношення полісемії: одне значення твірного дієслова – префікс *за-*, інше значення – префікс *по-*. Це відношення може бути регулярним, як, наприклад, у випадку з дієсловами звучання і дієсловами руху, або може бути пов'язане з окремими значеннями залежно від семантичної структури твірного дієслова. Так від дієслова *битися* за допомогою префікса *за-* утворюється дієслово з початковим значенням тоді, коли це дієслово означає „стукатися, ударятися || хлюпатися, плескати“ або „ритмічно рухатися, пульсувати“, за допомогою префікса *по-*, коли воно вживається у значенні „удаватися до бійки, бити кого-небудь || бити один одного“ і „воювати, боротися проти кого-небудь, за щось“:

Тоді голосно забилося її серце, і ввійшло до нього, як входить до дому заблукана дитина, перше кохання [Шевчук].

Закипіла піна, забилась риба, хвостами аж молотить по воді [Близнець].

А він там уже або поб'ється з кимось, або, перепитий, в грязюці валяється [Гончар].

Від дієслова *тягти* (*тягнути*) початкове дієслово утворюється приєднанням префікса *за-*, коли твірне дієслово означає „говорити повільно, протяжно || співаючи, довго тримати, протягувати звук (звичайно на верхніх нотах)“, за аналогією до дієслів *заспівати, заговорити*, а приєднанням префікса *по-* в інших значеннях:

І він сам затягнув хриплим, порваним голосом [Самчук].

Час від часу вони уважали за потрібне затріпати крилами, витягнути шию й голосно на цілу околицю затягнути своє «кукуріку» [Самчук].

Йдуть просто здовж річки, і що їм до того, що сонце ось зовсім ховається, що потягнуло дошкульним вітром з полів [Самчук].

Нарешті їм пощастило, мотузка тоді напнулася до берега, як жила, десятки рук ухопилися за неї, десятки рук потягли гуртом [Яновський].

Регулярне відношення значення дієслова та вибору префікса при утворенні початкових дієслів спостерігається в дієсловах руху. Крім пар типу *іти –*

ходити, бігти – бігати, в яких перше дієслово означає односпрямований рух, а друге – різноспрямований. Таке відношення характерне також для дієслів, у яких ця опозиція не виражена формально, тобто не представлена різними лексемами, а міститься в одній і тій самій лексемі: *дріботіти, кватитися, кульгати, сновигати, стрибати, трусити, човгати* тощо. При такому відношенні значень префікс *за-* приєднується, як правило, для вираження значення початку різноспрямованого руху, тоді як за допомогою префікса *по-* реалізується значення початку односпрямованого руху. Це правило можна проілюструвати великою кількістю прикладів.

Володько на цю вість застрибав і забігав по всіх лавах [Самчук].

А Марія ще раніше схопила мішок, ніхто їй не піддавав її, і до воза побігла [Головко].

Нараз все заворушилося: загримали двері, заходили бійці, і мати вивела Орисю навір, посадовила на лавці під вербою [Тютюнник].

Обережно рушили коні, сани поповзли по мокрій голольодиці дороги. За ними пішли дядьки [Самчук].

Ударив у закаблук, метнув полою свити і задріботів підборами [Шевчук]

Старечо подріботівши до скітної кліті, вона ще здалеку загукала свого домажирича [Білик].

Я звалився на канану, і одразу ж навколо затовпилися тіні дрімоти [Андріяшик].

Потім повалили за Давидом та за Чумаком, потовпились через запруджений ганок у хату [Головко].

Було страшно дивитися, як установили вгору вибухи їхніх бомб, злість затрусила всього Чубенка [Яновський].

Постояли непорушино потім, знічені, померехтівши очима і знов торкнувши пилками одєжу і траву, знов потрусили дорогою [Барка].

Коли опозиція односпрямований / різноспрямований рух виражена окремими лексемами, при утворенні початкових дієслів спостерігається обов'язкове їх розмежування: префікс *за-* вживається виключно з дієсловами різноспрямованого руху (префікс *по-* вживається з цими дієсловами для утворення делімітативних дієслів: *походити, побігати*), а префікс *по-* – виключно з дієсловами односпрямованого руху (префікс *за-* тут має інше, неаспектуальне, просторове значення – рух до певної точки, найчастіше всередину – *зайти до кімнати*, за якийсь предмет – *зайти за хмари* або мимохідь – *зайти на хвилинку*). Коли ж зазначена опозиція не виражена різними лексемами, обмеження стосується лише префікса *по-*, а саме: дієслова руху з цим префіксом завжди означають початок односпрямованого руху, натомість дієслова з префіксом *за-* частіше означають початок різноспрямованого руху, однак простежується їхнє використання і в контекстах, що вказують на визначеність, односпрямованість руху:

(а) *Перебіг дрібненьких крочками залу, спинився й так само швидесенько задріботів назад* [Шевчук].

(б) *Горват сягнув рукою дощатої неструганої підлоги, решта зробила те саме, й вони зачовгали до виходу* [Білик].

(в) *Дорош закульгав із хліва* [Тютюнник].

На односпрямованість руху в цих прикладах вказують обставини місця, тобто напрямку: *назад, до виходу, із хліва*. У деяких випадках вживання префікса *за-* замість префікса *по-* для реалізації значення початку односпрямованого руху може бути мотивоване іншими семантичними умовами. Так, у прикладі (в) префікс *за-* вказує не лише на те, що агент почав рухатися, а також на те, що він почав рухатися характерним способом, яким раніше не рухався, тобто має дві пресупозиції: 1) до цього моменту агент не рухався, 2) до цього моменту агент не рухався кульгаючи (не кульгав). Саме друга пресупозиція зумовлює вживання префікса *за-*, характерного для дієслів різноспрямованого руху, які, крім основного значення різноспрямованості руху, виражають і значення здатності рухатися взагалі (*хлопчик пливе до берега / хлопчик плаває по озеру / хлопчик вже плаває*). Таке тлумачення функціонування префікса *за-* підтверджує і ширший контекст, з якого видно, що кульгавість не є характерною рисою агента і що він почав кульгати внаслідок певних обставин:

— *Я прийшов од Григора Тетері. Дорош зсунувся з пахучого сіна, наткнувся пораненою ногою на щось тверде, засичав від болю.*

— *Карпо Джмелик сидить із своєю шльондрою в погребі і веселиться. Візьміть його.*

Дорош закульгав із хліва [Тютюнник].

Оскільки дієслова руху з префіксом *за-*, як правило, мають інхоативне початкове значення, а дієслова руху з префіксом *по-* – інгресивне, на перший погляд може здатися, що засобами вираження інхоативності, відповідно інгресивності, є саме ці префікси. Але тут ідеться про те, що різноспрямований рух завжди передбачає інхоативний початок, а односпрямований – інгресивний. Інакше кажучи, інхоативність дієслів різноспрямованого руху з префіксом *за-* та інгресивність дієслів односпрямованого руху з префіксом *по-* зумовлені не значенням префіксів, а лексичним значенням твірних основ.

Для дієслів звучання регулярне таке співвідношення: якщо дієслово означає якесь звуковиявлення, початкове дієслово утворюється від нього приєднанням префікса *за-*, подібно до усіх дієслів цієї лексико-семантичної групи (*заспівати, заговорити, загавкати*), коли ж дієслово означає рух, супроводжуваний утворенням відповідних звуків, початкове дієслово утворюється від нього приєднанням префікса *за-*, якщо це різноспрямований рух[†], а за допомогою префікса *по-*, у випадку односпрямованого руху. Таке співвідношення представлене в нашому мовному матеріалі великою кількістю прикладів:

Заскрипіли ворота, загавкали собаки, забухали об груддя чоботи, застукотіли постолі [Тютюнник].

[†] Без вказівки на напрямок руху (яка майже завжди наявна при односпрямованому русі) часто важко визначити, чи дієслово означає звук чи рух: *Зашелестіло* зовсім поруч, і то були найлегші з легких кроки [Шевчук]; *Аж по деякому часі у сінях щось заскрипіло* [Самчук].

Порядок такий завів, – зітхнув Кузьма і побухав коридором, подзвонюючи вуздечкою [Тютюнник].

Ближче, – з кузні виїхав сизий димок, а раптом не стало, і тоді з кузні загунало молотом по ковадлу: гуп-дзень [Головко].

Загупали на піддашші чобітьми і з шумом увалились у хату [Головко].

Дядьки погупали чобітьми на поріг і потягли за собою цілий чухал диму [Тютюнник].

Зреештою, коли прибув до призначення, негайно засуркотіли двері вагонів, крик донісся і звідкись — крізь нічну сутінь — повалив ідкий дим [Барка].

Гості, які вже встигли були вийти, погуркотіли знову східцями назад [Білик].

В хаті навпроти зариїли двері, і в прочілі виросла висока постать [Шевчук].

Залунало знову гейкання й собкання, й вози порипіли між дерева [Білик].

В хаті заскрипіло ліжко, і сонний голос тривожно запитав [Тютюнник].

В другій половині дня заїхала темна гарба; коли два возії наскладали трупів, як обаполів, вона поскрипіла в степ [Барка].

Під ногами зашелестіла солома [Самчук].

Нарешті Денис поповзом поишестів у темряву і довго не повертався [Тютюнник].

Натовп колихнувся і ще защумів дужче [Головко].

Але Володько не слухає більше, вже вирвався і, як було, пошумів геть на ніч разом зі своїми чобітьми [Самчук].

На окрему увагу заслуговують пари дієслів типу забіліти і побіліти, представлені цілою низкою відприкметникових дієслів. Відношення між префіксальними дієсловами та твірним дієсловом можна представити так: біліти I (= ставати білим = почати бувати білим) – побіліти (= стати білим = почати бути білим) – бути білим и забіліти (= почати біліти) – біліти 2.

З цієї схеми видно, що дієслово побіліти означає одночасно і результат граничної ситуації (процесу), тобто еволютивної початкової фази біліти і початок неграничної ситуації (стану) бути білим, тоді як дієслово забіліти означає лише початок неграничної ситуації (стану) біліти.

Такі паралельні деривати характерні для цілого ряду дієслів, утворених від прикметників із значенням кольору або світла / темряви: побіліти – забіліти, пожовтіти – зажовтіти, позеленіти – зазеленіти, посиніти – засиніти, посивіти – засивіти, потемніти – затемніти, почорніти – зачорніти, почервоніти – зачервоніти тощо. Справа в тому, що це ознаки, які можна сприйняти зором. На важливість візуальної перцепції для значення цих дієслів вказують приклади, в яких повністю виявляється різниця між значеннями дієслів типу побіліти і забіліти:

(а) Гано придивився. Між деревами напроти забілів кінь [Білик].

(б) Ще темно було, коли переправлялись через Десну, але вже забіліли над чорним Дніпром розкидані на горбах хати Новопетрівців [Бажан].

(в) Гнат так знесилився і так злякався, що в нього побіліли губи [Тютюнник].

У цих прикладах дієслово забіліти, на відміну від дієслова побіліти, не вказує на момент, в якому щось стало білим (почало бути білим), а визначає момент, коли спостерігач помітив щось біле або щось біле з'явилося на видноколі, тобто дієслово забіліти вказує не на початок ситуації, а на початок перцепції цієї ситуації. Ні в прикладі (а), ні в

прикладі (б) немає негативної пресупозиції, яка завжди супроводжує фазу початку: *забілів кінь* не означає, що до цього *кінь не був білим, забілили хати* не означає, що до вказаного моменту *хати не були білими*, тоді як в прикладі (в) – *в нього побіліли губи* – дієслово *побіліти* означає якраз те, що *губи до того моменту не були білими*.

Обидва дієслова – *побіліти* і *забіліти* – утворені від дієслова *біліти*, але перше пов'язане з його першим значенням: „ставати, робитися білим, світлим, ясным“, а друге – з другим значенням: „вирізнятися білим кольором; виднітися (про що-небудь біле)“. На суттєву роль перцепції в значенні дієслова *забіліти* вказує перша частина його словникового визначення, водночас на відсутність негативної пресупозиції, яка обов'язково супроводжує значення початку, вказує друга частина цього визначення (в дужках): „вирізнятися своїм білим кольором; з'явитися, показатися (про білі предмети)“:

Для дієслів типу *забіліти*, крім зазначеного значення, можливе і власне початкове значення: „почати біліти, стати білим“ – початок неграничної ситуації:

Микола ставив крейдою знаки на кілках, що забіліли, обгорнуті в рисунок, мов ритуальні стояки древності [Барка].

Вдосвіта, ледве забіліє, треба навідатися [Барка].

Нарешті, аналіз прикладів показав, що серед початкових дієслів з префіксом *за-* є як інхоативні: *заволодіти, задуматися, зажуритися, закохатися* тощо, так й інгресивні дієслова: *заболіти, заплакати, заспівати, затремтіти*. Так само початкові дієслова з префіксом *по-* можуть мати як інхоативне, так і інгресивне значення: *подружитися, покохати, покаятися, полюбити; побігти, побрести, поволокти*.

Здійснений аналіз показує, що різновиди початкового значення не пов'язані з конкретними формальними показниками, а зумовлені характером самої ситуації, вираженої ними, тобто семантикою твірного дієслова, яка передбачає певний спосіб початку перебігу ситуації. Іншими словами, є такі ситуації, які за своїм характером зумовлюють поступові зміни, накопичення передумов для їх ініціації, своєрідну передфазу, що може бути виявлена в ширшому контексті, приклади (аа), результатом якої є початок нової тривалої ситуації (це інхоативна ситуація – приклади (а) і (аа)) і, з іншого боку, є такі ситуації, перша фаза яких виникає миттєво і відразу закінчується, після чого ситуація продовжується або не продовжується (це інгресивна ситуація – приклади (б) і (бб)); в прикладах (б) і (бб) початкове дієслово вказує на те, що почалася ситуація, яка до цього моменту не відбувалася, і цей початок, як правило, раптовий, більш інтенсивний саме тому, що не вимагає передумов. Інтенсивність або раптовість початку ситуації може бути підкреслена відповідною обставиною способу дії чи міри (приклад (бб)), а також вживанням префіксів, які, крім початкового значення, вносять також сему інтенсивності, як, наприклад, префікс *роз-* (приклад (в)).

(а) *Хлопець, подивився на неї широко розплющеними очима, і вона мимохіть засоромилася* [Шевчук].

Дарма що рудим називають, а серце в нього ніжне, справедливе, за те й покохала [Гончар].

(аа) Нецадний, диявольськи винахідливий, він примушує повірити в себе... [Гончар].

(б) Зустрів його тут тихий легіт, заворушив каштановим листям, і впав під ноги нездorzілий каштан [Шевчук].

По святах побіг для Володька час куди швидше [Самчук].

(бб) Бо від нього заструмувало такою силою, якої він не знав [Шевчук].

Його обличчя запалало, і парубчак полетів сторчка [Шевчук].

(в) Настрій Хведотів зовсім падає, і коли б не таке свято, він би напевно розревівся [Самчук].

ЛІТЕРАТУРА:

1. Авилова Н.С. Вид глагола і семантика глагольного слова [Текст] / Н.С. Авилова. – Москва: Наука, 1976. – 326 с.; 2. Вихованець І.Р., Городенська К.Г. Теоретична морфологія української мови [Текст] / І. Р. Вихованець (ред.). – К.: Університетське видавництво "Пульсари", 2004. – 398 с. – (Академічна граматики української мови). – Бібліогр.: с. 391-398. – 2000 пр.; 3. Зализняк А., Шмелев А.Д. Лекції по русской аспектології [Текст] / Анна А.Зализняк, А. Д. Шмелев. – München: Verlag Otto Sagner, 1997. – 151 с.; 4. Поповић Љ. Лезичка слика стварности: когнитивни аспект контрастивне анализе [Текст] / Љ. Поповић. – Београд: Филолошки факултет, 2008. – 308 с.; 5. Рязанская Э.М. Способы действия в когнитивном аспекте. [Текст]: автореф. дис... д-ра филол. наук: 10.02.19/ Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена – СПб., 2002. – 34 с.; 6. Соколова С.О. Префіксальний словотвір дієслів у сучасній українській мові [Текст] / С.О. Соколова. – К.: Наукова думка, 2003. – 284 с. – Бібліогр.: С. 269-280; 7. Теория функциональной грамматики: введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис [Текст] / Отв. ред. А. В. Бондарко. – Ленинград: Наука, 1987. – 348 с.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ НАЗВ ДЖЕРЕЛ:

Андріяшик: Андріяшик Р.В. Люди зі страху // Бібліотека з української літератури для школярів [Електронний ресурс] – К.: Студія "Негоціант", 2000. – (Золота скарбниця України).

Бажан: Бажан М.П. Майстер залізної троянди // Бібліотека з української літератури для школярів [Електронний ресурс] – К.: Студія "Негоціант", 2000. – (Золота скарбниця України).

Барка: Барка В.К. Жовтий князь // Бібліотека з української літератури для школярів [Електронний ресурс] – К.: Студія "Негоціант", 2000. – (Золота скарбниця України).

Білик: Білик І. І. Меч Арєя // Бібліотека з української літератури для школярів [Електронний ресурс] – К.: Студія "Негоціант", 2000. – (Золота скарбниця України).

Головко: Головко А.В. Бур'ян // Бібліотека з української літератури для школярів [Електронний ресурс] – К.: Студія "Негоціант", 2000. – (Золота скарбниця України).

Гончар: Гончар О.Т. Собор: Роман. [Text] / Гончар О. Т. – К.: Дніпро, 1989. – 270 с.

Самчук: Самчук У. О. Волинь // Бібліотека з української літератури для школярів [Електронний ресурс] – К.: Студія "Негоціант", 2000. – (Золота скарбниця України).

- Тютюнник:** Тютюнник Г.М. Вир : роман / Г. М. Тютюнник. – К. : Радянська школа, 1990. – 512 с.
- Шевчук:** Шевчук В. Дім на горі // Бібліотека з української літератури для школярів [Електронний ресурс] – К. : Студія "Негоціант", 2000. - (Золота скарбниця України).
- Яновський:** Яновський Ю. І. Вершники. Мир [Текст] : романи / Ю. І. Яновський; вступ. О. Бабишкін. – К. : Дніпро, 1967. – 288 с.

Клічек Д. (Загреб, Хорватія)

Хорватська глаголична традиція XVII-XVIII ст. і українська філологія

У статті йдеться про події, що вплинули на розвиток хорватської редакції церковнослов'янської мови після Берестейської унії в 1596 р., яка сприяла посиленню зв'язків української літератури з культурою бароко. Римська церква намагалася уніфікувати книжну мову католицьких слов'ян, які в своєму обряді користувалися церковнослов'янською мовою. Рішення друкувати богослужбні книги загальною церковнослов'янською мовою посилювало інтерес до східного слов'янства. Розпочався процес перекладу хорватських глаголичних літургійних книг на книжну мову східних слов'ян. В результаті був зупинений природний розвиток омолодження хорватсько-церковнослов'янської мови.

Ключові слова: церковнослов'янська мова, східнослов'янізація, Берестейська унія, хорватська глаголична традиція, Конгрегація пропаганди віри, Греко-католицька церква, Мефодій Терлецький, Рафаель Левакович, Матей Караман.

В статье говорится о событиях, которые повлияли на развитие хорватской редакции церковнославянского языка после Брестской унии в 1596 г., что способствовало связям украинской литературы с барокко. Римская церковь, стремясь унифицировать книжный язык католических славян, которые в своём обряде пользовались церковнославянским языком, решила печатать богослужбные книги на общем церковнославянском языке. Это усиливало интерес к восточным славянам. В результате начался процесс «восточнославянизации» хорватских глаголических литургических книг, что тормозило процесс естественного омолаживания хорватско-церковнославянского языка.

Ключевые слова: церковнославянский язык, восточнославянизация, Брестская уния, хорватская глаголическая традиция, Конгрегация пропаганды веры, Греко-католическая церковь, Мефодий Терлецкий, Рафаэль Левакович, Матей Караман.

This paper covers the events which affected the development of the Croatian recension of Old Church Slavonic after the Union of Brest had been signed in 1596 which helped to make connections between Ukrainian literature and baroque culture stronger. The Catholic Church had persisted to unify the literary language of Catholic Slavs who had been using Old Church Slavonic language in their rites. The decision to print liturgical books in unique Old Church Slavonic increased the interest for Eastern Slavs and helped to start the process of translating Croatian Glagolitic liturgical books to the literary language of Eastern Slavs, a process that restrained natural rejuvenation of Croatian recension of Old Church Slavonic.

Key words: Old Church Slavonic, East-Slavonicization, Union of Brest, Croatian

Glagolitic tradition, Sacred Congregation for the Propagation of the Faith, Greek Catholic Church, Metodij Terlec'kyj, Rafael Levaković, Matej Karaman.

В історії хорватської літературної культури особливе місце посідають тексти написані глаголичним письмом. Не входячи в широку проблематику виникнення і розвитку цієї літератури (характеристики хорватської церковнослов'янщини, розвиток ламаної глаголиці, інкунабули, кам'яні глаголичні пам'ятки тощо) звернімо увагу на період, в якому дійшло до зближення представників хорватської та русько-української філології, церкви, що позначилося на деяких особливостях і подальшій долі хорватських глаголичних текстів, перш за все у їхньому мовному відображенні. Йдеться про першу половину XVII ст. і надалі, тобто добу бароко, коли відбувається динамічний розвиток зв'язків України з західноєвропейськими культурними осередками.

Узагальнюючи перспективу спрямування хорватської глаголиці на східнослов'янський простір, можемо виділити головні етапи. Після того як цар Фердинанд II Габсбург відмовився фінансувати друкування глаголичних літургійних книг, цей обов'язок на себе взяла Конгрегація пропаганди віри. Невдовзі Конгрегація розпочала видання абecedаріїв, букварів для вивчення глаголиці та церковнослов'янщини. Разом з цим, Конгрегація повинна була редагувати нові глаголичні літургійні книжки, тобто узгодити їх з новими висновками, прийнятими на Тридентському соборі з XVI ст.

До участі в процесі редагування книжок за латинськими зразками Конгрегація запросила до Рима українських греко-католиків, які мали репутацію добрих знавців церковнослов'янщини і яких також цінували за те, що вони прийняли унію з католиками. Їхня діяльність призвела до сильної східнослов'янізації глаголичних книг.

Особливе значення мали події церковного змісту, коли після створення греко-католицької церкви українське середовище вступає в контакти й осмислює західну культуру, що дало поштовх для виникнення й розвитку бароко на просторі України. Чимале значення для ознайомлення західних осередків з українською культурою і навпаки – українських з західною мали перебування іноземців на українських землях, як і українських – в країнах Західної Європи. Саме в цей період поживаються українсько-хорватські зв'язки, що зокрема позначилося на долі відомого представника хорватського барокового славізму Юрія Крижанича (1617 або 1618–1683) (хорв. Juraj Križanić). Його перебування в Римі в 40-х роках XVII ст. позначене тісними зв'язками з українськими унією, які, крім іншого, поширювали знання про мову України, а особливо значним було знайомство з Граматикуо Мелетія Смотрицького.

Прагнучи ближче ознайомитися з східнослов'янським світом, Рим отримував ці уявлення від освічених рутенів, що призвело до ідеї поширити церковну літературу на сході через русько-українське посередництво.

У співробітництві хорватського глаголяша Рафаела Леваковича (коло 1590–1650) і українського єпископа Мефодія Терлецького (?–1649)

здійснюються переклади хорватських глаголичних текстів на найбільш відому мову слов'янського сходу – яку представляв Смотрицький. Цей процес призвів до припинення традиції хорватської церковнослов'янської мови в глаголичних текстах, що створювало відповідні проблеми й для хорватської церкви, якій не вистачало видань для власних потреб.

Так, на початку XVIII ст. сенський і модруський єпископ повідомляє Конгрегації, що в його єпархії відчувається велика нестача глаголичних міссалів, через те є загроза, що священики будуть примушені перестати відправляти богослужіння, бо не знають латинської мови. Разом з міссалами, виявилася також потреба в нових часословах, бо протягом часу введені нові церковні свята. Конгрегація відреагувала і довірила підготовку друкування глаголичного міссалу та часослова доктору філософії і теології Іванові Паштричу (1636-1708), родом зі Спліта, професору догматики при Колегії Пропаганди в Римі.

За редагуванням Паштрича Конгрегація спочатку надрукувала *Časoslov rimskij slavinskij jazikom*. Насправді це друге видання Леваковичевого Часослова, який Паштрич доповнив своїми перекладами нових офіцій на нововведенні церковні свята, користуючись при цьому молодшим і доповненим латинським часословом. Так само як і Леваковичу, і Паштричу допомагали українські студенти-уніати.

Потім у 1693 р. надрукувалося друге видання Леваковичевого букваря *Азбуківідняк* з 1629, а в 1706 також і міссал, який так само був повторним виданням міссалу з 1631. Після Паштрича, редактором глаголичних церковних книг став Матей Караман (1700-1771). Після редагувань Паштрича минуло більше тридцяти років з того часу, як Конгрегація знову вирішила глаголяшам надрукувати літургійні книги. На цей раз клопоти щодо підготування і впорядкування книг на себе взяла центральна постать цього «римського періоду» в історії глаголяшства - періоду, «в якому глаголяши отримали книги, але втратили мову.» [10, 124] Ім'я цієї особи – Матей Караман.

Караман народився в Спліті, де навчався в духовній семінарії, і де був висвяченим у священики. На вимогу сплітського архієпископа він увів духовні вправи для молодих попів глаголяшів, де вперше стикнувся з достатньо незрозумілою мовою їхніх книжок в порівнянні з народною мовою, якою щоденно спілкувався.

Зі Спліта Караман поїхав в Задар до архієпископа Віцка Змаєвича (1670-1745), який в ці часи хотів відкрити духовну семінарію для виховання попів глаголяшів. Змаєвич був хорватом, але на відмінну від свого земляка Леваковича, який років сто до того був прихильником використання мови старих хорватських рукописних міссалів, він стежив за чистотою і єдністю всеслов'янської мови, якою на його думку була церковнослов'янщина східних слов'ян. Він, як і Караман, так само був упевненим, що церковнослов'янщина хорватської редакції була зіпсованою мовою, і що східнослов'янська редакція церковнослов'янської мови має бути єдиною літературною мовою хорватів, при чому не лише в богослужінні, а навіть і в літературі! Таким чином, могла б здійснитися слов'янська і церковна єдність. Після того як Конгрегація

дозволила йому відкрити глаголичну духовну семінарію в Задарі, Змаєвич вислав Карамана в Росію, щоб добре вивчити мову. В 1732 р. він прибув до Матея Змаєвича (1680-1735), брата архієпископа і флотоводця який на той час жив у Воронежі. Перебуваючи в Росії, він не здобув аніякої систематичної освіти, самотужки засвоював мову з граматики Мелетія Смотрицького, якою були стандартизовані тодішні літургійні книги. Перебуваючи у Воронежі, Караман добре вивчив російську мову і ширше - східнослов'янську редакцію церковнослов'янщини. Це сформувало його остаточне ставлення до російської мови як єдиної справжньої слов'янської літературної мови. Своєю працею над друкуванням хорватських глаголичних книг він настільки змінив мову цих книжок, «що на сьогодні слід краще його згадувати в російській, ніж в хорватській літературі.» [15, 112] Після п'яти років він повертається з Росії, де познайомився зі своїм майбутнім помічником Матеєм Совичем.

В середині XVIII ст. існуючими літургійними книжками не були задоволені ані хорватські попи глаголяші, які вважали, що вони написані не їхньою мовою, ані однодумці Змаєвича і Карамана, які вірили, що книжки треба цілком очистити від впливу хорватської народної мови.

Конгрегація тоді вирішила друкувати нові книги. За рекомендацією архієпископа Змаєвича це завдання довірено Матею Караманові, який на себе взяв роботу редактора, співпрацюючи з Матеєм Совичем. Він спершу друкував *Bukvarь slavenskiј pismeny Veličajšago Učitelja B. Ieronima Stridonskago* (1739). Більшість тексту була надрукована кириличними і глаголичними буквами, а цей самий твір був передрукований в 1753 р. З 1738 р. він разом з Совичем приготував, а в 1741 р. і надрукував *Missal rimskij slavenskim jazykom*. Караман у мові провів східнослов'янізацію свідомо і навмисно, не бажаючи спиратися на народну мову, як це робили протестанти, а воліючи мову, якою легше приєднав би православних до унії. Зважаючи на графічну обробку, цей міссал вважається найкрасивішим глаголичним виданням, яке було випущене з друкарні Конгрегації. Проте міссал, часосолов та решта видань, виданих Караманом, глаголяші ніяк не сприймали. Для них це була незрозуміла мова, а чужі для хорватської глаголичної традиції тексти викликали відкритий бунт і відкидання сильно східнослов'янізованих міссалів та часословів. Це призвело до більш вираженого вторгнення народної хорватської розмовної мови в богослужіння, в першу чергу завдяки хорватськомовним лекціонаріям, які народ називав *щаветами**.

Після того як в 1741 було видано дуже східнослов'янізований міссал Карамана, на це в 1750 р. критичним текстом реагував дубровницький священик Стієпо Русич (1687–1770). Він скаржився на Карамана, що він в своєму перекладі міссалу зіпсував мову

*✧ італ. *schiavetto*, в хорватській традиції *šćavet*, з італійської *schiaivo* – одна з італійських назв для слов'ян, в першу чергу для словенців і хорватів. Лекціонарії, надруковані латиницею і народною мовою, в більшості випадків чакавським наріччям.

глаголичних текстів, що суперечить задуму папи Івана VIII, який дозволив хорватам відправляти богослужіння церковнослов'янською мовою. Русич вважав, що Караман не повернув свій переклад на церковнослов'янщину, а навпаки, що він віддалив його від боснійсько-дубровницької мови, яку він особисто захищав, вважаючи, що це первісна мова, з якої розвилися всі інші слов'янські мови.

Русич, хоча і користувався неточними історичними та філологічно невідосконаленими аргументами, в своєму звіті довів, що богослужбний текст, який був дозволений папою Іваном VIII, безперечно змінили ще Левакович і його наступник Паштрич, але особливо сильно було змінено мову під редагуванням самого Карамана.

Караман захищав свої переконання і церковнослов'янщину своїх книжок, написавши на прохання Конгрегації трактат під назвою *Identita della lingua litterale Slava e necessita di conservarla ne libri liturgici*, в якій на приблизно 600 сторінок дав огляд цілої проблематики та історії слов'янського богослужіння з особливим наголосом на хорватську глаголичну традицію. Це взагалі був документ, призначений усім його опонентам, які не підтримували мову літургійних книжок, друкованих Конгрегацією. В ньому, між іншим, Караман звернув увагу на факт, що в VII ст. слов'яни не розмовляли ані боснійським, ані далматинським наріччями, та що мова з часом міняється, і через те літургійні книжки треба було редагувати і повернути до літературної церковнослов'янщини, яка збереглася у східних слов'ян.

Караману не було важко диспутувати з Русичем, оскільки на своєму боці мав підтримку папи Бенедикта XIV, який енциклікою *Ex pastoralis munere* підтвердив усе, що Караман стверджував у своєму трактаті, заборонивши при цьому вживання вже згаданих щаветів. Тією ж енциклікою зобов'язано глаголяшів вживати літургійні книжки, призначені Конгрегацією. Таким способом було узаконено і мову місалу Карамана.

Русич переклав хорватською мовою Новий Заповіт, але його ніколи не було опубліковано. І досі рукопис зберігається в Дубровнику. Зважаючи на те, що глаголяшам в ідейному розумінні погляди Русича були ближчі, ніж офіційна політика Рима, вийшло так, що перемога церковнослов'янщини над народною мовою здобута більше на папері, ніж у дійсності.

Факт, що східнослов'янська традиція віддалила народ від слов'янського богослужіння, церковні кола в Римі занадто не бентежив, бо вони вважали, що народ завжди може звернутися до латинського богослужіння, яке його оточувало з усіх боків. Зважаючи на те, що міссал не був усюди прийнятий, а старі видання були рідкісними, священики користувалися легкодоступними латинськими місалами, з яких читали тихі частини літургії, а частини, які говорилися вголос, вимовляли живою, народною мовою, перекладаючи відразу з латинської. Така практика введення народної мови в богослужіння спочатку з'являлася в сільських парафіях, віддалених від церковних центрів. Взагалі, вживання щаветів раптово зросло, хоча строге розпорядження папи римського їх забороняло.

Представлені вище деякі головні прояви розвитку хорватської глаголичної традиції в період вторгнення в її простір, за вказівками з Риму, філології зі східного слов'янства по різному оцінювалися в історії славистики. Вживалися різні терміни – від русифікації до рутенізації, а на сучасному етапі це визначається як *процес східнослов'янізації*.

Східнослов'янізація хорватських глаголичних текстів розпочалася діяльністю Рафаеля Леваковича і уніатського єпископа Методія Терлецького, починаючи з 30-х рр. XVII ст. Слід звернути увагу також і на граматики, які використовувалися для впорядкування текстів до східнослов'янської стандартизованої граматичної і правописної норми. Першою з них була граматика Лаврентія Зизанія *Граматіка словенска*, опублікована у Вільні 1596. Це була одна з перших спроб систематизації церковнослов'янської мови – граматика, яка була створена на зразок спільних граматик класичних мов. Другою найчастіше згадуваною є *Граматіки славенски правилноє Сунтама* Мелетія Смотрицького (коло 1577–1633), яка вважається однією з найважливіших творів давнього слов'янського мовознавства.

Деякі з мовознавців, які досліджували тексти Леваковича (Емануела Згамбаті) дійшли до висновку, що він не був знайомий з роботою Смотрицького, тому що деякі мовні рішення були узгоджені зі старшою Граматикою Зизанія. Е. Згамбаті це аргументує і приміткою Леваковичевого наступника Івана Паштрича, який під кінець XVII ст. згадує граматику Смотрицького як новизну [5, 13].

Зміни були і щодо правопису, словника, морфології та синтаксису. В часослові Леваковича первісні форми *vrimе*, *dan* і *esam* були замінені на східнослов'янські *время*, *день* і *есмь*. Цікавим є той факт, що лексичні зміни в Отченаші привели до заміни первісних виразів *napast'* і *neprijazan*, які збереглися в хорватській церковнослов'янщині, пізнішими східнослов'янськими виразами *искушение* і *лоукаваго* [14, 78]. У свій час Ватрослав Ягич теж звернувся до діяльності Леваковича і звинувачував його в тому, що в свої видання він вносив і східнослов'янські (*совершение*, *со женою*, *воздахну*) і чакавські (*vrimе*) і кайкавські елементи (*vetar*). Те, що сам Левакович також буде підданий критиці глаголичного духовенства і народу, можна вчитати з його короткого звернення в Часослові 1648 р., в якому він виражає свої сподівання, що люди з часом все ж такі звикнуть до архаїчного способу писання. Також використав нагоду виправдатися словами, що він вчинив так, як йому було наказано, хоча самому легше було б вживати мову старих хорватських книг:

«Az sotvorih jako povelêno mi bist,
a udobnêje bêše mnê obêim jazikom našim pisati.»

На відміну від Леваковича, якому Конгрегація призначила українців для коригування текстів, Матей Караман після повернення з Росії дійсно вірив, що мова уніатських книжок є літературною і єдиною справжньою мовою, міст до примирення зі сходом. Отже, східнослов'янізація хорватських глаголичних текстів не була живим, мовним явищем, яке настало

спонтанно під впливом однієї мови на другу. Вона була результатом рішень церковної верхівки в Римі і кількох прихильників єдиної мови усіх слов'ян.

Східнослов'янізація з'явилася виключно в церковних текстах і її пов'язують тільки з глаголичною традицією, точніше з глаголичним богослужінням. Вона не торкалася латинського церковного обряду, який був доміантним на більшості хорватських просторів. Так само не впливала на розвиток літературної хорватської мови. Не могла, бо в середині XVII ст., коли вона з'являється, у хорватів вже розвинулася багата література народною мовою, писана латиницею.

Процес східнослов'янізації в хорватській глаголичній писемності тривав 260 років – від Леваковичевого міссалу з 1631 р. до міссалу Парчича з 1893 р., для якого автор сам виливав і вирізував букви на зразок першодруку з 1483 року. Міссалом Парчича і намаганням єпископа Йосипа Юрія Штросмаєра (1815–1905) східнослов'янізацію було зупинено і повернено до хорватсько-церковнослов'янщини.

Східнослов'янізація надихалася двома міфами, першим з яких був той, що первісна церковнослов'янщина збереглася в східнослов'янських літургійних книжках; та другим, що вживання однакової мови і у попів глаголяшів, і у греко-католиків допоможе возз'єднанню з православними. Хоча, насправді, цей процес привів лише до знищення глаголичного обряду. Переконання щодо автентичності церковнослов'янської мови уніатських книг стало загальноприйнятою доктриною, якій ніхто не протистояв аж до праць славістів Добровського та Копитара.

До східнослов'янізації хорватських глаголичних текстів мовознавці ставилися по-різному. Одні з них на цей процес дивилися як на сумну сторінку історії хорватської глаголичної традиції, інші вважають, що цим процесом тільки прискорено неминучий процес занепаду і витіснення глаголичного письма, до якого дійшло б навіть якщо б східнослов'янізація взагалі не відбулася. І хоча абсолютно ясно, що східнослов'янізація хорватських глаголичних текстів шкодила природному розвитку хорватсько-церковнослов'янської мови, її треба прийняти, як частину хорватської глаголичної традиції і як різноманітність хорватської культурної спадщини, бо дійсно йдеться про унікальний приклад, де в римо-католицьких літургійних виданнях знаходимо мову греко-католицьких, тобто православних церковнослов'янських книг.

У зазначеному контексті особливий інтерес становить термінологія, яка присутня у великій філологічній літературі, присвяченій цьому питанню.

Всі дослідники, які вивчали мову хорватських глаголичних книг XVII і XVIII ст., погоджуються, що йдеться про процес, яким було раптово зупинений безпосередній розвиток хорватсько-церковнослов'янської мови; процес, який призвів до того, що ані простий люд, ані духовенство не були більше здатними добре розуміти богослужіння і який безповоротно прискорює занепад глаголичного письма і писемності хорватів.

Але ці дослідники, залежно від місця, часу чи історичного моменту, цей процес називали по-різному. Найдовше і найчастіше говорилося про

русифікацію хорватських глаголичних текстів, а потім і про *рутенізацію*. Останніх п'ятнадцять років у Хорватії укорінилося говорити про процес *східнослов'янізації*. Словенська славістка Ванда Бабич, яка серйозніше займалася досліджуванням того періоду хорватського глаголізму, вживає поняття *vzhodnoslovanizacija*, тобто східнослов'янізація. Вона наголошує, що не слід у даному випадку згаданий процес називати ані русифікацією, ані рутенізацією. На думку дослідниці, у редактованих текстах глаголичних літургійних книжок XVII і XVIII ст. у великій мірі використовувались типові східнослов'янські фонетичні і морфологічні характеристики. І хоча церковнослов'янщина такої редакції була стандартизованою граматики, які з'явилися на просторах сучасної України, це не були граматики української народної мови, яка в той час існувала в Україні. В цьому розумінні вона вважає, що даний процес слід називати *східнослов'янізацією*, посилаючись на термінологію, яка зустрічається в працях Успенського. За Вандою Бабич пішли і хорватські мовознавці, академіки Едуард Херцигоня і Анича Назор, які в своїх текстах також згадують східнослов'янський тип церковнослов'янщини і процес східнослов'янізації.

Взагалі, хоча в цій статті за сучасною хорватською термінологією вживається термін *східнослов'янізація*, треба звернути увагу, що наукова термінологія щодо цього питання ще не стандартизувалася. Останнім часом український хорватист Євген Пашенко вказав на необхідність конкретизації поняття східного слов'янства поняттям конкретної філології з тодішнього простору. Запропоновано зазначений процес розглядати в контексті українсько-хорватських відносин, наголошуючи на ролі української філології барокової доби в зазначеному процесі, перш за все з огляду на роль української редакції церковнослов'янської мови [12]. Останнє потребує детальнішого вивчення текстів з виявленням елементів української редакції церковнослов'янської мови.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Babič V.* Vzhodnoslovanizacija hrvaških glagolskih liturgičnih tekstov v 17. in 18. stoletju // Slovo. – 1999. – Sv. 47-49 ('99). – S. 255-284; 2. *Bedouelle G.* Povijest Crkve. – Zagreb : Kršćanska sadašnjost, 2004; 3. *Bogović M.* Hrvatsko glagoljsko tisućljeće. – Senj : Senjsko muzejsko društvo-Gradski muzej, 1998; 4. *Golub I.* Hrvatski teolozi XVII. stoljeća // Bogoslovska smotra / 2003. – Vol. 73. – S. 729-776; 5. *Sgambati E.* Udio Rusina u izdavanju hrvatskih glagoljskih knjiga u XVII stoljeću // Slovo / 1983. – Sv. 32-33 (1982-1983). – S. 103-122; 6. *Kraaman M.* Bukvar. – Split, Zagreb : Ex libris, 2005. (reprint-izdanje s predgovorom Stjepana Damjanovića); 7. *Kudelić Z.* Marčanska biskupija : Habsburgovci, pravoslavlje i crkvena unija u Hrvatsko slavonskoj vojnoj krajini (1611.-1675.). – Zagreb : Hrvatski institut za povijest, 2007; 8. *Lokmer J.* Tiskane glagoljske liturgijske knjige u fondu knjižnice biskupija Senjske i Modruške u Senju // Senjski zbornik. – 2008. – Vol. 35. – br.1. – S. 161-211; 9. *Nazor A.* Glagoljske tiskane knjige // Hrvatska i Europa. – Sv. 3. / uredio Ivan Golub. Zagreb : Školska knjiga, 2003. – S. 275-283; 10. *Nazor A.* Knjiga o hrvatskoj glagoljici : „Ja slovo znajući govorim...“. – Zagreb : Erasmus naklada, 2008; 11. *Paščenko J.* Stvaralaštvo Jurja Križanića u Ukrajini 1659. // Riječ. Časopis za slavensku filologiju. – 2006. – Sv.2. – S. 40-53; 12. *Paščenko J.* Ukrajinska filologija i

prijevodi hrvatskih glagoljičkih knjiga na crkvenoslavenski jezik // Riječ. Časopis za slavensku filologiju. – 2007. – Sv.3. – S. 58-82; **13. Paščenko J.** Ukrajinski element u gramatičkim radovima Jurja Križanića // Fluminensia. Časopis za filološka istraživanja. – 2007. – God. 19. – Br. 2. – S. 25-48; **14. Thomson J. F.** The Legacy of SS. Cyril and Methodius in the Counterreformation. URL: <http://www.europa-zentrum.wuerzburg.de/unterseiten/Band10-Thomson.pdf> (6. 5. 2011.) **15. Fućak J.** Šest stoljeća hrvatskog lekcionara : u sklopu jedanaest stoljeća hrvatskoga glagoljaštva. – Zagreb : Kršćanska sadašnjost, 1975; **16. Hamm J.** Ruska redakcija u glagoljskim spomenicima // Slovo. – 1971. – Br. 21. – S. 213-222; **17. Hercigonja E.** Glagoljaštvo i glagoljica : Jezična i tekstovna obnova glagoljaških liturgijskih knjiga u XVII. stoljeću. Projekt Franje Glavinića. Propagandina istočnoslavenizacija od Rafaela Levakovića do Mateja Karamana i Mateja Sovića // Hrvatska i Europa / uredio Ivan Golub. Zagreb : Školska knjiga, 2003. – S. 269.-271; **18. Jurčević I.** Staroslavenski i "ruski" jezik u hrvatskoglagoljskim liturgijskim tekstovima // Diacovensia. – 2009. – XVIII. – S. 225-246.

Комарова О.С. (Київ, Україна)

Sémanticko-pragmatické osvojovanie prevzatých lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom

У статті розглядаються питання семантично-прагматичної адаптації запозичених лексичних одиниць з інтернаціональним компонентом на матеріалі мови засобів масової інформації в українській та словацькій мовах. Розглядаються найтиповіші мовні явища, що впливають на адаптаційний процес. Запропоновано розподіл зазначених лексичних одиниць на тематичні групи. Проаналізовано вживання деяких лексичних одиниць у словацькій та українській мовах, враховуючи прагматичний аспект.

Ключові слова: семантично-прагматична адаптація, словацька мова, лексичні одиниці з інтернаціональним компонентом.

В статье рассматриваются вопросы семантико-прагматической адаптации заимствованных лексических единиц с интернациональным компонентом на материале средств массовой информации в украинском и словацком языках. Рассматриваются самые типичные языковые явления, которые влияют на процесс адаптации. Предложено разделение указанных лексических единиц на тематические группы. Проанализировано употребление некоторых лексических единиц в словацком и украинском языках, беря во внимание прагматический аспект.

Ключевые слова: семантико-прагматическая адаптация, словацкий язык, лексические единицы с интернациональным компонентом.

The article deals with semantic-pragmatic adaptation borrowed lexical units with an international component to the material of the media in Ukrainian and Slovak. Considered the most typical linguistic phenomena that affect the process of adaptation. Suggested the separation of these lexical units into thematic groups. Analyzed the use of some lexical units in the Slovak and Ukrainian languages, taking into account the pragmatic aspect.

Key words: semantic and pragmatic adaptation, the Slovak language, lexical units with an international component.

Sémantická adaptácia lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom, nadobudnutie nových významov týmito jednotkami, ktoré vstupujú do nových štruktúr, a rozširovanie lexikálnej valentnosti, všetky tieto faktory slúžia na rozširovanie lexikálnej zásoby slovenčiny a ukrajinčiny.

V súčasnosti pozorujeme rozšírenie spojovacích možností lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom s domácou lexikou, súvisí tento proces so širokým používaním takých jednotiek v cieľovom jazyku a s aktivizáciou ich fungovania.

Sémantický objem jednotiek s internacionálnym komponentom nie vždy je nezmený. Postupom času sa uskutočňuje zmena uvedomovania sémantickej podstaty niektorých podobných lexikálnych jednotiek, závisí to aj od extralingvistických príčin. Viditeľné procesy, ktoré sú spojené so zmenami sémantického objemu, najlepšie môžeme pozorovať v publicistickom štýle, najviac v podštýle jazyka prostriedkov masovej komunikácie v slovenčine a ukrajinčine. Pozorovanie jazyka prostriedkov masovej komunikácie viditeľné ukazuje na rozšírenie a prehĺbovanie významovej štruktúry početnej skupiny slov, toto je dôležitým prameňom dopĺňovania a zdokonaľovania jej vyjadrujúcich prostriedkov.

Spôsoby sémantického vývoja prevzatých jednotiek v slovenčine a ukrajinčine môžu byť predstavené niekoľkými etapami: 1) pojem sa preberá s celistvosťou sémantickej štruktúry prototypu a zužovaním sémantického objemu; 2) rozširovanie sémantickej štruktúry a sémantického objemu; 3) zmena uvedomovania, alebo transformácia sémantických významov prevzatých jednotiek, nadobudnutie nimi oceňujúcej funkcie. [1, 131; 2, 70-112]

Aktívne zapájanie lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom do lexikálno-sémantických fungujúcich sféry privádza k rozširovaniu oblastí pôsobenia daných jednotiek, rozširovaniu objemu ich významov, k vývoju nových významov.

Lexika publicistického žánru je prakticky bezhraničnou podľa tematickej rozsiahlosti. lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom, preto ju môžeme rozdeliť na mnohé lexikálno-sémantické skupiny: 1) spoločensko-politická lexika (*diaspóra, establishment, euroregión, eurointegrácia, konsenzus, lobizmus, pluralita, politizácia, presscentrum, samit*; брифінг, декларація, електорат, імнічмент, лобіювання, моніторинг, референдум, спонсор, тендер, тоталітарність atď.); 2) náučná a technická lexika (*céderom, digitalizácia, hardvér, volkmen, xerokópia atď.*; байт, принтер, процесор, ризограф, сканер, форматування, факс, хакер atď.); 3) ekonomická terminológia (*audit, dealer (aj diler), diskont, dispečing, distributér, ekosystém, lízing, makroekonómia, manažment, privatizácia, sponzor atď.*; аудитор, дивіденди, дотація, інвестиція, інфляція, консалтинг, кредит, маржа, маркетинг, мікроекономіка, портфоліо, приватизація, реструктуризація atď.); 4) športová lexika (*džiu-džicu, džudo, futbal, gól, plejbek; aïkido, баскетбол, віндсерфінг, тайм-аут, хокей atď.*); 5) lexika s oblasti kultúry a umenia (*impresia, kulturológia, miss, pop, pop-muzic, rok, singel, show, vicemiss, western*; адажю, джаз, клін, ремікс, шоу atď.); 6) názvy a javy spoločenského života (obleku, textilu, potravín, flóry a fauny atď.) (*abažúr,*

avokado, depilácia, džem, estráda, hot-dog, kengura, pizza; азалія, ажур, алое, джінси, джунглі, факір atď.); 7) názvy finančných jednotiek a jednotiek kvantity (centimeter, dolár, euro, kilometer; аванс, миля, франк atď.); 8) názvy titulov, profesie atď. (docent, chán, inžinier, miss, producent, profesor, premiér; експрем'єр, іміджмейкер, президент, режисер atď.).

Sémantické osvojovanie cudzieho slova je centrálnym a rozhodujúcim momentom v jeho adaptácii. Sémantické osvojenie prevzatých jednotiek je otázkou o jeho zapájaní do lexikálno-sémantického systému cieľového jazyka, ustanovenie rozličných spojení s domácimi elementmi slovníka, zapájanie prevzatej jednotky do rozličných radov a reťazcov závislosti v rôznych smeroch prekrížujúcich slovnú zásobu jazyka. Vstup a rozvetvenie lexikálno-sémantického spojenia, „obrástanie“ novými významami, rozširovanie sféry používania, zmeny vnútorného „obrazu“ slova vedú k sémantickej adaptácii prevzatej jednotky v cieľovom jazyku. [1, 5; 7, 143-150; 8, 116-136]

Jav rozširovania sémantického obsahu existujúcich v jazyku slov ako spôsob obohacovania lexikálnej zásoby a jej vyjadrujúcich prostriedkov nie je nový, ale počas veľmi intenzívneho vývoja lexikálnej zásoby jazyka význam tohto javu viditeľne vzrastá. Sémantickú deriváciu pozorujeme ako široké spektrum sémantických pretvorení jednotiek. Ako zdôrazňuje L.A.Bulachovskij, vývoj slovníka spôsobom rozširovania preneseného používania slov (inak – typického, metaforického, figurálneho) je všeobecným javom, ktorý existuje vo všetkých spisovných jazykoch. Prenesenie existujúcich slov na nové pojmy, vyrobené v tvorivom akte – reagovanie na nové dojmy, fakty pracovnej skúsenosti atď., je jedným z najrozšírenejších spôsobov nominácie (nazývania). [2, 358]

Špravidla jazyk preberá cudzie slovo v nejakom jednom význame, ktorý je potrebný v istom momente cieľovému jazyku. Akt prevzatia vždy má na zreteli zapájanie do systému cieľového jazyka cudzieho slova s jedným významom, pretože „sémantickou jednotkou prevzatia je význam“. [1, 85]

Ako výsledok vzájomného účinkovania lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom s domácimi jednotkami v cieľovom jazyku sa uskutočňuje sémantické pretvorenie lexikálno-gramatickej štruktúry internacionalizmov, rozširuje sa ich sémantický objem a rámec ich používania.

V súčasnosti pri veľmi intenzívnom vývoji vedy a techniky, v prostriedkoch masovej komunikácie do popredia vystupuje spoločensko-ekonomická a vedecko-technická lexika. Sociálne potreby sú určujúcimi v aktualizácii tej alebo inej internacionálnej jednotky.

Sémantické zmeny zasahujú nielen domácu lexiku, ale aj internacionálnu. Ekonomické zmeny v živote spoločnosti rozšírili používanie takých lexikálnych jednotiek ako *manažér, marketing, sponzor* a iné. Zmena uvedomovania daných pojmov, široké zapájanie ich do masovej komunikácie, rozširuje sémantické rámce používania týchto jednotiek s internacionálnym komponentom.

Internationalizmus „*imídž*“ je synonymum k domácim slovenským jednotkám „predstava“, „podoba“, ale v súčasnosti sa častejšie stretáva práve lexikálna jednotka s internacionálnym komponentom. Jednotka „*imídž*“ (*image*) v slovenčine má niekoľko významov 1) ekon. symbol, predstava určitého

výrobku, firmy a pod., 2) dobré meno, dobrý chýr atď., 3) predstava, podoba dačoho vo všeobecnosti, 4) *hud.* podoba, do ktorej interpret štylizuje pri styku s obecnosťou aj pri akomkoľvek vystúpení na verejnosti. (*Nad jej imidžom pracujú...*), (... *imidž elitného klubu si vyrobila samotná aliancia*).

Domáce slovenské jednotky „predstava – obraz utvorený rozumovou činnosťou“ a „podoba – súhrn vonkajších znakov“ nie vždy môžu nahradiť lexikálna jednotka s internacionálnym komponentom, pretože slovo „*imidž*“ označuje nielen vymyslený obraz a nie iba vonkajšie znaky, ale reálny každodenný obraz človeka, podniku, výrobku. Preto môžeme hovoriť o významovom objeme danej prevzatej jednotky. Taký objem jednotka nadobudla aj kvôli širokej popularite a aktívnemu používaniu v cieľovom jazyku.

Popri známom zaužívanom význame, ktorý podávajú slovníky, sa pri niektorých lexikálnych jednotkách s internacionálnym komponentom občas objavuje a aktivizuje inováčná sémantika. Tak napríklad, pri jednotke *коктейль* (ukr.), *koktail* (slov.) okrem známeho významu „napoj namiešaný z viacerých (ne)alkoholických nápojov,“ a „popoludňajšia spoločenská príležitosť s občerstvením“ v súčasnosti sa používa novší všeobecnejší význam „hocijaka zmes niečoho, zmiešanina, mix“. Napríklad: „...такого коктейлю думок вже давно не бачили“; „В цьому сезоні ми спостерігали справжній коктейль кольорів від Валентіно“; „Autorky miešajú koktail dojatia...“; „Publikum roztlieskal kokteil ich skvelých skladieb“.

Neologizmy tiež podliehajú sémantickým zmenám. Tak v ukrajinčine jednotka *макіяж* „kozmetická úprava tvare; prostriedok na túto úpravu“, ktorá bola prevzatá z francúzskeho jazyka pomerne nedávno, v súčasnom jazyku masovej informácie sa široko používa s významom „spôsob utajenia, maskovanie niektorých defektov“. Napríklad: „Перед виборами роблять терміновий „макіяж“ всього міста“.

Občas sa stretávame s lexikálnymi jednotkami s internacionálnym komponentom, ktoré sú pôvodom z jedného jazyka a slovníky v slovenčine a ukrajinčine dajú takmer rovnaký význam, ale keď pozrieme bližšie, sú pri ich používaní zaujímavé rozdiely. Tak, napríklad, lexikálna jednotka „mentalita“ („mentálny“), „менталітет“ („ментальний“) v slovenčine a ukrajinčine. pôvodom je z francúzštiny, kde má význam „rozum, myslenie“ V slovenčine sa táto jednotka používa s kľúčovým významom „psychický a myšlienkový“, t.j. používa sa skôr v oblasti psychiky. V ukrajinčine je to etnografický termín, ktorý sa začal používať pomerne nedávno a označuje „osobitosti nacionálneho charakteru človeka, jeho vnímanie sveta“. V súčasnosti sa táto jednotka determinovala a je dosť používanou.

Sémantický vývoj lexikálnych jednotiek stimuluje logické a psychologické činitele (osobitosti asociatívneho myslenia, osobitosť mentality každého etnosu, vplyv individuálneho svetonázoru a iné) a taktiež faktory sociálno-historického charakteru (zvýšenie aktuálnosti, spoločenskej cennosti niektorých reálií a pojmov v osobitné periódy vývoja sociumu a zodpovedajúce prejavovanie tejto aktualizácie v tématických skupinách lexiky a iné). Prvopričinami lingválnych tématických zmien, ako na to ukazuje Taranenka A.A., sú tieto faktory: snaha

ekonomie jazykových úsilí a prostředkov, úsilie o jednoduchost', vystižnost' vyjadrovania, hľadanie novej emocionality a expresivity, unifikácia a diferenciacia. [4, 3-7] Lexikálny význam nie je stálou, celistvou, jednorozmernou veličinou, v ňom sa vyčleňuje hlavný pojmový význam a rad ďalších dodatočných sémantických, denotatívnych a konotatívnych elementov. Preto, keď istá lexema sa dostáva do iného kontextu, do neobvyklého prostredia, v jej sémantickej štruktúre sa postupne vyvíja druhotný, doplňujúci (viditeľný alebo utajený) odtieň, ktorý sa postupne môže stať dominantným. Spravidla sa uskutočňuje v reči, občas sporadicky a prirodzene, ako individuálno-autorské hľadanie (voľné alebo podmienené istými pragmatickými potrebami). V takýchto prípadoch jednotka na nižšej úrovni (slovo) je tlačená jednotkou na vyššej úrovni (text) [6, 118].

V súčasnej slovenčine a ukrajinčine stále väčší význam nadobúda terminologizácia ako popredný proces sémantického vývoja jazyka. Terminologizácia sa predovšetkým vyvíja vďaka extralingválnym príčinám, a to vďaka vedecko-technickému a sociálnemu vývoju. Preto je celkom pochopiteľné, prečo v jazyku prostriedkov masovej komunikácie sa najaktívnejšie sémantické modifikácie uskutočňujú v jednotkách, ktoré patria k spoločensko-politickej terminológii. Toto sa týka aj všeobecne používanej a užko špecializovanej lexiky. V procese poznávacej činnosti ľudí sa stále viac slov zo všeobecne používanej lexiky zaraďuje do terminologického používania. Ako poznamenáva Vinogradov V.V., medzi slovníkom vedy a slovníkom každodennej reči je priame a tesné spojenie. Hoci ktorá veda začína z výsledkov, ktoré sú nadobudnuté myslením a rečou národa a v ďalšom svojom vývoji sa neodtrháva od národného jazyka [3, 6]. Medzi špeciálnou terminológiou a celospoločenským lexikónom existuje tesné vzájomné spojenie a stála vzájomná výmena. Tak napríklad všeobecne používaná jednotka *dialóg* (slov.), *диалог* (ukr.) označuje „rozhovor medzi dvoma alebo niekoľkými osobami“, v jazyku prostriedkov masovej komunikácie nadobudla význam „dohoda“, „diskusia“. Napríklad: „Лише через три роки розпочався українсько-іспанський діалог“, „poľsko-slovenský medzikultúrny dialóg“, „slovenský dialóg pri americkom stole“.

V súčasnosti v jazyku prostriedkov masovej komunikácie je paralelne s terminologizáciou dosť aktívny proces determinologizácie, ktorý sa prejavuje v tom, že prehodnoteniu sa podrobujú tak cele terminosystémy, ako aj osobitné termíny rôznych terminosystémov, ktorých hranice lexikálnej spajateľnosti sa značne rozšírili. Dosť intenzívnym prehodnotením sa podrobuje športová lexika a terminológia. Okrem terminologických významov známych širokej vrstve obyvateľstva, v jazyku prostriedkov masovej komunikácie fungujú aj slová s novou sémantikou. Jednotka *surfovať* s významom „pestovať windsurfing“ sa v súčasnosti dosť široko používa s významom „rýchlo sa pohybovať“. Napríklad: *Surfovať webovými stránkami*, *Surfovať internetom*. Prostredníctvom aktívneho používania v jazyku prostriedkov masovej komunikácie sa časom v ukrajinčine stali všeobecne známymi a široko používanými nové významy takých slov ako: раунд – ide o etápu, periódu; ринг – ide o súťaženie v niektorej oblasti atď.

Například: *Вибори в Україні складатимуться з двох раундів – такі прогнози політологів; На політичний ринг вийшла нова партія.*

Športové termíny sa dosť široko začleňujú do procesu metaforizácie. Napríklad športový termín „pressing“ sa používa v niektorých kolektívnych loptových hrách (napr. basketbal), na označenie aktívnej osobnej obrany, ktorá sa zakladá na obmedzovaní súperov v rámci pravidiel“. V sfére spoločenských vzťahov sa jednotka začína používať metaforicky „пресинг суспільства“, „почався відвертий пресинг монополій“, v slovenčine tiež stretávame jednotku „pressing“ v reklame „pressing za 5 minút“, v obidvoch jazykoch svojim pôvodom jednotka siaha k anglickému „press“ – tlak.

V jazyku prostriedkov masovej komunikácie aktívne fungujú lexikálne jednotky s internacionálnym komponentom, ktoré pod vplyvom systému cieľového jazyka (slovenčiny, ukrajinčiny) boli podrobené sémantickému osvojovaniu. Využívanie lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom v jazyku tlače spôsobuje sémantické obnovenie domáceho lexikálneho materiálu, dopĺňanie sémantickými asociáciami a konotáciami. Sémanticko-pragmatické rámce takých lexikálnych jednotiek sú sociálne determinované a súvisia s ustanovením spojenia. Dodatočný význam, podtext pragmaticky zaradených lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom, napomáha zodpovedajúcemu účinku na jednotlivca. Aktívnosť fungovania pragmaticky zaradených internacionalizmov sa v jazyku súčasnej tlače vysvetľuje ich sociálno-odhadným významom.

Pragmaticky zariadené lexikálne jednotky s internacionálnym komponentom okrem logicko-komunikatívnej funkcie vyjadrujú ešte vzťah hovoriaceho k povedanému, expresívnosť a emocionálnosť.

Fungovanie danej kategórie jazykových znakov v slovenčine a ukrajinčine rozširuje spektrum subjektívno-modálnych významov, robí ich bohatšími a rôznorodejšími. Internacionalné jednotky a jednotky od nich odvodené, ktoré sú pragmaticky zariadené, dodávajú jazyku tlače komunikatívnu závažnosť, dopĺňujú jazyk čerstvými, výstižnými, obraznými výrazmi.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Биржакова Е.Э. Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII века. Языковые контакты и заимствования / Е.Э. Биржакова, Л.А. Войнова, Л.Л. Кутина. – Л.: Наука, 1972; 2. Булаховський Л.А. Вибрані праці: в 5-ти томах / Л.А. Булаховський. – К., 1975. – Т.1.; 3. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений / В.В. Виноградов // Вопросы языкознания. – 1953. – №5. – С.75–84; 4. Тараненко О.О. Полісемічний паралелізм і явище семантичної аналогії / О.О. Тараненко – К.: Наукова думка, 1980; 5. Buzássyová K. Opačovaná internacionalizácia a problém identifikácie morfológických a lexikologických jednotiek / K. Buzássyová // Jazykovedný časopis. – 1991. – Č. 2. – S. 89–105; 6. Dolník J. Lexikológia / J. Dolník. – Bratislava: Univerzita Komenského, 2003; 7. Pančíková M. Adaptácia cudzích slov v slovenčine a poľštine // XII. medzinárodný zjazd slavistov v Krakove. Príspevky slovenských slavistov / red. J. Doruľa. – Bratislava: Slovenský komitét slavistov – Slavistický kabinet SAV, 1998. – S.143 – 150; 8. Šimková M. Pohyby v slovenskej lexike v 90 rokoch / M. Šimková // Internacionalizácia v slovanských jazykoch: za a proti. – Bratislava, 1999. – S.116–136.

Корольов І.Р. (Київ, Україна)

**Специфіка української, російської та литовської мовленнєвої поведінки
(на прикладі кооперативної комунікативної ситуації “привітання”)**

У статті розглядається привітання як один із типів кооперативних комунікативних ситуацій; з'ясовано базові привітання в українській, російській та литовській мовленнєвій поведінці, а також виявлено основні універсальні та національно-специфічні властивості окремих привітань українців, росіян і литовців.

Ключові слова: привітання, мовленнєва поведінка, кооперативна комунікативна ситуація, українська мова, російська мова, литовська мова.

В статье рассматривается приветствие как один из типов кооперативных коммуникативных ситуаций; определены базовые приветствия в украинском, русском и литовском речевом поведении, а также выявлены основные универсальные и национально-специфические особенности отдельных приветствий украинцев, русских и литовцев.

Ключевые слова: приветствие, речевое поведение, кооперативная коммуникативная ситуация, украинский язык, русский язык, литовский язык.

The article observes the greeting as a type of cooperative communication situations; defines the basic greetings in Ukrainian, Russian and Lithuanian verbal behavior; identified the main universal and national-specific features of some greetings of Ukrainians, Russians and Lithuanians.

Key words: greeting, verbal behavior, cooperative communication situation, Ukrainian, Russian, Lithuanian.

Наприкінці ХХ і на початку ХХІ століть науково-дослідницькі інтереси лінгвістів у галузі комунікативістики зосередились на проблемах різних типів вербальної та невербальної комунікації загалом та комунікативної поведінки зокрема [1; 3; 4; 7; 9; 10; 13; 15 тощо]. Остання, маючи соціальну природу, відіграє значну роль у процесі соціалізації мовної особистості, що полягає в засвоєнні соціально-культурних норм, національно-ціннісних орієнтирів, зокрема стереотипів вербальної (невербальної) поведінки того суспільства, соціальної групи і спільноти, до яких вона належить. У контексті такої постановки питання мовну особистість можна співвіднести з певним соціокультурним феноменом, репрезентованим носієм свідомості та мови зі стійкою системою соціально значущих рис, власником складного внутрішнього (духовного) світу із конкретним ставленням до себе і свого оточення, що реалізується у відношеннях з дійсністю, іншими людьми та безпосередньо собою.

Актуальність теми нашого дослідження пов'язана з необхідністю системного та комплексного опису кооперативної комунікації загалом та її різновидів зокрема у зв'язку з появою нових аспектів її вивчення в сучасній мовознавчій науці: комунікативно-прагматичного та лінгвокультурного, адже останнім часом більшої уваги вимагає розгляд співвідношення рідної та нерідної комунікативних культур, зокрема й комунікативної поведінки

як відображення дійсності в мовній свідомості людини.

Об'єктом дослідження в нашій розвідці є українська, російська та литовська мовленнєва поведінка в кооперативній комунікативній ситуації “привітання”.

Предметом дослідження є з'ясування специфіки української, російської та литовської мовленнєвої поведінки в кооперативній комунікативній ситуації “привітання”.

Метою статті є встановлення універсальних і національно-специфічних особливостей мовленнєвої поведінки українців, росіян і литовців у кооперативній комунікативній ситуації “привітання”.

Завдання: - охарактеризувати привітання як один із різновидів кооперативних комунікативних ситуацій; - з'ясувати базові привітання в українській, російській та литовській мовленнєвій поведінці; - виявити основні універсальні та національно-специфічні властивості окремих типів привітань українців, росіян і литовців.

У світовій науці різні типи комунікації (кооперативна, проміжна, конфліктна) були предметом багатоаспектних досліджень філософів М.О. Бердяєва, Е. Муньє, Ч. Пірса, О.І. Субетто, К.Т. Ясперса, психологів М.С. Андріанова, Т.В. Ахутіної, Е. Берна, І.І. Васильєвої, Т.М. Дрідзе, М. Томаселло, соціологів С.В. Борисьова, Р. Грігаса, М.Я. Данилевського, В.П. Конецької, Ф.І. Шаркова, І.П. Яковлева, істориків, політологів, культурологів і журналістикознавців М.М. Грачова, Л.П. Мар'їної, А.В. Павловської, Н.Ф. Пономарьова, А.В. Соколова, а також лінгвістів М.М. Бахтіна, Ф.С. Бацевича, Т.Г. Винокур, В.М. Глушака, О.С. Іссерс, В.І. Карасика, В.Б. Кашкіна, Л.П. Крисіна, Т.В. Ларіної, О.А. Леонтович, Ю.Є. Прохорова, О.О. Селіванової, К.Ф. Сєдова, Й.А. Стерніна, С.Г. Тер-Мінасової, Н.І. Формановської та ін. Міждисциплінарна парадигма вивчення комунікації сприяла вирішенню багатьох проблем процесу спілкування, спираючись не на форми і структуру мови, а від змісту і механізмів ідеаційно-творчої (сенсорно-інтуїтивної та інтелектуально-мисленнєвої) активності особистості як особливого “стану свідомості”, що актуалізується і відтворюється в соціокультурному середовищі за допомогою (і завдяки) комунікації [2, 149].

Для подолання етноцентризму в сприйнятті представників іншої культури й кращого розуміння важливо знати особливості їхньої ціннісної системи. Американські антропологи Ф. Клакхон і Ф. Стродтбек вважають, що характер взаємовідносин між людьми (relational orientation) є одним із основних параметрів, за якими погляди представників різних культур про навколишній світ розрізняються і які визначають їхню національно-ціннісну орієнтацію [12]. Розглядаючи кооперативну комунікативну ситуацію “привітання”, для вирішення поставлених завдань нам необхідно зосередити увагу насамперед на характері взаємовідносин між інтерактантами в українській, російській та литовській комунікативних культурах.

Необхідно зауважити, що литовські культурні та комунікативні норми значно ближче до слов'янських загалом та українських зокрема, ніж до англосаксонських, особливо враховуючи гіпотезу про існування балто-

слов'янської етнічної та мовної єдності. Характеризуючи культурну специфіку балтійських народів, американський дослідник Д. Фостер відзначає такі риси литовців, порівняно з латишами та естонцями, як відвертість, щирість і балакучість, що виявляється в бажанні висловлювати як позитивну, так і негативну думку, а тому можна стверджувати також про вищий ступінь прямолінійності та емоційності їхньої мовленнєвої поведінки [10, 208–209]. Порівнюючи мовленнєву поведінку українців і росіян як представників слов'ян і литовців як представників балтійських народів, зокрема й у кооперативній комунікативній ситуації “привітання”, необхідно враховувати тривалі зв'язки Литви з Польщею (156 років Об'єднаної Польсько-Литовської держави – Речі Посполитої), а також те, що в окремих регіонах сучасної Литви, зокрема у Вільнюському районі та так званій Малій Литві, в різному співвідношенні мешкають росіяни, поляки, білоруси та українці [6, 51]. Не можна також не зауважити, що в усіх прибалтійських країнах (Литві, Латвії, Естонії), особливо на їхніх прикордонних територіях, мешкає значна кількість балтів сусідніх національностей (на півночі Литви – латиші, на півдні Латвії – литовці тощо) [10, 206]. Відповідний етнічний склад поселення є тією макроструктурою, що визначає емпіричний матеріал для конкретного аналізу, зокрема й у запропонованій розвідці.

Вітання, повітання – це “слова або жести, звернені до кого-небудь під час зустрічі на знак прихильного ставлення, доброзичливості” [8, 686]. Привітання належить до найчастіше вживаних етикетних висловлювань у комунікативній поведінці всіх етносів, за допомогою якого реалізується фатична функція мови (встановлюється контакт між співрозмовниками; відбувається початок інтеракції), унаслідок чого визначаються як взаємовідносини адресанта й адресата в повсякденному житті, що відображаються в полідискурсивному просторі кооперативної комунікації.

У найтиповішій, на перший погляд, кооперативній комунікативній ситуації “привітання” (рос. *приветствие*; лит. *pasisveikinimas*) в усіх трьох досліджуваних лінгвокультурах наявні як універсальні властивості, так і певні характерні особливості. Так, привітання на кшталт *Доброго ранку (дня, вечора)!* (рос. *Доброе утро (добрый день, вечер)!* лит. *Labas rytas (laba diena, labas vakaras)!* пов'язане з побажальною формою, адже вітаючись таким чином ми бажаємо адресатові доброго й гарного ранку (дня, вечора) та добра на весь день: укр. “*Дай, боже, вам, панночко, вечір добрий! Нехай вам бог помага!*” [19].

Хоча в усіх трьох комунікативних культурах такі одиниці мовленнєвого етикету, як укр. *здрастуй, здрастуйте*; рос. *здравствуй, здравствуйте*; лит. *sveikas (-a), sveiki* тощо, використовуються комунікантами як спосіб привітатись, але етимологічно позначають побажання здоров'я, виконуючи безпосередньо свою первинну функцію побажання здоров'я. Еквівалентними привітаннями в українців і росіян є висловлювання на кшталт укр. *добрий ранок (день, вечір)*; рос. *доброе утро, добрый день (вечер)*. У мовленнєвій поведінці українців, на відміну від росіян і литовців,

саму лексему *привітання* (*вітання*) можна вживати не лише як спосіб привітатись зі співрозмовником, про що вказують російська лексема *приветствие* чи литовська *pasisveikinimas*, а й у комунікативних ситуаціях “*поздоровлення*” та “*побажання*”. Не випадково українці часто можуть вживати дієслова *бажаю* і *зичу* у комунікативних ситуаціях як звичайний спосіб привітання: *бажаю (зичу) Вам доброго ранку* [1, 58].

Поширеними привітаннями в українській комунікативній поведінці є такі, як *Здоровенькі були!* або *Доброго здоров'я!* Вживаються ці форми переважно тоді, коли адресант намагається ніжно й широко привітатися, бажаючи адресату міцного здоров'я. У російській комунікативній поведінці також існує форма привітання *Доброго здоров'я!*, що є властивою для старшого покоління комунікантів. Українці та росіяни вживають і такі просторічні форми привітань, як укр. *Доброго здоров'ячка* та рос. *Доброго здоровица* (*здравьица*), що нині використовують комуніканти більш поважного віку: “*Доброго здоров'ячка, Аркадію Валеріановичу, – низько вклоняється Майборода* [21]; “*Митька отправился туда и встретил еще одного старика ... Привет, дед! – Тпррры. Стой, хромоногая. Доброго здоровица!*” [16].

Натомість рос. *Здравия желаю!* використовується у військовому дискурсі як форма привітання солдата з офіцером (молодшого за званням військового до старшого), яке вони зрідка можуть вживати і в інших дискурсивних практиках: “*Здравия желаю, ваше высокоблагородие! – прокричал этот солдат, выкатывая глаза на Ростова и, очевидно, принимая его за больничное начальство*” [24].

У інституційних різновидах дискурсу в українській та російській комунікативній поведінці офіційну тональність спілкування, особливо під час урочистих заходів при звертанні до великої аудиторії демонструють такі висловлювання, як укр. *Вітаю вас!* або *Дозвольте вас (при)вітати!* та рос. *Приветствую вас!* або *Разрешите (Позвольте) вас (по)приветствовать!* Якщо ці привітання звернені до одного адресата, то використовуватимуться так звані форми звертання на *Ви*. У діловому офіційному спілкуванні, як зауважує С.К. Богдан, українці також можуть вживати привітання на кшталт: *моє (в)шанування! Моя пошана!* (просторічна й дещо архаїзована форма, яка позбавлена офіційності та вказує на невимовність взаємостосунків між комунікантами *моє шануваннячко!*) [1, 62]. У росіян еквівалентом таких привітань в інституційних типах дискурсу є форма *моє почитение!*, що нерідко вказує на різницю у віці та соціальному статусі співрозмовників, коли її вживає молодший по відношенню до старшого. Хоча іноді ці висловлювання в українській та російській комунікативній поведінці можуть використовуватись і наприкінці розмови та мати фамільярний характер: “*Я посторонний. – А-а!.. Моё почитение, мне некогда, – сказал доктор и, с досадой отдернув вниз панталоны, направился к койкам больных*” [25].

Російські привітання *доброе утро, добрый день (вечер)* містять слово *добрый* в застарілому, фразеологічно зв'язаному значенні рос. *хороший* [9, 63]. В українській мові така сема в прикметника *добрий* також існує –

гарний. У литовській мові українським лексемам *добрий* і *гарний* та російським *добрый* і *хороший* відповідають також дві лексичні одиниці лит. *labas* і *geras* [14, 158, 876], але у привітанні литовці, на відміну від українців і росіян, не можуть використовувати лексему лит. *geras* (укр. *гарний* (*гарного ранку* (дня, *вечора*); рос. *хороший* (*хорошего утра* (дня, *вечера*), а лише вживають *labas* (*labas rytas*, *laba diena*, *labas vakaras*). У литовській і латиській мовах функціонує давній балтійський корінь *lab-*, який у сучасній литовській мові вживається зазвичай лише у формах привітання та прощання (лит. *viso labo*). Саме тому загальноприйнятому нині перекладному *viso gero* (укр. *на все добре* (*усього доброго*); рос. *всего доброго* (*хорошего*)) останнім часом все частіше вживається форма з коренем лит. *lab-* (*viso labo*) [13, 23].

У мовленнєвій поведінці литовців привітання може реалізовуватись одним словом *Labas!*, але таке висловлювання має певний відтінок фамільярності. У ситуаціях офіційного привітання *labas rytas*, *laba diena*, *labas vakaras* відповідно може слугувати повторення *Labas, labas!*, що, як правило, вживається співрозмовником із метою нівелювання офіційного характеру бесіди, зокрема для встановлення дружніх або навіть фамільярних стосунків [7, 20]. Українці і росіяни в кооперативній комунікативній ситуації “привітання” також можуть реалізовувати відповідну тактику зближення зі співрозмовником, що досягатиметься такими комунікативними ходами, як укр. *Здрастуй, здрастуй* (фамільярне – *привіт, привіт*); рос. *Здравствуй, здравствуй* (*привет, привет*).

У литовській мовленнєвій поведінці прикметники *sveikas*, *sveika*, *sveiki*, *sveikos* и *labas* у формулах привітання відрізняються різним ступенем десемантизації: у слові *labas* вже втрачено функцію номінації, воно вживається як етикетний знак і, ймовірно, є лише вигук [7, 20]. У такому ж переважно фамільярному розмовному мовленні українці і росіяни часто вживають привітання *Здоров(о-а)!*, яке яскраво свідчить про гендерний статус учасників спілкування [9, 64], адже таке вітання здебільшого поширене серед чоловіків і характерне для мовленнєвої поведінки людей переважно низького соціального статусу: рос. “*Здорово, Василий, – говорил он, в шляпе набекрень проходя по коридору и обращаясь к знакомому лакею, – ты бакенбарды отпустил?*” [22]; “*Здорово, купец! А что, брат, за товар везешь?*”; “*Здорові в хату! – привітався Чіпка. – Здоров, здоров, – весело задріботів Порох*”; “*На той час з низеньких хатніх дверей виийшов молодий парубок – Здоров був! – обізвася до його заходящий. – Здоров. – Чи це Окунь живе?*” [20]. Хоча зрідка зустрічаються випадки вживання такої форми вітання й серед жінок або у привітанні жінки до чоловіка передусім у неінституційних дискурсивних практиках, що свідчить про близькість стосунків комунікантів: “*Здорова, бабусю! А відкіля тебе бог приніс?*” [19]; “*А тут і Чіпка в хату. – Добре здоров’я вам, бабо, й вам, мамо! – Здоров був, Чіпка, – одказує баба*” [20].

В українській мовленнєвій поведінці може вживатися й стягнена форма *Добридень* (*добривечір*), що надає вітання переважно урочистості й

піднесеного настрою: “Добриденъ, дівчата. Боже вам помагай!” [18]; “Добривечір у хату! – привітали всі москалиху, що стояла посеред хати з ключами в руках. – Або доброго ранку, – одказала вона. – А хіба воно вже ранок? – пита хтось з гурту. – Та вже незабаром і світ, – одказує москалиха” [20]. Як зауважував І. Огієнко, на Київщині існує “цікаве розрізнення: зранку кажуть: добридень (рос. “доброго утра”), а далі тільки: день добрий (рос. “здравствуйте”)” [5, 343].

У всіх трьох досліджуваних комунікативних культурах привітання здебільшого пов’язані із побажаннями, які відповідають певній добі (укр. *добрий ранок* – рос. *доброе утро* – лит. *labas rytas* тощо), а також є висловлюваннями – побажаннями здоров’я. Так, у литовській мовленнєвій поведінці слово *sveikas(-a)* у привітанні ще зберегло значення та граматичну форму прикметника (*sveikas* – *здоровий*) і функцію номінації, але його значення також змінюється і воно використовується на початку спілкування. Литовці можуть вживати в народних формах привітання такі висловлювання, як *Sveikas gyvas! Sveika gyva!* (*Живий-здоровий! Жива-здорова!*) і в множині *Sveiki gyvi* (*до чоловіків*) / *Sveikos gyvos* (*до жінок*) (*Живі-здорові!*), де ці слова є лише знаком привітання в неінституційних дискурсивних практиках, хоча в них ще збережена форма прикметника. Також ці форми в литовській мовленнєвій поведінці можуть слугувати відповіддю на привітання: лит. *Labas! Kaip gyveni? Kaip tu? – Aš sveikas gyvas / sveika gyva.*

В українській та російській мовленнєвій поведінці такі висловлювання, як укр. *Живий-здоровий! Жива-здорова! Живі-здорові!*; рос. *Жив-здоров! Жива-здорова! Живы-здоровы!* здебільшого вживаються комунікантами у відповідь на привітання. Натомість, якщо вони наявні в привітанні адресанта, то виконують насамперед уточнюючу та інтимізаційну функції: “Здрастуйте, Панасе Юхимовичу! – привіталася Галя. – Як живе? Живі-здорові?” [17].

Таким чином, зіставляючи мовленнєву поведінку українців, росіян і литовців у кооперативній комунікативній ситуації “привітання”, можна зробити висновки, що в українській та російській мовленнєвій поведінці значно яскравіше виявляється та емоційніше реалізується фатична (контактовстановлююча) функція, ніж у литовській. Так, українському *Привіт* та російському *Привет*, які вживаються переважно у неінституційних дискурсивних практиках при спілкуванні добре знайомих людей, у литовській мові відповідає стилістично нейтральне та характерне зокрема й для інституційних дискурсивних практик *Sveiki!* Таке литовське привітання *Sveikas! Sveiki!* може відповідати й українському та російському *дорóв(о-а)!* [14, 224]. Проте, на відміну від мовленнєвої поведінки українців і росіян, де воно стилістично знижене, марковане просторічно-згрубілим відтінком і частіше вживається чоловіками, аніж жінками, у литовській мовленнєвій поведінці така форма привітання стилістично нейтральна та не має гендерної специфіки у використанні, адже цьому символу згрубілої мужності на кшталт українському і російському *дорóв(о-а)* у литовській мові відсутній повний еквівалент [7, 21].

У кооперативній комунікативній ситуації “привітання” репрезентовані

формальні етикетні формули, що збігаються в різних лінгвокультурах, за якими можна простежити й особливості національного менталітету. Українці та росіяни, наприклад, не апелюють до минулого, вітаючи гостей, підкреслюючи важливість нинішнього моменту і вживаючи такі висловлювання, як укр. *Ласкаво просимо!* або *Будь ласка, проходьте! Запрошуємо!* (рос. *Добро пожаловать!* або *Проходите, пожалуйста! Приглашаем!*). Ці привітання українців і росіян фактично поєднують два значення, адже до власне привітання додається запрошення. За спостереженнями Й. Паужі, для литовців у відповідних формах привітання важливою є апеляція до минулого, яка актуалізується в їхній мовленнєвій поведінці у висловлюваннях на кшталт *Sveiki atvykę!* (укр. *Здрастуйте тим, хто прибув!* та рос. *Здравствуйте, прибывшие!*). Таким чином литовці висловлюють радість, акцентуючи увагу не лише на моменті самої зустрічі, а й на тому, що гості прибули до них живі й здорові [7, 21]. Так, подорожуючи Литвою, можна почути стандартну вербальну форму привітання від співробітника готелю під час реєстрації: *Laba diena! Sveiki atvykę! Aš – Rasa.* Лише після цього вони можуть висловлювати подальшу гостинність, вживаючи такі форми, як *Prašom užėiti!* (*Будь ласка, проходьте!*), *Maloniai kviečiame!* (*Запрошуємо!*) тощо. На думку литовської дослідниці Г. Чепайтьене, відповідний приклад засвідчує менший ступінь емоційності литовців, порівняно з росіянами (як і українцями – І.К.), адже для останніх значно важливішою є радість безпосередньо в момент спілкування, аніж апеляція до тих подій, навіть і позитивних, які передували зустрічі [15, 48].

На думку ж литовської ученої А.Б. Лихачової, мовленнєва поведінка литовців визначається двома найважливішими рисами національного характеру: стриманістю і одночасно – їхньою емоційністю [4, 5], що, на нашу думку, свідчить про певний ступінь амбівалентності комунікативної культури цього балтійського народу і спричинене насамперед історичними, географічними, соціально-культурними та іншими чинниками формування й розвитку литовського етносу. Демонстрація внутрішнього стану, яким би він не був, не заохочується литовською ментальністю, адже, за твердженням соціолога і дослідника литовської мовленнєвої поведінки Р. Грігаса, “емоційність, можливо, й прикрашала би наш національний характер, якщо б її врівноважували раціональні, гарно інтегровані та цілеспрямовані дії. Якщо б емоційність литовця не виявлялася сплесками радощів індивідуаліста, який відмежувався від колективної справи, або іншою крайністю – голосінням песиміста...” [11].

Отже, привітання в трьох досліджуваних лінгвокультурах створюють передусім сприятливу атмосферу спілкування, оскільки комуніканти висловлюють повагу один до одного за допомогою ритуалізованих благопожбань, адже багато з них етимологічно позначають побажання здоров'я, гарного дня, вдачі тощо. Наявність різноманітних висловлювань для привітань у мовленнєвій поведінці українців, росіян і литовців пов'язані з тим, що вживаються вони в інституційних і неінституційних

дискурсивних практиках, використовуються інтерактантами – різними за віком, соціальним статусом, гендерними і психологічними ознаками тощо.

Таким чином, у пропонуваній статті ми охарактеризували привітання як один із різновидів кооперативних комунікативних ситуацій; з'ясували базові привітання в українській, російській та литовській комунікативній поведінці, зокрема виявили основні універсальні та національно-специфічні властивості окремих типів привітань українців, росіян і литовців. У *перспективі* наших досліджень плануємо розглянути інші типи кооперативних комунікативних ситуацій (знайомство, привітання, порада, побажання, подяка, прохання, похвала, запрошення, вибачення, прощання, згода, співчуття, освідчення в коханні тощо) в мовленнєвій поведінці різних етносів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Богдан С.К.* Мовний етикет українців : традиції і сучасність : [монографія] / Світлана Калениківна Богдан. – К. : Рідна мова, 1998. – 475 с.; 2. *Дридзе Т.М.* Соціальна комунікація як текстова діяльність в семиосоціопсихології / Т.М. Дридзе // *Общественные науки и современность*. – 1996. – № 3. – С. 145–152; 3. *Коммуникативное поведение* / [Под ред проф. И.А. Стернина]. – Вып 27. Русское, литовское, эстонское и латышское коммуникативное поведение. – Воронеж : Изд-во «Истоки», 2007. – 237 с.; 4. *Лихачёва А.* Об особенностях литовской коммуникативной культуры в связи с понятием “национальный характер” / А. Лихачёва // *Коммуникативное поведение*. – Вып. 27. Русское, литовское, эстонское и латышское коммуникативное поведение. – Воронеж : Изд-во «Истоки», 2007. – С. 4–16; 5. *Митрополит Іларіон*. Етимологічно-семантичний словник української мови. – Вінніпег, 1979–1995. – Т. 1. – С. 343; 6. *Михальченко В.Ю.* Проблемы функционирования и взаимодействия литовского и русского языков : [монография] / Вида Юозовна Михальченко. – Вильнюс : Мокслас, 1984. – 224 с.; 7. *Паужа Й.* Особенности русского и литовского коммуникативного поведения в ситуациях проявления речевого этикета / Й. Паужа // *Коммуникативное поведение*. – Вып. 27. Русское, литовское, эстонское и латышское коммуникативное поведение. – Воронеж : Изд-во «Истоки», 2007. – С. 16–31; 8. *Словник української мови*. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т 1. – С. 686; 9. *Формановская Н.И.* Русский речевой этикет : лингвистический и методический аспекты : [монография] / Наталья Ивановна Формановская. – М. : Русский язык, 1982. – 158 с.; 10. *Foster D.* *Europos šalių etiketas* / Dean Foster. – Vilnius: Algarvė, 2004. – 437 p.; 11. *Grigas R.* *Šiuolaikinio lietuvių nacionalinio būdo bruožai: nerimą keliančios trajektorijos (Sociosofinė kritinė apžvalga)* // XXI Amžiaus Horizontai – №40. – Електронний ресурс. – Режим доступу: http://www.xxiarnzius.lt/archyvas/priedai/horizontai/2002_40_40/03.html; 12. *Kluckhohn F.* *Variations in Value Orientations* / F. Kluckhohn, F.L. Strodtbeck. – Connecticut : Greenwood Press, 1961. – 409 p.; 13. *Kučinskaitė A.* *Lietuvių kalbos etiketas. 2-asis pataisytas ir papildytas leidimas* / Antanė Kučinskaitė. – Vilnius: Mokslas, 1990. – 110 p.; 14. *Rusų lietuvių kalbų žodynas* / sud. Lemchenas Ch., Macaitis J. – Vilnius : Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000. – 939 p.; 15. *Čepaitienė G.* *Participinių įvardžių vartojimo tendencijos kreipiantis į adresatą* / G. Čepaitienė // *Filologija*. – №10. – 2005. – P. 20–25.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

16. *Белов В.* Привычное дело. Рассказы / Василий Белов. – М. : АСТ, Астрель, 2007. – 64 с.; 17. *Збанацький Ю.* *Між добрими людьми* : Повість / Юрій Збанацький. – К. : Молодь, 1955. – 208 с.; 18. *Квітка-Основ'яненко Г.Ф.* Маруся. Вибрані твори /

Григорій Федорович Квітка-Оснoв'яненко. – К. : Веселка, 1978. – 198 с.; **19.** *Квітка-Оснoв'яненко Г.Ф.* Вибрані твори / Григорій Федорович Квітка-Оснoв'яненко. – К. : Дніпро, 1983. – 350 с.; **20.** *Мирний Панас.* Твори в 2 т. / Панас Мирний. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1 : Оповідання. Повісті. Роман. – 747 с.; **21.** *Стельмах М.* Твори в 5-ти томах / Михайло Стельмах. – К. : Держлітвидав, 1962-1963. – Т.1; **22.** *Толстой Л.Н.* Анна Каренина : в 2 т. / Лев Николаевич Толстой. – Харьков, Белгород : БАТ “Глобус”, 2008. – Т. 1. – 512 с.; **23.** *Толстой Л.Н.* Анна Каренина : в 2 т. / Лев Николаевич Толстой. – Харьков, Белгород : БАТ “Глобус”, 2008. – Т. 2. – 480 с.; **24.** *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений : в 14 т. / Лев Николаевич Толстой. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1951. – Т. 6 : Война и мир. – 408 с.; **25.** *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений : в 14 т. / Лев Николаевич Толстой. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1953. – Т. 13 : Воскресение. – 462 с.

Корольова Н.В. (Київ, Україна)

Графічні елементи латиномовного акровірша як спосіб вторинної і додаткової семантизації тексту

У статті розглядається такий різновид зорової поезії та прийом мовної гри, як акровірш. Зокрема простежено його еволюцію в літературно-історичному процесі; виявлено типи та специфічні особливості функціонування латиномовних акровіршів, а також з'ясовано роль конструктивної функції графічних елементів акровірша.

Ключові слова: акровірш, мовна гра, зорова поезія, латинська мова.

В статье исследуется такой вид визуальной поэзии и приём языковой игры, как акростих. В частности рассматривается его эволюция в литературно-историческом процессе; выявляются типы и специфические особенности функционирования латиноязычных акростихов, а также раскрывается роль конструктивной функции графических элементов акростиха.

Ключевые слова: акростих, языковая игра, визуальная поэзия, латинский язык.

The article observes an acrostic as one of the kind of visual poetry and reception of language games. In particular deals the acrostic's evolution of the literary-historical process; identifies the types and specific features of the functioning of Latin acrostics, and also reveals the role of constructive function of the graphical elements of the acrostic.

Key words: acrostic, language game, visual poetry, Latin.

У сучасній лінгвістиці помітно активізувався інтерес до естетичної функції мови, покликаної відобразити творчу потенцію, яка реалізується значною мірою завдяки мовній грі. Створюючи текст зі стандартного набору літер, автори часто застосовують додаткові прийоми для оптичного виділення окремих його компонентів. Одним із таких прийомів є **акровірш**, який став об'єктом дослідження в запропонованій статті. Предметом дослідження є графічні елементи латиномовного акровірша як спосіб вторинної і додаткової семантизації тексту.

Метою статті є встановлення типологічних особливостей окремих видів візуальної поезії, зокрема латиномовного акровірша. Для досягнення поставленої мети вирішуються наступні *завдання*: - простежити еволюцію акровірша у літературно-історичному процесі; - охарактеризувати акровірш як один із прийомів мовної гри, зокрема виявити його типи та специфічні особливості функціонування; - здійснити аналіз малодоступних і невідомих широкому загалу віршів; - з'ясувати роль конструктивної функції графічних елементів акровірша.

На сьогодні накопичено значний досвід у галузі вивчення акровіршів, зокрема їх властивостей і характеристик (С. Аверинцев, С. Бірюков, Т. Бонч-Осмоловська, М. Гаспаров, В. Жибуль, В. Маслюк, А. Мойсієнко, Т. Назаренко, М. Сорока, І. Чудасов, S. Bergler, A. Ceresko, D. Freedman, K. Krumbacher, H. Leclercq, P. Munch, W. Soll, W. Veder, W. Weyh, E. Vogt, К. Μιτράκης та інші). Водночас переважна більшість вітчизняних дослідників не приділяли достатньої уваги комплексному вивченню акровіршів у класичних мовах, надаючи перевагу матеріалу сучасних мов. Отже, необхідністю появи ґрунтовного спеціального дослідження, присвяченого акровіршу як одному із прийомів мовної гри на матеріалі класичних мов, зокрема латинської, зумовлена *актуальність* запропонованої розвідки. Безперечною, на наш погляд, є *наукова новизна* представленої статті, в якій проаналізовано рідкісний фактичний матеріал, репрезентований малодоступними та невідомими широкому загалу латиномовними текстами.

Акровірш (грецьк. ᾄκρος – крайній, верхній та лат. versus, us m – вірш) або акростих (грецьк. ἡ ἀκροστιχίς, ἴδος від ᾄκρος – крайній, верхній та ὁ στίχο(ι)ς – вірш, рядок) – вірш, у якому перші літери рядків або виділені в рядках літери утворюють слово, ім'я чи навіть фразу. Акровірш характеризується наявністю декількох рівнів, синтезом текстового та зорового компонентів, які одночасно виконують семантичну та естетичну функції, доповнюючи один одного. У акровіршах текст набуває можливості бути інтерпретованим не лише лінійно, але й по вертикалі, діагоналі чи у вигляді певної фігури з вибраних літер. Новоутворене слово (фраза) може бути як самостійною лексемою, не пов'язаною змістом із самим віршем, так і слугувати важливим доповненням до основного змісту. Цей різновид мовної гри, разом із анаграмою, криптограмою, метаграмою та ін., розвинувся з магічних та сакральних текстів, виконуючи спочатку функцію шифру. У текстах Старого Заповіту знаходимо написані у формі акровіршів псалми (9, 24, 33, 36, 110, 111, 118, 144), Гімн добродішній дружині (Притчі 31. 10-31), а також Плач Єремії, що практично повністю написаний у вигляді акровірша [докладніше див.: 19; 21; 27; 28; 31; 32; 34; 35; 36].

Винахідником акровірша вважається учень Піфагора, давньогрецький письменник, філософ і драматург Епіхарм із Сиракуз (540–450 рр. до н.е.). За свідченнями Діогена Лаєрського (VIII 78), літературна спадщина Епіхарма складалася із записок, створених у формі акровіршів, що засвідчували авторство власних творів [23]. Так само чинив і римський

поет Квінт Енній, про що збереглися відомості у Цицерона (De Divinatione 2.111): *Adhibuit etiam latebram obscuritatis, ut iidem versus alias in aliam rem posse accommodari viderentur. Non esse autem illud carmen furentis cum ipsum poëta declarat (est enim magis artis et diligentiae quam incitationis et motus), tum vero ea, quae ακροστιχίς dicitur, cum deinceps ex primis versus litteris aliquid conecitur, ut in quibusdam Ennianis: "Q. ENNIUS FECIT"* [22]. Далі Цицерон говорить про одні з найдавніших акровіршів, збережених у оракулах Сивілл (De Divinatione 2.112): *Atque in Sibyllinis ex primo versu cuiusque sententiae primis litteris illius sententiae carmen omne praetextitur* [22]. Наприклад, у книзі VIII рядки 217-250 утворюють фразу ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ ΣΤΑΥΡΟΣ (Ісус Христос, Божий Син, Спаситель; Хрест):

Ἰδῶσει δε χθων, κρίσεως σημεῖον ὅτ' ἔσται.
 Ηξει δ' ουρανόνθεν βασιλεὺς αἰώσιν ο μελλων,
 Σάρκα παρὼν πάσαν κρίναι καὶ κόσμον ἅπαντα.
 Οψονται δε θεὸν μέροπες πιστοὶ καὶ ἄπιστοι
 Υψιστον μετὰ τῶν ἁγίων ἐπὶ τέρμα χρόνοιο.
 Σαρκοφόρων δ' ἀνδρῶν ψυχὰς ἐπὶ βήματι κρίνει,
 Χέρσος ὅταν ποτὲ κόσμος ὅλος καὶ ἄκανθα γένηται.
 Ρίψουσιν δ' εἰδῶλα βροτοὶ καὶ πλοῦτον ἅπαντα.
 Εκκαύσει δε το πυρ γην ουρανὸν ἠδὲ θάλασσαν
 Γενεόν, ρήξει τε πύλας εἰρκτῆς Αἰδαο.
 Σάρξ τότε πάσα νεκρὸν ἐς ελευθέριον φάος ἤξει
 Τῶν ἁγίων ἀνόμους δε το πυρ αἰώσιν ἐλέγξει.
 Οππόσα τις πράξας ἔλαθεν, τότε πάντα λαλήσει
 Στήθεα γαρ ζοφόνετα θεὸς φωστήρσιν ανοίξει.
 Θρήνος δ' ἐκ πάντων ἔσται καὶ βρυγμὸς οδόντων.
 Εκλείψει σέλας ἡελίου ἀστρων τε χορείαι.
 Ουρανὸν εἰλίξει μῆνης δὲ τε φέγγος ολείται.
 Υψώσει δε φάραγγας, ολεί δ' υψώματα βουνῶν,
 Υψος δ' οὐκέτι λυγρὸν ἐν ἀνθρώποισι φανείται.
 Ισα δ' ὄρη πεδίοις ἐσται καὶ πάσα θάλασσα
 Ουκέτι πλουν ἔξει. γη γαρ φρυχθείσα τότε ἔσται
 Συν πηγαίς, ποταμοὶ τε καχλάζοντες λείψουσιν.
 Σάλπιγξ δ' ουρανόνθεν φωνήν πολύθρηνον ἀφήσει
 Ωρύουσα μύσος μελέων καὶ πῆματα κόσμου.
 Ταρτάρεον δε χάος δείξει τότε γαῖα χανούσα.
 Ηξουσιν δ' ἐπὶ βῆμα θεοῦ βασιλῆος ἅπαντες.
 Ρεύσει δ' ουρανόνθεν ποταμὸς πυρὸς ἠδὲ θεϊοῦ.
 Σῆμα δε τοι τότε πάσι βροτοῖς, σφρηγὶς ἐπίσημος
 Το ζῦλον ἐν πιστοῖς, το κέραс το ποθοῦμενον ἔσται,
 Ἀνδρῶν εὐσεβέων ζωή, πρόσκομμα δε κόσμου,
 Υἷος φωτίζον κλητοῦς ἐν δώδεκα πηγαῖς
 Ράβδος ποιμαίνουσα σιδηρεῖ γε κρατήσει.
 Οὗτος ο νυν προγραφείς ἐν ακροστιχίσις θεὸς ἡμῶν
 Σωτὴρ ἀθάνατος βασιλεὺς, ο παθὼν ἐνεχ' ἡμῶν [18, 230, 232].

У свою чергу початкові літери фрази ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ містять особливий шифр для посвячених: утворене з них слово ιχθύς (риба) було символом Ісуса Христа у перших християн. Паралельний

переклад поданого вище вірша латинською мовою також зберігає принципи акровірша: JESUS CHRISTUS DEI FILIUS SALUS IN CRUCE

*Judicii signum, tellus sudore madescet,
Eque polo rex adveniet per saecula futurus,
Scilicet ut carnem praesens, ut judicet orbem
Unde Deum cernent incredulus atque fidelis
Sublimem, sanctis medium, jam fine sub ipso,
Corporeorum animis hominum jura ultima dantem,
Horrebit quum terra situ et vepris aspera fiet.
Rejicient simulacra viri gazasque profanas.
Incendet terras ignis pontumque polumque,
Subtus iter rimatus, et Orci claustra recludet.
Tum caro sanctorum se libera tollet ad auras:
Ultor in aeternum sontes tunc arguet ignis,
Si quid in occulto culpae latet, omne revelans
Delictum, et tenebras animorum luce resolvens.
Ergo omnes flebunt nequicquam, et dentibus omnes
Infrendent. Sol deficiet; nec luna, nec ullae
Fulgebunt stellae, atque ingens replicabitur aether.
Imas attollet valles; juga deprimet alta:
Linquet enim celsi nihil, aequabitque supremis
Infima. Navigiis non pudent aequora mollem
Ulla viam. Tellus uretur fulmine: fontes
Siccati, crepitantque vadis areutibus amnes.
Sed tuba de caelo longum et lugubrem ululatum
Afferet, insanis omen lugubre dolorum.
Lurida tum ruptis patefient Tartara terris:
Una omnes magno stabunt sub judice reges:
Sulfuris atque ignis ruet alto ex aethere torrens.
Insigne et cunctis aderit mirabile visu
Nullo sat cultu fidis venerabile lignum,
Cornu alnum, quod vita piis, offensio mundo est,
Respergens sanctos duodeno fonte, regensque
Unius imperio populos, ceu ferrea virga.
Carminis hic nostri est quem prima notant elementa,
Et qui pro nobis cecidit rex atque redemptor... [18, 231, 233].*

У Оракулах Сивілл є відомості про походження імені Адам, яке є нічим іншим, як тетраграмою з перших літер назв чотирьох частин світу: Ἀνατολή – схід, Δύσις – захід, Ἄρκτος – північ, Μεσημβρία – південь [18, 76]. Можна побачити акровірш і в «Енеїді» Вергілія – перші літери чотирьох рядків опису відкриття Брама війни утворюють слово Марс (7. 601-604):

*Mos erat Hesperio in Latio, quem protinus urbes
Albae coluere sacrum, nunc maxima rerum
Roma colit, cum prima movent in proelia Martem,
Sive Getis inferre manu lacrimabile bellum... [38].*

Акровірш був популярним не лише в античні часи, але й в добу Середньовіччя та Відродження, де вважався особливо вишуканим прийомом оптичної організації тексту. Так, Коммодіан (бл. III ст. н.е.), один із перших християнських латинських поетів, укладає *Instructiones per literas versuum primas seu versibus* у двох книгах, повністю написаний у вигляді акровіршів:

*Saturnusque senex si deus, deus quando senescit?
Aut si deus erat, cur natos ille vorabat
Terroribus actus? Sed quia deus non erat ille,
Uiscera natorum rabie monstrosa sumebat
Rex fuit in terris, in monte natus Olympo,
Nec erat divinus, se deum esse dicebat.
Uenit inops animi, lapidem pro filio sorpsit:
Sic deus evasit; dicitur modo Iuppiter ille* [25, 3].

У другій книзі poradника Коммодіана останній вірш під назвою **NOMEN GAZAEI** є зворотним акровіршем, який вказує на авторство: **COMMODIANUS MENDICUS CHRISTI**

*Incolae caelorum futuri cum Deo Christo
Tenente principium, vidente cuncta de caelo;
Simplicitas, bonitas habitet in corpore vestro.
Irasci nolite sine causa fratri devoto,
Recipietis enim quidquid feceritis ab illo.
Hoc placuit Christo resurgere mortuos imo
Cum suis corporibus, et quos ignis ussit in aeuo.
Sex milibus annis completis mundo finito.
Vertitur interea caelum tenore mutato :
Comburentur enim impii tunc igne divino,
Ira Dei summi ardet creatura gemendo.
Dignitosi tamen et generati praeclaro
Nobilesque viri sub Antichristo devicto
Ex praecepto Dei rursus viventes in aeuo,
Mille quidem annis ut serviant sanctis et Alto
Sub iugo servili, ut portent victualia collo,
Ut iterum autem iudicentur regno finito.
Nullificantes Deum completo millesimo anno
Ab igne peribunt cum montibus ipsi loquendo.
In bustis et tumulis omnis caro redditur acto:
Demergunt in inferno, trabunt poenam in aeuo.
Ostenduntur illis et legunt gesta de caelo:
Memoria prisca debito et merita digno,
Merces in perpetuo secundum facta tyranno.
Omnianon possum comprehendere parvo libello.
Curiositas docti inveniet nomen in isto* [25, 52-53].

Акровіші активно використовували у своїй творчості автори IV ст.: Мефодій Олімпійський (Патарський) («Бенкет 10 дів» містить алфавітний акровірш з 24 літер грецького алфавиту), Григорій Богослов (*Carmina moralia*, наприклад «Пісня Христу після мовчання у Великдень»), Святий Аврелій Августин («Псалм проти донатистів» має на початку алфавітний акровірш), Публій Порфирій Опатіан (*Carmina* з численними *versus intexti*), Авзоній Децим, Іоан Дамаскін, Роман Солодкоспівець та інші [див. докладніше 20; 24; 29; 30; 37; 39; 40; 41].

У VII ст. латинський поет англосаксонського походження Альдхельм (639-709 pp.) пише книгу зі ста загадок гекзаметром, а передмовою до них обирає акровірш, початкові і кінцеві літери якого складаються у фразу: **ALDHELMUS CECINIT MILLENIS VERSIBUS ODAS** (У тисячу рядків склав твір Альдхельм):

Arbiter, aethereo ingiter qui regmine sceptra
*Lucifluumque simul caeli regale tribuna***L**
*Disponis moderans aeternis legibus illu***D**,
*(Horrida nam multans torsisti membra Behemot***H**,
*Ex alta quondam rueret dum luridus arc***E**),
*Limpida dictanti metrorum carmine praesu***L**
*Munera nunc largire, rudis quo pandere reru***M**
*Versibus enigmata queam clandistina fat***V**:
*Sic, Deus, indignis tua gratis done rependi***S**.
*Castalidas nimphas non clamo cantibus istu***C**
*Examen neque spargebat mihi nectar in or***E**
*Cynthi sic numquam perlustro cacumina, sed ne***C**
*In Parnasso procubui nec somnia vid***I**.
*Nam mihi versificum poterit Deus addere carme***N**
*Inspirans stolidae pie gratis munera menti***I**;
*Tangit si mentem, mox laudem corda rependun***T**.
*Metrica nam Moysen declarant carmine vate***M**
*Iamdudum cecinisse prisci vexilla trope***I**
*Late per populos illustria, qua nitidus So***L**
*Lustrat ab oceani iam tollens gurgite cepha***L**
*Et psalmista canens metrorum cantica voc***E**
*Natum diving promit generamine nume***N**
*In caelis prius exortum, quam Lucifer orb***I**
*Splendida formatis fudisset lumina saeculi***S**.
*Verum si fuerint bene hzec enigmata vers***V**
*Explosis penitus nzevis et rusticitat***E**
*Ritu dactilico recte decursa nec erro***R**
*Seduxit vane specie molimina menti***S**,
*Incipiam potiora, sui Deus arida serv***I**,
*Belligero quondam qui vires tradidit Io***B**,
*Viscera perpetui si roris repleat haust***V**.
*Siccis nam laticum duxisti cautibus amne***S**
*Olim, cum cuneus transgresso marmore rubr***O**
*Desertum penetrat, cecinit quod carmine Davi***D**.
Arce poll, genitor, serves qui sEecula cuncta,
*Solvere iam scelerum noxas dignare nefanda***S** [20, 308].

Традиційно дослідники [3; 4; 7; 9; 16] виділяють такі типи акровіршів: класичний рядковий акровірш, у якому зашифроване слово утворюється з перших літер кожного рядка, починаючи згори вниз. Якщо ж послідовність літер має напрямок знизу вгору, такий вірш називається дзеркальним або оберненим. У діагональних акровіршах слово утворюють букви, прочитані по діагоналі. Вірші, автором яких вважається Прісціан, містять назви комедій Плавта:

- Amore captus Alcumenae Juppiter,*
Mutavit sese in ejus formam conjugis,
Pro patria Amphitruo dum cernit cum hostibus.
Habitu Mercurius ei subservit Sosiae.
Is advenienteis servum ac Dominum frustra habet.
Turbas uxori ciet Amphitruo: atque invicem
Raptant pro moechis. Blepharo captus arbiter,
Uter sit, non quit, Amphitruo, decernere.
Omnem rem noscunt: geminos Alcmena eniititur [17, 40].

- *Concervam uxorem conservi duo expetunt,
Alium senex adlegat, alium filius.
Sors adjuvat senem; verum decipitur dolis.
Ita ei subjicitur pro puella servulus
Nequam, qui dominum mulcat atque villicum.
Adolescens ducit civem Casinam cognitam* [17, 40].

Виділяють також словесні акровірші, у яких початкові букви кожного слова у рядку утворюють ім'я (слово, назву, фразу):

- *Eximius Vivit Caeli Hac Albedine Rector,
Inclusum Sacro Tegmine Iugis Ama* (EUCHARISTIA) [7, 273].
- *Magni parentis Amor Reserans Indultibus Astra
Matri Archangelicum Reddere Iussit Ave* (MARIA) [7, 274].
- *Res Inamaeua Caret Affectu Laeta Decorem
Omnimodo Aspirat Bellula Habe Ergo Rata* (RICALDO ABHER) [17, 48].
- *Mens Astuta, Capax Legum, Orando Valuisset
Praeclare Omnigenis Populis Obtendere Nubem* (MACLOU POPON) [17, 48].

Своєрідним різновидом акровірша є буквенний акровірш, абecedарій, у якому перші літери кожного рядка утворюють алфавітну послідовність, починаючи з *a* (класичний, прямий абecedарій), або ж з *я* (зворотний):

- *Amico ne maledixeris.
Beneficii accepti memento.
Citius ad infortunatos, quam fortunatos amicos, proficiscere.
Depositum reddito. Dominare uxori.
Elige ea quorum non possis poenitere.
Fieri quae non possunt, cave concupiscas.
Gloriam sectare.
Haeresin fuge.
Iuste judicato.
Legibus pareto.
Moribus probatus esto.
Nosce te ipsum.
Oderis calumnias.
Principem honora.
Quod oderis alteri ne feceris.
Res amici dilige ac perinde serva ut tuas.
Sapientia utere.
Temperantiam exerce.
Virtutem laudato, et sustineto* [17, 35].
- *Aulae eadem est omnino fides quae mobilis auras.
Blanditur sed post mordet ut scorpius aula.
Consiliis raro melioribus utitur aula.
Dissimulet, regnare diu qui poscit in aula.
Exulat integritas, probitas et candor ab aula.
Ferre moras, iram frenare, docemur in aula.
Grande decus videre bonos censetur in aula.
Horrent vera loqui, cupiunt qui crescere in aula.
Invidiam qui ferre nequit discedat ab aula.
Kyrie qui sonuere canunt eleison in aula.
Languent virtutes, regnat scelus omne per aulam.
Muneribus mentes hominum capiuntur in aula.
Nugas aula leves et fumes vendit manes.
Otia quisquis honesta cupit, discedat ab aula.
Porta Erebi, in terris aula et tua Tantale scena est.
Quaestus adulari et mentiri primus in aula.*

*Rara avis in toto vere Pius aulicus orbe.
Sinceris animo non est locus ullus in aula.
Turpe senex et mops quando incolit aulicus aulam.
Vitae difficilis methodus bene dicitur aula,
Xante retroibis, erit quando constantia in aula.
Ydra aula est captum multorum horrenda venenis.
Zenones fatui sunt atque Thrasones in aula* [17, 34].

Оригінальною авторською формою є так званий акровірш-лабіринт, у якому літери виділяються у певному порядку (найчастіше у формі геометричної фігури – трикутника, зірки, хреста тощо). Запропонований *labyrinthus poëticus* написано на честь роду Блюто (*Bluteau*) – якщо розпочати з літери **В**, що розташована всередині вірша, то виділені букви, прочитані у будь-якому напрямку, складуться у слово *Bluteau*:

*Vidisti Auctores at Equos famA volaiU
AltitonansquE canensque Tuba, semper Extulit astreA
Ecce Tibi, cunctos Vincit qui Tullius orE.
Titan Vivus adest, qui Lumina Phoebi VinciT.
Ubertim Laudes tribuat Bona Lysia plausU
Tergeminas; Vivant Laudes semperqUi rescanT.
Ergo Titus noster Volitando Triumphet in orbE,
AssiduE recinat Tali modulaminE murA.
Vivat ut Auctor ovans Etiam per saecula cantU* [17, 48].

Значно рідше зустрічаються мезовірші (грецьк. μέσος – той, що знаходиться усередині) та телевірші (грецьк. τέλειος – закінчений, кінцевий, останній). У мезовіршах слово утворюють виділені букви з середини кожного рядка, а у телевіршах – останні. Поєднання декількох різновидів акровіршів називається акроконструкцією:

- *Digna Deo Dignis Donantur Dona Decusque.
Excelsum Errantes Erroribus Excitat Estque E,
Una Viris Virtus vis Vincit Vota Virorum,
Sola Salus Superest Sistendo Sede Secura* [7, 273].
- *In rebus tantum bina est coniunctio mundi.
Erigit humana sensum laudare venustE
Sola salus nobis et mundi summa potestaS
Venit peccatum pulchro dissohere fructU.
Summa salus cunctis nituit per saecula cunctiS* [7, 276].

або інший варіант

*In rebus tantis trina conjunctio mund I
Erigit humanun sensum, laudare venustE
Sola salus nobis, et mundi summa, potestaS
Venit peccati nodum dissolvere fructV
Summa salus cunctas nituit per secula terraS* [5].

- *Impius, Inconstans Iudas, Infidus, Iniquus,
Vilis, Vanicrepus, Veterator, Vappa, Venenum,
Deductor, Discors, Delator, Dira, Dolosus,
Antitrifur, Atrox, Astutus, Apostata, Avarus,
Sanis Secutor, Stultus, Saevus, Sceleratus* [7, 277].
- *Caelica sacratae dum Portae pellicit umbrA,
Lucida festinO sidera posco gradU,
Ardua non gressum taRdabit moenia splendoR
Virtuti cedeT clausaque porta meaE,
Iunctus votorum stipAt cum ternio nmembrA,
Sunt ternae clavEs, sunt trina fulcra viaE* [7, 277].

- *Inter cuncta micans Igniti sidera coell*
Expellit tenebras Etoto Phoebus ut orbE
Sic caecas removet JESUS caliginis umbraS
Vivificansque simul Vero praecordia motV
Solem justitiae Sese probat esse beatiS [17, 46].

У функціональному відношенні більшість віршів можна поділити на дві групи: 1) **вірші-загадки** або **вірші-ключі**, у яких текст виражає зміст твору або задає його тему, а шифр-розгадка ховається у виділених автором літерах, зазвичай початкових, або ж вертикальний рядок доповнює основний зміст. Тематика таких віршів є надзвичайно широкою (ліричного, філософського або релігійного змісту), у них може йтися про географічні назви чи об'єкти, природні явища, предмети культури та мистецтва, абстрактні поняття тощо.

- *Multos multa iuvant, Me vero musica tantuM.*
Voce sua cuncta Vendicat ac gemitU.
Salve supremi soboleS domumque tonantiS
Ipse favet Phoebus Iupiter ipse tibi
Condecorat tua laus Clarissima sidera doneC
Alta poli niteant Atria luce tuA [7, 276].

- *Peccatoribus Praestat Poenitentiam,*
Sitientibus Stillat Satietatein,
Alligatis Adducit Absolutionem,
Lugentibus Largitur Laetitiam,
Tentatis Tradit Tranquillitatem,
Egenorum Expellit Egestatem.
Religiosis Reddit Reformationem,
Ignorantibus Inducit Intelligentiam,
Vivis Vincit Vastitatem,
Mortuis Millit Misericordiam [17, 46].

- *Amice, quaesieris cul*
Monumentum hoc dedicatuR
Oculos seu figas coelO
Remittas seu in terraM
Invenies ibi occulta [17, 45].

- *Mutatio mirabilis.*
Omnimoda oblivio
Raepentina ruina
Separatio sempiterna [17, 42].

2) **вірші-присвяти**, адресовані певній особі, ім'я якої можна прочитати у початкових або виділених автором літерах:

- *Magnam te populus Matrem canit atque salutat,*
Angelus alloquitur modo Alatus vocibus ecce
Regno missus in has Terras resonare salutem,
Iam timet ore micans E nervis Cerberus Orco,
Adsis nobiscum, Regina, Tonantis in astris [7, 273].

Вірш, написаний на честь Карла IX, короля Франції:

- Carole, Cui Clarius Cui Cultae Cuncta Camenae*
Aspirant, Altis Altior Aethereis
Relligio Regni Recta Ratione Regatur,
Omnibus Objicias: Obsequiosus Opem,
Laurea Lex Laudes Lucentes Lata Loquatur,
Vexillum Vaftrum Vis Violenta Vehat.
Suspice Sicelidum Solemmia Sacra Superstes,
Florescat Foelix Francia Fac Faveas [17, 49].

Вірш із зашифрованим іменем, написаний студентом на знак пошани професорові:

*Pierides Musae divino numine vateM
Exiguum hunc afflate, precor, quo munera grata
Tanto ferre viro possim concedite, numeN
Raptum est de coelis aliud, venerabile certE
Ohe igitur vatis vires augete minuI [17, 44].*

Зміст таких творів відповідає образіві тієї людини, якій вони присвячені, зазвичай в них йдеться про позитивне ставлення до особи, але іноді трапляються випадки й неприяжного:

*Nihil eram
Augustus factus sum
Populorum carnifex
Orbem turbavi
Libertatem suppressi
Ecclesiam destruxi.
Omnia fui
Nihil ero [8].*

Таким чином, акровірші характеризуються не лише вживанням графічних елементів у конструктивній функції, але й наявністю вторинної семантизації. З'явившись у добу Античності, акровірші слугували спочатку засобом захисту авторського права, у період християнства були тайнописом для посвячених. З часом акровірші набувають нових функцій, пов'язаних із грою та розвагами, реалізація яких передбачала розв'язання загадки або ж навпаки шифрування певної інформації. У акровіршах можна знайти відомості про друзів і близьких автора, про знаменитостей, про божественні сутності, про ставлення до певної особи чи події тощо. Водночас основним призначенням акровіршів залишалося вилучення нового змісту, зазвичай вторинного (додаткового), із замкненого світу окремо взятого вірша.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Аверинцев С.С.* От берегов Босфора до берегов Евфрата / Сергей Сергеевич Аверинцев. – М. : Наука, 1987. – 480 с.;
2. *Бирюков С.Е.* Поэзия русского авангарда / Сергей. Евгеньевич Бирюков. – М. : ЛИА «Руслана Элинина», 2001. – 280 с.;
3. *Бирюков С.Е.* Аве распетое А (об акростихе, месостихе, лабиринте) / С.Е. Бирюков // Року укор: Поэтические начала. – М : Росийск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – 510 с.;
4. *Бонч-Осмоловская Т.Б.* Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней / Татьяна Борисовна Бонч-Осмоловская. – Самара : Бахрах-М, 2009. – 560 с.;
5. *Бонч-Осмоловская Т.Б.* Курс лекций по комбинаторной литературе / Татьяна Борисовна Бонч-Осмоловская. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.ashtay.ru/main/texts/bonch_course/17a.htm;
6. *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях / Михаил Леонович Гаспаров. – М. : Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.;
7. *Довгалецкий М.* Поэтика (Сад поэтический) / Митрофан Довгалецкий. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.;
8. *Электронный ресурс.* – Режим доступа: http://historianapol.creatufo.com/search.php?search_author=BitterBert;
9. *Жыбуль В.* Тыпалыгінны асаблівасьці беларускага акавершу / Віктар Жыбуль. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://bk.baj.by/leksyji/litaratura/zhybul07.htm>;
10. *Маслюк В.П.* Латиномовні поетики і риторики XVII - першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / Віталій Петрович Маслюк. – К. :

Наукова думка, 1983. – 236 с.; **11.** *Мойсієнко А.* Візуальна поезія сьогодні // Традиції модерну і модерн традицій / А. Мойсієнко – Ужгород : БАТ "Патент", 2001. – С. 19-41; **12.** *Назаренко Т.* Поезографія (передмова) // Сучасна зорова поезія: Альбом / Т. Назаренко. – К. : Родовід, 2005. – 275 с.; **13.** *Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою : антологія / упоряд., ред., комент., біогр. довідки, вступ. ст., худож. оформ. Т. Назаренко.* – К. : Родовід, 2005. – 204 с.; **14.** *Сорока М.* Зорова поезія в сучасній українській літературі / М. Сорока // Слово і час. – 1994. – № 4-5. – С. 71-76; **15.** *Сорока М.* Зорова поезія: традиційний авангард чи авангардова традиція? / М. Сорока // Україна. – 1994. – № 13. – С. 20-22; **16.** *Чудасов И.* От акростиха к акроконструкции / Иван Чудасов. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://rifma.com.ru/Chudasov.htm> ; <http://rifma.com.ru/Chudasov-2.htm>; **17.** *Ablaing van Giessenburg R. Ch.* Letterkundige kunststukjes. Curiositeiten van allerlei aard (№ 18-19) / Rudolf Ch. dD Ablaing van Giessenburg. – Amsterdam, 1874. – 96 p.; **18.** *Alexandre C* *ΧΡΗΣΜΟΙ ΣΙΒΥΛΛΙΚΟΙ.* Oracula Sibyllina. Editio altera ex priore ampliore contracta, integra tamē et passim aucta, multisque locis retractata (Graece, Latine) / Charles Alexandre. – Paris : F. Didot Freres, 1869. – 419 p.; **19.** *Bergler S.* Nur ein alphabetisierende Lied? Versuch Einer Deutung / S. Bergler, V. Threni // Vetus Testamentum 27 (1977). – P. 304-320; **20.** *Browne G.F.* St. Aldhelm: His Life and Times / George Forrest Browne. – London, 1903. – 366 p.; **21.** *Ceresko A.R.* The ABC's of Wisdom in Ps. 34 / Anthony R. Ceresko // Vetus Testamentum 35 (1985). – P. 99-104; **22.** *Cicero M.T.* De divinatione / Marcus Tullius Cicero – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Cic+Div+2&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0034>; **23.** *Diogenes Laertius* De vitis et dogmatibus clarorum philosophorum / Diogenes Laertius. – Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?jsessionid=06DF97C920A386AA60C8CAE7ECFDF4C9?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0257%3Abook%3D8%3Achapter%3D3>; **24.** *Edwards J.S.* The Carmina of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process / J. S. Edwards // Studies in Latin Literature and Roman History. – Vol. XII (ed. by Carl Deroux). – Bruxelles, 2005. – P. 447-466; **25.** *Ernst L.* Commodiani Carmina / Ludwig Ernst. – Lipsiae : in aedibus B. G. Teubneri. – 1878. – 86 p.; **26.** *Fitzgerald A.J.* Bible Commentary, Englewood Cliffs / Aloysius, Jerome Fitzgerald. – N. J. : Prentice Hall, 1963. – P. 238-244. **27.** *Freedman D.N.* Acrostic Poems in the Hebrew Bible, Alphabetic and Otherwise / D. N. Freedman // The Catholic Biblical Quarterly. – 48 (1986). – P. 408-431; **28.** *Freedman D.N.* Acrostics and Metrics in Hebrew Poetry / D. N. Freedman // Harvard Theol. Review. – 1972. – Vol. 65. – P. 367-392; **29.** *Krumbacher K.* Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie / Karl Krumbacher // SBAW. – München, 1903. – S. 551-694; **30.** *Leclercq H.* Acrostiche / Henri Leclercq // DACL. – T. 1. – P. 356-372; **31.** *Lindars B.* Is Psalm 2 an Acrostic Poem? / Barnabas Lindars // Vetus Testamentum 17 (1967). – P. 60-67; **32.** *Lohr M.* Alphabetische und alphabetisierende Lieder in Alten Testament / Max Lohr // Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft. – 25 (1905). – P. 173-198; **33.** *Munch P.A.* Die Alphabetische Akrostische in der jüdische Psaimendichtung / Peter Andreas Munch // Zeitschrift der Deutschen Morgenlandische Gesellschaft. – 30 (1936). – P. 703-710; **34.** *Soll W.* Babylonian and Biblical Acrostics / Will Soll // Biblica. – 69. – 1988. – Vol. 68 – P. 305-323; **35.** *Soll W.* Acrostic. In The Anchor Bible Dictionary / Will Soll. – Vol. 1. Edited by David Noel Freedman. – New York : Doubleday, 1992. – Pp. 58-60; **36.** *Treves M.* Two Acrostic Poems / Marco Treves // Vetus Testamentum. – 15 (1965). – P. 81-90; **37.** *Veder W.R.* Utrum in alterum abiturum erat : A Study of the Beginnings of Text Transmission in Church Slavic / William R. Veder. – Bloomington : Slavica, 1999. – 242 p.; **38.** *Vergilius P. M.* Aeneis / Publius Maro Vergilius. – Електронний ресурс. – Режим доступу:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Verg.+A.+7.601&fromdoc=Perseus%3Ate xt%3A1999.02.0055>; **39.** Vogt E. Das Akrostichon in der griechischen Literatur / Ebeling Vogt // Antike und Abendland. – 1967. – Bd. 13. – S. 80–95; **40.** Weyh W. Die Akrostichis in der byzantinischen Kanonesdichtung / Wilhelm Weyh // BZ. – 1908. – Bd. 17. – S. 1–69; **41.** Παπαηλιοπούλου-Φωτοπούλου Ε. Προβλήματα βυζαντινῆς ὑμνογραφίας ἢ περὶ τινῶν ἀκροστιχίδων τοῦ ὑμνογράφου Γεωργίου / Ε. Παπαηλιοπούλου-Φωτοπούλου // Δίπτυχα. – 1994–1995. – Τ. 6. – Σ. 431–478.

Маримонська Л.А. (Київ, Україна)

Strategy for learning to read English texts of pupils of specialist humanities high school in Ukraine

У статті розкрито стратегії навчання читання англomовних художніх текстів учнів старшої школи гуманітарного профілю. Проаналізовані різні види літературних елементів і засобів художньої мови, доцільність їх застосування на заняттях з учнями.

Ключові слова: англomовний художній текст, засоби художньої мови, літературні елементи, учні старшої школи гуманітарного профілю;

В статье рассмотрены стратегии обучения чтению англоязычных художественных текстов учащихся старшей школы гуманитарного профиля. Проанализированы разные виды литературных элементов и средств художественной речи, целесообразность их использования на занятиях с учащимися.

Ключевые слова: англоязычный художественный текст, литературные элементы, средства художественной речи, учащиеся старшей школы гуманитарного профиля.

The article is devoted to learning to read the English texts by the pupils of specialist humanities high school in Ukraine. It gives general notions about the steps of analysis of the literary text and the terms the pupils acquire while doing it.

Key words: reading the English texts, fiction, literary elements, figurative language

The famous psychologist L.Vygotsky gave the following description of the process of reading: “Reading is the complex process in which directly involved in higher mental functions of the mind”[1, 209].

In S.Folomkina reading is also defined “as a process aimed at extracting the information contained in the recorded speech text”[3, 64].

Reading is useful and it is a good thing for language of the pupils of specialist humanities high school in Ukraine.

Reading texts provide opportunities to study language in different types of reading, glossary, grammar, to analyze the literary elements and figurative language, to train summarizing.

Reading the English fiction outlines the steps of the literary elements and lists references to supplementary materials which can be used by the Ukrainian pupils of specialist humanities high school.

Home reading as one of the aspects of foreign language teaching has attracted the

attention of several researches (S.Folomkina, M. Vaysburd, I.Ginniatulin, I.Galperin, N. Geraskevich, A. Domashniev, I.Zimnyaya, E.Ignatieva, S.Kirsanova, I.Kruglyashova, E.Maslyko, T.Muhaieva, G.Rogova, N.Selivanova etc.)

Currently home reading requires new thinking, and its implementation as a substantial component of training needs to develop a number of provisions relating to its organization and methodological support that determines **the relevance** of the article.

The purpose of the article is to help the pupils build interest in the English fiction and draw upon the pupils of specialist humanities high school prior knowledge to improve their understanding of the reading. The pupils see immediately how the skills they have developed can be applied to the kind of reading they enjoy.

In other words the ukrainian pupils of specialist humanities high secondary school study to read and analyze the English fiction beginning with the title page and ending with the figurative language.

The aim of this article is also to help the pupils with the figurative language they meet while reading the English fiction and this issue needs to be dealt with because the figurative language is used to create a more vivid or fanciful effect, as in simile, metaphor, personification., idiom, imagery, synonyms, antonyms, etc. [4, 758].

Turner's research indicates, however, that the pupils have difficulty in understanding figurative language in reading fiction [4, 758-759].

He points out three problems:

1. *Understanding figurative language requires thinking that is more complex than what is required for literal comprehension. Meaning in figurative language is hidden and unexpected. The literal meaning of words in such passages is often contrary to the author's intended meaning.*

2. *Students are inexperienced with abstractions. They may not understand the meanings of all the figurative expressions they hear or use in oral communication. Students use figures of speech because they like the sound of them. They may be imitating peers, older students, adults, or television.*

3. *The figures of speech encountered in reading are usually not the same ones used in oral communication.*

The first step is to develop the pupils' awareness that they use such language themselves. According to Turner (1976), instruction must then proceed from oral language and language experience to practice with reading and writing figurative language.

Although it may be helpful, the pupils don't need memorize the names and meanings of each type of figure of speech or literary element. It is important that they understand what figurative language or literary element does to the meaning of the fiction.

Reading provides one of the first good steps into literary elements and figurative language.

Reading the English fiction is the important thing because such texts are original ones. The pupils of specialist humanities high school concentrate on the details of what they are reading.

Study skills are started with parts of a book: *title page, copyright page, index, table of* Reading the English fiction may be a priority. And training the ukrainian pupils to read is to make them see that the way they read is vitally important.

contents, preface, glossary, word referents, apposition, base word.

Before reading a book or a text are explained the pupils that the title page is always the first page of a book. The titles of the stories and pages on which each story begins are shown on the contents page.

The title page tells the title of the book, the name of the person or persons who wrote the book, what company published the book, and where the company is.

The copyright page tells the year in which a book was published. It is at the front of a book, right after the title page.

The title page includes the following information:

- *the title of the book*
- *the name of the author or writer*
- *the name of the company that publishes the book*
- *the city in which the company is located*

After these definitions are given to the pupils, their comprehension is checked by the following questions:

1. *What is the title of the book?*
2. *What is the book's author?*
3. *What is the name of the company?*
4. *Where is the company located?*
5. *When was the book published?*

Then the pupils look at the contents page.

The table of contents is a list of the chapters, articles, or stories in a book. Again the students are asked a set of questions:

1. *How many stories (chapters) are listed in this book?*
2. *Who wrote the first (second) story?*
3. *On which page does the first (second) story begin?*
4. *Which story begins on page 10, 24 or 45?*

Having finished the introducing the contents page, pupils' attention is drawn to the glossary or specialized vocabulary. It's easier to work with the glossary (specialized vocabulary) because it contains fewer words and only those that are important for understanding a book or a text. It may include only the definition of a given word as it is used in the book, rather than all definitions of the word.

Some books have a *preface*. The preface comes at the beginning of the book and is an introduction to the book. It explains the purpose of the book and gives the students an idea of the kind of information they will find while reading.

An index lists topics discussed in a book and tells the pages on which these topics are discussed. The topics are arranged in alphabetical order in an index. An index is at the back of the book.

Pronouns such as *she, he, they, it* and the words *here* and *there* are used to refer to people, places, or things named earlier in a sentence or a paragraph. Pronouns usually appear close to the words they refer to. It is important to read carefully in order to identify the correct word or words referred to by a pronoun.

Often an unfamiliar word is explained or defined by a word or a group of words that come immediately after it. This is called *apposition*. Words in apposition are usually set off from the rest of the sentence by commas.

A base word is a word to which other word parts can be added. *An ending* is a word part that is added to the end of a base word.

The main idea

1. *What is the topic?* is the central thought of a paragraph or a longer passage. Recognizing the main idea of paragraphs will help the reader concentrate on the most important information, organize the important information and remember better what have been read.

It is necessary to review the main idea with the pupils of specialist humanities high school. Supporting details explain or give more information about the main idea. If the main idea is stated in the text, it is usually done in the first or last sentence. But it may not always be stated directly. -When the main idea is implied, important details can be used to determine it. Pupils read the text and answer the questions:

1. *What is the topic about?*
2. *What is the most important information about the topic?*
3. *Who is the main character in the story? Etc.*

Reading the text the pupils copy phrases from the paragraph that contain details related to the main idea. They use this information to formulate the main idea sentence.

1. *What is an implied main idea? (a main idea is not directly stated)*
2. *What strategy can you use to determine an implied main idea?*
3. *What details in the text do support the main idea?*

There are many elements that comprise a story: plot, setting, mood, theme, narrative point of view, sequence of events etc.

By reading a story carefully the ukrainian pupils can identify the plot, theme and characters. They are explained that being able to identify the plot, theme, and characters will help them understand and enjoy a story.

First the label *Elements of a Story* is written on the blackboard. Under the elements, are meant the words: *characters, plot, and theme*.

There are different aspects to a plot:

1. *Conflict* is a point at which the characters are introduced and the problem is described.
2. *Rising action* is a part of the story in which the problem becomes more complicated.
3. *Climax* is a high point of the action or a point at which the conflict must be resolved or when the character takes action to resolve the conflict.
4. *Resolution* is a point at which the conflict is resolved.
5. *Conclusion* is an end of the story. Resolution and conclusion may occur at the same time, or there may be some events following the resolution that conclude the story.

The theme of the story is the underlying message or point the author is making. It is usually unstated, but may be revealed through a main character's conflict and in what the character realizes or learns.

The setting of a story is the time and place in which the story occurs. Sometimes an author will tell us exactly where and when a story takes place. But many times the pupils must look for clues to help us understand the story setting.

1. *Where does the story take place?*
2. *What clues tell you this?*

The mood of the story is the feeling the author is trying to convey in a story or the atmosphere the author is trying to create. The mood may be set by the way the stage is lit and the characters' reaction to the setting. For a reader the mood would be conveyed by the stage directions, the dialogue, and character descriptions.

There are different kinds of mood:

* a sad mood

Becky's lip trembled and a single tear rolled down her cheek.

* a playful mood

After telling a ghost story, Granny winked at me and said, "Boo!"

* a fearful mood

Dan cautiously backed out of the yard as the growling watchdog crept toward him.

* an angry mood

Liz stamped out of the room and slammed the door.

* a happy mood

Marti jumped up and down gleefully when she won the first prize in the contest.

Besides there are many other words that characterize the mood. The mood can be *anxious, scary, exciting, unhappy, worried, lonely, warm, dangerous, cheerful, tense, ironic, etc.*

Sequence of events is the order in which things happen. Sometimes in stories events are mostly described in the exact order in which they occurred. At other times an event that took place earlier is described with the events that are taking place in the present time of the story. When this happens the students must look for clues that show the order of events.

The wrong order

*She typed her report

* Mr.X. gave the assignment

* She went to the library

* She chose a topic

* She wrote her report

* She organized her notes

* She edited her report

The right order

(7)

(1)

(3)

(2)

(5)

(4)

(6)

Pupils of specialist humanities high school should list the events in the order by the numbers in parentheses.

Every story is told from a specific point of view. The identity of the narrator, or storyteller, determines the narrative point of view.

In a story told from *the first-person point of view*, the narrator is a character in the story. By using the first person, an author can clearly present the thoughts and feelings of one character, the narrator. The pupils of specialist humanities high school learn directly how the narrator feels about the other characters and about what happens in the story. Authors often tell a story from the point of view of one of the characters by using the words *me, we, and us* as they relate the events.

The first-person narration can make a story very real.

A story may be related in *the third-person* from the point of view of a character in the story, using the words *he, she, it, they and them*. In this case, as in the first-person narration, the student's understanding of the characters is limited to what the narrator understands to be true.

Third-Person Omniscient:

The story is related by an all-knowing narrator. The narrator knows everything about every character's thought, motives and actions. The omniscient point of view provides the most information about all of the characters in a story. Characterization:

Major characters are the most important characters in a story. What a character says and does or how the author describes a character can help the students determine what the character is like. Minor characters can play an important role in their effect on the major characters and what happens in the story.

1. *Who is the major character in this story?*

2. *What kind of character is he / she?*

3. *How would you describe his / her character in the story?*

A *context clue* is a word or group of words near an unknown word. Context clues can come in the same sentence as the unknown word, or they can come in the sentence before or after the unknown word.

Author's purpose, types of literature.

An author's purpose is the reason or reasons an author has for writing a story or an article. Authors write a selection to inform, to entertain, to teach, or to persuade readers. According to these purposes the following kinds of stories can be defined:

1) *A realistic fiction story is a story that seems as if it could happen in real life.*

2) *A tall tale is a story that is full of funny exaggerations.*

3) *A myth is a story that comes from ancient times.*

4) *An informational article is nonfiction and gives facts or tells about real people.*

The skill of summarizing is important when the high grade pupils want to tell someone about a story they have read. But knowing how to summarize can also help them remember the important parts of a story. A good summary does not include every detail in the story. It should only include the important information. It should identify the characters, the major problem, and the important events that lead to solving the problem [2, 233].

Reading a literary text, the pupils of specialist humanities high school are introduced to different means of the figurative language: synonyms, antonyms, simile, metaphor, idiom, imagery, personification etc. [5, 778-783].

Synonyms are words that have the same or almost the same meaning. *Antonyms* are words with the opposite meanings.

Word	Synonym	Antonym
beginning	start	ending
find	locate	lose
brave	heroic	cowardly
quiet	still	excited

Simile is a comparison of two unlike things using the words *like* or *as*.

* *In winter, the forest is like a fairy tale world.*

* *He was so nervous that he shook like a tree in the wind.*

Metaphor is an implied comparison of two unlike things

* *A mountain of paperwork sat on his desk. He was a fish in the water!*

Idiom is a phrase that has a special meaning different from the usual meaning of the words in the phrase.

* *He makes lots of money but puts them into holes.*

Imagery is the use of the particular words that appeal to the senses, including touch, taste, sight and hearing.

* *The fresh bread melted in my mouth.*

Personification is giving human characteristics to animals, objects, or ideas.

* *Geese gossiped with one another as they flew.*

* *The corridor shook with heavy footsteps.*

Hyperbole is a deliberate exaggeration of some quantity or quality.

* *I would give the whole world to look at him again.*

Irony is the use of words or situations to contrast what is expected with what is meant or occurs. Bitter, socially or politically aimed irony is called sarcasm.

* *Helen smiled the sweet smile of a hyena.*

After having read and prepared the literary text analysis the pupils of specialist humanities high school discuss it and write a test, a letter, or a composition. They should write a clear beginning that shows there is a clear understanding of the topic. Pupils need to use the specific details to show what is meant. The conclusion should show that their thoughts were developed in the topic.

Theoretical significance of the article is the importance of justification aspect of home reading for learning a foreign language of the pupils of specialist humanities high school, as well as in the development of instructional strategies work with an English fiction.

Practical significance of this article consists in that the proposed methodology of the home reading is to make the process of learning a foreign language more efficiently and contributes to the formation of pupils' of specialist humanities high school in communication competence and some of its components.

Future prospects of this research is to develop a model of learning to read English texts of the pupils of specialist humanities high school in Ukraine.

REFERENCES:

1. *Выготский Л.С.* Мышление и речь. История развития высших психических функций / Л.С.Выготский // Серия «Антология гуманной педагогики». – М., 1996, - С. 209;
2. *Володина Н.Н.* Интерпретация художественного текста как средство совершенствования иноязычной речи на старших курсах языкового вуза: Дис. канд.пед.наук: 13.00.02. / Н.Н.Володина. – Горно-Алтайск, 2002. - С. 233;
3. *Фоломкина С.К.* Методика обучения чтению на иностранном языке в средней школе / С.К.Фоломкина: Автореф.дисс.канд.пед.наук: 13.00.02. - М.,1974. – С. 64;
4. *Turner T. N.* Figurative Language: Deceitful Mirage of Sparkling Oasis for Reading // Language Arts. – 1976. – P. 758-761;
5. *Layton J. R.* Hyperbole, Metaphor, and Simile- Words not to be taken literally - Animal, Vegetable, and Mineral // Language Arts. – 1979. – P. 778-783.

Пахолок З.О. (Луцьк, Україна)

Ритм поетичного і прозового мовлення

У статті розглядаються проблеми філологічного вивчення ритму. Проаналізовано різні точки зору на ритм у художньому творі, зокрема визначено одиниці мовних рівнів, які беруть участь у формуванні ритму, а також виявлено взаємозв'язок ритму та повторюваності.

Ключові слова: ритм, метр, мовлення, одиниці віршованого тексту, одиниці прозового тексту, повторюваність.

В статье рассматриваются проблемы филологического изучения ритма. Проанализированы различные точки зрения на ритм в художественном произведении, в частности установлены единицы языковых уровней, принимающие участие в формировании ритма, а также раскрыта взаимосвязь ритма и повторяемости.

Ключевые слова: *ритм, метр, речь, единицы стихотворного текста, единицы прозаического текста, повторяемость.*

In the article the problems of philological study of the rhythm are considered. Different points of view on the rhythm in the piece of art are analyzed. The units of language levels that are involved in the formation of the rhythm are defined. The correlation of rhythm and repetition is revealed.

Key words: *rhythm, cadency, speech, units of poetic text, units of prose text, repetition.*

Актуальність обраної теми визначається загальною спрямованістю сучасних лінгвістичних досліджень на розгляд особливостей поетичного і прозового мовлення.

Об'єктом дослідження виступає ритм як неодмінний компонент поетичного і прозового мовлення, а **предметом** – поетичне і прозове мовлення різних функціональних стилів.

Мета статті полягає в аналізі та узагальненні наявних праць щодо ритму, встановленні одиниць мовних рівнів, які беруть участь у формуванні ритму, і з'ясуванні діалектики взаємозв'язку ритму та повторюваності.

Наукова новизна полягає у виробленні комплексного підходу до багатоаспектного явища, яким є мовленнєвий ритм, у контексті зміни наукових парадигм.

Вивчення ритму, яке має давню філологічну традицію, посилилося у 70–80-ті рр. XX ст., позначені періодом бурхливого розвитку лінгвістики тексту, оскільки “до цього часу наука накопичила значну кількість фактів у різних галузях знання (передусім у біології), які дали можливість думати, що ритм є однією з основних форм існування матерії поряд із часом і простором” [1, 124]. Ритм активно досліджується й сучасними науковцями. З останніх фундаментальних робіт варто згадати праці В.В. Потапова, який дає визначення ритму прозаїчного мовлення “як квазірегулярна повторюваність найбільш частотних для даного хронологічного стану мови і варіюючих під впливом граматичної будови мови ритмічних структур, які характеризуються специфічною просодичною оформленістю і які утворюють інтонаційно-сміслові блоки в рамках синтагми” [15, 58]. У монографії дослідника [25] представлено результати аналізу мовленнєвого ритму в діяхронії та синхронії на матеріалі старослов'янських, давньоруських текстів, а також їх перекладів на сучасну російську мову; давньогерманських та сучасних німецьких

текстів, а також текстів на матеріалі сучасних мов: російської, чеської, болгарської, англійської. Автор виявив типологічну специфіку ритмічного структурування текстів у діахронно-синхронному ключі з урахуванням акцентно-ритмічної динаміки, морфологічних особливостей і стилістичної приналежності досліджуваного мовного матеріалу. Проте у ґрунтовному дослідженні В. В. Потапова розглядаються лише прозові тексти, тому висновки щодо ритму не стосуються поетичного мовлення, яке є відображенням природи і сублімацією творчості.

Розгляд ритму в прозовому та поетичному мовленні дозволить представити феномен ритму в усьому багатоманітті прояву. У мові ритм прослідковується в упорядкованості звукового, словесного і синтаксичного складу мовлення. Ця упорядкованість визначається її смисловим завданням. Повторенням звуків у певній послідовності створюється ритмічність, музичність мовлення як віршованого, так і прозового. Ритм мовлення є “одним з найбільш важко виділюваних компонентів звукової структури на акустичному рівні й не менш важко інтерпретованим явищем на лінгвістичному рівні” [2, 23]. Прояв ритму в мовленні “залежить від ряду причин, із яких провідною є емоційний стан мовця. Але ритмічна організація поетичного твору в різноманітті її композиційних форм повинна розглядатися як типізація притаманної мові властивості” [6, 137–138]. Мовною основою ритму виступають “ті можливості для впорядкування, які надає дана мова” [12, 298]. Цілком слушно на одну із найсуттєвіших ознак ритму вказує А.В. Федорова, що в ньому “взаємодіють дві підсистеми – сітка одноманітності й широкий спектр різноманітності. Тут ми повертаємося до проблеми співвідношення метра і ритму” [20, 93].

Відомий психолінгвіст О. О. Леонтьєв зазначав: “метр – це ідеальна схема чергувань маркованих і немаркованих складів, у той час як ритм – реальна різноманітність розподілу наголосів у вірші, яка обмежена метром, але координована також і з акцентними особливостями семантичного “наповнення” віршованого рядка – слів тієї або іншої конкретної мови” [12, 299].

Ритм і метр можуть бути виявлені у художній літературі “на всіх рівнях твору: інтонаційно-синтаксичному, лексичному, строфічно-композиційному, сюжетно-образному” [5, 78]. Тісний зв’язок між цими явищами зафіксовано у поезії, де метр “ритмічно урегульоване чергування сильних і слабких складів у віршованому рядку. <...> Метр не проявляє себе під час звичайного відтворення віршованого мовлення, а лише при скандуванні” [9, 128].

Історію мовних обставин Давньої Греції, у яких виникло поняття “ритм”, простежив Е. Бенвеніст. Виявилося, що ця історія “далека від

спрощених уявлень, навіяних поверховою етимологією, і не гра хвиль на піску привела давнього елліна до відкриття ритму, а ми тепер створюємо метафори, коли говоримо про ритм хвиль. Були потрібні тривалі роздуми про будову речей, потім теорія міри та її застосування до фігур танцю і до модуляцій співочого голосу, поки нарешті не було розкрито і названо принцип упорядкованого руху” [3, 385].

А.М. Антипова, аналізуючи ритм у широкому розумінні цього поняття, як природного і механічного, мовленнєвого і немовленнєвого, пропонує таке його визначення: “ритм є періодичність подібних і сумірних явищ (одиниць) у часі та просторі” [1, 124]. Ритм присутній і в розмовному мовленні, де він “підпорядкований фізіології, розмірений і строго організований. Але ми звикли його не помічати і згадуємо про нього, як і про дихання, лише під час перебоїв або, навпаки, великої легкості” [8, 147].

З періодичністю у мові пов'язана передбачуваність, яка “визначається ступенем зв'язності явищ та їх регулярністю. Найбільша регулярність одиниць ритму виявляється у вірші, тому саме у віршованому мовленні передбачуваність одиниць, їх очікуваність особливо великі” [1, 131]. Першим дослідником, який установив цей зв'язок, був І.Р. Гальперін. У 1974 р. він писав: “ритмічна організація віршованого мовлення, його звукова впорядкованість, включаючи риму, десинтагмизація віршованого рядка – це ті компоненти цього виду мовлення, які надають повідомленню певну передбачуваність” [6, 60]. Учений цілком справедливо вважав, що “серед інших стилістичних прийомів ритм є одним зі способів зменшення ентропії висловлювання завдяки своєму високому ступеневі передбачуваності” [5, 150]. Згадаймо дитяче мовлення, коли дитина бавиться словами: почувши, наприклад, слово “котик”, додасть “мотик”, тобто несвідомо утворить риму.

У сучасних мовознавчих дослідженнях прийнято розглядати “мовленнєвий ритм як загальномовну систему, яка організує мову в цілому як систему, яка формується усіма мовними засобами. При такому підході до ритму ідея ієрархічності ритмічної системи виявилася плідною” [1, 124]. До ритмічних одиниць віршованого тексту відносяться “склад, ритмічна група, синтагма, рядок, строфа (період). Основною одиницею вірша, очевидно, варто вважати рядок” [1, 128]. До ритмічних одиниць прозового тексту зараховують такі одиниці: “ритмічну групу, синтагму, фразу, такт і надфразову єдність” [1, 130]. Робилися непоодинокі спроби встановити загальні одиниці у віршованому і прозовому мовленні. Російські лінгвісти запропонували стопу і ритмічну групу [1, 128].

Цікаве спостереження над структурою тексту належить Л.І. Тимофєєву, який вивчав прозовий і віршований ритм: “тактова організованість є не художнім (естетичним, стилістичним, конструктивним і т. д.), а мовним фактором, і пояснення її лежить у площині фізіології мовлення і, передусім, дихання, природно, локалізуючого у певних межах експірації число сильних видихів (наголосів-тактів), у зв’язку з чим число тактів у фонетичних реченнях обмежено незначною амплітудою коливань” [18, 27]. Ритм наявний не тільки у віршованому мовленні, у наративних текстах прозового мовлення, де він “диктує йому свої закони, і справжні майстри слова використовують його як засіб емоційної та художньої виразності” [8, 128], але й у діалозі. На думку А. М. Антипової, “ритм спонтанного діалогічного мовлення формується не тільки за рахунок регулярності ритмічних груп, але й синтагм, частково фраз, ступенів, чергування фонаційних і паузних відрізків, а також надфразових єдностей” [1, 130]. Але залишається відкритим питання: “Якими повинні бути мінімальні та максимальні інтервали між явищами, щоб періодичний ряд був сприйнятий як ритмічний?” [1, 125].

У лінгвістиці вивчається питання ритму не тільки в усних текстах, але й у письмових. Останні “відрізняються стабільністю ритмів. Для спонтанних текстів характерна зміна ритмів” [1, 130]. Не можна не погодитися з таким твердженням, оскільки діалогічне мовлення ситуативне і залежне від багатьох чинників естралінгвальних (темперамент комунікантів, вік, стан здоров’я, ситуація спілкування тощо) і лінгвістичних (довжина фрази, тривалість пауз, культура мовлення і мовленнєвий етикет тощо).

Активна увага до ораторського мистецтва у XXI ст. сприяла, зокрема, вивченню промов. Н.С. Вербич установлено, що “серед просодичних засобів, що беруть участь у реалізації функції переконування в публічному виступі, особливо значущим є ритм. Налаштування на певний ритм і його зміни в динаміці тексту не тільки привертають увагу до промови, але і є одним із найсильніших засобів впливу на слухачів” [4, 288]. Поняття “ритм” увійшло невід’ємним елементом у розділ літературознавства, частину поетики, у віршознавство, яке є наукою “про те, як словесний ритм, взаємодіючи з поетичною лексикою, семантикою і синтаксисом, допомагає завершенню складної роботи над створенням образу, що впливає на розум та емоції читача” [17, 9].

У літературознавстві під ритмом розуміють упорядковану послідовність рухомих елементів твору на всіх рівнях його структури, при цьому «одні елементи видаються окресленими, маркованими, інші –

сприймаються як проміжні, які наївний читач переважно опускає. Повторення сполучень таких одиниць (не менше трьох), сильних і слабких місць витворює такт ритмічної будови різних речень, якому властиві передбачуваність, “ритмічне очікування”, що зумовлює особливий артистичний ефект навіть у побутовому мовленні, позначається на прозі» [14, 325]. На живучість і актуальність міфів, в основі яких лежить ритмічна база їх форм, вказувала О.М. Фрейденберг. На переконання дослідниці: “Ритм необхідний первісній людині, доступний і безмежно приємний. Він, крім того, виконує, передає за своєю суттю, я хочу сказати, володіє функцією виявлення, виразності назовні” [21, 55].

Ритмізовані структури притаманні середньовічній літописній “прозі”, «попри те, що вони вказують на синкретичну (“прозопоетичну”) природу літопису, ці структури мають вплив і на так звану “ритміку вищих рівнів” у межах усього твору» [19, 101]. Цілком слушно зауважує А.М. Антипова: “Наявність ритму у прозі усвідомлюється тоді, коли порушується правильність ритмічної організації мовлення чи то у бік збільшення, чи то зменшення чіткості ритму і як прямий наслідок цього утруднюється її адекватне сприйняття” [1, 131].

Спостереження за ритмікою наукового тексту поодинокі. Наведемо приклад “Логіко-філософського трактату” Л. Вітгенштейна. Твір, “написаний професіоналом-логіком і, безперечно, у якомусь своєму прояві чітко логічно організований, але у той же час багато хто, мабуть, погодиться з тим, що він внутрішньо ритмічний і в цьому магія його впливу. Але там немає ні натяку на який-небудь прояв ритму. Ритмічність задається парадоксальністю суджень – текст “Трактату” складається з послідовно пронумерованих парадоксів» [7, 296].

Виятково велика роль ритму як однієї з суттєвих ознак побудови художніх образів віршованих творів, “побудови не статичної, а динамічної, бо ритм є властивістю руху” [17, 5], складається з багатьох компонентів: уміщує зовнішні та внутрішні елементи його форми, починаючи від звуків до завершених смислових уривків. Ритмічне розташування звукових, буквених, лінійно-графічних елементів у тексті надає їм вигляду, при якому вони починають сприйматися не окремо, а в певній залежності один від одного, завдяки чому в слухача або читача виникає перше узагальнене уявлення про твір як про закономірно організований комплекс. Своєрідним кодом, за допомогою якого людина може зрозуміти смисл, який міститься у творі або в окремій його частині, стає ритмічний повтор, а емоційне наповнення віршів відбувається завдяки функції метричного повторювання.

Зовнішні ритмічні елементи є знаками, які полегшують орієнтацію слухача або читача у художньому тексті: відмічають початок і кінець частин, епізодів, кульмінаційні моменти, дозволяючи таким чином слідкувати за логікою розвитку художнього змісту. Крім того, зовнішній ритм виконує також “функцію психологічного налаштування. Дуже часто ритмічні повтори, ще не будучи усвідомленими, вже налаштовують почуття на сприймання художньої ідеї, наче вселяють у людину той або інший психічний стан. Таке явище спостерігається, наприклад, при читанні поетичних текстів з високим рівнем музичної організації” [7, 93]. Дослідник віршованої мови Л. І. Тимофєєв цілком слушно зазначав: “Ритм не може не бути періодичним: якщо ця періодичність у чергуванні мовленнєвих одиниць є, перед нами – вірш, якщо ні – проза” [18, 29]. Віршований ритм у класичній поезії складається з багатьох параметрів “(таких як розмір, якість складів у рядку, кількість стоп, розподіл ударних і безударних складів, характер ритмічних закінчень, рима, наявність цезури, поділ на строфи та ін.); усі вони є важливими для створення певного ритмічного малюнка вірша” [22, 136].

Початок теоретичного осмислення природи віршованого ритму на українському ґрунті сягає XVII–XVIII ст. Розвиток словесного ритму – “процес діалектичний, в якому уподібнення відбувається рівнобіжно з розподібненням, повторюваність можлива завдяки сусідству контрастних мовних і звукових елементів (однакові слова і склади поряд з різними, наголошені – з ненаголошеними, кількісна подібність при якісній відмінності тощо)” [17, 6].

Дослідження англійської та американської поезії XVIII–XIX ст. дозволило виділити дві функції ритму у віршованому творі: живописну та власне естетичну [22, 138]. Перша функція, живописна, полягає у відтворенні певної картини дійсності за допомогою ритміко-звукової єдності тексту [22, 138]. Друга функція, естетична, спостерігається тоді, “коли за допомогою ритму не просто створюється картина якогось явища дійсності (водоспаду, барабанного дробу, руху морських хвиль і т. п.), а коли ритм якимось чином пов’язаний із задумом автора і допомагає йому виразити певний художній зміст” [22, 141]. Зміст ритму виявляється у процесі його розгортання та “визначається, як і всяка форма, своїми властивостями, притаманними саме цьому стилістичному прийому. Однією з таких властивостей є симетрія. Вона об’єднує окремі елементи мовленнєвого потоку в однотипні структури, а в своїх макроструктурах викликає й асоціації смислових побудов” [25, 150].

Ритм має значення, яке залежить від контексту. Оскільки ритм полісемантичний, то його “можна розглядати не як такий, що має самостійне значення, яке реалізується у контексті, а як фактор функціональний. У цьому випадку те, що ми тут називаємо значенням ритму, необхідно розглядати як різні функції, які ритм виконує у загальній комунікації” [6, 60]. Значення ритму, за І. Р. Гальперінім, можна визнати “залежним емоційним значенням” [6, 138]. Цілковито погоджуємося з думкою С.С. Ячина, що “ритмічна організація у поезії змушує сприймати у єдності смисли слів, які віддалені у лінійному, часовому ряді мовлення або тексту. Це дозволяє будувати такі смислові структури, які недосяжні звичайними засобами мови” [24, 21].

Розгляд віршованого і прозового ритму переконує, що вони можуть взаємодіяти один з одним, що приводить до виникнення різноманітних гібридних форм. Ритм фіксується і вивчається фахівцями, але ритм фіксується і читачами. Розгляд впливу ритму на осмислення “прочитаного”, власне, на “переосмислення”, дозволяє стверджувати, що ритм зумовлює структурування “тексту-розуміння”, і постають питання щодо впливу пропонованих ритмів на осмислення дійсності й “самочитання”. Варто говорити “про значну залежність інтерпретації прочитаного від допоміжних фонових текстів, які, в принципі, не виконують основної інформативної функції, однак їхній вплив на сприйняття та подальшу інтерпретацію є очевидним. Наприклад, ефективність реклами здебільшого залежить від ритмічного повторення. Оформлення (графічне чи відео) містить елементи ритмічного повторення, що супроводжується й підсилюється допоміжним іншокодовим ритмічним текстом (музичним, мовленнєвим усним чи письмовим)” [23, 136–137]. На підсилення цієї думки філософа Р. Р. Якуца наведемо суголосну думку лінгвіста І. М. Кочан: “ритмомелодичні явища в прозі – це відносно закономірне чергування однотипних або різнотипних мовних одиниць, тип симетрії, що повторюється в будові (у порядку розміщення слів і словосполучень) речення і створює певну ритмомелодичну лінію, обрану письменником для підсилення семантично-емоційної сторони твору” [11, 146]. На співіснування ритму та повторюваності звернула увагу А. В. Федорова: “Ритм художнього твору багатопаровий, він естетично організує і зовнішні, і внутрішні елементи форми твору. <...> Повтор, який ритмічно розвивається у художньому контексті, стає своєрідним “кодом”, за допомогою якого людина може зрозуміти смисл, що міститься у творі або в якійсь окремій його частині” [20, 92–93].

Німецькі дослідники К.-Л. Вольф і Р. Вольф вказали на те, що симетрія (як один із проявів ритму) “знаходить своє вираження у регулярному повторенні однотипних, тобто однакових, подібних або якимось чином спільних мотивів і змістів – визначається положенням частини відносно частини і частини до цілого” [26, 4]. Повторення лежить в основі мовленнєвого ритму, у формуванні якого беруть участь різноманітні мовні засоби: звукові, інтонаційні, синтаксичні, лексико-семантичні, серед них синтаксичний паралелізм і повтори. Мовленнєвий ритм – “один із проявів фундаментальної закономірності природи, її ритмічності” [13, 416]. Поняття повторюваності є “формальним, зовнішнім проявом його щодо поняття ритму. Не кожна повторюваність утворює ритм, тимчасом як будь-який ритм обов’язково характеризується властивістю повторюваності у структурі своїх періодів, під якими розуміється елементарна доля ритму. Розрізнення ритму і повторюваності виявляється у відмежуванні його як активної форми повторюваності від повторюваності загалом” [10, 5]. Необхідна умова ритмічного сприйняття – правильне повторення відчужень і тимчасових різноманітностей; інакше кажучи, повторюваність – основний елемент ритму. У віршованому мовленні “метрична основа створює повторення рівних, тотожних форм і інтервалів, тоді як ритмічна повторюваність припускає не тотожні, а подібні, ізоморфні, сумірні елементи і відношення, які не рівні між собою” [20, 93–94]. Діалектика взаємозв’язку ритму і повторення перебуває у фокусі зацікавлення спеціалістів з лінгвістики тексту. Ними встановлено, що у досконалому тексті “має бути ритмічне повторення елементів різних рівнів – від найнижчого (звуків), далі – лексичного (слів) і синтаксичного (належного чергування речень різних розмірів і типів) і аж до ритмічності видання і, зрештою, інформаційного простору в цілому” [16, 93].

Суттєво впливає на ритм тексту довжина речень. Із психологічної точки зору вдалішим вважається такий ритм, який “створений чергуванням речень: довге, коротке, дуже коротке, трохи довше. При цьому ідеальна довжина речення 12–15 (за іншими джерелами – 14–18) слів” [16, 94]. Однак ритмічність не має бути доведена до краю, оскільки це призводить до монотонності. Варто активно використовувати синоніми – цей методичний прийом відомий носіям мови ще зі шкільної лави. Довжина речень і розмір абзаців визначається за так званою константою Спурра – Белроуза (10х10): “десять слів у реченні; десять речень на виклад однієї проблеми – враховує той факт, що реципієнтові важко утримувати в пам’яті велику кількість слів” [16, 94]. Повторення однотипних елементів – одна з основних ознак, яка характеризує поетичне мовлення, незалежно від конкретної мови. Ритм – більш складне явище, оскільки утворюється

взаємодією трьох факторів: мовної основи, метричної форми і структурної поетичної організації віршованого рядка [12, 298].

Отже, ми можемо зробити наступні **висновки**. Дослідження ритму еволюціонує від вужчого розуміння цього явища на рівні звукової організації тексту до ширшого: у формуванні ритму беруть участь одиниці різних рівнів (фонетичного, лексико-семантичного, синтаксичного). Ритму притаманний широкий спектр різноманітності на відміну від метра. Ритм необхідно розглядати як загальномовну систему. Одиницями ритмічності у віршованому тексті є склад, ритмічна група, синтагма, рядок, строфа (період), у прозовому – ритмічна група, синтагма, фраза, такт і надфразова єдність. Сучасні дослідження ритму стосуються розмовного, наукового, офіційно-ділового, публіцистичного, художнього стилів мовлення. Найбільша кількість праць присвячена художньому мовленню, не останню роль тут відіграє зафіксований корпус текстів: усних та письмових, діалогічних та монологічних. Діалектика взаємозв'язку ритму і повторюваності полягає в тому, що не тотожні поняття знаходяться у відношеннях підпорядкування, оскільки останнє з них не передбачає відтворення через однакові проміжки того чи іншого явища, стану. **Перспективу** подальших досліджень бачаємо у з'ясуванні відстані між повторюваними явищами, які є ритмічними.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Антипова А.М.* Основные проблемы в изучении речевого ритма / А.М. Антипова // *Вопр. языкознания*. – М., 1990. – № 5. – С. 124–134;
2. *Барышникова К.К.* Ритм. Ударение. Интонация / К. К. Барышникова // *Вопросы фонологии и фонетики* / [под ред. К. К. Барышниковой]. – М., 1971. – Ч. 1. – С. 23;
3. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.;
4. *Вербич Н.С.* Ритмічна варіативність публічного виступу / Наталя Вербич // *Мовознавчий вісник : зб. наук. пр.* – Черкаси, 2006. – Вип. 3. – С. 287–291;
5. *Волкова Е.В.* Ритм как объект эстетического анализа / Е. В. Волкова // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник* / [ред. Б.Ф. Егоров]. – Л., 1974. – С. 73–85;
6. *Гальперин И.Р.* Информативность единиц языка : пособие по курсу общ. языкознания / И.Р. Гальперин. – М. : Высш. шк., 1974. – 176 с.;
7. *Дрогалина Ж.А.* Семантика ритма : ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов / Ж.А. Дрогалина, В.В. Налимов // *Бессознательное. Природа, функции, методы, исследования : в 4 т.* / [под общ. ред. А.С. Прангишвили]. – Тбилиси, 1978. – Т. 3. – С. 293–301;
8. *Иванова-Лукиянова Г.Н.* О ритме прозы / Г. Н. Иванова-Лукиянова // *Развитие фонетики современного русского языка. Фонологические подсистемы : сборник* / [редкол.: С.С. Высотский и др.]. – М., 1971. – С. 128–147;
9. *Иванюк Б.П.* Поэтическая речь : словарь терминов / Б.П. Иванюк. – М. : Флинта ; Наука, 2007. – 312 с.;
10. *Комаров В.Е.* Ритм как выражение особенностей процесса развития : автореф. дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.01 “Диалектический и исторический материализм” / В.Е. Комаров. – Саратов, 1971. – 17 с.;
11. *Кочан І.М.* Лінгвістичний

аналіз тексту : навч. посіб. / І. М. Кочан. – К. : Знання, 2008. – 424 с.; **12.** Краткая литературная энциклопедия. В 8 т. Т. 6. Присказка – Советская Россия / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энцикл., 1971. – 1040 стб.; **13.** Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 682 с.; **14.** Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2. М (Маадай-Кара) – Я (я-форма) / авт.-уклад. Ковалів Ю. І. – К. : Академія, 2007. – 624 с.; **15.** *Потапов В.В.* К динамике становления вербального ритма / В.В. Потапов // Вопр. языкознания – М., 1999. – № 2. – С. 58–70; **16.** *Різун В.В.* Лінгвістика впливу / В.В. Різун, Н.Ф. Непийвода, В. М. Корнеєв. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2005. – 148 с.; **17.** *Сидоренко Г. К.* Українське віршування, від найдавніших часів до Шевченка : [монографія] / Г. К. Сидоренко. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1972. – 142 с.; **18.** *Тимофеев Л.И.* Ритм стиха и ритм прозы. (О новой теории ритма прозы проф. М. А. Пешковского) / Л. Тимофеев // На литературном посту. – М., 1928 – № 19. – С. 20–30; **19.** *Федорак Н.Л.* Поетика Галицько-Волинського літопису / Назар Федорак. – Л. : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2005. – 262 с.; **20.** *Федорова А.В.* Проблема ритма в эстетической теории / А. В. Федорова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. – 2002. – № 1. – С. 88–96; **21.** *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – М. : Наука, 1978. – 606 с.; **22.** *Шахбаз С.А.С.* Художественные функции ритма в поэтическом произведении / С. А. С. Шахбаз // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2009. – № 6. – С. 135–148; **23.** *Якуц Р.* Інтенціональність, ритм та семантика в комунікації / Ростислав Якуц // Вісн. Львів. ун-ту. Сер.: Філософські науки. – Л., 2004. – Вип. 6. – С. 131–139; **24.** *Ячин С.Е.* Понятийное мышление в структуре сознательной деятельности : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : спец. 09.00.01 “Диалектический и исторический материализм” / Ячин Сергей Евгеньевич. – Л., 1991. – 28 с.; **25.** *Potapov V.V.* Dynamik und Statik des sprachlichen Rhythmus: eine vergleichende Studie zum slavischen und germanischen Sprachraum / V.V. Potapov – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 2001. – 310 s.; **26.** *Wolf K.L.* Symmetrie. Versuch einer Anweisung zuu gestalthaftem Sehen und sinnvollem Gestalten systematisch dargestellt und an zahlreichen Beispielen erläutert. Text- und Tafelband : V 2 b. 2 Bände / Karl Lothar Wolf, Robert Wolff. – Münster : Böhlau-Verlag, 1956. – 192 s.

Пономаренко В.Д., Новікова Є.Б. (Київ, Україна)
Інноваційні ад’єктивні графодеривати сучасної української мови

У статті з’ясовано структурно-семантичні особливості неузв’язаних інноваційних ад’єктивів із графічно виділеними елементами. Проаналізовано й описано їхні найпродуктивніші словотвірні типи. Скласифіковано графодеривати залежно від співвіднесеності їхнього графемного й фонетичного складу, написання й вимови твірних баз. Виявлено специфіку словотвірної семантики неузв’язаних прикметників-графодериватів.

Ключові слова: інновація, графодериват, словотвірна семантика, графодеривація, ад’єктив, конотація, мовна гра, схрещування слів.

В статье определены структурно-семантические особенности неузualных инновационных адективов с графически выделенными элементами. Проанализированы и описаны их наиболее продуктивные словообразовательные типы. Классифицированы графодериваты в зависимости от соотношения их графемного и фонетического состава, написания и произношения производящих баз. Выявлена специфика словообразовательной семантики неузualных прилагательных-графодериватов.

Ключевые слова: *инновация, графодериват, словообразовательная семантика, графодеривация, адектив, коннотация, языковая игра, скрецивание слов.*

The article deals with the structural and semantic features of non-usual innovative adjectives. Their most productive word-formation types have been analyzed and described. Depending on the correlation of their written language and phonetic content, writing and pronouncing forming stem graph-derivatives have been distinguished. The specificity of derivational semantics of non-usual adjectives-graph-derivatives has been found.

Key words: *innovation, graph-derivative, derivational semantics, graph-derivation, adjective, connotation, language game, hybridization.*

Початок ХХІ ст., як і кінець попереднього, характеризуються значними змінами в лексико-семантичній системі української мови, яких вона зазнала під впливом перетворень у соціальній, політичній, економічній та культурній сферах Української держави. Особливо активно ці зміни, викликані внутрішньо- та зовнішньомовними чинниками, відбуваються на словотвірному рівні. Саме деривація, яка оформляє нові слова, пристосовує до норм літературної мови неозапозичення, відіграє важливу роль у сучасній українській номінації. Помітна демократизація мови, послаблення різних заборон [1], породжувальна функція мовної системи, тенденція до експресивності спричиняють появу великої кількості okazіоналізмів: як узualних (утворених із використанням узualних дериваційних ресурсів, що характеризують традиційне словотворення), так і неузualних (грунтованих на використанні неузualних засобів, властивих для ненормативної деривації).

Неузualні способи словотворення виокремлюються, на думку Ж. Колоїз, на основі належності / неналежності до системи [2]. Свобода форм вираження («мовна гра» (Т. Космеда) [3, 137], «мовна розкутість» (Ю. Бічай), «мовна релаксація» (І. Авер'янова)), «вільне поводження з мовними ресурсами», що притаманні сучасному мовленню, стимулюють появу okazіоналізмів, що розхитує значні межі усталеної системи.

Неузualна деривація є периферійним різновидом способів

словотворення, що реалізує себе в мовленні, виявленням можливостей мовної системи, і, як зазначає Є. Карпіловська, є «потужним ресурсом поповнення українського лексикону, важливим знаряддям розвитку його експресивно-оцінного, образного потенціалу» [4, 115]. Незважаючи на значну низку праць, присвячених вивченню неuzuального словотворення (роботи Ю. Жабасвої, О. Кузнецової, Р. Номітокової, О. Земської, І. Улуханова, А. Нелюби, Ж. Колоїз, В. Ізотова, Д. Гугунави, Т. Попової, О. Журавльова, А. Спиридонова, Н. Циганової, І. Пекарської та ін.), багато питань, що стосуються способів і засобів неuzuальної деривації, залишається дискусійними. Особливе місце серед великої кількості неuzuальних новотвірив належить графодериватам.

Актуальність статті зумовлена необхідністю всебічного аналізу інноваційних прикметників-графодериватив, які активно входять у сучасну українську мову в останнє десятиліття, зокрема вивчення особливостей семантики і структури цих одиниць, а також законів їхнього творення. Отже, предметом нашої роботи є інноваційні ад'єктиви з графічним виділенням окремих елементів, відповідно об'єктом статті – способи їхнього творення. Джерельна база дослідження – мова засобів масової інформації, Інтернету, словники інноваційної лексики, усне публічне (радіо, телебачення) і живе мовлення.

Метою статті є з'ясування особливостей деривації та словотвірної семантики нових ад'єктивних графодериватив, засвідчених у мовленнєвому просторі українців.

Здійснюючи інвентаризацію неuzuальних способів словотворення, учені називають різну їхню кількість. Найбільш активно використовуваними неuzuальними різновидами продукування okazіоналізмів є: емансипація афікса, субституція, редеривація, контамінація, черезступеневе продукування, гендіадіс, голофразис. Що стосується графодеривації, то її диференціюють по-різному: або як окремий спосіб неuzuального творення okazіоналізмів, або як різновид ідеографічної деривації (такий спосіб утворення слів, при якому словотвірним оператором виступають графічні й орфографічні засоби), при якій, за словами Д. Гугунави, базою, формантом є різні ідеограми [5]. Однак статус такої деривації ще й досі не визначений, про що свідчить термінологічна неусталеність. Поряд із терміном «графічна гібридизація» (В. Костюков) використовують також терміни «графічний засіб словотвору» (А. Нелюба) «графіксація» (В. Ізотов), «графодеривація» (Т. Попова) і – як більш загальний – «графічна гра», «гра з графікою» (С. Ільслова, В. Максимов, С. Сметаніна, Є. Маринова та ін.).

На позначення мовних одиниць, що постали внаслідок такого

творення, існує також значна кількість синонімічних термінів: графодеривати (В. Ізотов, Т. Попова), графічні неологізми (Є. Карпіловська), неографізми (Л. Амірі, Г. Вокальчук, Ж. Колоїз), слова-ай-стопери (В. Горбань, С. Ільсова), графосемантизми, графоакцентовані одиниці (О. Стишов) тощо.

Услід за В. Ізотовим і Т. Поповою, одиниці із графічно виділеними окремими елементами називатимемо графодериватами. Сутність графічної деривації полягає у виділенні якого-небудь сегмента в слові для перерозчленування словоформи. Поява графодериватів, на думку багатьох учених, пов'язана з «якісно новим етапом розвитку сучасної комунікації, який характеризується, з одного боку, демократизацією, відносною нестабільністю і необов'язковістю дотримання норм, а з другого – тотальним збільшенням інформації і, як наслідок, її розподілом між різними каналами сприйняття, що зумовлює частотну візуалізацію інформації, яка передається» [6, 213].

Структурні й семантичні особливості значної частини зафіксованих ад'єктивних графодериватів ґрунтуються на мовній грі. «Суть графічної гри, – як зазначає С. Сметаніна, – у виділенні тієї частини слова, яка повинна бути сприйнята як активний елемент, що формує оригінальний смисл» [7, 204]. Цей чинник має важливе значення для швидкості та якості інтерпретації новотвору в мінімальному контексті. Ще однією особливістю такого типу інновацій є легкість їхнього творення (у багатьох випадках достатньо наявності в базовому слові букв, із яких можна скласти інше слово, причому зовсім не обов'язково, щоб вони склали окрему морфему), що також сприяє продуктивності цього способу творення інноваційної лексики.

Використання різних прийомів у процесі деривації інноваційних одиниць, зокрема й мовної гри, дає можливість спрогнозувати можливі зміни в лексиці, простежити тенденції розвитку словникового фонду мови загалом.

Графічні елементи, на яких ґрунтуються структурно-семантичні особливості графодериватів, значно експресивізують текст і формують нові асоціації і смисли. Такі мовні ігри дають змогу митцям, журналістам звільнитися з-під влади офіційної культури і вільно висловлювати свої думки. Завдяки цьому література, а також мова преси водночас стає діалогічною і навіть полілогічною, а «мовний потік набуває форми тілесності» [8, 24]. У сучасній українській мові ХХІ ст. виявлено інноваційні одиниці, у структурі яких, крім букв кирилиці, літер латиниці, наявні графічні знаки, цифри, символи чи виділені графічно (за допомогою шрифту, кольору, розміру) елементи слова. Спостерігаємо

«експлікацію зображення», постійне перетворення власне мовленнєвої комунікації на відеовербальну [3, 19].

Схрещування слів, супроводжуване графічним виділенням елементів, спричиняє утворення відсутніх в узусі одиниць із новим оригінальним смислом, які часто набувають іронічного звучання. Аналіз фактичного матеріалу дає змогу виділити різні типи графодериватів залежно від співвідношення їхнього графемного й фонетичного складу, написання й вимови твірної бази: 1) новотвори, у яких виділений елемент фонетично й за графемним складом повністю збігається з твірною базою; 2) новотвори, близькі, але не тотожні за графемним складом і вимовою узуальним твірним; 3) новотвори, які мають значне розходження порівняно з узуальними базами.

Найпоширенішим способом творення графодериватів першого типу в українській мові є незузальне чергування малих і великих літер. Це чергування спричиняє виділення в слові частини, що збігається з іншим узуальним словом. Часто під час творення таких одиниць увага акцентується на походженні тієї або тієї узуальної лексики.

Лише зорове сприйняття дає змогу правильно кваліфікувати такі інноваційні деривати, як **араБСЬКІ** країни ← *арабський* + *рабський*, **КРИМінальний** ← *Крим* (півострів) + *кримінальний*, **ЗМіний** ← *ЗМІ* (засоби масової інформації) + *змійний*. Незважаючи на те що мотиваційні стосунки з твірною базою прозорі, словотвірна семантика таких одиниць містить нарощені значення, здебільшого ускладнені пейоративною конотацією. За допомогою графічного виділення елементів актуалізується затемнена внутрішня форма вихідного слова.

Іноді графічні виділення в ад'єктивах повідомляють про зміни, унесені автором контексту в те чи те узуальне слово, указуючи на новий складник слова або підкреслюючи факт творення нового слова: **ПіаРівський** ← *ПР* (Партія Регіонів) + *піарівський*: **ПіаРівські** кандидати на виборах губернатора продемонстрували єдність (<https://www.facebook.com>). Шукаючи в літерному виділенні глибинний зміст, реципієнт надає особливу увагу елементам слова і новим словам загалом, що виділяються з мовного потоку. Коли читач звертає увагу на графічно виділене слово, то для нього загальний зміст тексту вже впливає із цього слова.

Доцільність і логічність написання якоїсь частини складника великими літерами може викликати сумніви мовця, особливо якщо йому не зовсім зрозумілим є значення виділеного фрагмента: **МУДацький** ← *МУД* (масоване успадкування дурості) + *мудацький*. Така інноваційна одиниця є стилістично маркованою й має негативну оцінку, оскільки

асоціативно співвідноситься із жаргоновим лайливим словом негативнооцінної конотації.

Графічно виділяти частини слова можна і за допомогою латиниці. «Оформлення новотворів за допомогою графічних засобів різних мов» отримало назву графогібридизації або полікодіфікації [9, 15]. Графічно виділений сегмент новотвору *Stockгольмський* ← *Stock* (склад, запас) + *стокгольмський* фонетично тотожний початку кореневої морфеми узуального слова *стокгольмський*.

Подекуди твірними для візуальних графодериватів першого типу виступають ергоніми, зокрема назви торговельних мереж (*пiдРОСТаючі бізнесмени* ← *РОСТ* + *пiдростаючий*), банків (*ПРИВАТний випадок* ← *ПРИВАТ*банк + *приватний*), політичних партій (*УДАРний* ← *ударний* + *УДАР*). Здебільшого творення таких одиниць ґрунтується на каламбурному накладанні структурних елементів.

Якщо творення інновацій попередньої групи пов'язане з випадковим фонетичним збігом семантично різних лексем, то деривація прикметників *РЕАльна гра* ← *РЕАЛ* (футбольний клуб) + *реальний*, *безІДЕЙний* ← *Ідейс* (футболіст) + *безідейний*, *заБАЛЬзамований* ← *забальзамований* + *Баль* (футболіст, тренер) *заБАЛЬзамовані* два «рятівники» – *Баль* і *Заваров* омонімізувалися в національній збірній (Український футбол, листопад 2012) супроводжується накладанням семантики омонімічних твірних, що зумовлює творення графічних неологізмів з новим значенням. Так, новотвір *РЕАльна (гра)* позначає «справжню» (реальну) гру іспанського футбольного клубу «Реал». Неологізм *безІДЕЙний* має значення «гра без футболіста *Ідейс*» і асоціативно співвідноситься з семантикою загальнономовного прикметника *безідейний* («позбавлений ідейного змісту»).

За аналогією до вищевказаних утворено інноваційні ад'єктиви *МАКСИмальний* ← *МАКСИМ* (назва журналу) + *максимальний*, *КУМівський* ← *КУМ* (кафедра української мови) + *кумівський*, *ШОКові ціни* ← *ШОК* (назва магазину) + *шоковий*, *ощаСЛИВлений* ← *ощасливлений* + *слива* (йдеться про назву кулінарної страви «*ОщаСЛИВлена курка*» – «курка, нафарширована сливами»).

В основі інновації *ВІЛЬна (весна)* також лежить мовна гра, викликана накладанням семантики абревіатури *ВІЛ* (вірус імунodefіциту людини) на значення узуального прикметника *вільний*. У цьому разі, вважаємо, графічне виділення використовують із метою псевдомотивації (формується новий контекст для наявного слова і створюються нові зв'язки між словами, що виявляють протилежні конотативні значення). Відзначимо, що псевдомотивовані неологізми мають найвищий ступінь експресивності.

Дериваційну активність виявляють також новотвори другого типу, які мають близький фонетичний і графемний склад до узуальних твірних. Здебільшого інноваційні одиниці першої і другої групи в науковій літературі не розрізняють і зараховують до візуальних графодериватів. Графічні й фонетичні відмінності у структурі цих ад'єктивів дають нам підстави виділяти їх в окрему групу.

Назва футбольного клубу *REAL*, передана латиницею, стала твірною базою для графічного новотвору *неREALні* (*канікули*) (*REAL* (футбольний клуб) + *реальний*). Кількаразове використання твірної бази *REAL*, що є омонімічною кореню прикметника *реальний*, свідчить про різноманітність семантичних нюансів указаних ад'єктивів.

Затемнену семантику має інновація *заМОТТаний* ← *замотатися* + *Тяго Мотта* (італійський футболіст): (*Неперевершені vs заМОТТАні безсилля* (Український футбол, вересень 2012)), яка асоціативно пов'язана із дієсловом *замотатися*. Зважаючи на це, можемо передбачити, що *заМОТТаний* означає: «яких замотав Мотта».

Окремо в цій групі виділяємо неологізми з порушенням орфографічної норми зі спеціально виділеним «неправильним» фрагментом, який можна було б сприйняти як орфографічну помилку: *ЗАРЯджений* ← *Зоря* (футбольний клуб) + *заряджений*, *безОРЕЛЯційне рішення* ← *ОРЕЛ* (марка автомобіля) + *безапеляційний*. Здебільшого такі інноваційні лексеми фіксуємо в заголовках статей, використовуваних у засобах масової інформації для привернення уваги читачів.

Емоційно-експресивно забарвленою є інновація, в основі якої також лежить схрещування: *ЗНОхабнілий* ← *ЗНО* (зовнішнє незалежне оцінювання) + *знахабнілий*, побудована з порушенням орфографічних норм від узуальної буквені аббревіатури *ЗНО* і стилістично маркованого дієприкметника *знахабнілий*.

Специфікою творення відзначаються прикметники-неологізми третьої групи, у яких незвичне поєднання структурних елементів, часто паронімічних, призводить до створення комічного або сатиричного ефекту, що досягається завдяки актуалізації внутрішньої форми і засобу паронімічної атракції (*КГБісівський* ← *КГБ* + *бісівський*: *І це в умовах жорсткого ментовсько-КГБісівського режиму, що цьому протидіє...* (Здоровий А. Мова – це явище космічне), *ПЕКлівський* ← *ПЕКівський* (паливно-енергетичний комплекс) + *пекло*), оскільки схрещування цих одиниць ускладнене суфіксацією. Зауважимо, що подекуди внаслідок іронічного ставлення автора інновації до описуваного об'єкта, ситуації чи ознаки, позначуваної ними, творення

інноваційного прикметника, що суміщає семантику двох стилістично нейтральних узуальних одиниць, супроводжується додатковою експресією (**МЕРсіанський** ← *мер* + *марсіанський*: **МЕРсіанський** *гоп-стоп не пройде* (Україна молода, серпень 2007)).

За аналогією до стилістично нейтрального неологізму *верховнорадівський* утворено графодериват шляхом схрещування твірних **ВерховнозРадівський** ← *Верховна Рада* + *зрада*, що відзначається виразною емоційно-експресивною забарвленістю та має негативну конотацію. Оксюморонна конструкція, що виникає внаслідок такого поєднання елементів, використовується не лише для вираження негативної оцінки, а й указує на зміну ситуативних характеристик.

Отже, серед інноваційних неuzuальних ад'єктивів графодеривати вирізняються довільним характером внутрішньослівних меж, збільшенням семантичного обсягу, семантичною компресією, що досягається різними засобами паронімічної гри із внутрішньою формою слова. Це сприяє максимальній інформативності тексту, а також створює різний стилістичний ефект. Невідповідність стилістичного забарвлення компонентів та інших складників цих же слів є наслідком появи в них відтінку каламбуру, іронії, сарказму, створення різко сатиричного або конфліктно-комічного образу, іноді виразного сатиричного звучання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Климченко Н. Ф. Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі : моногр. / Н. Ф. Климченко, Є. А. Карпіловська, Л. П. Кислюк. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2008. – 336 с.;
2. Колоїз Ж. В. Неuzuальне словотворення : [монографія] / Ж. В. Колоїз. – Кривий Ріг : НПП Астерікс, 2015. – 156 с.;
3. Космеда Т. Мовна гра у системі лінгвістичних термінів / Т. Космеда // Культура слова. – 2011. – Вип. 74. – С. 137–141;
4. Карпіловська Є. А. Неuzuальне словотворення : правила «гри без правил» / Є. А. Карпіловська // Вісник Київського національного лінгвістичного ун-ту : Серія : Філологія. – 2005. – Т. 8. – № 1. – С. 106–117;
5. Гуцунава Д. В. Специфіка словопроизводства в літературній критике произведений постмодернизма [Електронний ресурс] : автореф. дисс. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / Д. В. Гуцунава. – Нижний Новгород, 2003. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/spetsifika-slovoproizvodstva-v-literaturnoy-kritike-proizvedeniy-postmodernizma#ixzz3RI9o1BPr>;
6. Мельник С. М. Графодеривація в українській постмодерністській прозі / С. М. Мельник // Наук. записки Нац. ун-ту «Острозька академія». – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2013. – Сер. : Філологічна. – Вип. 35. – С. 213–215;
7. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века / С. И. Сметанина. – СПб : Михайлова В. А., 2002. – 383 с.;
8. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. І. Гундорова.

– К.: Критика, 2005. – 264 с.; 9. Первухина И. Ю. Продуктивные типы и модели современного словообразования (на материале Нижегородской прессы конца XX – начала XXI века) [Электронный ресурс]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык»/ И. Ю. Первухина. – М.: РГБ, 2007. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/v/44623/a/?#?page=24>; 10. Клименко Н. Ф. Термінування і детермінування в процесах інтелектуалізації сучасної української мови/ Н. Ф. Клименко // Studia Linguistica : збірн. наук. праць. – К., 2009. – Вип. 3. – С. 100–107.

Попова Г.П (Київ, Україна)

Основні концепти картини світу українськомовної дитини

Стаття присвячена дослідженню основних концептів картини світу українськомовної дитини. Проводиться аналіз лексико-семантичних особливостей дитячих лексем, які вербалізують ці концепти, способів їхнього словотворення та фонетичних явищ.

Ключові слова: дитяча лексика, мовна картина світу, лінгвокультурний концепт, мовна картина світу дитини.

Статья посвящена исследованию основных концептов картины мира украиноязычного ребенка. Проводится анализ лексико-семантических особенностей детских лексем, которые вербализуют эти концепты, способов их словообразования и фонетических явлений.

Ключевые слова: детская лексика, языковая картина мира, лингвокультурный концепт, языковая картина мира ребенка.

The article deals with the basic concepts of the worldview of Ukrainian child. The article analyzes lexical-semantic features of child's words that verbalizes these concepts and methods of their word formation and phonetic phenomenas.

Key words: child's vocabulary, language worldview, linguocultural concept, child's worldview.

Первинним каналом отримання дитиною інформації про навколишній світ є мовлення дорослих, на основі якого вона створює власну мовну систему. І саме дослідження дитячої мови з позиції лінгвокультурології дає змогу розкрити зміст мовної картини світу дитини, яка об'єктивуються в мові у вигляді лінгвокультурних концептів.

Метою цієї статті є розгляд картини світу українськомовної дитини й виявлення культурних та мовностилістичних особливостей основних лінгвокультурних концептів у дитячій мові. Для визначення базових лінгвокультурних концептів картини світу українськомовної дитини було проведено експеримент, в якому взяли участь діти віком 2-5 років (75 осіб), протягом визначеного періоду часу (2012 – 2014 рр.).

Ми вважаємо, що дитина є особливим типом мовної особистості, у її мові відображений світогляд, який відрізняється від картини світу дорослих носіїв мовної свідомості. Це пояснюється своєрідністю мислення дітей, специфікою їхнього світовідчуття і світосприйняття. Оскільки дитина є не тільки членом певної соціальної групи, але і представником конкретної національно-культурної спільноти, видається цікавим і актуальним вивчення картини світу саме українськомовної дитини, що до сьогодні ще не представлено в лінгвістиці.

Мовній картині світу притаманні свої цінності, соціальні та культурні установки. Як вважає М. В. Осоріна, рідна мова є потужним засобом формування просторової свідомості і джерелом базових елементів етнокультурної концепції світоустрою, тобто мовної картини світу [10]. Уже на ранніх етапах освоєння дитиною лексики й граматики рідної мови починається лінгвістичне впорядкування її безпосереднього просторового досвіду.

У результаті суцільної вибірки для дослідження було відібрано базові концепти картини світу українськомовної дитини – ТВАРИННИЙ СВІТ, РОСЛИННИЙ СВІТ, ГРА – як найбільш частотні зі всієї концептосфери дослідженого нами матеріалу.

Дослідження концептів проводилося в два етапи: 1) аналізувалися словникові дефініції лексем, які вербалізують відповідні концепти; 2) виявлялися культурні та мовностилістичні особливості репрезентацій цих концептів у дитячому мовному дискурсі.

У цій статті проведено аналіз лексичних засобів, які вербалізують концепти ТВАРИННИЙ СВІТ, РОСЛИННИЙ СВІТ, ГРА. У результаті критичного огляду різних визначень концепту, ми дійшли висновку, що концепт – це мінімальна одиниця людського досвіду, яка вербалізується за допомогою слова; це основна одиниця обробки, збереження й передачі знань. Він має рухливі межі й конкретні функції. Концепти відображають світ у свідомості людини, утворюють її концептуальну систему, зміст якої кодується в слові за допомогою знаків людської мови. Вони характеризуються складною, багатовимірною структурою й містять як понятійну основу, так і соціо-психокультурну частку, до якої належать емоції, оцінки, національні образи й конотації, властиві відповідній культурі [3, 77–79;].

Найчастіше в мові концепт виражається словом, яке отримує статус імені концепту – мовного знака, що передає зміст концепту найповніше й найточніше. Концепт може співвідноситися більш ніж із однією лексичною одиницею й виражатися за допомогою різнорідних синонімічних одиниць, які описують його в мові [1, 543–640].

Розкриття етимології, значення й семантичних зв'язків (належність до певного лексико-семантичного поля), визначення внутрішньої форми концептів ТВАРИННИЙ СВІТ, РОСЛИННИЙ СВІТ, ГРА дає уявлення про ці концепти як про важливі складові свідомості українськомовної дитини [6, 51].

Опис значень дитячих лексем, які вербалізують концепти ТВАРИННИЙ СВІТ, РОСЛИННИЙ СВІТ, ГРА, фіксує семантичну історію досліджуваних концептів, а також дає змогу встановити особливості їхньої сучасної мовної реалізації. Аналіз словотворчої продуктивності дитячих лексем також є важливим, оскільки дає змогу дати більш повну характеристику концептів, визначити їхні когнітивні ознаки.

Використання експериментальних методик дослідження (методу прямого тлумачення слова, асоціативного експерименту) дає змогу встановити індивідуальну семантичну наповненість дитячих лексем, які репрезентують концепти ТВАРИННИЙ СВІТ, РОСЛИННИЙ СВІТ, ГРА, визначити ступінь актуальності їхньої внутрішньої форми, а також виявити ті особливості навколишнього середовища, які є найбільш значущими для дітей.

Вивчення будь-якого концепту неможливе без звернення до етимології його лексеми. Етимологічна реконструкція дає змогу розкрити первісну образну картину світу. Дані етимологічних та історичних словників допомагають виявити історію розвитку значення слів, які репрезентують концепт, прослідкувати можливі напрямки його подальшого смислового варіювання.

Аналіз значень лексеми в різних мовах дає нам змогу говорити про етимологічний зв'язок слова з синонімами, омонімами. Етимологія розкриває багато асоціативних зв'язків, які закріпилися в свідомості людей. Вона пов'язана з міфологією, оскільки відображає уявлення людей, їхні звичаї, традиції, вірування.

Концепт ТВАРИННИЙ СВІТ займає важливе місце в дитячому дискурсі українськомовної дитини (за даними проведеного експерименту 20% дитячих лексем є вербалізаторами концепту ТВАРИННИЙ СВІТ).

Відповідно до даних етимологічного словника української мови, лексема *тварина* походить від праслов'янського *tvarь* «творіння, створіння», старослов'янського *тварь* «створення, творіння, створіння; істота; природа, вигляд, подоба», російського *тварь* «тварина, створіння, істота», білоруського *твар* «обличчя, лице», давньоруського *тварь* «виріб, витвір; предмет; те, що створено, творіння, створіння; світ, всесвіт; вигляд, подоба», польського *twarz* «обличчя, лице», чеського *tvář* «щока, обличчя; вигляд, подоба», словацького *tvár* «обличчя; вигляд», болгарського *твар* «тварина, створіння, істота» [5, 531].

У тлумачному словнику української мови лексема *тварина* визначається як будь-яка істота на відміну від рослини чи людини, худоба, звір, ссавець й подається в різних контекстах: «*Так орел, досявши скельної вершини, Дивиться зневажливо на малі тварини* (Щог., Поезії, 1958, 273); *Всяка тварина має свою обережність щодо життя* (Горький, Життя К. Самгіна, перекл. Хуторяна, І, 1952, 249); *На голос я намагався розпізнати породу качок, курочок, інших пір'ястих тварин, що зняли галас* (Досв., Вибр., 1959, 411); *У морі живуть різні морські тварини* (Вишня, І, 1956, 175); *Гляди мені, дівко, щоб чисто ходила біля свиней. Тварина любить, щоб обали за неї* (Коцюб., П, 1955, 51); *Директор дає иматок м'яса котові, що сидить поблизу. Це матроська звичка – любити тварин* (Ю. Янов., П, 1958, 36); – *Корову вбили!.. – закричала Зінька, підбігаючи до тварини* (Шиян, Баланда, 1957, 34)». У цій словниковій статті також визначається поняття *свійських тварин* як приручених, не диких звірів та птахів, які живуть у домашніх умовах і служать людині [13, 45].

У міфології та релігійних уявленнях концепт ТВАРИННИЙ СВІТ займає особливе місце, адже відображає уявлення народу про світобудову (у космогонічних та космологічних міфах про походження світу відображено прагнення людей зрозуміти й пояснити навколишній світ, творцями якого нерідко є тварини), його походження (в антропогонічних і тотемічних міфах тварини стають культурними героями з надприродними здібностями). Образи тварин закладені в назвах місяців і років.

Ще одним доказом того, що концепт ТВАРИННИЙ СВІТ відіграє важливу роль у світорозумінні народу є тотемізм. Якщо люди вірили в походження свого роду чи племені від певної тварини, то стосовно тварини-тотема виникали різні вірування, заборони та культові дії. Тотем вважався покровителем роду, тварини не завдавали шкоди своїм родичам, а люди турбувалися про них.

Аналіз етимології концепту ТВАРИННИЙ СВІТ, а також міфологічних поглядів, які збереглися в наївній картині світу, дає змогу виявити семантичні та національно-культурні особливості досліджуваного концепту. У народній свідомості тварини, поряд із іншими персоніфікованими втіленнями живих істот, виступають як міфологічні істоти.

Концепт ТВАРИННИЙ СВІТ репрезентований у дискурсі українськомовної дитини лексемами на позначення:

- 1) птахів (*а́ка* «пташка», *гу́ля* «голуб», *ка́р-ка́р* «ворона», *кукува́й* «папуга», *пта́ся* «пташка», *ціве́ня* «пташеня»);
- 2) вигаданих істот (*баба́йко* «вигадана істота, яку бояться діти»);
- 3) домашніх тварин (*баба́ка* «собака», *га́ва* «собака», *гав-гав*

«собака», *гавчик* «собака», *ки* «киця, кішка», *киць* «кішка», *кісь-кісь* «кіт», *кіцик* «кіт», *минька* «кішка», *минько* «кіт», *миця* «кішечка, котик», *песь* «собака», *цюня* «собака», *цюцінька* «зменшувально-пестливе до *цюця*», *цюцічка* «зменшувально-пестливе до *цюця*», *цюцька* «зменшувальне до *цюця*», *цюця* «собака, собачка»);

4) комах (*акднька* «таракан», *зззз* «оса», *зюзя* «комашка і все дрібне», *мусі* «мухи», *шлюк* «жук», *фуна* «муха»);

5) свійських тварин (*бдзька* «ягнятко», *беця* «вівця», *базя* «баран», *бицька* «корова», *бицьо* «бик», *биця* «дитяча назва бика, корови», *биришка* «вівця», *биря* «вівця», *биця* «бик, корова, вівця», *біця* «вівця», *гуся* «гуска», *гага* «гуска», *каця* «качка», *коця* «кінь», *кося* «коник», *кука* «курка», *куліко* «півень», *куця* «свиня», *мицька* «корова, теля», *миця* «корова», *мінця* «корова», *му* «корова», *мума* «корова, теля», *нюня* «корова», *няня* «корова», *няняка* «корова», *паця* «свиня», *пуця* «качка», *сюся* «гуска», *таська* «качка», *тася* «качка», *тулочка* «курочка», *тютюнька* «курка», *тютя* «курка», *уті* «качка», *утя* «качка», *хрока* «свиня», *хрюшка* «свиня», *ціпа* «курча», *ціпка* «курча», *ціпонька* «курча», *цьонка* «свиня»);

6) диких тварин та звірів (*асічка* «лисичка», *бемегот* «бегемот», *біля* «білка», *вава* «вовк», *вова* «вовк», *горблюд* «верблюд», *ємок* «єнот», *жицаль* «жирафа», *зайчик* «зайчик», *кава* «вовк», *мідь* «ведмідь», *місь* «ведмедик, мавпочка», *сьон* «слон», *цаплик* «цапля»);

7) земноводних (*квака* «жаба», *кокоділ* «крокодил», *кондельдль* «крокодил», *кулка* «жаба»), риб (*акуя* «акула», *дельхін* «дельфін»);

8) відповідних дій тварин (*копцнути* «дія, під час якої кінь б'є когось копитом», *кулікати* «кукурікати»).

Концепт РОСЛИННИЙ СВІТ також займає важливе місце в дискурсі українськомовної дитини (за даними проведеного експерименту 10% дитячих лексем є вербалізаторами цього концепту).

Слід підкреслити, що визначення слова *рослина* в тлумачному словнику української мови дає змогу охарактеризувати цю лексему як основну номінативну одиницю в концептосфері «рослинний світ»: «Рослина – організм, який живиться неорганічними речовинами повітря й ґрунту, є однією з форм існування живої матерії на Землі і разом з тваринними організмами належить до живої природи. *Наша країна багата на різноманітні лікарські рослини* (Наука і життя, 7, 1958, 29); *Рослини – це основне джерело вітамінів для тварин* (Хлібороб України, 7, 1968, 27); *Мічурін нахилився над молододою рослиною, замислений і сумний, наче лікар над хворою дитиною* (Олександр Довженко, I, 1958, 419)» [12, 883].

Роль рослинного світу в міфопоетичних уявленнях нашого народу визначається насамперед наявністю особливого рослинного коду, з яким пов'язана участь рослин у різноманітних системах класифікацій. У космогонічних міфах рослини є одними з перших об'єктів, створених богами. Порівняно з тваринним світом, ядро міфопоетичних уявлень про рослини сформувалося значно пізніше, коли почало розвиватися землеробство й вирощування відповідних культур. Це пояснюється слабким (на відміну від тваринного світу) зв'язком рослин із тотемізмом, який відзначається здебільшого в архаїчних культурах.

Концепт РОСЛИННИЙ СВІТ репрезентований у дискурсі українськомовної дитини лексемами на позначення:

1) квітів (*квітя* «квітка», *квіця* «квітка», *тіти* «квіти», *амашка* «ромашка», *амця* «ромашка», *біалка* «фіалка білого кольору», *надуванчик* «кульбаба», *йощник* «соняшник»);

2) злакових та сільськогосподарських культур (*акулюза* «кукурудза», *їпка* «картопля», *ковка* «морква», *рогірок* «огірок», *пустя* «капуста», *пуцяста* «капуста», *соля* «квасоля»);

3) дерев, кущів та їхніх плодів (*дєволе* «дерево», *агода* «вишня», *балько* «яблуко», *буця* «яблуко», *юся* «груша», *сиска* «шишка», *мина* «малина»);

4) дій, пов'язаних із культивуванням рослин (*бияти* «обривати»).

Виходячи з усього вищезазначеного, ми вважаємо, що категорія «рослина» як органічна істота є центральним образом концепту РОСЛИННИЙ СВІТ, відповідно до загальних універсальних ознак цього поняття. На основі словникових тлумачень усіх визначених нами дитячих лексем, які репрезентують концепт РОСЛИННИЙ СВІТ у мовному дискурсі дитини, можна виділити такі семи, які містять загальне значення поняття «рослинний світ»: рослина (дерево, квітка), зі стеблом чи стовбуром, листям, квітами, насінням, плодами.

За даними проведеного експерименту 24% дитячих лексем є вербалізаторами концепту ГРА в дискурсі українськомовної дитини.

Відповідно до даних етимологічного словника української мови, лексема *грати* (*гра*, *гравець*) походить від праслов'янського **jьgrati*, споріднена зі словами інших мов: старослов'янським *играти*, російським *играть*, білоруським *граць*, давньоруським *играти*, польським *grać*, чеським *hrátí*, словацьким *hrať*, болгарським *играя* [4, 587].

У тлумачному словнику української мови лексему *гра* визначено як дію за значенням грати: «Оксано, Оксано! ..де твої танці та скоки? де твої ігри та щебетання?..» (Квітка-Основ'яненко, II, 1956, 443); заняття дітей: «Обидві дівчини, мала і велика, були між собою у щирій приязні, я

часто заставляла їх за розмовою або якоюсь дитячою грою» (Леся Українка. III, 1952, 612) [11, 150].

Концепт ГРА репрезентований у дискурсі українськомовної дитини лексемами на позначення:

1) предметів, які дитина використовує, бачить чи сприймає під час гри: назви транспортних засобів та їхніх елементів (*атобус* «автобус», *байн* «комбайн», *бі-бі* «машина», *бібібка* «машина», *бібіка* «машина», *бу* «машина», *бур-бур* «машина», *великоптер* «гелікоптер», *визі* «лижі», *катобус* «автобус», *павороз* «паровоз», *піб-піб* «автомобіль», *пімка* «машинка», *піпін* «наслідування звуків автомобіля», *сідальчик* «сидіння велосипеда», *тахтой* «трактор», *тря* «машина», *тутівка* «елемент поїзда, з якої виходить сигнал»); назви інструментів (*мотолок* «молоток», *покок* «молоток»); назви предметів побуту (*адинник* «годинник», *акайон* «акваріум», *анка* «ватка», *боця* «бочка», *бутаретка* «табуретка», *гудильник* «будильник», *дзєня* «все, що дзвенить», *дзці* «дзвоник», *дзі-дзі* «ключі», *жужа* «ніж, усе, що гостре», *калінізація* «каналізація», *капєт* «пакет», *лісіцьок* «рушнічок», *лішалка* «вішалка», *нужєд* «журнал», *око* «вікно», *падя* «палка», *пликши* «прикраси», *плцши* «прикраси», *тевелізор* «телевізор», *тікі-тікі* «годинник», *тіхульон* «телефон», *тюць* «ключ»); назви персонажів гри (*бабайко* «вигадана істота, яку бояться діти», *драконьєри* «браконьєри», *пакіпєд* «капітан»); назви музичних інструментів (*бабан* «барабан», *дуда* «сопілка», *дудуля* «сопілка»); назви іграшок (*бомка* «м'яч», *буї* «бульбашки», *мась* «м'яч», *пупісс* «пупсик», *фівкало* «свисток», *фуфулька* «надувна кулька», *цяця* «іграшка», *чіча* «іграшка»); назви процесів, які супроводжують гру (*гайти* «прогулянка», *тосі* «вигук, яким супроводжують плескання в долоні, граючись із дитиною», *тосіньки* «пестливе до тосі»);

2) дій і процесів, з якими дитина стикається під час гри: просторові дії (*бебєсі* «упасти», *бєсі* «упасти», *бубусі* «падати, упасти», *бубух* «падати», *бусі* «падати», *бухкати* «падати», *бушки* «падати», *гайти* «гуляти», *гайту* «йти гуляти», *грасяти* «гратися», *гулі* «те саме, що гуляти», *дідіди* «відійди», *донагати* «доганяти», *кататн* «кататися», *катацин* «кататися», *кіть* «котитися», *кіть-кіть* «котитися», *куп-куп* «уживається за значенням дієслова «купатися», *купатн* «купатися», *купцин* «купатися», *купі* «купатися», *купки* «присудкове слово за значенням «купатися», *купку* «купатися», *купоньки* «пестливе до купки», *купочки* «пестливе до купки», *купусі* «купатися», *купці* «купатися», *па* «падати», *похитуні* «качатися», *похитусі* «качатися», *пруті* «гуляти», *сидітки* «сидіти», *сідкати* «сідати»); наказові форми дій (*басісь* «наказова форма дієслова бачити», *доняй*

«доганяй», *на* «дай»); характерні ознаки предметів гри, іграшок (*буксувати* «буксувати», *відкокосити* «знайти край скотча», *дудуляти* «дути в музичний інструмент», *дудяти* «дути в музичний інструмент», *ладкати* «плескати в долоні», *фівкати* «видавати, утворювати свист, свистіти»); пізнавальні процеси (*ма* «немає», *малюваю* «малюю», *танцюваю* «танцюю», *баландіти* «говорити нісенітниці», *куськати* «кусати», *кусь-кусь* «уживається за значенням слів *небезпечно*, *кусається*», *перещкати* «перерізати», *почцкати* «порізати»).

Гра для дитини є важливою, оскільки саме під час цього процесу вона здобуває свій когнітивний досвід, формує свої уявлення про навколишній світ. Основним елементом гри є пізнавальна активність дитини, адже її допитливість спрямована на пізнання дійсності та побудову власної картини світу. Під час гри відбувається поєднання практичної, предметної та пізнавальної діяльності. Як зазначає, О. С. Кубрякова, основу формування когнітивних процесів слід шукати в практичних діях дитини, у грі [9, 145].

Велику роль у функціонально-когнітивних процесах відіграє механізм словотворення. Вивчення словотвірної та лексичної вмотивованості слова дає змогу усвідомити раціональність зв'язку значення і звукової оболонки слова, а також зрозуміти його внутрішню формально-смыслову організацію як спосіб відображення позамовного змісту.

У процесі проведення експерименту було враховано особливості творення дітьми лексем, які вербалізують концепти ТВАРИННИЙ СВІТ, РОСЛИННИЙ СВІТ, ГРА, і визначено такі способи їхнього словотворення:

1) видозміна нормативних слів із мовлення дорослих: *гуля* «голуб», *птася* «пташка», *киць* «кішка», *кіцик* «кіт», *гуся* «гуска», *каця* «качка», *коня* «кінь», *кука* «курка», *бегемот* «бегемот», *біля* «білка», *горблюд* «верблюд», *смок* «єнот», *зайчик* «зайчик», *сьон* «слон», *цаплик* «цапля», *кокоділ* «крокодил», *акуя* «акула», *дельхін* «дельфін», *тулочка* «курочка» (ТВАРИННИЙ СВІТ); *агода* «вишня», *акулюза* «кукурудза», *амашка* «ромашка», *бияти* «обривати», *деволе* «дерево», *йошник* «соняшник», *квітя* «квітка», *квіця* «квітка», *ковка* «морква», *мица* «малина», *мамыца* «малина», *рогірок* «огірок», *пустя* «капуста», *пуцяста* «капуста», *сиска* «шишка», *соля* «квасоля», *тіти* «квіти», *юся* «груша» (РОСЛИННИЙ СВІТ); *атобус* «автобус», *байн* «комбайн», *визи* «лижі», *павороз* «паровоз», *тахой* «трактор», *мотолок* «молоток», *адиннік* «годинник», *акайон* «акваріум», *анка* «ватка», *боця* «бочка», *бутаретка* «табуретка», *капст* «пакет», *лісіцьок* «рушничок», *лішалка* «вішалка», *нужал* «журнал», *пликшии* «прикраси», *пликии* «прикраси», *тевелізор* «телевізор», *пакіпам* «капітан», *бабан*

«барабан», *малюваю* «малуюю», *танцюваю* «танцюю» (ГРА);

2) індивідуальна словотворчість дітей:

– випадкова: *ака* «пташка», *бабака* «собака», *аканька* «таракан», *шлюк* «жук», *фўна* «муха», *няня* «корова», *няняка* «корова», *асічка* «лисичка», *кондельоль* «крокодил» (ТВАРИННИЙ СВІТ); *балько* «яблуко», *буця* «яблуко», *інка* «картопля» (РОСЛИННИЙ СВІТ); *бу* «машина», *пїмка* «машинка», *покок* «молоток», *тіхульон* «телефон», *тюць* «ключ», *купатн* «купатися», *купашн* «купатися» (ГРА);

– пов'язана з намаганням надати слову внутрішньої форми (це явище відоме під назвою «народна етимологія», коли дитина змінює звучання слова під впливом іншого слова або слів, які мають із ним певну звукову схожість; при цьому змінюється морфологія слова й відбувається переосмислення його значення): *кар-кар* «ворона», *кукувай* «папуга», *гав* «собака», *гав-гав* «собака», *гавчик* «собака», *кісь-кісь* «кіт», *зззз* «оса», *зюзя* «комашка і все дрібне», *гага* «гуска», *куліко* «півень», *му* «корова», *мум* «корова, теля», *ціпа* «курча», *ціпка* «курча», *ціпонька* «курча», *цаплик* «цапля», *квака* «жаба», *копїтнути* «дія, під час якої кінь б'є когось копитом», *кулїкати* «кукурікати» (ТВАРИННИЙ СВІТ); *біалка* «фіалка білого кольору», *надуванчик* «кульбаба» (РОСЛИННИЙ СВІТ); *бібібка* «машина», *бібіка* «машина», *катобус* «автобус», *тутувка* «елемент поїзда, з якої виходить сигнал», *гудильник* «будильник», *драконьєри* «браконьєри», *дуда* «сопілка», *дудуля* «сопілка», *фуфулька* «надувна кулька», *відкокосити* «знайти край скотча» (ГРА).

У процесі проведення експерименту, в якому взяли участь діти 2-5-ти років, було визначено такі фонетичні явища, характерні для дитячих лексем, які вербалізують основні концепти картини світу українськомовної дитини:

1) субституція приголосних (*тіти* «квіти», *амася* «ромашка», *біалка* «фіалка білого кольору», *квіця* «квітка», *сїска* «шишка», *вїзі* «лижі», *велікоптер* «гелікоптер», *тахтой* «трактор», *акайон* «акваріум», *боця* «бочка», *гудильник* «будильник», *лісіцьок* «рушничок», *лішалка* «вішалка»);

2) метатеза (*пуцюста* «капуста», *павороз* «паровоз», *бутаретка* «табуретка», *калінізація* «каналізація», *капєт* «пакет», *тевелізор* «телевізор», *пакїпам* «капітан», *грєяти* «гратися»);

3) елізія (*акулюза* «кукурудза», *амашка* «ромашка», *бїяти* «обривати», *йдишник* «соняшник», *соль* «квасоля», *юся* «груша», *атобус* «автобус», *байн* «комбайн», *адїнїк* «годинник», *днка* «ватка», *бабан* «барабан»);

4) асиміляція (*мамїна* «малина»);

5) протеза (*рогірок* «огірок», *катобус* «автобус»).

Цікавим явищем є мотивація деяких дитячих лексем, які репрезентують концепти ТВАРИННИЙ СВІТ, РОСЛИННИЙ СВІТ, ГРА. Вона зумовлена тим, що дитина віддає перевагу безпосереднім номінаціям, які характеризуються здатністю самостійно позначати предмет чи явище дійсності [16, 270]. Так, лексема *бі́лка* в дитячому мовному дискурсі означає «фіалку білого кольору» (дитина називає і сприймає предмет за його ознакою – кольором): *Ма́ма і ти посади́ла біа́лку* ||/ (Юрій). Слово *надува́нчик* позначає «кульбаба» (мотивація цієї лексеми обумовлена дією надування, оскільки дитина дме на рослину): *Диві́с'а і ја з'і́рва́ла надува́нчик* ||/ (Лідія). Лексемою *а́года* дитина позначає «вишню», тобто у її зміст закладено лише частковий сегмент поняття «ягода» у мовленні дорослих: *Іна дере́ві је а́года* ||/ (Віктор). У лексемі *гудильник* «будильник» в дитячому мовному дискурсі закладена дія предмета – гудіння будильника: *Ти поста́вила гуді́л'ник і він бу́де за́втра гуді́ти* ||/ (Юрій). Слова *бібі́бка* «машина» та *бібі́ка* «машина» утворені на основі звуконаслідування сигналу машини: *Іа туди́ не мо́жна і бо там бібі́бка ї́де* ||/, *Ібері́ ц'у бібі́ку і пої́хали* ||/ (Юрій). Лексеми *бубу́сі* «падати, упасти», *бу́сі* «падати», *бу́хкати* «падати», *бу́шки* «падати», *бубу́х* «падати» походять від характерного звука, який виникає під час падіння чогось або когось: *Іа жо́го вда́рив і він бубу́с'і* ||/ (Артем), *Іја бу́ду бу́с'і і мо́жна* ||/ (Юрій), *Іја бу́хнула з ка́лус'і* ||/ (Інна), *Іну мо́жна ја п'і́ду і ја не бу́ду бу́шки* ||/ (Ян), *Диві́с'а і ја бу́ду робі́ти бубу́х* ||/ (Аліна). У називання слова *велікопте́р* «гелікоптер» дитина закладає свої уявлення про розміри, величину цього предмета: *Дава́ј ти бу́деш вел'ікопте́р і а ја і тома́с* ||/ (Юрій). В основі мотивації дитячих лексем *дуда* «сопілка», *дуду́ля* «сопілка», *дуду́ляти* «дути в музичний інструмент», *дудя́ти* «дути в музичний інструмент» лежить дія дуття для роботи музичного інструменту: *ІСа́ша і ти ду́д'а́єш в ду́ду* ||/ (Антон), *Ідус' і а де мо́ја дуду́л'а* ||/ (Артем), *Іне дуду́л'а́й бі́л'ше* ||/ (Артем), *ІСа́ша і ти ду́д'а́єш в ду́ду* ||/ (Антон).

Таким чином, проведений лексико-семантичний аналіз дитячих лексем, які репрезентують концепти ТВАРИННИЙ СВІТ, РОСЛИННИЙ СВІТ, ГРА в дискурсі українськомовної дитини, свідчить про те, що спосіб утворення й сприйняття дитиною семантики слів опирається на її чуттєвий досвід й афективні переживання стосовно відповідної тварини, рослини, предмета або дії, яку вона виконує. Тобто дитяче світосприйняття базується на описі конкретних образів та їхніх функцій. Усі концепти тісно пов'язані з культурою та менталітетом українського народу. Мовна картина світу дорослих є джерелом, на основі якого дитина формує власну мовну

систему. Хоча називання ознаки дитиною може й не співпасти з конвенціональним вживанням слова. В основі дитячого світосприйняття лежить емоційний принцип, тому в мовному дискурсі дитини переважають лексеми, мотивовані ірраціональним, стихійним началом (відхилення від мовної норми). Мовна картина світу дорослих характеризується наявністю раціонального начала, здорового глузду та об'єктивної оцінки навколишньої дійсності. Тому в мовному дискурсі дорослих спостерігаємо вживання лексичних одиниць відповідно до вже установлених норм).

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека / Нина Давидовна Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.;
2. *Богдан С. К.* Мовлення українських дітей і всесвіт рідного слова / С. К. Богдан // Дивослово. – 1996. – № 4. – С. 16–21;
3. *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание / Анна Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1996. – 416 с.;
4. Етимологічний словник української мови : У 7 т. / [редкол. : О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. – К. : Наукова думка. – (Словники України). – Т. 1. – 1982. – 631 с.;
5. Етимологічний словник української мови : У 7 т. / [редкол. : О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. – К. : Наукова думка, 1983. – (Словники України). – Т. 5. – 2006. – 704 с.;
6. *Колесов В. В.* Философия русского слова / Владимир Викторович Колесов. – СПб. : ЮНА. – 2002. – 448 с.;
7. *Корнилов О. А.* Языковые картины мира как производные национальных менталитетов [Текст]: монография / О. А. Корнилов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ЧеРо, 2003. – 348 с.;
8. *Крутий К. Л.* Дитячі оказіоналізми як продукт мовної системи / К. Л. Крутий // Дошкільна освіта. – Запоріжжя : ЛПДС, 2009. – № 4 (26). – С. 34 – 43;
9. *Кубрякова Е. С.* Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи / Елена Самуиловна Кубрякова. – М.: Наука, 1991. – 240 с.;
10. *Осорина М. В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / Мария Владимировна Осорина. – СПб. : Питер, 2011. – 368 с. – (Сам себе психолог. Избранное);
11. Словник української мови: [в 11 т.] / АН УРСР, Ін-т мовознавства; [ред. кол.: І. К. Білодід (гол.), А. А. Бурячок, В. О. Винник та ін.]. – Київ: Наукова думка. – Т. 2: Г – Ж / [ред. тому: П. П. Доценко, Л. А. Юрчук]. – 1971. – 550 с.;
12. Словник української мови: [в 11 т.] / АН УРСР, Ін-т мовознавства; [ред. кол.: І. К. Білодід (гол.), А. А. Бурячок, В. О. Винник та ін.]. – Київ: Наукова думка. – Т. 8: Природа – Ряхтливий / [ред. тому: В. О. Винник, В. В. Жайворонок, Л. О. Родніна та ін.]. – 1977. – 927 с.;
13. Словник української мови : [в 11 т.] / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні ; [ред. кол. : І. К. Білодід (гол.), А. А. Бурячок, В. О. Винник та ін.]. – К. : Наукова думка. – Т. 10 : Т - Ф / [ред. тому : А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк]. – 1979. – 658 с.;
14. *Сукаленко Н. И.* Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира / Нонна Ивановна Сукаленко. – Киев: Наукова думка, 1992. – 164 с.;
15. *Харченко В. К.* Парадоксы детской речи : Опыт словаря / В. К. Харченко, Н. М. Голева, И. М. Чеботарева. – Белгород : Белгородский гос. пед. ун-т, 1995. – 152 с.;
16. Языковая номинация (Общие вопросы) // Под ред. Серебренникова Б. А., Уфимцевой А. А. – М. : Наука, 1997. – 359 с.;
17. *Якобсон Р. О.* Избранные работы / Роман Осипович Якобсон. – М. : Прогресс, 1985. – 455 с.

Сторожук Х. (Київ, Україна)

**Субстратологічні дослідження
української неетимологізованої лексики**

У статті розглянуті проблеми субстратологічного дослідження української лексики, що не має паралелей в інших індоєвропейських мовах.

Ключові слова: українська мова, етимологія, субстрат

В статье рассмотрены проблемы субстратологического исследования украинской лексики, которая не имеет параллелей в других индоевропейских языках.

Ключевые слова: украинский язык, этимология, субстрат

The article discusses the problems of substratological researches of Ukrainian vocabulary without parallels in other Indo-European languages.

Key words: the Ukrainian language, etymology, substrat

Актуальність статті заснована на необхідності переосмислення та доповнення наукових здобутків ХХ століття з допомогою підходів та теорій, що здобули своє остаточне розповсюдження вже в ХХІ столітті, хоч і висувалися й раніше.

Наукова новизна дослідження ґрунтується на послідовному застосуванні теорії субстрату до лексики української мови без надійної етимології.

Мета статті – апробувати метод субстратного з'ясування етимології слів.

Етимологічний словник української мови за редакцією академіка О.С. Мельничука є, як відомо, найбільш повним за обсягом залученого матеріалу етимологічним словником серед усіх етимологічних словників слов'янських мов. Слід відзначити, що, незважаючи на наявність цілої низки слів нез'ясованого, неясного і подібного походження й участь у його авторському колективі чільного субстратознавця О.Б. Ткаченка, уникає позначення тих або інших слів як субстратних, а тільки час від часу наводить позицію чеського мовознавця В. Махека, який розглядав цілу низку слов'янських лексем, передусім назви рослин і тварин, як «палеоевропейські» найменування, похідні з невідомого доіндоєвропейського субстрату мов Європи. Наприклад:

вільга «іволга» (праслов'янське, балтійські відповідники) «не зовсім ясне», «Махек шукає походження слова у **прасвропейському субстраті**» [2: 1, 399] (виділено нами. – Авт.);

вільха (праслов'янське, відповідники в балтійських, германських, латинській, давньомакедонській мовах), реконструюють праіндоєвропейські форми, однак «Махек відносить слово до

прасввропейського фонду» [2: 1, 399–400], очевидно, за критерієм фонетичних розбіжностей між припущувано спорідненими формами.

На наявність певної кількості праслов'янських слів, які вважаються ізольованими й не мають надійної етимології, вказує А.П. Критенко: **bukъ* “бук”, **jasenъ* “ясен”, **javorъ* “явір”, **glodъ* “глід”, **malina* “малина”, **xъrb-* “волошка”, **skotъ* “худоба, гроші” (останнє лише з германськими відповідниками) [1, 503]. Важливість лінгвоархеологічної й лінгвоетнологічної інтерпретації такої лексики для реконструкції процесів формування мовної специфіки підкреслюють інші дослідники [3, 343].

Етимологічний словник української мови містить іще цілу низку слів, етимологізація яких обмежується праслов'янським рівнем і не сягає праїндоевропейських реконструкцій, напр., *бедро*, *зубр* та ін.

Нижче подаємо ті лексеми, які здебільшого не сягають і праслов'янського рівня реконструкції.

гача «лоша» (діалектне, відповідники в польській і словацькій мовах, вважають запозиченням зі словацької, як і польську форму, а словацьку з українського вигуку для завертання коней праворуч *гачьта*) [2:1, 483], пор. *гетька* «конячка, шкапа, селянський кінь» (діалектне, відповідник у польській мові), припускають походження від вигуку, яким завертають коня праворуч [2: 1, 502]; пор. також діалектне *гочати* «іржати» [2: 1, 578];

гиль «снігур» (діалектне, відповідники в рос., польській, білоруській, польській, чеській, словацькій, однак праслов'янську форму не реконструюють), «неясне», В. Махек вважає «словом праєвропейського субстрату» [2: 1, 506];

густера «ласкир, плоскир», «дрібна рибка», «вид коропа», відповідники у східнослов'янських і західнослов'янських мовах, «неясне», германські паралелі вважають запозиченнями зі слов'янських мов, «може бути засвоєним слов'янами і германцями доїндоевропейським субстратним елементом» [2: 1, 626].

Показовою з погляду сполучення внутрішньомовних, зовнішньомовних і позамовних чинників мовного розвитку в етимологічному дослідженні виступає назва *заліза*, спільна для слов'янських і балтійських мов, із відповідністю в давньогрецькій назві міді [2: 2, 229]. По-перше, залізний вік настає наприкінці II тисячоліття до н.е., коли про балто-слов'янську єдність уже, очевидно, не може йтися. Звідси випливає, що слов'янські і балтійські мови могли отримати слово тільки у вигляді запозичення, коли слов'яни, хай навіть і праслов'яни, уже були за своєю мовою диференційовані від балтів. По-друге, давньогрецька назва міді засвідчена задовго до залізного віку (уже в мікенських написах до 1200 р. до н. е.), а

перехідзначення з «залізо» у «мідь», тобто в напрямку, протилежному до розвитку металургії, виключений.

Укр. *збіжжя* від прасл. **sъbožъje* «щастя, багатство, маєток, скот, збіжжя» не може бути спорідненим із давньоінд. *subhagah* «щасливий» [2: 2, 247] уже через те, що давньоіндійське *su-* «хороший» етимологічно не відповідає прасл. *съ* і укр. *с*.

кокатень «кусок дерева; держак віника» (діалектне), «неясне; можливо, субстратне слово балтійського походження» [2: 2, 503]; (виділено нами. – Авт.). На наш погляд, узаємини слов'янських і балтійських мов не дають достатніх підстав для висновку про балтійський субстрат у слов'янських мовах, тобто про перехід певної частини населення з балтійської мови на слов'янську. пор. в інших випадках, напр., *кумп* – «запозичення з литовської мови» [2: 3, 140], *купеть* – «очевидно, запозичення з балтійських мов» [2: 3, 146], *ловж* – «запозичення з литовської мови» [2: 3, 277];

короп, відповідники в усіх групах слов'янських мов, прасл. **korpъ*, вважають запозиченням із германських мов, тоді як германське найменування цієї риби «походить з якоїсь мови, що була поширена в першій половині I тис. н. е. на альпійській території» [2: 3, 41]. Наведене формулювання свідчить, на наш погляд, про уникання авторами 2 визначення «субстрат»;

коця «свиня, порося» (діалектне, дитяче), відповідники в російській та польській мовах, зокрема у вигуках закликання або відганяння тварин, «неясне» [2: 3, 65];

кудрій «горобець домовий» (діалектне), «неясне» [2: 3, 124], пор. *куздусь* «горобець» (діалектне), «неясне; можливо, звуконаслідувальне утворення» [2: 3, 126];

кулеба «густий переварений куліш» (діалектне), припускають зв'язок зі словом *куліш* [2: 3, 132], однак пор. *кулеб'яка* з відповідниками в російській, білоруській, польській мовах, що «певної етимології не має» [2: 3, 132], пор. також *кулібка* «вид печеного хліба», *кулібка* «сухар» (діалектні), «неясне» [2: 3, 132]; пор. іще *кулик* «варений коржик з гречаного борошна» (діалектне), відповідник тільки в російській мові, «не зовсім ясне» [2: 3, 133];

меньки-меньки «вигук, яким підкликають телят» (діалектне) [2: 3, 438], пор. *мина* «корова, віл, теля» (дитяче) [2: 3, 463] – на наш погляд, у **таких вигуках можуть принаймні частково бути репрезентовані назви самих тварин**;

плесковчина «посуд у вівчарстві» (діал.), «неясне» [2: 4, 439], очевидно, етимологічно пов'язане з *плоский*, *плаский*; з погляду семантики пор. *плитарь* «посуд у вівчарстві» (діал.), «неясне», яке порівнюють із серб., хорв. *плитарица* «плоска посудина, блюдо» [2: 4, 447];

пливая «корова з розложистими рогами» (діал.), «неясне» [2: 4, 443], пор. *плиточка* «назва корови» (діал.), «неясне» [2: 4, 447];

прейда «назва суки» (діал.), «неясне» [2: 4, 562], очевидно, від **перейда*, утвореного від *переходити*, семантична мотивація нелостатньо зрозуміла;

пужик «голуб-синяк (клінтух)» (діал.), «неясне; можливо, звуконаслідувального походження» [2: 4, 627–628], однак пор. *пужити* «надувати» (діал.), *пужитися* «надуватися; підніматися щетиною, їжитися» [2: 4, 628], що може бути мотивоване такою особливістю голубів, як часте піднімання ними пір'я;

пукалка «вид маленької жабки, що водиться в мілких місцях лиману, в калюжах» (діал.), «неясне» [2: 4, 630], очевидно, звуконаслідувального походження, пов'язане з *пукати*, пор. також *пумкати* «кумкати» [2: 4, 633], *пунь* «жаба джерелянка» (діал.), «жаба-джерелянка, що відображає кумкання цих жаб» [2: 4, 634];

райка «рідке болото на дорозі; рідка страва з оселедця і борошна» (діал.), «неясне» [2: 5, 17] – оскільки об'єднувальною семою виступає *рідкий*, можна припускати утворення слова в результаті деетимологізації наведеного прикметника, пор. *райця* «радник» від *радити*, див. *раяти* [2: 5, 35];

рама «зарубка; зморшка» (діал.), *рамак* «рубель для качання білизни (ломака із зарубками)» (діал.), *рамик* «зарубка» (діал.), «неясне» [2: 5, 21–22], однак, оскільки слово належить до «угорсько-руських говорів», віддзеркалених у словникові І. Верхратського, є всі підстави пов'язувати його з укр. діал. *раваши* «шрам; бирка, палка для нарізування рахунків», що виступає запозиченням із угорської мови [2: 5, 10], до того ж слід підкреслити семантичну тотожність розглянутих слів; пор. іще *рими* «зборки, складки на постелі, на білизні» (діал.), «неясне» [2: 5, 77], яке, виходячи з фонетичної та семантичної близькості з попередньо розглянутими словами, може також бути етимологічно пов'язаним із ними;

рамень «густий ялинник» (діал.), «неясне» [2: 5, 22], однак є всі підстави пов'язати етимологію слова з *рамено* «плече» у світлі антропоморфізованого сприйняття дерев як людей і гілок як рук в архаїчному фольклорному світогляді, пор. також латинське *ramus* «гілляка»;

рихтиця «слід коліс (особливо на замерзлій дорозі)» (діал.), «неясне» [2: 5, 85], однак слово явно етимологічно пов'язане з *рихтувати*, серед значень якого вказані «випрямляти, вирівнювати» [2: 5, 85], отже, є підстави припускати початкове значення «прямий слід від коліс, слід у формі прямих ліній (на відміну від слідів людини, худоби, диких звірів)»;

рищонка «погана мітла» (діал.), «неясне» [2: 5, 86], однак пор. укр. *ріща* «хмиз», *рище* (діал.) «те саме», *ріщанка* «мітла з прутів» (діал.) [2: 5, 98], що дозволяє запропонувати етимологію досліджуваного слова з чіткою семантичною мотивацією: погана мітла нагадує звичайний жмуток хмизу;

рімувати «лаятися, бити; лихословити, проклинати» (діал.), «неясне» [2: 5, 95], пор. *ромуш* «гуркіт, гук, тріск» (діал.), «загальноприйнятого пояснення не має» [2: 5, 121], *рум* «шум, гамір, галас» (діал.), *рюм* «плач» (діал.), *рюмати*, *рюмсати* з відповідниками в багатьох слов'янських мовах, яке виводять від праслов'янського кореня звуконаслідувального походження [2: 5, 139] – на наш погляд, наявні всі підстави для пов'язання перших двох лексем, визначених як неясні за походженням, із наведеним далі рядом слів, що мають цілком задовільну етимологічну інтепретацію;

роланик «ремез» (діал.), «неясне» [2: 5, 119];

рулі «солодка або солонна вода з покришеним хлібом; страва з квасу, салату, цибулі і хліба» (діал.), відповідники в російській та білоруській мовах (також діалектні), «неясне» [2: 5, 138];

саблук «сорт яблук; дика яблуня; кислиця» (діал.), *саблуко* «сорт зимових яблук» (діал.), *савлуки* «великі зимові яблука» (діал.), серед відповідників поза межами української мови тільки рос. *саблук* «сорт яблук» (діал.), «неясне; припущення про зв'язок з назвою якоїсь місцевості... необгрунтоване» [2: 5, 159]; звукове оформлення слова нагадує тюркські мови, однак у них назва яблука інша; Д.І. Переверзев (усне повідомлення) звертає увагу на роль зменшувально-пестливого суфікса в слов'янській назві яблука, що, подібно до назв сонця, місяця, серця та яйця, може вказувати на використання цих назв у культових контекстах; припущення Ю.Л. Мосенкіса про зв'язок розгляданої назви з хеттським *šawali* «яблуко» видається екзотичним; порівнюють також із *савки* «сорт великих зимових яблук» (діал.), «неясне» [2: 5, 160];

савка «білоголова качка», рос. *савка* «зимова качка», *саутка* (діал.) «те саме», білор. *саука* «неясне; пов'язування з *сова*... недостатньо обгрунтоване» [2: 5, 160], однак пор. у фонетичному плані укр. діал. *савати* «совати, сувати», «результат неясної звукової видозміни основи *совати*» [2, т. 5, с. 160], *самій* «сом» (діал.) [2: 5, 173], а в семантико-етимологічному плані пор. укр. діал. *савгати* «кловати (про птахів)», також визначене як «неясне» [2: 5, 160], *сав-сав* «вигук для підкликання гусей» (діал.), «первісний вигук, очевидно, пов'язаний з наслідуванням гусячого сичання», порівнюють із *сйавкати* «гелготати (про гусей, гусят)» [2: 5, 160]; зважаючи на те, що качки і гуси близькоспоріднені й подібні на вигляд, є всі підстави пов'язати розглядані назви качки з вигуками для підкликання гусей; пор. також назву птаха *сивка* [2: 5, 224];

саган «кличка пса» (діал.), «неясне» [2: 5, 161], звукове оформлення слова (сингармонізм) може вказувати на його зв'язки з тюркськими мовами;

сандова «залізний тризубець для биття риби» (діал.), *сандоля* «довга жердина з залізною вилкою на два зубці; великий гачок на дерев'яній ручці; підсака» (діал.), відповідник у рос. *сандовь* «дворога острога для биття риби» (діал.), *сандоль* «те саме» (діал.), «неясне» [2: 5, 177];

сисак «саламандра плямиста» (діал.), «неясне» [2: 5, 244], можливо, найменування пов'язане зі стародавніми повір'ями про те, що ці тварини, активно задіяні в різних міфологічних оповіданнях, висисають кров або молоко у худоби, пор. *сисак* «шавлія», «похідне утворення від *ссати*; назва зумовлена, очевидно, наявністю в квітках шавлії нектару, який можна висисати» [2: 5, 344];

слива, відповідники в усіх підгрупах слов'янської групи мов, праслов'янське **sliva*, «остаточно не з'ясоване» [2: 5, 298], Ю.Л. Мосенкіс розглядає як фонетичний варіант (сатемну форму), співвідносно з грузинськ. *kliavi* «слива»;

слудва «скеля, сталактит» (діал.), *слудванс* «велике каміння» (діал.), рос. *слуда* «крутий берег річки» (діал.), білор. *слудва* «спресований намул» (діал.), давньоруське *слуда*, *слудва* «скеля», «неясне» [2: 5, 309–310], Ю.Л. Мосенкіс пропонує етимологічно пов'язати з груз. *лоді* «великий камінь», що видається екзотичним; пор. *слода* з близькими значеннями [2: 5, 312];

стина «літня вівчарня в полі» (діал.), відповідники в болгарській та сербськoхорватській (сербській і хорватській) мовах, запозичення з рум. *stină* «загін для овець», яке «загальноприйнятої етимології не має» [2: 5, 416], однак пор. *стайня* з відповідниками в усіх групах слов'янських мов, реконструюють праслов'янське діалектне **staj-nja* «конюшня, хлів», пов'язане з прасл. діал. **staja* «те саме; курінь пастуха» [2: 5, 392]; укр. діал. *стая* «стайня, хлів; стійло (для овець)», відповідники в усіх групах слов'янських мов, прасл. **staja* «хлів, стійло, курінь» пов'язане зі **stati* «стати» [2: 5, 403]; фонетична і семантична близькість розглянутих інших слов'янських лексем до вищенаведеного румунського джерела українського слова *стина* очевидна, у фонетичному аспекті йдеться не про закономірні звукові відповідності споріднених слів, а про запозичення в контексті загальновідомого й детально дослідженого С.В. Семчинським факту наявності великої кількості слов'янських запозичень у румунській мові; пор. також укр. *стіна* праіндоевропейського походження [2: 5, 419–420], *стодола* від того самого праіндоевропейського кореня [2: 5, 423]; пор. іще укр. діал. *стора* «стадо, череда», «неясне; можливо, пов'язане з рум. *storiște* «загін для овець»» [2: 5, 427], очевидно, від того самого праіндоевропейського кореня з основним значенням «стояти»; укр. *струнка* «відгороджене місце в кошарі, хліві для доїння овець; перегородка в кошарі» (діал.), відповідники у мовах західнослов'янської та південнослов'янської підгруп, вважають запозиченням із румунської мови, де слово «є мандрівним балканським пастушим терміном не зовсім ясного походження» з відповідниками в албанській мові [2: 5,

453], однак спорідненість із вищенаведеними лексемами і зрештою зведення й цієї форми до праіндоевропейського кореня зі значенням «стояти» видаються нам дуже вірогідними.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що у значній частині випадків, у яких етимологізація слова проблематична, звернення до можливих адстратів та субстратів – перший крок, що допомагає подолати методологічну проблему. Безсумнівно, що припущення про мовну належність субстрату необхідно здійснювати тільки виходячи зі свідчень суміжних дисциплін – археології, історії тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов [за ред. О.С. Мельничука]. – К.: Наукова думка, 1966. – 596 с.; 2. Етимологічний словник української мови [за ред. О.С. Мельничука]. – К.: Наукова думка, 1982–2012. – Т. 1–6; 3. Мосенкіс Ю.Л. Теорія субстрату як матеріал спецкурсу “Мовні контакти” / Ю.Л. Мосенкіс // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – К.: Вид.-полігр. центр “Київський університет”, 2002. – Вип. VII. – С. 33–39.

Струк В. (Київ, Україна)

Специфіка адаптації інтернаціоналізмів у хорватській мові

У статті розглядаються проблеми адаптації інтернаціоналізмів у хорватській мові. Описано основні види адаптації у хорватській мові, визначено поняття «інтернаціоналізм».

Ключові слова: інтернаціоналізми, адаптація запозичень, хорватська мова

В статье рассматриваются проблемы адаптации интернационализмов в хорватском языке. Описаны основные виды адаптации в хорватском языке, определено понятие «интернационализм».

Ключевые слова: интернационализмы, адаптация заимствований, хорватский язык.

The article discusses the problems of adaptation internationalisms in the Croatian language. The main types of adaptation have been determined. The concept of “internationalism” have been formulated.

Key words: internationalisms, adaptation of borrowing words, Croatian language

Для слов'янських мов і нині залишається актуальною проблема унормування та адаптації запозичень. Сучасний стан хорватської лексичної системи, зважаючи на активне проникнення запозичень до складу хорватської літературної мови, потребує системного наукового аналізу й

узагальнення. Ці динамічні процеси вимагають ретельного опису дослідження, скрупульозного вивчення адаптації запозичень на семантичному, орфографічному, фонологічному та морфологічному рівнях.

Запозиченням, їхній класифікації, причинам появи, шляхам проникнення, наслідкам їхнього функціонування та проблемам їх відтворення присвячено чимало праць мовознавців – вітчизняних (Ф.І. Буслаєв, А.Ю. Кримський, Л.А. Булаховський, В.В. Виноградов, Ф.П. Філін, О.С. Мельничук, М.М. Шанський, В.В. Акуленко, С.В. Семчинський, А.О. Білецький) і зарубіжних (Р. Філіпович, У. Вайнрайх, Д. Костанеца, Б. Дрляча Маргич, Л. Сочанац, А. Склін Хорват, Мухвич-Дімановскі та ін.).

У нашій розвідці ми спробуємо простежити певні закономірності адаптації запозичень у хорватській мові і проаналізувати мовні процеси, які пов'язані з ними.

Мовні запозичення є результатом взаємодії, контактів двох і більше мов, внаслідок яких вони приймаються мовою, підлягають семантичним, словотвірним, граматичним та стилістичним змінам. Згідно з теорією мовних контактів, запозичення вважають одним із шляхів збагачення словникового складу мови (Л.А. Булаховський, О.О. Реформатський).

Як стверджує Р. Філіпович, «вимова і граматика є закритими системами, які не готові приймати іншомовні елементи. Запозичуються лише фонемі або граматичні структури: коли це відбувається, запозичені елементи не змінюють цілісність системи, а залишаються поза нею лише як винятки» [12, 25]. Важливо також зазначити, що термін «запозичення» є родовим поняттям стосовно термінів «іншомовне слово» та «засвоєне слово», які перебувають на тому чи іншому ступені адаптації до мови-реципієнта [6].

Іншомовні слова є запозиченими лексемами, які фонетично та граматично оформлені за зразком чужої мови, потребують дуже часто пояснень щодо їх форми і значення та лексикографічно опрацьовуються у спеціалізованих словниках іншомовних слів. Часто їх головною відмінною рисою є транслітерований запис та невідмінюваність. Але є серед них і такі, що повністю засвоюються мовою-реципієнтом, тобто повністю пройшовши процес адаптації, вони змінили своє звукове і графічне оформлення, стали відмінюваними внаслідок появи флексій, характерних для мови-реципієнта, набули словотвірних властивостей, а в деяких випадках навіть утворили нові лексико-семантичні варіанти. Зауважимо, що без унормування запозичень (згідно з критеріями літературної мови) їх функціонування у тій чи іншій мові неможливе.

Мовознавці констатують, що елементи з однієї мови можуть переходити в іншу мову трьома способами: безпосереднім запозиченням, через мову-посередник та кільцевим запозиченням [12, 49; 17, 48]. Варто відзначити важливість безпосереднього та опосередкованого способу запозичення при визначенні його походження. Частина дослідників вважають, що походження запозичення повинно визначатися за мовою-джерелом, інші – за мовою-посередником [12; 15].

Хорватська мова контактувала з багатьма європейськими мовами: англійською, німецькою, французькою, італійською та ін. Класичні мови, зокрема латина, відіграли важливу роль у поповненні лексичного складу хорватської мови: пор. засвоєні й адаптовані *kancelar* (лат. *cancellarius*), *perspektiva* (лат. *perspectiva*), *egzul* (лат. *exul*), *pictogram* (лат. *pictus*). Латинська мова відіграла важливу роль посередника між хорватською та грецькою мовами: *karizma* (лат. *charisma*), *tema* (лат. *thema*). У хорватській мові представлені запозичення з італійської: *salata* (іт. *insalata*), *čavao* (іт. *chiavo*), *parmezan* (іт. *parmigiano*). Німецька мова мала значний і тривалий вплив на хорватську мову. Нині велика кількість германізмів має статус регіоналізмів або жаргонізмів для певних професій: *fergazer* (нім. *Vergaser*), *šteker* (нім. *Stecker*). Турцизми прийшли до хорватської мови із турецької або арабської і перської мов через турецьку: *bakar* (тур. *bakir*), *šečer* (тур. *seker*), *jastuk* (тур. *yastik*). Русизми у хорватській мові належать до сфери культурних запозичень. Після 1945 року запозичення з російської були ідеологічно вмотивованими: *boljševik* (рос. *большевик*), *kulak* (рос. *кулак*), *perestrojka* (рос. *перестройка*). У другій половині XX століття хорватську мову (як і інші мови) заповнили англіцизми [20, 79]: *hit* (англ. *hit*), *menadžment* (англ. *management*), *džez* (англ. *jazz*), що характерно для багатьох сучасних мов.

Більшість запозичень виникає з потреби називання нових явищ, пов'язаних з матеріальним та культурним розвитком. Певну частину словникового лексичного складу хорватської мови складають інтернаціоналізми. Науковці дискутують з приводу приналежності інтернаціоналізмів до категорії запозичень. Інтернаціоналізм – це досить широке поняття, яке слід розглядати у кожній конкретній мові, адже інтернаціональне втілюється у різних національних реалізаціях, причому суть його виявляється саме при зіставленні і порівнянні таких реалізацій. В.В. Акуленко вважає інтернаціоналізми міжмовною категорією синхронії з власними специфічними характеристиками, а запозичення визначає на основі діахронічних критеріїв [1, 91-112]. Дослідник визначає інтернаціоналізми як слова й вислови, що належать до спільного

етимологічного фонду ряду мов, близьких за походженням або історичною приналежністю до певної зони [1, 91-112].

В.Дубичинський стверджує, що «інтернаціоналізмами доцільно називати лише ті запозичення, які стали своїми, освоєними для певних контактних мов» [4, 35]

До інтернаціоналізмів відносять слова загального походження, що існують у багатьох мовах з одним і тим же значенням, але зазвичай оформлюються відповідно до фонетичних та морфологічних норм даної мови [8, 225]. Специфічними рисами лексичних інтернаціоналізмів є їх омологічність – міжмовна схожість одночасно в планах змісту і вираження.

У Словнику В. Анича інтернаціоналізм визначається як «слово, яке використовується у багатьох мовах та у жодній з них не поводить себе як запозичення» [9, 207].

Проаналізувавши визначення інтернаціоналізмів, поданих у працях лінгвістів, за робочу дефініцію приймаємо таку: інтернаціоналізми – це запозичення, які за своїм характером і поширенням інтернаціональні, тобто не належать одній певній мові (хоча й походять з конкретної мови, найчастіше грецької або латинської) і займають своє місце у лексичному складі багатьох мов (пор. хорв.: *demokracija*, *politika*, *filozofija*, *medicina*, *viza*, *mozaik*). Відповідно до європейської лінгвістичної традиції інтернаціоналізмом вважається будь-яке слово, що представлене у декількох великих важливих світових європейських мовах, з яких воно поширилось або могло поширитися в інші європейські чи неєвропейські мови.

Визначальною рисою слів-інтернаціоналізмів є функціонування не менш як у 3-х мовах із неспоріднених мовних сімей. Для цього пласта лексики також характерні виразні тенденції до інтеграції та диференціації мовних одиниць, а також мовної економії.

Дослідження останніх років дають підстави стверджувати, що використання запозичень у хорватській мові є часто надмірне. Варто зауважити, що за умови семантичного освоєння хорватською мовою запозичених лексем видозмінюється словниковий корпус усієї мови. Проте процес адаптації запозичень часто не є усвідомленим, тому такі явища потребують ретельного аналізу для конкретизації стану мови та процесу запозичення.

Коли мовець починає використовувати певну лексичну одиницю однієї мови в іншій мові, дуже часто лексема є ще не адаптованою до системи цієї мови. При постійному використанні певної лексичної одиниці однієї мови в іншій мові відбувається фонологічна, морфологічна, семантична та орфографічна адаптація. Освоєння запозичень відбувається на різних

рівнях мовної системи, серед яких лексико-семантичний і словотвірний рівні становлять вищі ступені асиміляції лексичних запозичень, підґрунтя яких складає графічна, фонетична, морфемна адаптація.

Р. Філіпович визначає три стадії прийняття запозичення:

1.перемикання (коли білінгв альтернативно використовує дві мови та вводить до свого мовлення з іншої (другої, нерідної) мови повністю неадаптоване слово, тобто перемикає мовні коди;

2.мовна інтерференція (коли відбувається змішування двох мов, елементи однієї мови входять до іншої мови);

3.інтеграція (іншомовний елемент входить до системи мови-реципієнта як повністю адаптоване запозичення) [12, 38].

Фонологічний рівень. Після того, як запозичення входить до мови-реципієнта, воно пристосовується до фонетичної системи мови. Якщо ж у мові-донорі немає відповідних просодичних елементів як у мові-реципієнті, у запозичуваній лексемі їх все одно треба якось відтворити. Заміну фонетичних елементів мови-донора елементами мови-реципієнта називають трансфонемизацією [12, 58-59]. Існує чотири способи трансфонемизації елементів: безпосередня (пряма) усна адаптація, безпосередня (пряма) письмова адаптація, через мову-посередник усно, через мову-посередник письмово. Усі чотири способи адаптації запозичення у мові можуть впливати на швидкість адаптації запозичення та на спосіб його інтеграції у систему мови-реципієнта.

Виділяють три види трансфонемизації: повна – коли фонеми мови-донора збігаються з фонемами мови-реципієнта: *film*, *tim*, *trač*; часткова або компромісна – фонеми мови-донора лише частково відповідають фонемам мови-реципієнта (голосні можуть різнитися за відкритістю, а приголосні за місцем артикуляції): *imidž* (англ. *image*), *džem* (англ. *jam*), *rezime* (фр. *résumé*); вільна – фонеми мови-донора не відповідають фонемам мови-реципієнта, тому фонеми замінюються вільно, без правил: *radio*, *tanga*, *viski*, *triler*.

Морфологічний рівень. Як стверджує Е. Гауген [13, 217], «для того, щоб запозичення інкорпорувати у висловлювання у новій мові, вони повинні бути пристосовані до граматичної структури цієї мови. Це означає, що мовець, який їх запозичує, повинен увести їх до різних граматичних класів, що відрізняються у його мові». Адаптацію запозичень на морфологічному рівні ще називають трансморфемізацією [12, 119]. Виділяють три види трансморфемізації: нульова – коли запозичення приймається без граматичних морфем (граматична морфема мови-реципієнта пов'язується з лексичною морфемою): пор. *šou* (англ. *show*), *fer*

(англ. *fair*), *ragbi* (англ. *rugby*); компромісна – запозичення залишає свій суфікс, тобто граматичну морфему, яка пройшла адаптацію на фонологічному рівні, але не на морфологічному: пор *bokser* (англ. *boxer*), *menadžer* (англ. *manager*), *farmer* (англ. *farmer*); повна – заміна морфем мови-донора морфемами мови-реципієнта: пор. *printanje* (англ. *printing*), *boksač* (англ. *boxer*), *štrajkač* (англ. *striker*).

Семантичний рівень. При вивченні інтернаціоналізмів вченими було помічено, що за походженням і формою одна й та сама лексична одиниця має різні значення у різних мовах, що потенційно може спричинити помилки під час вивчення інших мов та при перекладі. Такі інтернаціоналізми, які мають однакову форму й однаково вимовляються, отримали назву «підступні друзі» перекладача або «фальшиві пари».

Якщо лексема у мові-донорі має декілька значень, то у мову-реципієнт вона зазвичай входить тільки з одним значенням, через яке й була запозичена. На семантичному рівні може бути кілька видів адаптації: повна семантична адаптація – однаковість значення у мові-донорі та мові-реципієнті (*černožet*, *kozmodrom*, *kozmonaut*); звуження значення – відбувається вибір значення перед входженням запозичення до мови-реципієнта (*masovik*, *čistka*, *perestrojka*); розширення значення – відбувається лише при тривалому використанні лексеми у мові-реципієнті (*naturščik*, *kremlj*, *trudodan*).

Р. Філіпович стверджує, що на семантичному рівні простежуються два явища як результат мовних контактів. Перше – адаптація значення моделі (мовного елемента, слова, яке вживають носії мови у мові-донорі), а друге – семантичне запозичення. Основною відмінністю цих явищ є те, що адаптація значення моделі відбувається при запозиченні, а семантичне запозичення є перенесенням значення з мови-донора на певне вже існуюче слово у мові-реципієнті [12, 153]. Таким чином, адаптація значення повністю входить до процесу мовного запозичення як результат мовних контактів, оскільки утворює цілісність разом з іншими двома рівнями (фонологічним та морфологічним).

Орфографічний рівень. Іноді між латинкою, яку використовують хорвати у своїй графічній системі, і латинкою, яку використовують в інших європейських мовах, існують відмінності; у таких випадках запозичення транскрибуються (*intervju*, *šoping*, *stajling*). Якщо ж запозичення кириличне, тоді використовується практична транскрипція і транслітерація (*Sergij*, *Čajkovski*, *Babyn Jar*). Коли правопис мови-донора відрізняється від правопису мови-реципієнта, то запозичення пристосовують до правопису мови-реципієнта.

Таким чином, можна стверджувати, що інтернаціоналізація слів – це складний динамічний процес, який вимагає постійного вивчення та аналізу. Словниковий склад мови не залишається незмінним. По-перше, він збагачується новими словами; по-друге, виникають нові явища, які потребують номінації; по-третє, слова, які раніше входили до пасивної лексики, можуть перейти в активний запас (наприклад, через суспільно-політичні умови). Запозичення характерні для будь-якої відкритої мовної системи. Хорватська мова збагачує свої лексичні та семантичні рівні і при цьому зберігає свою виразну самобутність і займає своє місце у європейській мовній спільноті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Акуленко В.В.* Вопросы интернационализации словарного состава [под ред. Федорова] – Харьков: Изд-во Харьк. ун-та, 1972. – 215 с.; 2. *Акуленко В.В.* Інтернаціональні елементи у словниковому складі мови // Мовознавство. – 1973. – №5. – С. 20-29; 3. *Архипенко Л.М.* Іншомовні лексичні запозичення в українській мові: етапи і ступені адаптації (на матеріалі англіцизмів у пресі кінця ХХ – початку ХХІ ст.): Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01 / Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2005. – 20 с.; 4. *Дубичинский В.В.* Лексические параллели. – Харьков, 1993. – 154 с.; 5. *Керпаченко Ю.В.* Іншомовне слово: визначення, адаптація, функціонування // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2009. – Вип. 81. – С. 339-343; 6. *Кислюк Л.П.* Словотвірний потенціал запозичень у сучасній українській мові (на матеріалі англійських та німецьких запозичень): Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.15 // Національна академія наук України, Інститут української мови. – К., 2000. – 21 с.; 7. *Куяк Т.Р.* Інтернаціональне та національне в термінологічному процесі // Українська термінологія і сучасність: Зб. наук. праць Вип. IV. – К.: КНЕУ, 2001. – С. 53 – 56; 8. *Розенталь Д.Э., Теленкова М.А.* Словарь-справочник лингвистических терминов: Пос. для учителей. – М.: Просвещение, 1976. – 543 с.; 9. *Anić V.* Rječnik hrvatskog jezika. – Zagreb: Novi Liber, 1991; 10. *Busse U.* A Dictionary of Anglicisms – an outline of its history, content and objectives // Suvremena lingvistika, 1996. – Vol. 41/42. – S. 103-114; 11. *Filipović R., Menac A.* Semantička adaptacija u Rječniku anglicizama u ruskom jeziku: teorija i primjena // Croatica. – Zagreb, 1996. – XXVI, 42/43/44. – S. 111-124; 12. *Filipović R.* Teorija jezika u kontaktu: Uvod u lingvistiku jezičnih dodira. – Zagreb: JAZU i Školska knjiga, 1986; 13. *Haugen E.* The Analysis of Linguistic Borrowing // Language, 1951. – Vol. 26. – P. 210-231; 14. *Ivir V.* Semantička neodređenost internacionalizama i njene posljedice za prevođenje // Suvremena lingvistika, 1996. – Vol. 41/42. – S. 245-254; 15. *Muljačić Ž.* Tri težišta u proučavanju jezičnih elemenata “stranog” porijekla // Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje. – Zagreb, 1997-1998. – Knj. 23-24. – S. 265-280; 16. *Nikolić-Hoyt A.* Hrvatski u dodiru s engleskim jezikom // Hrvatski jezik u dodiru s europslim jezicima: prilagodba posuđenica. –

Zagreb: Nakladni zavod Globus. – S. 179-205; **17.** Samardžija M. Leksikologija hrvatskoga jezika. – Zagreb: Školska knjiga, 1995; **18.** Skelin Horvat A. Posuđivanje u hrvatski jezik u dvama razdobljima // Suvremena lingvistika, 2004. – Vol. 57-58. – S. 93-104; **19.** Štebih B. Morfološka adaptacija posuđenica // Suvremena lingvistika, 2008. – Vol. 66. – № 2. – S. 243-259; **20.** Turk M., Opašić M. Linguistic borrowing and purism in the Croatian language // Suvremena lingvistika, 2008. – Vol. 65. – S. 73-88.

Хо́да Л.Д. (Львів, Україна)

Прості синтаксичні конструкції у словацьких рекламних текстах

У статті проаналізовано особливості використання простих синтаксичних конструкцій в словацьких рекламних текстах.

Ключові слова: реклама, рекламний текст, синтаксичні особливості, прості синтаксичні конструкції.

В статье проанализированы особенности использования простых синтаксических конструкций в словацких рекламных текстах.

Ключевые слова: реклама, рекламный текст, синтаксические особенности, простые синтаксические конструкции.

The article analyzes the peculiarities of using simple syntactic constructions in Slovak advertising texts.

Key words: advertising, advertising text, syntactic features, simple syntactic constructions.

Ефективність рекламного інформування значною мірою залежить від його синтаксичної будови. Кожна реклама складається з певних синтаксичних конструкцій, які надають інформації різних відтінків висловлювання.

Синтаксичні особливості реклами в словацькому мовознавстві висвітлені частково. Наприклад, дослідники, аналізуючи мовні особливості рекламних текстів, розглядають лише деякі синтаксичні конструкції, зокрема, розповідні, заперечні, питальні, наказові, окличні (Л. Зварікова [9]), або розповідні, питальні, спонукальні (І. Масар [8]). Щодо будови речень зосереджують увагу лише на особливостях використання односкладних і двоскладних речень (І. Масар [8]). Якщо спрямувати цей вектор дослідження на ширший мовознавчий фон, то робимо висновок, що в українському, російському, чеському мовознавствах специфіка синтаксичної організації реклами глибше досліджена, про що свідчать праці таких дослідників, як Є.Коваленко [4] і О.Виноградова [2], С. Гузенко [3], Л. М'яснянкіна [6], М. Кохтев [5], Ч. Гайний [7].

Як показав аналіз, копірайтери, щоб досягти ефекту безпосереднього спілкування зі споживачем, використовують різні синтаксичні конструкції, які своїм яскравим наповненням стимулюють споживача до активних дій. Це рекламне наповнення може бути репрезентоване різними моделями. Ми зупинимо увагу саме на простих синтаксичних конструкціях, які становлять кількісно більшу групу (60 % від вибірки текстів за структурою), аніж складні конструкції (40 %). Зазначимо, що джерелом фактичного матеріалу стали комерційні рекламні тексти, репрезентовані в словацькому медіапросторі впродовж 2008-2013 років.

Прості речення переважають у рекламних текстах, зокрема в тих випадках, коли вони виступають слоганом, бо передають зміст реклами коротко та чітко. Абсолютна перевага цих речень пов'язана з їхньою динамічністю, експресивністю, невеликою довжиною та необхідністю швидко й результативно сприйматися споживачами, а також із використанням елементів розмовного мовлення [4, 282]:

Fa Gelée Royale. Příjemný pocit svěžosti [11, 39];

Green Line. Harmónia přírody pre krásnu tvár [23, 53];

Lindab. Iný pohľad na strechy [25, 83];

Cooperit. Elegancia pre každé prostredie [25, 145].

За метою висловлювання для мови реклами характерні прості розповідні, питальні та спонукальні речення. Вибір розповідного, спонукального або питального типу речення в рекламі обумовлений і низкою функціональних чинників, і бажанням надати повідомленню додаткового смислового навантаження.

Певне місце в рекламних текстах займають **розповідні речення** (40 % від вибірки речень за метою висловлювання):

Jacobs. Stretnutia dávajú životu chuť [19, 9];

Austrian. Lietame pre Váš úsmev [21, 28];

Na tvrdú prácu je tu Duck; Domestos. Zabíja všetky známe druhy baktérií [33, 2010 p.].

За допомогою розповідного характеру аналізованих текстів рекламісти надають споживачеві факти про свою продукцію, уникають порад чи закликів, що дає можливість адресатові самостійно зробити свій вибір.

Значне місце в композиції багатьох рекламних текстів належить **питальним реченням** (35 %), основна мета яких – спонукання реципієнта до дії, до відповіді, пов'язаної зі змістом поставленого питання. Широкий діапазон впливу на споживача пояснюють специфічною природою питальних речень. Їх сутність полягає у прагненні людини пізнати навколишню дійсність. Питання – це форма руху думки, форма, яка займає проміжне місце між уже відомим

судженням, що міститься в питанні в прихованому вигляді, і тим новим, що відшукується допитливим розумом людини [6, 41].

Використання питальних речень у рекламі допомагає досягти ефекту безпосереднього спілкування з адресатом. Проаналізований матеріал дає можливість спостерігати нанизування питальних речень на початку або наприкінці реклами, а потім завершення тексту гіперболізованим виразом на кшталт „*všetko je v poriadku!*”. Такі речення побудовані за зразком моделі „одне або декілька запитань–відповідь”. Копірайтери називають такі запитання скерувальними:

Miluješ slobodu? Tvoj internet tiež! T-Mobile [17, 2];

Viete, čo chcú vaše oči? Novinka s vyššou dávkou luteínu Betavid + Lutein [14, 18];

Neviete vybrať vhodný darček? Pomôže Vám Max [13, 49];

Máte ťažkosti s pamäťou? Potrebujete zvýšiť svoj duševný výkon? Chcete si zachovať duševnú sviežosť a aktivitu? Užívajte GinkoPrim Max! [32, 45];

Strata zamestnania? PNka? Poistenie Železná rezerva zaplatí vaše účty! Generali Slovensko [20, 21];

Chceš nakupovať o 30 % lacnejšie? Chceš si pozrieť video efektu predtým než ho kúpiš? Chceš aby sme Ti doviezli Tvoju pyrotechniku až domov? Chceš sa vyhnúť dlhým radom v obchodoch? Tak nakupuj cez www.pyroobchod.sk [15, 2013 p.].

На думку Ч. Гайного, велика кількість запитань може викликати в адресата враження, що фірма пропонує велику кількість послуг [7, 49].

На нашу думку, нанизування питальних речень у рекламі посилює динамічність усього висловлювання. Окрім цього, завдяки таким реченням реклама набуває форми діалогу, який привертає увагу споживача, адже дає йому відповіді на ті запитання, що його турбують.

До впливових елементів синтаксичного рівня належить використання в мові реклами **спонукальних речень** (25 %), які закликають до дії, містять побажання, пораду, прохання, запрошення, переконання, роз'яснювання. Спонукальним реченням властива спонукальна інтонація. Типовими засобами вираження спонукування виступають дієслівні форми наказового способу:

Ochutnajte nové Milka sušienky [31, 5];

Studios Figurella. Nebojte sa pozrieť na vašu váhu [27, 2011 p.];

Schudnite bez odriekania! Norbi Update [12, 67].

Варто зазначити, що сьогодні серед дослідників реклами популярна думка про те, що використання спонукальних речень є достатньо ризикованим, бо певна група споживачів неприхильно ставиться до комунікації з використанням спонукальних речень. Вони сприймають пряме спонукування як акт тиску на себе, а рекламу, що містить спонукальну конструкцію, – як

агресивну [4, 282], а ми знаємо, що чим більший тиск, тим більший опір. А тому рекламні тексти не тільки передають споживачеві інформацію про ту чи іншу продукцію, а й відображають ставлення до неї.

За характером вираження ставлення до дійсності у мові реклами функціонують **стверджувальні** (75 %) та **заперечні** (25 %) **речення**.

Хоча заперечені речення кількісно становлять меншу групу, проте ми зупинимо увагу саме на них, адже ці речення належать до тих, з якими рекламодавцеві треба бути дуже обережним. Доведено, що вживати заперечну частку в тексті реклами небезпечно. За швидкого читання вона випадає з поля зору, унаслідок чого набуває протилежного значення [1, 275]. Тому заперечні речення вживають у рекламі зрідка.

За нашими спостереженнями, заперечна частка *nie* у словацьких рекламних текстах може випадати з поля зору споживача лише тоді, коли її використовують з дієсловом *byť*, зокрема, у третій особі однини. Наприклад:

*Nescafé Dolce Gusto. Pretože káva **nie je** len čierna* [33, 2011 p.].

Натомість, уживання заперечної частки з іншими дієсловами, на нашу думку, не викликає такої небезпеки, бо написання цієї частки з дієсловами разом, а не окремо, створює сприйняття споживачем єдиного слова, яке часто стоїть на початку рекламного тексту й одразу привертає увагу:

*Electro world. **Nerozhodujte** sa bez nás!* [18, 5].

За емоційним забарвленням у мові реклами використовують як **окличні** (50 %), так і **неокличні** (50 %).

Проте виразнішими та дієвішими в рекламних текстах є окличні речення, які своїм змістом пов'язані не з безпосередньою дійсністю, а з враженням людей від неї. Окличні речення мають особливе навантаження, оскільки є своєрідними сигналами, що привертають увагу адресата. У кінці таких речень ставлять знак оклику. Окличні інтонації створюють піднесений настрій, що сприяє гарному враженню про об'єкт реклами:

Carte D'or. Každý okamžik má svoju chuť! [30, 25];

Tesco. Na splátky bez navýšení! [28, 2];

No-spa. Bojujte proti křčom! [33, 2012 p.].

За складом граматичної основи для мови реклами характерні прості речення двоскладні та односкладні. **Двоскладні речення** містять певний діапазон лексики, завдяки якій автори реклами доносять до адресата особливості та можливості рекламованого продукту:

Rex. Šikovné mamy majú Rex; Oscillo zdolá každú chrípku!; KDN. Teraz letí slušný život; Topvar. Chlapi vedia prečo; Budúcnosť Smart TV je tu! [33, 2010 p.; 2012 p.].

У рекламі вживають також усі типи **односкладних речень**, проте наш матеріал засвідчує, що виокремлюють найважливіші деталі рекламованого

саме називні (номінативні) речення, головний член яких виражений іменником у формі називного відмінка. Цей тип односкладних речень використовують, щоби підкреслити якість об'єкта реклами:

Veno spray. Praskajúci gél na unavené nohy [11, 75];

Zlatý Bažant. Svetové slovenské pivo [33, 2010 p.];

Lafemme. Časopis do každej kabelky [26, 57].

Варто зазначити, що називні речення переважно передають інформацію про якусь новинку у сфері послуг, товарів тощо. Часто вони виконують функцію рекламного заголовка. З'являються нові товари, послуги, і заголовки повторюють їх назви:

Strešné okná Velux [27, 2008 p.];

Bezplatný servis Peugeot [10, 68];

Úspešná redukcia nadváhy Zenea [24, 23].

Спостерігаємо й рекламні тексти, оформлені як ланцюжки називних речень:

Kludi Balance. Vyvážené tvary. Funkčnosť. Purizmus [25, s. 55];

Protherm. Efektívne riešenia. Vykurovanie. Ohrev teplej vody [25, 73];

ING. Poisťovníctvo. Bankovníctvo. Správa Aktív; Nescafé. Intenzívna aróma. Výnimočný zážitok [33, 2010 p.].

За твердженням Є. Коваленко, двоскладних речень у мові реклами є втричі менше, ніж односкладних, проте інформативнішими, на думку дослідниці, все ж таки є двоскладні речення, які мають більшу силу переконання [4, 283]. Проте, як нам вдалося з'ясувати, за кількістю синтаксичних конструкцій, що мають структуру односкладного речення, є стільки ж (50 %), як і зразків зі структурою двоскладного (50 %). На нашу думку, це залежить й від творчих здібностей автора реклами, адже іноді відповідне лексичне наповнення односкладного речення може забезпечити рекламі такий же успіх, як і інформативність двоскладного.

За наявністю другорядних членів для мови реклами характерні речення **поширені** (50 %) та **непоширені** (також 50 %). У поширених реченнях, крім головних, наявні другорядні члени речення – додатки, обставини, означення:

Internet v mobile vám pomôže v každej situácii. O2 [31, 11];

Orbit chutí nádherne dlho [27, 2010 p.];

Wüstenrot poisťovňa. Investičné životné poistenie pre zdravie a dôchodok [33, 2010 p.].

Ці другорядні члени речення значно збагачують тексти, надають їм повноти й увиразнення.

У непоширених реченнях наявні лише головні члени речення. Тому в мові реклами вони переважно виконують функцію слогана:

Bon Pari. To je šlava!; Globtel je Orange; Nivea. Krása je sebavedomie; Volksbank Slovensko. Dôvera zbližuje; Markíza chutí [33, 2010 p.; 2012 p.].

Характерними для рекламних текстів є **повні** та **неповні речення** (за наявністю необхідних членів речення). Зафіксована кількість рекламних текстів з повними реченнями становить 65 %. Наприклад:

Figaro bábičky opäť ožívajú [22, 84];

Knoppers. Deň patrí vám!; A nečisté chlapci sú čisté. Nové sprchové gely AXE [33, 2010 p.].

Проте значно більшу увагу споживача привертають речення **неповні** (35 %), пропущений компонент яких зрозумілий з контексту або із ситуації. Проте неповнота граматичної структури таких речень не порушує їх змістової завершеності. Використання неповних речень у рекламі пов'язане з їх динамічністю та розмовною забарвленістю.

Наприклад, у слогані може бути пропущений підмет, який відтворений у наступному реченні – основному тексті. Так, у слогані „*To naše chutí najlepšie!*” під словосполученням „*to naše*” прихований іменник *produkty*, який далі згадано в основному тексті „*Podporujete naše regióny a ponúkame široký výber domácich **produktov**. Kaufland*” [15, 2013 p.]; у слогані „*Ruky preč od mojej starej!*” пропущений підмет *chladnička*, зафіксований у тексті „*Nedovoľte nikomu rozoberať vašu starú **chladničku!** Ohroží vaše zdravie! Envidom*” [16, 37]. Зауважимо, що в аналізованому слогані „*Ruky preč od mojej starej!*” копірайтери водночас застосовують мовну гру, оскільки *moja stara* словацькою мовою – це фамільярна назва дружини (незалежно від її віку).

Одне із завдань реклами – всебічно охарактеризувати товари і послуги. Тому рекламні тексти часто ускладнюють однорідними членами. Суть принципу „*нанизування*” однорідних членів полягає в тому, що в один ряд ставлять експресивно-забарвлені та нейтральні слова.

Більшість речень у мові реклами є **неускладненими** (70 %), проте зупинимо увагу на тих, які зрідка використовують в рекламних текстах. Це **ускладнені речення** (30 %), зокрема ті, до складу яких входять однорідні підмети, додатки, означення. Способи поєднання цих однорідних членів речення можуть бути різні: лише інтонацією, без сполучників, лише сполучниками сурядності, а також комбіновано:

Jemné vrások, strata lesku, menej pružnosti... Prvé príznaky starnutia? Capture First Action [27, 2010 p.];

Moja Pizza Deli Pizza. Donáška zdarma do všetkých barov, klubov a krčiem [13, 17];

Maminka. Jedinečný mesačník o materstve, det'och, ženskej kráse a rodinných vzťahoch [23, 25];

Bona Spray Mop. Jednoduché čistenie drevených, laminátových a korkových podláh [29, 51].

Як свідчить здійснене дослідження, синтаксис реклами тісно пов'язаний зі змістом рекламного тексту. Автори реклами надають перевагу різним типам простого речення, які роблять текст емоційно забарвленим, виразним, динамічним, дають достатню характеристику об'єкта реклами, спонукають споживача придбати товар чи скористатися певною послугою тощо. Прості синтаксичні конструкції доступно передають інформацію, чим забезпечують швидко й ефективно сприйняття рекламних текстів. Таким чином, тема дослідження заслуговує на подальше вивчення в слов'янському мовознавстві. Перспективою дослідження вважаємо поглиблене вивчення неповних синтаксичних конструкцій у словацьких рекламних текстах як один із прийомів мовної гри на синтаксичному рівні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Владимирська Г. О.* Реклама : навч. посіб. / Г. О. Владимирська, П. О. Владимирський. – К. : Кондор, 2009. – 334 с.;
2. *Виноградова О.* Функціонування конструкцій експресивного синтаксису в рекламних текстах / О. Виноградова, С. Коваленко // *Лінгвістичні студії* : зб. наук. праць / за ред. А. Загнітко. – Донецьк, 2006. – Вип. 14. – С. 126–130;
3. *Гузенко С. В.* Синтаксис рекламного дискурсу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 „Українська мова” / С. В. Гузенко – К., 2010. – 20 с.;
4. *Коваленко С.* Типологія простого речення в українських рекламних текстах / С. Коваленко // *Лінгвістичні студії* : зб. наук. праць / за ред. А. Загнітко. – Донецьк : Дон. нац. ун-т., 2008. – Вип. 16. – С. 281–286;
5. *Кохтев Н. Н.* Реклама: искусство слова / Н. Н. Кохтев. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 96 с.;
6. *М'яснянкін Л. І.* Мова друкованої реклами : матеріали для самост. роботи студ. ф-ту журналістики з „Редагування в ЗМІ” / Л. І. М'яснянкін. – Львів : ЛНУ, 2004. – 76 с.;
7. *Hajný Ľ.* Syntaktická rovina reklamného textu v tisku / Ľ. Hajný // *VARIA VIII : zborník z VIII. kolokvia mladých jazykovedcov*. – Bratislava : Slovenská jazykovedná spoločnosť pri SAV, 1999. – S. 43–50;
8. *Masár I.* O jazyku a štýle vybraných reklamných textov / I. Masár // *Kultúra slova*. – Roč. 19. – Č. 3. – 1985. – S. 81–87;
9. *Zvaríková E.* O využití slovných druhov a vetných typov v reklamnom texte / E. Zvaríková // *Kultúra slova*. – Roč. 33. – Č. 5. – 1999. – S. 262–269.

СПИСОК НАЗВ ДЖЕРЕЛ:

1. Adam. – 2009. – Dec. – 68 s.;
2. Eva. – 2009. – Č. 12. – 172 s.;
3. Harmónia. – 2012. – Č. 1–2. – 98 s.;
4. Kalendar. – 2011. – Sept. – V roč. – Prešov-Sabinov-Lipany. – 23 s.;
5. Kam do mesta. – 2012. – Č. 8. – Trnava, Nitra. – 32 s.;
6. Leták. – 2013;
7. Markíza. – 2008. – Č. 23. – 100 s.;
8. Markíza. – 2008. – Č. 31. – 100 s.;
9. Markíza. – 2009. – Č. 6.

– 84 s.; **10.** Markíza. – 2009. – Č. 12. – 84 s.; **11.** Markíza. – 2009. – Č. 37. – 84 s.; **12.** Markíza. – 2009. – Č. 38. – 84 s.; **13.** Markíza. – 2010. – Č. 10. – 84 s.; **14.** Moja psychológia. – 2011. – Sept. – 116 s.; **15.** Moja psychológia. – 2013. – Febr. – 132 s.; **16.** Pekné bývanie. – 2011. – Č. 10. – 156 s.; **17.** Slovenka. – 2011. – Č. 37. – 108 s.; **18.** Slovenská televízia. – 2008, 2010, 2011; **19.** Tesco. – 14.–27.09.2011. – 22 s.; **20.** Urob si sám. – 2011. – Apr. – 76 s.; **21.** Život. – 5.12.2009. – Č. 49. – 120 s.; **22.** Život. – 2011. – Č. 37. – 120 s.; **23.** Život. – 2011. – Č. 50. – 116 s.; **24.** www.youtube.com. – 2010; 2011; 2012.

Ярмак В.І. (Київ, Україна)

Характерні художні прийоми використання претеритальних часів сербського дієслова в поетичній творчості М. Црнянського

У статті досліджується багатий семантико-експресивний діапазон авторського вживання синтетичних і аналітичних форм минулого часу сербського дієслова у складі різних стилістичних фігур.

Ключові слова: претеритальні часи дієслова, поетичні рефрени, інтимізація, риторичні фігури.

В статье исследуется богатый самантико-экспрессивный диапазон авторского употребления синтетических и аналитических форм прошедшего времени сербского глагола в составе различных стилистических фигур.

Ключевые слова: претеритальные времена глагола, поэтические рефрены, интимизация, риторические фигуры.

The article deals with a rich and expressive semantic range of Serbian synthetic and analytic past tense verb forms used by the author in different stylistic figures.

Key words: preterite verb tenses, poetic refrains, intimization, rhetorical figures.

Відображення часу як однієї з глобальних онтологічних категорій буття в творчості М. Црнянського, видатного сербського прозаїка, поета, публіциста, перекладача, критика, дипломата зі складною долею й суперечливим світоглядом – становить значний інтерес і нині, в епоху інтенсивного переосмислення історико-літературного процесу ХХ століття. Хоча, як підкреслює знаний сербський літературний критик Й. Деретич, «...поет за покликанням, Црнянські написав невелику кількість віршів, усього приблизно п'ятдесят, і як письменник найбільше реалізувався в

царині поетичної прози, у романах, подорожніх нотатках і мемуарах» [13, 257], – саме зразки його поетичної творчості (щоправда, менш дослідженої) є концентрованим відображенням філософського світосприйняття цього непересічного митця. Особливо цікавими в згаданому контексті є особливості хронотопу відомих поетичних творів сербського митця та характерні риси його наративної стратегії. *Метою* даної розвідки є дослідження типології характерних художніх прийомів використання претеритальних форм дієслова як граматичних засобів позначення минулого часу в поетичному доробкові М. Црнянського.

Як об'єкт дослідження претеритальних часів сербського дієслова поезія М. Црнянського є винятково цікавою з декількох причин. Аналізуючи вживання претеритальних часів у сербському художньому дискурсі, академік А. Пецо слушно зазначає: «Приступаючи до вивчення мови певного письменника, незалежно від того, чи йдеться про дослідження ... його граматики в цілому або ж лише деяких її аспектів, потрібно знати два факти з його життя: а) знати його біографію: де він народився й де виріс; потім б) яку освіту він здобув і які навчальні заклади закінчив. Ці факти необхідні тому, що вони можуть визначати багато чинників, релевантних для творчості письменника. Так, наприклад, від першого факту залежить «діалектна» основа, на якій творить письменник. ...Аби приступити до аналізу ... твору якогось літератора, необхідно знати й про все те, що передувало появі цього твору. Лише так ми зможемо відмежувати мовні особливості, які є складовою «індивідуальної» граматики, від засвоєних у школі. І ще одне. Письменник, як би він протягом свого життєвого шляху не був відірваним від рідного краю, ніколи не зможе порвати усі ниточки, котрі пов'язують його з тими просторами, якими він бігав у ранньому дитинстві й на яких пізнавав оточуючий його світ» [11, 71–72]. Говорячи про життєвий шлях М. Црнянського, треба враховувати цілу низку таких обставин: адже народився він у патріархальній родині сербів-вихідців з Банату, які змушені були переїхати до м. Чонграда, що на території тодішньої Австро-Угорщини (нині – Угорщини); початкову сербську школу й гімназію він закінчив у Темішоарі, пізніше переїхав на навчання до Опатії та Рієки (Хорватія), а згодом вступив до Віденського університету. Протягом першої світової війни М. Црнянському довелося побувати в Сегеді (Угорщина), воювати на галісійському фронті, потім

деякий час він мешкав у Загребі, після чого приїхав до Белграда. Згодом – він здійснює подорож до Франції, пізніше – їде з дипломатичною місією до Німеччини, Португалії та Італії. Після початку Другої світової війни М. Црнянські переїздить до Лондона, де живе в еміграції, а до Белграда остаточно повертається лише 1965 року. Таким чином, письменник знає європейські мови, у його свідомості органічно співіснує декілька мовних стихій, але рідною залишається сербська, якою й написано всі його найкращі літературні твори.

За типологічним поділом темпоральних систем слов'янських мов професора Ю.С. Маслова, сербська мова належить до найцікавішого, на думку останнього, так званого «напіваористного» типу [див. 10, 190–191]. Сербська літературна мова зберігає чотирьохелементну систему минулих часів: дві аналітичні форми (перфект і плюсквамперфект) та дві синтетичні (аорист і імперфект). Певна річ, що всі названі часові форми неоднаково функціонують у мові: в розмовній мові впадає в око «експансія» перфекта, досить часто вживається аорист, набагато рідше – імперфект і плюсквамперфект. Природно, що кожна з них має свої особливості. Зокрема, як констатує академік М. Івич, наприкінці ХХ століття імперфект повністю зник із мови засобів масової інформації [див.: 9, 9–24]; крім того, обидві синтетичні форми (тобто аорист та імперфект) неоднаковою мірою функціонують на ареалі поширення сербської літературної мови. У деяких діалектах вони зовсім не представлені й витісненні аналітичними формами перфекта. Сучасні сербські дослідники особливо акцентують на тому факті, що: «...у більшості штокавських діалектів і в літературній мові перфект став основним наративним часом» [14, 7]. Проте, на відміну від розмовного мовлення або дискурсу засобів масової інформації, художні тексти є своєрідним тлом співіснування усіх претеритальних форм, які до того ж демонструють величезну амплітуду своїх виражальних можливостей.

1. З метою максимально увиразнити потенціальний експресивний діапазон синтетичних претеритальних форм і «змусити» останні плідно працювати на реалізацію своєї наративної стратегії М. Црнянські використовує їх у *поетичних рефренах*, які повторюються після кожної строфи або після певного їх поєднання. Так, наприклад, великої стилістичної ваги набувають форми імперфекта від дієслова «бити» у вірші «Кохання»: «Већ први пут кад си збацила одело смешан ми беше (тут і далі підкреслення наше – В. Я.) твој поглед охол. Већ први пут ми

любав беше само бол...» [2]. Напрочуд виразними є й форми імперфекта від дієслова «*бити*» у вірші М. Црнянського «*Пам'яті Принципа*»: «О Балши, и Душану Силном, да умукне крик. Властела, војводе, деспоти, беху срам. ...О правди и победи светој нек умукне крик. Оцеви и браћа и сестре беху срам» [3]. Дещо інше з погляду темпоритму поетичного твору, але також виразне експресивно-стилістичне навантаження, має форма аориста у рефрені з ностальгічної поеми «*Стражилово*»: «Већ давно приметих да се, све, разлива, што на брда зидам, из вода и облака, и, кроз неку жалост, тек младошћу дошлом, да ме љубав слаби, до слабости зрака, провидна и лака» [4].

Якщо говорити про експліцитні вербальні засоби поезії М. Црнянського, то не можна оминати майстерні авторські прийоми використання саме синтетичних претеритальних форм. Значення імперфекта, «...так само як і значення аориста, було предметом численних дискусій. ...Можна поставити питання, чи ці два часи дієслова взагалі мають індикативне значення. ...Тлумачення значення імперфекта як тривалої дії в минулому не дає відповіді, котра б містила вагомий компонент значення імперфекта. Дійсно, імперфект означає дію, яка відбувалася одночасно з якоюсь іншою дією в минулому. Одночасність двох дій, одна з яких виражена імперфектом, є важливою складовою його експресивності. ...Імперфект означає дію, що особисто пережита мовцем, а ефект її експресивності – вельми сильний» [12, 67–68]. Аби збагнути, в чому полягає своєрідність аориста, маємо взяти до уваги наступне: «Сам той факт, що аорист неоднаково вживається на території поширення нашої (сербської – В. Я.), свідчить про те, що йдеться про різні умови його виживання, зважаючи на його виражальні можливості. ...Тому можна поставити питання, чи аорист взагалі має індикативне, неекспресивне значення. ...Навіть і в тих випадках, коли видовий елемент впливає на виражальну силу аориста і, незважаючи на те, що вид є окремою категорією, яку треба відокремлювати від часового значення, не можна сказати, що виражальні можливості аориста не залежать від цього елемента. ...Транспозиція значення аориста є джерелом його експресивності. Оповідь за допомогою аориста є імпресивнішою, ніж оповідь за допомогою перфекта, який лише окреслює поняття минулої дії. Індикативний аорист виражає також і «пережитість» минулої дії» [12, 65–66]. Таким чином, якщо стилістико-експресивну виразність можна

вважати показником, який великою мірою зводить художню вартість сербських синтетичних претеритів (аориста й імпрефекта) до «спільного знаменника», то їхня вага в авторському задумі, пов'язаному з концепцією темпу розгортання сюжетних подій у часовій конфігурації літературного твору, потребує спеціальних коментарів. Йдеться, зокрема, про те, що *темп розгортання подій або подачі матеріалу* є неодмінною складовою комунікативної стратегії й тактики письменника. Про це переконливо писав знаний данський філолог О. Єсперсен, автор відомої теорії прогресу в мові. У своїх лінгвістичних розвідках він у декількох аспектах розглядав питання кореляції між граматичними й логічними категоріями, тобто зв'язок між мовою й мисленням (наприклад, у праці «Філософія граматики»). Ця його праця, зокрема, має безпосереднє відношення до спроб інтерпретувати синтетизм і аналітизм крізь призму поняття мовного прогресу. У ХІХ ст. мовознавці здебільшого довершенишими вважали синтетичні (флексивні) мови. Свого часу погляди О. Єсперсена, згідно з якими синтетизм є архаїчнішим явищем, ніж аналітизм, й що всі мови розвиваються, просуваючись від синтетизму до аналітизму, набули великої популярності. Проте, звичайно, синтетизм і аналітизм не існують у мовах в чистому вигляді: кожна мова є симбіозом певного співвідношення синтетичних і аналітичних форм. Розвиваючи свою думку в контексті порівняльної характеристики аориста й імпрефекта, О. Єсперсен підкреслює: «Із деяким перебільшенням можна навіть сказати, користуючись біблійним висловом, що імпрефект уживає той, кому один день здається тисячоліттям, а аорист – той, кому тисячоліття здається одним днем. Ми будемо значно ближчими до істини, якщо скажемо, що розходження полягає в швидкості, з якою ведеться оповідь; якщо мовець бажає, перераховуючи події, скоріше підійти до теперішнього моменту, він обере аорист; якщо ж, навпаки, він не квапиться й відволікається на несуттєві деталі, то вживатиме імпрефект. Таким чином, ця розбіжність, по суті, є різницею в темпі (підкреслення наше. – В. Я.): імпрефект – *lento*, а аорист – *allegro* або ж, відповідно, *retardando* і *accelerando*» [8, 323].

2. До характерних художніх прийомів використання претеритальних часів дієслова у складі стилістичних фігур у поетичній творчості М. Црнянського можна також віднести вживання *перфекта* у деяких різновидах запитань, які за своїм семантико-емоційним навантаженням наближаються до риторичних. І, хоча ця аналітична форма поза

поетичним контекстом, як правило, є здебільшого семантично й емоційно нейтральною, у поезії М. Црнянського «*Адриатиці*» перфект є, поза всяким сумнівом, дієвим інструментом підтримання й подальшого розгортання віртуального діалогу автора з уявним співрозмовником. Показово, що такими запитаннями не лише розпочинається кожна наступна строфа: пафос вірша підсилено за рахунок збагачення мікроконтексту дієсловами в формі наказового способу, до того ж другої особи однини, що надає дискурсу ще більшої камерності: «*Заборавио си бијесне и грозне гусаре? И галије од Неретве, црне и крваве?; Заборавио си њине тешке, мрачне главе? Хај, погледај, и сад, шкоља кад се зажаре и тресну о нас грмљавине твојих таласа. Чуј, како се ори песма наша тврда гласа...*» [1]. Така манера вживання перфектів дає підстави кваліфікувати їх як *риторичні фігури-засоби інтимізації* в тому значенні, в якому останні розглядав академік Л. А. Булаховський. На його думку, інтимізація – «...це, по-перше, художні засоби щільніше зблизити самого поета із зображуванним; по-друге, своєрідне збудження читача – поділити з автором елементи його творчої праці, ближче ввійти в коло його почуттів і настроїв, зробившись ніби учасником самого живого процесу художнього вибору. ...Тими або іншими засобами інтимізації користуються взагалі всі, хто говорить і пише. Але певна кількість тонких або надто вміло застосовуваних засобів характеризує лише великих майстрів художнього слова» [7, 573]. Треба зазначити, що в своїх працях академік Л. А. Булаховський опікується здебільшого вивченням інтимізуючих вказівних займенників, звертань і форм наказового способу дієслова. Гадаємо, що арсенал засобів інтимізації було б цілком правомірно розширити і за рахунок «тривіальних», на перший погляд, форм перфекта у довершених з погляду художньої виразності питань, близьких до риторичних: «*Da li si osetila da svud to boli ne samo kod nas: biti mlad. I nositi u duši neku mutnu setu što sve, a da pomoći može, voli? Da li se već jednom utešila da je to mladost: ta bolna mutna sudba?*» [5]. З огляду на глобальний характер питань – форми перфекта набувають майже позачасового значення, а звертання, вжиті в формі другої особи однини, надають дискурсу неповторної проникливості.

Таким чином, характерні художні прийоми використання синтетичних і аналітичних претеритальних форм сербського дієслова в поезії М. Црнянського свідчать про те, що, створюючи різноманітні непересічні стилістичні фігури, автор інтуїтивно відштовхується від особливостей,

внутрішньо притаманних дієслову як основному засобу вербалізації категорії часу. Ось як про них говорить академік А. Беліч: «Саме значення дієслова містить у собі ... певні внутрішні моменти, якими й визначається його природа в реченні, тобто, коли воно актуалізовано або реалізовано. Оскільки за допомогою дієслова позначається зміна моментів дії або стану, то передусім кожне дієслово в своїй реалізації мусить мати час, коли відбувається дія, а дія має відбуватися в певному місці й у певний спосіб. Ми називаємо ці особливості латентними супровідними особливостями дієслова...» [6, 152].

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ НАЗВ ДЖЕРЕЛ:

1. *Црњански М.* Јадрану. [Електронний ресурс]. – Код доступу: <http://fenomeni.me/crnjanski-o-jadranu-tema-crnjanski/>; 2. *Црњански М.* Љубав. [Електронний ресурс]. – Код доступу: <http://www.poezijasustine.rs/milos-crnanski/lubav>; 3. *Црњански М.* Спомен Принципу. [Електронний ресурс]. – Код доступу: http://www.frontal.rs/index.php?option=btg_novosti&catnovosti=5&idnov; 4. *Црњански М.* Стражилово. [Електронний ресурс]. – Код доступу: <http://www.skupdm.ca/cms/authorhcs.php?EntryID=1>; 5. *Crnjanski M.* Zamorenoj omladini. [Електронний ресурс]. – Код доступу: <http://www.prelepapoezija.com/tag/zamorenoj-omladini-milos-crnjanski/>.

ЛІТЕРАТУРА:

6. *Белић А.* О језичкој природи и језичкој развитуку. Лингвистичка испитивања. – Књ. II. – Београд: Издавачка установа «Научно дело», 1959. – 184 с.; 7. *Булаховський Л. А.* Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка // Вибрані праці в п'яти томах. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1977. – С. 573–593; 8. *Есперсен О.* Философия грамматики. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. – 404 с.; 9. *Ивић М.* Једно поређење Вуковог језика са нашим данашњим књижевним језиком // О језику Вуковом и вуковском. – Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1990. – С. 9–24; 10. *Маслов Ю. С.* Очерки по аспектологии. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1984. – 263 с.; 11. *Пецо А.* Језичким стазама Десанке Максимовић. – Београд: Просвета, 2000. – 276 стр.; 12. *Ćorac M.* Stilistika srpskohrvatskog književnog jezika. – Beograd: Naučna knjiga, 1974. – 291 str.; 13. *Deretić J.* Kratka istorija srpske književnosti : za đake i nastavnike. – 2 izd. – Beograd: BIGZ. – 373 str.; 14. *Mitrinović V.* Neka zapažanja o srpskohrvatskom aoristu kao prevodnom ekvivalentu poljskog opšteg preterita u narativnom tekstu // Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku. – XXXIX/1. – 1996. – S. 7–21.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Білик Н.Л. (Київ, Україна)

Формосмислова специфіка нульового екфразису в романі М. Продановича «Сад у Венеції»

На матеріалі роману сучасного сербського прозаїка Мілети Продановича «Сад у Венеції» у статті висвітлюється притаманний сербській постмодерністській літературі досвід інтермедійного моделювання формальної та семантичної активності й ефективності нульового екфразису в художньому просторі літературного твору.

Ключові слова: інтермедійність, поетика, семантика, екфразис.

На материале романа современного сербского прозаика Милеты Продановича «Сад в Венеции» в статье освещается свойственный сербской постмодернистской литературе опыт интермедийного моделирования формальной и смысловой активности, а также эффективности нулевого экфрасиса в художественном пространстве литературного произведения.

Ключевые слова: интермедийность, поэтика, семантика, экфрасис.

Based on the novel „The Garden in Venice“ by modern Serbian writer Mileta Prodanovich, the article presents the modeling experience of the formal end semantic activity and potency of the minimized ecphrasis in the artistic space of literary work, formed in Serbian postmodern literature.

Key words: intermediality, poetics, semantic, ecphrasis.

Дедалі частіше у полі наукової уваги на сучасному етапі досліджень актуалізуються різні типи екфразису, особливий сенс яких увиразнився у перспективі художнього виміру концепції постмодернізму.

Протягом ХХ сторіччя в компаративістичному дискурсі був продукований і синтезований значний досвід, який мотивує цю зацікавленість і принципово уможливорює її емпіричну реалізацію.

У предметному узагальненні з даного питання Д.С. Наливайко наголошує на значному потенціалі окремої галузі – зміцненого тривалою передісторією вивчення літератури в системі мистецтв у взаємопов'язаності з ними [8, 9], у перспективі якого окреслюються тенденції осмислення феномена екфразису.

Значної теоретико-методологічної підтримки даний напрям набуває у контексті масштабного наукового осмислення взаємодії різноманітних медіа. Зокрема, традиційно в компаративістичних

студіях, як зауважує Л. Генералюк, всебічно трактуються зв'язки літератури й різних знакових систем із різноманітних сфер людської діяльності й, особливо, видів мистецтва у їхніх чисельних іпостасях – від взаємних інспірацій до широкої течії взаємної спрямованості, що, зрештою, зосереджується на формуванні різних типів екфразистичних моделей, значно розповсюдженіших, аніж про це, зазвичай, говорили літературознавці [6, 199–200].

Важливими для становлення теоретико-методологічної бази, підпорядкованої висвітленню екфразису, були визнані тези В.Т. Мітчелла, який наголосив на потребі випробовувань функціональності принципу символу й символізації в координатах когнітивної теорії [2], де були значно розширені кордони розуміння природи й морфології екфразису.

У зазначених обріях наукового дискурсу, споглядаючи історичний шлях екфразису до кінця XX сторіччя, Т. Бовсунівська помічає поступове «наростання» його масштабів і варіацій [5, 149], що видається співмірним стабільно поширюваній популярності досліджень інтеракційних процесів у полісинтетичних сферах гуманітаристики.

Попередні аналітичні розвідки виявилися сприятливими для визначення класифікаційної систематики феномену екфразису за низкою критеріїв, що дозволяє охопити все розмаїття цієї художньої практики. Окремого позиціонування у даному поділі набуває *нульовий екфразис*, спроможний досягти значної формосмислової ефективності та плідності. Особливий інтерес викликає його варіювання в сербському постмодерністському романі, якому, за спостереженнями літературознавців, притаманна принципова схильність до багатоманітності комбінаторики і різних жанрів, і знакових систем [15], суголосно із концептуальними рисами поетики постмодернізму, що характеризується багатоманітністю способів реалізації.

За спостереженнями Г. Сиваченко, кращим зразком постмодерністської літератури вдається поєднати різноманітні техніки, створити потужну багатомовність [11, 12–15], яка рефлексує значною семантичною потужністю і поліфункціональністю.

У висвітленні даного явища слід предметно звернутися до творчого досвіду сучасного сербського художника, мистецтвознавця й письменника, лауреата вітчизняних та міжнародних нагород у галузі літератури М. Продановича, поетикальною практикою якого широко втілені різноманітні імпровізації у сфері синкретизму мистецтв [4].

Перспективність дослідження постмодерністських вимірів екфразису в парадигмі творів митця посилюється, власне, особливістю текстів, які засвідчують глибинність своєрідної національної літературної практики розкриття пізнання світу через невичерпний потенціал вирішення універсальних філософських питань буття, метафізичної основи цивілізації, що традиційно викликає значний літературознавчий інтерес. Серед багатьох аргументів його посилення варто відзначити, передусім, розмаїте, яскраве поліфонійне відображення сприйняття дійсності, у якому в динамічних полісемантичних змістових планах пропонуються художні кореляти сучасного світу, реалізовані завдяки багатоманітній і полівалентній поетиці письменника.

Окремого позиціонування в літературному арсеналі письменника набула «велика проза». Романи митця, які не можуть не привернути дослідницької уваги, були визнані знаковими для розвитку сербського літературного процесу [14]. Важливим джерелом їхньої художньої ідентифікації виступають численні коментарі самого митця, відомі українським реципієнтам за змістовними інтерв'ю в українських друкованих та електронних періодичних виданнях. Уже на початкових етапах художньої діяльності, зазначає М. Проданович, – у ранніх вісімдесятих, коли постмодернізм був новою темою, відцентрування концептуального ядра своєї творчості він пов'язував саме з його орієнтирами.

Явленому в художньому доробку Мілети Продановича жанру роману, який митець вважає своїм творчим амплуа у сфері літератури [10, 76], залишається притаманною найбільша мистецька концентрація концепції постмодернізму, як, власне, й різних форм її художньої реалізації.

Великою мірою інтелектуально-креативна зосередженість на «вавілонській вежі знаків», еkleктика яких розгортається від мізансцени, необхідної для окреслення миті сучасності, її характеру та настроїв, через романтизовані теми, такі як паломництво і звернення до «іконографії краю», до парадигматичного прочитання окультних та ізотеричних моментів, як, власне, й делікатність і складність інтертекстуального вислову, на думку Л. Меренік, роблять митця одним із найцікавіших авторів у сербському мистецтві [16, 114-119].

Пов'язана з цією багатоманітністю оригінальна творча практика синкретизму мистецтв і, зокрема, явлення візуальних образів у художній дійсності твору, розбудованого на виражальному матеріалі кількох видів творчості, спостерігається в романі «Сад у Венеції». Висвітлення позначеної семантичною ефективністю формосеміологічної специфіки нульового екфразису становить *мету* даної статті.

У поетикальному дискурсі даного літературного тексту М. Продановича самостійні екфрастичні включення даного типу формують окрему низку. Кожним із них, за визначенням [13], оприявлюються риси декларування смислового, історико-культурного модусу артефакту без його конкретного змалювання, де втрачається актуальність його формальних якостей у зв'язку з принциповим вирішальним значенням самої його присутності у художній реальності роману.

З-поміж прецедентів даної формальної імпровізації нульового екфразису видається найприкметнішим сюжетний фрагмент, розбудований спогадом героя роману Бакі про одну з випадкових зустрічей із коханою ним у юнацтві Марселиною Девелич на етапі згасання їхнього зв'язку. Образність цього несподіваного й нетривалого побачення помітно скеровується викликанням героїнею особливим враженням. Його формосмисловий епіцентр, власне, й позначається нульовим екфрастичним компонентом, сенс якого, відтак, зводиться до увиразнення окремого аспекту образу Ліни. У монологічному наративному полі персонажа об'єктом уваги виявляється вираз її очей: «Вона нічого не сказала. Я дістав од неї лише погляд, у якому поєднувалося презирство і якась невизначена загроза. Так, я бачив цей погляд і раніше – в акторки якогось англійського телесеріалу, що відтворювала образ Лукреції Борджіа» [9, 50], – пригадує Бакі.

В організації даного художнього матеріалу спостерігається оригінальна практика розбудови нелінійної біомної конструкції, реалізованої симультанною подвійною актуалізацією єдиного референта у двох образних шарах, утворених варіюванням в екфразі нульового типу формальних ознак, вочевидь, неміметичного і неатрибутованого покликання до кіномистецтва, яке набуває остаточної завершеності з орієнтацією на образ, створений у міметичному атрибутованому апелюванні до здобутків живопису. І, власне, «носієм» зображення у даному випадку, виявляється портрет, не згадуваний у вимірі екфрази й у її образному контексті, між тим, безумовно передбачуваний з огляду на істотний рівень достеменності, визнаний у його фактичній історико-культурній рецепції.

У погодженні цієї формальної директиви, зосередження змісту екфрастичного потенціалу на образності емоційної сили погляду видається цілком відповідним сенсу даної екфрази, з огляду на традицію вважати очі метафоричним «дзеркалом» душі, безперечно, актуальної для оформлення втіленого образом характеру. Між тим, у

значеннєвому ареалі цієї метафоричної сутності предмету екфразистичної активності слід окремо зауважити на її подвійній функціональності, обумовленій ефективністю не лише в анонсуванні душевних прагнень героїні, а й у сполученні з ознаками формального розшарування екфрази. У цій активності декларується розбудована, таким чином, у матеріалі опису своєрідна формосмислова система віддзеркалень, де предмет референції, себто, виразник, здатний дзеркально відобразити душу героїні, кореспондує з образотворчим референтом, так само дзеркально явленим в екфразі, за посередництвом акторської мімікрії.

Отже, сам прояв емоційного поруху героїні видається безпосередньо тотожним відповідній рисі виконаного Доссо Доссі й збереженого у Національній галереї міста Мельбурн, портрету Лукреції Борджіа, визнаного низкою дослідників [7] єдиним прижиттєвим зображенням відомої італійки, де яскраво й осяжно втілилися ті риси її натури, на які спирається «канонізоване» в культурологічному дискурсі уявлення про її історичний образ, і до якого, переважно, подібні інші спроби втілити його у творах різних видів мистецтва.

У знаковому змісті цього зображення традиційно наголошується характер почуття, прихованого в її погляді, грайливому під злетом брів і, водночас, прямому та гострому в жорсткому прищулі, відтіненому загальним темним фоном, з емоційною інтонацією якого логічно субординується згадувана в документальних спогадах [3], безжальна безпринципність у ділових та особистих стосунках, притаманна цій знаній представниці політичної еліти італійських земель доби Відродження.

Із програмним перенесенням характеристик референта даної екфрази до художньої реальності словесного тексту, у сфері пов'язаного з ним образу Ліни, помітно увиразнюється семантика потенційної небезпечної вправності у маніпулюванні прихильним ставленням до неї та особистими відносинами задля здійснення владних амбіцій, у якій видається промовистою симптоматика наближення героїні до архетипу рокової жінки, сповна резонована в більшості ситуацій її життєвого сюжету в реальності «Саду у Венеції» [9, 30].

Водночас, у диспозиції зі значеннями розрізів і зламів, притаманними увиразненому дзеркально-оптичному ефекту, видається цілком передбачуваною ситуативно мотивована здатність і схильність до кратного множення виокремленого аспекту в образі

героїні, неспинне зростання в ньому накреслених рис, із яким так само, відповідно, збільшується й гіпотетична амплітуда його потенційної негативної конотації.

Крім того, помітна формальна рель'єфність і семантична плідність спостерігається в іншій, сформованій за участю референта з дискурсу образотворчого мистецтва, одиничній нульовій атрибутованій міметичній, непрямій екфразі, реалізованій в образному просторі спільного минулого головних героїв «Саду у Венеції» Бакі та Ліни. Пункт зосередження екфрастичної образності наразі виявляється локалізованим у розлозі монологічному зверненні до героїні, де озвучується мотив згадування їхніх перемог, важливих для ствердження світоглядних орієнтирів кожного. Отже, з огляду на маркованість художнього контексту екфрастичного включення, слід окремо підкреслити очевидне підсумкове спрямування його формосмислових домінант на предметне висвітлення вагової складової з-поміж характерних рис образу не лише Бакі, а й Ліни, що безперечно зумовлює основу сенсу екфраземи. Її образна побудова розгортається в сюжетному нарисі, де персонаж закликає подругу пригадати їхню першу студентську спробу серйозних досліджень, тріумфом якої для героя залишилося інтерв'ю знайденого ними дезертира з австро-угорської армії, що, свого часу, допомагав «Тристану Царі й товаришам у підготовці продукції «Кабаре Вольтер» [9, 95].

Образність роману очевидно вказує на апелювання до знаного мистецького проекту початку XX сторіччя, осередком якого була обрана цюріхська кав'ярня, перетворена групою митців-дадаїстів на легендарний одноіменний клуб-театр, уславлений, таким чином, під назвою «Кабаре Вольтер». Його актуалізація, наразі, дістає помітної подвійної мотивації згадкою і самої назви проекту, й імені одного з його найактивніших діячів-засновників, Тристана Царі*, який, за дослідженнями Л. Андреева, разом із Марселем Янко та Хансом Арпом ретельно плекали особистісне й суспільне осмислення творчих звершень Модільяні, Пікассо, Морінетті, Кандинського [1] та інших відданих представників модернізму. Видається зрозумілим і неабияке самостійне значення подвійного маркування референта. У даному художньому контексті його доцільно вважати ознакою переконливої смислової плідності й, безумовно, посилення самого її результату.

* Дане прізвище в окремих джерелах передається як Тцара.

У змістовому наповненні явленого екфразою історико-культурного прототипу, в продовження підсумованої Л. Андреевим усталеної наукової традиції [1], слід виокремити основоположну для історії «Кабаре...» ідеологему, визначену потрактуванням мистецтва у ракурсі його спрямування на попередження війни. У бойовій насазі такої ідеології, декламовані під час зібрань завсідників «Кабаре...» авангардні симультанні поеми й фонетичні твори, що разом із графічним оформленням залу, декораціями сцени, костюмами й реакцією відвідувачів входили до «цілісного твору мистецтва», зібрані разом у боротьбі проти зла й трагедії, підпорядковувалися постулюванню мистецького «спатажу» як способу демонстрації відрази до вандалізму кривавої бійні, потрактованого, відтак, у сенсі активної творчої протидії війні – цілком продуктивній для адептів дадаїзму, з-поміж дійсних еволюційних прагнень суспільства, здатній єднати всіх активних противників окопів і баталій, в осередку прообразу світового пацифістського руху, яким, власне, вважалося «Кабаре Вольтер».

Від увиразнених привілейованих домінант змісту цього референта, екфрастичним простором роману М. Продановича, таким чином, успадковується й плідно адаптується значення вищості монолітного комплексу *мистецтва як засобу боротьби*.

З актуалізацією екфрази, де герої виявляються високими поціновувачами досвіду даного етапу історії творчості на європейських теренах, в семантичному вимірі їхнього спільного художнього поля оприявлюється наближене до світоглядного масштабу, відмінне від спорадичної побіжності, попри юнацький вік, ґрунтовне й глибоке зацікавлення мистецтвом, що, між тим, у смисловому резонансі екфрази виявляється неостаточним. З ним образний простір цих героїв наповнюється семантикою осмислення ними мистецтва як зброї проти різних жорстоких загроз, де, власне, спостерігається контрапункт траєкторії поляризування ситуативної конотації, у перспективі якої видаються не випадковими переконливі в сюжетній долі кожного з них спроби використати цю «зброю» героєм – у боротьбі проти суспільних вад і Ліною – за власний добробут.

А отже, яскрава специфіка, притаманна формосмисловим вимірам нульового екфразису, збагачує авторську інтермедійну практику досвідом його розбудови формальними рисами *психологічного атрибутowanego міметичного прямого* типу, де простежується окрема ситуативна схильність до творення *суположень бінарного нелінійного* характеру.

Значення ефективності даної конфігурації формальних рис посилюється у вимірі змістових принципів опису, де актуалізується потенціал зображального і кінематографічного напрямів пластичних видів мистецтва, природа яких, за визначенням [12, 52], має значну виражальну потужність і різноспрямоване смислове наповнення.

Видається сутнісним зосередження екфразем із генетично спорідненими референтами на образному просторі певного персонажу – Марселіни Девеліч. В оприявленій, таким чином, семантичній заданості набуває особливої ваги суттєва складова асоціативно-конотаційного виміру мотивованих у психологічній площині роману стосунків із такою особистістю, яку являє образ Ліни. У змістовій проекції цієї складової, взаємини, відтак, визначаються переданими у виражальності мистецтва динамічними швидкоплинними спалахами яскравості, різнобарв'ям буремних контрастів, а, почасти, й безкомпромісністю, але, водночас, виявляються позбавленими непідвладної пензлю глибинності емоційних переживань.

Зрештою, помітним поповненням і з'яскравленням відповідних образних планів роману, даною специфікою екфраз оприявлюється важливий нюанс конотації знакових ситуацій загального художнього простору роману й, безумовно, пов'язаних із ними образів твору М. Продановича «Сад у Венеції».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев Л.Г. Сюрреализм: История. Теория. Практика [электронный ресурс] / Л.Г. Андреев. – М., 2004. – 352 с. – Режим доступа к книге : http://books.google.com.ua/books?id=GPBUDl7SUyoC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B5+%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B5%D1%80&source=bl&ots=o94QnujlWA&sig=V3PIZt_ZtgxLbV9AgYuQUKcrodg&hl=uk&sa=X&ei=WWJ2U97dEqan4gSRq4D4Cg&ved=0CE4Q6AEwCTgK#v=onepage&q=%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B5%20%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B5%D1%80&f=false; 2. Арсланов В.Г. Иконология Т. Митчелла (Критика Н. Гудмена и З. Гомбриха) [текст] / В.Г. Арсланов // История западного искусства XX века. – М., 2003; 3. Беллончи М. Лукреция Борджиа. Эпоха и жизнь блестящей обольстительницы [Текст] / М. Беллончи. – М., 2003; 4. Білик Н.Л. Смыслова ефективність арт-екфразису в романі М. Продановича «Сад у Венеції» / Н.Л.Білик // Літературознавчі студії. – 2014. – Вип. 42. – Ч. 1; 5. Бовсунівська Т. Роман-екфразис: генеза, дефініції та модифікації жанру [текст] / Т. Бовсунівська // Екфразис: вербальні образи мистецтва : монографія / за ред.

Т. Бовсунівської. – К., 2013; **6.** Генералюк Л. Екфразис у контексті correspondance des arts [текст] // Екфразис: вербальні образи мистецтва : монографія / за ред. Т. Бовсунівської ; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. Та рос. Д. Литовченка. – К., 2013; **7.** Доссо Досси [електронний ресурс] // Живопись итальянских художников эпохи Возрождения. – Режим доступа к статье : <http://renessans.jimdo.com/доссо-досси/#name>; **8.** Наливайко Д.С. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики [текст] / Д.С. Наливайко // Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006; **9.** Проданович М. Сад у Венеції. Роман [текст] / Пер. із сербської Н. Білик // Всесвіт. – 2009. – № 5-6; **10.** Розмова з Мілетою Продановичем [текст] // Украс: історія, культура, мистецтво. Українсько-сербський збірник. – 2008. – Вип. 1 (3); **11.** Сиваченко Г.М. Парадокси словацького роману [текст] / Г.М. Сиваченко. – К., 1993; **12.** Энциклопедический словарь юного художника [текст] / Под ред. М.В. Алпатова. – М., 1983; **13.** Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель [текст] / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11; **14.** Božović G. Književnost je najbolji proizvod srpskog društva [elektronski resurs] / G. Božović. – režim : <http://www.plastelin.com/content/view/16/89/>; **15.** Jerkov A. Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba [tekst] / A. Jerkov. – Beograd, 1992; **16.** Merenik L. Mileta Prodanović: biti na nekom mestu, biti, svuda biti [tekst] / L. Merenik. – Beograd, 2011.

Булаховська Ю.Л. (Київ, Україна)

Чим відрізняється класичний англійський і французький детектив кінця XIX – початку XX ст. від сучасних його численних кінопереробок, доповнень і розгалужень?

У статті Булаховської йдеться про принципову різницю у класичному англійському і французькому детективі XIX – початку XX століття і сучасних переробках з позитивною оцінкою саме класичного детективу як творів видатних письменників.

Ключові слова: класичний англійський і французький детектив, А.Конан-Дойл, Ж. Сименон, А.Крісті, Д. Дю Мор'є.

В данной статье Ю.Л. Булаховской речь идет о сопоставлении классического английского и французского детектива XIX – начала XX века с превалированием положительной оценки именно классического детектива.

Ключевые слова: классический английский и французский детектив, А.Конан-Дойл, Ж. Сименон, А. Кристи, Д. Дю Морье.

In this article the question is about comparison of the classic English and French detective XIX are beginnings of XX cent. with predominating of positive estimation exactly of classic detective.

Key words: *classic English and French detective, A.Konan-Doyl, Simenon, Christie, Daphne du Maurier.*

На мою думку, відрізняється принципово. Оскільки відомі твори А.Конан-Дойля, Ж.Сименона, А. Крісті і Д.Дю Мор'є – це твори високохудожні, де детективний сюжет стоїть у центрі уваги, але образи дійових осіб типові і глибокі. Що я маю на увазі? Необов'язково центральний образ шукача-детектива є особисто привабливим, але безперечно типовим для свого соціального і часового середовища. Чи цікавим як людина є Шерлок Холмс у А.Конан-Дойля? Ні – він є тільки цікавим своїм винятковим розумом і здатністю розкрити сутність злочину. У Ж.Сименона комісар Мегре є, перш за все, людиною розумною, благородною і чесною. У Агати Крісті Еркюль Пуаро – людина теж виняткова за своїм умінням аналізувати ситуацію і розуміти сутність скоєного злочину. А от дилетант у цій галузі міс Марпл у тієї ж Агати Крісті і приваблива, і переконлива як дійова особа. Що стосується Дафни Дюмор'є, то її детективний роман «Ребекка» - наявно побудований за розробкою сюжету Шарлоти Бронте «Джен Ейр» (і таємниця першої дружини героя, і катастрофічна пожежа в будівлі, де живе головний герой і його наступна дружина). Але злочинною постаттю виявляється жінка, і саме вона, тобто Ребекка, яку вважали чарівною у світських колах, насправді доводить свого чоловіка до вбивства її, бо шантажує його майбутнім народженням дитини від нього, якої насправді в неї бути не може, і хоче змусити його вбити її, тяжко хвору, не наважуючись сама накласти на себе руки. Хочу звернути увагу і на цікаве оповідання Дафни Дю Мор'є «Сині лінзи», де відбувається нібито щось фантастичне – люди поруч в цих лінзах мають звірячу подобу, яка і приховує їхню мерзотну сутність в зовнішніх обличчях друзів і колег. Фантастика фігурує у цьому оповіданні не випадково, це певна сатирична алегорія – відкриття авторки.

У Конан-Дойля дуже виразно фігурує соціальне тло, наприклад, у знаменитій «Собаці Баскервілів», де мерзотник Степлтон є головним

злодієм як нащадок першого Баскервіля – Гуго.

Жіночі образи не відіграють істотної ролі у Конан-Дойля, крім образу авантюристки і дуже розумної жінки – Ірен Адлер, яка змогла розгадати задум Шерлока Холмса як дістати у неї потрібний йому документ-фотографію, - шляхом штучної пожежі. Вона зрозуміла, чому він влаштував штучну пожежу в її домі, бо під час пожежі кожен господар намагається врятувати найдорожче, те, що заховане у цьому будинку. Але Ірен Адлер переповіла Шерлоку Холмсу, що документ шукати не варто, бо вона не буде більше шантажувати короля Богемії.

Фантастичний елемент повністю відсутній у найзнаменитішому романі Конан-Дойля «Собака Баскервілів». Не існує насправді жодного прокляття і жодної фантастичної собаки, останній – цілком реальний, лютий, зголоднілий і самотній пес, який ненавидить людей і кидається на них, хоча навіть Шерлок Холмс з його холодним розумом і з його інтелігентською орієнтацією в ситуації перелякався вигляду реальної собаки, чию морду намастили фосфором, і тільки позбавлений інтелігентської уяви інспектор Лестрейд – поліцейський – зміг зрозуміти, що це – реальний пес, якого можна застрелити і позбавити людей його жахливої присутності.

У Конан-Дойля присутній справжній міський і сільський пейзаж – тобто вулиця Бейкер-стріт і квартира, де жив Шерлок Холмс, його розумна і приязна господарка місіс Хатсон, квартира типова для тогочасного Лондона, котра і стала потім своєрідним музеєм. Широко показаний і пейзаж Грімпенської трясовини в земельних володіннях поміщиків Баскервілів.

У Агати Крісті пейзаж майже відсутній, оскільки міс Марпл жодною мірою не офіційна особа, а просто розумово обдарована жінка, нікому не відома, незаміжня, її наречений загинув у вирі війни. Але її винятковий розум і виняткова споглядальність, її вміння розбиратися в характерах людей, які її оточують, роблять її важливою дійовою особою.

У Жоржа Сименона привабливим є комісар Мегре, який здатен, зрозумівши становище, викрити злодія.

Чи присутні справжні жахи в творах Конан-Дойля, Ж.Сименона, Агати Крісті, Дафни Дю Мор'є? Присутні лише у творах Едгара По, наприклад, в оповіданні «Жах, або око», де людина цілком божевільна вбиває старого родича, котрий, на її думку, якимось дивно

на нього дивиться, розрізає його на шматки, ховає у кріслі, на якому сидить, коли приходять поліцейські, яким видається підозрілим зникнення літньої людини – дядька. Божевільному, проте, весь час ввижається око вбитого, яке нібито дивиться-дивиться пильно на нього: переляканий вбивця сам передає себе у руки поліції. Цікавим задумом для пояснення жахів відзначається оповідання Едгара По «Вбивство на вулиці Морг». Ніхто не міг збагнути причину жахливого вбивства двох звичайних жінок – старої і молодой – здійснену в їхньому домі з такою жорстокістю. Автор оповідання пояснює: це зробила не людина, а людиноподібна мавпа, завезена одним із матросів з південних островів, яку він не годує і жорстоко б'є. Це була її помста роду людському. Отже, детективи, чи це буде Шерлок Холмс, чи поліцейський-слідчий Мегре, чи звичайна жителька з сільської місцевості міс Марпл – це типові дійові особи, створені уявою видатних письменників.

Що ж ми бачимо в кіносеріалах з новою міс Марпл і з розумним інспектором Морзом? Вони не є типовими і цікавими персонажами. «Нова» міс Марпл – це просто стара пліткарка, яка розкриває злочини для власної розваги. В серіалі про інспектора Морза – надто багато вбивств – не менше п'яти одночасно. Головними злочинцями є лікарі-вбивці. Досить переконливим є соціальне тло в серіалах про інспектора Морза. Це – компанія ведучих професорів Оксфорда, котрі знищують один одного заради посади; такими ж негативними персонажами є і юні жінки-вбивці з закритих пансіонів шляхетних дівчат, де процвітають насправді хворобливі любовні стосунки, або помста професорських дружин в сюжетах про Оксфорд.

Який можна зробити висновок? Класичний детектив користується величезним успіхом у сучасного читача. У авторів-постановників нових детективів про міс Марпл і про іспектора Морза є бажання теж сподобатись, але поведінка їхніх дійових осіб не завжди є психологічно вмотивованою і критичною.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Дю Морье Д.* Ребекка. – М.: Амфора, 2007; 2. *Конан Дойл А.* Записки о Шерлоке Холмсе. – К., 1984; 3. *Сименон Ж.* Комиссар Мегре. – М.: Азбука, 2000.

Булаховська Ю.Л., Лукінова Т.Б. (Київ, Україна)
З історії міжслов'янських взаємин

У статті йдеться про книжку слависта І.М. Порочкіної, присвячену культурним міжслов'янським зв'язкам – зустрічам великого письменника Л.М. Толстого з чеськими вченими, видатними діячами. Йдеться також про перші кроки входження творчості класика сучасної літератури Л.М. Толстого в західний світ (перші переклади його художніх творів на європейські мови, перші статті про нього як про письменника).

Ключові слова: І.М. Порочкіна, Л.М. Толстой, міжслов'янські зв'язки.

В статье идет речь о книге слависта И.М. Порочкиной, посвящённой культурным межславянским связям – встречам великого писателя Л.Н. Толстого с чешскими учёными, выдающимися деятелями. Освещаются также первые шаги вхождения творчества классика современной литературы Л.Н. Толстого в западный мир (первые переводы его художественных произведений на европейские языки, первые статьи о нём как о писателе).

Ключевые слова: И.М. Порочкина, Л.Н. Толстой, межславянские связи.

The article deals with the book by slavist I.M. Porochkina dedicated to cultural relations among the Slavs - the meeting of the great writer L.N. Tolstoy and the Czech scientists, prominent figures. Also highlights the first steps of entering creativity classic of modern literature L.N. Tolstoy in the Western world (the first translations of his works of art in the European languages, the first article about him as a writer).

Key words: I.M. Porochkina, L.N. Tolstoy, cultural relations among the Slavs.

Ворожа політика нинішньої Росії щодо України, трагічні події на східному кордоні не можуть перекреслити багаторічного й плідного співробітництва українських славістів з російськими. Пропонований нарис присвячений світлій пам'яті давнього й щирого друга українських славістів, викладачки Санкт-Петербурзького університету Ірини Макарівни Порочкіної.

І.М. Порочкіна багато років викладала чеську мову й паралельно з цим досліджувала різні аспекти богемістики. Останньою її працею є книжка “Ясная Поляна: Неизвестные страницы. Чешские и словацкие воспоминания о Льве Толстом” (СПб., 2013. – 312 с.) [1]. Книжку, надруковану після відзначення 100-річчя від дня смерті великого російського письменника Льва Миколайовича Толстого, присвячено історичним фактам і матеріалам, що висвітлюють входження в середині XIX ст. його художніх творів і філософських та морально-етичних ідей у європейський світ. Зокрема тут йдеться про зустрічі видатних політичних та культурних діячів Чехії та

Словаччини з письменником, подаються їхні цікаві спогади про ці зустрічі, щоденникові та мемуарні записи. Вміщено також матеріали про Толстовські урочистості з нагоди ювілею 1828 – 1928 рр., у тому числі спогади дочки Льва Миколайовича Олександри Львівни Толстої.

Упорядковуючи книжку, І.М. Порочкіна використовувала мало приступні сучасному читачеві чеські джерела, насамперед видані в Празі до 15-річчя з дня смерті Л.М. Толстого «Československé vzpomínky na Jasnou Poljanu» (Praha, 1925) [3], спогади словацького толстовця, письменника й перекладача А. Шкарвана, записки лікаря Толстого Душана Маковицького та ін.

Більшість матеріалів перекладено з чеської вперше (переклади О.М. Малевича, відомого чехіста П.Г. Богатирьова та самої І.М. Порочкіної).

Книжку з теплим дарчим надписом І.М. Порочкіна надіслала українським славістам. На початку цього, 2015 р., закінчився її життєвий шлях. Коротка розповідь про її останню наукову працю, що може бути корисною для українських славістів, нагадуватиме нам про її автора.

Книжку відкриває розділ І.М. Порочкіної “Забуті одкровення Ясної Поляни”, де розповідається про колишніх гостей письменника – авторів уміщених тут матеріалів.

Першим зарубіжним відвідувачем Льва Миколайовича в 1887 році був молодий професор Празького університету, філософ і політик Томаш Гарриг Масарик – майбутній президент Чехословаччини. У книзі вміщено дві статті Масарика, опубліковані ним у празькій газеті після смерті Толстого, і присвячений письменникові розділ його книжки “Росія і Європа”.

Зустріч Т. Масарика з Л.М. Толстим виявилась цікавою для обох і тому не стала єдиною й останньою: Масарик бував у Ясній Полянці кожного разу, коли приїжджав до Росії: ще 1888 і в 1910 рр. Крім того, він неодноразово писав Толстому (відомі чотири його листи), і Толстой відповідав йому[§]. “Усі ці зустрічі були бажані для обох сторін, – писала І.М. Порочкіна, – й сповнені взаєморозуміння, що досягалося в дружніх бесідах, однак погляди не завжди збігалися” (с. 213).

[§] У листах Л.М. Толстой звертався до Томаша Масарика у звичній для росіянина манері, називаючи його ім'ям і по батькові: “Дорогой Фома Осипович!”. У зв'язку з цим мені пригадалася зустріч Л. А. Булаховського з видатним чеським ученим Фр. Травнічком, що приїжджав до Києва в кінці 40-х років. Коли Фр. Травнічек подарував Леонідові Арсенійовичу «Slovník jazyka českého» (3-тє вид. якого перед тим вийшло з друку), академік, даруючи гостю свою книжку, спитав про ім'я його батька, очевидно, щоб утворити поширену в російській мові форму звертання в дарчому написі (Т. Л.).

Для філософа й політика Т. Масарика найважливішими були й відповідні теми – проблеми філософії й морально-етичні. Як і Толстого, його хвилювали пошуки морального ідеалу, аспекти самоудосконалення.

Головне місце в дискусіях займала проблема “непротивлення злу насильством”. Цю тему, як відомо, проголошував Л.М. Толстой, він категорично засуджував війну, не розрізняючи справедливої від несправедливої. Але Масарик, людина активної життєвої позиції, політик, який очолював потім боротьбу за незалежність Чехословацької держави, вважав, що гуманізм не може забороняти захищатися зі зброєю в руках – це важко, але справедливо.

Професор Масарик був автором монографії «Самогубство як масове явище сучасної цивілізації» (1881), де багато уваги приділялося мотивам самогубств. Толстого теж дуже цікавила ця тема (згадаймо “Анну Кареніну”). Тут у співбесідників дискусії не було: Масарик вважав, що головною причиною є “рішення, що втікають з духовної оцінки життя й світу”, а Толстой бачив тут релігійну підоснову, пов’язував це явище з моральним та соціальним станом суспільства. “Дуже порадував мене збіг, в основному, наших поглядів на це явище”, – писав з цього приводу Толстой Масарику, відповідаючи на його лист. Отже, головним винуватцем трагедій обидва вважали, по суті, духовну кризу людини. Письменник поділяв твердження Масарика, що «нас врятує не політика, а висока моральність».

Господар знайомив чеського гостя під час його перебування в Ясній Полянї з побутом селян. Масарика глибоко вразили їхні злидні, бруд, хвороби, тяжка праця. Після виходу з селянської хати Толстой помітив сльози на очах схвилюваного гостя. Здатність співчувати зміцнила прихильність Толстого до Масарика.

Знаючи про зустрічі Масарика з Толстим, чехи в 1910 р. запросили Льва Миколайовича взяти участь у збірнику, присвяченому майбутньому ювілею Масарика, якому незабаром виповнювалося 60 років. У відповіді, висловлюючи подяку, письменник писав: “Це звернення дає мені привід висловити, крім спільного для всіх, хто знає Масарика, почуття поваги до його щирої, твердої, гарячої й найрізноманітнішої суспільної й ученої діяльності, ще й почуття моєї вдячності йому за його ставлення до мене, а також за численні важливі для мене повідомлення, а головне, дає мені можливість висловити йому через вас мої почуття щирої любові до нього як до людини” (с. 15).

Вийжджаючи до Росії, Масарик передбачав ознайомлення з найновішою науковою літературою, контакти з ученим, колегами- викладачами. У Петербурзі він зустрічався з відомим славістом, професором кафедри

слов'янознавства В.І. Ламанським, іншими університетськими істориками та філософами, познайомився з О.М. Пипінім. Нові зустрічі з університетськими професорами чекали його також у Москві, Києві, Одесі.

Неодноразове відвідання Росії, ознайомлення з життям людей, з культурою, що відбилася насамперед у художній літературі, згодом лягли в основу його книжки “Росія та Європа” (1913), яка стала своєрідним підсумком багаторічної аналітичної праці вченого. Цілий розділ у книзі присвячений Л.М. Толстому. У заключній частині розділу майбутній президент Чехословаччини писав: “Я дуже люблю Толстого, для мене особисто він має велике значення – я сформував свої етичні й релігійні переконання завдяки частим роздумам про нього, про його вчення й про його життя” (с. 275).

Відвідав Л.М. Толстого 1890 р. й інший відомий у ті роки чеський політик і громадський діяч Карел Крамарж (1860–1937), у кінці XIX ст. товариш і соратник Масарика, а в 1918–1919 рр. голова першого уряду Чехословаччини. На письменника новий знайомий, комерсант і політик, враження не справив, хоча Крамарж був у захопленні від Ясної Поляни та її господаря. Після повернення до Чехії Крамарж написав статтю про Толстого, яку Масарик опублікував у своєму журналі.

У вересні 1894 р. кілька днів провів у Ясній Полянці молодий словацький лікар Душан Маковицький (1866–1921). Захоплений ідеями Толстого, він ще до поїздки кілька років листувався з яснополянським філософом і, кінець кінцем, вирішив присвятити себе служінню Толстому. Після повернення додому Маковицький, працюючи лікарем, заснував видавництво й почав видавати й поширювати художні й філософські твори Льва Миколайовича, зокрема ті, що були заборонені цензурою.

Маковицький ще кілька разів відвідав Ясну Полянку. На четвертий раз, у 1904 р., С.А. Толстая запропонувала йому залишитися працювати сімейним лікарем Льва Миколайовича, а також вести лікарську практику на селі. Маковицький погодився й покинув батьківщину. На новому місці він став не тільки лікарем, а й секретарем і відданим охоронцем Толстого, ретельним літописцем усіх подій і розмов, свідком яких був. Свій унікальний щоденник він вів до останніх днів письменника. Згодом його записки склали чотири томи “Літературного наслідства” (М., 1979).

За тактовність і відданість Толстому Маковицького всі в Ясній Полянці любили, особливо сам господар. Він інколи називав його не Душан Петрович, а Душа Петрович.

Також лікарем працював наступний відвідувач Ясної Поляни словак Альберт Шкарван (1870–1926). Під впливом паціфістських проповідей

Л.М. Толстого Шкарван, що служив військовим лікарем, відмовився від служби в армії. За це він переслідувався австро-угорською військовою прокуратурою, заарештувався і врешті змушений був емігрувати. Маковицький розповів про вчинок Шкарвана Толстому, який побачив у цьому вчинку початок антивійськового руху в Європі. Записки Шкарвана “Моя відмова від служби в армії” були надруковані російською мовою в емігрантському видавництві в Лондоні, потім словацькою автор видав їх в Америці.

Шкарван оселився в Швейцарії, де було чимало толстовців. Там він, володіючи кількома мовами, брав активну участь у поширенні творів Толстого в Європі, зокрема йому належить перший переклад “Воскресіння” словацькою мовою. Російською мовою спогади А. Шкарвана про Ясну Полянну були опубліковані П.Г. Богатирьовим у “Литературном наследстве” (кн. “Толстой и зарубежный мир”. – М., 1979 [2]).

Відвідав Л.М. Толстого в його садибі в 1900 р. й відомий культурний та громадський діяч Чехословаччини, майбутній президент Чехословацької Академії наук Зденек Неєдли (1878–1962). Його перу належить багатотомне дослідження “История догуситской и гуситской песни” (1904–1912), монографії про композиторів Б. Сметану, Р. Вагнера та ін. Був професором Карлова (Празького) університету. Під час війни емігрував з окупованої німцями Чехословаччини до Москви, де він вів активну наукову, викладацьку й громадську діяльність. Після війни як комуніст входив до уряду Чехословаччини.

До Л.М. Толстого З. Неєдли ставився критично. Його, чеського патріота, зачіпала неувага письменника до національно-визвольної боротьби слов’янських народів, і взагалі, на його думку, письменник відірваний від конкретних проблем політики й культури. У бесідах із російськими селянами З. Неєдли пересвідчився, що вони дуже далекі від переконань, релігійних та етичних пошуків Толстого.

Критична стаття “В Ясной Поляне”, написана й надрукована після повернення З. Неєдли додому, викликала в Чехії чимало негативних відгуків.

Ще один чех, Карел Велемінський (1880–1934), викладач гімназії й теоретик педагогічної науки, найбільше цікавився педагогічними ідеями Толстого. Дуже працьовитий, К. Велемінський, переклав велику кількість його творів, у тому числі й тих, що відбивають педагогічні погляди письменника, якого дуже цінували на землях великих педагогів – Яна Гуса й Яна Амоса Коменського.

При зустрічах (К. Велемінський приїжджав до Ясної Поляни двічі – в 1907 і 1910 рр.), за свідченням їх учасників, Лев Миколайович був гостинним і приділяв йому чимало часу, гість мав можливість дістати повні відповіді на всі свої запитання.

К. Велемінський написав і в 1912 р. опублікував велику працю про систему педагогічних поглядів письменника: “Л.Н. Толстой, его путь и педагогическая деятельность”. Книжка стала вступом до розпочатого Велемінським видання в Празі зібрання творів Толстого. У 1923 р., уже в нових умовах самостійної Чехословаччини, працю, доповнену й поширену, перевидано від назвою “Л. Толстой как педагог”. У ній ожила ідея Толстого про “вільну школу”, яку він хотів створити в Ясній Полянї.

У 1928 р. К. Велемінський одержав запрошення на урочистості з приводу сторіччя Л.М. Толстого. Про свою мандрівку в нову Росію він написав брошуру “Россия вчера и сегодня. Впечатления и размышления”, де зіставляв країну, яку побачив у 1910 і в 1928 рр.

Для Л.М. Толстого не тільки бесідами закінчувалися його зустрічі з чеськими й словацькими відвідувачами: вони надсилали йому книжки, знайомили з цікавими виданнями з інших країн. Через них, зокрема через Т. Масарика, письменник під кінець життя ознайомився з філософією чеського релігійного мислителя Петра Хельчицького (1390 – 1460), який, як і Толстой, був проти збройної боротьби. Захопившись ідеями чеха, співзвучними його власним, і вважаючи його найвидатнішим чеським філософом, Толстой навіть написав про нього статтю.

Якщо першу частину книжки І.М. Порочкіної складають статті про Л.М. Толстого, переважно надруковані в збірнику 1925 р., то друга частина містить щоденники й мемуарні записи А. Шкарвана, що в збірник не ввійшли – пізніше вони були упорядковані й опубліковані П.Г. Богатирьовим (див. вище), а також розділ про Л. М. Толстого зі згаданої книжки Т. Масарика “Росія та Європа”.

До розділу “Додатки” включено спогади учасників урочистостей з нагоди 100-річчя Л.М. Толстого в Москві та в Ясній Полянї дочки Льва Толстого Олександри Львівни Толстої та чеха Карела Велемінського, який був запрошений як зарубіжний гість. Серед відомих письменників узяли участь в урочистих засіданнях Стефан Цвейг та Бернгард Келлерман (на жаль, очікувані Ромен Роллан, Ганді, Синклер приїхати не змогли).

Урочистий вечір відкрився у Великому театрі і, за спогадами К. Велемінського, був дуже ефектним. Вів вечір О. Луначарський, який виступив з головною доповіддю. Було багато виступів і музики, звучали різні мови. У наступні дні учасники урочистостей відвідували музеї та виставки, влаштовані на честь Толстого, особняк, у якому він жив із сім'єю. Родзинкою програми стала поїздка до Ясної Поляни. Велемінський відзначив, що в будинку сім'ї все повністю збережено, однак у селі відбулися позитивні зміни: побудовано нову школу й нові будинки, будується лікарня. Жителі зберегли добру пам'ять про лікаря Душана Маковицького.

Організатором урочистостей у Ясній Полянці була Олександра Львівна Толстая, вона ж директор яснополянського музею. Гості відвідали могилу письменника.

Велемінський згадав також про багатолюдний вечір пам'яті Толстого в московському Політехнічному інституті. У ньому він побачив вираз "тихої опозиції": на офіційних урочистостях Толстой визнавався як художник, але про нього не йшлося як про мислителя. У виступах на зібранні прозвучали також соціальні мотиви.

Олександра Львівна розповіла про ті ж події в Ясній Полянці з позиції господарки й дочки Льва Миколайовича. Її хвилювало, що в яснополянській школі, як і в інших, ведеться мілітаристська й антирелігійна пропаганда. Змінити ситуацію вона, ясна річ, не могла. Невдовзі О. Л. Толстая емігрувала.

У Чехії та Словаччині ім'я Л.М. Толстого здавна користувалося увагою й поважалося, і хоча його творчість увійшла в світову класику, романи, повісті, оповідання, філософські трактати перекладено на багато мов, проте навряд чи випадково перший зарубіжний переклад його твору з'явився саме в Празі: 1858р. чеською мовою опубліковано його оповідання "Альберт" і тоді ж у газеті "Празькі новини" надруковано першу за межами Росії статтю про тоді ще мало кому відомого письменника.

Описуючи події столітньої давності, розповідаючи про долю зарубіжних знайомих Л.М. Толстого, І.М. Порочкина побіжно мимоволі змальовує картину поширення його ідей: не тільки в Росії, а й у Західній Європі було чимало так званих толстовців – гарячих прихильників морально-етичної позиції письменника. Згадана нею відмова від служби в армії з моральних переконань не була одиничною.

У цілому творчість Толстого не тільки становить золотий фонд художньої спадщини минулих років, а й є складовою частиною тієї найвищої сучасної системи морально-етичних цінностей, яку виробило людство.

На жаль, про гуманізм і ці цінності забуло керівництво та уряд на батьківщині великого мислителя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Порочкина І.М.* Ясная Поляна: Неизвестные страницы. Чешские и словацкие воспоминания о Льве Толстом [текст] / И.М. Порочкина. – СПб., 2013. – 312 с.; 2. Толстой и зарубежный мир. – М., 1979; 3. Československé vzpomínky na Jasnou Poljanu. – Praha, 1925.

Деркач О.М. (Київ, Україна)

Мілош Црнянський та його покоління

Стаття присвячена розгляду особливостей та закономірностей літературного процесу Сербії першої половини XX століття, зокрема – творчих постулатів та новаторських концепцій у художньому просторі творчості молодого покоління авторів. Особлива увага приділяється засадничим принципам літератури сербського експресіонізму, а також їх реалізації у творчості Мілоша Црнянського та його покоління.

Ключові слова: Мілош Црнянський, «теорія покоління», генерація, літературний процес, експресіонізм, «суматраїзм».

Стаття посвящена рассмотрению особенностей и закономерностей литературного процесса Сербии первой половины XX века, в частности – творческих постулатов и новаторских концепций в художественном пространстве творчества молодого поколения авторов. Отдельное внимание обращено на основополагающие принципы литературы сербского экспрессионизма, а также на их реализацию в творчестве Милоша Црнянского и его поколения.

Ключевые слова: Милош Црнянский, «теория поколения», генерация, литературный процесс, экспрессионизм, «суматраизм».

The article is devoted to consideration of features and conformities to law of literary process of Serbia of the first half of 20-th age, in particular – creative postulates and innovative conceptions in artistic space of creation of the young generation of authors. Special attention is spared fundamental principles of literature of Serbian expressionism, and also their realization, in creation of Milosh Crnyanskiy and his generation.

Key words: Milosh Crnyanskiy, «theory of generation», generation, literary process, ekspressionizm, «sumatraizm».

Постать Мілоша Црнянського (1893 – 1977) належить до генерації авторів, чия творчість ознаменувала художній простір сербської літератури XX століття, а надто його першої половини. Глибина творчих обріїв та новаторство художньої концепції молодого покоління письменників на чолі з Мілошем Црнянським визначили сутність літературного процесу 20-х рр. минулого століття.

Цей період став для сербської літератури доволі неоднозначним з точки зору розмаїття творчих напрямів та непересічним з погляду значного пожвавлення літературного життя. Першим вагомим чинником у зміні усталеного ритму розвитку літератури стали позалітературні події тодішньої історії, а саме – Перша світова війна. Вона наклала значний відбиток на життя і творчість деяких вагомих постатей передвоєнного модернізму, водночас призупинивши поступ інших молодих авторів, що

тільки робили перші кроки на шляху до творчого Олімпу. Втім, все-таки, не дивлячись на такі доволі несприятливі обставини розвитку культури, на арену сербського літературного процесу виходить нова генерація письменників, що привнесла у культурну й літературну модель кардинально відмінні від попередників ідеї. Вони дещо різнилися у віці, але ядро цієї генерації становили митці, народжені на початку 90-х років XIX століття. Мова йде, перш за все, про Мілоша Црнянського (1893 – 1977), Станіслава Вінавера (1891 – 1955), Душана Васильєва (1900 – 1923), Іво Андрича (1892 – 1975), та Растка Петровича (1898 – 1949). Постать останнього з них, щоправда, належить до пізнішого покоління письменників, які народилися наприкінці 90-х років XIX століття – на початку першого десятиліття XX століття (як то Душан Матич (1898 – 1980), Александар Вучо (1897 – 1985), Марко Рістич (1902 – 1984), Мілан Дедінац (1902 – 1966), Оскар Давічо (1909 – 1989), але традиційно, через незначний хронологічний проміжок та фактично безперервне входження у літературний процес, в історії сербської літератури розглядається нерозривно з попередньою плеядою авторів.

Такий підхід у інтепретативній картині сербської літератури зветься «генераційски приступ». Він визначається так званою «теорією покоління», що від початку є, власне, позалітературною, привнесеною у літературну критику з галузі соціальної філософії та соціології (представниками цієї теорії є, зокрема, основоположник соціології Огюст Конт, німецький вчений Вільгельм Дільтей, американський дослідник Ерік Еріксон). Суть цієї теорії полягає у причинно-наслідковому зв'язку зміни поколінь та кардинальних змін у сфері життя. Покоління інтелігенції, що виходить на арену у 20-х рр. XX століття, яскраво ілюструє вагомість цього твердження в історії розвитку сербського суспільства та у процесі культурного, власне літературного, розвитку.

Представниками цієї концепції у сербському літературознавстві є Й.Деретич і П.Палавестра. Така літературно-критична модель, запропонована науковцями, дає нам змогу простежити усі особливості та закономірності літературного процесу Сербії першої половини XX століття.

Генерація письменників, розквіт творчої діяльності яких припав на 20-ті рр.. минулого століття, на чолі яких став Мілош Црнянський, презентує кардинально відмінний підхід у формуванні засадничих принципів літератури сербського авангарду, порівняно із передвоєнною модерною. Перша світова війна відіграла визначальну роль у цьому, адже покоління авторів, які її пройшли, кваліфікується як «знищене покоління», яке, як

наслідок, продукує революційні ідеї. Вони втілювалися, як раз, у сербському післявоєнному авангардизмі, власне, експресіонізмі.

Група молодих письменників активно розпочала свою діяльність разом із митцями, що повернулися з еміграції, а також з територій, що перед Першою світовою війною належали Австро-Угорщині, у Белграді, який знову перебрав на себе позиції культурного й літературного осередку (на відміну від воєнних років, коли провідний літературний центр еміграції був на Корфу, а наприкінці війни – у Загребі). Найголовнішим програмним постулатом своєї творчості вони визначили розрив із традицією та попередніми художніми цінностями. Натомість стверджували цінності, що були відкинуті або зміщені на другий план їхніми попередниками, зокрема, ті, що були сформульовані перед війною корифеями тодішньої літературної критики Йованом Скерличем та Богданом Поповичем. Свої програмні тексти молоді письменники розміщували на сторінках тодішніх часописів, які самі ж і впорядковували. Одним з них, зокрема, був часопис «День» Мілоша Црнянського, що проіснував з 1919-го по 1920-й рік.

Напрямок авангардизму не був у сербській літературі однозначним. До його складу входили письменники, що визначили свою приналежність, подекуди тільки декларативно, як зауважує Й.Деретич, до абсолютно різних новітніх течій, як то експресіонізм, футуризм, дадаїзм. Але визначальним, на нашу думку, для сербського літературного процесу того періоду є те, що митці робили спроби створити власні оригінальні течії сучасної їм літератури. У цьому контексті значення творчості М.Црнянського набирає неабиякої ваги. Таким чином, сербська література після доби, яка визначалася впевненістю у досягнутій зрілості та класичній досконалості, опинилася на роздоріжжі нових незвіданих шляхів та на початку нового періоду творення [6, 284].

Цікавим видається питання щодо формулювання назви загального напрямку розвитку сербської літератури 20-х рр.. ХХ століття. Міжвоєнна літературна критика іменує його як «післявоєнний модернізм». Водночас Й.Деретич, вважаючи таке формулювання надто поверхневим, схиляється до терміну «експресіонізм» як такого, що відповідає загальній назві тодішніх літературних напрямів і течій. Спирається він у цьому, у першу чергу, на твердження самих письменників, зокрема на сучасника Мілоша Црнянського, автора *Маніфесту експресіоністичної школи* Станіслава Вінавера, а також на Марка Рістича, який у статті *Крізь новітню сербську літературу* (1929 р.), підсумовуючи здобутки тодішнього розвитку, зауважив те, що сербська повоєнна література може розпочатися словом «експресіонізм».

Генерація Мілоша Црнянського сформувала літературу першої половини ХХ століття, визначивши її основні концептуальні засади, центральною з яких стала візія людини у її буттєвій проекції, людини як космічної істоти, позбавленої конкретного історичного контексту та суспільних ознак. Натомість визначальним для людини експресіоністи стверджують «вічні» прагнення й пристрасті, апріорні константи. Сам Мілош Црнянський висував твердження про те, що модерна література повертає людину до «космічних втаємничених висот» [8, 67].

Так званий космізм у загальній концепції сербських експресіоністів, по суті, є ліричним сприйняттям єдності світу, природнім його відчуттям. М.Црнянський для характеристики цього явища запропонував термін «суматраїзм» (похідне від назви острова Суматра), у якому прагнув втілити власне бачення щодо прагнення людини доторкнутися до незвіданої і недосяжної далечини і стверджував здатність людини здійснити це прагнення. В основу його творчої концепції покладено ідею про невидимий оку всезагальний зв'язок речей, про вселенську єдність просторово віддалених об'єктів. Цим самим Мілош Црнянський робить значний внесок у розвиток сербського авангардизму, формулюючи свої ідеї у поезії «Суматра» (1920 р.) та у програмному тексті новоствореної течії «Пояснення «Суматри» (1920 р.). Концепція, що, врешті, викристалізувалася у Црнянського, полягає у тому, що у спустошений, позбавлений Бога світ поет привносить благодать всезагальної, космічної любові.

Його рання лірика позначена післявоєнним настроєм тотального розчарування, спустошеності, болю, індивідуальної поразки особистості та смерті. Ліричний герой збірки «*Лірика Таки*» (1919 р.) є абсолютним виразником цих ідей, що водночас ілюструють розрив із традицією, національними міфами та ідеалами.

Домінанта ліричного присуття не лише у поезіях М.Црнянського, але й у його прозових творах – ліричному романі «*Щоденник про Чарноєвича*» (1921р.) та у романі «*Переселення*» (1929 р.), який сербська літературна критика вважає кульмінацією його творчого життя. Цей лірично-історичний роман оповідає про історію сербського народу у ХVІІІ столітті у загальній тональності великої поеми у прозі. І знову художня концепція Црнянського ґрунтується на бінарній опозиції нестерпної реальності та суматраїстських прагнень, дійсного світу, розташованого у географічному просторі матеріальних об'єктів, та омріяного сну про ідеальний простір, у який треба переселитися. Власне художнє бачення ідеалізованого сну письменник виражає у творі за допомогою суматраїстських символів чистого блакитного неба, що вже мав місце у його «*Щоденнику про Чарноєвича*», та зірки-провідниці.

Після 1921-го року відбувається розшарування єдиного напрямку літературної діяльності покоління молодих письменників. Подальший перебіг літературного процесу визначають митці, які належать до другої хвилі сербського авангардизму, що досягла свого апогею у 1922-му році. Найвизначнішим серед цієї групи авторів став Растко Петрович.

Розвиток сербської літератури між двома світовими війнами позначився домінуючим напрямом надреалізму, представниками якого стали як раз письменники, згадані нами як ті, що належать до другої генерації, а саме - Душан Матич, Александар Вучо, Марко Рістич, Мілан Дедінац, Оскар Давічо. Водночас, на початку 30-х років XX століття можемо говорити про традиційну літературу, приналежними до якої були, з-поміж інших, Десанка Максимович (1898 – 1993) та Іво Андрич (1892 – 1975). Творчість останнього викликає зацікавлення не лише через статус автора як найвизначнішого письменника XX століття, але, перш за все, через сутнісні її характеристики, синтез традиційного та модерного у ній. З формальної точки зору І.Андрич «вписується» у означений нами хронологічний контекст, бо навіть у ранній своїй творчості має суголосні із М.Црнянським творчі константи, хоча у зрілому своєму періоді І.Андрич пише у реалістичній манері. Так само, наприклад, як і творчості М. Црнянського, творам І.Андрича був притаманний потужний струмінь ліричного. Стверджувати це нам дає змогу лірико-медитативна проза письменника, що являла собою твори «*Ex Ponto*» та «*Неспокої*». Ці твори, з огляду на жанрово-формальні та сутнісні характеристики (ліричним героєм в Андрича, зокрема, є людина війни), є яскравим прикладом не лише наявності, а й домінації поетичного (або ж ліричного) у Андричевій прозі.

Загалом, покоління письменників, центральною постаттю якого став Мілош Црнянський, не тільки наблизило сербську літературу першої половини XX століття до європейських літературних зразків, але й визначило подальший поступ літературного процесу, поклавши початок деяких явищ, що знайшли своє вираження у мистецьких пошуках сербських письменників другої половини XX століття, його кінця та початку XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Богдановић М.* Српска књижевност у књижевној критици. Књижевност између два рата / М. Богдановић. – Београд: Нолит, 1972; 2. *Вучковић Р.* Андрићева поезија у контексту експресионизма / Р.Вучковић // Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе. – Београд, 1981; 3. *Глигорић В.* Портрети / В. Глигорић. – Београд: Просвета, 1985; 4. *Деретић Ј.* Историја српске књижевности / Ј. Деретић. – Београд: Sezam Book, 2013; 5. *Bogdanović M.* Stari i novi: Sabrane

kritike / M. Bogdanović. – Beograd, 1961. – Knj.III; **6.** Deretić J. Miloš Crnjanski i srpska književna tradicija / J.Deretić // Letopis Matice srpske / urednik Antonije Hadžić. – Novi Sad : Matica srpska, 1993. – God. 48, knj. 115, sv. 1; **7.** Palavestra P. Književne teme / P. Palavestra. – Beograd: Kosmos, 1958; **8.** Palavestra P. Miloš Crnjanski i srpska pesnička avangarda / P. Palavestra // Itaka : revija za književnost, umetnost i mišljenje / glavni i odgovorni urednik Gojko Tešić. – Beograd:Tersit, 1995. – God. 1, br.0; **9.** Palavestra P. Srpski ekspresionizam u evropskom kontekstu / P. Palavestra // Glas – Srpska akademija nauka i umetnosti. Odeljenje jezika i književnosti / urednik Antonije Isaković. – Beograd: SANU, 1998. – Knj. 17.

Живкович І. (Загреб, Хорватія)

О čitanju Bulgakova kroz prizmu Dostojevskoga

У статті запропоноване висвітлення в зіставному аспекті специфіки творчого методу знакових представників російської літератури.

Ключові слова: творчість, Булгаков, Достоевський.

В статье предлагается освещение в сопоставительном аспекте специфики творческого метода знаковых представителей русской литературы.

Ключевые слова: творчество, Булгаков, Достоевский.

The article offers coverage in comparative aspect specificity creative method of outstanding representatives of Russian literature

Key words: creation, Bulgakov, Dostoevsky.

U tekstu *Bulgakov čita Dostojevskoga* Vsevolod Saharov opisuje susret partijskog funkcionara zaduženog za književnost – Kirpotina i Bulgakova iz 1939. godine i citira što je Kirpotin nakon toga razgovora zapisao u svoj dnevnik: „Samo sam jednom u svom životu razgovarao s Mihailom Bulgakovom. On me upitao: *koga volim od ruskih pisaca?* Odgovorio sam – *Puškina i Tolstoja*, a on je rekao: *A ja – Gogolja i Dostoevskoga*. Nakon što je malo razmislio, dodao je: *Odavno sam primijetio da se ljudima koji vole Puškina sviđa i Tolstoj, a onima koji vole Gogolja – Dostoevskij*. Složio sam se s njim. Na Bulgakovljevom pisačem stolu ležale su dvije knjige Dostoevskoga – *Idiot* i *Bjesovi*. I autor *Majstora i Margarite* je bolje od nekih profesionalnih stručnjaka za Dostoevskog znao da to nisu odvojena djela nego dilogija“.

O bliskosti Bulgakova i Gogolja napisano je mnogo tekstova. O tome su pisali M. Čudakova, J. Mann, M. Jovanović, V. Kataev i mnogi dugi, među kojima treba izdvojiti Volkera Levina i njegovu knjigu *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa*. Bulgakov je u mnogo čemu Gogoljev „dužnik“. Komici,

kojom su mu prožeta djela, naučio se u majstora devetnaestog stoljeća. Koristio je slične efekte, slična stilska sredstva – ironiju, grotesku, satiru. Naravno, i drugi su autori i njihovo stvaralaštvo vidljivi u Bulgakovljevim djelima – od Biblije do Goethea i njemačkih romantičara, od ruskih klasika do njegovih suvremenika.

Veze Bulgakova i Dostoevskog također su istražene (Saharov, Žolkovskij, Jovanović), ali uglavnom se ukazuje na filozofsku, idejnu povezanost njih dvojice kao stvaralaca likova, osobito u djelima *Majstor i Margarita* i *Braća Karamazovi*. Međutim, nas ovaj put zanima njihova povezanost u kreiranju priče – uvođenju likova i pokretanju radnje. Ne možemo ne uočiti sličnost početka moskovske fabule Bulgakovljeva *Majstora i Margarite* i početka romana *Idiot* Dostoevskoga, čija se radnja odigrava u Peterburgu. U ovom radu promotrit ćemo *početke* tih dvaju velikih romana ruske književnosti te ukazati na njihovu kompozicijsku sličnost, uzimajući u obzir, naravno, razlike između realističkog i modernističkog romana.

Jednom u proljeće, u vrijeme neobično vrućeg zalaska sunca u Moskvi, na Patrijaršijskim ribnjacima pojavila su se dva građanina.

Tako svoj roman započinje Bulgakov. Početna je rečenica jedan od ključeva kako romana, tako i Bulgakovljeve poetike uopće. Roman počinje priložnim oznakama vremena – *jednom u proljeće* – što nas odmah podsjeća na tip fikcije svojstven bajkama. Slijedi ponovno priložna oznaka vremena, već treća – *u vrijeme neobično vrućeg zalaska sunca* – koje opisuje toplinu i doba dana, ali još ne dobivamo odgovor na pitanje: kada? Je li to bilo pred tisuću godina ili relativno nedavno? Dakle, vrijeme se precizira prema godišnjem dobu, osjećaju topline i svjetlosti, a ne prema kalendaru, što bi bilo sasvim u redu kada bi se radilo o bajci ili djelu koje sa stvarnošću nema nikakvih dodirnih točaka. Međutim, sada slijedi navođenje mjesta radnje – *u Moskvi, na Patrijaršijskim ribnjacima* – sasvim konkretan toponim, t.j. ojkonom i hidronim iz stvarnosti, da bi iza toga uslijedio predikat – glagol *pojavila su se*. Znači, stvorili su se niotkuda (niti su došli, niti se dovezli), što nas opet navodi na fikcionalnost, čak „bajkovitost“ samog događaja, a tek na samom kraju rečenice smjestio se subjekt – *dva građanina*. I upravo nam ta riječ – *građanin* – nagoviješta da se radi o sovjetskom dobu, za koje je svojstveno takvo imenovanje, odnosno oslovljavanje, te time donekle odgovara na pitanje o vremenu radnje. S druge, stilističke strane poetičnost čitave rečenice razbijena je tako kontrastnim, suhim i grubim administrativnim izrazom, koji čitatelja iznenađuje i intrigira.

A kako počinje *Idiot* Dostoevskog?

Krajem studenog, za južine, oko devet sati ujutro vlak Peterburško-Varšavske željeznice punom se parom približavao Peterburgu. Bilo je toliko vlažno i maglovito da se jedva razdanilo [14].

I ovaj roman počinje vremenskim odrednicama, priložnim oznakama – *krajem studenog, za južine, oko devet sati ujutro*. Subjekt u ovoj rečenici nije osoba, nego vlak, a taj podatak nam također pobliže određuje vrijeme radnje. Ovaj put je to devetnaesto stoljeće, točnije njegov kraj, kada se željeznica kao tehnološka novina pojavljuje i kao čest motiv u književnosti. Sjetimo se samo Tolstojeve *Ane Karenine* i njezinog nesretnog završetka ili, nešto kasnije u hrvatskoj književnosti Matoševog *Notturna*.

Mjesto radnje romana *Idiot* nije Moskva, nego Peterburg, ali zajedničko je za oba romana da se radnja događa u glavnom gradu. Kao što znamo Rusija je zemlja dvaju glavnih gradova. U doba Dostojevskoga to je bio Peterburg, u Bulgakovljevo vrijeme – Moskva. Kako u politici, tako i u povijesti ruske književnosti važnost glavnog grada izrazito je naglašena i mnoga su djela posvećena bilo Moskvi, bilo Peterburgu kao glavnom gradu u određenom povijesnom razdoblju. U glavnom su gradu živjeli svi važni kulturni djelatnici, pa tako i najznačajniji pisci. Ako se tamo nisu rodili, onda su se naknadno doselili, jer se sve najvažnije tamo zbivalo, dok je provincija uvijek bila u drugom planu. Fasciniranost glavnim gradom – bilo pozitivna ili negativna – česti je motiv njihovog stvaralaštva. Kod Gogolja je ona obojena ironijom (*Nevski prospekt*) ili društvenom kritikom (*Kabanica*), a tu tradiciju nastavlja i Bulgakov, naravno, prenesenu u moskovsko okruženje. Koliko je Gogol' utjecao na buduće generacije književnika dovoljno govore riječi koje se pripisuju Dostojevskom – *svi smo mi izašli iz Gogoljeve Kabanice*, iako navodno pripadaju Eugène-Melchioru de Voguéu i upotrijebljene su kao citat bez navođenja izvora u njegovu djelu *Le roman russe* iz 1886. godine. U znanosti o književnosti postoji i pojam *peterburški tekst* koji su uveli pripadnici Moskovsko-tartuske semiotičke škole, a Olga Sazontchik u svojoj doktorskoj disertaciji analizira i razrađuje pojam *moskovskog teksta*, proučavajući stvaralaštvo nekolicine autora, radnja čijih se djela odvija u Moskvi (Bulgakov, Pasternak, Erofeev, Aksenov, Trifonov), pri čemu je Bulgakovljevom romanu posvećen velik prostor. I dok je za peterburški tekst *Idiota* karakteristično usporeno pripovijedanje, moskovskom je tekstu *Majstora i Margarite* svojstveno ubrzano pripovijedanje. Na primjeru tekstova koje uspoređujemo *Idiot* je pun opširnih opisa koji pripovijedanje usporavaju, filmskim jezikom rečeno – pun je dugih kadrova, dok je roman *Majstor i Margarita* mnogo dinamičniji. Dostojevskij pripada književnosti devetnaestog stoljeća, vremenu velikog književnog zamaha i opsežnih realističkih romana. Stoga ne čudi njegov opširan, detaljan opis vremena. Ipak, kao i Bulgakov, pri opisu vremena ni on ne daje odgovor na pitanje:

kada? U dvije duge rečenice s početka realističkoga romana dobivamo samo opis meteoroloških prilika. Bulgakov – u bržem dvadesetom stoljeću, u kojem se stil mijenja a opseg romana uglavnom smanjuje – ne koristi opise tolike širine, već vrijeme samo skicira u jednoj, prvoj rečenici. Naravno, njegovo doba je doba modernističkog romana, komponiranog po drugim pravilima. Dakle, oba romana počinju rečenicama koje opisuju vrijeme priložnim oznakama, ali pritom daju tek opis meteoroloških prilika, dok o vremenu radnje romana doznajemo implicitno iz rečeničnog subjekta.

Sljedeća paralela koju uočavamo između početaka tih romana jest uvođenje likova. Bulgakov odmah uvodi dva lika, kojima se ubrzo pridružuje treći. Već u drugoj rečenici romana nakratko ih opisuje i odmah uključuje čitatelja u raspravu prve dvojice. Odmah uočavamo gogoljevsku tradiciju ironije i vizualiziranu opreku činovnika i umjetnika, što i jest jedna od tema romana. Najprije doznajemo nešto o njihovoj odjeći i tjelesnoj građi:

Prvi od njih, odjeven u ljeto sivkasto odijelo, bio je rastom malen, uhranjen, ćelav, svoj je prilični klobuk nosio u ruci, a na dobro izbrijanu licu smjestile su se naočale neuobičajene veličine u crnom rožnatom okviru. Drugi je – plečati, ridokosi, ćupavi mladić s kapom kockastog uzorka, zabačenom na potiljak – nosio šarenu košulju s mekim ovratnikom, izgužvane bijele hlače i crne natikače.

Zatim ih pripovjedač imenuje:

Prvi nije nitko drugi doli Mihail Aleksandrovič Berlioz, predsjednik uprave jedne od najvećih moskovskih književnih udruga skraćenog naziva MASSOLIT i urednik debelog umjetničkog časopisa, a njegov mladi pratitelj – pjesnik Ivan Nikolaevič Ponyrev, koji piše pod pseudonimom Bezdomnyj.

Bulgakovljev roman (kao uostalom i romani mnogih autora pa i *Idiot* Dostoevskoga), nije nastao u jednom dahu, nego u mukotrpnim preradama niza raznih varijanti. Tako je, na primjer, opis likova u trećoj redakciji rukopisa bio ponešto drugačiji:

Jedan od njih imao je oko 35 godina i bio odjeven u jeftino inozemno odijelo. Lice mu je bilo glatko izbrijano, a glava poprilično ćelava. Drugi je bio desetak godina mlađi od prvoga. Nosio je široku košulju neprikladnog naziva „tolstovka“ i bio obuven u natikače. Na glavi je imao kapu.

U glavi neruskog čitatelja naziv spomenute košulje odmah se povezuje s Tolstojem, iako se tip košulje koju je on nosio i kako ga pamtimo po fotografijama na ruskom zove *kosovorotka*, a kod nas ruska košulja ili košulja s ruskim ovratnikom. Tolstoj će nas odmah podsjetiti i na Dostoevskoga, t.j. da glavni lik romana *Idiot*, knez Myškin nosi isto ime kao i veliki pisac – Lev Nikolaevič.

Ironična uporaba pridjeva debeo uz književni časopis dovoljno govori o odnosu Bulgakova prema književnoj produkciji u njegovo doba, a važnost urednika Berlioza za kulturu svijeta i Moskve (urbi et orbi!) ironizirana je

njegovom birokratskom, neliterarnom ulogom. Bulgakov je, izabравши prezime Berlioz, zasigurno htio podsjetiti na francuskog kompozitora i njegovo djelo *La damnation de Faust* (*Faustovo prokletstvo*), a možda i, dodjeljujući ga liku urednika „negativca“ iz vizure autora, izraziti i svoj stav o francuskom kompozitoru. Prezime mladoga pjesnika u toj redakciji (Popov) već sugerira jedan od motiva u nastavku radnje, odnosno razgovor Berlioza i Bezdomnoga o Bogu i stajalište samog Bezdomnog. Bulgakov je, dakle, likove uveo vanjskim opisom odjeće, naznakom njihove građe, navodeći im imena i zanimanje.

Dostoevskij pak, u tradiciji opsežnih realističkih opisa likove uvodi sporije, poput kamere koja kruži preko lica putnika u vagonu, kako bi se napokon zaustavila na dvojici koja sjede jedan nasuprot drugomu pored prozora. Opis likova vrlo je iscrpan. Najprije čitamo generalizirani izvanjski opis svih putnika:

Među putnicima bilo je i onih koji se vraćahu iz inozemstva; ali popunjeniji bijahu odjeljci trećeg razreda, sve pukom sitnim i poslovnim, koji nije izdaleka. Svi, uobičajeno umorni, otežalih kapaka tijekom noći, svi promrzli, u svih lica bijahu blijedožuta poput magle.

Zatim se autor, t.j. narator fokusira na dvojicu pored prozora koji sjede jedan drugomu nasuprot:

U jednom vagonu trećeg razreda u zoru se nadoše jedan nasuprot drugomu pored samog prozora dva putnika – obojica mladići, obojica gotovo bez prtljage, obojica jednostavno odjeveni, obojica prilično lijepih fizionomija i, na kraju, obojica poželješe zapodjenući razgovor.

I ovdje nam glagol-predikat *nadoše se* naglašava fikcionalnost književnog teksta, a izraz *jedan nasuprot drugomu* bit će važan tijekom radnje čitavog romana, kako u konkretnom smislu, tako i u prenesenom značenju – kada se nađu na suprotstavljenim stranama.

Iza toga slijedi opis jednoga od njih, i to vrlo detaljan opis lica i odjeće:

Jedan od njih bio je niska rasta, dobi oko 27 godina, kovrčave, gotovo crne kose, sivih, malenih, ali plamtećih očiju. Nos mu bijaše širok i plosnat, jagodice naglašene, a tanke usnice neprestano su se nekako drsko, podrugljivo, pa čak i pakosno osmježivale; ali čelo mu bijaše visoko i lijepo oblikovano te je popravljalo dojam loše oblikovanog donjeg dijela lica. Na tom se licu posebno isticalo beživotno bljedilo, pridajući čitavoj fizionomiji mladića izgled iscrpljenosti, bez obzira na dosta čvrstu tjelesnu građu, ali i neku strast, do boli, koja nije bila u skladu s drskim i grubim osmijehom te njegovim oštrim, samozadovoljnim pogledom. Bio je toplo odjeven u crni kaput od janječeg krzna, i tijekom noći nije zebao...

Upravo na kontrastu odjeće započinje opis drugog putnika:

... dok je njegov susjed bio prisiljen na svojim promrzlim plećima iskusiti svu slast vlažne ruske noći u mjesecu studenom, na koju, očito, nije bio pripravan.

Tek sada, sasvim usputno, doznajemo ponešto o vremenu kada se radnja događa, a autor nastavlja iscrpni opis drugog putnika – odjevenog prelagano za studeni, po čijoj se odjeći vidi da dolazi iz inozemstva:

Na sebi je imao dosta širok i debeo ogrtač bez rukava s ogromnom kapuljačom, upravo onakav, kakav često koriste putnici zimi negdje daleko u inozemstvu, u Švicarskoj ili, na primjer, u Sjevernoj Italiji, ne računajući, naravno, pritom na tolike udaljenosti na putu kao od Eydtkuhnena do Peterburga. No, ono što je bilo sasvim prikladno i zadovoljavajuće za Italiju, za Rusiju se nije pokazalo baš prikladnim. Vlasnik ogrtača s kapuljačom bijaše mladić, također star oko 26-27 godina, srednje visokog rasta, vrlo svijetle, guste kose, upalih obraza i slabe, zašiljene, gotovo potpuno bijele bradice. Imao je krupne, plave oči i smiren pogled u kojemu je bilo nešto tiho ali teško, nešto puno onog čudnog izraza prema kojemu neki već na prvi pogled vide u čovjeku epileptičara. Uprkos tomu mladićevo je lice bilo ljepušasto, profinjeno i mršavo, ali bezbojno, a sada i pomodrijele od hladnoće. U rukama mu se klatio neveliki zavežljaj od stare izbljedgele svilene tkanine, a u njemu se, izgleda, nalazio sav njegov putni imutak. Na nogama mu bijahu cipele s debelim donom i uopće nije izgledao – ruski.

Zanimljivo, ali i kod Bulgakova se pojava Wolanda, za moskovske prilike neobično odjevenog, neobičnog izgleda i ponašanja odmah povezuje s inozemstvom. Upravo kao što i odjeća potonjeg putnika u *Idiotu* nije uobičajena i tipična za Rusiju.

Kao i kod Bulgakova, neposredno nakon opisa vremena radnje, ili točnije rečeno vremenskih prilika, Dostoevskij uvodi dva muška lika. Pritom ti likovi nisu u ravnopravnom položaju, a ta „neravnopravnost“ iskazana je opisom njihove odjeće, što odmah nagovještava tko je u jačoj, a tko u slabijoj poziciji – baš kao u ruskoj izreci: *čovjeka se dočekuje prema odjeći, a ispraća prema pameti*. Značenje te izreke blisko je našoj – odijelo ne čini čovjeka, ali tekst *Idiota* sugerira i njezino doslovno značenje. U nastavku radnje upravo će slabiji (tjelesno, odjevno ili statusno) biti glavni likovi (autori se odlučuju za njih kao glavne likove upravo prema „*ispraća prema pameti*“, odnosno njihovoj moralnosti i etičnosti).

Vidimo da su opisi kod Dostoevskog daleko opširniji i detaljniji negoli kod Bulgakova i tek kasnije, kada prvi opisani likovi započnu razgovor, u koji se kasnije uključi i treći sudionik (Lebedev), saznajemo da je prvi opisani lik – Rogožin, a drugi – knez Myškin, dok se kod Bulgakova se kao treći lik uvodi Woland. Obojica autora treći lik uvode na isti način, tako da se on ubacuje u razgovor prve dvojice.

Kasnije će tijekom radnje biti još podudarnih motiva – siromaštvo Bezdomnog i Myškina, ludilo (koje to zapravo nije) glavnih likova – Bezdomnog i Majstora kod Bulgakova, te Myškina kod Dostoevskoga, ali to nije tema našeg rada. To je već opća literarna tema neshvaćenog pojedinca u društvu koje ne voli slabe, različite i drugačije (bolesnike, poštenjake, umjetnike).

Kod Bulgakova u samom početku romana doznajemo da se radnja događa u svibnju. Sunčana Moskva postat će poprište fantastičnih, nevjerojatnih, ali i mračnih zbivanja, i radnja kreće putem Gogoljeve tradicije, Bahtinovim

rječnikom, putem vizualizacije karnevalesknosti u tradiciji Rabelaisa. Već ta osunčanost najavljuje neku veselost, neke smiješne događaje koji će završiti – kako koji – dobro ili loše, dok sumornost i tmurnost kasnojesešnjeg Peterburga s početka romana *Idiot* u tradiciji kritičkog realizma već unaprijed najavljuju nesreću glavnih likova.

Iako nismo mogli zanemariti razliku dvaju stilskih razdoblja – realizma i modernizma, koja je, između ostaloga, vidljiva i u duljini rečenice (kod Dostoevskoga – detaljni opisi, digresije koje usporavaju tok pripovijedanja, a kod Bulgakova – kraća rečenica puna podataka, što pripovijedanje čini dinamičnijim), naš je cilj bio *opisati početke* ta dva romana i naglasiti njihovu veliku sličnost u kompozicijskim postupcima – *implicitnom opisu vremena radnje i uvođenju likova*.

A kako glavni likovi završavaju? Njihovi im autori neće na kraju dodijeliti ulogu potpunih pobjednika. Oba će glavna lika završiti kao moralni pobjednici, ali životni gubitnici. Myškin koji na početku dolazi u Rusiju, jedva donekle oporavljen od vlastite bolesti, povlači se svoj unutrašnji svijet, zatočen u vlastito tijelo iz kojega se više neće vratiti među ljude. Kao što je navodno rekao Čehov, doduše, govoreći o drami – *ako u prvom činu na zidu visi puška, onda ona u posljednjem mora opaliti*. I dok Dostoevskij piše filozofski roman o doživljajima kneza Myškina kao kronološku priču koja se razvija linearno od početka prema kraju i završava u skladu s Čehovljevim riječima, kod Bulgakova fragmentarna kompozicija, skupljena u kolaž rezultira modernističkim filozofskim romanom. Majstor (i Margarita) odlaze u vječnost, Bezdomnyj utočište nalazi u znanosti, postaje povjesničar i napušta književno stvaralaštvo. Na Bezdomnog se zapravo odnosi parafraza Čehovljevih riječi koja se pripisuje Nabokovu – *ako u prvom činu na zidu visi puška, onda ona u posljednjem mora zatajiti*.

LITERATURA:

1. Гроссманн Л. Поэтика Достоевского [электронный ресурс]. – режим доступа к кн.: http://az.lib.ru/g/grossman_1_p/text_1925_poetika_dostoevskogo.shtml, 01.02.2014;
2. Достоевский Ф.М. Идиот [электронный ресурс]. – режим доступа к кн.: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0070.shtml, 01.02.2014;
3. Жолковский А.К. О Смердякове (К проблеме «Булгаков и Достоевский») [электронный ресурс] // Сборник памяти Ю.М. Лотмана. – М., 1994. – режим доступа к ст.: http://www.booksite.ru/fulltext/dos/toj/evs/kii/dostojevskii_f/sbor_stat/87.htm, 08.11.2014;
4. Катаев В. Трава забвения // Новый мир . – 1967. - №7. – С. 3-129;
5. Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1978;
6. Ребель Г.М. Булгаков и Достоевский: к вопросу о художественной преемственности [электронный ресурс]. – М., 2011. – режим доступа к кн.:

http://nova.rambler.ru/search?scroll=1&utm_source=nhp&query=bulgakov+i+dostoevskij ; 08.11.2014; **7.** Сахаров В. Булгаков читает Достоевского [электронный ресурс]. – М., 2007. – режим доступа к кн.: <http://obulgakove.ru/statiy/90-bulgakov-chitaet-dostoevskogo.html>, 08.11.2014; **8.** Чудакова М. К творческой биографии М. Булгакова // Вопросы литературы. – 1973. – №7. – С. 231-255; **9.** Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. – 1976. – №1. – С. 218-253; **10.** Bahtin M. M. Problemy tvorčestva Dostoevskogo [digitalni resurs]. – režim: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0410.shtml, 01.02.2014; **11.** Bulgakov M. Majstor i Margarita. – Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1985; **12.** Bulgakov M. Master i Margarita. – Moskva: Sovremennik, 1986; **13.** Crnković Z. Napomena // Dostojevski F.M. Idiot. – Zagreb: Znanje / Zora, 1975. – S. 621-627; **14.** Dostojevski F.M. Idiot. – Zagreb: Znanje / Zora, 1975; **15.** Flaker A. Bulgakovljev MAJSTOR I MARGARITA (pogovor uz roman) // Bulgakov M. Majstor i Margarita. – Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1985. – S. 423-431; **16.** Jovanović M. Utopija Mihaila Bulgakova. – Beograd: Novo delo, 1975; **17.** Levin V. Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa // Arbeiten und Texte zur Slavistik. – 1975. – No.6; **18.** Rister V. Bulgakovljev MAJSTOR I MARGARITA i pitanje avangarde // Umjetnost riječi (Književnost, avangarda, revolucija). – Zagreb, 1981. – S. 345.-353; **19.** Sazončik O. Zur Problematik des Moskauer Textes der russischen Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2007; **20.** Solar M. Mihail Bulgakov: MAJSTOR I MARGARITA // Suvremena svjetska književnost. – Zagreb: Školska knjiga, 1982. – S. 34-38.

Іванова-Гіргінова М., Рускова Е. (Софія, Болгарія)

Случването на модерността в Яворова пиеса „Когато гръм удари, как ехото заглъхва”- реконструкции на персонажа

Мета статті показати як проявляється модернізм у другій п'єсі П. Яворова „Як завмирає відлуння після грому“ – взірця ранньої сучасної болгарської драми. Основний інструмент, який ми використовуємо в нашому дослідженні – це моделювання персонажів у п'єсі та розшифрування сучасних механізмів, закладених у їх конструюванні та реконструюванні. Простежується психоаналітичний експеримент у п'єсі Яворова в контексті пошуків його сучасників Ібсена та Стріндберга – досліджується фрагментарність сучасного індивіда, формування його ідентичності для того, щоб показати неминучий розпад цінностей старого сімейного стереотипу. Яворов розглядає рольовий статус персонажів, їх роздвоєння та викликані цим травми. В результаті дисекції Ази у чистову вигляді відкриваємо мотив відчуження, який повністю заповнює реакції героїв. Специфічною особливістю яворовського методу є звільнення персонажа від зв'язку із соціумом та відмова від соціальної детермінованості. Драматургічний фокус направлено у психологічні нетрі Ази та у болісні протиріччя, в яких вона живе.

Мотив відчуження розростається й розповсюджується на драматургічний простір як повна емансипація персонажа від середи та стану і поворот конкретних топосів до більш універсальної середи з більш європейським присмаком. У дослідженні акцентується увага на більш складній техніці створення персонажів, які одночасно функціонують як протагоністи та антагоністи, а також на інтертекстуальному діалозі зі сучасною західноєвропейською драмою. Яворов свідомо змінює ібсенівську модель аналітичної композиції, відкриваючи нові можливості для сучасного самовизначення своїх героїв. Цілісний аналіз показує, що фінал п'єси ламає характерну для модерніста Яворова травматичну суб'єктивістичну модель і головні персонажі присвячують себе надособистісній ідеї, пов'язують себе з такими метафізичними величинами як Бог та служіння іншим. У своїй останній п'єсі відомий болгарський модерніст П. Яворов переконливо показує, що з легкістю володіє інструментами сучасного драматургічного викладу і піднімає болгарську драму на рівень, сумірний з досягненнями російської та західноєвропейської ранньої сучасної драми.

Ключові слова: болгарська рання сучасна драма, техніки конструювання та реконструювання персонажів, аналітична композиція, інтертекстуальність

Цель статьи показать как проявляется модернизм во второй пьесе П. Яворова „Как замирает эхо после грома“ – образца ранней современной болгарской драмы. Основной инструмент, который мы используем в нашем исследовании – это моделирование персонажей в пьесе и расшифровка современных механизмов, заложенных в их конструировании и реконструировании. Прослеживается психоаналитический эксперимент в пьесе Яворова в контексте поисков его современников Ибсена и Стриндберга – исследуется фрагментарность современного индивида, формирование его идентичности для того, чтобы показать неизбежный распад ценностей старого семейного стереотипа. Яворов рассматривает ролевой статус персонажей, их раздвоение и вызванные этим травмы. В результате диссекции Азы в чистом виде открываем мотив отчуждения, который полностью заполняет реакции героев. Специфической особенностью яворовского метода является освобождение персонажа от связи с социумом и отказ от социальной детерминированности. Драматургический фокус направлен к психологическим дебрям Азы и мучительным противоречиям, в которых она живет. Мотив отчуждения разрастается и распространяется на драматургическое пространство как полная эмансипация персонажа от среды и сословия и поворот конкретных топосов к более универсальной среде с более европейским привкусом. В исследование акцентируется внимание на более сложной технике создания персонажей, которые одновременно функционируют как протагонисты и антагонисты, а также на интертекстуальном диалоге с современной западноевропейской драмой. Яворов сознательно изменяет ибсеновскую модель аналитической композиции, открывая новые возможности для современного самоопределения своих героев. Целостный

анализ показывает, что финал пьесы ломает характерную для модерниста Яворова травматическую субъективистическую модель и главные персонажи посвящают себя некоей надличностной идее, связывают себя с такими метафизическими величинами как Бог и служение другим. В своей последней пьесе известный болгарский модернист П. Яворов убедительно показывает, что с легкостью владеет инструментами современного драматургического изложения и поднимает болгарскую драму на уровень, соизмеримый с достижениями русской и западноевропейской ранней современной драмы.

Ключевые слова: болгарская ранняя современная драма, техники конструирования и реконструирования персонажей, аналитическая композиция, интертекстуальность

The aim of this article is to display how modernity happens in the second Yavorov's play "When Lightning has struck, how Echo dies away" as a pattern of early modern Bulgarian drama. The main instrument we use is the modeling of characters in the play as well as the articulation of modern mechanisms set in their construction and reconstruction. The psychoanalytical experiment in the play by Yavorov is studied in the context of the dramas by his contemporaries Ibsen and Strindberg through the analysis of the fragmentariness of the modern individual and the formation of its identity in order to reveal the inevitable disintegration of the values of the former family stereotype. Yavorov emphasizes on the role status of characters, their split personality and the traumas caused by this process. As a result of the dissections of the ego in its purest form the motive of alienation fully covering the reactions of the characters is established. A specific particularity of Yavorov's method is the liberation of the character from its relation with society and rejection of social conditioning. The dramaturgical task is focused on the inaccessible sides of the ego and the painful contradictions it lives in. The paper pays attention to the more complicated technique of construction of the characters functioning at the same time as protagonists and antagonists and emphasizes on the intertextual dialog with the modern West European drama. Yavorov consciously changes the Ibsen model of analytical composition opening new possibilities for modern self-determination of his characters. The thorough study confirms that the end of the play breaks the traumatic subjective model typical of Yavorov as a modern author. The main characters turn to a transpersonal cause, head for metaphysical values such as God and working for other people. In his last play the prominent Bulgarian modernist Yavorov convincingly displays the use to perfection of the instruments of the modern dramaturgical expression and raises Bulgarian drama to a level commensurable with the achievements of the Russian and West European early modern drama.

Key words: Bulgarian early modern drama, techniques of construction and deconstruction of characters, analytical composition, intertextuality.

Предлаганият текст се съсредоточава върху втората пиеса на известния български поет – естетически индивидуалист и декадент Пейо Яворов – „Когато гръм удари, как ехото заглъхва”. Този драматургичен текст и до ден днешен си остава предизвикателство за българското литературознание и театрознание, поради своята сложна и модерна за времето си конструкция. Необходимо е да се подчертае и различната положеност на драматургичната творба „отвъд” големия текст Яворов. Втората пиеса на твореца излиза от познатите и очаквани Яворови интертекстуални полета, далеч от разиграваната демонстративност на публичното му битие, на припознавани социални и литературни роли и маски. „Когато гръм удари” е моделирана изцяло в ключа на модерната европейска пиеса, поради което надскача литературните и театрални контексти на своето време и поражда проблеми в театралната и интерпретация и естетически припознавания.

Яворов, в типичния за него подход, предговаря и тази своя пиеса, като изтегля възможни нишки на прочит и рецепция в полето на модерността. Сам определя новата си драма като „експеримент”, сложен текст, *„алгебрическа задача с много неизвестни”*, опит *„във висшата математика”* на драматургичната техника, за да подчертае дълбинната референциалност на привидно баналния любовен триъгълник и заложените подводни камъни в него. Психологическият експеримент е кодиран в ранномодерната драма. Пиесата „Бащата” (1888) от Стриндберг, която е една от препратките на българския писател, като съпоставка и съизмерване на неговата творба, лежи изцяло в плана на хипотезата за възможна извънбрачна връзка, чийто плод е дъщерята в семейството. Подобно предположение не само разрушава патриархалния модел на общуване в семейството, но и отключва фундаментален архетипен конфликт между мъжа и жената като антагонистични полове. Сходна е ситуацията и при другата световноизвестна драма, която Яворов цитира, „Дивата патица” (1884) от Ибсен. В нея психологическият експеримент се извършва от едно от действащите лица, носител на свръхидеалистичния стремеж да внесе собствената представа за истина, която да просветли семейния живот на персонажите. Резултатът е самоубийство на нароченото за извънбрачно дете. Експериментът при Яворов е научен, и в частност психологически, а това е част от самата доктрина на ранномодерната драма на натурализма, формулирана от Зола, като последователно изучаване на съвременния живот в общите му и индивидуални прояви, както и на закономерностите, на които се

подчинява. Българският драматург провежда локален експеримент в своята лаборатория за разгръщане на характерите, за да потвърди, че в съвременния свят е невъзможно връщането назад към традиционното патриархално семейство. По логичен и красноречив начин пресъздава фрагментарността на модерния индивид и изследва формирането на неговата идентичност - ключов момент от разбирането на модерността.

Драматургът обръща изрично внимание върху универсалната конфликтна ситуация: лъжа-истина, конкретизирана в мотива *истината, излизаща наяве*. Писателската задача, която поставя пред себе си, е „*как засегнатите ще изживеят всеки своето поражение...и нищо повече от това. Аз не съм нито социолог, нито моралист – и искам да бъда само поет и художник*” [6, 257]. Сложността на драматургическото повествуване е налице: от една страна застава изпробването на нова драматургична техника, а от друга страна се проявява познатата двойственост и многоплановост на Яворовата мисъл. Втората линия работи под първата – като умело скриване, закодиране на истинската конфликтност в по-дълбинните нива на драматургическия разказ. Двете линии от своя страна трябва да бъдат психологически и ментално реконструирани и отново препоредени с оглед на невидимата фактологичност и явната конфликтност в пиесата. Как драмата реализира тази амбивалентна и сложна авторова претенция...и дали това не е заблуждаващ ход на автора, тъй като чрез разволя на драматургичното действие Яворов се самоопровергава, като изпуска поетично-художествената визия на конфликта и задълбава повече в морална проблематика, в социоанализа и психоанализа...Идеята ни е да сблъскаме различни нива в конструирането на пиесата, на видимите смисли и на това, което се крие зад тях – плана на референциалните значения, като от една страна разгледаме моралния казус в пиесата и неговото драматургично разиграване чрез двата класически мотива за изневяратата и незаконно роденото дете, характерни за по-големите наративи от втората половина на XIX в. („Мадам Бовари”, 1856, от Флобер, „Анна Каренина”, 1878, от Толстой, „Ефи Брист”, 1895, от Теодор Фонтане и т.н.). А от друга да реконструираме културно-историческия и политически контекст от началото на 20 в. и да разтълкуваме случващото се в чифлика на неговия фон.

И така в рамките на предговоряването на драмата Яворов споменава седем драматурзи, между които Ибсен, Стриндберг, Уайлд, Д'Анунцио,

Р. Брако, Пол Ервио и Анри Бернщайн, чиито пиеси са в набелязания конфликтен модел. Тази директна препратка към творчеството на негови съвременници свидетелства за натрупана драматургична култура и опит^{**}, които му позволяват да създаде една „*модерна европейска пиеса*“, лишена в много по-голяма степен от лични страдания и пристрастия, от поетически интертекст и автобиографизъм, вечно търсен от Яворовите изследователи, и съсредоточена върху аналитичността като драматургичен подход, характерен за модерната европейска драма на Ибсен и Стриндберг. Акцентът на Яворов е към реакциите на участниците в събитието „*тайната, която излиза наяве*“ – майката, съпругът и синът и биологическият баща. Как осмисля греха всеки един от тях?!

Известен на всички е методът на аналитичната композиция - позната още от античната драма чрез образцовия пример на Софоклевия „Едип цар“ и отново открит за модерността от Ибсеновия реалистичен цикъл. Чрез същия метод на ретроспекцията Яворов структурира драматургичното действие във втората си пиеса. Видима е липсата на асоциативната разфокусираност от първия му драматургичен текст. Конфликтът е центростремителен и компактен. Разкриването на извършения преди 22 години грях в българско-добруджанския чифлика на Попович от майката в пиесата Бистра Попович отеква в съдбата на семейството – синът Данаил и съпругът Сава Попович. Искрата е запалена от физическия баща, военният човек Витанов, носител на идеята за лишения от индивидуалност персонаж. Замислен като обобщен образ на Мъжа, който не се вписва в класическия модел на любовника-изкусител и прелъстител. В пиесата е представен като необходимият елемент в уравнението, героят, който постига целта (не случайно той е военен), прелъстява/насилва младата съпруга на своя приятел Попович и изчезва за дълги години от живота на семейството, за да се върне по-късно и да инициира разпознаването си на биологичен баща. От обикновено negliжирана и епизодична фигура в прочитите, Витанов се очертава като сериозен протагонист не само в рамките на любовния триъгълник, но и в самото действие. Кой всъщност е Витанов – през действието на пиесата от подпоручик стига до чин генерал, сирак, чиито родители са убити от турците, със сестра или убита или отвлечена в

^{**} В работата си на артистичен секретар и драматург на Народния театър (август 1908-февруари 1914) Яворов натрупва завидна теоретична култура и творчески опит в коментиране, рецензиране и анализиране на разнороден драматургичен материал от национални и чуждестранни пиеси, което безспорно развива таланта на драматурга.

харем (неизяснен- случайно или съзнателно – елемент в пиесата). Изпълнява две функции – да играе ролята на мъжа-оплодител и на военния човек „участник в две войни и една революция” – носител на порядъка и стабилността на реда в обществото, но парадоксално оказал се рушител на семейството като обществена ценност. Неговата лична драма е загатната, но неизяснена докрай – катализатор на процесите, носител на тайната за общността, изживяващ своята вътрешна драма на отхвърлен любовник и баща. Всъщност образът на героя е далеч по-сложен от натрапващите се в пиесата събития. Той е поредният Яворов самотник, направил опит да овладее своите безпътици. В младостта си Витанов е бил привлечен от топлината и хармонията на семейното щастие на младото семейство на своя приятел, от красотата и тайната на Бистра и съвсем естествено е пожелал да присвои чуждия живот, но категорично отхвърлен от героинята, той се подчинява в присъщия му военен стил и изчезва от живота на приятелското семейство. Следва израстване в кариерата, компенсаторно на несъстоялото се лично щастие и подсъзнателно постоянно очакване на това, отложено в годините и мечтано семейство. Цялостното му поведение и безпътицата му са плод на двойствената ситуация, в която се озовава – да е носител на обществения порядък, възплъщение на военна чест, насилник под напора на мъжката си страст и любов (най-вероятно) и живеещ с травмата на несъстоялото се семейство и отхвърлеността. За избистряне на латентната драма на този Яворов неудачник ще привлечем някои от направените съкращения на репликите на Витанов в първо действие. Големият монолог от първо действие – разбит впоследствие на отделни реплики и размиващ драмата на героя загатва, че в първоначален вариант на пиесата той е бил основен персонаж, а впоследствие е станало изместване на фокуса към Попович. Защото и двамата герои са построени върху символни ядра като „гласа на кръвта” и „дълга към рода” и обществената значимост на името и неговото наследяване.

„И никой няма да носи моето име в бъдеще... Аз ще умра за себе си и за другите, за целия свят. Струва ми се, че с мене ще умрат всички ония, които са живели преди мене и чиято кръв тече в моите жили!.../ Кръвта на умрелите вика в мене /.../ аз принадлежа на едно по-друго поколение, което вярваше в гласа на кръвта, дълга и в още някои неща, на които днешните хора се смеят. Имам ли аз кому да оставя едно име и един завет?... И да умра спокоен, че съм предал другиму, моя плът и кръв, като сам аз, роден наново или прероден в своите най-хубави сънища, в своите най-съкровени мечти, да ги досънува и да ги види сбъднати или да ги обогати, разшири и да ги предаде напред в поколенията... Бистра, слушаш ли ме, разбираш ли ме?”.

От този редуциран от драматурга монолог на Витанов, разкриващ началния замисъл за същността на образа, се налагат няколко тези: патриархалният модел за възпроизводството на рода тежи еднакво силно върху всички персонажи в пиесата, което сближава в голяма степен образите на Витанов и на Попович. Различното в двата персонажа е, че при Попович духовното е поставено като приоритет и продължение на интелектуалния и духовен опит, който се утвърждава в комуникацията и дебатирането, докато Витанов е военният човек, който залага на гражданската сила на името, на продължението на рода като наследствен процес. Проблемът с наследствеността има две ипостаси и се репрезентира от двата персонажа, изградени с различна драматургична техника. Става въпрос за открояващо се противоречие – видимо по-модернистичният от двата персонажа без съмнение е Попович, но той е решен в по-традиционната драматургична техника – чрез словесното саморазкриване, докато персонажът на Витанов е изграден чрез техниката на „празните места” (Р. Ингарден), в един цялостно изграден текст се заличават определени смислови моменти, така че словото да има неясен референт и да поражда повече конотации и да активизира читателя и зрителя. Самата тази техника е практикувана от модерни драматурзи като Ибсен, например, докато образът на Попович е изграден по правилата на традиционната психологико-аналитична аргументативност. Затова единият е изплъзващ се и неясен, а другият е разпознаваем и монолитен. Укрепналото драматургическо майсторство на Яворов, превръща Витанов в действителна фигура в драмата. Наблюдава се припокриване между рационалност и загадъчност, между пълнота и непълнота, което трябва да провокира херменевтичните способности на възприемателя. Персонажът на Витанов се стреми да наложи своето познание за истината, но тя се оказва ограничен, личен, частен вариант на знанието, което персонажите ще реконструират според собствените си психически потребности. Неговата действителна натура ще отключва драматичните ситуации и героите ще се разполагат по оста активност – пасивност, борбеност – съзерцателност, природа – условности на морала. Личното минало на всеки един от тях ще се превърне от статична в динамична величина, подложена на болезнена дискусия, в която индивидите ще бъдат подложени на натиска да направят избор, който може да доведе до тяхната себепромяна.

Вторият морален проблем, отново свързан с казуса на бащинството и наследствеността, принадлежи на съпруга и духовния баща Сава

Попович, който има силно персоналистично присъствие в пиесата. Неговата драма е от мисловно духовен порядък. Получил образование в Русия, хуманитарист и просветител, героят носи съзнанието за своя нетолстоизъм. „*Аз се старая да бъда просто човек, да живея в доброто, за да живеем в доброто, ние трябва да познаем истината в себе си и у другите: а това значи....да разгадаем велика тайна...не, „да не се противим на злото”, а как да го третираме човешки*”. Интелектуалец, той осъзнава проблема, но не може да го разреши. Неговият мироглед - смесица от толстоизъм и антитолстоизъм, е и неговата драма. Земевладелец с уклон към философизиране, Попович се оказва фантаст. Такава позиция по смисъл е безизходна, тя по същество е апория, която се отключва в момента на узнаване на истината. Търсач на абстрактната истината, Попович е абсолютно беззащитен в житейското ѝ овладяване. Той опознава страданието, неговия „*сладострастен привкус*”, но си остава в плен на една абстрактна доброта, която не може да умиротвори развихрилите се конфликти в семейството му. „*До днес аз не познавах страданието. Моите понятия за него бяха твърде смътни. Днес забелязвам, че то има вкуса на някакво сладострастие....Като че сега душата ми е по-пълна и по-реална. Сякаш по-рано съм я пълнил само с дим; разбира се, с дима на измислиците...*”.

Попович също не се развива, както и Витанов, остава затворен в абстрактността на доброто и изпада в самотата на своя съперник. Героят не изпълнява конотациите, заложили в името, да бъде духовен наставник, действащ морален авторитет, да прости и подаде ръка на изнемогващите в своето страдание близки, да намери път към повторното, този път истинско единение на семейството. Резоньорството и в двата мъжки образа на Витанов и на Попович е твърде видимо. Героите излагат тези, но реално не влизат в истинска дискусия. В западноевропейските образци бунтът на персонажите е ориентиран срещу ценностната система на обществото, докато в Яворовата пиеса, страданието на героите е твърде личностно, независимо от социалната им ситуираност.^{††} От втората Яворова драма отпадат проблемите на общественото мнение, предразсъдъците, социалното напрежение и тя се затваря в изключително камерна среда, в която дисекциите върху Аза са в чист вид, в резултат на което семейството се разпада окончателно, сякаш 22-годишният

^{††} Тази засилена субективност като линия на развитие на персонажа тръгва от първата Яворова драма, за да стигне до непредвидима дълбочина във втората му пиеса.

съвместен живот не е съществувал. Тягата към модерната европейска драма се носи от мотива за отчуждението, който изпълва изцяло реакциите и поведението на героите. Докато в първата драма на Яворов драматургичните образи успяват да преосмислят своите житейски ценности и да видят себе си и останалите в нова светлина чрез мотива за проглеждането, във втората пиеса персонажите опознават единствено собствената си екзистенциална самота и отчуждение. Драматургичният фокус е пренасочен към дебрите на Аза и мъчителните противоречия, в които докрай остава затворен. Но от един момент в развитие на действието следва прелом в развитието на персонажите – започват опитите на Бистра и на Попович да преминат „отвъд” своите метафизични страдания. Попович компенсаторно ще потърси полето на обществената изява с връщане към земята, по точно към патриархалната селска общност. По чисто възрожденски маниер героят издига училище, поправя черквата, образова селяните в земеделство, дори им подарява гората си. Всичко, което не може да направи за малката общност, семейството си, се пренасочва към голямата общност – селото. Но отчуждението и след тези дарителски жестове продължава да владее персонажа. В този план на отчуждение прави силно впечатление мотивът за чуждостта в пиесата и в тази посока една неочаквана Чеховска атмосфера пуска своите филизи в действието. Попович е роден в Бесарабия, учи в Русия, и закупува чифлика си от турчин след руско-турската война. Бистра е учила в Белгия в католическия пансион, където е учила и Лора, Нотр Дам дьо Сион (Антверпен). Данаил следва в Париж, а периферният персонаж поручик Друмев заминава за турска Македония. Както разбираме от думите на Витанов, семейството по-често посещава Букурещ, отколкото българската столица. Българските топоними съзнателно са избегнати като знак за обръщане на пиесата към една по-универсална среда, с по-европейски привкус. И първите актуални рецензенти на пиесата забелязват този факт: „... действащите лица са толкова българи, колкото французи, немци или руси” [3, 835], което имплицитно означава, че персонажите са еманципирани от връзката със средата, съсловието, и са потопени изцяло във вътрешните преживявания на обсебения ги психологически проблем.

Най-ярко решение на моралния казус в пиесата се посочва единствено в персонажа на Бистра, но и останалите правят своя нелек избор. Ако се вгледаме в символиката на имената и ги интерпретираме в по-свободен

контекст, прави впечатление загатването за четирите универсални елемента в името и поведението на героите. В Бистра е видим акцентът към избистряне, търсене на чистота, прозрачност. А в плана на поведението ѝ откриваме сълзи, плач, препратка към елемента вода - постоянно страдание, съпътстващо укриваната от нея в продължение на двадесет и две години тайна. Витанов се свързва с елемента на живота, огъня, пламъка, който се появява в неговите реплики. Попович гравитира към елемента на земята и свързаната с нея уседналост и стабилност, а синът Данаил може да се свърже с елемента на въздуха и известието за неговата незаконороденост се превръща в гърма, който разтърсва привидното спокойствие на „застоялата вода” на семейния живот, съпроводен „с отровно гниене” и „скрити процеси на вътрешно разложение”, според Яворов.

Образът на Бистра стои най-близо да западноевропейската парадигма на жената-страдалка, емоционално крехка, ранима и депресивна. Търсенето на решението на моралния казус тече при нея вече двадесет и две години и в края на краищата тя се оказва най-подготвена за развързката на събитията. Признаците на тлеещия в съзнанието и морален конфликт са: намразването на чифлика и отказът ѝ да го посещава като място на престъплението, нервните ѝ изблици, непрекъснатата тревожност и постоянното мълчаливо обговаряне на греха, което я кара да живее един паралелен живот, подчинен на отчуждението. В образът ѝ се пренапрягат двата архетипа на жената-майка и на жената-съпруга и любовница, желанието за продължаване на рода и желанието за съхраняване на семейството. „Аз съм измервала своя грях безброй пъти, питам се и сега: понеже не извиках, когато оня човек беше толкова смел, не съм ли сама искала да бъда насилена и победена?! Това всякога ми е било много тъмно, но все пак мисля, че е непременно тъй!”. Любимият на модернистите конфликт природа-култура намира израз в нейното поведение. С един век отстояние и културни натрупвания и промени може би ни е трудно да доловим какъв шок предизвиква погледът в най-интимните и съкровени кътчета на човешката душа, когато социалните условности падат и с откровеност се говори за онова, което се е смятало за непристойно, неблагоприлично, непозволено в едно външно свенливо патриархално общество, а именно за сексуалността. Критици като Андрей Протич разпознават *вътрешния*

глас на Бистра като израз на сексуалността [4, 820], а д-р Н. Тумпаров коментира вече цитираната реплика на Бистра: *Тя думи са в духа на Вайнингер доказателство за оная постоянна зависимост у жената от нейния пол, която Бистра съзнава като нещо неизбежно и непреодолимо. Затова нейната „съвест мълчи пред Бога”, укрепяна от природата* [3, 836]. В целомъдреното патриархално българско общество, където сексуалността е покрита с мълчание, забрана за изказване, сякаш несъществуване, Яворов оголва тайната на едно легитимно съпружество. Словото влиза в една забранена територия. Това е удар право в сърцето на патриархалното общество с представянето на възпроизвеждането не като радост и наслада от живота, а като принуда, породена от властващия механизъм на патриархалната нравственост и табуираност, чиято последица е травма и раздвоение на персонажа. Официалният рецензент на пиесата в Народния театър д-р Иван Шишманов [5, 860-861] предугажда опасностите, които грозят пиесата в лицето на консервативното обществено мнение, и я защитава със следния аргумент – *един мъчителен психологически случай в духа на Ибсена*, като се опира на авторитета на скандинавския писател в българската му рецепция, и назовава случилото се между Бистра и Витанов „*сделка*”, прехвърля сексуалността в посока към социалното и икономически разбираемото, и бърза да предпази персонажа на Бистра от типичните за пуританските общества квалификации на жената като *душевно болна* или *хистерична*, опит да се изтласка сексуалността в лоното на аномалното, осъденото от обществото и опитите да бъде изолирано от него. Чрез персонажа на Бистра и предизвиканите от него дискусии Яворов подрива видимо стабилния и *подреден* социално и емоционално свят на семейството, кара зрителят да разсъждава върху възприеманата традиционно като греховна природа на сексуалността и го полага в атомизирания свят на модерността. Показателно е, че драматичният конфликт не нарушава социалния статус на персонажите, но променя техния поглед към живота и те не могат да се върнат към стария семеен стереотип.

Поставен в сърцевината на конфликта, персонажът на Бистра бива натоварен и с допълнителни драматургични функции, които произтичат от чувството ѝ за идентичност и автентичност. За разлика от образа на Попович и Витанов, персонажът на Бистра няма разработена пълна предтекстова биография с изключение на важното за сюжета фабулно

събитие от преди 22 години. И това не е случайно. Драматургичният текст показва, че идентичността на Бистра е формирана от Попович, от човека, когото обича, като приема безусловно неговите възгледи за живота. В случая идентичността ѝ е неосъзната от нея, тъй като не е направила усилия да разбере себе си. Вместо съдбовната ѝ принадлежност към любимия мъж да внесе хармония в душата ѝ, тази неавтентична идентичност, проявила се по време на парадоксалната изневяра, която трябва да съхрани целостта на семейството ѝ, я принуждава да си зададе въпроса „*коя съм аз*”. Така установява болезненото разцепление вътре в самата нея, защото е нарушила стародавното понятие за чест и не може да търси признание, нито защита на своето достойнство сред останалите персонажи. С тази стъпка, стремяща се да поддържа патриархалното статукво с продължението на рода, персонажът на Бистра се превръща в антагонист на самия себе си в продължение на 22 години и влиза като такъв в сюжета на пиесата. Обиграването едновременно на две функции, протагонист и антагонист, от един персонаж показва сложността, с която Яворов възприема конфликтите в модерността, чието адекватно отразяване закономерно разрушава конвенционалните драматургични схеми и изисква прилагането на нови подходи в драматургичната техника.

В тази посока ще се спрем и на определения от автора като драматичен разказ послеслов на събитията „Как ехото заглъхва”. Обикновено вниманието се съсредоточава върху сцената между Олга и поручик Друмев като подсказваща и наподобяваща случилото се някога между персонажите на Бистра и Витанов. Сходен модел се разгръща в Ибсеновите драми, когато фабулата буквално се визуализира в сюжета, и така многопластово концентрира човешки взаимоотношения в единица време. Визуализирана сцена припомня житейското противоречие на дадения герой, установява повторението на миналото в настоящето като неусвоен житейски урок, който се изпречва пред персонажа с разрушителна сила. Яворов променя Ибсеновия модел и завършва по друг начин експеримента си. Бистра не наблюдава минал епизод от живота си. Олга не отговаря на привличането и на самотата на подпоручика, въпреки че отношенията ѝ със съпруга не се отличават с някогашната нежност и привързаност. Разкриването на произхода на детето, така многостранно дебатиран в предходната пиеса, отхвърля повторението на миналото, повторението на лъжата в семейните отношения. Персонажите са преодолели един конфликтен сблъсък,

принадлежащ на модерния свят, и вероятно в последвал драматургичен текст на Яворов ще бъдат изправени пред нови изпитания на модерността.

В хода на драматургичното действие Бистра избира страната на сина и неговата драма, макар че когато прави опит за самоубийство се аргументира със запазване на любовта на съпруга си. Противоречивостта на мотивите е отново характерна черта за безизходността, в която се лута модерният герой. Неуспешният опит за самоубийство, със същия револвер, принадлежал някога на Витанов, и могъл да спаси честта ѝ, само временно отлива натрупания драматизъм... В типичния за нея стил героинята бяга от проблема, като сменя пространството - в миналото напуска чифлика и не се връща вече в него, а сега напуска мъжа си и страната и заминава със сина си във Франция. Характерният Чехов мотив за бягството и търсенето на спасение другаде проявява и в развръзките на Яворовата пиеса. „Но в *„България няма пътища, по които човек може да следва душата си, ако тя е като моята... Само че тук те не живеят, а се давят, за да не полудеят, или след като полудеят....”*. Тези разсъждения на Бистра препращат към образа на чужденката Амели от първата Яворова драма, която също противопоставя тук и там, България и другия свят в контекста на цивилизация и варварство. Но втората пиеса измества темата към полето на екзистенциалната проблематика и нейното модернистично обговаряне от литературата.

Интересно и изненадващо (в контекста на Яворовото творчество) е пътят към Бога, по който тръгва героинята. Противопоставянето между тук и там е подсилено от нейния избор да приеме католицизма, и то в една особена негова разновидност, а не православието. Бистра поема пътя на духовното уединение, постъпва в ордена на Société des Solitaires de la Retraire Chrétienne - общност, в която участващите носят монашески дрехи, но не правят обети, работят, подражавайки на Исус, и разговарят рядко, предимно вечер. *„Религията я успокои”*, казва нейната снаха. И докато съпругът ѝ се превръща в духовен баща за селската общност, тя избира Бога като път за възстановяване на изгубената хармония и посвещаване на душата си на съпруга –свetic. Финалът на пиесата разчупва втвърдения за модерниста Яворов травматичен субективистичен модел. Герои като Бистра и Попович преодоляват субективистичната насоченост в мисленето и поведението си и се отварят към една надличностна кауза, свързват се с

метафізичні величини като Бога і служенето на другите. Това по някакъв начин опровергава думите на самия Попович, че смисълът на брака се състои не в благословията на попа, а на природата. Героите надмогват природния модел, за да оживее културният и духовният модел. В последната си пиеса Яворов дава знак за извеждане на метафізичната проблематика в творчеството на друго ниво, необичайно за цялостното му творчество дотогава.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Тенев Л. Разкъсани мрежи. – София: Български писател, 1984;
2. Топалджикова А. „Когато гръм удари ... как ехото заглъхва” Феноменът на огледалото – няколко различни гледни точки към него // Българското драматургично наследство: нови прочити. – София: ИК Проф.Петко Венедиков, 2006;
3. Тумпаров Н. „Когато гръм удари”, драма от П. К. Яворов // Демократически преглед. – 1912-1913. – Кн. 9-10. – С. 1241–1252 // Български театър. – Т.2.: Документални материали 1900-1917: Свитък втори: 1907-1917. Съст. Св. Байчинска. – София, 2012. – С. 835;
4. Протич А. „Когато гръм удари...”, драма в 3 акта от П.К.Яворов // Пряпорец. – 1913. – №25, 26, 27, 28 от 15, 16, 17, 18 10.1913 // Български театър. – Т. 2: Документални материали 1900-1917: Свитък втори 1907-1917. Съст. Св. Байчинска. – София, 2012. – С. 835;
5. Шишманов И. „Когато гръм удари” от П.К.Яворов // Свободно мнение. – Кн. 11, 9.11.1913. – С. 3-14 // Български театър. – Т. 2: Документални материали 1900-1917: Свитък втори 1907-1917. Съст. Св. Байчинска. – София, 2012. – С. 860-861;
6. Яворов П. Събрани съчинения. – Т.3. – София: Български писател, 1960.

Карацуба М.Ю. (Київ, Україна)

Архетип інцесту як порушення заборони у слов'янській народній баладі

У наведених нижче статті подається розгляд одного із показових мотивів у народній баладі слов'ян – мотив інцесту (кровозмішування) : класифікація і трансформація мотиву у різних слов'янських народів, показові сюжети, етичні настанови у народних баладах з мотивом інцесту. Простежується також тісний зв'язок мотиву із віруваннями окремих слов'янських народів.

Ключові слова: *інцест, сюжет, народна балада, мотив.*

В приведенной статье рассматривается один из распространенных мотивов в народной балладе славян – мотив инцеста (кровосмешения): классификация и трансформация мотива у разных славянских народов, показательные сюжеты,

этические ориентиры в народных балладах с мотивом incesta. Прослеживается также органическая связь мотива с верованиями отдельных славянских народов.

Ключевые слова: *incest, сюжет, народная баллада, мотив.*

In the resulted article one of widespread reasons is examined in the folk ballad of Slavs is reason of incesta (incests): classification and transformation of reason for different Slavonic people, model subjects, ethics orienteer in folk ballads with reason of incesta. Organic connection of reason is traced also with the beliefs of separate Slavonic people.

Key words: *incest, subject, folk ballad, reason.*

Насамперед наведемо кілька вступних зауваг, пов'язаних із витоками появи мотиву інцесту у значному прошарку фольклорних текстів на слов'янських теренах. Інцест, інакше – кровозмішування – доволі популярний мотив у народній творчості, зустрічається у різних жанрах фольклорних творів, зокрема у казках, баладах, народних піснях. Безперечно, у повсякденному житті кровозмішування перебувало у суспільстві під забороною.

У слов'янському фольклорі тема інцесту представлена кількома групами оригінальних текстів. Так, у болгарському фольклорі наявні міфологічні оповідання про кровозмішування між різностатевими близнюками, в яких відтворено сюжет про «небесне весілля». Давність подій, коли відбувся інцест, що сягає часів першотворення на планеті, відтак належить до найбільш нечисленних текстів, де цю подію зображено як нормальну і виправдану. Інцест може знаменувати появу нового космічного циклу, як, скажімо, у фольклорі південних слов'ян (інцест із братами зустрічаємо у легендах про Бабу Марту). До речі, звернення до теми інцесту брата і сестри пов'язується із купальським циклом, зокрема, із багатьма святковими обрядами на Івана Купала. Корені цього явища, вочевидь, треба пов'язати із уявленнями про сексуальну свободу на цей період, з іншого боку, саме із цим святом пов'язане ворожіння на нареченого та інші матримоніальні ритуали. Зокрема, в Сербії в ніч на Іванів день дівчата вирушали в гори, запалювали там багаття і співали пісні про Марту і її дев'ятьох братів, вочевидь наявний натяк на кровозмішувальні стосунки. Виконання балад про інцест на Іванів день – характерний обряд і у словенців.

Підкреслимо, що у народних баладах інцест завжди рішуче засуджується, даремно ті, що його вчинили, вважали себе не гідними жити серед людей після цієї жакливої події, незрідка накладали на себе руки чи усамітнювались до кінця життя.

Ще одна важлива тема пов'язана із наслідками інцесту та покарання за нього. Показовими у цьому відношенні видаються нам тексти балад східнослов'янського регіону, наслідки інцесту в окремих баладах виявляються різними, порівняємо, скажімо, мотиви перетворення брата і сестри на квітку, чи мотив, коли брата і сестру не чіпають хижі звірі, чи, наприклад, коли вони не можуть потонути у воді, або принципово інший мотив – коли брата і сестру не беруть до монастиря після трагічної події – інцесту.

Цікавими також є етиологічні вірування щодо мотиву інцесту, промовистими у цьому відношенні виступають тексти, що належать до болгарської народної традиції. Саме з інцестом пов'язували давні вірування щодо походження плям на місяці. Близькі родичі, що вступили у аморальні стосунки, порушивши табу, переступивши моральну межу, каралися Богом, і потрапляли на місяць. Саме із кровозмішувальним злочином пов'язувалися у народній уяві численні стихійні лиха – шквальні вітри, проливні дощі й грози, кривавий дощ, повінь – як своєрідна помста природи і покарання за інцест. Наслідки кровозмішувальних стосунків для родичів теж були страшними, зображувалися різні аномалії у розвитку народжених після інцесту немовлят – діти були слабкими і хворобливими, мали зовнішні і психічні вади, можливим було також народження відьми, вурдалаки, вампіра чи змія, зрідка на цих істот перетворювалися учасники інцесту.

Ще більш оригінальним є зв'язок мотиву інцесту, як і деяких інших мотивів «дива», дивовижних, непересічних подій, з апотропеїчними уявленнями. Так, скажімо, на Юр'їв день, аби захистити свіже молоко від відьомського ока, під стріху селянської оселі ставили хлопчика і дівчинку (брата і сестру), одягали їх у святкове вбрання, промовляючи, що тоді лише відьма зможе забрати молоко з коров'ячого вимені, коли зійдуться у шлюб ці діти. Такий обряд пов'язують із македонською народною традицією.

У статті Т.Агапкіної про інцест у словнику «Славянская мифология» («Слов'янська міфологія») [1] з інцестом пов'язується також походження матерної лайки. У російських народних віруваннях наявний сюжет, коли у результаті підступних дій диявола чоловік убив батька, взяв шлюб із матір'ю, відтоді, лаючись, він згадував її ім'я.

Розвиваючи далі функціонування мотиву інцесту в народній традиції слов'ян, зауважимо, що в основі сюжету багатьох балад і практично усіх слов'янських народів присутній мотив інцесту брата і сестри, матері і сина, такого, що відбувся, чи того, якого вдалося уникнути. Така тематика наявна

й у жанрі історичної балади, що тематично пов'язана із боротьбою слов'янських народів проти татарського та турецького поневолення.

Подібний мотив простежується у народних поетичних зразках слов'ян, насамперед у болгарських і македонських піснях про брата і сестру – подружжя і про матір – їхню рабину: «Яничар і Руса Драгана», «Хан Татар і Тодорка», у баладах про Михайла-воеводу, а також у пісні сербів і хорватів про брата, який забирає у полон сестру, можливий варіант – купує її на невільницьком ринку. Схожі мотиви, до речі, спостерігаються і в українських та білоруських піснях та баладах, аналоги є і в російському фольклорі. Зауважимо, що драматизм оповіді як показова ознака жанру набуває у баладах цього циклу нечуваної сили, до сюжету залучено обов'язкові несподівані збіги і випадковості, що тягнуть за собою жахливі наслідки.

Варто погодитися із тезою Б. Путилова стосовно змін і трансформацій, яких зазнала тема інцесту: показовою у цьому відношенні стає баладний мотив про інцест брата і сестри [6, 4] – від міфічних сюжетів про брата і сестру як «перших людей», що беруть шлюб, від яких бере свій початок рід людський, а також світ птахів і тварин, до більш пізніх уявлень про інцест як жахливий побутовий учинок, витоки якого слід шукати або у випадковому збігові обставин, або у свідомому порушенні морально-етичних норм. Зауважимо, що оцінка стосункам із кровозмішуванням у перших давніх архаїчних текстах дається різна – від ідеалізованого трактування до сприйняття такого вчинку як страшного злочину, що заслуговує на покарання.

У народних баладах на слов'янських теренах поширеними є уявлення про інцест як нечувано жахливу подію, дізнавшись про яку герої відчують сором, жах і відчай, найчастіше наявний сюжет попередження інцесту, і усунення при цьому, не в останню чергу, протиріч і конфліктів у межах родини, особливо у періоди національного поневолення. Коли ж інцест все-таки відбувся, шляхи учасників розходяться, вони знаходять собі притулок у віддалених куточках, подалі від людського ока – у глухому лісі, у монастирських стінах, насамперед аби уникнути зустрічі одне з одним, нечисленними є епізоди із самогубством учасників інцесту.

Практично усі сюжети представлено як непередбачений інцест, сказати б, інцест через незнання про близькі родинні стосунки, відтак можна говорити про відсутність провини героїв, вони – лише жертва збігу обставин, адже часто-густо їх (йдеться про брата і сестру) було розлучено у ранньому дитинстві родичами, або їх полонили турки чи татари.

У баладах раннього періоду, тобто у найбільш архаїчних текстах, зустрічаємо ідею невідворотності долі героїв, які обов'язково мають зустрітися і покохати один одного. Ніби сперечаючись із неминучою долею, фатумом, близькі намагаються розвести, розлучити їх, аби позбавити небажаного шлюбу. Проте усі намагання уникнути їхньої зустрічі у дорослому віці незрідка видаються марними. Тоді на часі інший спосіб уникнути інцесту – залишити пам'ятний знак на тілі дітей, своєрідну мітку, яка допоможе їм пізнати один одного. Таке застереження виявляється доречним, у багатьох баладах сестра пізнає брата саме завдяки таким знакам, це може бути родимка, шрам, пляма тощо. Сам процес пізнання відбувається у промовистий спосіб, йому можуть передувати певні природні застороги – сильний вітер, що гасить полум'я, чи навіть кривавий дощ. Нечисленними є й балади, зокрема, характерні для болгарської народної традиції, про ще більш жакливі наслідки інцесту – народження неповноцінної дитини, дитя-чудовисько обов'язково має бути знищеним.

Зауважимо, наявність мотиву інцесту у народній баладі може виступати незаперечним свідченням аналізу цього явища із позицій моралі досконалої патріархальної родини, в якій наявні усталені уявлення про спосіб взаємин між її представниками, про своєрідну родинну мораль. Оскільки інцест рішуче засуджується, йому не має не лише виправдання, але і логічного пояснення у світлі нового бачення родинних взаємин, появу такого мотиву слід тлумачити як свідчення рішучого розриву із архаїчними уявленнями про родинний устрій. А якщо пояснення цього явища не знаходиться, залишається лише трактувати його як таке, що суперечить добрій волі людини, адже є вищі сили, рок, сильніші за неї.

Цікаво також відстежити форми інцесту, характерні для баладних традицій різних слов'янських народів. Скажімо, у російській народній баладі характерними виступають такі форми інцесту, як то: інцест між братом і сестрою (герой одружується із своєю сестрою, знаючи про родинні зв'язки, герой одружується із сестрою, не знаючи про них – інцест у формі шлюбу, наприклад, балади «Брат одружився із сестрою», «Парубок звільняє дівчину із полону»); інцест як результат насильства (брат/брати здійснюють насильство над сестрою, не відаючи про родинні стосунки) – інцест у формі насильства - «Діти удовиці»; інцест між матір'ю і синами, братами і сестрами, коли матір просить сина чи синів взяти її чи їхню сестру за дружину.

На всьому українському просторі також популярними є народні балади про кровосуміш, проте безпосереднє зображення інцесту як такого – відсутнє. Наявність мотиву інцесту в окремих варіантах баладних творів не означає, що фольклорний твір бере свій початок у добу функціонування патріархальних відносин, - цей мотив потрапляє до фольклорних сюжетів як норма хронологічно далеко віддаленої від сьогодення дійсності і як такий, що отримав рішуче засудження з позицій народної моралі пізнішого часу, особливо від доби християнізації суспільства. В українській баладі інцест недвозначно розглядається як негативне протиприродне явище, проте не є відкриттям, що в старовинних космогонічних міфах, у давньогрецькій міфології подружнє життя богів, близьких родичів (братів і сестер, батька й дочки, матері й сина) – явище звичайне і цілком ординарне. Народна свідомість і мораль трактує інцест як трагічну аномальну подію, а відтак – цей учинок є порушенням суворих заборон. Тому, очевидно, й практичне його зображення у текстах народних балад – відсутнє.

Дослідники української балади відносять народні балади про інцест до найдавніших пластів народної творчості, серед найбільш поширених сюжетів наводять добре відому баладу про сестру та її дев'ятьох братів, що є розбійниками. Нагадаємо, що представлений текст існує у понад ста різних варіантів, найбільш показовим і промовистим нам видається балада «Жила вдова на Подолі», де за сюжетом дев'ять синів і єдина дочка матері, що жила на Подолі, зустрічаються після тривалої розлуки, коли сестра їх уже вийшла заміж за крамаря, а брати давно стали розбійниками. Перевозячи разом із чоловіком крам, сестра стає жертвою нападу братів у лісі, чоловіка її вбито, а її брати забрали із собою (наводимо рядок: «Взяли крамаря убили, а крамарку полюбили»). Дізнавшись про родинні зв'язки, нападники відмовляються від награбованого, хочуть віддати його сестрі, але та забажала, аби вони повернули до життя її коханого чоловіка: «Ой не треба мені та й золота того, А віддайте мені крамарика мого». В іншому варіанті подібний сюжет зафіксований на Закарпатті у народній баладі «Била в Дана красна жона». У центрі балади – образ вродливої дівчини Данихи (від імені її чоловіка – Дана). Аби знаходитися подальше від суєтного світу Даниха з родиною знаходить притулок у кам'яному будинку в лісі. Проте вночі до їхньої мирної оселі вдираються розбійники, вбивають її чоловіка і сина, а самі проводять з нею ніч. Тільки один її брат не чіпав, за що йому подаровано життя – коли брати довідалися, що Даниха – їхня сестра, вони піднялися на високу гору і стрибнули у глибоку воду. Сталося

диво – вісім братів навіки пропали у воді, а менший брат, що не чіпав сестри, весь час випливав із води на поверхню. Отже, як бачимо, справедливість відновлено, також в останньому епізоді показовим є звернення до споконвічного вірування про очищувальну силу води, адже порятунку від страшного злочину розбійники шукають саме в ній, тут маємо звернення до пласту архаїчних вірувань про зцілювальну і відновлювальну силу води.

Простежується також мотив інцесту між сином і матір'ю, скажімо, у баладі «Ходило дівчатко коло визлої води», де у хазяйку-шинкарку закохується її син, якого разом з братом вона народила поза шлюбом і після народження викинула до «визлої води», яка, проте, винесла її дітей на берег. Через багато років сини випадково потрапили до її шинка. Один із них, дізнавшись правду, перешкоджає шлюбну матері і брата. Сюжет з інцестом, як бачимо, широко представлений і в українській народній баладі.

Насамкінець зауважимо, що ідейне наповнення балади про інцест може бути адекватно трактоване за умови врахування поєднання у сюжетній структурі двох різнопланових первинних світоглядів та подальші зміни в його трактуванні, спричинені плином часу та впливами регіональних фольклорних традицій. Язичницька духовна спадщина використана у цьому випадку для художньої аргументації і панування засад нової моралі, що засуджувала інцест, а також для чергового тріумфу настанов християнських релігійних учень, тому можемо зауважити, що балади з розробкою цього сюжету належать не лише до загальноукраїнського, а й до загальнослов'янського та світового культурного фонду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Агапкина Т.А.* Инцест [електронний ресурс] // Славянская мифология. Словарь. – режим доступа к кн.: <http://pagan.ru/slowar/i/incest8.php>; 2. *Горалек К.* Взаимосвязи в области славянской народной баллады // Русский фольклор. – 1963. – Вып. 8. – С. 100-101; 3. *Гримич М.В.* З історії двох українських народних балад про інцест // Народна творчість та етнографія. – 1990. – №3. – С. 38-41; 4. *Краюшкина Т.В.* Мотив инцеста в русских народных волшебных сказках и балладах [електронний ресурс] // Центр славяноведения ИИЭА ДВО РАН. – режим доступа к ст.: <http://refdb.ru/look/1432303.html>; 5. *Мелетинский Е.М.* Об архетипе инцеста в фольклорной традиции // Фольклор и этнография. – Л., 1984; 6. *Путилов Б.Н.* Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте. – М., 1964.

Кортенска М. (Благоєвград, Болгарія)

П.К.Яворов - разширяване на културно-историческото му наследство

Стаття ґрунтується на дослідженнях драматургічної, театральної та критичної діяльності П.К. Яворова, яка суттєво розширює реальні межі його культурно-історичної спадщини. Наукова розвідка базується на створенні авторкою театрального літопису, в якому описується кожен день життя Яворова, а також на розшифруванні протоколів Національного театру в Софії, складених самим Яворовим. Після 1908 р. Яворов пов'язує своє життя з Національним театром і працює в якості Художнього секретаря, режисера та перекладача, а з 1910 р. він присвячує себе драматургії й пише драми „Біля підніжжя Вітоші“ та „Як замирає відлуння після грому“. Наукова стаття розширює спадщину Яворова, підкреслюючи його неоціненний внесок у розвиток нової болгарської культури і додаючи до поетичної спадщини Яворова також і його внесок як театрала-драматурга, режисера, перекладача, критика. Так Яворов є творцем важливої культурної інституції у Болгарії після Звільнення – Національного театру і так переконливо збагачується його культурно-історична спадщина.

Ключові слова: модернізм, болгарська драматургія, театр і критика, культурне місіонерство.

Данная статья основывается на изучении драматургической, театральной и критической деятельности П.К. Яворова, которая существенно расширила реальные границы его культурно-исторического наследия. Исследование базируется на создании автором театральной летописи, в которой описывается каждый день жизни Яворова, а также на расшифровке протоколов Национального театра в Софии, составленных самим Яворовым. После 1908 г. Яворов связывает свою жизнь с Национальным театром и работает в качестве Художественного секретаря, режиссера и переводчика, а с 1910 г. он посвящает себя драматургии и пишет драмы „У подножия Витоши“ и „Как замирает эхо после грома“. Научная статья расширяет наследие Яворова, подчеркивая его неоценимый вклад в развитие новой болгарской культуры и прибавляя к непреходящему поэтическому наследию Яворова также и его вклад как театрала-драматурга, режиссера, переводчика, критика. Так Яворов является строителем важной культурной институции Болгарии после Освобождения – Национального театра и так убедительно формируется расширение его культурно-исторического наследия.

Ключевые слова: модернизм, болгарская драматургия, театр и критика, культурное миссионерство

This report is based on surveys of the dramaturgical, theatrical and critical work of P. K. Yavorov which has certainly broadened the real boundaries of his cultural and historic heritage. The survey is based on drafting a theatrical chronicle of each day of Yavorov's life, as well as a reading of protocols of the National Theatre in Sofia written by Yavorov himself. After 1908 Yavorov became associated with the National Theatre as an artistic

secretary, director and translator and as of 1910 he dedicated himself to dramaturgy by writing his dramas „At the Foot of Vitosha Mountain“ u When Thunder Strikes How the Echo Fades Away“. The scientific expose expands Yavorov's heritage, outlining his more valuable contribution to the new Bulgarian culture and adds to Yavorov's eternal poetic heritage his contribution as a theatrical worker – a playwright, director, translator, critic. Thus, Yavorov appears as a builder of the important cultural institution in Bulgaria after the Liberation – the National Theatre. That is a convincing expansion of his cultural and historic heritage and contribution.

Key words: *modernism, Bulgarian dramaturgy, Theatre and criticism, cultural missionary.*

Във второто десетилетие на 21 век, сто години, след трагичната смърт на Яворов, в прочита на творчеството му искам да открия няколко важни момента, които разширяват неговия принос и го превръшат в емблема на културното мисионерство и модерност.

Първият е осъзнатият от него и събратята му от кръга „Мисъл“ - Пенчо Славейков, Петко Тодоров и д-р Кръстев, стремеж, след Освобождението на България, към генерални преобразования в културата, взаимосвързаното обновление на естетиката, литературата, драматургията, театъра, критиката. Новата българска култура се нуждае от наваксване, от цялостно задвижване на всички нейни звена към качествено нови художествени насоки от дотогавашните, нужни са усилия за промяна на целия комплекс от културни дейности, създаващи предпоставки за нов цивилизационен модел, обърнат към европеизирането, към модерността. Затова в центъра на приноса на Яворов и събратята му от „Мисъл“ се откроява с днешна дата градежа на културни институции, като Народната библиотeka и Народния театър в София, издаването на списание „Мисъл“, преводи, критика, театрална дейност. Тази историческа роля поставя Яворов в един по-широк контекст от това да бъде разглеждан единствено като гениален поет. Именно тази мулти креативност, това културно мисионерство, считам за истинския формат в прочита на неговото културно-историческо наследство.

Днес, във второто десетилетие на 21 век тази мулти креативност прави Яворов синхронен с представата за съвременната култура, непреходен като всяка голяма личност, която надскача времето си. Мотивацията на настоящото изследване е именно разширяване на познатата досега творческа биография на Яворов, като поет или главно като литературен деец. Значителният му принос, свързан с драмата, театъра, превода, критиката, та дори с режисурата, потвърждават, че Яворов е не просто

талант, а мисионер, с модерни възгледи. Разкривайки го в такъв общокултурен фокус, 100 години след смъртта му, е важно да осмисляме непреходността на неговото дело- като емблема на културното мисионерство и модерност.

Наследник на първото поколение след Освобождението- строители на съвременна България, Яворов е една от фигурите, превърнала се в строител на цивилизована България. Неговият път - житейски и творчески, разкрива драматичните усилия за модернизиране на обществото и културата. Като в борбата с предрасъдците, в изграждането на ново отношение към индивида и общочовешките ценности Яворов има принос като личност, като водач за преобразуване на обществото.

Житейската драма на Яворов е всъщност драма на духовното развитие от началото на 20 век, в България. Пейо Крачолов от Чирпан, телеграфистът от Анхиало, не достатъчно образован, както съратниците си в кръга „Мисъл“, завършили в Европа, извървява своя сложен и труден път, за да се превърне в Яворов, един от културните мисионери и създатели на цивилизована България на картата на Европа, в началото на 20-ти век. Специализира във Франция на два пъти, научава

езика и се докосва до модерната култура на Европа, става част от съграждането на две основни културни институции на България след Освобождението, крепители на националната ни идентичност, език и култура- Народната библиотека и Народния театър.

Своео **културно мисионерство** Яворов изпълва и с невероятната си чувствителност, индивидуалност и решимост, съчетани с талант и непреклонна енергия за създаване на културно пространство от нов тип, с модерни критерии и визии, както за обществото, така и за изкуството. От сферите на поезията, Яворов премнава на по-широко обществено поле - в театъра, в диалога с публиката, чрез сцената, както и в пресата, с поведението си на непримирим бунтар и трагичен герой в живота на България, в началото на 20-ти век.

Яворов поставя емблематичната диагноза, валидна за съжаление и до ден днешен, че в полите на Витоша убиват със жестокост, с топор. Тази грубост, задушаваша всеки опит за проява на нови, по-цивилизовани начини за обществено съществуване и културно развитие, все още тегне в полите на Витоша, макар и 100 години по-късно. Среда, която не дава глътка въздух на нов тип чувствителност, мислене и поведение, която с юмрук налага предначертаните избори на обществото: политически, нравствени, лични.

С пиесата си „В полите на Витоша” (1911 г.) Яворов трагически изповядва своите автобиографични преживання в тази нашенска среда. Той трагично разголва на сцената, пред публиката типично български трагедии, кървавите следи са превърнати в нашенски римейк на вечните проблеми за любовта, умираща сред омраза, на любовта, като посестрима на смъртта, поради невъзможността си да се реализира. Като имаме предвид, че Яворов се изповядва „В полите на Витоша”, можем да заключим, че драматургът формулира българският проблем в една вечна тема и то не в поезия или някакъв елитарен жанр, а в първата си драма „В полите на Витоша”, към която има голям зрителски интерес, още при първото ѝ появяване на сцената на Народния театър в София (септември 1911 г.). Това потвърждава ролята на Яворов като духовен водач, в началото на 20-ти век.

Във време, когато свободната любов е невъзможна, когато тя е част от трагедията да изживееш невъзможна връзка, като тази на Яворов с Мина, която е извън представите на патриархалното и заможно семейство Тодорови. Самият Петко Тодоров я описва в пиесата си „Змейова сватба”. Независимо, че е съратник на Яворов в кръга „Мисъл”, Тодоров вижда Яворов в ролята на Змей, който живее извън общността и иска да отвлече сестра му Мина именно там, в селенията на свободата. Това разкрива в пълна сила трагичната невъзможност на Яворовия порив за любов, извън правилата или по-скоро предрасъдците на обкръжението. И за Петко Тодоров и за Яворов това е един твърде сложен, автобиографичен казус, но всеки от тях го решава и в живота и в творчеството си по различен начин. Всъщност досега не е отбелязван факта, че „Змейова сватба” и „В полите на Витоша” се поставят на сцената на Народния театър последователно: първо пиесата на Тодоров, под режисурата на Яворов, април 1911 г. и след нея на 1 септември 1911 г. - „В полите на Витоша”. Като се играят в един и същи сезон 1911/12 г. на сцената на Народния театър в София. Този своеобразен театрален диалог между непримиримите противници в живота - по отношение връзката между Мина и Яворов, прераства в художествен дебат на събратята от „Мисъл” и то на сцената на Народния ни театър. Това безспорно показва, че драмата, сцената са фокуса в творчеството на Яворов, в зрелия му период - 1910-1914 г., че той е лидер в болезнения дебат в обществото, в търсенето на нови пътища за модерния човек.

Тук е мястото да отбележа, че този фокус за Яворовото творчество и цялостна културна дейност започва с назначаването му за Артистичен секретар на Народния театър в София, през 1908 г. и продължава с написването на „В полите Витоша” през 1911 г. Още през 1910 г. в Париж,

след смъртта на Мина Тодорова, Яворов категорично се отказва да се върне към поезията и пише, че „ще подири нещо друго...” Пътеките, които очертава в стиховете си, му се струват тесни, а Яворов иска да излезе на по-широк път. ”Работата е, че имам нужда да се изкажа по-пълно и по-ясно. И затова трябва да подирия друг жанр.” (1910 г.) Този творчески порив на Яворов показва, че той търси по-мошен изразител на изповедността, автобиографичността в създаването от него. Може би затова трагедията „В полите на Витоша” е не само драматургичен шедьовър, но и емблема на една трудна цивилизационна промяна, на един типично български спазъм в сблъсъка между предрасъдъци, жестокост и чувствителността на един нов тип индивидуалист, човек на новото време, човек на промените, раздиращите страсти и отвоюването не на привидност, а на нови пространства за изява на аз-а. Това е същността на житейската и творческа мисия, която следва един голям талант, пренасяйки в жертва самия себе си.

Втората му пиеса „Когато гръм удари, как ехото заглъхва” (1913 г.), написана малко преди трагичната му кончина, няма такава успешна съдба като „В полите на Витоша”. За началото на 20-ти век да поставиш от сцената драматичното разнищване на един личен казус- за любовта и греха, за отговорностите на бащинството и устоите на семейството, се оказва твърде революционно, спрямо предрасъдъците на тогавашното общество. Бракът като сметка, като затвърждаване на социално или материално статукво, в което чувствата не са първостепенни, е този общоприет предрасъдък, срещу който се изправят героите на втората пиеса на Яворов.

Един век след написването на двете пиеси на Яворов е ясно, че „В полите на Витоша” той поставя публично, от сцената, драматичното отстояване на правата на съвременния човек да споделя чувства, да създава семейство от нов тип, а в „Когато гръм удари, как ехото заглъхва” вече се занимава с кризите на съществуване в този семеен кръг, в началото на 20-ти век. За времето си и двете му драми са трагедии по същност, по проблемите, които отварят неизличими рани в снагата на българското съществуване, което не може да проходи в нормалните за модерното общество разбирания и освободеност.

Яворов изразява една съвършено нова чувствителност, загърбила патриархалните и патриотични патетики на Възраждането и Следосвобожденска епоха в България. Всичко наследено, целият този колективен императив на обкръжението, той рязко сменя с въжеделията на индивида, с разголването на **кризите на модерния човек**. Яворов се обръща към вътрешния му свят, към неговите спазми и мятания, към личната му територия на чувства, грехове и болезненост. И двете му пиеси

показват интереса към общочовешките терзания на индивида. Това той показва на широката аудитория на Народния театър в София. Една проблематика твърде синхронна с пиесите на Чехов и Стринберг, с драматичните дилеми на модерния човек. С признанието на тези дилеми и тяхното изповядване от сцената.

В началото на 20-ти век, Яворов е най-яркият изразител на безизходицата, на нравствените изпитания и драматични проблеми на личността на новото време. Затова е естествена неговата близост до чувствителността, героите и проблемите на Ибсен, Чехов, модерната литература. Той превежда стихове от Метерлинк, прониква в същността на Горкиевите герои. Неслучаен е фактът, че именно Яворов е един от тези, които първи се стремят да приобщат българина към новите художествени стойности на тогавашната европейска драма, отстоява мястото ѝ в репертоара на Народния театър в София, а чрез собствените си пиеси става изразител на своеобразното българско пречупване на проблемите на времето. Чрез театъра, Яворов същностно се себеизразява, вярва, че най-активно може да ангажира своите съвременници с наболели проблеми и конфликти. Затова връзката между Яворов, драмата и театъра е главен белег на творчеството му през първото десетилетие на 20-ти век.

Най-важният период за оформяне на широкия формат на културното мисионерство на Яворов е работата му в Народния театър в София (**5 август 1908 г. - 30 януари 1914 г.**). Там се осъществява срещата на двамата големи творци от “Мисъл” - Славейков и Яворов, първият- като директор, а другия -като артистичен секретар, това е един наистина значителен момент в развитието на българското сценично изкуство като професионална дейност. За първи път в тогавашната кратка биография на този млад културен институт, управлението му се поема от две творчески личности, които с отговорност, разбиране и реформаторски дух решават както неговите административни и организационни, така и чисто художествени проблеми. И най-важното, че те фокусират значението на сцената като силен публичен инструмент, който може да въздейства на духовното развитие на обществото, на неговите нагласи. Не касата и финансовият успех са основни за сцената, а точно обратното – театърът, изкуството води публиката към измеренията на общочовешкото, на преживяването и смъсла. Яворов особено повлиява от сцената на Народния ни театър да звучи красив български език, чрез своите преводи, анализи, режисура, той цели българина да се изповядва като модерен човек. Това е широкият кръг от търсения и стремежи, които преплитат мисионерството и реформаторския дух, съпътстващи досега на Яворов с

живия театър, с широката публичност в началото на 20 –ти век. Именно това е гръбнакът на тезата ми, с която разширявам културно – историческото наследство на П.К.Яворов.

100 години след трагичната му кончина, този формат на приноса на Яворов се оформи след разчитането на всички протоколи от архива на Народния театър, писани от Яворов, чрез изработването на Театрален летопис, който отразява дейността му – ден по ден, подреждайки театралната му критика, драматургични анализи, режисьорски опити. Огромни усилия и талант, мисионерство, наксване, но и нови критерии, съизмерване с модерността и изкуството на времето. Всичко това вложено именно от Яворов в изграждането на цивилизована България.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Яворов П.К.* Събрани съчинения. – Т. 3: Драми. – София: Издателство „Захарий Стоянов“, 2013; 2. *Кортенска М.* Културната мисия на кръга „Мисъл“. – София: “Емас“, 2008; 3. Летопис на Народния театър. – София, 2004.

Максимова К. (Київ, Україна)

Трансформація концепту бісовщини в творах українських письменників 20-х років ХХ століття

Стаття присвячена аналізу проникнення і розвитку концепту бісовщини в українській літературі 20-х років ХХ сторіччя. Особлива увага в даному дослідженні приділена трансформації концепту бісовщини, накладанню її на український ґрунт та подальшому побутуванню в знакових творах першої половини ХХ століття.

Ключові слова: бісовщина, трансформація концепту, модернізм.

Статья посвящена анализу проникновения и развития концепта бесовщины в украинской литературе 20-х годов ХХ века. Особое внимание в данном исследовании уделено трансформации концепта бесовщины, адаптации ее к украинской почве и дальнейшему развитию в знаковых произведениях первой половины ХХ века.

Ключевые слова: бесовщина, трансформация концепта, модернизм.

This article analyzes the penetration and development of the devilry concept in Ukrainian literature 20 years of the twentieth century. Special attention is paid to this study of devilry conceptual, its imposition on Ukrainian soil and future existence in the seminal works of the first half of the twentieth century.

Key words: devilry, transformation concept, modernism.

Українська література початку минулого століття насичена численними кодами, образними системами та знаковими темами, запозиченими з попередніх епох і творчо переосмисленими митцями на сучасному їм ґрунті. Концепт «бісовщини» – успадкований письменниками через один з центральних творів російської літератури – роман Фьодора Достоевського «Беси» є саме таким знаковим пунктом, без якого розуміння всієї спадщини розстріляного відродження видається неповним.

Звичайно, у науковій літературі вже були спроби окреслити дану тему через взаємозв'язки творчості окремих персоналій періоду розстріляного відродження. До неї вже зверталися такі вчені, як Ю. Безхутрий, Л. Сенік, М. Сподарець, Г. Церна, В. Зенгва та інші. Зокрема, існують праці, присвячені дослідженню перегуків образів і мотивів у творах Миколи Хвильового та деяких інших митців з творчим простором Фьодора Достоевського. Однак поки ще зарано говорити про вичерпну розвідку, що окреслила б всі особливості даного концепту в українській літературі.

Актуальність даної роботи полягає перш за все в тому, що даний концепт є визначальним для розуміння літературної спадщини ХХ століття. Він також був засвоєний сучасними авторами і є одним з найважливіших для розуміння сучасного соціокультурного простору. Відтак вивчення даного концепту відкриває шлях до розуміння багатьох процесів, що відбуваються в сучасному українському суспільстві.

Мета нашого дослідження полягає у виявленні закономірності трансформації концепту «бісівщини», її смислових пластів у творчості українських письменників.

Концепт бісовщини, питома засвоєний як українською, так і російською літературою, має дуже давню і складну історію трансформації. Свої витоки він бере ще в найглибших шарах народної творчості, знаходимо його в пареміях «Біс поплутав», «Бог Богове, а біс бісове», «Вовка в плуг, а він до чорта в луг» [9]. Тут в ньому поєдналися язичницькі уявлення та християнські вірування, в результаті чого змішалися образи домашньої нечистої сили з біблійним Сатаною – противником Бога. На цьому етапі бісовщина існує переважно в міфологічному прошарку.

Саме з народної творчості цей концепт був перейнятий і переосмислений романтиками, зокрема, Левком Боровиковським та викристалізувався у творчості Миколи Гоголя. У тісних зв'язках з нашою

традицією розвивається і російський варіант цього явища. Звичайно, на цьому етапі явище висвітлюється також переважно в міфологічному пласті.

Концепт бісовщини остаточно оформлення дістає в кінці XIX століття. В цей же час тут зміщується акцент з міфологічного в соціально-психологічний шар. Відправним пунктом тут можна вважати роман Ф. Достоевського «Беси», де виразно можна прослідкувати не лише структуру цього складного соціально-культурного явища. На цьому ж етапі виникають національні варіанти бісовщини, які мають ряд відмінних рис.

У чому ж полягають ці відмінності? Перш за все, варто говорити про закоріненість в питомий міф. В українському варіанті це, перш за все, сакральний простір Гетьманщини, історія втрати власної держави, родоvodu, тощо (М. Гоголь «Страшна помста»). Для російської літератури важливим є зовсім інший аспект – міф про Івана Царевича та вічне повернення [7].

Другий вагомий аспект – співвідношення бісівського кодла і держави. Якщо у російському варіанті бісовщина практично завжди має імперський відтінок, то в українському вона глибоко індивідуальна і практично не претендує на розвиток у якості системи.

Порівняймо варіант бісовщини з роману Достоевського «Беси» з його розгалуженою системою, направленою на винищення всього народу та підпорядкування собі держави (де власне «беси» мають замінити богообраного царя, відтак на символічному рівні відібрати країну у бога) та гоголівський тип, що ставить під загрозу життя одного роду, на якому, власне лежить прокляття. На державницький рівень він тут не виходить, ідеться радше про спасіння конкретної душі, а не конкретної нації.

Маємо також говорити тут про використання різних біблійних міфологем. Для українського варіанту питомим є переосмислення історії про Каїна та Авеля, в той час, як для російської – апокаліпсису.

Необхідно, щоправда, зробити деякі зауваження. М. Гоголь у своїй творчості подає концепт бісовщини не одноманітно. Одна справа – його рання творчість періоду «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» і зовсім інша - «Мертві душі». Тут вже бачимо тяжіння до російської традиції з її державницькими орієнтирами. Письменник відходить від окремого випадку і подає картину продажу душ в масштабі містечка N, а на перспективу – всієї держави.

Третій аспект, за яким бісовщину власне українську можна відрізнити від російської, є наявність гумору. Сміх над нечистою силою властивий раннім творам українських романтиків, є він і в творчості Гоголя часів «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки». В російському варіанті з огляду на державницький устрій самої бісовщини місця гумору немає, тим більше, легкому. Щоправда, можна відзначити присутність елементів сатири, які, проте, не є в цьому випадку визначальними для сприйняття концепту.

Звичайно, тема, що мала такий потужний розвиток в літературі XIX століття і була однією з центральних для розуміння тогочасної дійсності, не могла не знайти втілення у творчості письменників XX століття. Однак не можна говорити про те, що письменники цього часу просто перейняли тему, не додавши нічого до її осмислення.

У літературі XX століття ця тема мала вже трохи іншу трансформацію, зокрема, у творчості українських письменників. У них спостерігаємо переосмислення як українського, так і російського підходу до бісовщини.

Загальна структура «бісівщини» має складну тричленну будову. Основна схема може бути зображена наступним чином:

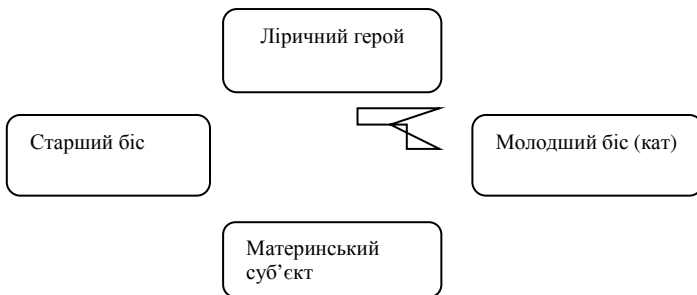


Рис.1. Структура «бісівщини».

Фактично, всі подані елементи системи знаходяться в складній взаємодії між собою. Втілюється це таким чином:

1. Ліричний суб'єкт взаємодіє з усіма членами системи (на схемі це показано центральною фігурною стрілкою).

2. Материнський суб'єкт може не мати безпосереднього зіткнення з «бісівщиною», цей зв'язок факультативний. Присутній, як правило, вплив старшого біса.

3. Натомість, старший біс вимагає заміщення материнського суб'єкта собою. Для цього необхідно спочатку відділити ліричний суб'єкт від матері, а потім взагалі цей зв'язок зруйнувати. Відтак, він прагне витіснити материнський суб'єкт зі сфери сприйняття ліричного суб'єкта.

4. Кат (дрібніший біс) знаходиться на одному рівні зі старшим бісом і прямої взаємодії з материнським суб'єктом не має. Радше, виступає в якості контролюючого органа, слідує за виконанням наказів старшого біса. Функції витіснення матері в нього немає. Він лише контролює фізичне знищення зв'язку.

Додатково у текстах можуть бути присутні й інші герої, обплутані «бісівщиною». Їхня роль – відтіняти загальну картину, зазвичай, такі персонажі покликані передавати вагання головного героя, деякі аспекти його духовної організації.

Варто також відзначити наступні прикметні риси осмислення концепту бісовщини у XX столітті вітчизняними авторами:

проникнення в український простір із сусідньої Росії, де бісовщина вже обіймає державницький рівень;

діяння через персоналію, причетну до важливих історичних подій.

Варто звернути увагу на те, що концепт бісовщини в російському просторі завжди є питомим, в той час, як в українському – привнесеним. Цьому знаходимо численні текстуальні підтвердження. Так у творах Миколи Хвильового біси практично завжди є засланими – це випадкові постаті, які часто приходять з півночі або певного неназваного краю. Аналогічно в творі Б. Антоненка-Давидовича «Смерть», де бісовщина асоційована з більшовицькими військами, що сунуть з півночі [8].

І в пізніших творах української літератури ця тенденція буде продовжена. Це присланий Отроходін в «Жовтому князі» Барки, НКВДисти із «Саду Гетсиманського» Івана Багряного, тощо.

Вищеназвані українські письменники хоча й засвоюють концепт бісовщини через російську літературу, не пускають його у власне український простір. Для них те утворення є чужим і страшним, і мало складається на того хатнього біса, що до того завжди сидів десь в кутку. Відтак концепт «державницької бісовщини» займає в творах авторів цього часу своє особисте місце, не маскуючись під звичні прояви нечистої сили як в демонологічному, так і в соціокультурному плані, практично не асимілюючись з власне українською дійсністю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агеєва В. Історія української літератури ХХ ст / В. Агеєва . – Кн. 2. – К.: Либідь, 1998. – 330 с.; 2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Сов. писатель, 1963. – 363 с.; 3. Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий. – Х. : Фоліо, 2003. – 495 с.; 4. Безхутрий Ю.М. Микола Хвильовий та естетичні пошуки в українській літературі першої третини ХХ століття / Безхутрий Ю. М. // Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник. – Вип. VI. – Харків-Київ: Критика, 2004. – С. 79–89; 5. Гессен С.П. Трагедия зла / С.П. Гессен // "Бесы". Антология русской критики. – М., 1996. – С. 668–683; 6. Достоевский Ф.М. Бесы / Ф. М. Достоевский / Поли. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972-1991. – Т. X. – 495 с.; 7. Иванов Вяч. Основной миф в романе "Бесы" / Вячеслав Иванов // "Бесы". Антология русской критики. – М., 1996. – С. 498–518; 8. Розстріляне відродження. Антологія 1917 – 1933. Поезія – проза – драма – есей. Упорядник Євген Сверстюк. Смолоскип. – К., 2007; 9. Українські приказки, прислів'я і таке інше [Електронний ресурс] : зб. О. В. Марковича та ін. / спорудив М. Номис. – Електрон. текст. дані (1 файл : 158 Мб). – СІПб. : В друк. Тибілена і комп. І. Куліша, 1864. – [Режим доступу]: <http://elib.nplu.org/object.html?id=473>.

Палій О.П. (Київ, Україна)

Іронічний дискурс роману Богуміла Грабала «Я обслуговував англійського короля»

У статті досліджуються особливості поетики роману відомого чеського письменника Богуміла Грабала «Я обслуговував англійського короля». Іронія розглядається як принцип текстотворення та світоглядний компонент психології творчості. Як основні прийоми вираження іронічного ставлення до дійсності виділяються гротеск та абсурд. Просліджується зв'язок авторської іронії із національним видом комічного («празькою іронією») та постмодерністською іронією.

Ключові слова: іронічність, гротеск, абсурд, Богуміл Грабал, «празька іронія».

В статье исследуются особенности поэтики романа известного чешского писателя Богумила Грабала «Я обслуживал английского короля». Ирония рассматривается как принцип организации текста и мировоззренческий компонент психологии творчества. Как основные приемы выражения иронического отношения к действительности выделяются гротеск и абсурд. Прослеживается связь авторской иронии с национальным видом комического («пражской иронией») и постмодернистской иронией.

Ключевые слова: ироничность, гротеск, абсурд, Богумил Грабал, «пражская ирония».

The article studies peculiarities of poetics of the novel «I Served the King of England» written by famous Czech writer Bohumil Hrabal. Irony is seen as principle of the text organization as well as ideological component of the artistic psychology. Grotesque and absurd are determined as the main expression methods of ironic attitude to reality. Connection of the author irony with the national type of comic («Prague irony») and postmodern irony is specified.

Key words: *irony, grotesque, absurd, Bohumil Hrabal, «Prague irony».*

Актуалізація іронії, її інтенсивність у сучасній прозі – явище не випадкове, воно пов'язане із загальною тенденцією відійти від однозначних оцінок дійсності, сховатися за багатоликою «маскою», однак, ця маска саме і є одним із засобів вираження морально-філософської позиції автора. Іронічне осмислення дійсності превалує в епохи радикальних змін у суспільній та індивідуальній свідомості, у картині світу та культурному підсвідомому. Іронія, як норма естетичного ставлення до світу, підкреслює соціально-духовну дистанцію між письменником і суспільством. Таким чином, вона стає не лише риторичним прийомом, а суттєвою особливістю світосприйняття, одним із засобів виявлення недосконалості світу та інтерпретації дійсності. Іронія не має за мету відділити істинне від хибного, вона лише виявляє різні точки зору на один предмет. У чеській національній традиції існує свій варіант сміхової культури, позначений нерозривністю гумору, ба навіть абсурду, і трагедії, що отримало в літературознавстві назву «празька іронія». Це засіб інакомовлення, прихованої насмішки, синтетичне поєднання рис поезики чорного гумору, гротеску й абсурду в конкретному втіленні комічного у національній літературі, але, передусім, це особливість та манера художнього мислення [2, 36-37]. У витоків «празької іронії» стоїть творчість таких різних письменників, як Ярослав Гашек та Франц Кафка. Кафка і Гашек реагують на безглуздість світу по-різному, унаочнюючи протилежні полюси зображення: відчуття жаху та гротеск із одного боку, гумористичне вивільнення та іронію – з іншого. Недарма поняття «кафкарня» означає абсурд життя, тоді як «швейковина» – пасивно-комічний спротив абсурдові. Богуміл Грабал синтезує у творчості протилежні інтенції і зізнається: «Я – нащадок Ярослава Гашека. Водночас я вважаю себе учнем Франца Кафки, який дивує мене своєю освіченістю та екзистенціальним страхом і своєю орієнтацією на трансцендентне. Гадаю, що стиль мого писання наслідує ритм цих двох явищ, які створюють основи «празької іронії» [цит. за: 11, 68]. Національна специфіка комічного яскраво проявилася в романі «Я

обслуговував англійського короля» (Obsluhoval jsem anglického krále, 1971). Перекладений двадцятьма європейськими мовами, твір користується попитом серед літературних поціновувачів усього світу (укр. переклад Ю.Винничука 2009 року). Вітчизняні науковці (Г.Сиваченко, Ю.Федець) вивчають оповідання Грабала у контексті «празької іронії», але найвідоміший роман автора залишився поки що поза дослідницькою увагою.

На початку 1970-х, після придушення руху празької весни, Грабал став «письменником у стані ліквідації», як він сам себе називав. Така ж доля спіткала мало не всіх талановитих авторів – М.Кундєру, Й.Шкворецького, Л.Вацуліка, І.Кліму та багатьох інших. Влада поставила митців у залежність: повернення до статусу друкованих через декларацію лояльності і підпорядкування вимогам цензури. У 1969-1976-х рр. Грабала у Чехословаччині не видавали, і це саме тоді, коли письменник був на верхівці творчого зльоту. Еміграція для Грабала була неприйнятна, він навіть не розглядав такої можливості: «Я не є емігрантом ані зовнішнім, ані внутрішнім. Якщо вже на те пішло, я – емігрант до людської вічності» [7, 217]. У цей час письменник, який мав вищу юридичну освіту, працював робочим дорожньої бригади та писав переважно «у шухлядку». «Бути на дні й дивитися вгору», – таке життєве кредо висловив Грабал, відчуваючи буквально фізичну потребу писати: висповідатися, очиститися, стати вільним, а також розважитися. Тож одного спекотного літа 1971-го року на дачі в Керську Грабал сідає за друкарську машинку, щоб за вісімнадцять днів написати текст, який, як він сам усвідомлював, ніколи не буде виданий, а отже не було потреби пристосовувати його для цензури. Роман пройшов важкий шлях до читача: *друзі письменника поширювали копії, друкували їх у самвидаві* (Petlice, 1974; Expedice, 1976) та за кордоном (Index, 1980). Обмеженим накладом текст був опублікований у внутрішньому друці Джазової секції 1982-го року, що відразу спричинило репресії проти видавців. Адже це був небезпечно правдивий надріз доби, яка освітлювалась дещо інакше, ніж вимагала офіційна ідеологія; надріз, який залишав борозну трагікомічного. Перше книжкове оприлюднення роману стало можливим лише наприкінці 1989-го року в збірці «Три новели» (Tři novely).

У післямові Грабал згадує, що писав «у світловому сп'янінні автоматично» і той літній місяць прожив у розчуленні від «художнього спогаду» Сальвадора Далі і фрейдівського «ущемленого афекту, який знаходить вихід у мові». Він сподівався, що колись у нього буде час і можливість знову взятися за цей текст і переробити його, або ж зберегти ці

перші спонтанні образи, взяти ножиці і вистригати ті, які навіть з часом ще збережуть свою свіжість» [8, 236]. У першому виданні автор дав твору жанрове визначення «rovídka», що може перекладатися як «оповідання», але й як «розповідь». Чеські дослідники інтерпретують це як один із сигналів міфологічного характеру тексту, як спрямування від романної біографічної форми, що має початок та закінчення, до відкритої оповідної структури, яка розвивається по спіралі, від лінеарності до циклічності, від епіки до міфу [6, 90; 10, 109].

Про інспіративний поштовх до написання Грабал згадував, як одного разу із приятелем познайомився в готелі з маленьким немолодим метрдотелем, який розповів їм історію свого життя. «Він оповідав нам приблизно півтори години, а коли я прийшов додому, цей сюжет зненацька закрутився у мене в голові, засів там і почав притягувати фрагменти <...> Ті фрагменти, які я знав з розповідей моєї дружини, чудових офіціантів і кухарів з готелю „Палац“, чого я знав дуже багато, але воно не мало єдності; це все почало крутитися в голові, й раптом ця ротація здобула певний сенс, почали складатися до купи всі історії, одна за одною, а це вже та ситуація, коли не залишається нічого іншого, крім як сісти і почати записувати» [7, 158]. Дослідник Р.Питлік вважає роман «перехідним» до нового етапу грабалівської творчості, у якому автор намагається «зцілитися від суворості та лаконічності пабітелів плінним потоком мови, створити мелодичний бурлеск абсурдних і драматичних змін Центральної Європи, і все це, нанизавши на кольорову нитку пікареских пригод, розповісти як одну людську долю, подану розважальною, звеселяючою формою» [11, 178].

У п'яти хронологічно розташованих розділах постає історія життя маленької людини на тлі великих історичних колізій 30-50-х рр. ХХ ст. Головний герой на ім'я Ян Діте починає свій професійний шлях як п'ятнадцятилітній піколик (хлопчик на побігеньках, що розносить товари з буфету) у готелі «Прага». Він сором'язливий, недосвідчений, бідний, малий на зріст, до того ж незаконнонароджений, тож намагається зайняти гідне місце у суспільстві будь-якими доступними йому способами (прізвище Діте перекладається з чеської як «дитина», що теж має доповнювати портрет персонажа). Компенсацією комплексу меншовартості для героя є мрія стати власником готелю, і шлях до неї, наперекір всім негараздам, власне створює епічну вісь сюжету. Зустрічаючись із різними людьми – працівниками та гостями готелю, відвідувачами ресторану, комівояжерами, куртизанками – він пізнає світ навколо себе та, як губка, всмоктує усе почуте й побачене. Таємною радістю Діте є відвідування дівчат у закладі

Райських, де він переживає перші емоційно-еротичні почуття. Набравшись професійного та життєвого досвіду, герой стає кельнером у ексклюзивному готелі «Тіхота», де приймають лише особливих гостей – генералів, міністрів, навіть пана президента. Звідти він потрапляє до відомого празького готелю «Париж», де кульмінацією його кар'єри стає орден, отриманий за обслуговування ефіопського імператора. Взірцем для Діте є метрдотель пан Скршіванек, постать якого овіяна славними спогадами про те, як він обслуговував англійського короля, отже герой старанно вчиться в нього майстерності розпізнавати з першого погляду, що замовить клієнт і скільки грошей він може залишити за обід. Ян Діте закохується до судетської німкені Лізи, адже це була єдина жінка, зріст якої дозволяв йому «подивитися їй прямо до очей», та починає бути прихильником усього германського, що викликає обурення у колег і він змушений звільнитися. Проте, невдовзі настає доба протекторату і доля знову йому посміхається. Щоб одружитися з Лізою, герой погоджується на різні принизливі процедури – намагається корегувати власне походження, перефразовує прізвище на німецький лад (Ditie), проходить медичне обстеження, щоб довести, що є гідним партнером для аристократки. Він працює у пансіонаті в горах, куди приїжджають офіцери рейху, щоб запліднити німецьких білявок. Ліза народжує ментально неповноцінного сина, та відразу ж їде на фронт медсестрою. Час від часу повертаючись, вона привозить чоловікові раритетні марки, які відбирає у єврейських родин. Коли дружина загинула при бомбардуванні, герою дісталася валізка, за зміст якої він зміг купити готель та здійснити мрію стати мільйонером. Іронією долі майже відразу цей готель був експропрійований новою комуністичною владою, а власник опинився у таборі для колишніх олігархів. Відбувши покарання, він усамітнився в Шумавських лісах в товаристві коника, кози, пса та кішки, щоб нарешті осягнути сенс власного існування.

Ця неவிбаглива, на перший погляд, історія розповідається головним героєм у традиціях «господської оповідки» – розмови, що тече вільно і без видимої мети, але все ж у певному напрямку, щоб запропонувати таким чином, через множинність образів життя, об'єднаних одним баченням та стилем, у потоці нескінченного речення, досвід екзистенції [9, 31]. Для оповідача характерний погляд на світ без дзеркал ідеології і навіть без будь-якої початкової ієрархії цінностей, він проявляє однакову зацікавленість подіями банальними та значними, смішними і жакливими. Тканина роману щільно сплетена з усіляких подробиць – оповідач фіксує свої професійні та любовні пригоди, зустрічі з різними людьми, події у готелі. Оповідь, як завжди у Грабала, сповнена несподіваних поворотів та

бує радістю з мовлення, складається з поетичних метафор і водночас нецензурних слів; замість скомпонованої структури характеризується вільною мозаїкою ситуацій чи стрімким потоком висловів, як це трапляється при звичайній усній розмові. У сюрреалістичній манері історії нанизуються одна на одну, складаються, немов матрьошки: у більшому знаходиться менше – і так до нескінченності. «Богуміл Грабал пройшов шлях від сюрреалістичного автоматичного тексту до прояву суто постмодерністського, синтезуючи досягнення своїх попередніх творчих етапів. Йдеться про текст, компонований методом колажу й монтажу, однак, не дадаїстський або сюрреалістичний, як у ранній творчості, але про калейдоскоп фрагментів життєвого досвіду, про грабалівські *розмови людей*, які перенесені до моделі гротескної і трагікомічної, але водночас наївно – ілюзорної реальності» [12, 358].

Псевдо-мемуарна сповідь героя є синтезом його внутрішнього монологу та діалогів з іншими персонажами, у яких переплетені події, спогади, описи, портрети, сні, фантазії тощо. Синкретизм оповідних та сюжетних площин створює структуру стилізованого мовного прояву, який рухається по спіралі та по суті не має закінчення. Це означає, що потік оповіді, незважаючи на всю його композиційну складність, суперечливість і структурну множинність є цілком автономним. «Саме способом нарації – її пульсацією та розкручуванням по спіралі – оповідь стає незалежною від самого автора» [12, 359]. Цілісність окремих епізодів утримується за допомогою «кільцевої конструкції»: кожен розділ починається реченням «Слухайте, що я вам тепер скажу» та закінчується фразою «Досить вам того? На цьому нині й закінчу».

Іронічний дискурс роману Грабала вбирає у себе майже всі традиційні прийоми – смислову двозначність, пародію, парадокс, фарс, алогізм, чорний гумор, надаючи їм нового семантичного звучання шляхом своєрідних комбінацій. Проте, на перший план виходить поетика гротеску та абсурду. Ці категорії виразно активізуються при зверненні до проблематики алогізму, відчуження, жорстокості, при схильності митців до зсунення трагічних і комічних конфліктів у зону трагікомічного. Зв'язок гротеску, як особливого типу образності, системи художніх засобів, у певному сенсі, світовідчуття, з абсурдом – категорією ширшою, яка не зводиться до естетичних і стильових ознак, достатньо неоднозначний. Абсурд майже завжди виражається за допомогою гротеску, гротеск також практично не можливий без абсурдного елементу. Провести чітке розмежування між ними доволі важко [3, 424].

Термін «гротеск» вживається у різних смислах: як назва естетичної категорії, як найменування течії або методу, як жанрово-стильове позначення або як знак змістовно-тематичної специфіки. З точки зору форми, гротеск – апофеоз умовного, ігрового, віртуозного. У Грабала гротеск – тип образної експресії та принцип художнього структуротворення. Найяскравіше національна специфіка гротескної образності проявляється в постаті головного героя, який способом мовного вираження продовжує галерею грабалівських «пабітелей», але суттєво відрізняється світоглядом. Відчутна іронічна пародія на традиційну казку про злидаря, який збагатився чудовим чином, утім, шлях героя нагору тривало пов'язаний з його морально-етичною нерозбірливістю – спочатку він обдурює пасажирів на вокзалі, де продає сосиски, потім колег по роботі, згодом співпрацює з німцями, присвоює награбовані у євреїв цінності, відправляє хворого сина до інтернату. Автор поміщає героя в зовнішньо звичайні обставини, без гротескових зрушень реальності. Про присутність гротеску тут сигналізує сама принципова неможливість для персонажа належати оточуючому світу, його метафоричне аутсайдерство. Гротеск стає зручною формою вираження екзистенційної проблематики – проблеми самотності, незабгненності, відокремленості, парадоксів морального та етичного вибору.

Доля маленького офіціанта сприймається як правдоподібна, навіть, зважаючи на характер героя, цілком логічна, залишаючись при цьому в рамках абсурдного гротеску – на перший погляд комічного та насправді трагічного. Життєві та історичні перипетії, які переслідують персонажа, своєю абсурдністю набагато перевищують будь-яку гіперболізацію. Марнославний піколик, якій у фанатичній нацистці зустрів єдину людину, яка його покохала, пройшов лікарське обстеження, щоб довести, що його сперма є достойною арійки, але їхня дитина народжується з психічними вадами. Він стає мільйонером завдяки краденому єврейському маєтку саме тоді, коли відбувається комуністичний переворот, та добровільно йде до ув'язнення разом з іншими інтернованими. Колишні колеги та приятелі вважають його зрадником, німці – учасником руху спротиву, «брудним чехом», відторгає його і нове товариство «багатіїв», яке не визнає новоспеченого нувориша рівним собі. Навіть шляховиком у глушині він залишається для оточуючих диваком і чужинцем. Діте не намагається боротися з обставинами, отже, можна сказати, він несвідомо доводить власну долю *ad absurdum* саме тим, з якою цілковитою покірністю її приймає. Соціальна та психологічна маргінальність героя наприкінці його життя стає фактичною самотністю. Екзистенціальну тему автор не

сприймає трагічно: самотність допомагає герою позбавитися туги за багатством, яке насправді символізувало для нього лише визнання у суспільстві, та прийти до своєрідної, простої філософії життя, де відлундністю сплачується за відчуття краси та свободи.

Ян Діте, як колись Швейк, розкладає великі миті історії на низку гротесково-комічних епізодів тим, що коментує їх з позиції пересічної людини та викриває їхню абсурдність конфронтацією з послідовно збереженою логікою егоцентричного людського індивідуума. Оповідь, яка у Грабала завжди є грою та інструментом забави, збуджує фантазію своєю гіперболізацією, тут є епічним протоколом неймовірного, яке стало дійсністю, описом людської долі та суспільства, яке було її лаштунками. Гротеск зазвичай буває суб'єктивним і особистісно маркованим, так чи інакше у ньому проявляється авторське ставлення – встановлюється дистанція, припускається альтернатива, міститься скрита оцінка. Натомість авторська позиція Грабала мінлива та іронічна; оповідь, призначена слухачам у корчмі, закликає читача до співрозмови та співтворчості. Герой не коментує події і власні вчинки, не виказує ставлення до того, що відбувається; він сприймає усі історичні зміни крізь призму своїх дріб'язкових інтересів. У тексті відсутнє пряме, риторичне визначення авторської позиції: читач залишається «на межі», ніколи не знаючи, серйозним є автор чи жартує, яка перед ним «реальність» і наскільки вона відповідає «дійсності».

Модерністи ставились до описуваного абсурду якщо не з відчаєм, то з повною серйозністю. Постмодерністи ж знаходять у ньому привід для сміху, тим самим кодуючи абсурд і перетворюючи його на середовище існування. У стихії хаосу та імітацій, карнавалі нескінченних масок і фікцій головний герой переживає низку ініціаційних пригод і випробувань. Автор обіграє європейську пікареску оповідну традицію («Зізнання авантюриста Фелікса Круля» Т.Манна), вживає символи й шифри, за допомогою яких у комедіальній наївності та гротескній гримасі наставляє криве дзеркало світу, героєві та собі самому. Почуття соціальної невлаштованості зумовлює прихований протест «малої людини» проти власного несправедливого становища, незацікавленість соціальними речами, прагнення захистити свій буденний світ, що провокує іронічну зневагу до великих, подеколи катастрофічних подій.

«Празька іронія», як і гротескова література, тяжіє до форм перебільшених і zdeформованих, дивацьких, страхітливих, що перебувають у зв'язку з карикатурою. Протестуючи проти безглуздя та хаосу, митець створює «перевернений світ». Сцени в готелі «Тіхота», що

балансують на межі можливого, – свого роду зменшений макет реальності «шкереберть», де ніщо та ніхто не є тим, чим здається. Так само ув'язнення мільонерів у монастирі та їхній обмін ролями з охоронцями (парадоксально в'язниця виявляється єдиним місцем, де людина є вільною) – ці та багато інших епізодів породжують загальне відчуття абсурду в зовнішньо реалістичній Грабаловій картині дійсності. Текст насичений образами манекенів, автоматів, надувних панянок, що мають безпосереднє відношення до дихотомії живого та мертвого, до насильницького злиття речей і явищ із різних «світів». Коридорні, які по команді рубають дрова, нагадують заводні іграшки, німецькі дівчата в пансіонаті для створення «нових людей» для рейху – целулоїдних ляльок; нарешті, метаморфоза живого та мертвого вдало втілена у фантазмагоричній сцені обіду в кабінеті ресторану «Париж», у якій оголене жіноче тіло нав'язливо асоціюється з їжею.

Одна з найсильніших гротескно-карикатурних сцен у романі – гостина ефіопського імператора. Щоб приготувати обід для почесного гостя власник готелю «Париж» дістав золоте начиння на триста осіб, замовив п'ятдесят телячих окостів, шість корів, трьох жеребчиків на біфштекси і одного вола для підливи, шістдесят поросят, триста курчат, не рахуючи сарни та двох оленів. Але для головної страви ефіопські кухарі потребували ще кількасот яєць, тридцять кошиків булок, двох антилоп, взятих у зоопарку, та живого верблюда, якого зарізали на подвір'ї. «... і на цей величезний стіл поклали верблюда, принесли ножі і довгими лезами розрізали його навпіл, а ті половини ще навпіл, аж гострий запах розлився по залі, і обов'язково в кожному окрайці верблюда був шматочок антилопи, а в ній індичка, а в індичці риба, і начинка, і запечені гірлянди варених яєць...» [8, 111-112]. Цей бенкет у раблезіанському дусі став апофеозом кар'єри маленького кельнера – скориставшись тим, що приставлений до імператора метрдотель забарився, він зміг догодити його величності, за що отримав орден на блакитній стрічці. Однак, доля знову сміється над героєм: після урочистої нагороди Діте звинуватили у крадіжці золотої ложечки, тому він їде у парк, щоб повіситись. Таксист, у кращих традиціях чорного гумору, дізнавшись, у чому справа, люб'язно пропонує йому мотузку та пояснює, як правильно зробити зашморг. Парадоксально кельнера рятує інший повішеник, наштотхнувшись на якого у темряві, він перелякано тікає.

Абсурдність нацистської ідеології викривається у змалюванні майже утопічного раю пансіонату в горах, де розташована «європейська станція шляхетного розплоджування людей». Нацистська партія побудувала тут

«першу лабораторію зі схрещування шляхетної крові німецьких дівчат і чистокровних солдатів, як з армії, так і з СС, усе на науковій основі, і щодня тут відбуваються націонал-соціалістські злягання так, як вони відбувалися колись у войовничих древніх германців, і головне, тут майбутні породіллі виношують у своїх лонах нових людей Європи» [8, 130]. Іронія є антиподом ідеології: карикатурною є й сцена весілля Яна Діте, більше схожого на пафосний нацистський мітинг, і урочистий акт запліднення Лізи, який викликає у героя спогади про злучку елітних псів. Іронічно-двозначним стає факт народження ментально неповноцінного синочка Зігфріда, виношуючи якого майбутня мати слухала музику Вагнера та милувалася портретами германських королів і героїв.

У строкатій картині гротескового зображення дійсності М.Бахтін виділяв дві лінії: модерністський гротеск, пов'язаний із романтичною традицією, та реалістичний гротеск, що має коріння у Ренесансі та народній сміховій культурі [1, 54]. Ці лінії спрямовані на умовні полюси, однак очевидно, що роман Грабала сполучає у собі якості обох. Підкреслено плотський реалізм оповідок Яна Діте суміщається із зовсім іншим типом образної експресії – ліризмом. Ліричні сцени кохання героя протиставляються майже брутально описаним епізодам розбещених розваг у готелях.

Одним з ключових проявів гротескного є ефект «масабре», при якому порушується співвідношення поміж смішним і жахливим: сцена пошуку голови Лізи серед уламків зруйнованого будинку; психічно хворий малюк, який постійно забиває цвяхи і тому має одну руку більшу; навіжений батько, який відрубав руки донечці, яка загубила решту грошей, купуючи для нього пиво... Автор ніби постійно нагадує: реальність набагато страшніша та безглуздіша за будь-які фантазії. Тому рефрен твору «і неймовірно стало дійсністю» не містить у собі магічного компоненту. Грабалу немає потреби створювати «іншу реальність» – у його розпорядженні є невіргодійний, але вповні реальний світ середини ХХ ст., який кидає героя з однієї недолі до іншої, карколомно змінюючи його становище, але врешті-решт незмінно його відторгає.

Безглуздість людського існування символічно втілюється у смерті, яка фатально суміщає у собі недосяжність абсолюту внаслідок недосконалості людської природи та невідбутну самотність. Мотив смерті, зокрема самогубства, у всій творчості Грабала є предметом ритуалу та набуває естетичного характеру (оповідання «Каїн», новела «Потяги спецпризначення» та ін.). Тематика смерті створює ідеальний ґрунт для контрасту сакрального і профанного. Діте ніжно кохає

дружину-нацистку, але переживає її загибель відсторонено і турбується більше про матеріальні цінності: «...я повільно витягав з румовищ і сміття свою Лізу, і, коли вивільнив половину її тіла, то побачив, як, скрутившись клубочком, вона захищала фіброву валізку, яку я одразу ж дбайливо заховав, а потім відкопав свою дружину, але без голови» [8, 170]. У братську могилу він поклав замість голови дружини намотаний на тулубі шалик, а потім назавжди покинув сина, за яким мали приїхати з товариства схиблених діток.

Явище «празької іронії», що зберігає й розвиває досвід абсурду, сполучає в собі непокєднуване: близькість переживанню смерті й творчому екстазу, стихії деструктивній і креативній. Немає нічого, щоб не заслуговувало авторської уваги та любові, і тому всі прояви життя, навіть найвідразливіші, знаходять відображення у художньому творі. Краса скрита повсюди: в жаху, в знищенні та болю, у зламаних людських долях. Так навіть мотив смерті отримує ліричне забарвлення. Опинившись серед тиші шумавських лісів, Діте усвідомлює, що життя є не що інше як шлях до смерті, отже його остання діяльність – невтомно ремонтувати закинуту дорогу – є дещо символічною. Герой відчуває неприховану втіху від близькості природи та сприймає власне ество як частину всесвіту, натомість тікаючи від нерозуміння місцевих мешканців. З ними він зустрічається щосуботи в корчмі: «у цьому шинку я з'ясував, що суть життя полягає у розпитуванні самого себе про смерть, як я поводитимусь, коли прийде мій час, що це не просто розпитування, це розмова перед лицем нескінченності й вічності, що сам пошук розуміння смерті є початком розмислу в прекрасному і про прекрасне, бо роздумувати про безцільність тієї своєї дороги, яка все одно закінчиться передчасно, ця насолода і переживання власної загибелі, наповнює людину гіркотою, а відтак і красою» [8, 223]. Щоб побачити відлюдника в пивниці та послухати його історії, селяни застрелили улюбленого пса героя, який ходив у завірюху до села за продуктами. Сцена помирання тварини є емоційно насиченою та сповненою глибокого жалю та трагічної краси.

Діте із задоволенням розмірковує про власний останній притулок, про те, що хоче бути похованим на місцевому цвинтарі на самому вершечку так, щоб його труна на цій розподільній рисці з часом розкололася на дві половини, «і щоб стікало дощем те, що від мене залишилося, на два боки світу, щоб струмочки води відносили одну частину мене до Чехії, а другу частину – через колючий дріт кордонів до Дунаю, що я бажаю бути громадянином світу...» [8, 223]. Герой відверто «смакує» подробиці майбутнього ритуалу, уявляє процеси взаємодії тіла з природою,

зображує смерть як щось прекрасне. Краса в переродженні, в тому, що частинки тіла після смерті мандруватимуть світом, отже, даруватимуть вічну присутність на Землі. Робиться акцент навіть на тактильному і смаковому переживаннях: «...я умивав обличчя, вода була зимна й прозора, і я міг уявити, як згори того цвинтаря аж до самого струмочка стікають соки небіжчиків, звичайно, перш ніж потрапити сюди, вони були перегнані і проціджені прекрасною землею <...> так само через багато років де-небудь хтось митиме обличчя моєю метаморфозою, хтось чиркне сірник з фосфору мого тіла <...> і вже вкотре я не стримався, щоб не напиться з цього джерела під кладовищем» [8, 226]. Смерть сприймається як краса, а відтак – і як натхнення.

У романі Грабала іронія перетворюється на центральний структурний елемент тексту, пронизує всі його рівні та проявляється у ставленні до загально-філософських проблем – життя та смерті, основ людського буття, самореалізації людини. Іронічне сприйняття дійсності реалізується різноманітно: за допомогою гротеску, абсурду, парадоксу, містифікації, чорного гумору, а також через атмосферу всього твору. Переважна кількість дослідників погоджуються, що поетика Грабала засвоює й розвиває, з одного боку, досвід національної інтерпретації комічного, з іншого – освоює коло естетичних і філософських проблем, актуалізованих постмодернізмом (див.: [2], [4], [5]).

Природа й характер гумористично-іронічного ставлення до трагедії сягає корінням до чеських традицій гумористики й має за собою певний історико-літературний шлях і свої, національно зумовлені, відпрацьовані й апробовані прийоми. Риси «празької іронії» наявні в балагурсько-анекдотичній канві та знижено-камерній стилістиці оповіді, дегероїзації історичних подій та міфологізації банальності. Іронічно переосмислюючи реальність і таким чином трансформуючи її, Грабал відтворив дійсність за допомогою нової алогічної конструкції та створив художній світ, для якого характерним є амбівалентність і тотальна іронія, що відповідає постмодерністському типу свідомості. Формою ставлення письменника до світу виступає гра, яка є механізмом здійснення іронії та дозволяє уникнути абсолютизації однієї з версій можливого досвіду, задаючи реальний простір свободи. Іронія, яка в постмодерністській системі координат є вихідною і важливою умовою можливості творчості, проявляється у багатшаровій глибині символічного кодування тексту: наскільки читач зрозуміє іронію автора та як побудує власне іронічне ставлення до тексту – все це задає у постмодерні безмежну свободу мовних ігор на полі культурних смислів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.; 2. Сиваченко Г.М. Про «празьку іронію» та празьких іроніків / Галина Сиваченко // Слово і час. – 2003. – №7. – С. 35-43.; 3. Тлостанова М.В. Гротеск в літературах Запада XX века / М.В. Тлостанова // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 408-439.; 4. Федець Ю.І. Проза Богуміла Грабала в контексті «празької іронії» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 «Література слов'янських народів» / Ю.І.Федець. – К., 2005. – 16 с.; 5. Шаблоўская І.В. Паэтыка чэшскага рамана XX стагоддзя / І.В. Шаблоўская. – Мінск : Белдзяржуніверсітэт, 1995. – 62 с.; 6. Drozda M. Hrabalův mýtus a děj (nad Anglickým králem) / Miroslav Drozda // Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala. – Praha : Pražská imaginace, 1990. – S. 89-94.; 7. Hrabal B. Ze zápisniku zapisovatele / Bohumil Hrabal // Sebrané spisy Bohumila Hrabala. – Sv.18. – Praha : Pražská imaginace, 1996. – 400 s.; 8. Hrabal B. Obsluhoval jsem anglického krále [román] / Bohumil Hrabal. – Praha : Mladá fronta, 2002. – 240 s.; 9. Jankovič M. Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala. – Praha : Torst, 1996. – 205 s.; 10. Machala L. Hrabalova tvorba zpod normalizační kruchty / Lubomír Machala // Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. – Praha : ÚČL AV ČR, 2002. – S. 107-115.; 11. Pytlík R. Bohumil Hrabal / Radko Pytlík. – Praha : Československý spisovatel, 1990. – 286 s.; 12. Štěpán L. Text v postmodernistické situaci (na příkladech vypravěčských žánrů B.Hrabala, D.Tatarky a V.Někrasova) / Ludvík Štěpán // Pocta Evě Mrchačové [sbírka referátů]. – Ostrava : FF Ostravské univerzity, 2006. – S. 357-366.

Погребняк О.А. (Київ, Україна)

Топос Галичини у романі “Пригоди бравого вояки Швейка” Ярослава Гашека

Стаття присвячена одній з ключових тем у літературах слов'янських народів про Першу світову війну – трагедії української Галичини. Зроблено спробу визначити функціональні особливості художніх образів українців, їх модальність, а також місце топосу Галичини у хронологічній структурі світлого роману Ярослава Гашека та його роль у розкритті центральної ідеї твору.

Ключові слова: Перша світова війна, образ Швейка, топос Галичини, Україна, імагологічні образи, іронія, абсурд.

Статья посвящена одной из центральных тем в литературах славянских народов о Первой мировой войне – трагедии украинской Галиции. Сделана попытка определить функциональные особенности художественных образов украинцев, их модальность, а также место топоса Галиции в хронологической

структурі известного роману Ярослава Гашека и его роль в раскрытии центральной идеи произведения.

Ключевые слова: Первая мировая война, образ Швейка, топос Галиции, Украина, имагологические образы, ирония, абсурд.

The article is dedicated to one of the key themes in the literature of the Slavic people of the First World War - the tragedy of Ukrainian Galicia. An attempt to define the functional properties of the images Ukrainian, their modality and place in Galicia topos structure chronotypical famous novel by Jaroslav Hasek and his role in uncovering the central idea of the novel.

Key words: World War, image Schweik, topos Galicia, Ukraine, imagologic images, irony, absurdity.

Всесвітньовідомий сатиричний роман-епопея Ярослава Гашека (1883-1923) “Пригоди бравого вояки Швейка” – найпопулярніший твір чеської літератури ХХ століття про Першу світову війну та один з багатьох, у якому звучить українська тема. Численні літературознавчі дослідження творчості Гашека засвідчили домінування у ній автобіографічного модусу, адже особисте життя автора, як і бойовий шлях його головного героя, були безпосередньо пов’язані з Україною.

В українській богемістичній традиції гашекознавства виділяються роботи М.І. Зарицького, Г.М. Сиваченко, Ю.Л. Булаховської, А.Р. Волкова, В.І. Шевчука, та багатьох інших учених. Сиваченко розглядає творчість Гашека у контексті специфічного чеського літературного феномену «празької іронії» як особливого типу виражальної сфери [10, 14]. Ю.Л. Булаховська говорить про фольклористичність сатири Гашека, її наближення до французької моделі на прикладі творчості Франсуа Рабле [2]. Дослідник А.Р. Волков аналізує твір Гашека, порівнюючи його з іншими антивоєнними романами, зокрема, з творами Е. М. Ремарка. На думку Анатолія Романовича, Гашек, на відміну від Ремарка, не намагався зобразити усі жахіття війни, натомість прагнув показати типовий образ простої людини, яка поза власною волею стала солдатом імперіалістичної армії; учений підкреслює життєствердність сатиричної манери письменника, пише про багатогранність образу Швейка та класичність цього роману [3]. У ґрунтовній праці В.І. Шевчука [12] докладно описано біографічні події з життя чеського бунтівника Гашека та зроблено аналіз не лише його роману «Пригоди бравого вояки Швейка», а й оповідань та віршів письменника. Український поет та перекладач Роман Лубківський у праці «Тріумфальний анабазис бравого вояки Швейка в незалежній Україні» наголошує на парадоксальності життя письменника Гашека та

парадоксальності образу його славетного героя, світовому значенні роману, його позачасовій актуальності [8]. Імагологічний дискурс твору спробував проаналізувати І. Мельниченко [9]. Увага ученого здебільшого зосереджується на аналізі національної політики Габсбурзької монархії, підлеглому становищі чеського етносу, зверхньому ставленні до нього австрійських німців та мадяр, як представників титульних націй. Автор ілюструє та пояснює продуктивність бінарної дихотомії Свій-Чужий у романі на прикладі імагологічних опозицій німець-чех, чех-мадяр. Таким чином, образи українців та пов'язані з Україною топоси у романі «Пригоди...» досі залишалися поза увагою вітчизняних науковців. Мета статті – спробувати, бодай частково, розглянути цю проблему.

Поява роману супроводжувалась бурхливою полемікою в тогочасній пресі та численними скандалами у суспільстві. Центральна постать твору, солдат Йозеф Швейк, став джерелом суперечок про автообраз чеха у чеській літературі, чеський національний характер та національну ідентичність [13, 566]. Негативну реакцію викликали притаманні Швейкові хитрість, прагматизм, демонстративна простакуватість, грубуватість, вульгарність, навіть примітивність у контексті загальної характеристики образу типового чеха, з яким ідентифікували головного героя. Йшлося про тип ментальності, якому бракує прагнення до вищих ідеалів, етичного підґрунтя, саме це стало предметом гострої критики сучасників. “Мінус-культурне” естетичне походження і майже непристойне поведіння більшості героїв роману шокувало читачів, сприймалося як розхищення й заперечення високої сутності класичного мистецького канону. Така художня стратегія мала свої історичні передумови, ідеологічні причини і зрештою виправдала себе, оскільки стала потужним інструментом для досягнення авторського задуму. Роман безжалюдно руйнує тогочасні ідеологічні міфи, демаскує офіційну державну політику, армію, королівський пануючий рід, церкву та релігію. Однак, гостро висловлюючись проти безглуздя війни та проти світу, який її породив, нігілістично підриваючи основи державного ладу, автор не пропонує натомість інших ідеалів, образів ліпшого світоустрою. Цим його позиція відрізнялася від настанов письменників-соціалістів, націоналістів, комуністів чи католиків. Дійсність Гашек приймає такою, якою вона є, без порожніх ілюзій та хибних ідеалів, сенс життя убаचाє лише в задоволенні щоденних «матеріально-тілесних» [1, 310] потреб. У цьому відкиданні вищого порядку, на який століттями спиралася європейська культура, у ігровій іронічності Гашек наближається до естетики дадаїзму [13, 564].

Новаторською вважається також Гашеківська концепція героїчного, у якій прийоми *ad absurdum*, пародія, гротеск, сатира походять не лише з власного досвіду автора періоду Першої світової війни та революції, а тісно пов'язані з його особистістю, бунтівним характером, унікальним психотипом з властивою йому недовірою до будь-яких загальноновизнаних цінностей та абсолютною внутрішньою розкутістю. Голос оповідача у романі часом важко відділити від голосу персонажа. До абсурду доводить автор готовність Швейка виконувати будь-які накази вищого командування, його законслухняність. Абсурд породжується навіть самим фактом необхідності чеських солдат воювати та вмирати за свого справжнього головного ворога – Австро-Угорську імперію. Утіленням найбільшого абсурду зрештою постає сама війна, яка калічить долі народів, руйнує звичний для людини світопорядок, порушує його підвалини та закони життя.

Для військовозобов'язаного Ярослава Гашека Перша світова війна розпочалась у 1915 році у Чеських Будейовіцах, у складі 91 піхотного полку. Тут письменник зустрівся з прототипами героїв свого майбутнього роману. У вересні 1915 року у селі Хорупани (сьогодні Рівненська область, Млинівський район) Гашек разом з Франтішком Страшліпкою добровільно здався у полон російської армії, потім опинився у Києві, у дарницькому пересильному пункті. Згодом письменник брав участь у діяльності "Спілки чехословацьких товариств у Росії", побував в Острозі, поблизу Зборова. Протягом 1917-1918 років Гашек тісно співпрацював з редакцією київського видавництва «Чехослован» на Володимирській вулиці, 30. У цьому ж видавництві у 1917 році було надруковано рукопис повісті "Бравий солдат Швейк у полоні" [8]. Переосмислені факти власної біографії, спостереження та узагальнення лягли в основу твору. Особисті враження Гашека військових часів, полон, події на галицькому фронті, київський період життя письменника, революційна діяльність у Сибіру сформували авторську модель світобачення та "українобачення". Образ України пунктирно розвивається у незлічених деталях, яскравих сценках третьої та четвертої частини роману, поступово набуваючи усе більшого драматизму, досить неочікуваного у цьому сатиричному творі.

Українська Галичина часів Першої світової війни, через яку кілька разів переходила лінія фронту, фактично формує хронотоп певної частини твору, визначає його хронологічні та географічні параметри. По дорозі на фронт бравий вояк Швейк побував у Львові і саме на території сучасної Львівщини відбувалися останні його пригоди. Військовий

маршрут відтворюють точні топонімічні назви: Санок (тогочасна угорська назва міста Ужгород), Броди, Самбір, Львів, Судова Вишня, Сокаль, Козлів, Хирів, станція Золтанець (тепер Жовтанці), Карпати, Бескиди тощо. Топос Галичини актуалізується у романі передусім локально та предметно, оскільки безпосередньо вказує на місце дії, фіксує наративну інстанцію [7, 284]. Але не тільки. У цих частинах роману просторовий складник хронотопу несе подвійне смислове навантаження, розвивається у площині основної теми – демонстрації антигуманної сутності війни, отже набуває ознак ментального пейзажу, анізотропного середовища (за термінологією Д. Замятіна) [6, 83], прийому характеризування. Образ Галичини реалізується на рівні функціонального модусу, що маркує естетичну та етичну позицію автора.

Старий сапер Водічка, проводжаючи полк на Східний фронт, намагається підбадьорити своїх товаришів: *«Там же так гарно і надзвичайно цікаво. У далекій чужині будете почувати себе, як у своїй хаті, як на братній землі, а може, навіть і як у милій вітчизні. З піднесеними почуттями відправляйтеся в дорогу до країн, про які ще старий Гумбольдт говорив: «У цілому світі я не бачив нічого величнішого за ту ідіотську Галичину»* [4, 331]. Поєднання високого та низького стилю в характеристиці одного суб'єкту нарації, одночасне вживання прикметників з підкреслено-позитивним та пейоративним емотивно-оцінним значенням продукує гумористичний компонент. Це удавано-радісне, патетично-іронічне висловлювання формує певне уявлення про далекий край, певний горизонт очікування, певні сподівання реципієнтів, що різко контрастують з жорстокою дійсністю, яка постала перед їхніми очима у наступних частинах твору. *«Спustoшена Галичина»* [4, 524] лежить у руїнах, населення доведено до краю голодом, моровицями, страшними злиднями. Змальовуючи понівечені містечка і села України, її простих людей, що постраждали від агресивної геополітики великих чужих імперій, Ярослав Гашек тим самим проповідує філософію життя, свободи, милосердя як універсальних категорій добра. Авторська позиція у тексті дуже активна. Відверто оцінюючи події та явища, наратор застосовує безліч прийомів, що викликають цілу палітру зворотних почуттів у читача. Фокус зображення зміщено на задній план, фонову картину, яка komponується з вражаючих автентичних деталей. З фактографічною точністю Гашек фіксує об'єкти, які документально свідчать про військові злочини, злочини проти людяності. Це і стара сосна *«біля колишнього вокзалу, від якого залишилася тільки купка руїн, застрягла невибухла*

граната. Всюди валялися осколки гранат, а десь поблизу, очевидно, були солдатські могили, бо страшенно відгонило трупним смородом»; і продірявлені кулями «як решето» «напівзруйнована водонапірна вежа, дерев'яна будка залізничного сторожа і взагалі все, що мало якісь стіни» [4, 494]; і криниця «в Туровій-Вольській, до якої через холеру солдати мусили сипати цитринову кислоту, коли взводами брали воду» [4, 520]. Нищівний сарказм «практичного» Швейка підсилює шокуючий ефект від апокаліптичної візії: «Тут по війні будуть дуже добрі врожаї, – за хвилину докинув Швейк. – Не треба буде купувати кістяну муку. Це для селян дуже вигідно, коли на їхньому полі згниє цілий полк» [4, 546]. Розпач ридуючої родини русина, «в якого реквізували цих свиней... його останнє добро» [4, 492], відчувається у доборі художніх засобів. Зворушлива сценка, де той «тицяв затиснені в кулаку гроші, які він дістав за свиней, капітанові Сагнерові, а селянка тримала капітана за другу руку і цілувала її з покорою, властивою для цієї країни» [4, 494], засвідчує співчуття і симпатію автора до миролюбного місцевого населення. Демонстрація кошмарних картин при зображенні галицьких сіл, «до краю висмоктаних війною» [4, 531], якими проходить полк Швейка, переконливо свідчить про невинуватість принесених жертв, закликає до здорового глузду. Ця частина нинішньої України, яка на початку війни була завойована російськими військами, не стала для Гашека черговою ареною бойових дій, землею чужинців, але опинилася у близькому колі спільних загальнолюдських цінностей. Горе українських селян так само зрозуміле йому, як і горе його співвітчизників.

Для аналізу топосу України та імагологічних образів українців важливе значення також має їх місце і функція у цілісній композиційній та образній структурі роману. Ці образи набувають протилежної модальності з огляду на зміну наративної перспективи, героя, про якого йдеться, або якому належить висловлювання.

Усі дійові особи виразно поділяються на дві контраверсійні групи, між ними міститься центральна фігура – типова «маленька людина» і майже типовий чех Йозеф Швейк. Роман не має єдиної дійової лінії, фабула komponується за рахунок вільного поєднання сюжетних фрагментів, діалогів та швейківських монологів, так званої «швейковини». На думку деяких дослідників [13, 566], саме Гашеків твір уводить в чеську літературу традицію «господської історії», чи «господської балаканини» – чоловічої балачки в корчмі (hospoda – чеськ. корчма) у колі слухачів, пізніше підхоплену, зокрема, Богумілом Грабалом. Образ Швейка є

стилізованим продовженням світових синкретичних образів метикуватих простачків з народу, таких як літературні герої: Ходжа Насреддин, Тіль Уленшпігель, Санчо Панса, або фольклорні типажі: чеський Гонза, український Іванко-дурник [10; 11]. Наївний, але дотепний та кмітливий, він завжди зберігає спокій, навіть у моменти найбільшої загрози життю, під маскою блязня ховається справжня народна мудрість. Герой утілює жвавість, плебейський грубуватий гумор та творче ігрове начало (нескінченні комічні історії Швейка).

Саме Швейк є об'єднавчим модулем, що структурує поодинокі епізоди твору в єдину композицію та умовно поділяє героїв на дві групи [14, 52]. Своїми “прихованими” натяками, удаваним блязнюванням, безкінечними історіями він висвітлює абсурдність конкретної ситуації, демаскує і висміює одних героїв, у той же час підтримує і вселяє оптимізм у інших. Ефект створюється і підкреслюється за допомогою різних художніх засобів, що використовуються автором при моделюванні цих груп образів. До однієї групи належать його друзі а також усі звичайні “маленькі” люди. Це носії позитивного начала, що стали жертвами системи і війни. Ненаситний Балоун, наприклад, – раблезіанський тип героя, страждання якого, мрії про їжу зображені перебільшено, але це перебільшення має позитивний, життєстверджуючий характер. До нього і таких як він автор та його головний герой ставляться з розумінням, співчуттям, навіть коли іронізують. З точки зору автора, Швейка та його приятелів місцеве населення Галичини – це прості люди, які так само як і вони страждають від голоду та злигоднів, так само невинні, прагнуть миру, заслуговують добра. Чеські солдати на цій війні постають зневаженими і приниженими так само, як і їх ситуативні супротивники: росіяни, українці чи поляки. Інша ж група включає Австро-Угорські офіційні кола, усіх тих, хто уособлює державу і є джерелом військової агресії. Письменник застосовує щодо них докорінно іншу художню стратегію, відкрито звинувачує австрійських німців та угорців у ненависті та презирстві до прав інших народів, викриває їхню пихатість, жадобу до мародерських пограбувань, патологічну схильність до жорстокості й насильства. Полковник Краус, наприклад, *«просто скаженів»*, читаючи у газетах про полонених сербів: *«Навіщо сюди возити полонених? ... Їх треба всіх постріляти. Без милосердя! Треба танцювати поміж трупами! Все цивільне населення в Сербії спалити до ноги! Дітей поколотити батнетами!»* [4, 184]. У Галичині чеські *«солдати ... мали змогу на власні очі переконатися, як уряд після відступу росіян поведився з місцевим населенням, близьким мовою і*

релігією до росіян. На пероні стояла група арештованих русинів, оточена угорськими жандармами. Там було кілька попів, учителів і селян з різних околиць. Руки їм скрутили мотузом і парами прив'язали одне до одного. У більшості були розбиті носи, а голови в тулях. Це їх так розмалювали жандарми під час арешту» [4, 474]. Персонажі цієї групи вороже та байдуже налаштовані до потреб пересічної людини та її долі загалом, до якої б нації вона не належала. З точки зору представників держави, вищих військових чинів, українці – Чужі, це вороги Австро-Угорської імперії та її армії, які не мають права на людське ставлення і можуть бути знищені в її інтересах: «У Східній Галичині... не раз траплялося, що якийсь капрал... наказував повісити дванадцятирічного хлопчика, коли той у залишеному пограбованому селі, в зруйнованій хатині варив картопляне лушпиння і це здалося капралові підозрілим» [4, 558]. «Поручик Дуб розбазікався про надзвичайне враження, яке на нього справила ця зруйнована війною країна. Це, мовляв, свідчить про силу залізного кулака нашої армії» [4, 495]. Цей “хоробрий” та вірний монархії військовий «читав у газетах про карпатські бої і боротьбу за карпатські перевали» [4, 495]. Саме проти таких “героїв” спрямована гостра сатира і їдкий сарказм письменника, деякі з цієї групи образів змальовані гротескно, карикатурно: поручик Дуб, фельдкурат Отто Кац, полковник Фрідріх Краус фон Ціллергут, генерал-майор фон Шварцбург та інші.

Для виразного зміщення акцентів у гашеківській інтерпретації розстановки сил, баченні ворога-Чужого, самого явища війни максимально ефективно працює прийом *ad absurdum*. Адже кожна війна – це саме та фактична історична ситуація, коли напруга в бінарній дихотомії Свій-Чужий досягає кульмінації, одна її частина зі зброєю в руках протистоїть іншій. Натомість у фіктивному хронотопі роману ревний та запопадливий солдат Швейк, який зі шкіри пнеться, щоб виконати усі накази своїх командирів, замість бути безжальним до свого противника, широко співчуває йому. І сам Швейк, і близьке коло його приятелів, і мешканці західноукраїнських земель насправді опиняються по один бік «барикад». Лотманівська межа, яка структурує художній простір тексту, уявний кордон, що відділяє Своїх від Чужих, пролягає не між ними, а між «маленькими» людьми, українцями, росіянами, чехами, сербами, що мимохіть стали жертвами безглуздої бійні, з одного боку, і між тими, хто уособлює владу та державу – з іншого. Сарказм Гашека не стосується місцевого населення, він спрямований лише проти антигуманної сутності цієї війни і тих, хто її розв'язав. Це та зброя, яка демаскує героїв, котрі

належать до “ворожого табору”. Спільні вороги – австрійська монархія та безжална війна – об'єднують, а не розділяють у романі чехів і українців, усіх “маленьких” підданих воюючих між собою великих імперій. Крім того, для тих героїв Гашека, які належать до кола Швейкових приятелів, українська Галичина є далеко не Чужою ще й тому, що як частина єдиного великого слов'янського світу перебуває у політично, генетично та ментально близькому просторі. У романі виразно звучить мотив упізнавання «свого» в «чужому», нерідко переростаючи у ширший мотив визнання «Іншого» як рівного собі, частини себе, що сприяє увиразненню власної ідентичності [5, 481]. Чехи щиро сподівалися на підтримку могутньої Російської імперії у боротьбі за власну незалежність та державність. Чеські солдати під час бойових дій масово переходили лінію фронту, здавались у полон російської армії, фактично опинялися з протилежного боку опозиції австрійці-росіяни. Царський уряд використав проросійські симпатії та національно-визвольні рухи у Габсбурзькій монархії для створення національного Чехословацького легіону, і Ярослав Гашек, як відомо, особисто пройшов цей шлях [8; 10].

Проживши два з половиною роки на землі України, вимушено воюючи, як і багато українців Галичини, зі зброєю в руках у австрійській та російській армії по обидва боки лінії фронту, активно працюючи у київському журналі “Чехослован”, Гашек накопичив величезний практичний досвід, усвідомив історичні передумови та характер суспільних процесів, складних національних взаємин у Галичині часів Першої світової війни. Автору вдалося з точністю відтворити унікальну імагологічну ситуацію зіткнення на одній території представників різних воюючих народів та їх інтересів, а також проблему місцевих міжетнічних стосунків. Кількома штрихами Гашек з безпомилковим політичним та естетичним чуттям розкриває суть тутешніх міжнаціональних проблем, прихованих конфліктів. Про сільського греко-католицького священика, наприклад, автор говорить: *«Це був високий, сухорлявий літній чоловік у вилянялій і засмалцьованій сутані. Він зі скнарості майже нічого не їв. Батько виховував його у страшній ненависті до росіян, однак цю ненависть немов корова язиком злизала після відступу росіян, коли в село прийшли австрійські війська. Вони пожерли всіх його гусей і курей, яких росіяни не чіпали, хоч у нього і мешкало кілька зарослих забайкальських козаків»* [4, 532]. Національність цього священика не зазначена, однак український читач легко здогадається, що мова йде саме про українця. Щодо опозиції українці-росіяни показовим є також епізод у селі Лісковець. Місцевий

сільський староста, до якого австрійські військові постукали у хату, щоб розквартируватися, пропонує їм пошукати кращих умов у сусідньому селі: *«А в Лісковці що? Злидні, парші та воші. Він сам колись мав п'ять корів, але москалі всіх забрали»* [4, 529]. У сусідній хаті *“чи то по-польськи, чи то по-українськи верескливий жіночий голос повідомив, що чоловік на війні, діти хворі на віспу... москалі все забрали»* [4, 528]. Про українсько-польську розстановку політичних сил, наприклад, сказано: *«Там була тільки одна пристойна будова – сільська школа. Її в цьому чисто українському краю побудували галицькі крайові власті для прискорення колонізації населення»* [4, 594]. Одним реченням письменник окреслює тутешню політичну ситуацію, демонструє повне ігнорування усіма без винятку владними структурами українських національних інтересів.

Очевидно, що Гашек глибоко співчуває народу, який населяє цю землю, помічає близькість долі українців та чехів. Корінне населення західної України було об'єктом та заручником репресивної антиукраїнської політики Російської імперії, тоді як чехи страждали від політичних утисків з боку Австро-Угорської імперії. Державна безсуб'єктність цих двох слов'янських народів, підпорядкованість імперським асиміляторським чинникам зумовили «особливий драматизм національного самоозначення та орієнтації в загрозливих ситуаціях війни» [5, 481]. Реалістичність зображення правдивого становища, в якому опинилися звичайні українці, абсолютизація автентичних деталей, задокументованих особистими спостереженнями та власним життєвим досвідом, не залишає місця навіть для легкої іронії: *«По деяких хатах жило по вісім родин. Грабіжницька війна, одна з фаз якої прошуміла над ними, як дикі хвилі повені, штовхнула їх у безпросвітні злидні»* [4, 532].

Таким чином, автору вдалося створити дуже людяний та надзвичайно драматичний образ України у “найсмішнішому” у світовій літературі романі про Першу світову війну. За словами О.І. Дзюби-Погребняк, «в усій світовій літературі про Першу світову війну не написано стільки й такого пекучого про страждання якогось етносу, як про селян Галичини» [5, 483]. На нашу думку, саме при моделюванні образу охопленої війною Галичини найповніше реалізується центральна ідея твору, викривальний антимілітарний та антитоталітарний пафос Гашека досягає своєї кульмінації. Українці часів Першої світової війни, як і чехи, постають у романі невинними безправними жертвами немилосердної кривавої бійні та бездушної державної машини, яка її розв'язала. На прикладі долі українців Галичини автор дуже серйозно і недвозначно висвітлює сутність найабсурднішого явища в історії людства – війни та її катастрофічних

наслідків. Репрезентативні художні образи України та українців Я. Гашека, бездоганні з етичного боку, є носіями частково іронічного та драматичного модусу. У цих образах – звучання багатовимірною світу, у якому Інший беззаперечно має право на власний голос, співчуття та порозуміння. Універсальні ідеї рівності та вселюдського братерства, плюралізму особистості, глибокої поваги до культурних, національних, етноментальних відмінностей кожної людини, засвідчують фундаментальні антиколоніальні гуманістичні позиції чеського письменника, звучать пророчим закликом-попередженням, надзвичайно актуальною тенденцією перед сучасними загрозами нових світових війн.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи : статьи / М.М. Бахтин ; [сост. С. Бочаров и В. Кожин]. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.; 2. *Булаховська Ю.Л.* Із спостережень над стилем прозової сатири Ярослава Гашека та Карела Чапека / Булаховська Ю.Л. // Вісник Львівського університету. – Серія філол., 2009. – Вип. 48. – С. 380–382; 3. *Волков А.Р.* Ярослав Гашек (1883–1923) [учебное пособие по славянской литературе] / А.Р. Волков. – Черновцы : Черновицкий государственный университет, 1957. – С. 25; 4. *Гашек Я.* Пригоди бравого вояки Швейка: [роман] // Ярослав Гашек ; [перекл. з чеськ. С. Масляка]. – К. : «Радянський письменник», 1958. – 625 с.; 5. *Дзюба-Погребняк О.* Перша світова війна в літературах південних слов'ян : [монографія] / О.І. Дзюба-Погребняк. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА. – 2014. – 496 с. (Сер. «БІБЛІОТЕКА СПРОТИВУ, БІБЛІОТЕКА НАДІЇ»); 6. *Замятин Д.* Імперія пространства. Географічні образи в романі А. Платонова «Чевенгур» // Вопросы философии. – 1999. – №10; 7. Літературознавча енциклопедія : Удвох томах. / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 2 – 624 с. (Енциклопедія ерудита); 8. *Лубківський Р.* Триумфальний анабазис бравого вояка Швейка в незалежній Україні / Лубківський Р.М. // Вісник Львівського університету. – Серія філол. – 2009. – Вип. 48. – С. 383–391; 9. *Мельниченко І.* Імагологічний аспект множинності людської ідентичності з погляду Гашека-Швейка / І.В. Мельниченко // Літературна компаративістика. – 2011. – Вип. 4, Ч. II. – С. 125–139; 10. *Сиваченко Г.* Великий чеський містифікатор, або Гримаси празької іронії // Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка : [роман] / Гашек Я. ; [передм. Г.М. Сиваченко]. – Харків: Фоліо, – 2006. – С. 14; 11. *Сиваченко Г.* Про "празьку іронію" та празьких іроніків / Г.М. Сиваченко // Слово і час : Науковий журнал. – 2003. – N 07. – С.35–43; 12. *Шевчук В.І.* Ярослав Гашек [Текст]: життя і творчість / В. І. Шевчук ; [відп. ред. : Г.Д. Вервес] ; АН Української РПР, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К. : Наукова думка, 1965. – 235 с.; 13. *Lehár J. a kol.* Česká literatura od počátku k dnešku / Jan Lehár, Alexandr Stich, Jaroslava Janáčková, Jiří Holý. – Praha : Lidové noviny, 2006. – 1078 s.; 14. *Balajka B. a kol.* Přehledné dějiny literatury II / Bohuslav Balajka, Ladislav Soldán, Emil Charous. – Praha : Fortuna, 2005. – 199 s.

Скакун І. (Київ, Україна)

**Рольова (драматизована) лірика у творчому доробку
поетів-футуристів Михайля Семенка та Ігоря Северяніна**

У статті розглядається поява і побутування рольової(драматизованої) лірики як феномену, заснованого на парадоксі міфологізації постаті автора та його впливові на ліричного героя на прикладі творчості поетів-футуристів Михайля Семенка та Ігоря Северяніна

Ключові слова: рольова(драматизована) лірика, міфологізація, маска.

В статье рассматривается появление и бытования ролевой (драматизированной) лирики как феномена, основанного на парадоксе мифологизации личности автора и его влиянию на лирического героя на примере творчества поэтов-футуристов Михаила Семенко и Игоря Северянина.

Ключевые слова: ролевая (драматизированные) лирика, мифологизация, маска.

The article considers the emergence and existence of role (dramatized) poetry as a phenomenon based on figures paradox mythologisation the author and his influence on by the example lyrical poets-futurists Semenko and Igor Severianin.

Key words: Role (dramatized) lyrics, mythology, mask.

Співвідношення авторської сфери і сфери героя у тексті давно турбує наукову спільноту. Свого часу цій проблематиці свої ґрунтовні дослідження присвятили М. Бахтін, В. Волошинов та низка інших відомих в літературознавстві постатей. Так, М. Бахтін виділяв «зону автора» і «зону героя» [2]. Багато досліджень цієї сфери стосуються прозових структур. Та особливий інтерес складає їх кореляція у найсуб'єктивнішому з трьох літературних родів – ліриці.

Розгляд поетичної творчості так чи інакше завжди передбачає підвищену увагу до біографії творця. Це є природним наслідком сутності цього літературного роду, влучно означеного свого часу Гегелем. Переважання в ліриці особистісного, суб'єктивного, індивідуального над об'єктивним, множинним, загальним породжує специфічність сприйняття авторського образу поруч. Наприклад, особа автора епічних творів рідко стає об'єктом підвищеної уваги, а особистість лірика починає обростати легендами іноді ще при його житті, а після смерті майже неминуче міфологізується.

Причина, певно, в тому, що ліричний погляд на світ, що передбачає настанову на самовираження, неможливий без протилежного полюса – настанови на загальнолюдський зміст ліричного переживання. Гегель

у своїй «Естетиці» зауважував про бажання появи перед читачем чогось загальнолюдського, щоб ми могли це поетично співпереживати. У такому випадку поет – і саме він, і не він сам – є свого роду артистом, який розіграє нескінченну кількість ролей. Але що б він не представляв, він постійно сплітає з цим свій внутрішній художній світ, пережите і відчуте [7, 502].

Для подолання цього протиріччя виникає згущення семантики ліричної мови, актуалізація сприйняття ліричних формул і форм, вироблених попередніми культурними епохами, а також уявлення про особу і біографію поета, що стають найважливішим засобом розкриття авторської свідомості-чуттєвості. Ліричний герой і ліричний сюжет сприяють конкретизації образу ліричного почуття, і, незважаючи на умовність цих явищ, вони міцно співвідносяться у свідомості читачів з долею поета [19, 127].

Це нерідко призводить до виникнення образів, які існують не так в літературних текстах, як поруч з ними, в довоколаітературному і читацькому середовищі, образів, що є результатом взаємодії творчості поета і відповідного співтворчості читачів. І для розуміння причин, які породили ці образи, необхідне знання не лише художньої мови, якою користувався поет, а й культурно-навантаженої ситуації, що формувала читацьке сприйняття. Масова читацька свідомість нерідко підкоряється архаїчнішим законам, ніж ті, за якими будується сучасна культура. Результатом стає міфологізація реальності та залучення стереотипних стандартизованих образів у сприйнятті [19, 128].

До остаточного висновку про необхідність розділяти біографічного автора і образ суб'єкта ліричного висловлювання наука прийшла лише на початку ХХ століття.

Поняття «ліричний герой» вперше введене Ю. Тиняновим у роботі 1921 року, присвяченій творчості О. Блока.

У своїх працях Ю. Тинянов звернув увагу на конкретний вияв протиріччя між індивідуальним і загальним у ліриці. На прикладі ліричного доробка О. Блока дослідник означив низку сюжетів і виявив певну закономірність: там наявні давно знайомі, традиційні образи, серед яких навіть затерті до штампів [20, 226]. Особливо помітною є та обставина, що Ю. Тинянов перераховує не лише чоловічі, а й жіночі образи, оскільки їх характеристики невіддільні від присутніх у автора сюжетних структур: Офелія і Гамлет, Лицар і Дама, Царівна і Лицар, Арлекін, Коломбіна, П'єро, Кармен, Командор і т.д.

Однак, незважаючи на ці маски, безперечно, для читача постає і уявлення про особистість поета. За Тиняновим, емоційні нитки, які йдуть безпосередньо від поезії Блока, прагнуть зосередитися, втілитися і приводять до людського обличчя за нею [20, 229].

Згодом Л. Гінзбург детальніше проаналізувала це явище. Впізнаваність ліричного героя, на її думку, можлива саме тому, що «лірика викликає асоціації, блискавично, що доводять до свідомості читача образ, звичайно вже існуючий в культурній свідомості епохи» [8, 157]. Той факт, що Блок використовував звичні поетичні образи, зіграв важливу роль.

Таким чином, та «легенда про Блока» [20, 224], яку полюбив читач, складалася як з конкретних текстів його лірики, так і з ірраціональної стихії загальнокультурних романтичних уявлень.

Ліричні стереотипи романтизму згустилися в «Міф про справжнього поета». Такий ліричний герой-маска був необхідний, його із самого початку оточувала легенда. Здавалося навіть, що часом вона передувала самій поезії Блока, а творчість лише розвинула і доповнила цей постульований образ [20, 224].

Таким чином можна простежити механізми появи і побутування у авторському доробку рольової(драматизованої) лірики.

«Відкритість» («повна відкритість голосу і обличчя») – термін, яким використовує А. Павловський в характеристиці лірики пізнього доробку Н. Гумільова [4, 5]. Він демонструє максимальну наближеність ліричного героя до його творця. Відкритості характерні біографізм, сповідальність, тобто риси автопсихологізму – безпосереднього введення в текст авторського досвіду.

Рольова лірика за своєю суттю має досить опосередкований стосунок до цієї категорії, оскільки в її основі лежить герой-маска, посередництвом якого автор ретранслює свій досвід в тому числі.

Форми художніх і предметних образів у літературі, що репрезентують авторську свідомість-чуттєвість, досліджував, у першу, чергу Б. Корман.

За Корманом, феномен героя рольової(драматизованої) лірики (героя-маски) є «готовим образом», що являє собою ситуацію стандартизації [12, 87].

Герої рольової лірики неможливі без певної культурно-навантаженої ситуації. Вона створює уявлення про той чи інший образ, як про маску – засіб стандартизації мовної дійсності. «Культурно-навантажена ситуація (і не тільки емоційна) нерідко буває пов'язана з певним культурним персонажем: історичною особою, пам'ять про яку зберігається широким колом людей, міфологічним або фольклорним героєм, літературним типом

і т.д. У цьому випадку ситуація (або цикл ситуацій) настільки зростаються з суб'єктом, що його ім'я сприймається як ярлик даній ситуації / ситуацій. Виникає своєрідний феномен: герой – ситуація... » [12, 163].

У працях В.Гіппіуса, Л.Гінзбург, Е.Герштейн подібний варіант репрезентації авторської свідомості іменується героєм-маскою [1, 52].

Герої рольової лірики важко піддаються систематизації. Маска може представляти одну ситуацію (Муцій Сцевола – безмежний героїзм), ланцюг двох-трьох ситуацій (Паріс – яблуко розбрату, боягузтво в битві) або цілий ситуативний ряд – життєвий сценарій з актуалізацією певного епізоду в конкретному вживанні (Петро I, Іван Грозний) [11, 14].

Маски можуть носити ім'я або бути безіменними. У випадку безіменної маски автор створює певний соціальний тип героя рольової лірики, що стандартизований в людській свідомості: страж-захисник, охоронець, раб. Ці образи пройшли довгий процес стандартизації та представлені у свідомості читача сформованим, практично завжди єдиним, соціальним типом. З часом герой впізнаваного соціального типу (раб, страж, монах) перетворюється на феномен героя-ситуації, героя-маски [11, 13].

Лише герої, що викликають у свідомості читача конкретний момент, ситуацію стандартизації стають героями-масками. Таким чином соціальний тип перетворюється на маску, яку автор може приміряти на себе.

Таким чином, на зразок вищезгаданого блоківського міфу формується ще один, досить претензійний і суперечливий, але дуже продуктивний – міф про футуриста.

Хоча на початку XX століття почала з'являтися тенденція до відновлення одного з основних творчих принципів романтиків: єдності біографічної та творчої іпостасей автора. Результат – «біографізація» ліричного героя, коли за поезією мимоволі уявляють людське обличчя [18, 118], злиття свідомості в поезії, що виражається через ліричного персонажа, його природу, визначає поетичне бачення життя в усіх його проявах.

У поетичній грі створювалася маска (або маски), що перекочувувала з художнього простору у повсякденність або навпаки, створюючи ефект життєтворчості та відділяючи автора як приватну особу від читацької аудиторії [9, 83].

Таким чином, біографічні особливості автора безпосередньо впливали і позначалися на його ліричному герої та масках, які він залучає. Звичайно ж, у цьому процесі велике значення відіграє і доба, коли формується особистість письменника.

Як кожна епоха передбачає свій тип людини, так і кожен напрям – новий тип митця. Цікавим прикладом тут стає футуризм.

З огляду на його первинні настанови – це той унікальний випадок, коли його митець мав становитися, як штучна форма, як лірична маска, невід’ємна від маски суспільної – соціальної ролі. Футуризм є формою вияву свідомості, що протестує проти «заїжджених стереотипів» попередників, а його митець – людиною зламу, що його ж і творить.

Бажання подолати межі, вийти за рамки народило образ, що мав функціонувати в цей час. Як доктрина футуризму наголошує на машинізації і механізації – подалі від природи, так і митець, що його обирає, біжить від своєї істинної природи за маску, ним же і вигадану в межах новітньої концепції.

Отже, футуризм – напрям, що потребував нестандартного типу мислення, бачення світу під іншим кутом – чим парадоксальнішим тим краще. Хвиля цього авангардного руху розгорнулася з шаленою швидкістю, і, починаючи з Італії, захоплювала мистецтво у всіх його проявах.

Таким чином, футурист – це, в першу чергу, нова соціальна роль. І вона зобов’язує її носія. Цей «обов’язок» він покладає на себе абсолютно свідомо, не знайшовши собі місця серед того, що вже було наразі.

Масштабно й помпезно на футуристичні заклики відгукнулися в Росії. Там футуризм на деякий час ледь не затьмарив всі інші напрямки, вибухнувши з неймовірною силою. Російський футуризм відобразив у художній формі світовідчуття людини перехідного періоду кінця XIX – початку XX століття, коли там назрівали значні економічні та соціальні зміни.

Рухаючись світом, він як набував так і втрачав певні характеристики – із мілітаризованого руху в Італії він переродився у політично-мистецький в Росії (який почасти вважають «неоромантизмом» за його стильові особливості [14]). Докотившись до України, він практично позбувся свого політичного забарвлення і став переважно мистецьки спрямованим.

Серед незчисленної кількості представників можна виділити дві яскраві репрезентативні постаті обох національних варіантів футуризму, що справили значний вплив на формування його обличчя в уяві тодішніх – Михайль Семенко та Ігорь Северянін і досить вдало створили власні міфи на основі використовуваних ними масок.

Як зауважував А. Павловський, необхідність вивчення ранніх творів письменників заслуговує найпильнішої уваги, бо в них завжди можна побачити задатки майбутніх досягнень, визначити початкові взаємодії і впливи [15, 9].

Відомим є той факт, що починав Семенко зовсім не з провокаційних футуристичних творів, а із символістської збірки «Prelude».

Перша книжка поезій, якою він дебютував у 1913 р., за висловленням Миколи Зерова, не збудила серед читачів ніяких особливих надій [10, 154], критик Микола Вороний характеризував її, зокрема, так: «...приємне враження справляє хіба тільки французька музична назва книжки, але зміст її і художні засоби автора цієї назви не оправдують...» [6, 126].

Після провалу «Prelude» уважний Семенко, не бажаючи полишати літературний процес (уже очевидно навіть із принципу), знаходить незаповнену нішу і починає її активно опрацьовувати.

Мине кілька місяців після виходу першої збірки – і він почне сповідувати і пропагувати т.зв. кверофутуризм (від лат. *quero* – шукати) – футуризм пошуковий [5, 11]. З цього часу Семенко як поет і як публічна особа активно користується маскою футуриста, всілякими способами створюючи навколо себе відповідний міф:

Не довіряю я нікому –
І футурист,
і антиквар.

«Про себе» [13, 73].

Серед безлічі міфів ХХ століття живе і міф про поета Ігоря Северяніна. Про те, що він нібито оспівав міщанство і вульгарність, що ввів у свою поезію інтонацію самовихваляння і самозамилування. «Северянінщиною» свого часу могли називати називали поганий смак, таку собі «пошлінку» в поезії. «Візитною карткою» поета стали «В шумном платьѣ муаровом ты такая эстетная...» і, звичайно, «Ананасы в шампанском...».

Мішура приховувала його справжнє обличчя. А вже на ранньому етапі творчості, після виходу першої книги поета «Громкокипящий кубок», О. Блок зауважив: «Це справжній, свіжий, дитячий талант. Куди він піде, ще не можна сказати » [17, 452].

Корній Чуковський також небезпідставно висловився про манеру письма поета: «Його вірш дотепний, кокетливо-пікантний, манірний, весь ніби просочений ... повітрям кабаре ... Але все ж стих його хвилююче-солодкий» [17, 452].

Він голосно заявив про себе в середовищі буржуазного Петербурга в переддень Першої світової війни. Аршинні букви афіш кричали про його виступи, збираючи в залах безліч шанувальників і шанувальниць. І. Северянін виходив на естраду, гордовитий, неприступний, з обличчям циганського барона, у вузькому чорному сюртуку, руки за спиною або схрещені на грудях, в петлиці незмінна орхідея. Починав загробним баритоном, варіював ним.

У всіх вчинках Северяніна фігурувало бажання будь-що-будь виділитися. Він одразу оголосив себе футуристом, але додав до цього слова «его» – свідчення особистої незалежності. І найбільше сам сприяв галасу навколо себе. У пролозі до першої книги писав: «Я прогрімів на всю Росію, як оскандалений поет» [17, 452].

Все це був виклик суспільству. Поет обрав для себе маску і закривався нею. Так виник міф про Северяніна. У епатажі й самозамилуванні полягала також глибока самоіронія.

І Северянін, і Семенко роблять акцент на Я-персоналії, висуваючи свою особу на перший план. На створений ними образ працює все: від одягу до мови ліричного героя.

В процесі свого творчого становлення найпродуктивнішими масками, експлуатованими обома поетами, були – Арлекін, Поет, ну і звичайно, надмаска – Футурист, що підпорядковує більшість іпостасей ліричного героя. Є звичайно і винятки. Так у Семенка – це маска паладина у циклі поезій «До св.Терези» тощо.

Таким чином, рольова (драматизована) лірика – це складний феномен літературної творчості, що виникає у взаємодії автор-герой-читач. Така форма репрезентації авторської свідомості-чуттєвості є невід'ємною частиною творчого доробку митців-футуристів, зокрема Михайля Семенка та Ігоря Северяніна, оскільки давала змогу тотальнішого самовираження через низку масок ліричного героя.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Адельгейм Є.* Крізь роки: Вибрані праці / За ред. В.Г.Дончика; упоряд. І. Є. Гітович – К.: Дніпро, 1987. – С. 47-135;
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979. – 423 с.;
3. *Біла А.* Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму / Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко ; упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 5–20;
4. *Бичевин А.* «Маска» как феномен субъектной структуры в ранней лирике Н. С. Гумилева / А.Г. Бичевин// Вестник Томского государственного университета. 2014. № 379. С. 5-9;
5. *Вокальчук Г.* «Я – безразковості поет» (словотворчість Михайля Семенка) / Г. М. Вокальчук. – Рівне: Перспектива, 2006. – 201 с.;
6. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Ред. Г.Д.Вервес; упоряд. і прим. Т.І.Гундорової. – К.: Наук, думка, 1996. – С. 502.;
7. *Гегель Г.* Эстетика. В 4-х т. Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – С. 502;
8. *Гинзбург Л.* О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М.-Л., 1964. – 382 с.;
9. *Гончаров Р.* Форми реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд .філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література»/ Руслан Єгорович Гончаров. –Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.;
10. *Зеров М.* Українське письменство / Упоряд. М.М.Сулима. – К.: В-

во С.Павличко «Основи», 2003. – С. 153-154; **11. Мартьянов Е.** Герой-маска как тип репрезентации авторского сознания // Е. Ю. Мартьянов// Актуальные вопросы филологических наук: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г.Чита, ноябрь 2011 г.). – Чита: Издательство Молодой ученый, 2011. – С. 12-15; **12. Корман Б.** Лирика Н.А.Некрасова. / Б.О. Корман. – Воронеж, 1964. – 391с.; **13. Семенко М.** Вибрані твори / Михайль Семенко ; упоряд. А. Біла. – К.: Смолоскип, 2010. – 688 с.; **14. Минц З.** Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство – СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. – С. 317-326; **15. Павловский А.** О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения // Николай Гумилев. Исследования и материалы: Библиография. СПб. : Наука, 1994. С. 3–30; **16. Северянин И.** Лирика / И. Северянин. – Л., 1991. – 223с.; **17.** «Серебряный век» русской поэзии / Панченко И.Г. – Киев, 1991. – 638 с.; **18. Сулима М.** Книжниця у семи розділах: Літературно-критичні статті й дослідження. – К.: Фенікс, 2006. – С. 294; **19. Темненко Г.** Лирический герой и миф о поэте (на материале ранней лирики Ахматовой)/ Г. М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. – Вып. 3. – Симферополь: Крымский Архив, 2005. – С. 127-152; **20. Тынянов Ю.** Блок // Тынянов Ю. Н. Литературный факт. – М.: Высш. школа, 1993. – 319 с.

Хайдер Є.М. (Київ, Україна)

**Художньо-типологічні домінанти у світлі транслатології
(на матеріалі українських і російських перекладів романів Г. Гессе)**

У даній статті пропонується аналіз перекладацьких концепцій для визначення художньо-типологічних властивостей тексту. Ми вважаємо, що для перекладу важливе визначення художньо-типологічної домінанти на когнітивному етапі, для чого необхідний докладний літературознавчий аналіз, натомість на трансляційному етапі перекладач повинен вповні відтворити суть авторського мистецького задуму. Філософський дискурс Г.Гессе, втілений у аналізованих творах, базується на езотеричних, філософських та художніх текстах Сходу й Заходу.

Ключові слова: поетикальність, художньо-типологічні домінанти, ідіостиль, художній переклад.

В данной статье предлагается анализ переводческих концепций для определения художественно-типологических свойств текста. Мы считаем, что для перевода является важным определение художественно-типологической доминанты на когнитивном этапе, для чего необходим подробный литературоведческий анализ, но на трансляционном этапе переводчик должен полностью воссоздать суть авторского художественного замысла. Философский дискурс Г. Гессе, воплощенный в анализируемых произведениях, базируется на эзотерических, философских и художественных текстах Востока и Запада.

Ключевые слова: идиостиль, поэтикальность, доминанты, художественный перевод.

This article presents an analysis of the translational concepts to determine the artistic-typological properties of the text. We believe that the definition of artistic-typological dominant on the cognitive phase is important for the translation – that's why a detailed literary analysis is indispensable. At the stage of text reproduction, the translator must fully recreate the essence of the author's artistic intention. Philosophical discourse of H.Hesse embodied in the texts that are analyzed is based on the esoteric, philosophical and artistic texts of East and West.

Key words: *idiostyle, poeticality, dominant ideas, piece of art, literary translation.*

Однією з найбільш активно еволюціонуючих тенденцій розвитку сучасного перекладознавства, зокрема у сфері художнього перекладу, є вивчення художньо-типологічних та жанрових властивостей перекладного тексту у зарубіжних та вітчизняних дослідженнях (Алексєєва, Бальцєжан, Бараньчак, Коллер, Коміссаров, Лановик; Радчук; Кшиштофяк; Франк та ін.). Теоретичну основу дослідження типологічних властивостей тексту в перекладі склала теоретична поетика (Аристотель, Р. Барт, М.М. Бахтін, Н. Буало, А.Н. Веселовський, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, В.М. Жирмунський, Ю.В. Казарін, Ю.М. Лотман, А.А. Потебня, Р.О. Якобсон та ін.), а також діяльнісні, когнітивні й психосеміотичні теорії перекладу (Л.М. Алексєєва, Н.Т.А. Казакова, Ю.А. Сорокін, А. Леґежинська та ін.). Саме цей чинник визначає **актуальність** нашої розвідки.

Метою є з'ясування специфіки виявлення ідейно-художніх акцентів в творчості письменника, що лягають в основу художньо-типологічних домінант оригінального твору/творів, для подальшої його трансляції до приймаючої мови й культури загалом.

Визначення художньо-типологічних властивостей тексту і його домінант вимагає застосування комплексу методів, вироблених лінгвістикою й літературознавством (теоретичною поетикою), основними з яких стали: культурологічний аналіз, семантичний аналіз, контекстуальний аналіз, мовностилістичний аналіз тексту. При вивченні репрезентації художньо-типологічної домінанти оригіналу в тексті перекладу основним є метод зіставно-порівняльного аналізу, який опису перекладу як процесу в цілому, який, своєю чергою, вимагав поєднання елементів літературознавчих методик аналізу, а також методик когнітивного та герменевтичного напрямків.

Аналіз перекладацьких концепцій показав, що пошук смислової, сутнісної властивості оригіналу є одним з ключових питань у практиці художнього перекладу, але призводить переважно до його інтуїтивної

інтерпретації та описовому тлумаченню через окремі компоненти з філософських, естетичних, літературознавчих і лінгвістичних позицій, що створює в цьому сенсі плідну базу для розуміння специфіки художнього тексту перекладознавством.

При визначенні художньо-типологічних властивостей тексту (в тому числі й в перекладі) ми спираємося на два чинники, що враховують процес породження тексту і його результат: тобто – з одного боку, це діяльнісний принцип, що враховує специфіку структури художньої творчості, в процесі якого породжується текст, з іншого боку – це принцип цілісності художнього тексту як єдності форми і змісту, й він характеризує створений в процесі художньої діяльності витвір мистецтва. Перший принцип передбачає філософське визначення діяльності як способу буття людини, й являє собою активний аспект відносин «людина - світ» (або «суб'єкт - об'єкт»). З філософської точки зору художня творчість є однією з форм матеріалізації-опредмечування людської свідомості, що включає такі два види діяльності, як відображення і перетворення дійсності. Художник осмислює ціннісний аспект буття з допомогою конкретно-образного мислення на противагу науці, яка прагне до пізнання об'єктивних законів буття й використовує для цього абстрактно-логічне мислення. Художник, митець сполучає в собі такі модифікації діяльності, як пізнання буття, його ціннісне осмислення, проектування (створення задуму), створення та спілкування. Відповідно естетика виділяє в структурі мистецтва наступні компоненти. Пізнанню буття і його ціннісному осмисленню в структурі мистецтва відповідають пізнавальний і ціннісний компоненти духовного змісту. З перетворювальною й діалоговою діяльністю людини співвідносяться конструктивний і знаковий аспекти зовнішньої форми, яка пов'язана зі змістом за допомогою системи образів як внутрішньої форми, що забезпечує взаємне ототожнення форми і змісту в мистецтві. Результатом художньої творчості є цілісний художній (в концепції М. М. Бахтіна – естетичний) об'єкт, що характеризується єдністю форми і змісту, що обумовлює необхідність висунення другого принципу при визначенні художньо-типологічної домінанти тексту. У відповідності зі специфікою структури художньої діяльності художній об'єкт можна розглядати як духовність, що реалізується в образності й цим набуває естетично цінну об'єктивацію. Відповідно, ми звертаємо увагу на такі загальні критерії-характеристики художнього об'єкта/твору, як духовність, образність і естетично цінна об'єктивація.

У літературознавстві поєднання таких критеріїв у творах часто визначається терміном «художність», чим максимально наближає об'єкт/вір до сфери мистецтва. Отже, враховуючи перекладознавчі концепції стосовно нашого матеріалу, ми виділяємо такі художньо-типологічні параметри тексту, як духовність, образність та їх естетично цінну мовну об'єктивацію. Поєднання даних властивостей, яке визначається принципом цілісності тексту (художнього об'єкта), утворює специфічну художньо-естетичну, етико-філософську типологічні доміанти аналізованих текстів. Водночас, використовуючи прийняту термінологію в теоретичній традиції поезики й літературознавства, ми вважаємо за можливе застосовувати для характеристики художньо-жанрових доміант тексту термін «поетикальність», до якого також звертаються і перекладачі для назви основної властивості оригіналу, що підлягає відтворенню в процесі перекладацької діяльності. Використання терміну «поетикальність» видається можливим внаслідок його «прозорі» внутрішньої форми, що вказує, з одного боку, на приналежність даної властивості до площини літературознавства, з іншого – на сутнісний статус даної властивості, що є якістю, яка визначає відмінність художнього тексту від інших типів тексту. При цьому ми вважаємо, що поняття художності і поетикальності пов'язані між собою родовидовими відносинами. На підставі цілісності тексту поетикальність трактується нами як комплексна текстова категорія, що являє собою в широкому сенсі єдність духовності, образності та їх естетично цінного мовної об'єктивації, у вузькому сенсі – єдність духовності, образності та їх естетично цінної мовної об'єктивації.

Для визначення художньо-типологічних властивостей художнього тексту ми спираємося на вироблені теоретичною думкою вітчизняних та зарубіжних дослідників критерії, що враховують специфіку художньої діяльності людини. До таких критеріїв було віднесено діяльнісний принцип [1; 2], що враховує специфіку структури художньої діяльності, а також принцип цілісності художнього тексту як твору мистецтва. Таким чином, визначення художньо-типологічних властивостей тексту ґрунтується на аналізі його динамічного (творчого) і статичного (мовного) аспектів. Виходячи з даних принципів ми особливу увагу приділяємо наступним художньо-типологічним параметрам тексту – духовність, образність, естетично цінна мовна об'єктивація, на підставі чого можливо визначити художньо-типологічні доміанти (що також можна позначити терміном «поетикальність»), які є невід'ємною складовою ідіостилію письменника. Художньо-типологічні доміанти тексту досліджуються з урахуванням

єдності форми і змісту тексту і розглядаються як комплексна текстова категорія, що охоплює глибинний (культурно-семіотичний) і поверхневий (мовний) рівні тексту. У співвідношенні з категорією поетикальності слід розглядати два етапи перекладу: когнітивний і трансляційний.

Дуже часто під час перекладу можлива зміна поетикальності оригіналу при її репрезентації в тексті перекладу та приймаючій культурі, що відбувається внаслідок зміни художньо-типологічних параметрів оригіналу. Для з'ясування причин таких зсувів слід зважати на питання прагматики (авторської та перекладацької). Деякі дослідники запроваджують поняття «заломлення» (запозичене з фізики у сфері вивчення заломлень променів світла), яке відбувається саме на етапі когнітивного опанування оригіналом та на етапі транслювання. Така методика дозволяє виявити ступінь освоєння тексту оригіналу та виокремити певні етапи перекладу. В цілому ж переклад – це складна розумова діяльність, що має творчий характер.

Художньо-типологічна домінанта тексту, що додатково позначається нами терміном «поетикальність», є сумою духовного, образного й мовного вимірів тексту, являє собою комплексну текстову категорію, що охоплює параметри глибинного (сміслового) та поверхневого (знакового, мовного) рівнів тексту. Параметр духовності дозволяє визначити поетикальність також як ідейно-емотивну єдність, породжену художнім пізнанням ціннісного аспекту зв'язку «людина – світ». Відповідно, параметр образності, в межах поетикальності, можна трактувати як образність осмислення ціннісного аспекту відносин «людина – світ». А третя складова – це естетично цінна мовна об'єктивація образного осмислення ціннісного аспекту зв'язку «людина – світ».

Саме поетикальність як невід'ємний атрибут тексту обумовлює необхідність освоєння цієї категорії й подальшої вдалої трансляції перекладачем. Відповідно, предмет перекладу можна визначити як реалізовану в образній системі ідейно-емотивну єдність, яка характеризується естетично цінною мовною об'єктивацією, породжену художнім пізнанням суті авторської реалізації зв'язку «людина – світ» у кожному художньому творі. Метою перекладу є репрезентація поетикальності оригіналу в чужій для нього культурі, що дозволяє розглядати художній переклад як творчу діяльність по створенню культурних цінностей, спрямовану на репрезентацію цінностей перекладної літератури в приймаючій культурі.

У співвідношенні з категорією художньо-типологічної домінанти (далі – ХТД) тексту розумова діяльність перекладача може бути представлена у вигляді двоетапної моделі: освоєння ХТД оригіналу (когнітивний етап) та її передача в тексті перекладу (трансляційний етап). Характер зміни поетикальності оригіналу на когнітивному етапі залежить від ступеня освоєності художньо-типологічних параметрів вихідного тексту, на трансляційному етапі – від ступеня їх трансліювання.

У перекладознавстві до поняття домінанти звертається, зокрема, А.Д. Швейцер [16], розглядаючи поняття функціональної домінанти тексту і функціональної еквівалентності в перекладі. Ми вважаємо за доречне звернутися до даного поняття у зв'язку з вивченням глибинної сутності художнього смислу та визначення поетикальності оригіналу, що повинні трансліюватися при перекладі. Також цікавою видається концепція Н.В.Шутової: у своїй дисертації «Типологічні властивості художнього тексту» вона особливу увагу звертає на аналіз поняття «домінанта». Ми частково спираємося на положення Шутової Н.В. [17, 19-21], яка розглядає типологічну домінанту тексту як онтологічну властивість художнього тексту. Таке трактування поняття типологічної домінанти співвідносне з визначенням філософської категорії якості, «виражає невіддільну від буття об'єкта його істотну визначеність», «стійке взаємовідношення складових елементів об'єкта, яке характеризує його специфіку» [14]. З філософської точки зору типологічна домінанта тексту є стійке взаємовідношення його властивостей, що визначає його специфіку.

Як показує порівняльний аналіз вихідних і перекладних текстів, ступінь освоєності поетикальності оригіналу перекладачем є одним з найважливіших факторів, що визначають ступінь її трансліювання в тексті перекладу. Крім ступеня освоєності ХТД оригіналу перекладачем, чинником, що обумовлює її трансліювання, є здатність перекладача репрезентувати поетикальність оригіналу в тексті перекладу, що вимагає від перекладача володіння не тільки перекладацькими а й власне філологічними, компетенціями, а також володіння здатністю створювати текст.

У творах Г.Гессе «Сіддхартха», «Паломництво в країну Сходу», та «Гра в бісер» розглядається одна й та ж сама філософсько-метафізична проблема взаємопроникнення двох культурних традицій – Сходу й Заходу. Витоки духовності самого Гессе криються не лише в християнському спадку предків. Дуже рано прокинулося зацікавлення Сходом, що мало свій відбиток на світоглядну систему письменника. Як зазначає Д.Затонський, в давніх індійців та китайців Гессе вчився «искусству медитации,

самоаналіза, невозмутимо созерцательному отношенію к сущему» [10, 237]. Німецький літературознавець Е.Хільшер зазначає, що Гессе був «одним з кращих знавців східно-азійських культур» й що вони «кардинально вплинули на його світогляд» [15, 91]. Найважливішою заслугою Гессе Хільшер вважає те, що він «відкрив вражаючі можливості та шляхи їхнього сучасного сприйняття». [15, 91].

Для творчого методу Гессе характерний розвиток однієї й тієї ж теми й проблематики протягом всієї його еволюції як художника й мислителя. Ідеї, мотиви й образи переходять із одного твору в інший, отримуючи нове висвітлення й нові перспективи розвитку, у тому числі – як відображення синтезу Сходу й Заходу.

Ідейно-художні домінанти марковані лексемами-символами (концептами), які позначають мотиви, сюжетні вузлові моменти, важливі для відтворення певної ідеї письменника. Для цього автор використовує певні мотиви, які є реалізацією текстотворчих стратегій письменника. Головним мотивом творчості Гессе є тема становлення індивідуума, що перебуває на шляху до себе. На цьому шляху розвитку від нижчого до вищого «я» знаходяться всі головні герої його книг і оповідань. В основі сюжетів досліджуваних нами творів Гессе лежить опис життєвого шляху людини, його становлення й повернення до себе самого. Всі зусилля письменника спрямовані на пробудження людиною своєї неповторної унікальності. Він зізнається, що й сам пережив цю внутрішню боротьбу "якої не уникнути нікому, хто бажає стати особистістю", як жакливе нещастя, як катастрофа, що у якомусь ступені можна порівняти зі смертю. Але це пробудження бачиться Гессе як вимога духу, як життєва необхідність, як смерть, після якої буде воскресіння. Саме в романі «Гра в бісер» мотив становлення трансформується у мотив пробудження. Своєю чергою, цей роман неможливо розглядати у відриві від контексту таких творів як «Паломництво в країну Сходу» та «Сіддхартха», які є своєрідною прелюдією до «Гри в бісер». Для українського, зокрема, читача, відтак можуть виникнути певні труднощі із зрозумінням останнього твору Гессе, оскільки перекладів українською «Паломництва...» немає, «Гра в бісер» у перекладі Є. Поповича вийшла в 1978, а «Сіддхартха» (пер. О.Логвиненко) – у 1984. Отже, формально, порушено певний філософсько-смысловий ланцюжок прочитання не лише цих творів, а й постаті самого німецького письменника. Зважаючи на надзвичайно важливу роль фази передперекладацького аналізу тексту для перекладацьких стратегій перекладача художньої літератури, тут ми маємо справу із порушенням

усього циклу перекладу, хоча, звісно, ми не заперечуємо високохудожньої оцінки перекладів зазначених творів українськими майстрами. Проте, для визначення ХТД в творах Г.Гессе, принаймні його «східного» циклу, мабуть доречно було б провести спочатку цілісний літературознавчий аналіз, що, безперечно, полегшило б справу перекладача.

Філософський дискурс Г.Гессе, втілений у згаданих творах, базується на езотеричних, філософських та художніх текстах Сходу й Заходу. Про це багато написано такими відомими дослідниками творчості Г.Гессе як С.Аверінцев, Д.Затонський, Е.Маркович, Р.Г.Каралашвілі та ін. Наші спостереження над текстами дають право стверджувати, що в романах письменника системно проявлена тенденція до повторюваності мотивів, зокрема мотиву шляху/подорожі, посиленого внутрішньою трансформацією семантики подорожі «вглиб себе», тобто – семантики шляху до себе. Ми вважаємо, що це одне з реалізацій східної традиції – а саме, медитативно-споглядальної позиції, що чітко відображена як на лексичному рівні (так, в тексті оригіналу роману «Гра в бісер» слово медитація зустрічається 55 разів, в українському перекладі – 85, в російських – 70 та 86 відповідно: переклади С.Апта та Д.Каравкіної й Вс.Розанова), так і на синтаксичному – це різноманітні повтори на рівні мікрорівнів тексту (контактні повтори, анафори, градація тощо), які додатково сприяють ритмізації тексту. Така організація текстової тканини творів сприяє поступовому виявленню й розгортанню головної ідеї – себто самопізнання. Відтак, ми сміливо можемо стверджувати, що це й є найважливішою ідейно-художньою домінантою. Інваріантність цієї домінанти проявлена у «Паломництві...» у мотивах подорожі, у «Сіддхартсі» - мотив подорожі до себе поглиблений через пару вчитель-учень, яка має продовження й розвиток у романі «Гра в бісер», де подається додатково «техніка»: медитація, що й провадить до цієї мети – пробудження. Лексема пробудження, яку ми трактуємо як певною мірою макротекстовий^{††} синонім до лексеми самопізнання, зустрічається у тексті

^{††} О. Москальська пропонує розрізняти макротекст й мікротекст. Під макротекстом розуміється «целое речевое произведение..., то есть текст в широком смысле слова» (Москальская, 1981, 13). «Микротекст – это сверхфразовое единство (сложное синтаксическое целое) – текст в узком смысле слова» (Там же). [Москальская, О.И. Грамматика текста. – М.: Высшая школа, 1981. — 183 с. Пособие по грамматике немецкого языка для институтов и факультетов ин.яз.]. Ми відштовхуємося від визначення макротексту О.Москальської, але поширюємо його на низку текстів, поєднаних однією ХТД.

оригіналу – 41 раз, в українському перекладі – 32, а в російських – 11 та 16 відповідно. Це може свідчити, що перекладні твори російською мовою, на відміну від українського перекладу, на рівні лексичної компоненти ідейно-художньої домінанти в романі «Гра в бісер» частково втратили витончений філософський модус східної традиції.

Духовність та образність як складові ХТД в творах Г.Гессе виражені складними лексико-семантичними та синтаксичними структурами. Більш детальне дослідження художньо-типологічних рис творів письменника ми бачимо в межах подальшого аналізу індивідуального стилю письменника, який неможливий у форматі даної розвідки.

Отже, для перекладу важливе визначення ХТД на когнітивному етапі, для чого необхідний докладний літературознавчий аналіз, натомість на трансляційному етапі перекладач повинен вповні відтворити суть авторського мистецького задуму, в тому його мовне обрамлення. З точки зору перекладацьких стратегій когнітивний етап є значущим елементом перед перекладацького аналізу художнього твору/творів, який повинен включати обов'язкову літературознавчу складову.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Алексеева И.С.* Введение в переводоведение: Учеб. пособие. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.;
2. *Алексеева Л.М.* Перевод как рефлексия деятельности / Алексеева Л. // Вестник Пермского университета, 2010. – Вип.1 (7). – С.46-51;
3. *Бурда-Лассен О.В.* Переклад як процес декодування ментальної ідентичності нації: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: спец.10.02.16 – перекладознавство / О.В. Бурда-Лассен. – К., 2005. – 20 с.;
4. *Гессе Г.* Игра в бисер / пер. С. Апт. – М.: Издательский Дом Мещерякова; 2007. – 234 с.;
5. *Гессе Г.* Игра в бисер / пер. с немецкого Д.Каравкиной и Вс.Розанова. – М.: Художественная литература, 1969. – 337 с.;
6. *Гессе Г.* Гра в бісер / пер. з нім. Є.Поповича. – К.: Вища школа, 1983. – 348 с.;
7. *Гессе Г.* Паломничество в страну Востока [електронний ресурс] / пер. С. Аверничева. –режим доступу: lib.meta.ua;
8. *Гессе Г.* Сиддхартха / Пер. Б. Д. Прозоровская. - Челябинск "Урал LTD", 1997. – Библиотека Флорентия Павленкова", Биографическая серия. – Т.3. – 120 с.;
9. *Гессе Г.* Сиддхартха: Повесть; Степовий вовк: роман / Пер. з нім. Олекса Логвиненко. – К.: Молодь, 1992. – 256 с.;
10. *Затонский Д.* Парадоксы Германа Гессе // В наше время. – М.: Сов.писатель,1979. – С. 230-257;
11. *Коптілов В.* Теорія і практика перекладу: Навч. посіб / Віктор Коптілов – К.: Юніверс, 2003. – 280 с.;
12. *Корольова А.В.* Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті. – К.: Вид. центр КНДЛУ, 2002. – 267 с.;
13. *Перекладати // Європейський словник філософій: лексикон неперекладностей.* Пер. з фр. – Т.1. – Вид.друге.

– К.: Дух і Літера, 2011. – С.254-271; **14.** Філософський словник [електронний ресурс]. – режим доступу: http://gufo.me/content_fil/dominanta; **15.** Хильшер Э. Истоки мировоззрения Германа Гессе // Поэтические картины мира. – М.: Художественная литература», 1979. – С.85-119; **16.** Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. – 216 с.; **17.** Шутемова Н.В. Типологическая доминанта текста: автореф. дис. на соиск. науч. степ. д. філол. наук: 10.02.19 – теория языка / Н.В.Шутемова; ФГБОУ ВПО «Пермский государственный национальный исследовательский университет». – Пермь, 2012. – 42 с.; **18.** Hesse H. Das Glasperlenspiel. – Ulm: Schurkamp, 2013. – 616 s.; **19.** Hesse H. Siddhartha. Eine indische Dichtung von Hermann Hesse. – www.franklang.ru; **20.** Frank P., Maaß K.-J., Fritz P., Turk H. (Hrsg.). Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch. – Berlin: Erich Schmidt, 1993; **21.** Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft aktualisierte Auflage. – Wiebelsheim: Quelle & Meyer 2004. – S. 60.

Харитоненко О. І. (Київ, Україна)

Рецепція журналістики в літературі (на матеріалі «Щоденника» Т. Шевченка і «Печерських антиків» М. Лєскова)

У статті проаналізовано подібні та відмінні риси в поглядах на журналістику Т. Шевченка та М. Лєскова. У творах обох письменників знайшли відображення літературні дискусії другої половини XIX століття про значення, творчі методи журналістики та її право зайняти своє місце серед інших видів словесності.

Ключові слова: журналізм в літературі XIX століття, співвідношення понять «письменник» – «журналіст» – «фейлетоніст», рецептивна естетика.

В статье проанализированы сходства и различия во взглядах на журналистику Т. Шевченко и Н. Лескова. В произведениях обоих писателей нашли отражение литературные дискуссии второй половины XIX века о значении, творческих методах журналистики и ее праве занять свое место в ряду других видов словесности.

Ключевые слова: журнализм в литературе XIX века, соотношение понятий «писатель» – «журналист» – «фельетонист», рецептивная эстетика.

The paper analyzes the similarities and differences in their views on journalism Shevchenko and Nikolai Leskov. In the works of both writers reflected literary discussion of the second half of the XIX century to the importance of creative methods of journalism and its right to take its place among the other types of literature.

Key words: Journalism in the literature of the XIX century, relations between the concepts «writer» - «journalist» - «columnist», receptive aesthetics.

Взаємодія естетичних кодів журналістики і літератури вивчається сьогодні в дослідженнях К. Ігнат'євої, І. Михайлина, В. Прозорова, О. Семенова, Е. Шестакової та інших [1]. Аналіз впливів публіцистичного та літературно-художнього дискурсів дозволяє повніше та об'єктивніше описати особливості літературного процесу, з'ясувати специфіку творчої праці та художніх методів конкретних письменників.

У літературознавстві традиційно приділяли велику увагу журналістській діяльності письменників. Однак, на наш погляд, майже не дослідженим залишається порівняльний аналіз взаємозв'язків літератури та публіцистики, сформованих у межах різних культурних традицій. Усі національні літератури в кожний конкретний період розвитку перебувають на певному етапі розвитку та формують свої традиції. Однак завдяки журналістиці зусилля різних, як вітчизняних, так і закордонних, письменників акумулюють одні й ті самі часописи, відкриваючи при цьому перспективи міжнаціональної літературної комунікації. Крім того, відмінні та спільні риси в ставленні до журналістики, усвідомлення її ролі серед інших видів словесності, засвідчує універсальні та оригінальні риси літературних процесів різних народів.

Мета цієї статті – порівняти висловлювання, образи й мотиви, які стосуються журналістики, в «Щоденнику» Т. Шевченка та «Печерських антиках» М. Лєскова. Обидва твори (і українського, і російського письменників) мають автобіографічний характер, пов'язані з Україною, відображають реалії літературного процесу п'ятдесятих років XIX століття.

Яскравим свідченням ставлення письменників до журналістики в Російській імперії другої половини XIX століття є нарис І. Панаєва «Петербургський фейлетоніст», опублікований у «Фізіології Петербурга» в 1845 році. В цьому творі, перш за все, домінує презирливе ставлення до журналізму. Фейлетоніст визначається як людина, яка не має літературного хисту, але «чувствует страстишку к чтению» і «тревожное желание самому сделаться сочинителем» [7]. Крім того, Москва і Петербург як центри культурного життя країни постійно протиставляються: в консервативній Москві «нет фельетонной литературы, там не любят легкого чтения», натомість «Петербург только и хлопчет о деньгах. Там раздолье литературным спекулянтам...» [7]

Як бачимо, найтиповішими уявленнями про взаємодію літератури й журналістики в середині XIX століття було їх протиставлення, поляризація, із домінуванням переважно негативних асоціацій щодо останньої. У творах Т. Шевченка і М. Лєскова також обіграється цей літературний штамп,

однак є й інші цікаві деталі, які вказують на спорідненість творчих пошуків журналістів і письменників того часу.

У «Щоденнику» (1857-1858) Т. Шевченка є низка висловлювань, які доповнюють картину загальноприйнятого негативного ставлення до журналістики: «Бессовестны, вредны и подлы, наконец, такие писатели» [9, 51]; «Бессовестные газетчики!» [9, 178]. Так само письменник не приховує роздратування щодо редакторської роботи: «Несносно скучная работа. Литераторам должны платить не за писание, а за переписывание собственных произведений. <...> Несносная работа, когда я ее кончу» [9, 144].

Однак погляди Т. Шевченка на журналістику не вичерпуються цими їдкими зауваженнями. Письменник постійно наголошує, що читає пресу і гостро відчуває на засланні брак нових книжок і періодики: «В прошлом году получалась здесь комендантом “Библиотека для чтения”. Бывало, хоть перевод Корочкина и Беранже прочитаешь, все-таки легче станет. А нынче, кроме фельетона “П[етербургских] ведомостей”, совершенно ничего нет современно литературного» («Щоденник») [9, 37].

Скарги на неможливість у Новопетровському укріпленні отримувати часописи є лейтмотивом багатьох листів того періоду: «У нас не получает никто “Отечественных записок”...» (лист до О. М. Плещеева) [10, 90]; «Десятый год не пишу, не рисую и не читаю навіть нічого...» (лист до С.С. Гулака-Артемовського) [10, 108].

Бажанням читати більше і читати саме журнали Т. Шевченко наділяє також і героїв своїх повістей. Так, зокрема, в «Близнюках» (1855) зазначено: «Что это вы, – сказала она, снявши со свечи, – любопытствуете, что читает моя Наташа? Да, она у меня, слава богу, большая охотница читать. Да и меня па старости лет приучила, так что мне теперь и скучно сидеть с работой без чтения. Думаю на будущий год выписать еще “Современник”, а то одной книги в месяц для нас мало, мы ее наизусть выучиваем» [8, 331]. У цій повісті читання – чи не найважливіший мотив. Одні герої (Степан Мартинович, Параскева Тарасівна) читають-перечитують вголос одні й ті самі книги, інші (Ватя, наприклад) – влаштовують гонитву за книжковими новинками і часописами. У ХІХ столітті читачі поступово переходили від інтенсивного до екстенсивного типу читання. Т. Шевченко засвідчив співіснування обох цих тенденцій у побуті старосвітського українського поміщництва.

Ще один важливий мотив «Щоденника» пов'язаний із роздумами Т. Шевченка про те, що саме і як варто описувати в літературному творі.

Не випадковими є порівняння з характером інформаційної картини часописів і творчими методами журналістів: «Писать охота страшная... А писать все-таки не о чем. А сатана так и шепчет на ухо: “Пиши, что ни попало, ври, сколько душе угодно. Кто тебя станет поверять. И в шканечных журналах врут, а в таком, в домашнем, и Бог велел”» [9, 12]; «Я что-то чересчур усердно и аккуратно взялся за свой журнал... Записному литератору или какому-нибудь поставщику фельетона, тому необходима эта бездушная аккуратность как упражнение, как его насущный хлеб. Как инструмент виртуозу, как кисть живописцу. Так литератору необходимо ежедневное упражнение пера. Так делают и гениальные писатели, так делают и пачкуны. Гениальные писатели потому, что это их призвание. А пачкуны потому, что они иначе себя и не воображают, как гениальными писателями» [9, 14].

Для того, щоб усвідомити, наскільки питання можливості чи неможливості точно, детально, достовірно, послідовно фіксувати факти реальності в літературі було для Т. Шевченка важливим, звернемося знову до повістей, зокрема, «Прогулянки з задоволенням і не без моралі» та «Близнюків».

У «Прогулянці...» (1855-1856) оповідач із іронією згадує про одне своє глупство, а саме про те, як він змусив лакея вести дорожній журнал. У результаті отримав безліч побутових проблем і ось який «твір»: «До света рано выехали мы из Киева и на десятой версте перед уездным трактиром остановились, спросили у горбатого трактирщика рюмку лимонówki, кусочек бублика и поехали дальше» [8, 232]. Основна помилка Трохима – надлишкова деталізованість, записування всього побаченого і почутого без урахування важливості чи дріб'язковості подій. «Ты слишком в подробности вдаешься...» [8, 233] – резюмує оповідач.

Повість «Близнюки» також дає нам доволі цікавий матеріал для роздумів, якими були принципи створення тогочасних періодичних видань. У творі згадуються як російські часописи («Отечественные записки», «Современник», «Библиотека для чтения»), так і власне українські, зокрема «Украинский вестник» і «Полтавська муха». Дописувачем останньої був І. Котляревський, і за влучним визначенням Т. Шевченка, це була «справжня бджола», що нападала на «вульгарність або ницість людську».

У «Близнюках» Ватя створює свій аналог «Полтавської мухи» – «Оренбурзьку муху»: «Эта муха ни на какую пошлость или низость людскую не нападала, подобно полтавской; это было просто описание вседневной прозаической жизни честного и скромного молодого человека.

А для хуторян моих это было выше всякой поэзии. Прочитывая недельный отчет своего милого Вати, они с любовью следили каждое его движение. Они видят его, как он идет по большой улице и ему встречаются эполеты да каски, каски да эполеты, козаки да солдаты, солдаты да козаки, даже бабы ходят по улице в солдатских шинелях... И видят его, как он, скучный, возвращается к себе на квартиру, молится богу и ложится спать. А завтра рано встает, надевает мундир, идет дежурить в госпиталь. Все, совершенно все видят... Старики с наслаждением читали "Муху", никак не подозревая ее убийственно однообразного содержания» [8, 300].

Як бачимо, газета пропонувала читачеві безліч нічим не примітних побутових деталей, була не надто цікавою чи інформативною, більш того – одноманітною, однак її читали постійно, з любов'ю і публічно («Я говорю "почти публичном чтении"», потому что Никифор Федорович читал ее всем, кто посещал его хутор» [8, 314]).

Особливості тогочасної газети детально проаналізовані в книзі І. Михайлина «Історія української журналістики». Вчений, характеризуючи газету «Харьковские известия» (1817-1823), описує внутрішньоредакційний конфлікт, пов'язаний із стратегіями формування контенту видання. Так, А. Вербицький спробував відійти від політики передруковування офіційних російських новин і почав наповнювати газету «приватними спостереженнями» власних «старанних і діяльних» кореспондентів. Однак така загалом позитивна ініціатива не стала успішною, оскільки публікації були сумнівної якості й зводилися до дріб'язково-побутових щоденникових записів: «Тут усе надзвичайно дороге. Найгіршу квартиру за 100 франків у місяць відшукати неможливо; а про їжу й говорити нема чого...» [див. 1, 126-127] Загалом, строката суміш офіційних новин, приватних спостережень і роздумів, фрагментів літературних творів – звична практика часописів того періоду.

Чому ж усі ці, на перший погляд, журналістські проблеми настільки актуальні для Т. Шевченка, що він постійно повертається до них у своїх прозових творах? Поет у п'ятдесятих роках вперше випробовує себе в прозі. Нові форми оповіді, передачі змісту незвичні для нього. Які факти дійсності гідні відтворення для розкриття ідеї твору, які засоби типізації найефективніші? Ці та інші питання так чи інакше поставали перед ним. Узявшись за написання «Щоденника», Т. Шевченко зіткнувся з проблемою опанування автобіографічної жанрової форми, причому вирішував він цю проблему, вочевидь побоюючись «скотитися» до рівня

висміяних ним самим «бессовестных газетчиков», «пачкунов» і лакея Трохима з його «дорожнім журналом».

Зважаючи на висловлювання Т. Шевченка про специфіку щоденникових нотаток, можемо також зробити висновок: журнал «домашній» і журнал як періодичне видання в свідомості людини того часу були поняттями зіставними. Тобто в цей період одночасно ще співіснували два антагоністичних уявлення: з одного боку, літературу протиставляли журналістиці за принципом «високе» – «низьке», але одночасно, з іншого боку, сприймали словесність як цілісний напрям творчої діяльності, без категоричного поділу на види і сфери побутування.

Для М. Лескова, на відміну від Т. Шевченка, постійні зближення з журналістикою були цілком природними: свою письменницьку кар'єру він починав із суто публіцистичних статей для газет і журналів. Більшість дослідників його творчості вважають, що поетика журналізму, з її підкресленою фактографічністю та реалістичністю суттєво вплинула на формування лесковського стилю. Так, зокрема, О. Білецький вперше відзначив: «його газетні замітки – строката мозаїка, окремими елементами якої він одночасно користується при створенні великих речей» [2, 8]; «вибираючи сюжет із різних джерел, Лесков найчастіше хоче від нього правдоподібності – або, принаймні, певної документальної достовірності» [2, 117]. Л. Гроссман із цього приводу писав: «Він визнавав найбільшою перевагою для письменника безпосереднє зіткнення з життям, жадібне накопичення особистого досвіду і живих спостережень» [3, 255]. Те саме підтверджує Л. Левандовський у своїй книзі «М. С. Лесков і українська література»: «Усі перші статті Лескова варті уваги, бо допомагають виявити і краще зрозуміти ідейні погляди його на початку літературної діяльності. Крім того, в багатьох з них можна розгледіти паростки сюжетів таких написаних згодом художніх творів... Навіть дехто з київських сучасників Лескова підкреслював, що його статті є “художніми речовинками”» [5, 27]. У монографії В. А. Зарви читаємо: «Тяжіння Лескова до публіцистичної форми підтверджується... наявністю автороповідача, реальної основи подій, справжніх дійових осіб» [4, 67].

Сам М. Лесков писав у газеті «Современная медицина» (1860, № 2): «Пора нам відвикати від думки, що предметом літератури має бути щось особливе, а не те, що завжди перед очима і від чого ми всі так чи інакше терпимо» [цитуються за: 5, 23].

Проаналізуємо, як образи й стильові елементи журналізму вплетені в художню тканину лесковських «Печерських антиків» – уривків з

юнацьких, київських спогадів 1849-1857 років, опублікованих журналом «Київська старовина» в 1883 році.

У «Печерських антиках» зібрані замальовки, які в жанровому відношенні нагадують нариси, мемуари, анекдоти, життєві історії, замітки, що публікувалися в пресі.

Оповідь ведеться з використанням близької письменникові стилістики усних переказів, однак рефлексії оповідача щодо почутих і відтворених фактів, нагадують традиції посилання на джерела, сформовані саме в періодиці. Так, наприклад, оповідач зазначає: «Рассказывалось именно так, что при этом переговоре было упоминаемо про “зиму” и про “холод”, и читатель не должен смущаться, что дело происходило во время летнего наезда библиковской тещи в свое имение. Вскоре мы опять увидим... веселое знойное лето».

Так само публікування чуток і пліток, а разом із ними й сумнівів щодо достовірності наведених даних, – типова практика кореспондентів газет і журналів тієї пори: «...из Копенгагена пишут: прибывшие сюда корабельщики рассеяли слух, что будто бы остров Мадера поглощен вулканическими извержениями. Надеются, что слух сей не подтвердится» [6, 181-182].

У стилі газетних спростувань написана й остання частина «Печерських антиків»: «всем показалось, что мною описана киевская местность и “событие, случившееся тоже в Киеве”... Позволю себе ныне заметить, что первое совершенно справедливо, а второе – нет... Местность... действительно похожа на Киев... но такого происшествия... в Киеве никогда не происходило, то есть никакой иконы старовер не крал...» [6, 325].

Багато уваги в «Печерських антиках» присвячено явищам київського літературного і журналістського життя того часу. Із письменників згадуються Андрій Іванович Подолинський та авторка бездарної книги «Почуття потрійки». Серед діячів видавничого і журналістського цехів названі редактор журналу «Домашні бесіди для домашнього читання» Віктор Іпатійович Аскоченський і редактора газети «Телеграф» («Київський телеграф») Альфред фон Юнг.

Потрібно зазначити, що М. Лесков створив доволі гротесковий образ київського літературного процесу. Іронічними коментарями письменник доповнив характеристики усіх згаданих персонажів. Ось, зокрема, що сказано про Юнга: «добрейший парень», «совершенно безграмотный и

лишенный малейшей тени дарования, но имевший неодолимую и весьма разорительную страсть к литературе»; «пионер периодического издательства»; «дедушка киевских газет»; «маньяк», который «все издавал, пока совсем не на что стало издавать» [6, 201].

Газета «Телеграф» також описана в стилі анекдотичної оповіді: «По правде сказать, “Телеграф” юнговского издания представлял собою немало смешного, но всё-таки он есть дедушка киевских газет. Денег у Юнга на издание долго не было, и, чтобы начать газету, он прежде пошёл... “командовать волами”, то есть погонщиком. Тут он сделал какие-то сбережения и потом всё это самоотверженно поверг и сожёт на алтаре литературы... С “Телеграфом” на первых порах случались такие анекдоты, которым, пожалуй, трудно и поверить: например, газету эту цензор Лазов считал полезным запретить “за невозможные опечатки”. Поправки же Юнгу иногда стоили дороже самых ошибок... Случилось раз, что в статье было сказано: “не удивительно, что при таком воспитании вырастают недоблуды”. Лазов удивился, что это за слово? Ему объяснили, что хотели сказать “лизоблуды”; но когда вечером принесли сводку номера, то там стояло: “по ошибке напечатано: недоблуды, – должно читать: переблуды”. Цензор пришёл в отчаяние и совсем вычеркнул поправку, опасаясь, чтобы не напечатали чего ещё худшего» [6, 202].

Як бачимо, журналістське середовище Києва змодельоване М. Лєсковим з урахуванням історичних реалій, але, безумовно, це пародійний образ. Усім своїм враженням від побаченого і почутого письменник надає гумористичного, чи навіть сатиричного звучання. У М. Лєскова, за В. А. Зарвою, «мабуть, вперше після Гоголя анекдот “стає універсальною сюжетною формою”» [4, 44].

Отже, так само, як Т. Шевченко, М. Лєсков екстраполював методи журналістської творчості на власну літературну діяльність. Так само використовував пародійний металітературний дискурс для опису можливих взаємовпливів поетик літератури і журналістики.

У результаті здійсненого в статті аналізу особливостей сприймання журналістики Т. Шевченком (на матеріалі «Щоденника») і М. Лєсковим (за «Печерськими антиками») можемо зробити такі висновки: 1) у творах обох письменників використовується поширене в середині XIX століття протиставлення літератури й журналістики як високого і низького, сакрального і профанного; 2) разом із тим, обидва

письменника відчують спорідненість літератури та журналістики і навіть готові до асиміляції їхніх художніх методів відображення дійсності; 3) у журналістському дискурсі М. Лескова привабливо велика кількість фактичного матеріалу, його правдивість і злободенність, Т. Шевченка – принципи відбору цього фактичного матеріалу й структура оповіді; 4) «діалог» літературного і журналістського дискурсів у творах обох письменників має відверто пародійне, іронічне забарвлення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Игнатъева Е. А.* Явление журнализма в творчестве Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. наук по филологии : 10.01.10 / Игнатъева Екатерина Александровна, – Саратов, 2008. – 20 с.; Михайлин І. Л. Історія української журналістики. Період становлення: від журналістики в Україні до української журналістики. Вид. 3-тє, доповнене і поліпшене / І. Л. Михайлин. – Х. : Прапор, 2004. – 320 с.; Прозоров В. В. Власть современной журналистики, или СМИ наяву / В. В. Прозоров. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 2004. - 240 с.; Прозоров В. В. История русской литературной критики / В. В. Прозоров. – М. : Высшая школа, 2002. – 462 с.; Семёнов А. Н. Концепт средства массовой информации в структуре художественного текста : учебное пособие / А. Н. Семенов, В. В. Семенова. – СПб., 2011; Шестакова Э. Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени / Э. Г. Шестакова. – Донецк : Норд-Пресс, 2005. – 441 с.; **2.** *Белецкий А. Н.* С. Лесков. Личность. Творчество. – Киев-Симферополь : Крымский архив, 2003. – 196 с.; **3.** *Гроссман Л. Н.* С. Лесков. Жизнь – творчество – поэтика / Л. Н. Гроссман. – М. : ОГИЗ, 1945. – 328 с.; **4.** *Зарва В. А.* Творчество Н. С. Лескова и Украина / Н. С. Зарва. – К. : Лыбидь, 1990. – 140 с.; **5.** *Левандовський Л. І.* М. С. Лесков і українська література / Левко Іванович Левандовський . – Київ : Дніпро, 1980 . – 191 с.; **6.** *Лесков Н. С.* Собрание сочинений в 12 томах / составление и общая редакция В. Ю. Троицкого.. – М. : Издательство «Правда», 1989. – Том 10: Печерские антики. – С. 248-327; **7.** *Физиология Петербурга : сборник.* – М. : Сов. Россия, 1984. – 303 с. **8.** *Шевченко Т.* Зібрання творів у шести томах (видання, автентичне 1-6 томам «Повного зібрання творів у дванадцяти томах») / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 2001. – Том 4. Повісті. – 2003. – 600 с. **9.** *Шевченко Т.* Там само. – Том 5. Щоденник. Автобіографія... – 2003. – 496 с. **10.** *Шевченко Т.* Там само. – Том 6. Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи... – 2003. – 632 с. **9.** Шевченко Т. Г. Близнецы // Шевченко Т. Г. Повести / Вступ. стаття Ю. А. Ивакина. – К. : Дніпро, 1983. – 456 с.

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ.

Jana Pleskalová.

**Vývoj vlastních jmen osobních v českých zemích v letech 1000–2010.
(Brno: Host; Masarykova univerzita, 2011. 204 s.)**

Вийшла друком нова праця відомої чеської дослідниці Яни Плєскалової про розвиток антропонімії в чеських землях. Монографія представляє розвиток основних видів антропонімів (імен, прізвищевих назв, прізвищ, гіпокористиків і прізвиськ) у чеських землях у часовому проміжку 1000–2010 рр. Під терміном “чеські землі” авторка розуміє територію власне Чехії, Моравії і тієї частини Сілезії, котра на сьогодні входить до складу Чеської Республіки. Основним критерієм для поділу на часові історичні періоди для авторки став спосіб офіційного іменування особи. На цій основі дослідниця тисячолітній період поділяє на чотири етапи: 1000–1300, 1300–1500, 1500–1786, 1786–2010. Я. Плєскалова передусім досліджує власні назви чеських жителів. Авторка також коротко описує стан антропонімії німецького та єврейського населення чеських земель. Аналіз ґрунтується на великій кількості солідних архівних матеріалів. Книга містить надзвичайно багату бібліографію джерел та наукових праць, котра розміщена в кінці наукового дослідження і поділена на частини відповідно до розділів монографії. Це дає змогу читачеві легко зорієнтуватись і ознайомитись із літературою, яка стосується конкретного періоду.

У розділі “Минуле і сьогодення” авторка висвітлює особливості виникнення і сприйняття антропонімів у найдавніші часи. Це дає читачеві можливість краще зрозуміти два найдавніші типи антропонімів – охоронні і побажальні імена.

Розділ “Період 1000–1300” подає аналіз стану антропонімії у чеських землях у той час. Авторка цей часовий відрізок, як і наступні періоди в інших розділах, розглядає надзвичайно детально і всебічно. У перших підрозділах “З історії чеської мови і чеських земель”, “Антропонімія чеських земель” дослідниця окреслює мовну ситуацію у чеських землях і характеризує основні пам’ятки, які лягли в основу дослідження і які дають нам змогу почерпнути знання про давні власні назви, що функціонували у той час. У розділі авторка детально розглядає функціонування автохтонних

(які успадковані з праслов'янської мови або створені за праслов'янськими зразками) і запозичених імен. Аналіз супроводжує велика кількість прикладів. Я. Плєскалова подає перелік і характеристику частотності вживання суфіксів, зафіксованих в антропонімах у вказаний час. Таку ж інформацію авторка подає і у розділах про наступні періоди, що дає читачеві змогу наочно побачити динаміку змін словотворчих засобів.

Дослідниця детально аналізує способи передачі чеських і запозичених антропонімів у латинських текстах. Я. Плєскалова робить висновок, що з часом кількість неадаптованих форм зменшується і більшість чеських власних назв у латинських текстах адаптовується до морфологічної системи латинської мови.

Окремий підрозділ присвячено проблематиці способів іменування, які вживалися у зазначений період. Дослідниця переконливо показує, що хоча у той час панувала однойменність, проте дуже часто власна назва функціонувала у супроводі інших лексем, які уточнювали, про кого саме йдеться (характеризували особу щодо її соціального становища, місця проживання, родинних стосунків тощо). Проведення аналізу на двох часових відрізках (1158–1197 роки і 1279–1283 роки) дає змогу простежити динаміку вживання іменувань. Зокрема, Я. Плєскалова зауважує зменшення кількості іменувань, які складалися лише з власної назви без інших уточнень (напр. *Jeřutbor*) і різке збільшення (з 4 до 30 відсотків) іменувань типу “власна особова назва + локалізуючий вираз”. Цікаво, що якщо в першому часовому відрізку, за спостереженнями авторки, більшість конструкцій останнього типу – це перелік імен у межах певного місця проживання (напр.: 1180–1182 *Na Mutišově: Šdiměr, Jurík, Sdilut, Sulivoj* (Codex diplomaticus et epistolaris regni Bohemiae I (805–1197). Ed. G. Friedrich. Praegae, 1907, s. 267)) і конструкції на зразок *Mysloch de [z] Opatovic* у другій половині 12 століття ще рідкісні, то в кінці 13 століття дослідниця уже фіксує приклади на зразок *Wilhelmus de Dúbravic*, деколи їх доповнює ще слово *dictus*: *dominus Albertus dictus de Šternberk*.

Окремі підрозділи присвячено особливостям функціонування в XI–XIII століттях гіпокористиків, прізвищевих назв, прізвиськ.

Такий детальний аналіз дав змогу Я. Плєскаловій всебічно представити читачеві давню антропонімію.

Наступний розділ розглядає антропонімію 1300–1500 років. На початку розділу авторка знайомить нас із історичною і мовною ситуацією в чеських землях, що необхідне для розуміння перебігу антропоніміїних процесів. Антропонімію цього періоду, яка є логічним продовженням попереднього

антропонімійного розвитку, проаналізовано детально і ґрунтовно. У розділі розглянуто як автохтонні власні особові назви, так і запозичені. Аналіз авторка здійснює на базі кількох історичних пам'яток цього періоду, а також залучає дані досліджень інших авторів, зокрема Яна Свободи. Яна Плєскалова дає нам змогу пізнати функціонування у вказаний період різних видів антропонімів: розглянуто офіційні особові імена, гіпокористики, прізвищеві назви, прізвиська, особливості вживання антропонімних формул у 1300–1500 роках. У результаті аналізу авторка змогла дійти висновку, що найбільш поширеними чоловічими іменами у цей період були імена *Johannes (Jan, Johann)*, *Nikolaus (Mikuláš)*, *Petrus (Petr, Peter)* і *Venceslaus (Václav)*, серед жіночих імен – *Margaretha (Markéta)*, *Katherina (Kateřina)*, *Elisabeth (Eliška)*, *Dorothea (Dorota)*. Хоча вживання християнських імен переважало, слов'янські автохтонні імена в той час, за спостереженнями дослідниці, не були чимось незвичним. Авторка фіксує такі слов'янські автохтонні імена, як *Bohuslav*, *Boleslav*, *Branislav*, *Časlav*, *Hodislav*, *Jaroš*, *Radslav*, *Ratibor*, *Smil*, *Všemír* та ін.

У підрозділі, присвяченому прізвищевим назвам, Я. Плєскалова слушно зауважує, що у XIV–XV століттях значення цього класу антропонімів поступово дедалі більше зростає. У підрозділі, окрім аналізу чоловічих прізвищевих назв, окрему увагу приділено ідентифікації та іменуванню жінок, які переважно відбувалися з використанням чоловічих іменувань, найчастіше чоловіка або батька.

Окремий підрозділ присвячено прізвиськам. За спостереженнями авторки, на той момент прізвиська ще виразно не виділилися як окремий вид антропонімів і часто їх важко відрізнити від прізвищевих назв.

Багато дає для пізнання тогочасної антропонімії підрозділ, у якому розглянуто антропонімні формули XIV–XV століть. Я. Плєскалова виділяє шість типів антропонімоформул, які фіксують тогочасні пам'ятки, а також зауважує, що могли існувати і різноманітні комбінації цих типів. Розглянуто і особливості використання різних типів антропонімоформул у представників різних соціальних прошарків – шляхти, духовенства, жителів міст і мешканців сіл.

Дослідження у розділі “Період 1500–1786” авторка базує на великій кількості використаних історичних джерел, що дає змогу детально проаналізувати вказаний період. Я. Плєскалова і тут дотримується звичної уже схеми побудови розділу, у якому вона спочатку стисло висвітлює історію чеської мови і чеських земель, а потім уважно розглядає кожен вид антропонімів. Авторка подає детальні переліки імен, погруповані за

періодами і частотністю вживання, а також досліджує мотиви називання. Підрозділи про гіпокористики, прізвищеві назви, а також про прізвиська, способи іменування, насичені великою кількістю прикладів, доповнюють картину багатоманіття чеського антропонімікону.

Розділ “Період 1786–2010” виділено на підставі важливої зміни, яка настала в антропонімічній системі і відрізняє цей часовий відрізок від інших – введення у 1786 році прізвища як обов’язкового компонента офіційного іменування і впровадження, таким чином, офіційної двочленної системи іменування, котра почала складатись із імені і прізвища. Введення прізвища завершило функціонування прізвищевих назв, які лягли в основу прізвищ. Я. Плескалова подає загальну характеристику розвитку чеської мови і чеських земель на цьому етапі, а також характеризує розвиток усіх складових антропонімічної системи. У розділі детально представлено як антропонімію минулих століть, так і актуальні процеси, котрі відбуваються у сучасному чеському антропоніміконі (наприклад, авторка зазначає, що суфікс *-ča* при творенні гіпокористиків у XIX і першій половині XX століття використовувався передусім у селах (*Manča, Káča, Anča*), у кінці XX століття він з’являється у молодого покоління як частий словотворчий засіб, який вживається по всій території Чеської Республіки (*Evča, Šimča, Renča*), і на початку XXI століття належить в неофіційній комунікації молодого і середнього поколінь до найчастіше вживаних формантів). У розділі зафіксовано популярні на початку XXI століття імена (наприклад, чоловічі *Jiří, Jan, Petr, Josef, Pavel* і ін., жіночі *Marie, Jana, Eva, Hana, Anna* і ін.), прізвища (наприклад, чоловічі *Novák, Svoboda, Novotný, Dvořák, Černý* і ін., жіночі *Nováková, Svobodová, Novotná, Dvořáková, Černá* і ін.), мотиви вибору імені, основні типи сучасних прізвищ, гіпокористиків тощо.

Працю завершують висновки, список використаних джерел і літератури, резюме англійською мовою. Цінним є термінологічний словник, який розміщено в кінці книги і який дає можливість читачам ознайомитися з ономастичною термінологією, котра використовується у дослідженні.

Книга Яни Плескалової “*Vývoj vlastních jmen osobních v českých zemích v letech 1000–2010*” детально і ґрунтовно демонструє розвиток чеської антропонімії на більш ніж тисячолітньому часовому відрізку і є цінним надбанням не лише чеської, а й усієї слов’янської ономастики.

доц. Остап Л.Р.

Зміст:

МОВОЗНАВСТВО

Айдачич Д.В. (Белград, Сербія), Непон-Айдачич Л.В. (Київ, Україна)

Поређење српских и украјинских фразеологизама са компонентом 'глава' 3

Григор'єв О. (Київ, Україна)

Метафоричні моделі мовлення в публіцистиці Миколи Хвильового 8

Іваненко І.М. (Київ, Україна)

Історично маркована лексика як засіб творення смислових зв'язків у сучасній поезії 17

Іванович М. (Белград, Сербія)

Префікси *за-* і *по-* як ознаки інхоативного й інгресивного значень 21

Клічек Д. (Загреб, Хорватія)

Хорватська глаголична традиція XVII-XVIII ст. і українська філологія 30

Комарова О.С. (Київ, Україна)

Sémanticko-pragmatické osvojovanie prevzatých lexikálnych jednotiek s internacionálnym komponentom 38

Корольов І.Р. (Київ, Україна)

Специфіка української, російської та литовської мовленнєвої поведінки (на прикладі кооперативної комунікативної ситуації "привітання") 44

Корольова Н.В. (Київ, Україна)

Графічні елементи латиномовного акровірша як спосіб вторинної і додаткової семантизації тексту 52

Маримонська Л.А. (Київ, Україна)

Strategy for learning to read English texts of pupils of specialist humanities high school in Ukraine 63

Пахолок З.О. (Луцьк, Україна)

Ритм поетичного і прозового мовлення 69

Пономаренко В.Д., Новікова Є.Б. (Київ, Україна)

Інноваційні ад'єктивні графодеривати сучасної української мови 79

Попова Г.П. (Київ, Україна)

Основні концепти картини світу українськомовної дитини 87

Сторожук Х. (Київ, Україна)

Субстратологічні дослідження української неетимологізованої лексики 98

Струк В. (Київ, Україна)	
Специфіка адаптації інтернаціоналізмів у хорватській мові	104
Хода Л.Д. (Львів, Україна)	
Прості синтаксичні конструкції у словацьких рекламних текстах	111
Ярмак В.І. (Київ, Україна)	
Характерні художні прийоми використання претеритальних часів сербського дієслова в поетичній творчості М. Црнянського	118

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Білик Н.Л. (Київ, Україна)	
Формосмислова специфіка нульового екфразису в романі М. Продановича «Сад у Венеції»	125
Булаховська Ю.Л. (Київ, Україна)	
Чим відрізняється класичний англійський і французький детектив кінця ХІХ – початку ХХ ст. від сучасних його численних кінопереробок, доповнень і розгалужень?	133
Булаховська Ю.Л., Лукінова Т.Б. (Київ, Україна)	
З історії міжслов'янських взаємин	137
Деркач О.М. (Київ, Україна)	
Мілош Црнянський та його покоління	144
Живкович І. (Загреб, Хорватія)	
O čitanju Bulgakova kroz prizmu Dostojevskoga	149
Іванова-Гіргінова М., Рускова Е. (Софія, Болгарія)	
Случането на модерността в Яворова пиеса „Когато гръм удари, как ехото заглъхва”- реконструкции на персонажа	156
Карацуба М.Ю. (Київ, Україна)	
Архетип інцесту як порушення заборони у слов'янській народній баладі	170
Кортенська М. (Благоевград, Болгарія)	
П.К.Яворов - разширяване на културно-историческото му наследство	177
Максимова К. (Київ, Україна)	
Трансформація концепту бісовщини в творах українських письменників 20-х років ХХ століття	183

Палій О.П. (Київ, Україна)

Іронічний дискурс роману Богуміла Грабала «Я обслуговував англійського короля» 188

Погребняк О.А. (Київ, Україна)

Топос Галичини у романі «Пригоди бравого вояки Швейка» Ярослава Гашека 200

Скакун І. (Київ, Україна)

Рольова (драматизована) лірика у творчому доробку поетів-футуристів
Михаля Семенка та Ігоря Северяніна 211

Хайдер Є.М. (Київ, Україна)

Художньо-типологічні домінанти у світлі транслатології (на матеріалі
українських і російських перекладів романів Г. Гессе) 218

Харитоненко О. І. (Київ, Україна)

Рецепція журналістики в літературі (на матеріалі «Щоденника» Т. Шевченка
і «Печерських антиків» М. Лескова) 227

РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ.

Jana Pleskalová. Vývoj vlastních jmen osobních v českých zemích v letech
1000–2010. (Brno: Host; Masarykova univerzita, 2011. 204 s.)
(Осташ Л.Р.) 236

КОМПАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ
СЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ І ЛІТЕРАТУР

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКА
ЛЕОНІДА БУЛАХОВСЬКОГО

Збірник наукових праць

Випуск 26

Підписано до друку 18.12.2014 р.
Формат 60х84/16. Гарнітура Таймс. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 14,18.
Наклад 300 прим.

ВД «Освіта України»
ФО-П Маслаков Руслан Олексійович
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК №4726 від 29.05.2014 р.
Тел. (044) 384-26-08, (097) 479-78-36, (050) 552-20-13.
E-mail: osvita2005@mail.ru, www.rambook.ru

Видавничий дім «Освіта України» запрошує авторів до співпраці
з випуску видань, що стосуються питань управління,
модернізації, інноваційних процесів, технологій, методичних
і методологічних аспектів освіти та навчального процесу
у вищих навчальних закладах.
Надаємо всі види видавничих та поліграфічних послуг.