

Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя

# ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

**Випуск 75**

*Серія "Філологічні науки"*

№ 2

Ніжин  
2014

УДК 80:008  
ББК 81+83  
Л64

Збірник друкується за рішенням Вченої ради  
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя  
(НДУ ім. М. Гоголя)  
Протокол № 9 від 30.05.2013 р.

Постановою ВАК України від 1 лютого 2010 р. № 1-05/5 збірник включено до переліку наукових видань, публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт із літературознавства та історії (Бюлетень ВАК України. – 2010. – № 7. – С. 8).

### **Збірник засновано у 1990 р. проф. Самойленком Г. В.**

Збірник з 2013 року виходить двома серіями:  
"Історичні науки", "Філологічні науки"

Редакційна колегія:

відп. редактор і упорядник – д. філол. н., проф. Г. В. Самойленко;

з філології:

д. філол. н., проф. О. Г. Астаф'єв; д., проф., акад. АН ВШ України, член-кор.  
ВУАН у Нью-Йорку Доріана Блохин (Німеччина); д. філол. н., проф. Н. І. Бойко;  
д. філол. н., проф. З. В. Кирилюк; д. філол. н., проф. В. І. Коваль (Білорусь);  
д. філол. н., проф. О. Г. Ковальчук; д. філол. н., проф. П. В. Михед; д. філол. н.,  
проф. А. Я. Мойсієнко; д. філол. н., проф. С. І. Потапенко

**Література** та культура Полісся. – Вип. 75. Серія "Філологічні  
Л64 науки". – № 2 / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ  
ім. М. Гоголя, 2014. – 322 с.

УДК 80:008  
ББК 81+83

© Г. В. Самойленко, упорядкування, 2014  
© НДУ ім. М. Гоголя, 2014

С. О. Жила

## Джерела творення образу Батурина за поемою-містерією Т. Г. Шевченка "Великий льох"

### *Світлій пам'яті Ніли Йосипівни Волошиної*

*У статті проаналізовано художню концепцію образу "славною Батурина", джерела його творення, доведено, що образ Батурина розкриває причини й сутність гріхопадіння другої душі поеми-містерії. За допомогою образу Батурина Т. Шевченком досягнуто й підсумовано історичне минуле України.*

*Ключові слова: образ Батурина, художня концепція образу, літописи, народні перекази, думи.*

*В статье проанализировано художественную концепцию образа "славною Батурина", источники его создания, доказано, что образ Батурина раскрывает причины и сущность грехопадения второй души поэмы-мистерии.*

*Шевченко при помощи образа Батурина художественно изучает и подводит итоги историческому прошлому Украины.*

*Ключевые слова: образ Батурина, художественная концепция образа, народные сказания, думы.*

*In this article the artistic concept of the image of "glorious Baturin" and the source of its creation are analyzed. It is proved that the image of Baturin discloses the nature and causes of the fall of the poem-mystery second soul. With the help of Shevchenko's image of Baturin the historical past of Ukraine is comprehend and summarized.*

*Key words: the image of Baturin, chronicle, artistic concept of image, folk tales, ballads.*

"Великий льох" – найгеніальніший і найзагадковіший твір Тараса Шевченка, текст колосальної художньої енергії й емоційної сили, а якщо брати національно-політичні вектори, то найбільш концептуальний серед усієї творчості митця. Поему-містерією написано у жовтні 1845 року у Миргороді, а епілог до неї – в селі Мар'янському, що на

Миргородщині; у 1846 р. в Києві Т. Шевченко переписав "Великий льох" до рукописної збірки "Три літа", доопрацював текст у 1847 р. у А. І. та І. І. Лизогубів у Седневі на Чернігівщині, уривки "Великого льоху" поширювалися в рукописних списках Україною; вперше надруковано (без першого розділу "Три душі") у львівському журналі "Правда" (1869. – Ч. 2–3), повністю – у празькому виданні "Кобзаря" 1876 р.

Тарас Шевченко звертається до жанру драматичної поеми-містерії, яка допомагає йому віднайти модель світу й України, найбільш адекватної письменницькому задумові. Містерії – це твори з символічною концепцією світу, які наповнюються гротесковою неймовірністю зображуваного, де підкреслено зіставляється реальне та ірреальне, ті чи інші сторони відтворюваного змальовуються у фантастично-перебільшованому, загостреному вигляді, часто за участю надприродних сил як персонажів твору, оповиті таємничістю, філософічністю, тяжінням до драматизації.

За художнім часом і простором, ідейним та тематичним спрямуванням поема споріднена з віршами "Розрита могила" (1843), "Чигрине, Чигрине..." (1844), "Холодний яр" (1845). Літературознавці вважають ці твори чигиринсько-холодноярським циклом. У ньому Т. Шевченко заявив про себе по-новому: врятувати, визволити Україну, націю – це пробудити, зцілити її Душу, змінити духовну структуру людини, "оживити спаралізовані складники нації, вдихнути історичне життя в завмерлий національний організм" (Є. Маланюк).

Поет обирає у цьому циклі символом понищеної й приспаної предковичної української душі образ могили. Він намагається переконати, що розрита могила – символ наруги загарбників-чужинців над українською душею, символ нищення нації. У "Великому льоху" могила – символ української душі – трансформується в образ великого льоху, який нищать вороги:

А коло льоху вже проснулись

І заходилися копати.

Копають день, копають два,

На третій насилу

Докопалися до муру

Та трохи спочили.

І далі:

Так малий льох в Суботові

Москва розкопала!

Великого ж того льоху

Ще й не дошукалась.

Як бачимо, символ "льоху" – це й уособлення прихованих сил народу, у "великому льоху" ховається живий дух народу, зберігається джерело його життя.

Тарас Шевченко знав, що шлях до волі і щастя народного проходить через боротьбу і жертви.

Сильним у "Великому льоху" є образ Батурина. За легендою, місто отримало свою назву в 1575 році, коли польський король Стефан Баторій упорядкував українських козаків на полки та сотні. Для перебування гетьманів король спеціально заснував місто, щоб їх легше було шукати в разі потреби. А щоб не вигадувати назви, назвав нове місто на честь самого себе Баторином. Згодом назва перетворилась на "Батурин". Більше ніж півстоліття Батурин був офіційною резиденцією гетьманів України, його мешканці принесли себе в жертву незалежності України, бо сповідували девіз гетьмана Івана Мазепи: "Козацька... вольність нікогда не має бути нарушена". Відтоді Батурин став символом сили духу українців у боротьбі за гідне місце нашого народу серед народів світу. Тарас Шевченко відвідував його кілька разів у своєму житті і знав усі подробиці руйнування резиденції Івана Степановича Мазепи російськими військами царя Петра Першого. У Батурині художник змалював руїни палацу Розумовського, спілкувався з батуринцями, які розповідали жахливі деталі нищення Меншиковим гетьманської столиці.

Вертаючись 1843 року з України в Росію, віз багато матеріалу до видання альбому "Живописна Україна". Серед видів і історичних пам'яток бачимо Чигирин, Суботів, Батурин, руїни "колишньої слави", історичні пункти найзавзятіших змагань України за свою незалежність і резиденції героїв тих змагань. Шевченко розумів роль Мазепи в історії України й уважав змагання Мазепи за одну з найважливіших подій в Україні.

У першому розділі "Три душі" поеми-містерії "Великий льох" друга душа розповідає про те, що трапилося з нею в Батурині:

А мене, мої сестрички,  
За те не впустили,  
Що цареві московському  
Коня напоїла  
В Батурині, як він їхав  
В Москву із Полтави.  
Я була ще недолітком,  
Як Батурин славний  
Москва вночі запалила,  
Чечеля убила,  
І малого, і старого  
В Сейму потопила.  
Я меж трупами валялась  
У самих палатах  
Мазепиних... Коло мене

Зарізані, обнявшись,  
Зо мною лежали;  
І насилу-то, насилу  
Мене одірвали  
Од матері неживої.  
Що вже я просила  
Московського копитана,  
Щоб і мене вбили.  
Ні, не вбили, а пустили  
Москалям на грище!  
Насилу я сховалася на тім пожарищі.  
Одна тільки й осталася  
В Батурині хата!  
І в тій хаті поставили  
Царя ночувати,  
Як вертавсь із-під Полтави.  
А я йшла з водою  
До хатини... а він мені  
Махає рукою.  
Каже коня напоїти,  
А я й напоїла!  
Я не знала, що я тяжко,  
Тяжко согрішила!  
Ледве я дійшла до хати,  
На порозі впала.  
А назавтра, як цар вийшов,  
Мене поховали  
Та бабуся, що осталась  
На тій пожарині,  
Та ще мене привітала  
В безверхій хатині.  
А назавтра й вона вмерла  
Й зотліла у хаті,  
Бо нікому в Батурині  
Було поховати.  
Уже й хату розкидали  
І сволок з словами  
На угілля попалили!..  
А я над ярами  
І степами козацькими  
І досі літаю!  
І за що мене карають,  
Я й сама не знаю!  
Мабуть, за те, що всякому  
Служила, годила...  
Що цареві московському  
Коня напоїла!.. [1, с. 222–223].

А в другому розділі "Три ворони" знову мова йде про Батурина. Українська ворона хизується своїми злочинами перед російською й польською:

А з вольними козаками

Що я виробляла?

Батурина спалила... [1, с. 226].

Подаємо історичну довідку про нищення Батурина за "Історією в малюнках: Мазепа: крок до правди", створеної художником і рок-музикантом Юрком Журавлем та кандидатом історичних наук Ольгою Ковалевською.

31 жовтня 1708 р. російські війська під командуванням Олександра Меншикова підійшли до фортеці Батурина. Чотирнадцять драгунських і п'ять піхотних полків почали облогу міста. Гарнізон гетьманської столиці на чолі із сердюцьким полковником Дмитром Чечелем налічував близько восьми тисяч вояків та мав сімдесят гармат. На пропозицію здатися захисники міста відповіли: "Умремо всі, а столиці не віддамо!"

Ось вона – відома мазепинська мортира. Важко навіть уявити, яку небезпеку становили випущені з неї ядра. Недарма гетьман приділяв велику увагу гарматній справі. З усіх бійниць товстих стін фортеці, з вікон башт захисники влучно вели обстріл корпусу Меншикова.

Росіяни упродовж трьох днів безупинно штурмували гетьманську столицю, і все марно. Батуринці мужньо оборонялися і з нетерпінням чекали Мазепу та шведів, які намагалися вийти на Батуринський тракт, атакуючи ворога та долаючи природні перешкоди.

Петро I, дізнавшись, що шведи перебувають за чотири милі від Батурина, шле Меншикову депешу, щоб той або завершував справу, або руйнував звідти.

Однак знайшовся зрадник – Іван Ніс. Він показав ворогам підземний хід до міста. О шостій ранку 2 листопада російське військо, прорвавшись через схованку, підступно вдарило в лави оборонців зсередини захисних укріплень. Побачивши московських стрільців, городяни кинулись їм навперейми. Та було вже пізно. Бій без головної переваги – артилерії – на всі боки одночасно, у стані повного спантеличення не мав успіху. Розпочалася зловтішна оргія московських переможців. Трупні козацьких полковників прив'язали до дошок і пустили річкою Сейм, щоб налякати всіх, хто лише подумає про супротив. Інших козаків або четвертували, або набивали на палі.

Покаравши козаків та сердюків, стрільці та драгуни поквапилися знищити беззахисних та беззбройних цивільних городян. За наказом Петра I було страчено всіх мешканців Батурина. Не шкодували навіть

немовлят. Після пограбування місто підпалили. Пожежа, яка вщент знищила гетьманську столицю, була настільки сильною, що цегла в руїнах муrowаних будівель поплавилася і перетворилася на склоподібну масу. За кілька днів Іван Мазепа на власні очі побачив спалену столицю. Картина кривавого попелища вразила його у саме серце [2, с. 14–17].

Містерією "Великий льох" Т. Шевченко утврдує велич гетьманської столиці: "Батурин славний...", який став символом свободи та незалежності України. Шевченко цінував політичні зусилля Мазепи щодо створення незалежної держави, знав його промову: "Независимою державою Україні бути вже пора". За Батурином і Мазепою наша правда, і сила, і воля, й добре розуміючи це, поет возвеличує велике місто, яке нагромадило в собі великі сили, щоб стати за утвердження одноцільної України, незалежної від Росії.

Т. Шевченко переживає падіння гетьманської столиці й малює цілком об'єктивну історичну картину, правдиву й рельєфну, загибелі її. Вогнем, водою, рубанням, колінням – іншим на страх за самостійницькі спроби гетьманців вибороти собі свободу – знищено Батурин:

... Як Батурин славний  
Москва вночі запалила,  
Чечеля убила,  
І малого і старого  
В Сейму потопила.

Письменник змальовує місто – жертву за Лизогубівським літописом: "Многожь в Сейме потонуло людей, утекаючи чрез лед еще не крепкий, много и погорело, крившихся по хоромам, в лиохах, в погребам, в ямах, где паче подушились, а на хоромам погорели" [3, с. 47].

Жахливою смертю вмирили містяни й ті селяни із найближчих місць, що прийшли до Батурина під захист великого військового гарнізону, рятуючись від російських погромів. Фортеця мала розгалужену мережу ходів, викладених у формі зрубу завширки і заввишки по два метри, й ховала тисячі жінок, людей похилого віку, дітей, немовлят, які загинули від димової завіси.

"... Однак выходящих от сокрытия войско заюшенное, а паче рядовые солдаты, понапившиися (понеже везде избылиие было всякого напою) кололи людей и рубали, а для того боячися прочие в скрытых местах сидели, аж когда огонь обойшел весь город, и скрыты пострадали; мало еднат от огня спаслося и только одна хатка, под самою стеною вала от запада стоячая, уцелела некаягось старушка; церковь же в замку деревянная сгорела, в городе Троицы Святой каменная, верхами и работою внутрь огорела" [3, с. 47–48].

Після того як зрадник Іван Ніс показав росіянам підземний хід до міста, супротив козаків, сердюків, містян, які мужньо оборонялися,



захлинувся під навальним наступом війська Меншикова, яке вдвічі-втричі переважало захисників, почалося тотальне нищення батуринців, за словами Т. Шевченка, грище москалів. Рубали голови, кололи груди жінкам, дітям, старим людям, й ніякі моління не допомагали. Студенти історичного факультету Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка під час розкопок Батурина знайшли жінку, яка прикрилась образом Божої Матері, надіючись на порятунок, але її проткнули штиком разом з іконою. Недарма ж в одній із українських дум з боєм промовляється-плачеться:

А в городі Батурині  
Мужиків да жінок  
У пень сікли да рубали,  
Церкви палили, святості да  
Ікони під ноги топтали...

Відгомін про зруйнування Батурина знаходимо в пісні: "Ой вигорів весь Батурин, зосталася хата..."

Новгородські літописці засвідчили про цю трагедію І. Мазепи: "... град его стольный разори до основания и вся люди посече" [4, с. 21].

У Чернігівському літописі повідомлялося, що Меншиков Батурина "штурмовал и сплюндровал его огнем и мечем" [5, с. 116].

Придворний історик Карла XII Густав Адлерфельд у своєму щоденнику занотував: "Перебили і старих і малих, не оглядаючись на стать та вік, залишок жінок поцупили. Взяли сорок гармат. Спалили місто і 30 млинів, що стояли на річці Сейм. Все пограбували" [6, с. 125].

8 листопада 1708 року гетьман Іван Мазепа побачив свою розгромлену й спалену столицю. Як буде записано в Чернігівському літописі: "ревно плакал по Батурині", бо розповіді про звірства війська князя Меншикова його вразили безмежно, а сам він бачив "крови людской в місті и на предместью было полно калюжами" [5, с. 116].

Україна й Європа жахалися від злодіянь, які вчиняв цар Росії Петро I, щоб тероризувати українців, знищити із коренем ідею самостійності й незалежності, право на свободу. Цар карав усіх, хто підтримував гетьмана Мазепу, й пролив ріки крові. Розпочата Меншиковим розплата в Батурині поширилась на всю Гетьманську Україну. У Батурині царським князем Меншиковим віддано розпорядження українську шляхту прив'язувати і прибивати цвяхами до дощок й пускати по річці Сейм, щоб вони засвідчили розорення Батурина й настрахали гетьманські землі. Бабуся автора цієї статті, уродженка цих місць, переповідала, що в гетьманському місті була така різанина, що Сеймом цілий тиждень текла не вода, а кров.

Сергій Павленко, автор книги-дослідження "Загибель Батурина 2 листопада 1708 року" доводить, що жертвами погрому гетьманської столиці стали 6–7,5 тисяч громадян, 6–7,2 тисячі військовиків, а разом 13–15 тисяч батуринців, сердюків, козаків [7]. За даними сучасних істориків, загинула 21 тисяча мешканців міста.

"Тільки двох людей пощадили, тому, що для них підготовляли ще страшніший кінець: Чечеля і Кенігсена. Чечель надаремно хотів вмерти у бою як сміливий лицар. Він згинув на колесі. Кенігсен щасливіший, оминув цих мук і вмер від ран, тоді, коли його перевозили до Глухова, де вже трупа переламав кат", – записали український історик і літературознавець Ілько Борщак (емігрант з 1919 р.) та французький історик і публіцист Рене Мартель у книзі "Іван Мазепа" [8, с. 109].

Царські війська залили усю Гетьманську Україну кров'ю: старшин і козаків, сердюків садили на палі, четвертували шляхом відрубання почергово правої руки, лівої ноги, потім лівої руки і правої ноги, вішали на шибеницях, відрубували голови. Показові тортури цар Петро I влаштовував у Глухові; обставивши це криваве видовище символічною смертною карою Мазепі (виготовили Мазепин манекен і повісили на шибениці, зірвавши з нього відзнаки), виголосили у Святотроїцькій церкві анафему непокірному гетьманові. Новгород-сіверський протопоп Афанасій Заруцький голосно вигукував: "На зрадника відступника Івана Мазепу анафема!", а всі священники і хор повторили тричі: – "Анафема! Нехай буде проклятий!" Митрополит Іосаф Кроковський (перша духовна особа) відмовився виголосити незаконне прокляття і скидання з посади гетьмана.

У Глухові згинув на колесі від страшних мук, без криків болю, без жодного зойку комендант Батурина, славний Дмитро Чечель. У тексті Шевченка цей герой йде в одному ряді з малими й старими захисниками гетьманської столиці не випадково. У такий спосіб, на наше переконання, поет обстоює думку про Батурина як національно свідомий осередок, який рішуче піднявся на оборону прав і вольностей свого народу.

По всій Україні царські війська вилловлювали мазепинців, катували їх, тільки у Лебедині біля Харкова, де розташовувалася "царська кімната мук" – "канцелярія амбасадорів", – розрослося велике кладовище, яке народ назвав "цвинтарем гетьманців".

За допомогою зрадника Галагана було знищено Січ і його 300 захисників. Вірні Мазепі, а непокірні російському цареві міста й села були знищені й спалені: Гадяч і села довкола нього, Ромни, Келеберда, Перевалочна, Старий і Новий Кодак, Гайворон (нині Бахмацький р-н

Чернігівської обл.). Тільки в 1708 році в Україні й на Дону було спалено, закатовано 23,5 тисячі учасників повстань проти царя. Автор "Історії Русів" пише, що кати українського народу проливали його кров рікою з однієї тільки причини: тому що він хотів бути вільний і мати кращу долю на власній землі.

Вражена небаченими масштабами злочинів росіян проти українців Європа писала про шабаш завойовників. Скажімо, французькі часописи "Історичні листки", "Історичний Меркурій", "Французька Газета" вийшли з такими гнітючими заголовками: "Страшна різня", "Руїна України", "Жінки й діти на вістрях шабель" й писали: "Всі мешканці Батурина без огляду на вік і пол (стать – С. Ж.) вирізані як наказують нелюдські звичаї москалів". "Ціла Україна купається в крові. Меншиков уживає засобів московського варварства" [8, с. 110].

Шевченків Батурин – це частка України, відтворена в жахливих руїнних подіях і постатях, що живуть і вмирають у вузькому часі та герметичному життєвому просторі.

Образ Батурина надзвичайно драматичний. Цей образ – згусток болю і скорботи, ненависті, гіркоти й прокляття царату, й одночасно козацької вольності, волелюбства, лицарського звитязного духу.

Страхітливі картини понищеної гетьманської столиці змінюються одна жахливіша за іншу: вони холодять кров і вдаряють по серцях з незнаною силою, але, як не дивно, породжують не песимізм, а сприяють національному воскресінню. Від цих моторошних картин вчуваються подзвони батуринських дзвонів за душами невинно убієнних, але вони й закликають вивергнути полум'я гніву до поневолювачів, печуть тугою гідності й честі. Від цих картин розгорається вогонь любові до славного міста, святої столиці, розуміння її місії в житті українства. Залитий козацькою кров'ю Батурин спонукає Т. Шевченка на убивчу сатиру сучасного національного животіння (третій розділ "Три лірники"), на високий суверенний тон в епілозі, коли він говорить про майбутнє України:

Встане Україна.  
І розвіє тьму неволі,  
Світ правди засвітить,  
І помоляться на волі  
Невольничі діти!..

Показуючи велич Батурина, Т. Шевченко виступає одночасно й збудником національного сорому, що є передумовою всякого великого національного відродження. Поет не обмежується уславленням гетьманської столиці, розвінчуванням "зовнішнього ворога", що понівечив, занастив наш край, а й дошукується вад нашої душі. Він розмірковує, хто ми є, бо розуміє, що наша душа причетна до вибору народом своєї історичної долі. Болісно шукаючи ті фатальні

моменти, що призвели до втрати самостійності й перетворення України на колонію Російської імперії, Т. Шевченко доходить думки, що в цьому винні самі українці-запроданці, що допомагають катам Батьківщину розпинати, це Носи, "Галагани, і Киселі, і Кочубеї-Нараї", і ті, що догоджують катам України. Шевченко з жалем і гіркотою підкреслював симптоми нашої відвічної хвороби – брак згоди між провідними особами нашої спільноти гетьманської доби і катастрофічні наслідки незгоди. Якби було інакше, Батурин не було б знищено. Страшну кару пророкує поет усім зрадникам і навіть несвідомим жертвам національного гріха. Три душі (три білі пташечки за народним повір'ям) не можуть увійти ні до раю, ні до пекла, бо хоч і померли за гріхи несвідомі, але такі, що зашкодили долі України.

Перша душа, а колись молода дівчина Прися з часів Богдана Хмельницького, з повними відрами перейшла дорогу гетьманові, який зі своєю старшиною їхав у Переяслав Москві присягати. Вона посприяла Богданові Хмельницькому (звісно, символічно) підписати лиховісну угоду з Москвою, яка принесла неволю Україні. До речі, тією клятою водою дівчина батька, матір, себе, брата, собак отруїла.

Друга душа – то недоліток, дівчинка, що московському цареві коня напоїла, як той вертався з Полтавської битви через Батурин (щойно вирізаний, потоплений і спалений москалями), а отже, виявила прихильність до ката України. Через цю дівчинку вмерла бабуся, що одна осталася на пожарищі, а її матір було закатовано раніше.

Третя душа – немовля у пелюшках, що усміхнулось Катерині – московській цариці, "лютому ворогові України, голодній вовчиці", що їхала по Дніпрові в Канів. Вмерло це дитя у сповитку і його мама. Як бачимо, на думку Шевченка, ніякого компромісу з ворогом не може бути.

"Козацький дух" Шевченка не терпить російських царів: ні Олексія Михайловича, ні Петра I, ні Катерину II. Пригадуєте:

... Це той перший, що розпинав  
Нашу Україну,  
А вторая доконала  
Вдову-сиротину ("Сон").

Для Шевченка був тільки один Цар Небесний, а інших він не визнавав. Для нього кожен монарх був символом деспотизму та тиранії, символом гноблення українського народу. Епіграфом до поеми-містерії Шевченко взяв слова із 43-го Псалма Давидового, що його він переспівав того ж 1845-го року, коли був написаний і "Великий льох":

Покинув нас на сміх людям,  
В наругу сусідам

Покинув нас яко в притчу  
Нерозумним людям  
І кивають, сміючися,  
На нас головами...  
І далі:  
І всякий день перед нами –  
Стид наш перед нами.  
Окрадені, замучені,  
В путах умираєм.

Цей переспів має форму молитви-звернення до Бога. Немає сумніву, що поет співчутливо ставиться до трагічної долі України й просить Бога допомоги українському народові визволитися.

Шевченкова огида до царів, які поневолили Україну, виливається на душі, які накликали на себе Господню кару. Поетова гірка зневага до другої душі мотивується його болем за людську покірливість (і це на фоні знищеного славного Батурина): "... всякому служила, годила..." Національний біль Тараса Шевченка за втрачену гетьманську столицю безмежний!

Із образом Батурина пов'язані такі дійові особи: друга душа, її мати й сестра, бабуся, що привітала дівчинку у безверхій хатині, а потім її поховала, а сама вмерла й зотліла в хаті.

Літературознавці О. Павлів, В. Пахаренко доводять, що заріzana сестра – це персоніфікація України, що залишилася вірною Мазепі, заріzana мати уособлює Гетьманщину в цілому (матір обох сестер), а бабуся обох сестер, мати матері – образ державної, єдиної, соборної України (ще Київської Русі).

Образ Батурина пов'язаний із другою трійкою образів – трьома воронами, які є уособленням найпотворнішого, найжорстокішого, що є в національних характерах українців, поляків, росіян.

Польська ворона причетна до занепаду Речі Посполитої, розлила ріки крові під час польського повстання 1831 року, у Сибіру змарнувала свою шляхту, а тепер у Парижі бенкетує з вигнанцями.

Російська ворона вихваляється, що вона добре пожила: "С татарами помутила, с мучителем покутила (натяк на винищувальну діяльність Івана Грозного), с Петрухою попила (Петро І організував п'яні оргії), да немцам запродала", а тепер, за словами української ворони, москалі в Україні хочуть панувати:

Ото указ надрюкують:  
"По милості божій,  
І ви наші, і все наше,  
І гоже, й негоже!"  
Тепер уже заходились  
Древности шукать

У могилах... бо нічого  
Уже в хаті взяти;  
Все забрали любісінько [1, с. 227].

Т. Шевченко розумів, очевидно, що загребуща політика Росії у ставленні до України пов'язана з набуттям могутності імперії. Російські царі усвідомлювали (свідомо чи підсвідомо), що хто володітиме українською землею, той володітиме світом.

Сам Шевченко дивиться на Україну (як і Г. Сковорода) як на святу землю, сакральне місце, що має здатність відновлюватися, поет вірить у "правду й волю по всій Україні!" [1, с. 228].

Українська ворона – найстарша й найдосвідченіша. Своїм подругам вона каже:

Ви ще й не родились,  
Як я отут шинкувала  
Та кров розливала! [1, с. 226].

Т. Шевченко у такий спосіб стверджує, що українська держава старша за польську й російську. Саме українська ворона запросила в Україну сусідок ворон (темні сили), щоб знищити новонародженого хлопчика, що буде, як той Гонта, катів катувати й розпустить правду-волю по всій Україні. А до цього часу вона нищила козаків як осердя нашої державності, "Батурин спалила". Російські війська ніколи б не взяли цю фортецю, якби не ті українці-зрадники (полковник Іван Ніс), що допомагають катам рідну землю розпинати. До речі, увесь рід Носів безславно стерся з лиця нашої землі, страшною була розплата за його гріхи, за батуринський дикий содом.

Т. Шевченко знав, що Батурин став сакральним місцем, магнітом священного простору, який завжди спонукатиме українців до високих і благородних поривів.

Створюючи образ Батурина поетичне мислення Тараса Шевченка сягало філософічних глибин: зачіпалися засади буття українського народу. Образ Батурина глибоко зворушує нас і очищує від слабкостей нашого духу, і це доказ його мистецької правди.

Джерелами творення образу Батурина стали літописи, народні перекази, думи. Вдаючись до історичних і фольклорних матеріалів Тарас Шевченко не тільки уводить їх у тканину поеми-містерії, а й самотньо трансформує їх як будівельний матеріал для власної художньої концепції образу "славного Батурина". Епітет "славний" виконує функцію вивіщення гетьманської столиці, яка нагромадила у собі критичну масу протистояння ворогові.

Образ Батурина розкриває причини і сутність гріхопадіння другої душі поеми-містерії.

За допомогою образу Батурина геніально осягнуто й підсумовано історичне минуле України. Як відомо, у містерії "Великий льох" Господь жахливо карає трьох дівчат: позбавляє їх життя, а душі не пускає в рай, аж поки москаль "розкопа великий льох", тобто душі окремих українців не успокояться, доки вороги не знищать саму українську душу або вона не прокинеться від летаргійного сну.

Зіставивши художні деталі: поступовий спад віку душ, місця подій – дві гетьманські столиці (Чигирин і Суботів побіля нього й Батурин) і нарешті спустілі окрадені гори, читачі доходять висновку (самі або з допомогою праць літературознавців О. Павліва, В. Пахаренка), що три душі уособлюють занепад національно-державницької свідомості українського народу. За гетьмана Богдана Хмельницького свідомість була найбільш дозрілою, в часи правління Івана Мазепи (22 роки був гетьманом) – поменшала, а в період закріпачення України царицею Катериною II – й зовсім змаліла.

### Література

1. Шевченко Т. Г. Великий льох / Т. Г. Шевченко // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. / редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1989.

Т. 1. Поезії, 1837–1847 рр. / упоряд. та комент. В. С. Бородіна та ін. ; ред. В. С. Бородін. – С. 221–233.

2. Журавель Ю. Мазепа: крок до правди [Електронний ресурс] – // Громадський рух "Не будь байдужим!" – 20 с. – Режим доступу.

[www.nbb.com.ua](http://www.nbb.com.ua). – Назва з екрана.

3. Сборник летописей, относящихся к истории Южной и Западной Руси. – Киев : Типография Г. П. Корчак-Новицкого, 1888. – 69 с.

4. Гетьман Іван Мазепа та його доба // Україна. – 1992. – № 19. – С. 18–23.

5. Чернігівський літопис (Підготовка до друку, передмова і коментар Ю. Мицика) Що ся в руских и полских странах діяло и якого от рождества Христова року от создарения мира 7001, от рождества (Христова) 1493 // Сіверянський літопис. – 1996. – № 4. – С. 105–122.

6. Костомаров Н. И. Мазепа / Н. И. Костомаров // Український історичний журнал. – 1990. – № 1. – С. 122–135.

7. Павленко С. Загибель Батурина 2 листопада 1708 року / С. Павленко. – Чернівці, 1994. – 150 с.

8. Борщак І. Іван Мазепа: життя й пориви великого гетьмана / І. Борщак, Р. Мартель. – К. : Рад. письменник : Журн. "Київ", 1991. – 316 с.

9. Історія Русів / укр. пер. І. Драча ; передм. В. Шевчука ; прим. Я. Дзирі, І. Дзирі ; іл. О. Штанка. – К. : Веселка, 2001. – 366 с. : іл. – (Іст. б-ка для дітей "Золоті ворота").

**Транзит одного сюжету в п'єсах Т. Шевченка  
"Назар Стодоля" та Я. Кухаренка "Чорноморський побит"  
в інтерпретації В. Резанова**

*У статті зроблено спробу продемонструвати стосунки Т. Шевченка та Я. Кухаренка, показати вплив драми Я. Кухаренка "Чорноморський побит" на драму Т. Шевченка "Назар Стодоля".*

*Ключові слова: Шевченко, Кухаренко, свобода, воля, лист, п'єса, драма, письменник, література, текст.*

*В статье сделана попытка продемонстрировать отношения Т. Шевченко и Я. Кухаренко, показать влияние драмы Я. Кухаренко "Черноморский быт" на драму Т. Шевченко "Назар Стодоля".*

*Ключевые слова: Шевченко, Кухаренко, свобода, воля, письмо, пьеса, драма, писатель, литература, текст.*

*The attempts to demonstrate the terms between T. Shevchenko and Y. Kuharenko, to show the influence of Y. Kuharenko's drama "The Black Sea Gen" on Shevchenko's one "Nazar Stodolya" have been made in this article.*

*Key words: Shevchenko, Kuharenko, liberty, freedom, paper, drama, poet, literature, text.*

Творчість Тараса Шевченка у різні часи була предметом наукового дослідження. Епістолярій письменника також цікавить дослідників, оскільки він є важливим джерелом розуміння закономірностей розвитку літератури, особистості письменника, особливостей його способу мислення, його стосунків із навколишнім оточенням.

Публікація епістолярної спадщини Шевченка почалася одразу після його смерті. У 1861–1862 рр. у журналі "Основа" було надруковано 66 листів. У 1870–1890-х рр. Шевченкові листи публікувалися в багатьох українських газетах та журналах, зокрема в журналах "Правда" (Львів, 1875, 1889), "Киевская старина" (1883, 1885, 1889, 1890, 1893, 1895, 1897, 1899), "Зоря" (1894–1896), у книжці М. Чалого "Життя і твори Тараса Шевченка" (К., 1882), у спогадах про поета тощо. Частина їх була надрукована в російській періодиці – газетах "Московские ведомости" (1862), "Южный край" (1887), "Кубанские обласные ведомости" (1899), журналах "Древняя и



новая Россия" (1875), "Русская старина" (1877, 1880, 1883), "Русский архив" (1898), "Русский библиофил" (1914). Перше зібрання листів Шевченка (157 текстів) вийшло 1911 року у виданні В. Яковенка (Шевченко Т. Твори : у 2 т. / Т. Шевченко. – СПб., 1911. – Т. 2). Майже без змін це зібрання передруковано у виданні за редакцією Б. Лепкого (Шевченко Т. Повне вид. Творів / Т. Шевченко. – Київ ; Лейпциг ; Коломия ; Вінніпег, 1918. – Т. 1).

Проф. В. Резанов, проаналізувавши листування Т. Шевченка з отаманом Чорноморського війська Я. Кухаренком, зробив порівняльний аналіз п'єс "Чорноморський побит" та "Назар Стодоля". На думку В. Резанова, "Назар Стодоля" Т. Шевченка написаний під впливом "Чорноморського побиту".

Незважаючи на високий пост, Я. Кухаренко був щирим українським патріотом і приятелював із українськими письменниками, зокрема з Тарасом Шевченком. Вони познайомилися у 1840 році в Петербурзі. У приятелів була велика різниця у віці (Кухаренко на 14 років старший від Шевченка), але їхня приязнь була міцною і тривалою. Про це свідчить навіть той факт, що старший товариш не відвернувся від поета, коли той був ув'язнений і більшість його друзів припинили з ним будь-які контакти ("Від 1847 року, з розпорядження вищого начальства, всі друзі мої муслили були припинити зо мною всякі зносини... За десять літ – і не забути друга, та ще й друга в недолі... З цим самим листом прислав мені 25 срібних карбованців... І я не знаю, чим і коли я віддячуся за таку щиру й нелицемірну жертву" [6, с. 328]), або ж як отаман підписував свої листи до письменника "твій, поки світ сонця".

Дружні взаємини між Шевченком і Кухаренком яскраво відбиваються в їхньому листуванні. На жаль, тільки частина листів дійшла до нас: 12 листів Шевченка до Кухаренка та 7 листів Кухаренка до Шевченка.

Пов'язував приятелів не лише інтерес та переживання за долю рідного краю, а й любов до літератури. Я. Кухаренко також мав хист до літературної діяльності. У листопаді 1834 року військова канцелярія ухвалила постанову про складання "Історичних записок про Військо Чорноморське" і запропонувала керівництво цією справою доручити есаулу Я. Кухаренкові. 1835 року Я. Кухаренко виконав доручення, але цю працю видали лише через 25 років після його смерті (1887 року) та ще й за підписом Кухаренкового співавтора – Олександра Туренка.

1836 року Я. Кухаренко написав драматичний твір під назвою "Чорноморський побит на Кубані між 1794 і 1796 роками". "Точна

хронологічна фіксація подій, – зазначає М. Зеров, – річ для Кухаренка важлива. Кубанський патріот, причетний до культу запорозької традиції, він збирає у п'єсі чимало рис, характерних до місцевих обставин і доби перших колонізаційних заходів" [2, с. 52].

Під час однієї з поїздок до Харкова Я. Кухаренко передав свою п'єсу І. Срезневському, сподіваючись, що вона буде надрукована у Харкові. Але ця п'єса пролежала там аж до 1861 року і тоді була нарешті надрукована в Петербурзі в журналі "Основа".

У п'єсі Я. Кухаренка змальовано життя й побут козаків, які після ліквідації Запорізької Січі переселилися на Кубань. На думку В. Резанова, вона подібна до "Наталки Полтавки" І. Котляревського не тільки своїм сюжетом, а й уведенням у текст великої кількості українських народних пісень, обрядів.

1878 року М. Старицький і М. Лисенко переробили Кухаренкову п'єсу в оперету "Чорноморці". Лібрето написав драматург М. Старицький, а музику – композитор М. Лисенко. У переробленому вигляді оперета "Чорноморці" мала великий успіх на сцені впродовж багатьох десятиліть.

Своєрідним продовженням першої п'єси Я. Кухаренка стала поема "Харко, запорозький кошовий", яка також подібна до "Енеїди" І. Котляревського. Етнографічний характер мають його нариси "Пластуні", "Вівці й чабани в Чорноморії", переробка народної казки "Вороний кінь" та "Чабанський словарь". Збірка творів Я. Кухаренка вийшла в Києві 1880 року.

В. Резанов зазначив, що Я. Кухаренко як знавець козацької історії, життя й побуту кубанських козаків міг допомогти Т. Шевченкові в написанні творів на історичні теми, зокрема таких, як "Сліпий" ("Невольник") і "Кавказ".

У листі від 30 вересня 1842 року Т. Шевченко дякує Я. Кухаренкові за його лист і пише: "Переписав оце свою "Слепую" (мова йде про поему "Слепая", написану російською мовою в першій половині 1842 року) та й плачу над нею: який мене чорт спіткав і за який гріх, що я оце сповідаюся кацапам черствим кацапським словом". І далі: "Не хочеться, дуже не хочеться мені друкувати "Слепую" [6, с. 421]. Ця поема так і не була надрукована за життя поета. Вперше її було опубліковано 1886 року в журналі "Киевская старина".

2 листопада 1844 р. Я. Кухаренко пише лист, звертаючись до Шевченка такими словами: "Брате, курінний товаришу Тарасе Григоровичу!... "Що ти, брате, думаєш з "Побитом" – напиши мені по правді, а я не тільки "Побит", готов і душу свою послать тобі" [5,

с. 243]. Це відчував і сам Шевченко, через те і доторкався в розмові з Кухаренком важливих питань, щиро розповідаючи про свої наміри та турботи. Тому розмова часто переходила на літературні та політичні теми. "Прислав мені з Пітера курінний Панько Куліш книгу своєї роботи, названу "Записки о Южной Руси", писану нашим язиком. Не знаю, чи дійшла до Чономорії ся дуже розумна і щира книга. Якщо не дійшла, то випиши, не будеш каяться... Тут живо вилитий і кобзар, і гетьман, і запорожець, і гайдамака, і вся старожитна наша Україна як на лодоні показана..." [6, с. 330].

Цікавий лист Шевченка від 26 листопада 1844 року: "Був я уторік на Україні – був у Межигорського Спаса. І на Хортиці, і скрізь був і все плавав, сплюндрували нашу Україну катової віри німота з москалями, щоб вони переказилися" [6, с. 372].

У цьому ж листі письменник повідомляє, що в Петербурзькій медико-хірургічній академії організовано український аматорський гурток, який готує до вистави п'єси "Москаль-чарівник", "Сватання на Гончарівці" та Шевченків твір "Назар Стодоля".

31 січня 1843 р. Т. Шевченко пише товаришу: "Чорноморський побит" вийшов із цензури так, як треба. Театральний цензор сказав, що йому не треба підписуватися, коли воно буде надруковано... То ви напишіть, що мені робить з "Чорноморським побитом". Скомпонував ще я маленьку поему "Гамалія", друкують у Варшаві. Як видрукують, то пришлю. І "Назара Стодолю" – драма в трьох актах. По-московському. Буде на театрі після Великодня" [6, с. 222].

Взагалі театр був не властивий для Шевченка жанр. Як зазначає П. Рулін, у творчість нашого великого лірника драми ввійшла тільки випадково. Цим пояснюються ті особливості, що ми спостерігаємо в "Назарі Стодолі".

Як драматург Т. Шевченко працював у першій половині 40-х рр. минулого століття. Він жив цього часу в Петербурзі, а Петербург тоді захоплювався театром, де повновладно царювало артистичне подружжя Каратигиних. В репертуарі переважно панувала мелодрама. П'єси цього роду тяжіли до сценічних ефектів часто грубими засобами, користаючись найяскравішими фарбами; вони переважно прославляли цноти й карали злочини; тут постійно повторювались типи пригнобленої невинності, запеклого шахрая, доброзичливого посередника. Мелодрама спочатку складалася з 4-х актів... музика своїм втручанням підкреслювала настрої глядачів... [1, с. 169].

В цей же час у Петербурзі, серед українців, що там перебували, панувало захоплення українським репертуаром, п'єсами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка. Під впливом такої атмосфери

Шевченко і пробує стати драматургом. В українському календарі на 1841 р. під назвою "Сніп" (ред. А. Корсунь), Ієремія Галка (Костомаров) друкує свою трагедію "Переяславська ніч", трохи раніше, в 1838 р. він надрукував драматичну сцену "Сава Чалий". В 1841 р. Т. Шевченко пише трагедію "Никита Гайдай", що потім обертається в мелодраму, писану прозою, "Невеста"; в листі до Я. Кухаренка у вересні 1842 р. Шевченко повідомляє, що він "скомпонував трагедію в трьох актах "Данило Рева".

"Назар Стодоля" є наслідок цього ж захоплення Шевченка театром. В листі його до Я. Кухаренка від 21 лютого 1844 р. читаємо: "На різдвяних святах наші земляки отут компонують театр у медичинській академії, так думав, щоб ушкварить твій Чорноморський побут, але тепер уже пізно, але якби ти його звелів переписать гарненько, та прислав к Великодню, то це так. А тепер вони вже розучують Москаля Чарівника, Шельменка, Сватання на Гончарівці і мого "Назара Стодолю" [6, с. 386]. Про "Чорноморський побит" Т. Шевченко згадує (лист до Кухаренка від 4 квітня 1854 р.); очевидно, п'єса ця була добре знайома, пам'ятна й дорога (за автором) Шевченкові. Її літературний вплив помітний і в "Назарі Стодолі".

В. Резанов пише, що слідом за Я. Кухаренком Т. Шевченко для своєї останньої драматичної спроби вибрав тут ж саму літературну форму – оперети-мелодрами на 3 дії; однак кількість пісенних вставок у Шевченка значно менша, ніж у "Чорноморському побиті".

Основний мотив в обох п'єсах фактично той самий: невдалі спроби батьків видати дочку за нелюбого й заможного старого чоловіка. Але спинившись на цьому мотиві, слідом за Кухаренком, Шевченко обробив її оригінальніше, звільнивши його від другорядних дієвих осіб – одкинув комічні типи (Цвіркун, Цвіркунка й Очкурня), обробив увесь сюжет у пафосі не комічному (як у "Чорноморському побиті"), а трагічному: "Назар Стодоля" в первісній редакції (російською мовою) закінчувався вбивством сотника Хоми, в остаточній редакції (українською) вбивства нема, але Хома, якого вразила шляхетна поведінка Назара, вирішує піти до монастиря, в ченці. Недарма ж Шевченко захоплювався саме цього часу думкою написати трагедію.

В центрі дії в обох п'єсах молода дівчина-наречена: у Кухаренка – Маруся, у Шевченка – Галя; образи їх тотожні.

Батьки хочуть мати багатого, хоч і старого зятя: у Кухаренка – матір Марусі, вдова Явдоха Драбиниха, у Шевченка – батько Галі, сотник Хома Кичатий, удівець. Драбиниха і Кичатий бажають примусити дочку виконати їх волю, вийти заміж за нелюбого багача;

обоє вони корисливі і запевняють дочку в тім, що краще піти за старого багатого (чиновного) чоловіка.

"Чорноморський побит".

"Явдох... Він хоть і старенький, так розумний і багатий дуже, він ще з-під Шмаїлова приніс багацько грошей, та все червінці... Кабиця вже вислуживсь, в одставці, буде жити дома, хазяйство держатиме і худобу доглядатиме; а з молодого що? Усе гонитимуть: то за Кубань, то на кордони, або де в далекий поход... Тепер тільки за старим і пожити. Годі ж, годі не знать об чім сумувати. Опісля й сама будеш рада такому чоловікові. Викинь лиш дур з голови..." [3, с. 281].

"Назар Стодоля"

"Хома... Поміркуй лишень гарненько, так і побачиш, що батькова правда, а не твоя. Ну що молодий? Хіба те, що чорні уси? Та й тільки ж... Не вік тобі ним любоваться: прийде пора – треба подумати об чім і другім. Може, коли захочеться почоту, поважання, поклонів. Кому ж це звичайніше? Полковниці... се я так, приміром, говорю... а не якій-небудь жінці хорунжого... Повір мені, дочко, на тебе ніхто й дивитись не захоче" [4, с. 13].

В обох п'єсах поряд із головним героєм введено його помічників, які боронять його інтереси: брат Ілько й сотник Тупиця у Кухаренка, Гнат – у Шевченка.

Обидва драматурги підкреслюють нахил пристаркуватих самотніх людей спокушати бідних дівчат, обіцяючи одружитися з ними: у Кухаренка Кабиця спокушає Кулину, у Шевченка Хома подібними ж обіцянками примушує служити собі Стеху, свою молододу ключницю.

В. Рєзанов також помітив, що в 5-й яві II дії "Чорноморського побиту" введено обряд українського весілля – перев'язування рушниками сватів і хусткою молодого; Шевченко слідом за Кухаренком вводить і до своєї п'єси елементи з українських звичаїв сватання: рушники, перев'язування їх через плече сватів. Під впливом, очевидно, оперети Г. Квітки-Основ'яненка "Сватання на Гончарівці", що тільки вийшла тоді другим виданням (1840 р.), Шевченко вкладає до уст своїх сватів цілу традиційну обрядову промову: "Ми люде німецькі, їдемо з землі турецької... у нашій землі випала пороша... назустріч нам їде князь, і говорить нам такі речі... Трапилась мені куниця – красна дівця" і т. п.

Я. Кухаренко і Т. Шевченко, змальовуючи заручини, вводять елемент ошуканства: в "Чорноморському побиті" молодого (старого Кабицю) підпоюють горілкою й замість Марусі заручають його з Кулиною, в "Назарі Стодолі" Хома заходжується облудою заручити

дочку не з Назаром, а з полковником, притаївши, від кого прислані свати, що їм Галя подає рушники. Але в той час як у Кухаренка облуда удається й молодого підступно, з п'яних очей, не тільки заручили, але й повінчали, у Шевченка – облуда виявляється.

В обох авторів закохана напередодні шлюбу молодь (Маруся й Іван, Галя й Назар) перемагає, а старі "ласощолюби" (Кабіця й Хома) покарані: Кабіцю підступом повінчали з Кулиною, котру він ошукав, від якої він хотів одв'язатися й одружитися з Марусею, – таким чином його силою примусили загладити свою провину; Хома в "Назарі", що мріяв одружитися зі Стехою, нарешті визнав свою хибну поведінку й висловлює намір піти в ценці.

Очевидно, що не можна визнати всі ці наближення й точки збігу між двома п'єсами випадковістю: у Шевченка, безперечно, це були рефлексії зворушень, емоцій, яких він зазнав від драми Кухаренка, що так добре була йому знайома й викликала з його боку таку увагу. Шевченко, на думку проф. Резанова, не просто позичав та наслідував, а випробуваний літературний вплив переживав, перепрацьовував, і під цим впливом творив своє власне.

Останній відомий нам лист Шевченка до Кухаренка датовано 25 березня 1860 р. У цьому листі письменник писав: "Батьку отамане кошовий! Посилаю тобі к Великодню замість писанки "Хату". І не журнал, а тільки альманах, попередник нашого майбутнього журналу "Основа"... Збирай, батьку, чорноморську запорозьку старовину та й присилай на моє ім'я, а я передаватиму в редакцію" [6, с. 420].

Та не судилося Шевченкові працювати в журналі "Основа". Наступного року 1861 березнєве число "Основи" вийшло з жалобним повідомленням про смерть великого поета та про його урочистий похорон.

Я. Кухаренко був дорогий Т. Шевченкові, як зазначає А. Лебідь, – "своєю безпосередністю, щирістю, чутливістю. Кухаренко вірив у Шевченка, і це, як моральна підтримка, особливо в тяжкі часи сумнівів, набувало великої ваги для поета" [5, с. 245].

### Література

1. Варнеке Б. Історія рускаго театра / Б. Варнеке. – М., 1910. Т. 2. – 1910. – 430 с.
2. Зеров М. Лекції з історії української літератури / М. Зеров. – Оквіл : Видання Канадського інституту українських студій, 1977. – 271 с.
3. Кухаренко Я. Чорноморський побит / Я. Кухаренко // Українська драматургія першої половини ХІХ століття. – К., 1958. – С. 267–328.
4. Шевченко Т. Назар Стодоля / Т. Шевченко // Шевченко Т. Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1985.

- Т. 3. – 1985. – С. 6–40.
5. Т. Шевченко і Я. Кухаренко. Коментарій до "Щоденника" Шевченка // Шевченко Т. Твори / Т. Шевченко ; за ред. академіка С. Єфремова. – К. : ВУАН, 1927.
- Т. 6. – 1927. – С. 241–247.
6. Шевченко Т. Автобіографія. Щоденник. Вибрані листи / Т. Шевченко // Шевченко Т. Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1985.
- Т. 5. – 1985. – С. 218–440.

### Гоголь-гимназист в мемуаристике

*У статті розглядаються спогади сучасників Гоголя, які містять відомості про гімназичний період письменника і є важливою складовою його життєпису.*

*Ключові слова: мемуари, біографія, Гімназія, середовище, гімназична творчість.*

*В статье рассматриваются воспоминания современников Гоголя, которые содержат сведения о гимназическом периоде писателя и являются важной составляющей его биографии.*

*Ключевые слова: мемуары, биография, Гимназия, среда, гимназическое творчество.*

*The article deals with the memoirs of Gogol's contemporaries, which contain information about the writer and form the important part of his biography.*

*Key words: memoir, biography, Gymnasium, environment, high-school activity.*

Вряд ли кто будет спорить с мыслью о том, что Гоголь и сегодня один из самых читаемых и почитаемых классиков мировой литературы. И ученые мужи, искусные в хитросплетениях гоголевских замыслов, и юные книгочеи, только овладевшие читательскими навыками, не перестают удивляться магической власти гоголевского письма. И если первые, поверяя "алгеброй гармонию", пытаются объяснить его природу, разгадать загадки гоголевского художественного кода, используя новейшие литературоведческие технологии, то вторые, не мудрствуя лукаво, как правило, концентрируют внимание на личности писателя, ее непохожести, ее исключительности. И пытаются толковать тексты сквозь призму представлений о личности писателя.

Между тем для всех очевидной является непроясненное донине системное соотношение личности творца и текста. Оригинальность творческого почерка Гоголя, как правило, связывается именно с неповторимой личностью писателя, во многом трагическим финалом его судьбы и в особенности загадочной смерти, окруженной целым ворохом гипотез, в том числе и самых удивительных и неправдоподобных, мистических, так что даже, казалось бы,



рутинное перезахоронение в мае 1931 г. вызвало новую волну легенд и фантазий, многие из которых исходили от очевидцев этого события. Можно смело говорить о том, что личность Гоголя, траектория его писательской судьбы содержит много тайн, поэтому не иссякает ряд тех, кто отважился, на дешифровку его замыслов, на объяснение загадки Гоголя, хотя многие попытки вызывают у специалистов лишь улыбки.

Но искушение "все объяснить" привлекает все новых и новых исследователей, исполненных надеждой найти ответы на главные вопросы. А юные годы – благодатный материал для подобных опытов. Гимназические годы писателя – важнейший период формирования личности Гоголя, поэтому все, что касается истории Гимназии, для нас важно и интересно. Почти восемь лет, проведенных в Гимназии, в возрасте от двенадцати до девятнадцати, стали решающими для писателя не только в его становлении как личности, но и в выборе жизненного пути. Сам Гоголь не раз говорил о цельности своего пути, своеобразным началом которого была Гимназия: отсюда он устремился к осуществлению своих амбициозных замыслов и чаяний.

Летом 1847 г., в переломный период своей жизни, после оглушительного провала отвергнутых русским обществом "Выбранных мест из переписки с друзьями", стремясь как-то объясниться с читателем, Гоголь писал в "Авторской исповеди": "Я не совращался с своего пути. Я шел тою же дорогой. Предмет у меня был всегда один и тот же: предмет у меня был – жизнь, а не что другое" [1]. Это важное свидетельство цельности натуры Гоголя, во-первых, а во-вторых, в нем – декларирование раннего выбора пути, которым он шел всю свою короткую, но яркую жизнь. Еще точнее он высказался несколькими годами раньше в письме к С. Т. Аксакову: "Но внутренно я не изменялся никогда в главных моих положениях. С 12-летнего, может быть, возраста я иду тою же дорогою, как и ныне, не шатаюсь и не колеблюсь никогда во мнениях главных, не переходил из одного положения в другое и, если встречал на дороге что-нибудь сомнительное, не останавливался и не ломал голову, а, махнувши рукой и сказавши: "объяснится потом!", шел далее своей дорогой; и точно бог помогал мне, и все потом объяснялось само собой" (XII, с. 301). Гимназия была для Гоголя началом его становления. Она стала своеобразным основанием и опорой в последующей жизни и творчестве писателя. Но существует, переключивая из одного исследования в другое, и мнение о том, что Гимназия не давала необходимого уровня образования, что

это было провинциальное заведение, от которого и не стоило ждать полноценного образования и воспитания учеников. Более того, по мнению современного ученого, она вообще ничем не отличалась от бурсы (III, с. 445).

Истины ради следует заметить, что критическое отношение к Гимназии сформировалось не без влияния самого Гоголя. В той же "Авторской исповеди" Гоголь скажет горькие слова о своей alma mater: "... я получил в школе воспитанье довольно плохое, а потому и не мудрено, что мысль об ученье пришла ко мне в зрелом возрасте" (VIII, с. 443). Это высказывание часто фигурирует как доказательство несостоятельности Гимназии высших наук князя Безбородко. При этом, заметим, не принимается во внимание тот факт, что речь здесь идет о воспитании и прежде всего о нравственном формировании писателя в контексте его поздних духовных исканий. Приведем пространную цитату в продолжение сказанного: "Я наблюдал над собой, как учитель над учеником, не в книжном ученьи, но и в простом нравственном, глядя на себя самого, как на школьника. Я поместил кое-что из этих проделок над самим собою в книге моих писем, вовсе не затем, чтобы пощеголять чем-нибудь (да и не знаю, чем тут щеголять), но из желанья добра: авось кому-нибудь принесет это пользу: я был уверен, что много, подобно мне, воспитались в школе плохо и потом, подобно мне, спохватились, желая искренно себя поправить. Я часто слышал, как многие жаловались, что не могут отстать от дурных привычек, при всем желаньи своем отстать от них. Я и поместил это, кое-как приспособивши к другому, и поместил это я не иначе, как увидевши на опыте, что многое из этого уже пришло в пользу некоторым людям, которых я знал. В ответ же тем, которые попрекают мне, зачем я выставил свою внутреннюю клеть, могу сказать то, что все-таки я еще не монах, а писатель" (VIII, с. 444). Речь, как видим, идет вовсе не о Гимназии как источнике знания. Гоголь занят проблемой истоков своего нравственного и духовного созревания, смотрит на свое прошлое с точки зрения того решительного духовного поворота, который пережил на рубеже 30–40-х гг. Он и определил направление его творчества последнего десятилетия. Понятно, что ни гимназическая программа, ни среда просвещенных наставников и соучеников не могли удовлетворить тех амбициозных духовных запросов, возникших у писателя во второй половине 30-х гг. и в начале 40-х воплотившихся в форме апостольского служения средствами литературы.

Второе часто упоминаемое свидетельство Гоголя, в котором звучит неудовлетворенность Гимназией, было высказано в письме

к матери (1.03.1828 г.) при окончании Гимназии: "Я не говорил никогда, что потерял целые 6 лет даром, скажу только, что нужно удивляться, что я в этом глупом заведении мог столько узнать еще" (X, с. 122). О причинах такого уничижительного отзыва достаточно убедительно писал один из первых историков Гимназии – Н. А. Лавровский, объяснивший его "крайним преувеличением, всеми признаками мрачного настроения духа, овладевшего Гоголем перед наступившим экзаменом, когда приходилось сводить счеты за потерянное время, за небрежность и леность, ввиду возможной неудачи экзамена или полной удаче" [3]. При этом историк резонно приводит иную оценку – мнение Нестора Кукольника, благодарно и с пиететом отзывавшегося о Гимназии, особенно в период директорства И. Орлая, когда Гимназия "получила внешнюю и внутреннюю организацию", приобрела "характер своеобразный, самостоятельный". Исследователи гимназических лет Гоголя как-то обходят тот эпизод в воспоминаниях Кукольника, где он рассказывает об интеллектуальной атмосфере, царившей в Гимназии, ее образовательных методиках, называет учебники и учебные пособия, в распоряжении гимназистов. Среди их авторов имена самых известных европейских ученых, по учебникам которых училась вся университетская Европа.

Кукольник приводит факты, свидетельствующие об уровне преподавания: "Крестовые походы проходят – и все читают Мишо и отвечают иногда к видимому смущению учености профессора; проходят ли историю тридцатилетней войны – все читают собственный перевод Шиллера <...> во время преподавания истории римского права были ученики, которые могли рассказать внутреннюю домашнюю жизнь римлян, как будто сами там и в то время жили, а самое право учили не по римскому своду законов, т. е. по Юстиниановым институциям на языке подлинника; да и вообще многие предметы проходили *ex fontibus*. Есть живые свидетели <...> и всем этим мы были обязаны духу заведения, тому высокому, поэтическому и веселому направлению, которое в воспитанников умел вдохнуть достойный начальник" [4]. Н. А. Лавровский отмечает: "В 9 классе зоология, по руководству Блюменбаха, с пополнениями и некоторыми изменениями по сочинению Кювье "Le règne animal distribué d'après son organisation". В том же отделении Соловьев читал частную физику по руководству Шрадера, с пополнениями из физики Био, и химию по сочинению Тенара (о теплороде, свете, электричестве, магнетизме, воздухе и его составе)" [5]. А чего стоит замысел П. Г. Редкина, который в

первые годы учебы в Гимназии задумал "составить из переводов лучших иностранных писателей полный курс всеобщей истории по самой подробной программе. К нему присоединились его однокурсники: В. И. Любич-Романович, В. В. Тарновский, К. М. Базили" [6]. Хороша себе семинария (И. Виноградов), в которой, по словам Н. Кукольника, гимназисты слушали "философскую грамматику по-французски" [7].

Вместе с тем не только Гоголь, но и другие воспитанники говорят о Гимназии далеко не хвалебные слова, упрекая и отдельных преподавателей. Нам кажется, нельзя преувеличивать и принимать за чистую монету сетования выпускников на учебное заведение, давшее им путевку в жизнь. За этим чаще всего стоят индивидуальные счеты – карьерные неудачи, горечь жизни и стремление списать все беды в выборе пути на школу или гимназию. Не случайно большинство подобных оценок прозвучало через десятилетия после выпуска, когда и мир стал другим, и высшая школа существенно изменилась. С 30-х гг. XIX в. она начинает комплектоваться уже отечественными кадрами, прошедшими выучку в европейских университетах, но это произойдет позже. В 1833 г. будет отправлена за границу одна из первых партий из шестнадцати выпускников (среди них – бывший соученик Гоголя – П. Г. Редкин) российских университетов для подготовки к профессорской деятельности.

Исследователи истории Гимназии пытались дать ответ на вопрос: что же было ее уязвимым местом, почему она не оставила "в последующей деятельности" своих учеников "следов школы" [8]. М. Сперанский склонен видеть причину в "энциклопедическом характере" Гимназии. Но при этом возникает другой вопрос: не этот ли "энциклопедический характер" образования сформировал одну из примечательных особенностей гоголевского мировосприятия, выявлявшегося в поразительной жажде всестороннего знания о мире, тяготевшего к поиску универсальных формул, последовательно искавшего единый "ключ" к истинной жизни? Еще в Нежине Гоголь начал энциклопедическую "Книгу всякой всячины", в его творческих планах того времени – замысел книги "Земля и люди". Ни больше ни меньше. Гоголевский энциклопедизм нашел своеобразное преломление и в поэме "Мертвые души", призванной охватить всю Россию, и в "Выбранных местах из переписки с друзьями", где автор пытался дать ответы на коренные вопросы исторического бытия России. Что уж говорить об "Арабесках", где принцип энциклопедизма является и доминирующим, и конституирующим, объединяя в единое художественное целое достаточно разнород-

ный материал. Так что "следы школы" более чем заметны в творческом развитии писателя. А является ли это недостатком или преимуществом – вопрос, требующий серьезных размышлений. В начале XX в., когда специализация в образовании становится непреложным фактом, энциклопедизм начала XIX в. представлялся изжитым анахронизмом. Но сама эпоха романтизма тяготела к универсализму, к поиску цельности и единства мира.

Второй, повторяющийся в исследованиях, упрек Гимназии заключается в низком уровне подготовки ее преподавателей. Сложившееся представление об отсталости и рутинности гимназической науки нежинской Гимназии часто иллюстрируется фигурой преподавателя литературы Парфения Ивановича Никольского, который беспощадно правил Пушкина, Языкова, Козлова и восхищался Ломоносовым, Херасковым, Сумароковым. Однако мнение Нестора Кукольника [9], первого ученика Гимназии, во внимание не принимается. А он рассказал об этом решительном старовере нечто совершенно другое. В частности, Кукольник отметил, что Парфений Иванович "оказал много пользы своей доступностью, добросердечием, наконец самую оппозицией современным эстетическим направлениям<...> проповедовал ex cathedra важность и значение эпопеи древних форм, а байроновские поэмы тех времен назвал велегласно побасенками. К слову, оба талантливейших представителя нежинской литературной школы – Гоголь и Кукольник – отдали дань древним эпопеям в своем творчестве. Первый увлекался Гомером, влияние древнегреческого поэта ощутимо на произведениях Гоголя, что вызвало даже известную дискуссию вокруг этой проблемы после выхода "Мертвых душ". Второй был поклонником Торквато Тассо, автором пьесы об этом великом поэте, творце нового эпоса, ориентированного на "Илиаду" [10].

Кукольник признавался: "... мы многим обязаны Парфению Ивановичу. Он положительно заставил нас изучить русскую литературу до Пушкина и отрицательно втянул нас в изучение литературы новейшей. Во всяком случае, он, с своими верованиями, энергией, одушевлением и другими качествами, приохотил нас всех к литературным занятиям <...> Он спорил с нами, что называется, до слез". Понятно, что такое мнение Кукольника не принималось в расчет.

Но не только Кукольник говорил добрые слова о своем преподавателе литературы. Еще первый историк Гимназии заметил, что Никольский "возбуждал охоту к литературным занятиям" [11]. К пересмотру взгляда на Никольского и его методику преподавания скло-

нен и Ю. Манн, который справедливо пишет в биографии Гоголя: "И все же Никольский внушал гимназистам уважение – своим "острым умом", последовательностью и в определенных пределах – в пределах русской литературы предшествующего века – обширными знаниями. Свою репутацию в глазах молодежи он сильно подорвал участием в "деле о вольнодумстве", но это произошло уже позднее <...> Поэтому отношения профессора с классом строились, как принято сегодня говорить, диалогически: каждая сторона была убеждена в своей правоте, но в тоже время осознанно, а чаще неосознанно, поддавалась противоположному влиянию и что-то из него усваивала. По крайней мере, это можно сказать о некоторых гимназистах".

Вывод автора: "Своей хорошей начитанностью в литературе предшествующего века, своим глубоким уважением к ее крупнейшим фигурам, особенно к Ломоносову и Державину, он [Гоголь. – П. М.; Ю. Я.] обязан гимназическим годам, а значит и Никольскому" [12].

Многие суждения о Гимназии построены на представлениях о высшей школе человека конца XIX или даже XX в. Но вот историк А. И. Кирпичников, касаясь состояния преподавания в университетах начала XIX в., замечает: "Часто профессор даже и курса не составлял, а прямо или излагал, или читал на лекциях чужой учебник, и это не только никого не шокировало, но считалось самым простым и обычным делом: в XVIII в. и в первых десятилетиях XIX-го профессора Московского университета обязаны были сообщать начальству, по каким именно руководствам читают они свои предметы". И. Орлай в записке "О преобразовании училищ в России" замечает, что преподаватель может читать и по собственным записям. И только в 30-е годы, когда четырехклассные гимназии становятся семиклассными, формируется совершенно иной тип студента, и тогда "студенты начинают критически относиться к форме преподавания, и их критика далеко не безразлична и для самых профессоров" [13].

В конце XIX в. с развитием национального самосознания появляются новые аргументы в критике Гимназии. Сетования историков на чужеродность насаждавшихся образовательных идей: "... насаждение это пришлось отдать в значительной степени в руки людей мало чем связанных с культурой русской, а тем более местной с ее оригинальными чертами, мало понятными и мало интересными для чужаков, явившихся с запада просвещать русских дикарей..." [14] – были не совсем резонны. В них слышен голос человека иного времени, когда русская высшая школа обрела выразительные национальные черты.

Давно признано, что для формирования молодого поколения очень важна атмосфера учебного заведения, интерес к тому, что происходит за его пределами. Сегодня хорошо известен и круг чтения гимназистов, и знакомство с тем, что происходило в литературе того времени [15]. Гимназисты выписывали современную периодику и были знакомы с новинками литературы. Они читали то, что читала вся страна, они спорили по вопросам, которыми жили интеллектуалы их времени.

Среди педагогов и воспитателей – выпускники европейских университетов, со знанием мертвых и живых языков, авторы научных статей по разным проблемам. А во главе – И. Орлай, получивший образование в нескольких западных университетах, еще недавно лицо, приближенное к трону, медик, автор исторических трудов, ученый, который находился в переписке с Гёте, знаток латыни, который способен был удивить собеседника изысканной афористичностью языка европейской учености.

Педагоги Гимназии, как выяснилось позже, были членами масонских лож, что свидетельствовало, кроме прочего, о хорошей осведомленности обо всем, что делалось в мире. Они привнесли в учебный процесс Гимназии свой опыт, знания, западные идеи и современные методики. Они были носителями соблазнительного духа обновления, которым жила европейская мысль.

Все это, по-нашему мнению, не дает оснований приуменьшать уровень образования, которое потенциально могла дать Гимназия. Да и уровень образования самого Гоголя, особенно после трудов С. Венгерова [16], приуменьшать невозможно.

Зададимся тогда риторическими вопросами: откуда возник Гоголь с его жадным интересом к знаниям, Гоголь, ставший профессором в Патриотическом институте и Санкт-Петербургском университете; откуда возник владевший несколькими языками эрудит Кукольник, с которым на латыни любил беседовать Орлай; как появились полиглот Лукашевич и целое созвездие ученых, поэтов и писателей, публицистов и переводчиков – выпускников Гимназии?

Что же касается феноменального любопытства, свойственного Гоголю, то не Гимназия ли стала тем главным возбудителем интереса к миру, который двигал его человеческий и писательский поиск? Напомним, что Гимназия высших наук князя Безбородко в Нежине была только вторым высшим учебным заведением на Левобережной Украине. И с именем этого учебного заведения связаны судьбы многих выдающихся людей украинской и русской культуры.

Сетования на провинциализм и низкий уровень преподавания или интеллектуальную беспомощность педагогов Гимназии, со

всем набором подобных обвинений – это изобретение уже более поздних времен. Здесь работает своеобразный обман исторического окуляра: по мере того, как со временем город Нежин уменьшался в масштабе по отношению к другим городам, падал его вес, а большие города становились промышленными, финансовыми и научными центрами, стягивавшими лучшие научные силы, с ростом университетов уменьшался в глазах всех и удельный вес Гимназии. Все упреки в провинциализме и отсталости – общее место гоголианы с конца XIX в., когда иерархизация имперской общественной жизни стала более заметной, а Санкт-Петербург и Москва превратились в центры научной и культурной жизни, демонстрируя своеобразную пирамиду власти в сфере образования. Все же, что было на периферии, представлялось вторичным и недостойным внимания.

Но все познается в сравнении.

Если мы внимательно присмотримся, например, к истории Московского университета, то увидим те же процессы, которые происходили в Нежине. Точнее – один и тот же сюжет, от Смутного времени начала XVII в. до сегодняшнего дня, время от времени потрясающий Россию: новые идеи с Запада встречаются в империи "жесткое" противодействие и порождают противостояние или даже конфликты, отражающиеся в различных слоях общества. При этом в разных местах (в том числе и в Гимназии высших наук князя Безбородко в Нежине) это может иметь локальную окраску, а удаленность от центров способствовала лишь более серьезным выводам власти (как это было с "делом о вольнодумстве"). А. Герцен вспоминает о существовании двух лагерей преподавателей в Московском университете: "Профессора составляли два стана, или слоя мирно ненавидящих друг друга: один состоял исключительно из немцев, другой из не-немцев <...> немцы были больше из Геттингена, не-немцы – из поповских детей" [17]. П. Г. Редкин в очерке о К. Шапалинском рисует ту же картину: "По закону взаимного притяжения профессора разделились не скажу на две партии, потому что их не было и быть не могло, а на два кружка. К одному принадлежали люди благородные, умные и сведущие, а к другому – им большая или меньшая противоположность".

Когда мы критикуем уровень преподавания и воспитания в Гимназии, мы как-то забываем, что в том же Московском университете существовали карцерные заключения, ректор мог отправить за критическое высказывание о состоянии столовой в солдаты или устроить публичную стрижку, а студенты вынуждены были ходить в



мундирах и форменных сюртуках. Все биографы Гоголя с нескрываемым уничтожением говорят о консервативных пристрастиях преподавателя литературы П. Никольского. Но и в воспоминаниях выпускников Московского университета читаем, что А. Ф. Мерзляков "подвергался не раз гонениям литературных консерваторов" за то, что "дерзал, к соблазну современников, посягать на славу авторитетов того времени, как напр[имер] Сумарокова, Хераскова" или "иногда, но уже робкой рукой, касался он в строгих своих разборах и самого Державина, окруженного в то время ореолом славы" [18].

В уже цитированных выше воспоминаниях можно найти и куда более резкие суждения о педагогах: М. Т. Каченовский – "желчный, пискливый, подозрительный, завидливый", А. М. Брянцев "преподавал нам пучину логики и метафизики", "его наука была нещадно сухая и схоластическая"; "он умерщвлял в нас всякое умственное стремление к исторической любознательности, будучи сам воплощенной скукою и бездарностью" [19].

Речь идет, заметьте, о более позднем времени. А конфликты консерваторов и прогрессистов в профессорской среде являются, видимо, постоянным спутником высшей школы вплоть до нашего времени.

Что же касается невежества и грубости преподавателей, то этому можно найти десятки свидетельств людей не только той эпохи, но и более позднего времени, вплоть до сегодняшнего дня. Здесь, видимо, уместно привести слова К. Аксакова, чьи "университеты" приходятся на начало 30-х гг.: "Страшное дело! Профессора преподавали плохо, студенты не учились и скорее забывали, что знали прежде, но души их, не подавленные форменностью, были раскрыты – и бессмертные слова Гомера, возносясь над профессором и над слушателями, говорившие красноречиво сами за себя <...> И события исторические, выглядывавшие со своим величием даже из лекций Гастева, и вдохновенные речи Шиллера и Гёте, приводимые Герингом, – падали более или менее созидательно, более или менее сильно в раскрытии души юношей – лишь бы они не противились впечатлению, – нередко не замечавших изобретения или внутреннего богатства". И восклицает: "Что ж было бы, если б, при этой свободе студенческой университетской жизни, было у нас живое, жуткое слово профессора!" [20]. А читали лекции у К. Аксакова далеко не безызвестные люди: Шевырев, Погодин, Надеждин, Каченовский.

Сетование на уровень преподавания – постоянный спутник педагогической практики, видимо, с незапамятных времен до времен нынешних, так что придавать этому особое значение едва

ли продуктивно. Лучше посмотреть на то, что дало миру это учебное заведение – здесь и Гимназии, и Московскому университету есть что предъявить.

Взвесив все pro и contra, мы склонны думать, что Гимназия высших наук была достаточно квалифицированным учебным заведением, которое давало хорошее образование. Из его стен вышла целая когорта ученых, поэтов, переводчиков, педагогов, оставивших глубокий след в истории украинской и русской культуры. Уже это не только оправдывает существование Гимназии, но выделяет ее как один из важных центров просвещения.

Любопытна реакция Гоголя через несколько лет после окончания Гимназии на распространившиеся слухи о том, что сгорел Лицей. Гоголь писал: "... это так меня огорчило, как не огорчило бы известие о сгоревшем моем собственном отцовском доме" (XI, с. 34). Такие слова дорогого стоят. Школа, которая на многое открыла глаза, где мир предстал в ином облики; школа, подарившая столько вдохновенных минут; наконец, круг людей, сопровождавших писателя по жизни, – такая школа может только вырастать в глазах писателя на протяжении жизни. А. И. Кирпичников как-то заметил: "Любопытно, что одно и то же учебное заведение дало и гениального, но иногда бравшегося не за свое дело Гоголя, и сумасшедшего филолога Лукашевича; если к ним присоединить еще непомерно смелого и самонадеянного литератора Нестора Кукольника, явится невольное желание приписать хоть отчасти их излишнюю смелость Гимназии высших наук, которая, давая мало основательных знаний, своей "высокой программой развивала слишком большие претензии" [21].

Согласимся, что подобное входит в "задачи" любой школы и воспитания – открывать перспективы дальнейшего продвижения и вселять уверенность в возможности достижения высоких целей. Гимназия давала такую уверенность, и в этом ее еще одна несомненная заслуга.

Если попытаться определить основное направление образования, то оно носило гуманитарный характер. В упоминаемой выше записке "О преобразовании училищ в России" И. Орлай замечает, что Гимназия, как и Демидовское высшее училище, Царскосельский, Ришельевский и Кременецкий лицеи, "заключает в себе по два университетских факультета, философский и юридический" [22]. Кроме права, здесь в центре внимания были история, литература и языки. Важной составляющей литературного образования являлись упражнения в литературном творчестве, согласно

учебным программам "в последнем трехлетию, или академическом курсе будут студенты упражняться практически в сочинениях на всех преподающихся в Гимназии языках" [23].

Гуманитарное образование носило широкий характер и, помимо привычной номенклатуры дисциплин, предполагало занятие живописью и танцами. Во внеурочное время гимназисты создавали рукописные журналы, играли на сцене, что, безусловно, формировало их художественный вкус. Почти в одно и то же время (20-е – начало 30-х гг.) в Нежине учились около двух десятков будущих литераторов, чьи имена начали появляться на страницах российских журналов. По-нашему глубокому убеждению, есть основания говорить о целой литературной школе в русской литературе, которая имеет достаточно выразительные черты. И двух бесспорных лидеров: Гоголя и Кукольника, чьи имена знала вся читающая Россия [24].

Особой популярностью у гимназистов пользовался театр. Театральные увлечения воспитанников натолкнулись на сопротивление консервативной части преподавателей. В начале 1827 г. М. В. Билевич в рапорте на имя Конференции писал, что поскольку "театральные представления в учебных заведениях не могут быть допущены без особого дозволения высшего начальства", то он просит "увольнить меня по сему предмету от ответственности".

Весной уже Никольский в рапорте Конференции подчеркивал: "Публичный театр гимназии, который без строжайшего рассматривания и выбора пьес вместо какой-либо пользы один только вред принести может..." В этом же рапорте Никольский замечает, что пьесы "разыгрывались, при стечении немалой публики <...> с собственными, только неизвестно чьими, дополнениями и прибавлениями" [25].

Настроения наставников быстро стали известны и гимназистам. Именно театр явился началом публичного выявления настроений в Гимназии, переросших в "дело о вольнодумстве", которое имело широкий резонанс. Гоголь как один из организаторов театра болезненно реагировал на попытки поставить под контроль театральные увлечения гимназистов. Подготовка спектаклей формировала, как оказалось, и необходимый социальный опыт Гоголя. Не случайно попытка вторжения Билевича во владения учредителей театра 26 сентября 1827 г. закончилась чрезвычайным заседанием Конференции. Билевич, с которым дерзко общался Гоголь, заподозрил его в нетрезвости. Обвинение было снято после освидетельствования пансионеров врачом. Цель Билевича, видимо, заключалась в стремлении поставить под удар инспектора Белоу-

сова, отвечавшего за гимназический театр. В рапорте от 9 декабря 1827 г. Билевич нанес профессору Белоусову уже прямой удар, обвинив его в вольнодумстве, на что последний ответил в рапорте: "Нет сильнееюшего против профессора обвинения, как обвинение в вольнодумстве" [26]. Таким было время.

Столкновение амбиций двух преподавателей вылилось в "дело о вольнодумстве", о котором достаточно написано, хотя истинный его смысл и социальная "опасность", явно преувеличенная в работах С. Машинского, до сих пор нуждаются в объективном освещении. Одно безусловно – это было самое значительное событие в гимназические годы Гоголя. Громкое "дело о вольнодумстве" оказалось в ряду резонансных событий российской истории первой трети XIX в.

Основной массив мемуаров относится к 1850-м гг., некоторые написаны и опубликованы в конце XIX в. Появление воспоминаний было вызвано разными причинами, что сказывается на их содержании. Одни написаны как благодарственное слово *alma mater*, другие позиционируют автора на фоне знаменитых однокашников. Этот фактор, как и мера субъективности, влияет и на степень достоверности документа. Вместе с тем, тексты воспоминаний несут важную информацию об авторах мемуаров, демонстрируют их пристрастия, иногда взгляды и убеждения.

Есть основания говорить о том, что воспоминания своеобразно связывают две эпохи: прошлое и настоящее. Замечание мемуариста, типичное для интриги их рассказа, – "мы были такими", позволяет воссоздать эпоху в сравнении с современностью.

Жанр воспоминаний содержит присутствие субъективного начала в таком потенциале, что любое событие или человек может быть предметом рефлексии. Кроме того, "документальная литература стремится показать связи жизни, непосредственные фабульным вымыслом художника" [27], что позволяет включить в поле зрения множество фактов, событий и врезавшихся в память деталей, а субъективный характер восприятия может быть материалом для характеристики самого рассказчика. С другой стороны, исследователь всегда должен с осторожностью относиться к любому повествованию, претендующему на истинность. Л. Гинзбург резонно предостерегает относительно достоверности мемуаров: "Некий фермент "недостоверности" заложен в самом существе жанра <...> Никакое событие внешнего мира не может быть известно мемуаристу во всей полноте мыслей, переживаний, побуждений его участников – он может о них только догадываться.

Так угол зрения перестраивает материал, а воображение неудержимо стремится восполнить его пробелы – подправить, динамизировать, договорить" [28].

Исследователи истории мемуаристики отмечают, что для мемуаров первой половины XIX в. "характерны эгоцентричность, сосредоточение внимания мемуаристов на собственной личности, невысокая степень осознания включенности индивида в общественные отношения, неясное представление о механизмах этих отношений, преувеличение общественной значимости отдельных индивидов и роли личности в истории" [29]. По мнению исследователей жанра мемуаров, на него достаточно заметно влияют традиции житийной литературы с ее "каноном" жизнеописания. Представленные истории жизни вызвали живой интерес читателей и были популярны в их среде.

Издание "Лицей князя Безбородко", вышедшее в 1859 г., занимает особое место в истории русской мемуаристики: это было объемное собрание в "момент развития жанра, когда он переживает процесс демократизации". Современный исследователь замечает по этому поводу: "Теоретически мемуаристика уже к середине XIX века завоевала "демократические" права: автором мемуарно-автобиографического произведения может быть любой. Интерес к личности, характерный для нового времени, привел к изменению самооценок, расширил среду самоизображения. В человеке интересно все – это значит, что в принципе интересен каждый" [30]. Безусловно, это меняет и окуляр восприятия, и воссоздания действительности, так как в объект внимания попадает и мир простого человека, а с ним и тот уровень жизни и быта, в котором он обретается. Поэтому воспоминания лицеистов богаты подробностями гимназических будней и повседневной их жизни.

Именно к этому времени, к середине XIX в., "окончательно складываются видовые качества мемуаристики в адекватных ей формах и завершается процесс ее жанровой кристаллизации" [31]. Но уже с конца 50 – начала 60-х гг. наметились новые тенденции в развитии этого жанра. Меняется статус (в том числе и социальный) авторов мемуаров: заговорили представители тех слоев, которые доселе молчали. Их мемуары задышали общественным воздухом времени, расширился круг читателей. Именно в этот период был написан основной корпус представленных мемуаров.

Если мемуаристика XX в. переживает своеобразную эстетизацию и явно заботится об изысканности формы, то в XIX в. жанр находится на историческом поле, и главное, что от нее ждет

читатель, – документальной точности и достоверности излагаемых фактов и событий. Вместе с тем, нельзя отказать целому ряду воспоминаний о Гоголе в эстетических достоинствах.

Мемуаристов интересовала прежде всего фигура Гоголя, поэтому мемуаристика выразительно гоголецентрична. Достаточно сравнить воспоминания И. Г. Кулжинского, написанные почти в одно время с лицейскими мемуарами, и историю Гимназии, чтобы увидеть, что в фокусе внимания автора является тема "Я и Гоголь". Начало мемуаристики было положено И. Г. Кулжинским, а системный характер она приобрела при подготовке истории Гимназии. Здесь были опубликованы статьи бывших выпускников Гимназии.

Когда мы пытаемся реконструировать прошлое, важна любая деталь. Мемуарист часто и не подозревает, что привлечет внимание аналитика к его тексту. А современные технологии анализа и интерпретации текста настолько тонки и сложны, что могут увидеть за одним эпизодом или деталью целую гору смыслов. Это и побуждает к актуализации документальной базы, что, возможно, вызовет новые рефлексии в осмыслении такой сложной и противоречивой фигуры, какой является Николай Гоголь.

Многие очерки написаны как беллетристические биографии, без необходимой точности и хронологического членения. Это скорее психологический и человеческий портрет, воплощенный в ряде событий и ситуаций. Художественный их эффект заключается в более или менее полном воссоздании характера. И здесь многое зависит от таланта мемуариста, его художественных склонностей.

Значимым является отбор событий и ситуаций, через которые автор воспоминаний проводит своих героев. Если говорить о мемуарах как "одновременно исторических и "человеческих" документах" (Л. Гинзбург), то следует заметить, что воспоминания предназначались в большинстве своем для книги об истории Гимназии, что объективно способствовало своеобразной, элегической тональности повествования. Понятен пиетет перед временем и Гимназией, а также несколько сдержанные субъективные оценки.

Воспоминания в совокупности воспроизводят атмосферу времени: локально – атмосферу Гимназии высших наук, где происходило формирование мировоззрения молодых людей, многим из которых суждено было чувствительно повлиять на российское общество.

На страницах мемуаров предстает достаточно выразительный образ Николая Гоголя. Изначально болезненный и испуганный изменением в своей жизни, мальчик, который оказался в высоко-

конкурентной среде и несколько потерялся, закрылся в себе. Постепенно к нему приходит понимание своих сильных сторон: артистический и литературный талант. Заканчивал Гоголь Гимназию как авторитетный лицеист, притягательная для многих личность. Не случайно в Санкт-Петербурге он станет центральной фигурой среди "однокорытников" [32]. Именно Гимназия в известной степени дала ему возможность утвердиться в своем призвании, поверить в свои силы. Характерная особенность нежинцев – амбициозность. Это качество помогало многим воспитанникам Гимназии в их творческом и карьерном росте. Да и сам факт, что в маленьком уездном местечке, каким был Нежин, на основании царского указа открылась Гимназия высших (!) наук, уже выделил этих счастливицков в особую группу причастных в будущем к высоким ступеням в имперской иерархии. Это не могло не тревожить воображения учеников Гимназии, преисполненных больших надежд на будущее.

В мемуарах отчетливо просматривается, что в поведенческом коде гимназистов не видно сколько-нибудь индивидуальных устремлений, они хотят служить отечеству, посвятив себя общественным целям.

Парадокс заключается в том, что большинство соучеников Гоголя оставили свои воспоминания, но не оставил их сам великий писатель, чья память хранила много эпизодов из школьной жизни, которые он рассказывал разным людям в разное время. Как правило, это были комические истории.

Гений Гоголя, прежде всего его юных лет, когда преобладал пафос веселой юности, находил выявление в смешных и забавных историях. В то же время Гоголь оставался загадкой, его отличали непредсказуемость, выразительно резкая и отчетливая индивидуальность. "Таинственный Карла" – так определяли Гоголя его товарищи, используя имя персонажа романа Вальтер Скотта.

Гимназическое время – это период, когда будущая знаменитость пребывала еще в тени, поэтому и истории, о которых повествуют его соученики, чаще всего носят смешной характер (даже события с мнимым сумасшествием Гоголя, в котором он многих сумел убедить). Что же касается сложной духовной жизни, внутреннего мира писателя, то они остались глубоко скрытыми от постороннего глаза. Нет ничего удивительного в том, что лишь по мере взросления масштабы претензий Гоголя растут в геометрической прогрессии. Иногда, правда, в письмах из Нежина прорываются мотивы своей osobости, непохожести и неузнанности.

В уже цитированной "Авторской исповеди", где Гоголь укоряет школу, сквозит мысль о том, что никакие, в конечном итоге, школы не могли его воспитать и не на земле это должно было произойти, решаться все должно было в иных горних пределах, на небесах. И в этом весь Гоголь.

Гимназия высших наук оставила глубокий след в культурной истории Украины и России. Достаточно одного имени Гоголя, чтобы Гимназия была названа среди культурных гнезд, бывших рассадниками просвещения. А если учесть, что среди выпускников гимназии были поэт Нестор Кукольник, о котором говорила вся читающая Россия, Евгений Гребёнка – один из основателей новой украинской литературы, автор романа "Очи черные", а еще педагог и философ Петр Редкин и целая когорта литераторов, ученых, переводчиков, закончивших Гимназию до ее превращения в Юридический лицей.

Не только Гимназия высших наук могла гордиться своими питомцами, но и они своей alma mater. Их мемуары и об этом.

### Литература

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. (Далее в ссылках на это издание указывается только том – римской цифрой и страница – арабской).

2. Такую мысль высказал И. Виноградов, заметив при этом, что "образование в Нежинской гимназии во многом напоминало семинарское". Правда, аргументы исследователя выстроены на том основании, что Гоголь и Данилевский "в шутку называли Гимназию "бурсой" ("Да здравствует нежинская бурса..."), а Кукольник иронически именовал Гимназию "монастырем мудрости" и сообщал, что предполагает "заключиться" в него, "возложив на себя знаки монашеского смирения". Но даже такие легковесные доказательства отсутствуют при аргументации тезиса о том, что Гоголь использовал свой опыт "бурсака" при "воссоздании бурсацкого быта в его малороссийских повестях – "Тарасе Бульбе" и "Вии" (см.: Виноградов И. А. Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы мирозерцания / И. А. Виноградов. – М., 2000. – С. 379). Понятно желание исследователя акцентировать внимание на религиозном воспитании, но представлять Гимназию как семинарию, как бурсу – не совсем безобидное преувеличение.

3. Лавровский Н. А. Гимназия высших наук кн. Безбородко в Нежине (1820–1832) / Н. А. Лавровский. – К., 1879. – С. 53.

4. Кукольник Н. И. С. Орлай (Из памятной книжки) / Н. И. Кукольник // Лицей князя Безбородко / изд. гр. Г. А. Кушелев-Безбородко. – СПб., 1859. – Отд. I. – С. 77.

5. Лавровский Н. А. Указ. соч. – С. 72–73.



6. Шенрок Н. И. Материалы к биографии Гоголя : в 4 т. / Н. И. Шенрок. – М., 1892.

Т. 1. – 1892. – С. 89–90.

7. Об уровне подготовки гимназистов свидетельствует тот факт, что сразу после окончания Гимназии Н. Кукольник в 1830 г. по новому месту работы издал в Вильно на польском языке "Практический курс русской грамматики", который еще долгие годы использовался в качестве учебного пособия в северо-западном крае империи.

8. Сперанский М. Н. Гимназия высших наук. Нежинский период жизни Н. Гоголя / М. Н. Сперанский. – К., 1902. – С. 14.

9. В советскую эпоху Нестор Кукольник, воспевавший монархию и находившийся в фаворе у Николая I, подарившего ему не один бриллиантовый перстень, вызывал ироническое отношение даже у серьезных историков литературы, поэтому его мнением пренебрегали, а в истории "дела о вольнодумстве" ему была определена роль антипода Гоголя, который был защитником "прогрессивных" идеалов. Воспоминания Кукольника не вошли даже в антологию "Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников" (М., 1952). И "правилом хорошего тона" была критика Кукольника, когда речь заходила о Гимназии. Кукольник оставил светлые воспоминания о Гимназии и с явным пиететом перед alma mater поведал о гимназических годах своей жизни.

10. История всемирной литературы : в 9 т. – М., 1985.

Т. 3. – 1985. – С. 158–159.

11. Лавровский Н. А. Указ. соч. – С. 75.

12. Манн Ю. В. "Сквозь виданный миру смех...". Жизнь Н. В. Гоголя (1809–1852) / Ю. В. Манн. – М., 1994. – С. 102.

13. Кирпичников А. И. Очерки по истории новой русской литературы / А. И. Кирпичников. – М., 1903. – Изд. 2-е, доп.

Т. 1. – 1903. – С. 199–200.

14. Сперанский М. Указ. соч. – С. 14.

15. Супрунюк О. К. Лектура вихованців Ніжинської гімназії вищих наук кн. Безбородька у 20-ті роки ХІХ ст. / О. К. Супрунюк // Бібліотечний вісник. – 1996. – № 2. – С. 17–21.

16. Венгеров С. А. Гоголь – ученый / С. А. Венгеров // Венгеров С. А. Собр. соч. : в 2 т. – СПб., 1913.

Т. 2. – 1913. – С. 143–164.

17. Московский университет в воспоминаниях современников. – М., 1989. – С. 121.

18. Там же. – С. 66.

19. Там же. – С. 68, 69.

20. Там же. – С. 184–185.

21. Кирпичников А. И. Указ. соч. – С. 280.

22. Лавровский. Указ. соч. – С. 150.

23. Сребницкий И. А. Материалы для биографии Н. В. Гоголя из Архива Гимназии высших наук / И. А. Сребницкий. – К., 1902. – С. 37.

24. См.: Михед П. В. Про ніжинську літературну школу: до постановки питання / П. В. Михед // Слово і час. – 1990. – № 5. – С. 76–79.

25. Цит. по кн.: Лавровский Н. А. Указ. соч. – С. 57, 58.

26. Лавровский Н. А. Там же. – С. 67.

27. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л., 1977. – С. 29.

28. Там же. – С. 11.

29. Минц С. С. Об особенностях эволюции источников мемуарного характера (к постановке проблемы) / С. С. Минц // История СССР. – 1979. – № 6. – С. 65.

30. Елизаветина Г. "Последняя грань в области романа..." (Русская мемуаристика как предмет литературоведческого исследования) / Г. Елизаветина // Вопросы литературы. – 1982. – № 10. – С. 153–154.

31. Тартаковский А. Г. Русская мемуаристка XVIII – первой половины XIX в. / А. Г. Тартаковский. – М., 1991. – С. 221.

32. Гоголь очень дорожил дружбой "однокорытников". В. Шенрок рассказывает такой случай: один из товарищей (П. Г. Редкин) после публикации "Выбранных мест" не принял Гоголя, захавшего по старой привычке к нему в Петербурге. По слухам, Гоголь, пораженный отказом, не смог удержаться и зарыдал у двери.

### Художественное пространство повести Н. Гоголя "Страшная месьть"

*У статті розглядається питання про природу художнього простору повісті М. В. Гоголя "Страшна помста".*

*Ключові слова: система образів, художній простір, побутовий простір, чарівний простір, відкритий простір, закритий простір, символіка чисел.*

*В статье рассматривается вопрос о природе художественного пространства повести Н. В. Гоголя "Страшная месьть".*

*Ключевые слова: система образов, художественное пространство, бытовое пространство, волшебное пространство, открытое пространство, закрытое пространство, символика чисел.*

*The article discusses the nature of the artistic space Gogol story "Terrible revenge".*

*Key words: system of images, art space, domestic space, magical space, open space, closed space, symbolism of numbers.*

Действие в повести Гоголя "Страшная месьть" происходит как в открытом, не скованном никакими преградами пространстве, так и в пространстве замкнутом, внутреннем, закрытом, ограниченном. К закрытому пространству можно отнести хату и подвал пана Данила, землянку и замок колдуна, хату есаула Горобца, корчму на пограничной дороге, пещеру старого схимника. Интересно, что Гоголь дает описание интерьера только хаты пана Данила и замка колдуна – двух крайних, полярных точек бытового и волшебного пространства, в наибольшей степени вобравших в себя характернейшие черты того и другого. Хата Данила – оплот семейственности, традиций, приют для товарищей и побратимов, своего рода, самодостаточная микровселенная бытового пространства. В ней одна большая светлица, особая светлица, дубовые полки вокруг стен, на которых стоят миски, горшки, кубки и чарки, на стенах – мушкеты, сабли, пищали, копья, внизу – лавки, лежанка, под потолком висит люлька. Такой интерьер несет в себе покой, умиротворенность. Колдун в подобной обстановке воспринимается в качестве полностью инородного тела и все события, происходящие в хате и так или иначе

связанные с его именем (например, сражение Данила с ним, сны Катерины, разговор перед сражениями с поляками между Данилом и Катериной) являются направленными на укрощение этой персонифицированной силы зла. Дом Данила при первых о нем упоминаниях – идеальное место для жизни с царящими здесь уютом и гармонией. По мере развития сюжетного действия повести такая мысль о нем претерпевает значительные изменения: в содержание произведения входят мотивы страха, ужаса, смерти. Но не смотря ни на какие сюжетные перипетии именно дом Данила является тем местом в пространстве, от которого ведется отсчет всех совершающихся событий, вокруг которого сходятся основные сюжетные нити повести. Это смысловой центр произведения.

Замок и землянка колдуна – места, где происходит колдовство. Как отметил Ю. М. Лотман, в произведениях раннего Гоголя, когда "... в закрытом помещении совершается фантастическое действие, "закрытость" его отменяется" [5, с. 262]. Вещи, находящиеся в замке, также неестественны и не соответствуют своим аналогам из бытового пространства: "По стенам чудные знаки. Висит оружие, но все странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский" [4, с. 257]. С интерьером в комнате замка также проходят чудесные изменения: "И чудится пану Даниле... что уже не небо в светлице, а его собственная опочивальня: висят на стене его татарские и турецкие сабли; около стен полки, на полках домашняя посуда и утварь; на столе хлеб и соль; висит люлька...но вместо образов выглядывают страшные лица; на лежанке... но сгустившийся туман покрыл все и стало опять темно..." [4, с. 257–258]. Дом пана Данила и замок колдуна выступают в качестве противоположных полюсов закрытого пространства, в них происходят события, наиболее ярко отражающие специфику волшебного и бытового пространства. В доме Данила отражаются черты быта, семейного уклада, другие специфические особенности жизни той эпохи, в замке колдуна – народные представления об inferнальных существах и их возможностях.

Закрытое пространство – пространство внутреннее, имеющее четкие границы. Открытое пространство безгранично, безбрежно и растекаемо. В нем происходит свадьба есаула Горобца, возвращение Данила с семьей и слугами домой со свадьбы, события по дороге к замку колдуна и вокруг него, события возле подвала пана Данила, бой с поляками в хуторе и его окрестностях, события на Днепре и на его берегу, события, происходящие в Карпатских горах, городе Глухове и в других местах. Большинство из действий,

происходящих в открытом пространстве, связаны с атмосферой тревоги, страха. Они несут гибель Данилу и его семье. В частности, это появление колдуна во дворе есаула Горобца, разговор между Катериной и мужем в лодке во время возвращения со свадьбы о тревожном предчувствии, связанном с появлением колдуна, и наблюдение над поднявшимися со своих могил мертвецами, бой с поляками, укрощение колдуна в пределах Карпатских гор. В песне старого бандуриста открытое пространство полностью теряет свои разграничительные координаты, в нем сливается и реальное, и фантастическое. В этой песне моделируется пространство Украины и пространство, ассоциирующееся с "местообитанием" Бога.

В повести прослеживается теснейшая взаимосвязь между открытым и закрытым пространством. Она наиболее четко проявляется в реализации замыслов, назревающих в закрытом пространстве, в открытом пространстве. К таким замыслам, предчувствиям, тревогам и т. п. можно отнести первый сон Катерины, тягостные предчувствия Данила, боязнь Катерины одной оставаться в своей хате, вызов колдуном души Катерины с целью заставить дочь полюбить его, второй сон Катерины, повторяющий увиденное Данилом в замке колдуна, отречение Катерины от своего отца, непрерывные злые помыслы колдуна, вызревающие во время заточения его в подвале Данила, просьбы колдуна о помощи с подвала к своей дочери, подготовка ляхов к набегу на хутор пана Данила, душевные мытарства Данила в своей светлице, предчувствие им своей смерти, его размышления о тяжелой судьбе отчизны, о былом величии и силе казачества, третий сон Катерины (в доме есаула Горобца), предчувствие ею гибели своего сына, "покраснение святых букв" в книге схимника. Ряд столь страшных событий, намечающихся или происходящих в закрытом пространстве, также наводит на мысль о связующем звене между различными типами художественного пространства повести. Связующим звеном между ними, в большинстве случаев, выступает окно, являющееся прозрачной границей и позволяющее действующему лицу, находящемуся в одном типе пространства, наблюдать за событиями, происходящими в другом (напр., закрытое пространство – окно – открытое пространство, бытовое пространство – окно – волшебное пространство и т. д.). Так, в частности, наблюдение Данила со своим слугой за колдовством колдуна в замке происходит именно через окно: "...стой тут, малый! Я полезу на дуб; из него можно глядеть в окошко (разрядка здесь и далее наша – А. Ч.) ... Окошко все еще светилось. Присевши на сук, возле самого окна, уцепился он

рукою за дерево, и глядит: в комнате свечи нет, а светит" [4, с. 256–257] (открытое пространство – окно – закрытое пространство, бытовое пространство – окно – волшебное пространство). Разговор Катерины с закрытым в подвале колдуном происходит через окно: "Вверху перед ним узкое о к н о, переплетенное железными палками. Гремя цепями, подвелся он к о к н у поглядеть, не пройдет ли его дочь. ...Вот кто-то вдали спускается... Это она! Еще ближе прикинул он к о к н у" [4, с. 261] (закрытое пространство – окно – открытое пространство, волшебное пространство – окно – бытовое пространство). В одном из эпизодов повести взгляд Данила проникает через свое окно и воздушное пространство, а также через окно колдуна в его замок. Таким образом, художественный эффект значительно усиливается: "Сидит пан Данило, глядит левым глазом на писание, а правым в о к о ш к о. А из о к о ш к а далеко блестят горы и Днепр. За Днепром синеют леса. Мелькает сверху... ночное небо; но не далеким небом и не синим лесом любуется пан Данило: глядит он на выдавшийся мыс, на котором чернел старый замок. Ему почудилось, будто блеснуло в замке огнем узенькое о к о ш к о... Вот по широкому Днепру зачернела лодка и в замке снова б л е с н у л о что-то" [4, с. 255] (закрытое пространство – окно – открытое пространство – окно – закрытое пространство, бытовое пространство – окно – бытовое пространство – окно – волшебное пространство). Основную информацию, в значительной степени предопределяющую дальнейшее развитие сюжета, Данило получает, наблюдая за действиями колдуна через окно. Окно является важнейшей деталью в ходе развития сюжетного действия, выступает в качестве разграничительного элемента в оппозициях внешний – внутренний, закрытое пространство – открытое пространство, бытовое пространство – волшебное пространство.

Мир в "Страшной мести" делится на две части. Уже само такое структурирование художественного пространства повести предполагает наличие высшей силы, определяющей ход земных событий. Поэтому здесь явно прослеживается языческая мифологическая основа, подвергшаяся в процессе эволюции христианизации, переплетению с элементами христианской мифологии. Сложившиеся представления первобытного коллектива о бинарной структуре мира, состоящего из мира здешнего, поюстороннего, преходящего и мира загробного, потустороннего, вечного были, в значительной мере, аналогичными и представлениям о предопределенности земной судьбы каждого человека. В повести мир делится на "этот" и "тот".

Совершенно естественно при таком представлении о структуре мира превалирующим видится человеческое существование в мире "том", которое мыслится вечным: "Слушай, жена моя!" – сказал Данило: "не оставляй сына, когда меня не будет. Не будет тебе от бога счастья, если ты кинешь его, ни в т о м, ни в э т о м свете. Тяжело будет гнить моим костям в сырой земле; а еще тяжелее будет душе моей" [4, с. 265].

Двоичность мира, существование его в качестве двух полумиров находит в "Страшной мести" также параллели с представлениями о двоичности и самой человеческой души. Представления о двоичности души были характерными для различных народов, в том числе и для славянского этноса. Так, Э. Тейлор пришел к выводу о наличии в мировосприятии первобытных народов некоего "двойника", который сидит в теле человека и может покидать его на какое-то время или навсегда [8]. Немецкий психолог В. Вундт, различая в ранних человеческих представлениях о душе душу "телесную" и душу "свободную", говорил о том, что последняя мыслилась в двух формах: душа-дыхание и душа-тень, способная покидать людское тело [2]. Гоголь реализовал в "Страшной мести" встречающееся у многих, столь разных по своей истории и месту проживания народов, представление о наличии у человека "внешней" души. Так, например у народов тунгусо-маньчжурской группы природа сновидений человека толкуется как покидание тела во время его сна душой – паня. Поэтому спящего нельзя было резко будить, чтобы паня успела вернуться назад. Паня также могла быть похищена злыми духами, в том числе духом умершего или духом-помощником враждебного шамана, что вело в дальнейшем к болезни человека [6, с. 427]. Народы Мьянмы (Бирмы) также верили в возможность оставления душой тела человека во время его сна [Там же, с. 427]. Аналогичное представление существовало также и у чеченцев (представление о са) [Там же, с. 474]. В китайских мифологических представлениях душа также была двоичной: душа хань управляла духом человека, а душа по – его телом. Древние китайцы предполагали, что после смерти человека хунь улетает на небо, а по уходит в землю или рассеивается [7, с. 607].

В значительной степени подобные представления о возможности путешествия души во время сна существовали также и у украинцев. Так, В. М. Гнатюк в своей работе "Останки передхристиянського світогляду наших предків" констатировал: "За життя чоловіка душа тримається його постійно. Покидає його лише у сні. Коли чоловік спить, а йому сниться, що він перебуває десь далеко від свого місця,

то його душа дійсно є там, а тіло лежить на тім місці, де чоловік ліг спати. У "непростих" людей, прим., відьом, душа відлучується від тіла також у сні і йде на "герц". Через се коли би тіло відьми в часі сну обернув головою туди, де воно лежало ногами, душа, вернувши з "герцу", не могла би втрапити до тіла, і відьма не встала та не пробудилася б, доки тіла не привернено б до попереднього положення" [3, с. 397]. С чем-то подобным мы сталкиваемся и в тексте гоголевской повести, в тех ее эпизодах, где идет описание сна Катерины. Автор передает содержание трех снов Катерины, но особо показательным в интересующем нас контексте является ее второй сон. Во время его Данило со слугой наблюдают за магическими действиями колдуна, которые полностью совпадают с привидевшимися во сне самой Катерине действиями ее отца. Разумеется, что в этом случае мы имеем дело со славянскими и, шире, индоевропейскими представлениями о "внешней" душе. Известно, что многие народы проводили мифологизированную зависимость между душой – с одной стороны, и воздухом, ветром, бурей – с другой. В. М. Гнатюк отмечает: "Вигляд душі може бути різnorodний. Звичайно представляють собі душу як маленького чоловічка з чистим та прозорим тілом або як дитину з крильми" [Там же, с. 397]. С прозрачностью души, ее материальной неоформленностью, "недоделанностью", невещественностью читатель сталкивается и в "Страшной мести". Данило наблюдает за действиями колдуна и видит следующую картину: "Звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты; и чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит женщина; только из чего она: из в о з д у х а что-ли, выткана? Отчего же она стоит и земли не трогает, и не опершись ни на что, и с к в о з ь н е е п р о с в е ч и в а е т розовый свет и мелькают на стене знаки? Вот она как-то пошевелила п р о з р а ч н о ю головою своею: тихо светятся ее бледно-голубые очи; волосы вьются и падают по плечам ее, будто сквозь бело-прозрачное утреннее небо льется едва приметный алый свет зари; брови слабо темнеют... Ах! Это Катерина!" [4, с. 257]. И в дальнейшем этот образ характеризуется как "в о з д у ш н а я красавица" [Там же, с. 258], "в о з д у ш н а я Катерина" [Там же, с. 259].

Происхождение души Катерины соответствует приведенной нами версии. Душа Катерины говорит: "Пани моя, Катерина, теперь заснула, а я и обрадовалась тому, вспорхнула и улетела. Мне давно хотелось увидеть мать. Мне вдруг сделалось пятнадцать лет. Я вся стала легка, как птица..." [Там же, с. 258]. Данило, пере-



давая Катерине содержание увиденного в замке колдуна, говорит: "... мне говорил игумен Братского монастыря, – он, жена, святой человек, – что антихрист имеет власть вызывать д у ш у каждого человека; а д у ш а гуляет по своей воле, когда заснет он, и летает вместе с архангелами около божией светлицы" [Там же, с. 260].

С вертикальной структурой мира в повести связано его разделение на "этот" и "тот", а также представления о "местообитании" Бога, которые, как и в большинстве мифологических традиций, связано с верхним ярусом трехчленной структуры мира – небом. Небо в подобной пространственной иерархии является воплощением верха, в отличие от земли и подземного мира – воплощений, соответственно, середины и низа. В результате в повести моделируется вертикальная трехчленная структура мира (подземный мир – земля – небо). Но, в свою очередь, второй ярус в этой структуре – земной мир – также распадается на оппозиции земля – вода, земля (равнина) – горы, земля – провалы. Эти оппозиции образуют структуру горизонтального (земного) мира. Земной мир рассматривается как верхний по отношению к подземному миру. В произведении перемещаться в верхний, небесный мир способны только души умерших, в частности, казаков Ивана и Петра. Земной мир, таким образом, мыслится в качестве материально овеществленного места непродолжительного пребывания людей. После физической смерти человека происходят качественные трансформации. Душа и тело перемещаются в противоположные миры: тело – в подземный (связанный в повести с кладбищем и поступками его обитателей – мертвецов), душа – в надземный, небесный (связанный с "местообитанием" Бога). Местонахождение потустороннего загробного мира, куда "призвал бог души обоих братьев, Петра и Ивана, на суд" [Там же, с. 281] после смерти Петра, автором не локализуется. Но, естественно, что загробный мир мыслится далеким иным миром, противостоящим земному миру живых и "размещение" его связывается с верхним и нижним ярусами вертикальной структуры мира.

Божий суд в повести связан с христианской идеей загробного воздаяния каждому за его земные дела. Место его совершения ассоциируется с верхним, небесным миром, подвергшимся под воздействием многовековой народной мифологической традиции, по образному замечанию С. С. Аверинцева, "вторичной мифологизации" [1, с. 602]. Исследователь говорит, что образ "неба" как места обитания Бога в христианской традиции эволюционирует и может быть выражен формулой, суть которой в том, что "небо не вмещает бога, вообще, универсум находится в боге, а не бог – в

каком-нибудь месте универсума, таким образом, обиталище, "не вмещающее" обитателя, – не обиталище в нормальном смысле" [Там же, с. 599]. Но, следуя той христианской традиции, вознесение Бога по завершении им своей земной жизни происходит как раз именно на небо и в данном случае именно небо мыслится божественной сферой бытия. В Библии читаем, как "два мужа в белой одежде" (ангелы) обращаются к апостолам: "Мужи Галилейские! Что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели его восходящим на небо" (Деян., 1:11).

Небо в повести обладает также способностью заключать внутрь себя рельеф земной поверхности и, таким образом, как бы опоясывает землю: "Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бородою, и над волосами высокое небо. Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц" [4, с. 246]. Картина зеркального отражения, создаваемая автором, позволяет делать выводы о незначительности, миниатюрности, заброшенности земли, о величии и могуществе неба. Небо как бы вмещает в себя землю и всю ее поверхность.

Судьба душ побратимов-казаков в повести различна, но обе они не нашли "царствия небесного". Господь удовлетворил просьбу Ивана, но, в свою очередь, наказал его за предложенную столь чрезмерно жестокую казнь для Петра. Именно с Петром и его родом ассоциируется в тексте произведения подземный мир, Могилы, захоронения являются границей между миром "своим", миром живых и миром "чужим", миром мертвых. Мир мертвых, подземный мир также выступает в качестве второго звена в оппозиции к миру небесному, верхнему, образует нижний ярус в троичной модели "небо – земля – преисподняя", ассоциируется с царством мертвых. В "Страшной мести" мертвецы наделяются способностью к действиям (изменение статического состояния, осмысленная речь и т. д.): "Крест на могиле зашатался, и тихо поднялся из ее высохший мертвец. Борода до пояса; на пальцах когти длинные, еще длиннее самых пальцев. Тихо поднял он руки вверх. Лицо все задрожало у него и покривилось. Страшную муку, видно, терпел он. "Душно мне! душно!" – простонал он диким, не человеческим голосом. Голос его, будто нож, царапал сердце, и мертвец вдруг

ушел под землю. Зашатался другой крест, и опять вышел мертвец, еще страшнее, еще выше прежнего; весь зарос; борода по колена и еще длиннее костяные когти. Еще диче закричал он: "Душно мне!" и ушел под землю. Пошатнулся третий крест, поднялся третий мертвец. Казалось, одни только кости поднялись высоко над землю. Борода по самые пяты; пальцы с длинными когтями вонзились в землю. Страшно протянул он руки вверх, как будто хотел достать месяца, и закричал так, как будто кто-нибудь стал пилить его желтые кости..." [Там же, с. 248].

Троичное вставание мертвецов со своих могил свидетельствует об особой роли числа "3", имеющей глубинную мифологическую основу. В ряде мифологических традиций это число трактуется как совершенное, выступает, по образному замечанию В. Н. Топорова, в качестве "основной константы мифопоэтического макрокосма и социальной организации" [8, с. 630]. Особо значимо оно в волшебной сказке (ср., три героя, три задания, которые они получают, и т. п.). Троекратное повторение вставания мертвецов со своих могил служит также для максимального усиления действия, для подчеркивания роли значения посмертного воздаяния за земные грехи. Вообще, метафорика и семантика чисел в повести представлена достаточно широко. Здесь употребляются следующие числа: 1 – "Всего только г о д жил (колдун) на Заднепровье..." [4, с. 244]; 2 – хутор пана Данила находится "... промеж д в у м я горами" [Там же, с. 244], старый есаул на свадьбе "... вынес д в е иконы благословить молодых" [Там же, с. 245], "... д в а дни билась при Соленом озере орда" [Там же, с. 246], "уже день и д в а живет (Катерина) в своей хате..." [Там же, с. 274], "едет (колдун) день, д р у г о й, а Канева все нет" [Там же, с. 277], "ворочал (колдун) по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов... как д в е капли воды схожих лицом на него" [там же, с. 278], "за пана Степана...жило д в а казака..." [Там же, с. 279]; 3 – колдун сидит в подвале пана Данила за "... т р е м я замками..." [Там же, с. 260], "над бровями (Данила) разом вырезались т р и морщины..." [там же, с. 247], "... глухо шумит внизу Днепр и с т р е х сторон... отдаются удары мгновенно пробудившихся волн" [Там же, с. 255], "уже т р и недели воюет (король Степан) с турчином" [Там же, с. 279]; 4 – пан Данило говорит, что "ч е т ы р е пули пролетели в ч е т ы р е х местах сквозь меня" [там же, с. 266]; 7 – запорожец Микитка "... с е м ь дней и с е м ь ночей (поил) королевских шляхтичей красным вином" [Там же, с. 244]; 10 – Катерина говорит есаулу о том, что "... уже д е с я т ь дней я у вас в Киеве, а горя ни капли не убавилось" [Там же, с. 270]; 15 – душа Катерины говорит: "Я была в

том самом месте, где родилась и прожила п я т н а д ц а т ь лет", "Мне вдруг сделалось п я т н а д ц а т ь лет" [Там же, с. 258]; 21 – колдун "... д в а д ц а т ь о д н (год) пропадал без вести..." [Там же, с. 244]; 33 и 44 – "не мало поплатились ляхи: с о р о к ч е т ы р е пана... да т р и д ц а т ь т р и холопа изрублены в куски..." [Там же, с. 269]; 100 – за хоромами пана Данила "...еще гора, а там уже и поле, а там хоть с т о верст пройди, не сыщешь ни одного козака" [Там же, с. 249]; 1000 – "слышится часто по Карпату свист, как будто т ы с я ч а мельниц шумит колесами на воде" [Там же, с. 278]. Как видим, числовая семантика в повести довольно обширна и разнообразна. Использование некоторых из этих чисел соответствует давно сложившейся мифопоэтической традиции, закрепившей весьма определенные функции за ним, если оно употребляется не в своем прямом, первичном значении – для счета и проведения других математических операций. Так, число два, например, всегда мыслится в качестве основы для бинарных противопоставлений, это символ парности, кратности, четности, оно может употребляться для сопоставления и проведения различных аналогий. Число 33, употребляемое Гоголем в "Страшной мести", в ведийской мифологии обозначает высший, божественный уровень, к которому относятся именно 33 бога. Само это число выступает также в качестве константы, под которую подгоняется количество различных персонажей.

В данном случае видим, как внутри дуальной системы (верх – низ) образовывается трехчленная система, ввиду представления о земле как верхе для еще "низшего низа" – преисподней, подземного мира. Поэтому, в данном случае, трехчленная система возникает внутри двучленной, благодаря повторному наложению оппозиции "верх – низ" на одну из частей дуальной системы (земля – небо, земля – подземный мир). Но, в свою очередь, в срединном элементе трехчленной оппозиции также можно найти несколько оппозиционных пар: земля (равнина) – горы, земля (суша) – вода, водная поверхность, земля – провалы, ущелья, находящиеся в горизонтальном мире.

Таким образом, вертикальная трехчленная модель сюжетного пространства "Страшной мести" представляется состоящей из трех частей: верхнего, небесного мира – среднего, земного (распадающегося, в свою очередь, на несколько оппозиций) – нижнего, подземного мира. Естественно, что в подобной троичной схеме события, разворачивающиеся в верхнем и нижнем мирах, связаны с тем типом пространства, которое нами охарактеризовано как волшебное.

## Литература

1. Аверинцев С. С. Христианская мифология / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : в 2 т. – М. ; Минск ; Смоленск, 1994. Т. 2.- 1994. – С. 598–604.
2. Вундт В. Миф и религия / В. Вундт. – СПб., 1913.
3. Гнатюк В. М. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків / В. М. Гнатюк // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1992. – С. 383–406.
4. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М., 1940. Т. 1. – 1940.
5. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М., 1988.
6. Мифологический словарь. – М., 1991.
7. Мифы народов мира : в 2 т. – М. ; Минск ; Смоленск, 1994. Т. 2. – 1994.
8. Топоров В. Н. Числа / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : в 2 т. – М. ; Минск ; Смоленск, 1994. Т. 2. – 1994. – С. 629–631.
9. Тэйлор Э. Первобытная культура / Э. Тэйлор. – М., 1939.

### Казкові мотиви у "Ночі перед Різдвом" Миколи Гоголя

*У статті проаналізовано повість Миколи Гоголя "Ніч перед Різдвом" крізь призму мотивів чарівної казки, запропоновану В. Проппом. Визначено основні структурні компоненти повісті-казки.*

Ключові слова: казка, мотив, М. Гоголь, В. Пропп.

*В статье проанализирована повесть "Ночь перед Рождеством" Николая Гоголя сквозь призму мотивов волшебной сказки, предложенную В. Проппом. Определены основные структурные компоненты повести-сказки.*

Ключевые слова: сказка, мотив, Н. Гоголь, В. Пропп.

*The article analyses the novel "The Night before Christmas" by Mykola Gogol through the main motives of magic fairy-tale, introduced by V. Propp. Defined the main structural components of the novel-fairy-tale.*

Key words: fairy-tale, motive, M. Gogol, V. Propp.

Мотив – це найменший елемент сюжету [1]. За нашими спостереженнями, сюжетика гоголівського твору структурується за принципом казкової мотивної комбінаторики. У повісті "Ніч перед Різдвом" наявні основні мотиви, орієнтовані на казку.

За теоретико-методологічну основу нами взято праці В. Проппа, в яких подається детальне структурування казки та досліджуються історичні коріння чарівних казок [3]. Послуговуючись проппівською термінологією та накладаючи виокремлені ним основні казкові мотиви, маємо за мету проаналізувати повість "Ніч перед Різдвом" крізь цю призму. Для досягнення поставленої мети потрібно вирішити такі завдання: з'ясувати основні мотиви чарівної казки (за Володимиром Проппом); визначити головні структурні компоненти казкового сюжету; проаналізувати повість "Ніч перед Різдвом" Миколи Гоголя крізь призму мотивів чарівної казки. Сюжет роботи побудуємо за принципом послідовної появи тих чи інших мотивів у творі.

Експозиція гоголівської повісті відкривається описом ідилічної картини зимової передсвяткової ночі: "Останній день перед Різдвом минав. Зимова, ясна ніч настала. Глянули зірки. Місяць велично вплив на небо посвітити добрим людям та всьому світові, щоб усім було весело колядувати й славити Христа. Морозило дужче, як зранку: але зате так було тихо, що рипіння морозу під чоботом чути було за

півверсти. Ще ні одна юрба парубків не з'являлась під вікнами хат; тільки місяць зазірав до них крадькома, ніби викликаючи дівчат, що прибиралися та чепурилися, хутчій вибігати на рипучий сніг" [2, с. 112]. Ця вихідна ситуація не є функцією, за Проппом, вона має досить вагому семантику часопросторового визначення. З перших рядків читача охоплює властивий казці "особливий настрій епічного спокою" [3, с. 132]. Але цей настрій оманливий, адже дуже скоро на сцені досить жваво розгортатимуться події, що характеризуватимуться динамічністю і напруженістю. Особливість розвитку чарівної казки полягає в тому, що "першопочатковий ефект спокою – лише художня оболонка, що контрастує з внутрішньою пристрасною і трагічною, а іноді і комічно-реалістичною динамікою" [3, с. 132].

За теорією Проппа, морфологічно чарівною казкою може бути названий "будь-який розвиток від шкідництва чи недостачі через проміжні функції до весілля або до інших функцій, що використовуються як розв'язка" [3, с. 70]. У гоголівській повісті з самого початку вимальовується такий показовий епізод "шкідництва і недостачі": "А відьма тимчасом знялася так високо, що тільки чорною цяткою миготіла вгорі. Та де тільки з'являлася цятка, там зорі одна по одній зникали на небі. Незабаром відьма назбирала їх повний рукав <...>. Тимчасом чорт підкрадався потихеньку до місяця і вже простягнув був руку, щоб схопити його; та враз смикнув її назад, ніби обпікшись, посмоктав пальці, подригавав ногою й забіг з другого боку, і знову відскочив та відсмикнув руку. Але ж, незважаючи на невдачі, хитрий чорт не покинув своїх витівок. Підбігши, раптом схопив він обома руками місяць, кривляючись та дмухаючи, перекидав його з руки в руку як мужик, що дістав голими руками жарину для своєї люльки; нарешті поквапно сховав до кишені, і, начебто нічого й не було, побіг далі. У Диканьці ніхто не чув, як чорт украв місяця" [2, с. 112–113].

Так звані "герої-антагоністи" завдають шкоди населенню невеличкого села. Викрадення зірок і місяця – абсолютно казковий хід. Ця функція надзвичайно важлива, оскільки саме завдяки їй і створюється рух казки. Отже, зав'язка розпочинається власне шкідництвом. Казкові форми шкідництва надзвичайно різноманітні. Пропп наводить цілу низку можливих ходів, наприклад: шкідник може викрасти людину, забрати чарівну річ, зіпсувати посіви, привласнити або знищити врожаї, навіть можливе викрадення світла [3, с. 27–29].

Вилучення природніх світил у "Ночі перед Різдрвом" – це своєрідне вимкнення освітлювальної рампи на сцені, де розгортатимуться події. У суцільній пітьмі важко розгледіти чіткі абриси дійових осіб,

тому це уможливорює появу казкових персонажів та феєрію несподіваних ходів, притаманних чарівній казці.

Викрадення місяця чортом – це акт помсти ковалю Вакулі за картину Страшного суду, яку він намалював. На сторінках цієї повісті в образі чорта яскраво вимальовується мотив змія та змієборства. Змій, або дракон, – одна з найскладніших і найнерозгаданіших фігур світового фольклору й релігії. Зазвичай змія зображується в образі викрадача та руйнівника. З часом образ змія "модифікується", і у казках пізніших часів у ролі викрадача виступають чорти, нечисті духи тощо. Пропп указує на деформацію цього персонажа під впливом сучасних казкарів релігійних уявлень [3, с. 301]. "Битва" чорта із талановитим ковалем Вакулою – це не бій у прямому розумінні цього слова. Це віртуальний баттл, який призвів до екстрадиції представника пекла з території землі: "Але триумфом його майстерності була одна картина, намальована на церковній стіні у правому притворі, на якій зобразив він святого Петра в день страшного суду з ключами в руках, як той виганяв з пекла нечисту силу; переляканий чорт кидався на всі боки, передчуваючи свою погибель, а замкнені колись грішники били й ганяли його батогами, поліняками і всім, що під руку трапилось. У той час, як майстер працював над цією картиною й малював її на великій дерев'яній дошці, чорт з усієї сили намагався перешкоджати йому; штовхав невидимо під руку, хапав із горна в кузні попіл і обсипав ним картину; та, незважаючи на все, роботу було закінчено, дошку внесено до церкви і вправлено у стіну в притворі, і з того часу чорт запрягся мститися ковалеві" [2, с. 114]. Помста "змія" вправному маляреві стає обрамленням романтичної історії манірної нареченої та задоволення ковалем її примх; а приборкання чорта стає своєрідним "надзавданням", яке повинен виконати закоханий герой.

Шкідництво чорта у "Ночі перед Різдрвом" проявляється не лише у прямому перешкоджанні процесу написання картини. Герой-шкідник робить це через посередництво інших дійових осіб. Він заважає місцевим жителям, штучно провокуючи заметіль, робить усе можливе, щоб персонажі збилися зі шляху: "Чорт, тимчасом, коли ще влітав у димар, якомсь ненавмисно обернувшись, побачив Чуба під руку з кумом, вже далеко від хати. Умить вилетів він з печі, перебіг їм дорогу та й почав розкидати з усіх боків кучугури замерзлого снігу <...> Сніг літав сюди й туди мереживом і загрожував позаліплювати очі, роти й вуха перехожим. А чорт полетів знову в димар, будши цілком певний, що Чуб повернеться разом з



кумом назад, застане коваля й почаствує його так, що той довго не зможе взяти в руки пензля та малювати образливі карикатури" [2, с. 121–122].

Тим часом чорт перебував на гостинах у Солохи. Ця жінка вміла причаровувати до себе чоловіків. Селом ходили чутки, що вона відьма: "... Кизяколупенків парубок бачив у неї ззаду хвіст, не більший за бабське веретено, що вона ще в позатой четвер чорною кішкою перебігла дорогу, що до попаді якомсь прибігла свиня, заспівала півнем, нап'яла на голову шапку отця Кіндрата й побігла назад" [2, с. 121]. Місцевий чередник Тиміш Коростявий розповідав про те, що бачив, як "відьма з розпущеною косою, в самій сорочці, почала доїти корів, а він не міг поворухнутися, так вона його зачарувала; видоївши корів, вона прийшла до нього і помазала йому губи чимсь таким бридким, що він плював після того цілий день" [2, с. 121]. До Солохи любили навідатися чоловіки: "Чи йшов богобоязливий мужик, чи дворянин, як називають себе козаки, одягнений у кобеняк з відлогою, в неділю до церкви, або ж, як буває негода, до шинку, як не зайти до Солохи, не попоїсти масних з сметаною вареників та не погомоніти у теплій хаті з балакучою й привітною господинею?" [2, с. 120]. Зважаючи на ці факти, слід зазначити, що в казках їжа і частування неодмінно згадуються при зустрічі з ягою та багатьма еквівалентними їй персонажами. У казкових сюжетах персонаж неодмінно входить до хати яги, знаходить накритий стіл і пригощається. Це постійна, типова риса яги: вона годує, пригощає героя [3, с. 160]. Солоха наділена цими характеристиками. Вона, як і казкова яга, також літає на мітлі. "Інша особливість образу яги – це її різко підкреслена жіноча фізіологічність. Ознаки статі перебільшені: вона малюється жінкою з величезними грудьми" [3, с. 168]. Натяк на це є і в Гоголя, коли до Солохи прийшов "погуляти" дяк Йосип Никифорович. Спочатку чоловік хтиво торкається повної руки господині, потім шиї, яку прикрашало намисто. Імовіріше за все прикраса спадала на груди жінки, тому дякова увага була так прикута нібито суто до жіночого аксесуару.

За канонами казки, події розгортаються тоді, коли хто-небудь із "старших" від'їздить із дому. Пропп наводить такі приклади відлучки героя: батьки від'їжджають на роботу або князь їде в чужі краї. Розповсюджені форми – це від'їзд на працю, в ліс, торгувати, на війну та, більш загальна, – "у справах" [3, с. 24]. Цей обов'язковий казковий мотив від'їзду члена родини наявний у "Ночі перед Різдом". Однією в будинку на Святвечір залишається красуня-

дочка Оксана. Її батька козака Чуба вдома не було. Юна дівчина милується своїм відображенням у дзеркалі. Особлива роль відводиться зображенню її волосся. Це характерна риса усіх казкових красунь. Пропп зазначає, що "довге волосся надає царівні особливої привабливості" [3, с. 137]. При цьому дівчата іноді носили шоломи і приховували своє обличчя. Після цього вони виходили заміж, як ми це бачимо у казці [3, с. 137].

Зачарований красою дівчини, Вакула промовляє до неї: "Якби мене покликав цар і сказав: ковалю Вакуло, проси в мене всього, що тільки є найкращого в моєму царстві, усе віддам тобі. Звелю тобі зробити золоту кузню, і будеш ти кувати срібними молотами. – Не хочу, сказав би я цареві, ні самоцвітів дорогих, ні золотої кузні, ні всього твого царства. Дай мені краще мою Оксану!" [2, с. 118]. Коли коваль хоче пригорнути до себе Оксану, наміряючись поцілувати Оксану, вона відштовхує його зі словами: "Геть від мене, в тебе руки цупкіші за залізо. Та й сам ти пахнеш димом. Я думаю, геть мене забруднив сажею" [2, с. 118]. В цій ситуації прослідковується мотив "невмиваки". У казках герой часто буває брудний і вимазаний сажею, адже він уклав союз із чортом, який забороняє йому митися. Парубок "не стриждеться, не голиться, носа не втирає, одягу не міняє" [3, с. 223]. За це чорт обіцяє йому незліченне багатство, після чого герой одружується. "Невмивання, – говорить Пропп, – якимось чином готує парубка до шлюбу. Його тіло вимашували брудом і від нього вимагали, щоб він ходив так по селищу кілька днів і ночей, кидаючи брудом в бік жінок. Потім його передавали жінкам, які його мили, розфарбовували його обличчя і танцювали перед ним" [3, с. 225].

Але перш ніж узяти шлюб наречений має бути випробуваний царівною. Вона загадує йому виконати важкі завдання. Мотив "важких завдань" – один із найпоширеніших у казці. Це один з найулюбленіших елементів казки. Ці завдання дуже різноманітні: випробування їжею і питвом (з'їсти велику кількість биків, возів хліба, випити багато пива); вогнем (помитися в чавунній розпеченій бані); завдання на відгадування; тлумачення снів; випробування на міць, спритність, мужність, терпіння тощо [3, с. 47–48]. У нашому дослідженні до уваги братимуться лише ті завдання, "які пов'язані зі сватанням, а не з передачею чарівного засобу" [3, с. 381]. Коли в хату до Оксани прийшли її подруги, дівчина помічає, що в однієї з них нові черевики: "Ой, які ж хороші! і з золотом! Добре тобі, Одарко, в тебе є така людина, яка все тобі купує; а мені нема кому дістати такі гарні черевики" [2, с. 124].

Зазвичай кожній казці притаманна яка-небудь нестача. Героєві, наприклад, конче потрібно мати чарівну шаблю або чарівного коня тощо. Тому персонаж вирушає на пошуки необхідної йому речі. В цьому разі дається певний акт, результат якого створює ситуацію "пошуку" [3, с. 27–30]. Традиційна казка має різноманітні форми вираження: нестача нареченої (або друга), чарівного атрибуту (наприклад, яблука, води, коня, шаблі тощо), дива-дивного і чудасій (жар-птиця, качка із золотим пір'ям), або раціоналізованої форми – не вистачає зособів для існування, грошей тощо [3, с. 24]. Іноді нестача може бути уявною. Героя відсилають за якою-небудь "дивиною", яка насправді нікому зовсім не потрібна і яка слугує лише приводом, щоб позбавитися від персонажа. Способів, якими усвідомлюється нестача, дуже багато. Це і заздрість, і бідність (для раціоналізованих форм), або завзятість і сила героя [3, с. 59–60].

Про нестачу повідомляється головному персонажу казки та звертаються до нього з проханням віднайти необхідне [3, с. 31]. Значення цього моменту полягає в тому, що герой змушений вирушити з дому в далеку дорогу. Вирядження героя зазвичай подається у формі наказу або у формі прохання. У першому випадку може супроводжуватися погрозами, у другому – обіцянками, іноді – і тим, і іншим разом. Ініціатива часто йде від самого героя. Вакула, бажаючи догодити своїй коханій, зголошується знайти такі бажані черевики для своєї милої. Мотивування головного героя надає казці особливого, яскравого забарвлення [3, с. 57]. "Не тужи, моя любя Оксано! <...>, я тобі дістану такі черевики, що мало яка й панночка носить", – говорить хлопець [3, с. 124]. "Ти? – сказала Оксана, швидко й згорда глянувши на нього. – Подивлюсь я, де ти дістанеш такі черевики, які могла б я надіти на свою ногу. Хіба принесеш ті самі, що носить цариця <...> будьте ви всі за свідків, якщо коваль Вакула принесе ті самі черевики, які носить цариця, то, от вам моє слово, що вийду зараз-таки за нього заміж" [2, с. 124]. Таке завдання примхливої дівчини, спрямоване на подолання нестачі, стає рушійною силою подальшого розгортання сюжету.

Структура казки вимагає, щоб герой обов'язково залишив дім і вирушив у дорогу [3, с. 31–32]. Тому коваль іде на пошуки черевиків, які носить сама цариця, за казковою термінологією – "чарівної" речі. Тимчасова відсутність має на меті спочатку способи віднайдення бажаної речі та пошуки шляху, на якому героя чекають різні пригоди. Далі розвивається хід дії. В казку вступає нова особа, яку може бути названо дарувальником або, точніше, постачальником. Від нього герой отримує певну річ (зазвичай чарівну), яка дозволяє

згодом ліквідувати нестачу. Але перш ніж отримати чарівний засіб, герой піддається деяким випробуванням [3, с. 33].

Вакула ще не знає, як знайти черевички. Він вирішує запитати у запорожця Пузатого Пацюка: "Він, кажуть, знає всіх чортів і все зробить, що тільки схоче. Піду, адже душі однаково доведеться гинути!" [2, с. 129]. У казках герой потрапляє в руки до чаклуна, і той навчає його чаклунства [3, с. 384]. Старий запорожець був відомим у селі знахарем: "Чи хворів хто на щось, зараз кликав Пацюка; а Пацюкові досить було тільки пошептати кілька слів, і недугу наче рукою хто знімав. Чи траплялось, що зголоднілий дворянин вдавився кісткою з риби, Пацюк умів так до діла вдарити в спину, що кістка проходила, куди їй слід, не вчинивши ніякої шкоди дворянському горлу" [2, с. 130]. Цей образ віддалено нагадує властивого казці вчителя-чаклуна. Коваль просить у нього допомоги, адже Пацюк, подекували, доводиться "трохи родичем чортові" [2, с. 131]. Без усіляких ускладнень знахар промовляє наступне: "Коли треба чорта, то й іди собі до чорта" [2, с. 131], а далі – sacramентальну фразу: "Тому не треба далеко ходити, в кого чорт за плечима" [2, с. 131].

Чорт вже чекав на свою "здобич". "Як тільки коваль спустив мішок, він вискочив з нього й сів верхи йому на шию і мовив: "Це я – твій друг; все зроблю для товариша й друга! Грошей дам, скільки хочеш <...> Оксана буде сьогодні ж наша". Антагоніст намагається обдурити свою жертву, щоб оволодіти нею або її майном. "Особливою формою брехливої пропозиції та відповідної згоди є, так званий, "обманний договір" [3, с. 26–27]. У гоголівській повісті щоб "віддячити" ковалеві за всі його малювання, чорт має на меті підписати контракт із ковалем. Але, дістаючи з кишені цвяха задля підписання договору кров'ю, Вакулі вдається обдурити чорта і, вхопивши його хвоста, він осідлав його. Герой і антагоніст, таким чином, вступили в безпосередню боротьбу. Цю форму слід відрізнити від бійки. В гумористичних казках самого бою іноді не відбувається. Після сварки герой і шкідник вступають у змагання. Герой за допомогою хитрості здобуває перемогу [3, с. 40–41]. Тепер уже чорт благає Вакулу: "Все, чого тобі треба, все зроблю, пусти тільки душу на покаяння: не клади на мене страшного хреста!" [2, с. 133]. Коваль наказує чорту: "Вези мене зараз-таки на собі! чуєш? та лети як птиця! <... > В Петербург, просто до цариці!" [2, с. 133].

Як ми бачимо, один і той самий персонаж в одному процесі може грати одну роль, а у другому – іншу [3, с. 62]. У даному

випадку чорт – шкідник першого ходу, але помічник – другого ходу. Надалі герой грає суто пасивну роль. За нього все (або майже все) робить його помічник.

У більшості казок помічник доставляє героя в далекий край, викрадає царівну, вирішує важкі завдання, перемагає вороже військо, рятує героя від переслідувань тощо. Помічник стає вираженням сили і спритності героя [3, с. 253–254]. Зазвичай об'єкт пошуків знаходиться "в іншому" царстві. Воно може бути розташоване або дуже далеко по горизонталі, або дуже високо, або глибоко по вертикалі. Для подолання цієї відстані є специфічні форми пересування: "він летить по повітрю, на коні, на птиці, в образі птиці, на летючому кораблі, на килимі-літаку, на спині велетня або духа, у візку риса", "іде по землі чи воді верхи на коні або на вовку, на кораблі, клубочок вказує шлях", "він користується нерухомими засобами сполучення (підіймається сходами), знаходить підземний хід" тощо [3, с. 40–41]. Усі способи переправи мають однакове походження: вони відображають уявлення про мандри померлого в потойбічний світ [3, с. 298].

Гоголівський коваль піднявся в повітря верхи на чорті: "Спочатку страшно здалося Вакулі, коли піднявся він від землі на таку висоту, що нічого вже не міг бачити внизу, та пролетів, як муха, під самим місяцем так, що якби не нахилився трохи, то зачепив би його шапкою..." [2, с. 138]. Чорт в цьому показовому епізоді бере на себе функцію казкового крилатого коня, основна функція якого – посередництво між двома царствами. У казках він переносить героя в тридцяте царство. За народними віруваннями, він часто забирає померлого до країни мертвих [3, с. 259]. Таким самим посередником був і вогонь [3, с. 263]. Просторове переміщення героя між двома царствами – характерна особливість для казки.

Герой будь-якими способами переноситься до місця знаходження предмета його пошуків. Тридцяте царство, до якого потрапляє герой у казці, відокремлене від батьківського дому непрохідним лісом, морем, вогненною рікою з мостом, де причаївся змії, або прірвою, куди герой провалюється або спускається. Це – "тридцяте", "інше", або "небувале", царство. У ньому панує горда і владна царівна (або живе змії) [3, с. 360]. У "Ночі перед Різдом" можна простежити цей мотив так званого "тридцятого царства". Воно втілене в образі помпезного Петербурга: "... коваль усе летів, і враз засяяв перед ним Петербург, увесь в огні. (Тоді була з якогось приводу ілюмінація) ... Боже мій! стукіт, грім, блиск; по обидва боки височіють чотириповерхові стіни; стукіт кінських копит, звук

коліс відбивалися громом і лунали з чотирьох боків; будинки росли і ніби підіймалися із землі на кожному кроці; мости дрижали; карети літали; візники, фореїтори кричали; сніг свистів під тисячею саней, що мчали звідусіль; пішоходи тулились і тиснулись попід домами, що обнизані були площками, і величезні тіні їх миготіли по стінах, сягаючи головою до димарів та дахів" [2, с. 140]. Ось як сам Вакула описує побачене: "Губернія знатная! <...> що й казати, доми балшущіє, картини висять скрозь важніі. Многіі доми списані буквами з сухозлотки до чрезвычайності. Нічого казати, чудесна пропорція!" [2, с. 141].

Локальність "царства" у варіанті Гоголя – реально існуюче місто. Але воно зображується настільки майстерно, що навіть у читача ненароком перехоплює дух від цього казкового блиску та величі Північної Пальміри. Місто на Неві – це абсолютно інша площина. У казках людина переносить в інший світ не лише форми свого життя, вона переносить туди свої інтереси та ідеали [3, с. 369].

Вакула не встигає отямитися, як "опинився перед великим будинком, зійшов, сам не знаючи як, на сходи, відчинив двері й подався трохи назад від блиску, побачивши пишно оздоблену кімнату..." [2, с. 140]. Там він зустрічає запорожців, які колись проїздили через Диканьку. Коваль просить їх узяти його з собою до цариці.

Мотив "великого дому" з'являється у казках, як відголосок здійснення акту посвячення юнака, який спостерігався у різних народів. Із лісової хатинки хлопець мав переходити на кілька років у так званій "чоловічий дім". Перебування у такому будинку тривало до повної готовності юнака вступати в шлюб. Пропл наголошує на тому, що період знаходження в домі, а також обставини, що супроводжують повернення героя, є показовими під час аналізу казкових мотивів. Цей будинок по суті є "чоловічим домом". Його функції різноманітні і нестійкі. В усякому разі можна стверджувати, що в багатьох випадках частина чоловічого населення, а саме юнаки, починаючи з моменту статевої зрілості і до вступу в шлюб, не живуть у своїх сім'ях батьків, а переходять жити у великі, спеціально побудовані будинки, які прийнято називати "чоловічими будинками" або "будинками холостяків" [3, с. 203]. Тут жили братчики. Число цих братів коливається. Їх може бути в казці від 2 до 12, але їх буває і 25 і навіть 30. У чоловічих будинках їх могло бути більше. Тут жили по кілька років до досягнення шлюбного віку [3, с. 208].

Можна зробити припущення, що зустріч Вакули із козаками у "великому будинку" – це своєрідний акт ініціації. Герой має перетворитися з юнака на чоловіка. Фінальним етапом під час посвя-

чення є переодягання. Вакулі наказують одягтися так само, як і запорожці. Тому він відразу "кинувся натягати на себе зелений жупан" [2, с. 141]. Звичайно, у гоголівській повісті цей мотив простежується досить поверхово, однак, він має досить важливе значення, бо готує героя до шлюбу.

Все, що яось пов'язано з тридесятим царством, має золоте забарвлення. Це майже обов'язково золотий палац. Предмети, які потрібно дістати з тридесятого царства, майже завжди золоті [3, с. 363]. У самої мешканки цього царства, царівни, завжди наявний якийсь золотий атрибут. Нарешті герой приїздить до палацу самої цариці. Палац вражає Вакулу своїми розкошами, коштовністю та золотим блиском: "Боже ти мій, яке світло!" – думав собі коваль: "у нас вдень не буває так ясно <...> Карети зупинилися перед палацом. Запорожці вийшли, увійшли у розкішні сіни й почали йти по сліпучо освітлених сходах. <...> Пройшли три зали, а коваль усе ще не переставав дивуватися. Увійшовши до четвертої, він мимоволі підійшов до картини, що висіла на стіні. Це була пречиста діва з дитятком на руках. "Що за картина! яке чудове малювання! <...> Боже ти мій, які фарби!.." [2, с. 142]. "У другій кімнаті почулись голоси, і коваль не знав, куди подіти свої очі, коли увійшло безліч дам в атласних вбраннях з довгими хвостами і придворних у гаптованих золотом каптанах та зі жмутками позаду. Він тільки бачив самий блиск і більше нічого" [2, с. 143].

Пропп говорить, що традиційно казковий будинок обов'язково вражає героя багатьма аспектами: насамперед, своєю величиною [3, с. 204]. Будівля часто зображується багатоповислою [3, с. 205]. Такі будинки мали чудовий вигляд, прикрашалися різьбленням, розфарбовувалися. Не дивно, що вони перетворилися на "мармурові палаци". У казці будинок дуже часто охороняється тваринами – здебільшого зміями або левами [3, с. 206]. У зображеному Гоголем палаці знаходилася велика кількість лакеїв, придворних, генералів, навіть сам Потьомкін, що своїми методами охороняли, захищали і служили цариці.

Подальша композиція казки будується на отриманні "чарівного" засобу через фігуру дарувальника (постачальника). Коли цариця запитала, чого хочуть козаки, коваль, упавши на землю, нарешті виголосив своє прохання, заради якого подолав таку відстань та мало не продавши душу чортові: "Ваша царська величність, не веліть карати, а веліть милувати! З чого, не в гнів будь вашій царській милості сказано, зроблено черевички, що на ногах ваших? я думаю, жоден швець, у жодному царстві на світі не зуміє так пошити. Боже ти мій, що б то

було, коли б моя жінка та взулася у такі черевики?" [2, с. 144]. Цариця розсміялася. Та ласкаво мовила: "Якщо так тобі хочеться мати такі черевики, то це неважко зробити. Принесіть йому цю ж мить черевики найдорожчі, з золотом!" [2, с. 144]. "Боже ж ти мій, що за прикраса!" скрикнув Вакула: "Ваша царська величність! Що ж, коли черевики такі на ногах, і в них, можна гадати, ваше благородіє, ходите і на лід ковзатися, які ж повинні бути самі ніжки? Думаю, що принаймні з чистого сахару" [2, с. 144]. Нарешті герой отримує від дарувальниці "чарівний" предмет, і початкова недостача ліквідується. Цією функцією розповідь досягає своєї вершини [3, с. 40–41].

Вакула має повертатися додому з трофеєм знову чудесним пересуванням: "Ще швидше наостанку ночі чорт мчав із ковалем назад. І вмить опинився Вакула коло своєї хати. В цей час проспівав півень. "Куди?" закричав він, ухопивши за хвіст чорта, що хотів утекти: "стривай, приятелю, ще не все: я ще не подякував тобі". Тут, схопивши хворостину, оперішив він його три рази, і бідний чорт кинувся бігти, як мужик, що його тільки-но відшмагав засідатель. Отож, замість того, щоб обдурити, спокусити та пошити в дурні інших, ворог людського роду сам був обдурений" [2, с. 147].

Мотив міцного молодецького сну завжди супроводжує казкового персонажа перед важливою подією [3, с. 55]. Після виснажливої мандрівки до Петербурга "... Вакула ввійшов у сіни, зарився в сіно і проспав аж до обіду. Прокинувшись, він злякався, коли побачив, що сонце вже високо" [2, с. 147]. Зазвичай у казках сон перед боєм є спокую, якій герой ніколи не піддається, але тут він має зовсім інше, протилежне значення: "Сон є умовою перемоги... Герой спить до бою, причому для такого сну навіть виробився особливий епітет. Це – "богатирський сон" [3, с. 353].

Мотив героя, що вирушив у ліс на смерть фігурує у своєрідному інваріанті в повісті "Ніч перед Різдом". Дві сільські пліткарки роздувають з цього скандал місцевого значення. Своїми балачками вони на вербальному рівні умертвляють Вакулу. Вони, одна поперед одної, розповідають свої "найправдивіші" свідчення нібито загибелі молодого коваля, якого спіткала любовна невдача. За версією першої жінки, чоловік повісився; за версією другої – утопився. Обидві могли навести безліч доказів смерті молодика. У традиційній казці також відображаються форми умертвіння як спосіб ініціації. Вони дуже різноманітні, і збережені казкою достатньо повно і точно. Смерть приймала форми просторового пересування. Те ж ми бачимо і тут. Про посвяченого кажуть, що "він помер і пішов у світ духів" [3, с. 185]. За теорією жанру, потрібно показати, так звані, "знаки смерті". Це може бути закрявлене-



ний одяг, вирізані очі, серце, печінка, закривавлена зброя тощо [3, с. 184]. Такі знаки свідчили про успішну ініціацію чоловіка. Посвячений повинен пройти через тимчасову смерть. З таких випадках родичам показувалися знаки смерті. Крізь дах хатини могли продемонструвати закривавлений спис, іноді показували закривавлений одяг. Таким чином оточуючі дізнавалися, що містерія відбулася [3, с. 185]. Одне з призначень обряду – підготувати хлопця до шлюбу.

Казковий наречений зазвичай зустрічається ще з однією проблемою. Це вороже налаштований до нього майбутній тесть. Пропп відзначає такі риси ворожості до потенційного претендента на руки своєї красуні-доньки з боку тестя. З одного боку, для нареченої хочуть обрати найкращого чоловіка, а з іншого боку, нареченого бояться, його не хочуть, намагаються його позбутися, загрожують йому смертю, виявляють відкриту або приховану ворожість до нього. [3, с. 385]. Старий козак Чуб також не вельми схильний до женихань Вакули до Оксани. І це цілком зрозуміло, адже в нього були свої матримоніальні плани до матері коваля (чи-то пак, навпаки, скоріше в Солохи до Чуба). Однак наприкінці повісті, коли молодик повертається зі здобутими черевиками для своєї обраниці, коваль спочатку йде до батька коханої: "Чуб вирячив очі, коли ввійшов до нього коваль, і не знав з чого дивуватись: чи з того, що коваль воскрес, чи з того, що коваль насмілювався до нього прийти, чи з того, нарешті, що він вирядився таким чепуруном і запорожцем. Та ще більше здивувався він, коли Вакула розв'язав хустку й поклав перед ним новісіньку шапку й пояс, якого ще не бачено було на селі..." [2, с. 148]. Своїми подарунками від щирого серця коваль намагався змінити до себе ставлення вороже налаштованого майбутнього тестя. Можливо, це своєрідний викуп нареченої. Далі слідує традиційне прохання пробачення, покаяння перед представником старшого покоління: Вакула падає на коліна і благає Чуба: "Змилуйся, батьку! не гнівайся! ось тобі й нагайка: бий, скільки душа забажає, віддаюсь сам; у всьому каюсь; бий, та не гнівайся тільки!" [2, с. 148]. Чуб ударив його тричі по спині: "Ну, буде з тебе, вставай! старих людей завжди слухай! Забудьмо все, що було між нами! ну, тепер кажи, чого тобі хочеться?" [2, с. 148]. Після акту примирення Вакула просить Чуба віддати за нього Оксану. Задобрений подарунками, Чуб сказав рішуче: "Добре! присилай сватів" [2, с. 148].

Далі відбувається возз'єднання закоханих: "Поглянь, які я тобі приніс черевики!" сказав Вакула: "ті самі, що носить цариця". "Ні! ні, мені не треба черевиків!" говорила вона, махаючи руками й не зводячи з нього очей: "я й без черевиків" вона не договорила й зашарілась.

Коваль підійшов ближче, взяв її за руку; красуня й очі опустила. Ще ніколи не була вона така дивовижно гарна. Захоплений коваль тихо поцілував її, обличчя її ще більше зашарілось, і вона стала ще краща!" [2, с. 148]. Якщо після виконання завдання герої одружуються, то це означає, що саме цим наречена заслужена або здобута [3, с. 52]. Тут можна говорити про довгоочікуваний мотив весілля як традиційного фіналу чарівної казки. Хоча власне весілля не описується в гоголівській повісті, це розуміється саме по собі.

Але наприкінці твору є зображення своєрідного "бою" Вакули з чортом постфактум. Коваль "нокаутував" ворога, намалювавши в церкві "чорта в пеклі, такого гидкого, що всі плювали, коли проходили повз нього, а молодиці, як тільки розплакувалось у них на руках дитя, підносили його до картини й говорили: "он бач, яка кака намальована!" і дитя, стримуючи слізозоньки, скося поглядало на картину й тулилося до лона своєї матері" [2, с. 148].

Таким чином, прослідкувавши поетапно сюжет повісті "Ніч перед Різдвом" можна зробити висновок, що структура твору та добір мотивів, що створюють його сюжет, побудований за типовою казковою структурою.

В той же час ми не стверджуємо, що структура чарівної казки цілісно в абсолютно усіх своїх елементах відбивається у повісті Гоголя. Ми не знаходимо у "Ночі перед Різдвом" таких мотивів, як викрадення змієм жінок, вигнання у ліс дітей, характерних каліцтв персонажів та їх оживлень. Тут відсутній мотив жінки на весіллі свого чоловіка, немає тут і красуні в труні.

Але разом з тим ми глибоко переконані, що стрижневі мотиви, які організують усю оповідь повісті, знаходять свої виразні відповідники в чарівній казці. Можна з переконаністю говорити, що структура чарівної казки визначає природу мотивної організації гоголівської повісті "Ніч перед Різдвом".

### Література

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 648 с.
2. Гоголь М. Зібрання творів : у 7 т. / М. Гоголь ; редкол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. ; упоряд. П. В. Михед ; Національна академія наук України Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К. : Наукова думка, 2008. Т. 1 : Вечори на хуторі біля Диканьки. – 2008. – 256 с.
3. Пропп В. Я. Морфология "волшебной" сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп ; сост. И. В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.

Є. Є. Прохоренко

**Микола Гоголь і Тарас Шевченко  
в українських порівняльних студіях 20–30-х рр. ХХ ст.**

*Стаття присвячена аналізу порівняльних розвідок 20–30-х рр. ХХ ст., з теми "Гоголь і Шевченко". У 20-х рр. ХХ ст. імена Гоголя і Шевченка ставали об'єктом компаративного дослідження передусім у зв'язку із визначенням їхньої ролі у формуванні національної свідомості українців. У 30-х рр. критики розглядали Шевченка лише як продовжувача традицій великого російського сатирика-реаліста, порівнюючи постаті обох письменників виключно із позицій соціологічного методу та уникаючи будь-яких класових чи національних протиставлень між митцями, з метою продемонструвати "дружбу братніх народів".*

Ключові слова: порівняльні студії, національне питання, антагонізм, соцкритика.

*Статья посвящена анализу сравнительных исследований 20–30-х гг. ХХ в. на тему "Гоголь и Шевченко". В 20-е гг. имена Гоголя и Шевченко становились объектом сравнения прежде всего в связи с определением их роли в формировании национального сознания украинцев. В 30-е гг. критика рассматривала Шевченко только как продолжателя традиций великого русского сатирика-реалиста, сравнивая фигуры обоих писателей исключительно с позиций социологического метода и избегая любых классовых или национальных противопоставлений между ними, с целью продемонстрировать "дружбу братских народов".*

Ключевые слова: сравнительные студии, национальный вопрос, антагонизм, соцкритика.

*The paper analyzes the comparative studies of 20–30's of XXth century on theme "Gogol and Shevchenko". These writers became the object of research in the 20's mostly in connection with their role in formation of Ukrainian national consciousness. The critics of the 30's saw Shevchenko as follower of traditions of the great Russian satirist-realist, comparing the figures of both writers only from the position of sociological method and avoiding any class or national oppositions between artists, in order to demonstrate "brother friendship between nations".*

Key words: comparative studies, the national question, antagonism, social critics.

Творчі взаємозв'язки Миколи Гоголя і Тараса Шевченка достатньо ґрунтовно досліджені у гоголезнавстві (Ю. Барабаш, Н. Крутікова, Ю. Луцький), але з точки зору історії розвитку української науки про літературу 20–30-х рр. ХХ ст. це питання лишається мало розробленим.

В цілому порівняльні гоголезнавчі студії посіли чільне місце у літературознавстві досліджуваного періоду, вони стали своєрідним продовженням здобутків початку ХХ століття (В. Перетц, М. Петров, К. Невірова, А. Кадлубовський тощо), які не стояли осторонь питань закоріненості гоголівської традиції в українській літературі, генетичних зв'язків творів Гоголя з фольклором, народною демонологією, національним бароко, шкільною драмою та вертепним театром.

До уваги порівняльних розвідок 20–30-х рр. ХХ ст., представлених як окремими, так і вступними статтями до багатотомних видань творів, потрапили ті українські письменники, творчість яких мала зв'язки із Гоголевою: Г. Квітка-Основ'яненко (В. Тарнавський, А. Лобода) (осібне місце відводилося питанню стосунків комедії "Приїжджий зі столиці" з гоголівським "Ревізором" (І. Айзеншток)) та О. Стороженко, повість якого "Марко Проклятий" зазнала відчутного гоголівського впливу (А. Шамрай, Ф. Якубовський). Популярним в українській компаративістиці 20–30-х рр. ХХ ст. також був сюжет: Гоголь – Куліш – Максимович.

Свідченням тому, що тема "Гоголь і Шевченко" була однією з провідних проблем компаративних студій того часу, є матеріали до бібліографії з теми "Тарас Шевченко і Микола Гоголь", які зафіксували 22 позиції, включені у хронологічні межі з 1921-го до 1939-го рр. [27].

У 20-х рр. ХХ ст. імена Гоголя і Шевченка ставали об'єктом компаративного дослідження передусім у зв'язку із визначенням їхньої ролі у формуванні національної свідомості українців: одні критики ставили письменників на різні полюси, інші вважали їх поплічниками.

І. Свенціцький вбачав у появі Шевченка на літературній ниві "зовсім протилежну картину" від Гоголевого "шляху рущини" (зросійщення). Зміст перших творів українця-Гоголя, на думку критика, "щиро український"; пишучи російською мовою про Україну, "Гоголь-мистець змусив великоруського генія дати і українському генієві рівнорядне місце на російському парнасі"; але закінчивши "період свого українського романтизму" "Тарасом Бульбою" і звернувшись до тем російського життя у "Ревізорі" та "Мертвих душах", письменник "пішов логічним шляхом чистої літературної руської мови, бо інакше не міг він промовити до того осередку, який він бажав сими творами справити

на дорогу правди". У той час, як Гоголь "став руським національним письменником", Шевченко "таже логічно пішов дорогою національного провидства", у його творах критик вбачав "заклик до національної свідомості". Гоголь, за І. Свенціцьким, виступає речником людської гідності в Росії, а Шевченко виразником національної і людської самосвідомості в Україні: "Гоголь відкриває ворота мистецтва для змучених буденщиною людей, а Шевченко закликає свій народ до боротьби за природні права людини – нації" [25, с. 80–82].

Критик назвав Гоголя і Шевченка першими українськими письменниками, "що в Росії зняли українське національне питання і тим робом перевели Україну зі ступеня етнографізму на ступень патріотизму, Гоголь – історичного, Шевченко – національного. Гоголь позостав при своїм патріотизмі пасивної любови до рідної країни та розвинув поруч із нею активну любов обновленої Росії; а Шевченко розвинув свій національний патріотизм до безмежної любови України в минулім і будучім, до свідомого протиставлення українських інтересів інтересам російської державности" [25, с. 82].

Такі позиції письменників І. Свенціцький пояснив їхніми психологічними особливостями: "Гоголь, з природи рефлексійна людина – зрівноважена спокоєм традиційного консерватизму, зрозумів скоро безцільність прямого протесту проти існуючого ладу і пішов шляхом сатири та насмішки. Шевченко, натура первісна, палка, що горить внутрішнім огнем діяльної любови до України і її закріпощеного люду, став знімати у своїх стихах чим раз то голосніший протест проти гнету бувшого, існуючого, та взагалі проти всякого поневолення", заклав "основи ідеології вольної України" [25, с. 82].

Окрім ідеологічних відмінностей критик слушно спостеріг і спільне у письменників: "Тож на скільки Шевченко бачив основи української самобутности в православній вірі, в українській народности та в гетьманщині з козацтвом, він сходиться ідеологічно з Гоголем з російським патріотом, що боронив православія, самодержавія і народности. А навіть у своїх мріях про волю України у кругові вольних слов'янських країн на основі осущеної евангельської любови, Шевченко, як Кирило-Мефодієць – стоїть близько до основної думки Гоголя про майбутню обнову Росії через церкву – релігію". Тільки-от Гоголь зайшов у "тенети моралізаторства", а "відосередність шевченкового ества дала нації поета-революціонера, що від початку до кінця своєї поетичної творчості є виразником і основоположником суспільно-національної моралі" [25, с. 82–83].

Цікавим також є зауваження І. Свенціцького щодо зв'язку між "Тарасом Бульбою" Гоголя і "Гайдамаками" Шевченка: "Це перш за

все сюжети художніх творів, що захопили обох письменників одною й тою самою сторінкою свого змісту; змаганням України з Польшею; це вираз віри обох письменників в непобідну силу творчого життя рідної України; це подив двох найкращих синів гнобленої отчизни для борців за її волю; це їх заклик до боротьби за неї. Оба письменники жалують за колишньою силою України, вони радіють на спомин борні за волю і закликають до діяльної оборони природних прав країни – люду" [25, с. 81].

Д. Донцов у своїй концепції "Націоналізму" спочатку вписав Гоголя у координати "немногих провідників нашої громадської думки", "сих кількох пророків", предтеч, провідників "чинного націоналізму", серед яких "найкращий і найповніший свій вираз знайшов" Шевченко [9, с. 158]. Згодом образ Гоголя "еволюціонував" у нього від предтечі "чинного націоналізму", що стояв майже на одному щаблі із Шевченком, до "дезертира", "роздвоєної душі", "невільника доктрини", попередника цілої когорти представників українського письменництва, які в умовах радянського тоталітаризму будуть змушені підкорятися новій "прибраній" (розумовій) батьківщині [8].

У 30-х рр. ХХ ст. національний критерій співставлення постатей обох письменників лишатиметься ключовим на Західній Україні та поза материком. Так, Є. Маланюк у своїх розвідках прокреслив між Гоголем і Шевченком демаркаційну лінію саме в національній площині [2, с. 59]. Головний урок з історії української літератури для критика – це зіставлення творчих доль Шевченка і Гоголя і висновок, як засіб проти всіх національних недуг – скерованість на Україну, навіть в умовах духовної еміграції [23, с. 8]. Ю. Липа також поставив Гоголя як зрадника національних інтересів ще у більш жорстку опозицію до Шевченка, "селянського короля" та провідника національної ідеї [16; 17].

До імен Шевченка і Гоголя у контексті розв'язання проблеми їх впливу на розвиток національної свідомості неодноразово звертатимуться й пізніше у часі критики. Так об'єктом дослідження монографії Ю. Луцького "Між Гоголем і Шевченком" став період становлення нової української літератури й модерної української нації в цілому, від зародження "протонаціоналізму" останніх десятиліть ХVІІ ст. до універсальних модусів етнокультурного буття, фундаментальних параметрів національно-культурної ідентичності, і двох світоглядів: гоголівського – традиційно-ієрархічного, імперсько-регіонального, "малоросійського", і шевченківського – модерно-демократичного, національного, власне українського, простір між якими лише і почав долати український етнос у І половині ХІХ ст. [19, с. 5–6].

Критика 20-х рр. ХХ ст., окрім національного вектору, переймала й питаннями поетики. Б. Навроцький у розвідці про Шевченка як прозаїка, що становить собою компаративний аналіз прозової та ліро-епічної композиційної техніки творчості письменника, порівнює українізми російськомовної прози Шевченка та Гоголя, ілюструючи свої тези прикладами з текстів, і приходять до висновку, що окрім спільного – вживання українізмів для змалювання українського побуту – у прозі письменників є й відмінне: у Гоголя українізми збагачують російську літературну мову тими чи іншими новими семантичними рефлексами, у Шевченка вони мають характер звичайних морфологічних чи семантичних помилок. Прозу Шевченка в цілому дослідник вважає художньо слабкішою: так, наприклад, у його повістях немає засобів комізму на відміну від гоголівських повістей [21].

До кола питань, що цікавили критиків 20-х, а згодом і 30-х рр., також належали: пильний неослабний інтерес Шевченка, що перебував з пієтетом, до Гоголя як людини та письменника, що оприявився у творах, листуванні та щоденнику Кобзаря; оцінка творів Гоголя та вплив його літературної манери на Шевченкову творчість; ставлення Гоголя до Шевченка; різниця у соціальному походженні письменників, яка відобразилася й на їхній творчості тощо.

Г. Дорошкевич, розлого відповідаючи на ці запитання, констатував, що Шевченко ніколи не був особисто знайомий із Гоголем, і звернувся до спогадів О. Данилевського, що передають слова Гоголя про допомогу в "першому улаштуванні" долі Шевченка. Критик прийшов до висновку, що цей факт міг трапитися літом 1835 або 1836 рр., адже письменник передавав певні суми з гонорарів на допомогу бідним студентам, лишаючись при цьому невідомим, але Гоголева допомога очевидно не входила в ту суму, що отримав пан Енгельгардт за викуп свого кріпака у 1838 р., бо Гоголь тоді за кордоном, а листування того часу не містить якогось сліду про ці події. На думку критика, знайомство Кобзаря з творчістю Гоголя напевне могло відбутися після зустрічі з І. Сошенком через посередництво петербурзьких українців: "... в числі іншої лектури земляки постачили Шевченкові й твори Гоголя, що встигли вже на той час вийти й завоювати, як відомо, велику популярність їх авторів" [10, с. 40–41].

Г. Дорошкевич, детально проаналізувавши посланіє "Гоголю", прийшов до висновку, що поет влучно охарактеризував творчість Гоголя сміхом, а свою – плачем, "в основу цього поділу кладучи безперечно не романтичні оповідання Гоголеві з українського

життя, а реалістичні його твори, головним чином "Ревізора" та "Мертвих душ", що їх значіння, як громадської сатири, він не раз підкреслював пізніше в листуванні та щоденнику" [10, с. 43]. Критик зазначив, що крім цього вірша у поетичних творах Шевченка жодних згадувань Гоголя немає, зате у повістях, а особливо в листуванні та щоденнику, їх досить багато, в усякому разі далеко більше ніж про інших письменників. Наводячи приклади таких згадок, дослідник помітив, що часом Шевченко до Гоголя ставиться з пієтетом, навіть побожно (наприклад, у листі до В. Рєпніної він шкодує, що йому не вдалося особисто познайомитися з Гоголем, а після звістки про смерть Гоголя просить у листі до О. Бодяньського: "... піди у Симонів Монастир і за мене помолися Богу на могилі Гоголя за його праведною душою"), але цікаво, що коли Шевченко описує Гоголя в якійсь невластивій йому ролі, то його характеристика набуває рис легкої зневаги, іронії (так, зневажливо-вороже ставлення до Гоголя спостерігається у повісті "Художник" за його "сальные малороссийские анекдоты"). За спостереженням критика, Шевченко великою мірою критично ставився і до публіцистичних спроб Гоголя у ролі "аматора" й теоретика мистецтва, що ж до Шевченкових панегіриків, яких так багато розкидано в його листах та щоденнику, то вони, безперечно, виростили на ґрунті захоплення художніми творами Гоголя [10, с. 45].

Окреме місце у розвідці Г. Дорошкевича посідає проблема ставлення Шевченка до "Вибраних місць з листування з друзями". Дослідник констатував, що окрім того листа, де Шевченко просив В. Рєпніну надіслати йому "Листування", поет більше ніде не згадує заголовка цього твору, та спростував "ні на чім не оперті висновки" своїх попередників І. Айзенштока та Л. Мельникова про те, що ніби у листі В. Рєпніній від 7 березня 1850 р. Шевченко говорить про "Листування": "коли Рєпніна висловила дуже прихильну думку про "Переписку", це дало привід Шевченкові дати ентузіастичну оцінку як-раз не "Переписки", а того твору, що його відкидала раніше княжна, себ-то "Мертвые души" [10, с. 46].

Відзначивши попередньо, що до нього питання про вплив літературної манери Гоголя на творчість Шевченка спеціально ніхто з дослідників не розглядав, Г. Дорошкевич прийшов до таких висновків: безперечно, на ранні романтичні Шевченкові твори в сумі інших впливів був також і вплив оповідань Гоголя з українського життя, хоча поет ніде не згадує їх жодним словом, але в основному увагу Шевченка привертала реалістичні твори Гоголя із соціальними мотивами. Під впливом творчості Гоголя і сам Шевченко в останні



роки свого життя почав захоплюватися темами в літературі й малярстві з виразним завданням громадської сатири. Проаналізувавши звертання до творчості Гоголя у російськомовних повістях Кобзаря ("Наймичка", "Художник", "Близнюки"), критик помітив, що здебільшого Шевченко порівнює своїх героїв чи певну ситуацію в повісті з відповідними героями або ситуаціями Гоголевих творів, а іноді, характеризуючи своїх героїв, Шевченко користується Гоголевими виразами, цитуючи їх не завжди точно. Вердикт дослідника: всі ці згадки не свідчать про вплив, це лише асоціативні думки при описах власних життєвих спостережень; деякі ремінісценції з Гоголя можливі хіба що в стилі, де є характерні ознаки впливу гоголівського гумору [10, с. 47–48].

Наводячи спогади О. Данилевського про вислів Гоголя, що в поезії Шевченка "дьюгтю більше ніж самої поезії", Г. Дорошкевич вважав, що ці думки "цілком гармоніюють з усім соціальним єством Гоголя, з основною стихією його творчості – оточенням душевласницького дрібномаєткового панства" [10, с. 48–49]. Відштовхуючись від соціальної диференціації письменників, які "були на протилежних кінцях соціальної драбини", критик вважав, що умови життя і характер діяльності Шевченка були різко відмінними від життя й діяльності Гоголя, а тому художні засоби, мотиви та ідеї творчості обох геніальних українців теж були цілком протилежні: "Яка величезна прірва між ідеологією та тематикою Гоголя і Шевченка!", "ні Гоголь, ні Шевченко в жодному творі жодним образом не вийшли з меж психології кожний своєї класи", "Гоголь був художник розкладу патріархальних форм життя дрібномаєткового панства. Шевченко – співець нової класи, що через нього голосно заявила про своє існування. Перед нами пан і мужик, кінець і початок" [10, с. 40].

Аналогічну думку висловив С. Єфремов у примітках до IV тому зібрання творів Шевченка, які підіймали майже те саме коло питань з теми "Гоголь і Шевченко", що й розвідка Г. Дорошкевича, і відзначалися розлогістю (за обсягом займає майже 10 сторінок), повнотою і ґрунтовністю висвітлення творчих взаємовідносин письменників [29]. Тему "Шевченко і Гоголь" критик визначив як "одну з найцікавіших може в біографії й літературному крузі нашого поета" [29, с. 349–350].

Корені антагонізму письменників автор приміток, як і його попередник, вбачав у класовій відмінності: "одна (постать Гоголя) знаменувала зусилля поміщицької класи, що одживала призначений їй вже історією вік; друга (Шевченка) – змагання робочого люду, що саме прокидався потужним порухом до людського життя. Одна

дивилася назад, у минуле; друга – вперед, у майбутнє. Одна була, беручи вираз Франка, епілогом, друга – прологом" [29, с. 359]. Основна теза С. Єфремова: "... дві монументальні постаті великих, найвизначніших за весь XIX вік, українців", які "можна вважати за символічні взагалі в нашій недовгій історії", "як пам'ятник цієї трагічної боротьби, що через неї український народ ішов до кращої будучини", "почали нову сторінку кожен в історії свого письменства, але на цьому схожість їх кінчається. Далі шляхи розходяться як непримиренних антагоністів у роботі..." [29, с. 359].

Водночас критик, як і Г. Дорошкевич, виводить і спільний для творчості обох письменників знаменник: зорієнтованість на сатиричне викриття дійсності. Кобзар цінував у гоголівській творчості сміх і сатиру: "... власне з цього тільки погляду й підходив до Гоголя Шевченко". У посланні "Гоголю" він "подає ніби руку на спільну роботу своєму землякові в російському письменстві". Центральним твором для Шевченка з усього літературного набутку Гоголя, за спостереженням С. Єфремова щодо частотності згадування, були "Мертві душі", "тим часом Гоголь-містик, Гоголь – патріот російський, Гоголь "Переписки" не існував для Шевченка" [29, с. 354].

С. Єфремов, услід за Г. Дорошкевичем, констатував, що, окрім прохань у листах до Репніної вислати йому на заслання "Вибрані місця з листування з друзями" та до Лизогуба – подякувати їй за це, більш нічого не відомо про Шевченкове ставлення до цього твору, і назвав безпідставною думку Л. Мельникова про те, що Шевченко визнавав Гоголя цілком, включно з "Листуванням". С. Єфремов, як і його попередник, також не ідеалізував і "боготворіння" особи Гоголя Шевченком, навпаки вказував, що останній відчував у першому щось чуже, певну дистанцію між ними, так і не наважившись відіслати Гоголю листа із проханням про протекцію. Як приклад неоднозначної рецепції Шевченком Гоголя критик також навів "непоштиву згадку" про письменника в "Художнику".

Дослідник, відзначивши вагоме місце Гоголя у російській літературі, зацентрував свою увагу на національному походженні письменника та його ролі в розвитку української літератури під час доволі детального викладу його життєвого шляху. Пишучи про "стосунки українського поета до його великого земляка, що зайняв чільну в сусідському письменстві постать", науковець зазначив, що "багато дав Гоголь і українському письменству, хоча й не писав українською мовою, і це зазначали українці ще за життя Гоголя <...> Інтерес до Гоголя в українських колах завжди був великий. Доводять це і ті переклади його творів на українську мову, що

почавшись з 50-х років XIX в., <...> тягнуться аж до останніх майже часів, притягаючи до себе кращих знавців української мови" [29, с. 351–352]. Гоголезнавчі студії, згадувані критиком, також свідчать про прихильність С. Єфремова саме до українського профілю Гоголя (О. Єфименко, І. Мандельштам, І. Стешенко) [29, с. 357].

Щодо ставлення Гоголя до Шевченка у спогадах О. Данилевського, С. Єфремов мав трохи відмінний від Г. Дорошкевича погляд. Критик взагалі поставив під сумнів вірогідність можливої участі Гоголя в улаштуванні долі Шевченка, а у негативній оцінці Кобзарєвої поезії він вбачав "нотку самооборони", оскільки Гоголь "в особі свого земляка з певно-визначеною й виразно-виявленою національною і політично-соціальною "душою" міг почувати, коли хочете, певний собі докір": "Просто поставлене питання про Шевченка, а разом і про українське письменство, Гоголь пробує обминути манівцями, ухилитися власне од одповіді, одмахнувшись од сумнівів. Він ховається за голосні загальники, за вимріяну абстракцію, захищаючись сумнівною теорією "двоєдушності", що нею потім ще довго побивала побіденно унітаристична публіцистика українські змагання <...> Все накопичення загальників, абстракцій і фантазій кінець-кінцем мало виправдати отой єдиний кокретний на адресу Шевченка закид – правда, такий звичайний цей довго по тому – "дегтю мало"... Убогий, мизерний і жалегідний закид!" І хоча критик справедливо зауважив, що спомини О. Данилевського написані десятки років по розмові й можуть бути недостовірними, він сприймав їх як "сучасний до певної міри документ", який "не суперечить ні з духовим обличчям Гоголя, відомим добре ще з інших джерел, ні з загальною його, після 30-х років, позицією в українській справі" [29, с. 359]. Показово, що пізніша радянська ортодоксальна критика зовсім опускає саме ці Гоголеві слова про "дьоготь", наводячи зі споминів О. Данилевського лише згадку Гоголя про його участь у першому влаштуванні долі Шевченка [24].

Декількома роками раніше у розвідці, присвяченій вивченню російськомовної прози Шевченка Дармограя, С. Єфремов також протиставляв письменників саме у зв'язку із національним питанням: "Ходячим аргументом у лавах обрусителів був звичайно Українець Гоголь, що писав "не на малороссийском языке, а разве только о Малороссии". Але цей аргумент все ж не вражав боляче: зденаціоналізовані люди – взагалі не доказ проти національного розвитку. Дошкульніше було, коли од Гоголя переходили до Шевченка <...> вороги цинічно і злорадно розчухували струп, що сам

собою дуже болів свідомих Українців" [11, с. 12]. Така увага науковця до національного питання стала згодом приводом для навішування на нього ярлика "буржуазного націоналіста", цькування та репресій.

Ф. Якубовський, не торкаючись у своїй праці спеціально проблеми "Гоголь і Шевченко", яка є "досить чинна і складна" і "охоплює багато сторін науки про Шевченка", констатував, що, "коли порівняння прози Шевченка з Гоголевою прозою й може бути плідне з погляду формального вивчення спадщини Кобзаря Дармограя, коли подружжя Сокир навіть і без докладної аналізи не може не викликати асоціації з гоголівським подружжям Афанасія Івановича й Пульхерії Іванівни тощо, то все-таки ця зрівняльна аналіза виявила б тільки, що Кобзар Дармограй є другорядний наслідувач деяких художніх засобів Гоголя". Критик вважав, що Шевченкові із зображенням "старосвітських господарів" "довелося зазнати Гоголевої трагедії – невміння з абстрактних зарисів зробити живих людей, з Костонжоглів зробити типи, яскравістю своєю рівнозначних Собакевичам, Коробочкам, Ноздрьовим" [30, с. 13]. На думку дослідника, образ Шевченка, хоч у дечому і споріднений, у цілому протилежний Гоголевому саме у творчому методі: "Гоголь робить типові маски, закінчені типи – скульптурні зліпки з реальности. У найреалістичніших пориваннях своїх він залишається романтиком. Шевченко-ж прозаїк, у найромантичніших, найсентименталістичніших спробах своїх усе-таки залишається реалістом" [30, с. 13]. Спільне для обох письменників, за що Шевченко й цінував Гоголя, на думку критика, – це "вбивча сатира" на весь лад тодішньої держави, хоча "Гоголь на цьому шляху капітулював перед носіями велико-панської й державної ідеології" [30, с. 15].

У 30-х рр. ХХ ст. вектор інтерпретаційної парадигми звужується і все більше переміщується з національного у бік класового питання та розгляду впливу Гоголя як основоположника натуральної школи російської літератури саме на російськомовні повісті Шевченка.

Б. Навроцький у статті, присвяченій проблематиці Шевченкових повістей, вважав, що "з суто історично-літературного боку повісті Шевченкові слід передусім зв'язувати з творчістю Гоголя, його проблематикою й особливостями стилю натуральної школи в російській літературі" [20, с. 26]. Дослідник помітив "щось подібне до Гоголевого методу в мовному стилі Шевченкових повістей з відомими особливостями Гоголевої поетичної техніки": "поезія непомітного героїзму" й "тихих трагедій принижених і ображених"; схильність Шевченка у повістях до іронії над ницістю провінційного середовища; "настав-

лення на картання провінційного неучтва й брутальності звичаїв пересічного поміщика"; "гумористичне обмальовання деяких національних рис українського селянина" тощо [20, с. 26]. Критик розглядав Шевченкові повісті як свого роду експеримент над "Гоголевим наставленням": "в них ніби проглядає своєрідна комбінація поетики українських оповідань "Рудого Панька" з Гоголевим же пізнішим наставленням на сатиричну аналізу провінційної ницості в його "великоросійських" (сюжетом) творах" [20, с. 27]. На думку дослідника, Т. Шевченко відрізняється від Гоголя передусім тим, що не відходить від українського побуту, застосовуючи "спосіб ніби Гоголевого сарказму не на великоросійській сюжетитці, а на сюжетах з побуту того самого українського провінційного поміщицтва" [20, с. 27]. Шевченко, за Б. Навроцьким, ніби "ревізує" Гоголевих "Старосвітських дідичів" в образі старого Сокири: ідеальне подружжя Сокир у "Близняках" Шевченка є "підкреслено позитивним варіантом Гоголевих "Старосвітських поміщиків" [20, с. 24].

На завершення статті критик звертається до популярного в 30-х рр. ХХ ст. "класового питання". На його думку, Гоголь усупереч своїй класовій природі укладався "в перспективу боротьби з відсталим ладом усіх соціальних груп миколаївської Росії" у формах "викривальності", що призводило до "явищ внутрішнього розкладу, боротьби класово чужого з класово рідним" і пояснювало феномен гоголівського "сміху крізь сльози" [20, с. 28]. Шевченко, за Б. Навроцьким, хоч і був близький до "Гоголевої сатири в її картанні явищ панського побуту й провінційного дикунства дореформеної Росії", разом з тим він ніби хотів де в чому "зревівувати" Гоголя: "... ревізія Гоголевих наставлень у Шевченкових повістях виявилася передусім у загостреності боротьби з панством, як таким, і соціально-політичним ладом царату", "це призвело до того, що стиль Гоголевої натуралістичної політично невиразної сатири ув'язався з стилем Шевченкової свідомо революційної сатири" [20, с. 29]. І висновок: "Гоголева широко розгорнута побутова сатира дуже імпонувала Шевченкові й відповідала прагненням його розвинути на всю максимальну широчінь боротьбу з ненависним йому соціально-політичним ладом. Але вихід поза межі класових можливостей, чужість Шевченкові побутової психології панства, з одного боку, не дозволила йому дати адекватно-художнього відображення цієї психології, з іншого боку, зумовила й деяку ревізію Гоголевих наставлень, спробу синтезувати стиль Гоголевого прозового натуралізму з стилем власної віршової сатири" [20, с. 31].

Саме інтерес Шевченка до Гоголя як найяскравішого представника сатиричної гілки російської літератури з її антикріпосницьким

пафосом і стає головним об'єктом уваги порівняльних студій 30-х рр. ХХ ст.: "... Шевченко також з повагою ставився до літератури, яка хоч і не була революційною, але своїм характером об'єктивно допомагала викривати кріпосницьку суть царської дійсності. Відомо, як високо цінував Шевченко творчість Гоголя, називаючи "Мертві душі" "безсмертним твором" [14, с. 3].

У статтях 30-х рр. поруч з іменем Гоголя та Шевченка все частіше поставали імена революційних демократів і навіть вождів пролетаріату, які стали невід'ємними атрибутами соцкритики та певною даниною часові: "Шевченко вмів дивитися й розуміти Гоголя так, як дивилися на нього й розуміли кращі люди російської демократичної інтелігенції – Белінський, Чернишевський, Добролюбов"; "відомо з якою блискучою дотепністю і неперейденою силою сарказму використовував образи Гоголя і Щедрина геніальний учитель світового пролетаріату Ленін, як глибоко і влучно використовує їх вождь трудящих усього світу товариш Сталін, викриваючи підлу, зрадницьку, дворушницьку роботу агентів контрреволюційної буржуазії, фашизму – меншовиків, есерів і троцькістсько-зінов'євських бандитів" тощо [13].

Незважаючи на таку заангажованість критики 30-х рр. ХХ ст., вона часто презентувала й слушні думки з досліджуваної проблеми. Так, П. Колесник зробив декілька цікавих спостережень щодо впливу Гоголя на Шевченківські повісті. По-перше, на думку критика, сама манера будувати сюжет повісті у Шевченка великою мірою залежить від "Мертвих душ" Гоголя. Так у "Близнюках", "Матросі", "Варнаку" та інших повістях Шевченко подає своєрідну чічківську мандрівку героя по селах, поміщицьких маєтках. Сюжет повісті, таким чином, розгортається як ряд епізодів, зв'язаних з подорожніми пригодами героя. По-друге, окрім шевченківських образів поміщиків, явно написаних під впливом гоголівської творчості, зокрема "Старосвітських поміщиків" (на що вказували і попередники), П. Колесник відзначив цілий ряд таких, які мають у собі риси знаменитих гоголівських перепродувачів "Мертвих душ".

Дослідники 30-х рр., на відміну від критиків попереднього десятиліття, по-новому розв'язали питання ставлення Шевченка до "Вибраних місць з листування з друзями", приписуючи Кобзареві негативну оцінку цього "реакційного випадку Гоголя" [13]. "Шевченко знав про реакційні "Избранные места из переписки с друзьями" – Гоголя, читав їх, цілком зрозуміло, був настроєний проти них, як і Белінський та Чернишевський" [14]; "вбачавши в Гоголі, як авторові "Ревизора" і "Мертвых душ", творчо близького митця, Шевченко,

звісно, не міг поділяти погляди пізнішого Гоголя, Гоголя – автора "Вибраних мест из переписки с друзьями" [31] – така відверта фальсифікація доведеного в 20-х рр. факту, що Шевченко не лишив по собі вражень від "Листування", була суголосною із загальною тенденцією нівелювання пізнього Гоголя соцкритикою 30-х рр.

В цілому попередні націоцентричні здобутки категорично перекреслювалися в 30-х рр.: "Українські націоналісти як Пушкіна, так і Гоголя намагалися протипоставити Шевченкові. Пушкіна вони вважали "чужим" Шевченкові. Гоголя і Шевченка вони також виставили, як "непримиренних антагоністів" (Єфремов). Ідучи всупереч фактам, українські контрреволюційні націоналісти відгороджували українську літературу від літератури російської, поширювали зухвалі брехні, наклепи, зокрема в питанні про відношення Шевченка до Гоголя" [13].

Такі випадки у бік націоналістичної критики 20-х рр., яка нібито "всіляко намагалася обманути та звести нанівець зв'язки Шевченка з великою російською літературою" [3], були непоодинокими: "Даремно мерзенні вороги народу, буржуазні націоналісти та інша нечисть намагалися на всі лади "довести", що Шевченко був відособлений від російської культури і взагалі далекий від російського народу, даремно для створення цього вони всіляко перекручували твори великого Кобзаря, фальсифікували факти і документи. Життя довело брехливість цих тверджень. <...> Великий інтерес поета до Гоголя, висока оцінка ним гоголівської творчості зайвий раз розбиває наклепницькі твердження підлих ворогів народу – націоналістів" [18].

Соцкритика 30-х рр. ХХ ст., апелюючи до тих самих численних згадок Гоголя у епістолярії та мемуарній спадщині Шевченка, що й попередники, уже не протиставляла письменників, а навпаки уникала будь-яких інших розходжень між ними, її надзавданням було віднайти спільні риси їхньої творчості, такі як "любов до трудового народу, співчуття до дрібних працівників, канцеляристів, "малих людей", придувлених гнітом капіталізму", "нешадна критика, гостре засудження старих порядків, сваволі поліції, влади, бюрократизму, злостивість, казнокрадство, хабарництво урядовців, викриття нікчемності, бездарності, пустопорожності дворянства" тощо [18].

Ідейну спорідненість обох письменників критики 30-х рр. ХХ ст., у першу чергу, вбачали у палкій любові до батьківщини, у народності їхніх творів як витоках критичного реалізму [28]: "Шевченко і Гоголь учились у народу. І це перше і найголовніше, що ріднить їхню творчість" [3]; "цінив Шевченко Гоголя і за глибоку народність, яка була джерелом критичного реалізму в його творчості" [4].

Критики також неодноразово звертали увагу на закоріненість народності письменників у фольклорі, на схожість їхніх описів рідної природи і на опоетизування обома митцями боротьби українського народу зі шляхтою у "Тарасі Бульбі" та "Гайдамаках" [3; 4; 28].

Другий спільний знаменник у творчості Гоголя і Шевченка критики вбачали у використанні спільного творчого методу – гострого викриття методом "реалістичного сатиричного зображення всього самодержавно-поміщицького ладу" [28]: "Двох великих сучасників єднали любов до народу, викривання деспотизму і самодержавства поміщиків-кріпосників" [24]; "сатира, убійча гоголівська сатира, його народність – ось що споріднює Шевченка з великим російським письменником" [31]; "Шевченко високо підняв прапор сатири", яка "не лише викриває як сатира Гоголя, а закликає до революційної боротьби з гнобителями" [28]. Гоголя і Шевченка критики одностайно зараховували до "викривачів" "темного царства", "жандармської деспотії", а Кобзаря розглядали як "поета-революціонера", чії твори продовжили і поглибили сатиру "Мертвих душ" "царя російського сміху" [3]: "Палкий борець проти самодержавства і всього феодально-бюрократичного ладу, революційний демократ Т. Г. Шевченко саме і любив Гоголя за той глибокий реалізм в показові з усією наготою огидної миколаївської дійсності в своїх творах, і, в першу чергу, в "Ревізорі" і в "Мертвих душах" [4]. Критика 30-х рр. ХХ ст., відштовхуючись від щоденникового запису Кобзаря ("Я благоговію перед Салтиковим. О, Гоголь, наш безсмертний Гоголь! . . ."), вважала, що "в особі Гоголя і М. Салтикова-Щедріна Шевченко саме і вбачав великих сатириків, які піднесли художнє слово до великих завдань визвольної боротьби в Росії" [13], "і Шевченко і Щедрін, кінець-кінцем, вийшли з "гоголівської школи" [31, с. 38]. На думку дослідників, висока "оцінка творчості Гоголя і його наступників є, безперечно, яскравим свідченням того, що Шевченко був палким поборником критичного творчого методу в літературі" і "вважав, що література і в своєму дальшому розвитку повинна свято зберігати і продовжувати принципи і традиції критичного реалізму Гоголя" [7, с. 115–116].

На думку критиків 30-х рр., письменники також були "близькі гуманізмом" [28; 31]: "та гуманістична тенденція в російській реалістичній літературі, що вперше прозвучала в творчості Пушкіна і Гоголя, в змалюванні ними образів "маленьких" людей, їхніх страждань від неправди кріпосницького суспільства, знайшла своє яскраве втілення в реалістичній творчості Шевченка" [7, с. 115–116]; "справжній гуманіст Шевченко високо цинив Гоголя і як знавця людей, що умів точно підмічати й зображати характери" [24].



Спільні риси творчості Гоголя і Шевченка, прихильність останнього до Гоголя слугували своєрідним доказом "близькості геніального українського поета до великого російського народу, до його культури" [28]; його "органічного зв'язку з російською культурою" [24]; "зв'язку культур двох братерських народів, що після Великої Жовтневої соціалістичної революції в єдиній багатонаціональній сім'ї могутнього радянського Союзу будують своє вільне життя, свою культуру, національну форму і соціалістичну зміст" [4]. Така модель вирішення проблеми "Гоголь і Шевченко" у 30-х рр. ХХ ст. цілком відповідала вимогам радянського літературознавства ще протягом довго часу [15].

Отже, національний вектор рецепції українською критикою 20-х рр. ХХ ст. постатей Гоголя і Шевченка як носіїв національної свідомості був кардинально змінений у 30-х рр. У другому десятилітті ХХ ст. імена Гоголя і Шевченка ставали об'єктом компаративного дослідження передусім у зв'язку із визначенням їхньої ролі у формуванні національної свідомості українців то як антагоністи, то як співники у національній справі. Соцкритика ж 30-х рр. розглядала Шевченка лише як продовжувача традицій великого російського сатирика-реаліста, порівнюючи постаті обох письменників виключно із позицій соціологічного методу та уникаючи будь-яких класових чи національних протиставлень між митцями, з метою продемонструвати "дружбу братніх народів". Ідеї 20-х рр. ХХ ст. знайшли продовження у сучасному пострадянському гоголезнавстві, ключовими об'єктами вивчення якого знову стали Гоголь і Шевченко як репрезентанти національного міфу (Ю. Луцький, Ю. Барабаш, Г. Грабович, Є. Сверстюк, М. Жулинський, В. Гусев, М. Назаренко).

### Література

1. Барабаш Ю. Я. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Ю. Я. Барабаш ; передмова В. Панченка. – К. : Києво-Могилянська академія. – 744 с.
2. Барабаш Ю. Я. Український ключ : Гоголь у літературній свідомості міжвоєнної української еміграції / Ю. Я. Барабаш // Слово і час. – 2002. – № 12. – С. 54–67.
3. Бобошко А. М. В. Гоголь і Т. Г. Шевченко / А. Бобошко // Комсомолец України. – 1939. – № 73, 30 березня.
4. Гавриленко О. Гоголь і Шевченко / О. Гавриленко // Більшовик Полтавщини. – 1939. – № 73, – 30 березня.
5. Грабович Г. Гоголь і міф України / Г. Грабович // Сучасність. – 1994. – № 9. – С. 77–95; № 10. – С. 137–150.

6. Гусев В. А. Пушкін, Гоголь, Шевченко як міфологічні фігури й домінуючі символи національних культур / В. А. Гусев // Гуманітарні науки : науково-практичний журнал. – 2006. – № 1 (11), – січень-червень. – С. 110–118.
7. Гуфельд В. Літературно-естетичні погляди Т. Г. Шевченка / В. Гуфельд // Літературна критика. – 1939. – № 2–3. – С. 98–121.
8. Донцов Д. Роздвоєні душі / Д. Донцов // Дві літератури нашої доби / Д. Донцов. – Торонто, 1958. – 296 с. (репринт з видання: Львів, 1991 ; вперше надр. у ЛНВ, 1928, IX : "Невільники доктрини").
9. Донцов Д. Націоналізм / Д. Донцов. – Львів, 1926. – 273 с.
10. Дорошкевич Г. Шевченко й Гоголь / Г. Дорошкевич // Життя й Революція. – К., 1926. – № 4. – С. 40–49.
11. Єфремов С. Спадщина Кобзаря Дармограя / С. Єфремов // Україна. – 1925. – Кн. 1–2. – С. 10–23.
12. Жулинський М. Дві половинки українського серця: Шевченко і Гоголь / М. Жулинський // День. – 2004. – 6 вересня. – С. 7.
13. Колесник П. Гоголь і Шевченко / П. Колесник // Вісті. – 1937. – № 58, 5 березня – (До 85-х роковин з дня смерті М. В. Гоголя).
14. Костенко А. Шевченко і сучасна йому російська література / А. Костенко // Комуніст. – 1936. – 10 березня – С. 3.
15. Крутікова Н. Є. Гоголь і Шевченко / Н. Є. Крутікова // Шляхами дружби і єднання: російсько-українські зв'язки / Н. Є. Крутікова. – К. : Дніпро, 1972. – 278 с. – С. 56–126.
16. Липа Ю. Батько дефетистів [Гоголь] / Ю. Липа // Вісник (Місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя). – 1935. – Т. I. – Кн. 2. – С. 127–138.
17. Липа Ю. Бій за Українську літературу / Ю. Липа. – Варшава, 1935. – 151 с.
18. Лінчевський Г. Шевченко про Гоголя / Г. Лінчевський // Червоний кордон. – 1939. – № 73, 30 берез.
19. Луцький Ю. О. Між Гоголем і Шевченком / Ю. О. Луцький ; пер. з англ. Р. Доценка ; вступ. ст. М. Рябчука. – К. : Час, 1998. – 254 с. – (Укр. модер. література).
20. Навроцький Б. Проблематика Шевченкових повістей / Б. Навроцький // Літературний архів. – Х., 1930. – Кн. 3–4. – С. 3–31.
21. Навроцький Б. Шевченко як прозаїк / Б. Навроцький // Червоний Шлях. – Харків, 1925. – № 10. – С. 163–180.
22. Назаренко М. Сокращенный рай. Украина между Гоголем и Шевченко / М. Назаренко // Новый мир. – 2009. – № 7. – С. 160–172.
23. Неборак В. Українська еміграційна література в есеїстиці Євгена Маланюка / В. Неборак // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 3–9.
24. Пивоваров М. Шевченко і Гоголь / М. Пивоваров // Комуніст. – 1939. – № 273. – 30 березня.

25. Свенціцький І. Гоголь і Шевченко / І. Свенціцький // Шевченко в світлі критики і дійсності / І. Свенціцький. – Львів, 1922. – С. 78–83.
26. Сверстюк Є. Шевченко і Гоголь / Є. Сверстюк // Літературна Україна. – 2002. – № 18, 16 травня – С. 2.
27. Тарас Шевченко і Микола Гоголь (матеріали до бібліографії) / підготував Павло Михед // Нові гоголезнавчі студії. – Ніжин : ТОВ Видавництво "Аспект Поліграф", 2007. – Вип. 5 (16). – С. 394–405.
28. Трипільський А. Гоголь і Шевченко / А. Трипільський // Літературна газета. – 1939. – № 73, 29 березня – С. 2.
- Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів Т. Шевченка. – К. : ДВУ, 1927.
- Т. 4. Щоденні записки (журнал). Текст. Первісні варіанти. Коментарій / Т. Г. Шевченко. – 1927. – XI, 787 с.
29. Якубовський Ф. На узбіччях стежках поета / Ф. Якубовський // Шевченко Т. Г. Повна збірка творів. Повісті / Т. Г. Шевченко. – К. : Сяйво, 1927. – С. 5–18.
30. Якубський Б. Шевченко і російська література / Б. Якубський // Літературна критика. – 1939. – № 2–3. – С. 26–53.

**Гоголевские сюжеты в различных формах  
художественного воплощения  
(к постановке проблемы)**

*У статті вперше аналізуються в комплексі різні форми художнього втілення гоголівських сюжетів і образів у нові тексти (домислення, доповнення, продовження, підробка, епігонство, містифікація, парафраз, ремейк, алюзія, інтерпретація, аналогізація та ін.) і розкривається їх ідейно-художня цінність та авторська цільова спрямованість їх використання.*

*Ключові слова: нові тексти, художнє втілення, інтерпретація, гоголівські сюжети, образи, авторські цільові спрямування, домислення, парафраз.*

*В статье впервые анализируются в комплексе разные формы художественного воплощения гоголевских сюжетов и образов в новые тексты (домысливание, дополнения, продолжения, подделка, эпигонство, мистификация, парафраз, переложение, ремейк, аллюзия, интерпретация, аналогизация и др.), раскрывается их идейно-художественная ценность и авторская целевая установка их использования.*

*Ключевые слова: новые тексты, художественное воплощение, интерпретация, гоголевские сюжеты, образы, авторские целевые установки, домысливание, парафраз.*

*The article pioneers analysis of different forms of artistic realization of Gogol's plots and images into new texts (fantasy, addition, extension, fake, feeble imitation, mystification, paraphrase, exposition, remake, allusion, interpretation, analogization) and reveals their ideological and artistic value and the author's aim for their use.*

*Key words: new texts, artistic embochment, interpretation, gogol's plots, images, author's aims, fantasy, paraphrase.*

Удивительный мир гоголевских творений притягивал к себе многих исследователей и деятелей культуры. И это не случайно, ибо он необычайно специфический, широкий и многогранный. Написано о гоголевских произведениях тысячи статей, сотни монографий, на их основе создано десятки экранизаций и большое количество сценических постановок. К какому бы виду искусства мы не обратились, там

найдем и своеобразную интерпретацию гоголевских сюжетов и образов.

Литературоведами исследованы различные аспекты творчества писателя, включая и художественную специфику его произведений. Все, кто обращался к гоголевскому наследию, пытались проникнуть в художественную тайну писателя, разгадать его таинственные подходы к своеобразному изображению окружающего мира и выявить их неповторимость и оригинальность.

Не менее разнообразными и необыкновенными оказались приемы интерпретации другими авторами гоголевских образов и сюжетов в различных формах художественного воплощения. Возникает вопрос, а в чем же причина обращения этих деятелей культуры именно к своеобразным приемам, в частности, к заимствованию, наследованию, эпигонству, репродукции, реминисценции, парафразу, вариации, перепеву, переделке, подделке, дополнению, интертекстуальности и т. п.

К сожалению, эта сторона творческих соприкосновений с гоголевским текстом почти не изучена в современном литературоведении и заслуживает на особое внимание.

Вчитываясь в эти перечисленные выше приемы, думаешь, а зачем они нужны тем, кто их использовал, какую они определяли целевую установку? Очевидно, для одних гоголевский текст был своеобразным толчком, чтобы донести мысли писателя до широкой аудитории, используя при этом свои выразительные средства, для других новые художественные приемы помогали разоблачить, осмеять персонажей, созданных наподобие гоголевским, третьи, чтобы изменить восприятие гоголевских образов, снизить их художественную обостренность или наоборот приподнять ее и т. п. Для еще одной группы заимствователей это была попытка за счет Гоголя выйти на поверхность литературной и общественно-культурной жизни и заявить о себе.

Среди приемов, которые использовались другими авторами сразу же после смерти Гоголя, было дописывание художественного текста, в частности, глав второго тома "Мертвых душ". Так, в 1857 г. в Киеве вышла книга "Мертвые души". Окончание поэмы Н. В. Гоголя "Похождения Чичикова", автором которой был известный украинский актер, антрепренер, драматург Андрей Егорович Ващенко-Захарченко (1815–?), который имел свою театральную труппу и для нее писал свои пьесы, а также сочинял переделки различных известных произведений, в том числе и "Вечеров на хуторе близ Диканьки". Практиковался он и в сочинении прозаических текстов.

Он создал не только продолжение "Мертвых душ", но и "Мемуары о дядюшках и тетушках" (ч. 1–4. – М., 1860) на основании сюжетов произведений Гоголя.

В предисловии к своим "Мертвым душам" А. Ващенко-Захарченко писал: "Павел Иванович Чичиков, узнав о смерти Н. В. Гоголя и о том, что его поэма "Мертвые души" осталась неоконченною, вздохнул тяжело и дав рукам и голове приличное обстоятельству положение, с свойственною ему одному манерою сказал: "Похождения мои – произведение колоссальное касательно нашего обширного отечества, мануфактур, торговли, нравов и обычаев. Окончить его с успехом мог один только Гоголь. Родственники генерала Бетрищева просили меня письменно уговорить Вас окончить "Мертвые души". Из моих рассказов вам легко будет писать, а как я вдвое старше вас, то вы, верно, будете видеть, чем кончится мое земное поприще. Исполните же просьбу генерала Бетрищева и его родных" [1]. Это предисловие как бы оправдывало шаги его автора по пути написания им же "продолжения" гоголевского текста. А. Ващенко-Захарченко не отходит от гоголевской основы второго тома поэмы и самой концепции образной характеристики. Автор продолжения даже усиливает положительные элементы деятельности персонажей. Так, Чичиков, посещая различные усадьбы, думает, как бы помочь народу. Но эти предложения далеки от истинных потребностей народа. Подтверждением этого являются размышления героя: "Вот бы кстати были тут этакие рельсы; пусть бы пыхтел и свистел по ним паравозище. На станциях учредить бы великолепия, зеркала, гамбсы, портер и Вестфалию... Все бы народонаселение с шумом понеслось с одного конца России в другой, повезло бы свои продукты для сбыта истребителям. Цены на хлеб уравнились бы, мануфактуры и фабрики защеголяли бы своими произведениями" [2].

Автор "продолжения" использует гоголевский прием путешествия и представляет новых знакомых Чичикова, в частности родственников генерала Бетрищева Родиона Ползикова, Петра Брухина, Неонила Тюленева, князя Скремборабова, Степана Веретельникова и других помещиков, которых Павел Иванович извещает о помолвке Улиньки с Тентетниковым. Чичиков интересуется мертвыми душами, но остается при этом носителем положительных качеств, о чем свидетельствуют те изменения, которые произошли в купленной им деревне, доведенной прежним хозяином Хлобуевым до разорения: "... избы крестьян были опрятны и удобны. Везде высказывалось довольство и мужички как-то особенно радостно глядели на свет Божий. Благословляли они имя такого помещика и желали не на словах, а в мыслях много лет ему здравствовать" [3].

Перед читателем предстает уже в новом обличье Чичиков, который в конце выдуманного текста изменяется в яркую положительную личность: он покупает деревню, женится, беспокоится о детях и умирает, совершив ряд хороших поступков.

Таким образом, А. Ващенко-Захарченко, продолжая раскрывать начатый гоголевский сюжет, досочиняет текст в угоду Гоголю, насыщая его положительными эпизодами, даже такими, которых не мог предположить и сам настоящий автор поэмы. Это "продолжение" напоминает эпигонство. А. Ващенко-Захарченко увлекся внешним копированием формы произведения, повторением его проблематики, композиции, некоторых деталей. Возникает вопрос, с какой целью это делалось? Н. Чернышевский в своем обзоре литературных новинок упрекнул автора "продолжения" в конъюнктурном и амбициозном честолюбии. "Что за подделка, являющаяся так нагло? – пишет критик. – Что это за г. Ващенко-Захарченко, так дерзко заимствующий для своего издания заглавие книги и имя Гоголя, чтобы доставить сбыт своему никуда негодному товару?" [4]. И нельзя не согласиться с Н. Чернышевским, что автор подделки А. Ващенко-Захарченко руководствовался одним: поднять свое имя, привлечь к себе внимание за счет Гоголя.

С подобной же целью было написано значительно позже, уже в XX веке историком, литератором, этнографом Юрием Арамовичем Авакяном подобное продолжение под названием "Мертвые души". Том второй. Рукопись. Возвращенная из пламени" (Москва, 1994), объемом в 396 страниц, состоящее из одиннадцати глав. К пяти гоголевским главам заново написано семь глав, а также дописаны фрагменты второй, четвертой и заключительной одиннадцатой главы.

К этой публикации следует относиться как литературной мистификации, представляющей интерес не столько в текстологическом, сколько в историко-эстетическом контексте.

Анализируя списки второго тома поэмы Гоголя как научное явление, мы уже упоминали и о таком приеме как домысливание [5]. Однако в сочетании с другими подобными приемами он выделяется своей необычностью и своеобразной дерзостью по отношению к Гоголю.

В 1872 г. в журнале "Русская старина" (январь) были опубликованы "Похождения Чичикова, или Мертвые души". Поэма Н. В. Гоголя. Новые отрывки и варианты". После опубликования в 1855 г. Н. Трушковским пяти глав второго тома "Мертвых душ" прошло 17 лет, но интерес именно ко второму тому не исчезал, поэтому появление

новых глав в журнале было событием, на которое откликнулись критики и журналисты.

Эти отрывки и варианты второго тома "Мертвых душ" Гоголя представил в редакцию директор С.-Петербургского коммерческого училища М. М. Богоявленский [6]. Для журнала это была находка, поэтому редакция сопоставила ранее опубликованный Н. Трушковским и П. Кулишем текст и представленный М. Богоявленским. Были отмечены различные несовпадения, разночтения, а также выявлены неизвестные отрывки. О новой публикации появились статьи М. Каткова, В. Чижова, А. Пыпина и др. В некоторых из них отмечались как слабые стороны предложенного читателю текста, так и удачные сцены, в частности сватовство Тентетникова и т. д.

Однако у некоторых исследователей все же возникли сомнения относительно опубликованных отрывков. И как оказалось позже, они были не безосновательны. Именно в это время прислал в редакцию журнала свои "Воспоминания" Николай Феликсович Ястржембский, инженер путей сообщения, полковник в отставке, профессор механики, литератор, любитель творчества Гоголя. В сопроводительном письме он вскользь упомянул и о публикации отрывков второго тома "Мертвых душ": "А что если эти отрывки подделка? А в этом я почти не сомневаюсь" [7].

Редактор журнала "Русская старина" попросил его разъяснить свое предположение. И Н. Ф. Ястржембский признался: "Варианты эти написаны мною тринадцать лет тому назад, никогда не предназначались, к печати и написаны по особому случаю" [8]. История этой публикации, как указано выше, нами уже раскрыта [5], но здесь, говоря о специфических приемах использования гоголевских сюжетов, нас больше всего заинтересовала сама мотивация создания этих "отрывков и вариантов". Оказалось, что Н. Ястржембский преследовал цель не столько дополнить текст гоголевской поэмы, сколько изменить концепцию самого произведения Гоголя включением в известные и опубликованные главы второго тома "Мертвых душ" "новых отрывков и вариантов". Их автор попытался созданием этих отрывков увести читателя от той осознанной концепции поиска положительного героя, которая появилась в сознании Гоголя в процессе работы над вторым томом поэмы и нашла свое предварительное воплощение в "Выбранных местах из переписки с друзьями". Поиски Гоголем положительного героя были отвергнуты автором "новых отрывков". Подделки шли в русле первого тома "Мертвых душ". Гоголь в них выступал как сатирик, разоблачитель крепостнического и чиновнического мира, а не



писатель, ищущий в этом мире положительного героя. В этом проявляется мировоззренческое отличие автора подделок Н. Ястржембского и Гоголя периода работы над вторым томом поэмы.

Соединение этих подделок, то есть, так называемых "новых отрывков и вариантов", с творческой атмосферой работы Гоголя над вторым томом "Мертвых душ", а затем задержкой публикации обнаруженных в бумагах Гоголя пяти глав поэмы по вине цензуры, что способствовало распространению списков, которые передавались из рук в руки, читались в салонах почти два года, дают возможность увидеть ту историко-литературную среду, в которой могла появиться подделка Н. Ястржембского.

В последнее время в литературоведении появилось понятие парафраз, под которым понимают различные переработки текста литературного произведения. Это касается как формы, так и содержания, а иногда того и другого.

Чаще всего из разновидностей парафразы встречается переложение прозаического произведения в драматическое. При этом автор переложения, следуя прозаическому тексту, вносит свои дополнения, расширяет или видоизменяет этот текст в зависимости от целевой установки. В таком случае, автор переложения указывает и имя автора и название первоисточника. Так, украинский театральный деятель и писатель М. Кропивницкий в переделке "Вия" отмечает: "Сюжет позичений у М. В. Гоголя". Встречаются подобные его же указания и к другим переделкам: "Переказ і переробив з сочиненія Гоголя", "На зразок узяв повість М. Гоголя", "За Гоголем", "Скомпонував по Гоголю й інших". Однако такие указания на первоисточник не всегда сопровождают переделки. Так, в 14 переделках "Тараса Бульбы" различных авторов только в семи из них содержатся указания на Гоголя. Возникает вопрос: а можно ли эти переделки сюжета Гоголя назвать плагиатом, или их сочинения представляют разновидность реминисценции, которая предполагает создание своего авторского текста под воздействием чужого оригинального произведения с использованием компонентов его содержания. В этом случае автора первоисточника не указывают, хотя по правилам этики нужно было бы называть, как это делал М. Кропивницкий.

Если автор переделки главные мысли Гоголя оставляет, то в этом случае он должен указывать имя автора. И только в том случае, если заимствована лишь внешняя сторона оригинала, а сочинитель текста выражает новый взгляд, новое мнение на саму концепцию первоисточника, в этом случае это будет уже ремейк.

Многие тексты Гоголя подвергались переложению в драматические произведения и в либретто. Так, известный театральный деятель и драматург М. Кропивницкий на основании повести "Вий" создал фантастическую комедию в пяти действиях с апофеозом (1903). Автор переделки при этом указал: "Сюжет заимствован у Н. В. Гоголя".

Известный сатирик Остап Вишня создал на основании произведения Гоголя и переделки М. Кропивницкого собственный текст пьесы "Вий", назвав ее "музыкальным гротеском с песнями, танцами, с горилкою и с чем хотите".

Это уже не простое переложение известного гоголевского текста на драматическую основу, а дополнение содержания другими видами искусства, что дает возможность автору переделки глубже интерпретировать первоисточник.

"По мотивам" гоголевского текста много драматических произведений создал известный театральный деятель и драматург М. Старицкий, в частности, либретто опер и оперет Н. Лысенко "Утопленная (Майская ночь)" (1885) в нескольких вариантах, "Рождественская ночь" ("Ночь перед Рождеством") (1874), либретто комической оперетты из украинского быта в 4-х действиях "Сорочинский ярмарок" (1890), драму в семи действиях и восьми картинах "Тарас Бульба" (1910) с последующими переделками.

В практике работы с гоголевскими текстами встречается и аналогизирование, т.е. когда оригинал произведения Гоголя служит исходным материалом для создания другим автором нового текста, который перекликается с первоисточником лишь в отдельных общих его признаках. Примером этого может служить рассказ М. Булгакова "Похождения Чичикова. Поэма в X пунктах с прологом и эпилогом" (1922). Писатель изменяет художественное время, переносит его из XIX века в 20-е гг. XX века в "Советскую Русь", куда "двинулась вся ватага" знакомых гоголевских персонажей и "произошли в ней тогда изумительные происшествия" [9].

Кроме "мошенника" Чичикова действуют (подаем по ходу их появления в тексте с обозначением новых должностей, которые они занимают в московских учреждениях начала 20-х гг. XX века) "Манилов в шубе на больших медведях, Ноздрев в чужом экипаже, Держиморда на пожарной трубе, Селифан, Петрушка, Фетинья", управляющий общежитием дядя Лысый Пимен, скандалист и обжора Собакевич, зять Ноздрева Мижухев, "за заведующего конторой Неуважай-Корыто, за секретаря Кувшиное рыло, за председателя тарифно-расценочной комиссии Елизавет Воробей",

агент Ротозей Емельян, помещица Коробочка, мошенники За-мухрышкин и Утешительный, которые продали Коробочке Манеж в Москве, банда капитана Копейкина, инструктор Бобчинский, курьер Петрушка, шофер Селифан, Тентетников, "который заведовал всеми Селифанами и Петрушками" и принял "на место Петрушки – плюшкинского Прошку, на место Селифана – Григория Доезжай-не-Доедешь", чиновник Неуважай-Корыто, уборщица Фетинья, беспартийный Вор Антошка, дядя Митяй, Ляпкин-Тяпкин, регистраторша жена Манилова, машинистка Улинька Бетрищева, негодяй Мурзофейкин, шулер Утешительный, поэт Тряпичкин и прочие [10]. М. Булгаков, композиционно следуя за Гоголем, все же меняет целевую установку Чичикова, который теперь занимается не скупкой мертвых душ, а мошенничеством, и это ему удается до тех пор, пока в этот процесс, так как и в гоголевских "Мертвых душах", не вмешивается Ноздрев и Коробочка. М. Булгаков разоблачает бюрократизированный мир нового времени, который дает возможность легко проникать в него таким мошенникам, как Чичиков, потому что "куда ни плюнь, свой сидит". Используя разнообразные приемы сатиры и юмора, М. Булгаков дополняет гоголевские образы новыми чертами, дает им возможность продемонстрировать свои "способности". И все ж эти "герои" не заменяют гоголевских персонажей, они получают новое обличье и несут новую социальную нагрузку.

Но если М. Кропивницкий, М. Старицкий, Н. Садовский относились к гоголевскому тексту с осторожностью, соблюдая все требования автора первоисточника к осмыслению и сюжета и героев произведений, то М. Булгаков заимствовал гоголевских персонажей для осмеяния нового времени. Идет осовременивание гоголевского текста в новых интерпретациях нынешнего времени. Об этом свидетельствуют тексты постановок "Ревизора" Гоголя, осуществленных в предъюбилейный 2009 год, в частности, в столичном театре им. И. Франко и Молодежном театре в Киеве. Здесь все смещено. Франковцы осовременили гоголевских персонажей до неузнаваемости. Городничий сообщает известие о приезде ревизора в сауне, где собрались чиновники. Хлестакова одели в короткие лимонные брючки, поставили на красные пуанты и в руки вручили мобильные телефоны, а почтмейстера посадили на трехколесный велосипед с сумкой Western Union. Анна Андреевна появляется на сцене в тигровом костюме с баскетбольным мячом, а Марья Антоновна в кедах на каблуках и своеобразной прической а ля Пеппи Длинный Чулок. Текст пьесы тоже изменен.

При этом персонажи пьесы все время напоминают о том, что они играют Гоголя. Подобный текст можно отнести также к одной разновидности парафразы ремейку, который предполагает создание версии произведения. Этот прием является подтверждением использования постмодернистского принципа "игры с текстом" с Гоголем и зрителем. Несколько иной подход к гоголевскому тексту избрали в Киевском молодежном театре в постановке "РЕхуВліійЗОР", в котором соединили два текста: "Ревизор" Гоголя и "Хулий Хурина" Н. Кулиша. Гоголевский текст сокращен, сцены перемешаны и разбавлены пьесой Н. Кулиша. Хлестакова не напоминает гоголевского героя. По велению автора сценария он перемещен на кладбище, где работает сторожем и где ищут могилу Хулия. А потом этим искателям из пьесы Н. Кулиша он сообщает о приезде настоящего ревизора. Эпизоды из "Хулия Хурины", благодаря гротескным сюрреалистическим костюмам, "словно сон сумасшедшего красноармейца, а также благодаря игре актеров, которые суетятся на сцене, исполняя задания самозванца, указывают на всю абсурдность и комичность ситуаций. "Душевные болезни" не замаскированы, а подчеркнуты этим карнавалом, который заменяет немую сцену", – подчеркивает театровед Ольга Велимчаница [11].

Эту переделку пьесы Гоголя "Ревизор" для постановки на сцене можно отнести к разновидности парафразы ремейку, который предполагает цитирование первоисточника, а не его пародирование и наполнение его новым и актуальным содержанием, однако с оглядкой на образец. В новой интерпретации повторяются сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но действуют они уже в новых исторических, социально-политических условиях [12].

Проза Гоголя кинематографична, поэтому она подвергалась переделке для создания кинофильмов. Позиция режиссера во многом определяла место и трактовку гоголевского текста в фильме. Это подтверждает киноинтерпретация "Мертвых душ" Гоголя. Как утверждают кинокритики, самой реалистичной постановкой является черно-белая экранизация поэмы режиссером Леонидом Траубергом, основанная на театральной версии К. Станиславского в Московском художественном театре им. М. Горького. Эту интерпретацию создал для этого театра М. Булгаков (1932 г.).

Л. Трауберг, используя для своего фильма актеров этого театра, следует за композицией гоголевского текста, который предполагает знакомство Чичикова с Маниловым, Коробочкой, Ноздревым, Собакевичем, Плюшкиным. Все это воссоздано правдиво с некоторым оттенком гиперболизации. Таким образом, киносценарий

соответствует содержанию поэмы с некоторыми ее потерями. И этот киносценарий можно отнести к переложению.

Киносценарий же режиссера Михаила Швейцера, хотя и воссоздает сюжетные перипетии оригинала, но в то же время и отличается от него тем, что автор сценария вносит изменения в композиционную структуру произведения. А. Швейцер акцентирует внимание на Чичикове, его прошлой жизни, деятельности и переносит гоголевские сообщения о герое с конца "Мертвых душ" в начало фильма. Он все смешивает – прошлое и настоящее Чичикова [13]. Кинорежиссер-сценарист вводит также в экранизацию Автора, который иногда вмешивается в возникшую ситуацию, где-то уточняет, а то и произносит текст из других произведений Гоголя, в частности из "Выбранных мест из переписки с друзьями". И все же в целом, киносценарий соответствует гоголевскому тексту и воссоздает реалистическую картину при некоторой "демонизации" отдельных эпизодов. Как и предыдущую, данную инсценизацию можно отнести к типичной переделке, в основу которой положен текст оригинала с некоторым добавлением гоголевского текста из других произведений близких по своему концептуальному содержанию.

Иную трактовку получают "Мертвые души" в телесериале "Дело о "Мертвых душах" режиссера Павла Лунгина по сценарию Юрия Арабова. Сценарист, следуя приемам интертекстуальности, основополагающего принципа постмодернистской литературы, соединяет различные гоголевские тексты, которые в какой-то степени перекликаются с "Мертвыми душами", например, введены в киносценарий Добчинский и Бобчинский, Ляпкин-Тяпкин. Читатель гоголевских произведений узнает в кинофильме "Дело о "Мертвых душах" ситуации, которые разыгрываются в "Вие", "Ревизоре", "Записках сумасшедшего", в "Ночи перед Рождеством". Кроме этого, сценарист вводит в гоголевскую среду и новых негоголевских персонажей, в частности, молодого вольнолюбивого следователя из Петербурга Ивана Шиллера. Он прибывает в город NN, чтобы расследовать дело о купле "мертвых душ". Несмотря на то, что в киноповести действует Чичиков, следователь повторяет действия не только искателя "Мертвых душ", но и Хлестакова, Акакия Акакиевича, которые теряют при этом свою идентичность и превращаются в Чичикова. Такая комбинация приводит к созданию метатекста.

Целевая установка и режиссера и сценариста состояла не столько в том, чтобы сблизить гоголевские тексты, сколько воссоздать гоголевский дух [14]. С этой целью авторы вкладывают в образ Чичикова демонические начала, которые помогают ему выйти

из сложной ситуации, направить свои усилия в нужное ему направление, которое ведет к его спасению. Все гоголевские герои, с которыми знакомится Чичиков, выступают как носители зла. Авторы киносериала соединяют детали разных произведений в одно целое. Так, в начале города стоит указатель, на котором обозначено движение из этого уездного города по направлению к известным городам – "Лондон", "Рим", "Париж", "Петербург". Но, чтобы придать этому факту комедийный оттенок, с этим столбом происходят различные приключения, которые приводят к тому, что он постоянно падает: то его сбивает свинья, то его сбрасывает на землю мужчина, чтобы перейти лужу, то забирает женщина, чтобы повесить на него белье. По воле авторов нарушаются основные принципы, которые утверждает Гоголь, точно указывая на место действия и время. Идет совершенно иная и интерпретация и концовки гоголевских "Мертвых душ". Никакого автора, провозглашающего текст о "Русь-тройке", нет, а в конце киносценария и фильма выдуманный герой Шиллер сходит с ума, что напоминает повесть Гоголя "Записки сумасшедшего".

Вчитываясь в текст киносценария и всматриваясь в кадры кинофильма, понимаешь, что это не классическая экранизация, а совершенно новая интерпретация рожденного авторами произведения, в котором соединены разные тексты повестей Гоголя. Это привело уже к созданию нового произведения по законам интертекстуальности, которое можно принимать или не принимать, но нельзя отказать ему в существовании.

Таким образом, мир гоголевских героев в зависимости от целевой установки новых авторов видоизменяется. Герои Гоголя живут в новом мире и выполняют определенные функции, но по своей сущности, имея некоторые черты гоголевских персонажей, они уже иные, их функциональные обязанности соответствуют новому времени и новым обстоятельствам.

Перечисленные формы художественного воплощения гоголевских образов в новых текстах при помощи переделок, домысливания, эпигонства, мистификации, парафраза, ремейка, аналогизирования и интертекстуальности дают возможность не столько оживить вечные образы, сколько заставить их нести новые функции, продиктованные новым историческим временем. Новые произведения с гоголевскими персонажами обретают самостоятельную жизнь в литературе и искусстве, и, в зависимости от целевой установки авторов, аккумулируют проблемы, продиктованные новым временем. Бессмертные гоголевские персонажи помогают в этом случае лишь привлечь внимание читателей к этим новым произведениям.

Соединив все перечисленные формы использования гоголевских сюжетов и образов в единую систему, можно сделать вывод, что если в XIX веке использовались лишь домысливание и переделки, то в XX – нач. XXI веков разновидности подобных форм умножились как в количественном, так и в художественно-интерпретационном отношении. Использование вышеуказанных и других форм воспроизведения жизни гоголевских персонажей продиктовано потребностью времени, а также стремлением новых авторов привлечь к своим произведениям, за счет гоголевских, широкую аудиторию читателей и зрителей. При этом необходимо учитывать и те новые процессы, которые происходят в современной культуре, связанные с постмодернизмом, массовой культурой, авангардизмом, проповедующим свое искусство путем иронизирования над классикой и ее образами. Поставленная нами проблема дает возможность расширить формы использования гоголевских сюжетов не только в словесных, сценических и экранных видах искусства, а и в изобразительных, музыкальных, хореографических и т. п. Адекватность интерпретации авторского замысла не совпадает с гоголевскими, и это имеет свое объяснение.

Названные нами формы использования гоголевских сюжетов и образов свидетельствуют об их жанрово-стилевом разнообразии, о возможности возвышать классическое восприятие гоголевских образов или снижать их при помощи гиперболы, сарказма, а также других приемов сатиры и юмора.

Демократизация искусства и популяризация его произведений также часто приводит к использованию чужих сюжетов, в том числе и гоголевских. И в этом случае экспериментирование над произведениями других авторов ведет к проверке новым автором себя, своего хода мыслей через близкого с идейно-художественной стороны к нему Гоголя автора. И это также один из подходов к использованию разнообразных форм заимствования гоголевских сюжетов.

### **Литература**

1. Ващенко-Захарченко А. "Мертвые души". Окончание поэмы Н. В. Гоголя "Похождения Чичикова / А. Ващенко-Захарченко. – К., 1857. – С. 3. – На это произведение обратила внимание Н. М. Сквира в своей работе "Кроме доселе напечатанного ничего не существует из моих произведений..." / Н. М. Сквира // Література і культура Полісся. – Ніжин, 2011. – Вип. 62. – С. 18–20.
2. Там же. – С. 10.
3. Там же. – С. 322.

4. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. : в 15 т. / Н. Г. Чернышевский. – М., 1948.
  - Т. IV. Статьи и рецензии 1856–1857. – 1948. – С. 665–670.
5. См. : Самойленко Г. В. Нежинский список второго тома "Мертвых душ" Н. Гоголя / Г. В. Самойленко. – Нежин, 2012. – С. 21–23.
6. Русская старина. – 1872. – Январь. – С. 88.
7. Подделка под Гоголя (литературный курьез) // Русская старина. – 1873. – Август. – С. 245.
8. Там же.
9. Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 5 т. / М. А. Булгаков. – М. : Худ. лит., 1989. – С. 230.
10. Там же. – С. 238–240.
11. Микола Гоголь. Інтерпретації / Микола Гоголь. – К., 2009. – С. 64.
12. ТМ Ликбез. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:  
[http:// www. Stini.ru/diary/vemarol/2013-04-24](http://www.Stini.ru/diary/vemarol/2013-04-24). – Назва з екрана.
13. Свято Роксолани. У просторі інтерпретації гоголівських "Мертвих душ" // Микола Гоголь. Інтерпретації : зб. ст. – К., 2009. – С. 141.
14. Ванденко Андрей. Территория мертвых душ. Интервью с Павлом Лунгиным / Андрей Ванденко // Итоги. – 2005. – № 5 (451).



**"Правила" духовного возрождения в "Лестнице" Иоанна Синайского и втором томе "Мертвых душ" Николая Гоголя**

*У статті йдеться про знайомство Гоголя з "Лестницею" Іоанна Синайського, про втілення образу "драбини" у його творчості; досліджуються перегуки "слів-повчань" Лествичника зі зображенням характерів персонажів другого тому "Мертвих душ".*

*Ключові слова: поетика, рецепція, мотив, образ.*

*В статье речь идет о знакомстве Гоголя с "Лестницей" Иоанна Синайского, о воплощении образа "лестницы" в его творчестве; исследуются переключки "слов-наставлений" Лествичника с изображением характеров персонажей второго тома "Мертвых душ".*

*Ключевые слова: поэтика, рецепция, мотив, образ.*

*The article deals with Gogol's acquaintance with "Lestvitsa" by St. John Sinayskiy, with the embodiment of the image of "stair" in his creation; calls of "words-instructions" by Lestvichnik to the image of characters of the second the volume of "The Dead Souls" are investigated.*

*Key words: poetics, reception, motive, character.*

Большое значение имело для Гоголя слово. В "Выбранных местах из переписки с друзьями" он отмечал, что слово – "высший подарок Бога человеку" [1, т. VIII, с. 231]. С помощью слова писатель стремился "воскресить" человечество, "возродить" души, тлеющие в ничтожности. Параллельно в душе Гоголя проходила титаническая работа над собой, ведь исправить общество возможно только при условии собственного самосовершенствования, которое происходило у писателя путем изучения Библии, христианской литературы, творений святых отцов. Именно из этих источников художник черпал жизненную мудрость и для себя, и для своих произведений. В "Авторской исповеди" он сознается: "Я оставил на время все современное, я обратил внимание на узнание тех вечных законов, которыми движется человек и человечество вообще. Книги законодателей, душеведцев и наблюдателей за природой человека стали моим чтением. Все, где только выражалось познание людей и души человека, от исповеди светского человека до исповеди анахорета и пустытника, меня занимало, и на этой дороге, нечувствительно, почти сам не ведая как, я пришел ко Христу, увидевши, что в Нем ключ к душе человека..." [3, т. IX, с. 443].

Одним из духовных пастырей для Николая Гоголя был Иоанн Синайский, или Лествичник, – святой преподобный, византийский христианский философ, писатель VI–VII вв., настоятель Синайского монастыря, известный как автор "Лествицы райской" (в пер. с церковнославянского – "лестница"). В православной литературе "Лествица" – образ духовного роста. Его источник – Бытие, описание видения патриарха Иакова: "И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот ангелы Божии восходят и нисходят по ней" (Быт. 28: 12–13).

По мнению В. Воропаева, знакомство Гоголя с этой книгой произошло до 20-х годов, когда писатель делал выписки с "Лествицы, возводящей на небо" прп. Иоанна Лествичника (М., 1785) [2, с. 828–829]. Иван Ерофиив, исследуя архивные материалы Музея Слободской Украины, в 1926 г. сообщил о неизвестной в то время рукописи Гоголя "Из книги: Лествица, возводящая на небо" на 92 страницах, которая хранилась среди бумаг Н. Грибановского, приближенного к родственникам писателя. Исследователь справедливо утверждал, что "выборки, сделанные Гоголем, типичны в своих темах к настроениям во времена "Переписки с друзьями": "О подвизании, об уклонении от мира, о послушании, о покаянии, о гневе, о безгневию, о кротости" и т. п. Здесь источники того наставничества, которое взял на себя Гоголь относительно других, или во II части "Мертвых душ"..." [3, с. 175].

Во втором томе "Мертвых душ" образ лестницы встречается 13 раз в первом томе и один раз во втором: "В самых дверях на лестницу – навстречу Муразов. Луч надежды вдруг скользнул. В один миг с силой неестественной вырвался он из рук обоих жандармов и бросился в ноги изумленному старику <...> Еще день такой, день такой грусти, и не было бы Чичикова вовсе на свете. Но и над Чичиковым не дремствовала чья-то всеспасающая рука. Час спустя двери тюрьмы растворились – вошел старик Муразов" [1, т. VII, с. 109]. Примечательно, что Муразов встречается Чичикову именно на лестнице (сравним: "Павел, стоя на лестнице, дал знак рукою народу" (Деян. 21: 40)), ведь образ лестницы трактуется в Библии как сочетание "неба и земли" – духовного и земного. Символично также посещение Чичикова Муразовым в тюрьме (сравним с "Лествицей": "Слышал я... о чудном некотором и необычайном состоянии и смирении осужденников, заключенных в особенной обители, называемой темницей... Потому, находясь еще в обители этого преподобного, я просил его, чтобы он позволил мне посетить это место..." [4, с. 74]).

Объектом внимания читателя в творчестве Гоголя и во втором томе в частности может быть не только образ лестницы, но и переклички путей возрождения героев, которые по своей природе вполне повторяют "скрижали" Иоанна Лествичника. И это также не случайно, ведь цель обоих мастеров слова была одинаковой – усовершенствовать человеческую душу, обратить ее к служению Богу.

В гоголеведении распространена мысль об аналогии между поэмой "Мертвые души" и "Божественной комедией" Данте. Вторую часть поэмы исследователи обычно ассоциируют с "Чистилищем" Данте. Так, американский ученый М. Шапиро ассоциирует грехи героев второго тома с грехами дантовских героев, то есть семью смертными грехами: гордыней, завистью, гневом, моральной ленью, сребролюбием, обжорством, сладострастием [6, с. 48].

Указанные грехи в той или иной мере присущи героям второго тома "Мертвых душ", ведь в целом Тентетникова и Бетрищева переполняют гордыня, зависть; в разговоре Улиньки с генералом и в образе Костанжогло раскрывается природа гнева; Тентетников, Платонов и Хлобуев – морально ленивые; от обжорства страдает Петух; сладострастие и сребролюбие движет Чичиковым и т. д. Герои Гоголя, как и дантовские, проходя своеобразное очищение, должны избавиться от этих недостатков. Рецепты восхождения к духовной жизни Иоанна Лествичника предусматривают избавление от указанных грехов (сравним: "Слово 8. О безгневи и кротости", "Слово 13. Об унынии и лености", "Слово 16. О сребролюбии" и др.).

Иоанн Лествичник в своей книге представляет правила-наставления "восхождения" человека к внутреннему совершенствованию. Тридцать "слов" формируют своеобразную лестницу, восхождение по которой открывает новую сущность духовной жизни: первые 23 "ступени" посвящены грехам, остальные 7 – добродетелям. "Лествица" двухчастная: одни слова-правила предназначены для монашеского образа жизни (например, "Слово 1. Об отречении от жития мирского", "Слово 3. О странничестве, то есть уклонении от мира" и др.), вторая часть обращена к тем, кто стремится к духовному естеству. Именно эти "рецепты" заимствует писатель для изображения характеров второго тома "Мертвых душ".

Гоголь уже в первой части поэмы предусматривает возрождение героя: "И может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью Небес" [1, т. VI, с. 242]. В "Лествице" Иоанн Синайский тоже показывает зарождение и развитие страсти в человеческой душе. Главными страстями, по мнению Лествичника, есть слово-

любие, сладострастие, сребролюбие, порождающие гнев, злопамятство, уныние, тщеславие, гордыню.

Первый герой, с которым встречается читатель второго тома "Мертвых душ", – "коптителю неба" Тентетников. Из текста известно, что он в отставке, потому что "Федор Федорович Леницын, начальник одного из отделений, помещавшихся в великолепных залах, вдруг ему не понравился". Дядя героя настаивал: "Ради самого Христа! Помилуй, Андрей Иванович, что это ты делаешь? Оставлять так выгодно начатый карьер из-за того только, что попался не такой, как хочется, начальник! Помилуй! Что ты? Что ты? Ведь если на это глядеть, тогда и в службе никто бы не остался. Образумься! Отринь гордость, самолюбье, поезжай и объяснись с ним!" [1, т. VII, с. 17]. Не помирился Тентетников и с генералом Бетрищевым. Герою показалось, "что он стал к нему холоднее, не замечал его или обращался, как с лицом бессловесным; говорил ему как-то пренебрежительно: любезнейший, послушай, братец, и даже ты" [1, т. VII, с. 25]

Гордыня Тентетникова искажает его жизнь, она становится обреченной на духовный упадок. В "Лестнице" читаем: "Гордость есть крайнее убожество души, которая мечтает о себе, что богата, и находясь во тьме, думает, что она во свете. Сия скверная страсть не только не дает нам преуспевать, но и с высоты низвергает" [4, с. 170–171]. Совпадениями отмечены также символические образы света-темноты, которые присутствуют в обеих репликах.

Тщеславие генерала Бетрищева – главный недостаток героя: "Он не любил всех, которые ушли вперед его по службе, и выражался о них едко, в колких эпиграммах... любил блеснуть и любил также знать то, чего другие не знают, и не любил тех людей, которые знают что-нибудь такое, чего он не знает. Словом, он любил немного похвастать умом" [1, т. VII, с. 38] Лествичник объясняет, что тщеславие – это начальная стадия гордыни. В выписках Гоголя из творений святых отцов и богослужебных книг, найденных после его смерти, есть правила с "Лествицы", в частности касающиеся этого состояния ("Безгневие есть преодоление естетства, которое подвигами [и потами] своими ко всяким ударам обид делается нечувствительно. Кротость есть неподвижное души состояние, которое как в бесчестии, так и в чести одинаким образом пребывает. Начало безгневия есть молчание уст при возмущении сердца" [2, с. 467–468]).

Природу гнева раскрывает Гоголь в образах Костанжогло и Улиньки, которые кое в чем не отличаются от других героев, например, в сдержании гнева или спорах: "Если бы кто увидел, как

внезапный гнев собирал вдруг строгие морщины на прекрасном челе ее и как она спорила пылко с отцом своим..." [1, т. VII, с. 23–24]. Гейр Хьетсо, цитируя отцов церкви, отмечает, что сам Гоголь, стремясь к самосовершенствованию, боролся с гневом и унынием [5, с. 15], а в своих выписках из "Лествицы" Иоанна писатель записал: "Жалостливое во гневливых людях приметил я зрелище, от потаенной гордости у них случающееся. Ибо они и на то гневались, что изнемогали от гнева. Удивлялся я, видя, что у них порок за пороком следовал, и сожалел, что грех грехом отмщевали, и весьма чудился бесовскому коварству, которое доводило их почти до того, что они о жизни [своей] отчаевались" [2, с. 467].

Фразой "Обедали?" встречает своих гостей Петр Петух: "– Обедали? – спросил хозяин. – Обедал. – Что ж вы, смеяться что ли надо мной приехали? Что мне в вас после обеда?" [1, т. VII, с. 51]. Сравним этот диалог с "Лествицей": "Когда пришел странник, чревоугодник весь движется на любовь, подстрекаемый чревонеистовством; и думает, что случай сделать брату утешение есть разрешение и для него. Пришествие других считает он за предлог, разрешающий пить вино; и под видом того, чтобы скрыть добродетель, делается рабом страсти" [4, с. 123].

Моральной леностью отмечен во второй части не только образ Петуха, но и Хлобуев, Платонов. Вот почему Гоголь, описывая этих героев, так часто использует образ сна, называя их сонными. Сон "есть некоторое свойство природы, образ смерти, бездействие чувств. Сон сам по себе один и тот же; но он, как и похоть, имеет многие причины: происходит от естества, от пищи, от бесов и, может быть, от чрезмерного и продолжительного поста, когда изнемогающая плоть хочет подкрепить себя сном. Бодрственное око очищает ум, а долгий сон ожесточает душу", – читаем в "Лествице" [4, с. 154].

Главная цель жизни, по Иоанну Лествичнику, – воскресение души человеческой, а основные причины гибели людей – страсти сладострастия, тщеславия и сребролюбия. Гоголь, как и Лествичник, изображает внутреннюю природу человека, пытается раскрыть особенности его характера, истоки страстей, наклонностей, самообмана. В последних "словах" Иоанна Синайского речь идет о союзе веры, надежды и любви как высших ступеньках "Лествицы": "Из одного камня не составляется царский венец: так и бесстрастие не совершится, если вознерадим хотя об одной какой-либо добродетели" [4, с. 262].

Одной из добродетелей православного человека является любовь к ближнему. Призвание каждого, по Гоголю, заключается в

исполнении своих обязанностей, в любви к Богу, к людям: "Смотрите на то, любите ли вы других, а не на то, любят ли вас другие. Кто требует платежа за любовь свою, тот подл и далеко не христианин" [1, т. VIII, с. 366] (сравним с "Лествицей": "Тогда всякий из нас познает, что в нем есть братолюбие и истинная к ближнему любовь, когда увидит, что плачет о согрешениях брата и радуется о его преуспевании и дарованиях" [4, с. 55]). Гоголь во втором томе поэмы "Мертвые души" неоднократно касается именно этой темы. По мнению писателя, именно любовь может разбудить сонную душу Тентетникова: "Одно обстоятельство чуть было не разбудило его, чуть было не произвело переворота в его характере. Случилось что-то похожее на любовь" [1, т. VII, с. 23]. Тема любви проявляется также в советах-наставлениях перейти на правильный путь, звучащие Хлобуеву и Чичикову из уст Муразова, и в эпизодах о "черниньких и белиньких".

Именно слова Муразова, обращенные к Чичикову: "У вас нет любви к добру, – делайте добро насильно, без любви к нему. Вам это зачтется еще в большую заслугу, чем тому, кто делает добро по любви к нему. Заставьте [себя] только несколько раз, – потом получите и любовь. Поверьте, всё делается. Царство нудится, сказано нам. Только насильно пробираясь к нему, насильно нужно пробираться, брать его насильно" [1, т. VII, с. 114], – заставляют героя задуматься о своей несправедливой жизни: "Заметно было, что слова эти вонзились в самую душу Чичикову и заделали что-то славолюбивое на дне ее. Если не решимость, то что-то крепкое и на нее похожее блеснуло в глазах его" [1, т. VII, с. 115].

Несмотря на размышления героев второго тома "Мертвых душ" о добродетели, они находятся в плену страстей, а "бесстрастие есть воскресение души прежде воскресения тела... совершенное познание Бога, какое мы можем иметь после ангелов" [4, с. 259].

Образ лестницы важен для Гоголя. Он проходит сквозь всю его жизнь и творчество: это стремление самообразования и духовного роста. Герои писателя, не всегда осознавая истины, прокладывают другие пути, теряются в обогащении, себялюбии, надменности, не ища узких ворот их жизненного пути. У преподобного Иоанна Лествичника книга заканчивается наставлением: "Да мечет пастырь, как камнем, грозным словом на тех овец, которые по лености или по чревоугодию отстают от стада; ибо и это признак доброго пастыря. <...> Когда тьма и ночь страстей постигла паству, тогда определяй пса твоего, то есть ум, на неотступную стражу к Богу..." [4, с. 270]. Грозным словом "лечит" падшие души своих героев и Николай Гоголь, стремясь привести свою паству к Богу.

Иоанна Синайского в свое время величали новым Моисеем, который с помощью "скрижалей духовных" предложил возрождение Византии. Гоголь, словно подражая Лествичнику, вплетая в ткань произведения библейские истины, "правила" внутреннего очищения, выступает современным Моисеем, стремящимся воскресить человечество, вывести его из плена греховности, найти гармонию между божественным и человеческим законом жизни.

### **Литература**

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Ссылки на это издание приводим в тексте, указывая том римскими и страницы арабскими цифрами.

2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : в 9 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Русская книга, 1994.

Т. 8. – 1994. – 864 с.

3. Єрофіїв І. Новий рукопис Гоголя / Іван Єрофіїв // Червоний шлях. 1926. – № 2. – С. 175–176.

4. Преподобного отца нашего Иоанна, игумена горы Синайской, Лествица. – 2-е изд. – К. : Киево-Печерская Успенская Лавра, 2001. – 320 с.

5. Хьетсо Гейр. Гоголь-проповедник: новые материалы / Гейр Хьетсо // Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. – М. : Наследие, 1995. – С. 11–21.

6. Shapiro M. Gogol and Dante / M. Shapiro // Modern Language Studies. – 1987. – Vol. 17, № 2. – P. 37–54.

**Рефлексивные структуры обиденного сознания  
и их отражение в переводе  
(на материале немецкого перевода поэмы  
Н. В. Гоголя "Мертвые души")**

*У статті розглядаються особливості функціонування фразеологічних одиниць у художньому тексті та аналізуються прийоми їх перекладу на німецьку. Використання лексикографічних джерел не здатне задовольнити всіх вимог перекладача, оскільки жоден словник не в змозі передбачити всіх можливостей використання фразеологізму в контексті. Отже, перекладач повинен уміти самостійно розбиратися в основних питаннях теорії фразеології, розкривати значення ФО та відтворювати їх експресивно-стилістичні функції.*

*Ключові слова: фразеологічна одиниця, переклад, лексикографічні джерела, розкривати значення, відтворювати експресивно-стилістичні функції.*

*В статье рассматриваются особенности функционирования фразеологических единиц в художественном тексте и анализируются приемы их перевода на немецкий. Использование лексикографических источников не в состоянии удовлетворит все требования переводчика, поскольку ни один словарь не может предвидеть все возможности использования фразеологизма в контексте. Таким образом переводчик должен уметь самостоятельно разбираться в основных вопросах теории фразеологии, раскрывать значения ФО и воссоздавать их экспрессивно-стилистические функции.*

*Ключевые слова: фразеологическая единица, перевод, лексикографические источники. Раскрывать значения, воссоздавать экспрессивно-стилистические функции.*

*Even the use of lexikograph sources may turn out not sufficient to mut all the requirements of the translator as no dictionary is ever able to foresee every possibility of use of PU in every particular context. Thus the translator is to be able on his own take bearing in the fundamentals of the theory of phraseology, reveal the meanings of PU and reproduce their expressive and stylistic functions.*

*Key words: phraseological unit, translation, lexikograph sources, reveal the meanings, reproduce the expressive and stylistic functions.*



Являясь результатом и продуктом деятельности людей, культура одновременно оказывает и обратное влияние на формирование человеческого мышления и сознания, в ней также закрепляются определенные формы регуляции человеческого поведения. По мнению многих психологов, такие образования, как пословицы, поговорки, в традиционной культуре являются для обыденного сознания своеобразной формой рефлексии. Мысль о рефлексивной функции можно, на наш взгляд, с полным правом отнести и к фразеологии, поскольку фразеологизмы, выражая абстрактное через конкретное, отвлеченное через чувственно и наглядно осязаемое, являются как бы формой рефлексии в неязыковой действительности.

В результате емкости фразеологического значения фразеологизмы являются мощным средством компрессии информации. Одной из особенностей фразеологической семантики является ее преимущественно субъектная направленность. В результате компрессии человеческого опыта во фразеологии наиболее ярко проявляется национально-культурная специфика языка, что позволяет говорить о том, что большая часть фразеологического состава языка может рассматриваться как некоторая форма рефлексии человеческих отношений.

В любом фразеологизме заложено своеобразие восприятия мира через призму языка и национальной культуры. Если изучение лексики как источника страноведческой информации имеет давнюю традицию, то фразеология и афористика в этом аспекте до сих пор продолжают оставаться мало изученными, несмотря на обилие работ по фразеологии. Постановка проблемы исследования фразеологии языка в лингвострановедческом аспекте стала возможной в связи с становлением теории лингвострановедения, введением понятия культурный компонент значения, который представлен в работах Е. М. Верещагина, В. Г. Костомарова, Н. Г. Комлева, Г. Д. Томахина, В. И. Кодухова, А. Д. Райхштейна и других исследователей.

Настоящая статья посвящена проблеме перевода фразеологизмов в поэме Н. В. Гоголя "Мертвые души" на немецкий язык и сохранению в них структур обыденного житейского сознания, отражающих национально-культурную специфику русского языка.

Как известно, художественная коммуникация в литературе располагает своим особым материалом – художественным словом. Творческое использование и обогащение художественно-образительных средств русского языка чрезвычайно характерно для Гоголя. Более того, он принадлежит к числу тех писателей, для кого

слово представляет осознанную ценность. "Всякий народ пишет Гоголь, – своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выраженье его часть собственного своего характера" [1, с. 109].

Поэма "Мертвые души" – вершина языкового мастерства Н. В. Гоголя. Созданные Гоголем словесно-художественные образы отличаются глубиной реалистической типизации и индивидуальным юмористическим характером. Так, Манилов, по определению автора, относится к ряду людей, "известных под именем: Люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан, по словам пословицы" [2, с. 38].

Неистощимая изобретательность Н. В. Гоголя в создании речевых образных средств проявляется в мастерском использовании фразеологизмов. Фразеологический состав поэмы "Мертвые души" представлен 12 темами:

1) эмоциональное состояние человека: находишься в эмпиреях, сердце билось как перепелка в клетке;

2) эмоционально-физическое состояние: пот в три ручья катился, душа спряталась в самые пятки, кровь с молоком;

3) свойства и качества (человека): губа не дура, не давал промаха, умел найтиться, не лезет за словом в карман;

4) действия (человека): кричал в голос, пришпандорь кнутом, метнем банчик;

5) интеллектуальная деятельность: ломать голову, предался размышлению, распускал небылицы;

6) отношения лица (к чему, кому-нибудь): чтоб вас черт побрал, смерть люблю тебя;

7) качества, признак действия и предмета: нешуточное дело;

8) обстоятельства: во весь дух, не переводя духа, ни громко, ни тихо;

9) явления, процессы: дождь хлынул как из ведра, дождь зарядил надолго;

10) фразеологизмы, выражающие отношение говорящего к высказываемому: голову ставлю, что врешь, Эк право, затвердила сорока Якова, одно про всякого;

11) фразеологизмы, служащие для объединения высказывания в единое целое: Да пропади и околей со всей вашей деревней, Какие страсти говоришь;

12) формулы этикета: делать визиты, засвидетельствовать почтение, подойти к ручке и т. д.

Фразеологизмы широко используются Н. В. Гоголем и в собственной авторской речи, и в речи персонажей. Точный выбор фразеологизма всегда обусловлен стилистически рисунком контекста, в котором он употреблен. Например, о Чичикове: "... было бы рассуждение о бильярдной игре – и в бильярдной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах". Чичиков о Собакевиче: "Да, у этого губа не дура... Неладно скроен, да крепко стоит".

Автор намеренно сближает авторскую речь с бытовым просторечием: "А у там в стороне четыре пары откалывали мазурку; каблук ломали пол и армейский штабс-капитан работал и душою и телом, и руками и ногами, отвертывая такие па, какие и во сне никому не случалось отвертывать".

Гоголь расширяет словарный состав русского литературного языка, широко используя наряду с просторечной лексикой также пословицы и поговорки, например, / Для друга семь верст не околица, / Мертвым телом хоть забор подпирай, / Как мухи мрут и др.

Н. В. Гоголь не просто использует фразеологизмы, а по-своему их интерпретирует, трансформирует и применяет в тексте. Не ограничиваясь фразеологическим значением устойчивых оборотов речи, он оригинально использует на их фоне конкретное значение каждого отдельного слова, которое является компонентом фразеологизма. Так, на основе оборота водить за нос построены у него все рассуждения о том, как "ловко женщина водит за нос мужчин, ухватившись за него, словно за ручку чайника".

Из всех приемов трансформации фразеологизмов [3, с. 19–25] Н. В. Гоголь отдает предпочтение вставочному расчленению ФЕ и субституции, хотя используются также контаминация (зарубить в голову – зарубить на носу + вбить в голову), инверсия (приятная во всех отношениях дама), аллюзия (донос сидел верхом на доносе), изменение валентных связей фразеологизма (кутнул во всю лопатку). Если последние приемы использованы Н. В. Гоголем как средства создания юмора и иронии, то функция вставок и субституции, сама по себе различная, заключается в основном в усилении значения фразеологизма (напустить такого тумана, что душа ее спряталась в самые пятки; слил им порядочную пулю...; на сумасшедшую ногу; пустить в глаза мглу и др.).

Для характеристики одного и того же персонажа Н. В. Гоголь выстраивает в ряд одновременно несколько синонимичных фразеологизмов. Так, Манилов – это тип людей, "известных под именем: люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан".

Употребив фразеологизм, Н. В. Гоголь во многих случаях далее приводит конструкцию, которая разъясняет и оправдывает его употребление: "Кричат: "Бал, бал, веселость – просто дрянь бал, не в русском духе, не в русской натуре; черт знает что такое: взрослый, совершеннолетний вдруг выскочит весь в черном, общипанный, обтянутый, как чертик, и давай месить ногами".

Экспрессивность, выразительность фразеологизмов усиливается тем, что Н. В. Гоголь синтаксически соединяет с отдельными их компонентами члены предложения (определения, обстоятельства, и т. д.), находящиеся за пределами устойчивых оборотов: глубоко запустить руку; какие пули отливает; эх, какую баню задал и т. п.

Таким образом, среди выразительно-изобразительных языковых средств поэмы "Мертвые души" значительное место занимают фразеологические единицы, характеризующиеся яркой эмоционально-экспрессивной окраской и образностью.

Переводу фразеологизмов уделено немало внимания в теоретических работах [4, с. 192–194]. Связанные с этим проблемы рассматриваются по-разному, рекомендуются различные методы перевода, встречаются несовпадающие мнения. Многие авторы в качестве исходной точки берут лингвистические классификации, построенные в основном на критерии неразложимости фразеологизма, слитности его компонентов, в зависимости от которой и от ряда дополнительных признаков – мотивировки значения, метафоричности и т. п., – определяется место ФЕ в одном из следующих трех (четырех) разделов: фразеологические сращения (идиомы), фразеологические единства (метафорические единицы), фразеологические сочетания и фразеологические выражения. Разобрав подобные схемы, А. В. Федоров отмечает отсутствие четких границ между отдельными рубриками, разную степень мотивированности, прозрачности внутренней формы и национальной специфичности единств, которая может потребовать от переводчика приблизительно такого же подхода, как идиомы [5, с. 198]. Я. И. Рецкер считает, что перевод фразеологического единства должен, по возможности, быть образным, а перевод фразеологического сращения осуществляется преимущественно приемом целостного преобразования [6, с. 151].

По мнению С. Влахова и С. Флорина, возможности достижения полноценного словарного перевода ФЕ зависят в основном от соотношений между единицами исходного языка (ИЯ) и языка перевода (ПЯ):

ФЕ имеет в ПЯ точное, не зависящее от контекста полноценное соответствие (смысловое значение + коннотации), т. е. фразеологизм ИЯ = фразеологизму ПЯ переводится эквивалентом;

ФЕ можно передать на ПЯ тем или иным соответствием, обычно с некоторыми отступлениями от полноценного перевода, т. е. фразеологизм ИЯ ~ фразеологизму ПЯ переводится вариантом (аналогом);

ФЕ не имеет в ПЯ ни эквивалентов, ни аналогов, непереводаема в словарном порядке, т. е. фразеологизм ИЯ # фразеологизму ПЯ передается иными, нефразеологическими средствами [7, с. 183].

Несколько упрощая схему, можно сказать, что ФЕ переводят либо иными средствами (за отсутствием фразеологических эквивалентов и аналогов) – нефразеологический перевод, либо фразеологизмами.

Фразеологический перевод в большом числе случаев облегчается наличием готовых соответствий в языке перевода; задача перевода заключается, таким образом, в нахождении имеющихся соответствий и выборе из их числа наиболее подходящих к данному контексту. Проиллюстрируем сказанное некоторыми примерами из немецкого перевода "Мертвых душ" [8]: "Дождь хлынул как из ведра" – "der Regen goß wie aus Eimern"; "Ты пьян как сапожник!" – "Du bist betrunken wie ein Schuster!"; "Он чувствовал, что глаза его липнули, как будто их кто-нибудь вымазал медом" – "Er fühlte, daß seine Augen so klebricht, als ob sie ihm Jemand mit Honig geschmiert"; "Дело яйца выеденного не стоит" – "Die ganze Sache ist kein Ei werth"; "... отирал рукою пот, который в три ручья катился по лицу его" – "... mit der Hand sich den Schweiß trocknend, der ihm in Strömen vom Gesichte floß", "ни громка, ни тихо" – "nicht laut und nicht leise"; "сильные мира сего" – "die Gewaltigen der Erde".

Нефразеологический или "описательный" перевод передает данную ФЕ при помощи лексических, а не фразеологических средств. Он применяется, как правило, в тех случаях, когда данное понятие обозначено в одном языке фразеологизмом, а в другом – словом, например: "... имела неосторожность" – "unvorsichtig". Описательный перевод ФЕ сводится, по сути дела, к переводу не самого фразеологизма, а его толкования, как это часто бывает вообще с единицами, не имеющими эквивалентов в другом языке. Например, "вдоль и поперек" – "zerstreut", "не видя ни зги" – "im Finsterniß", "какие забранки пригинаешь" – "welche fürchterliche Flüche", "губа не дура" – "der spricht, wie er denkt".

В отношении передачи в немецком переводе "Мертвых душ" пословиц и поговорок, то здесь переводчик использовал следующие

способы. Во-первых, переводчик прибегает к использованию традиционного соответствия в немецком языке, как, например, плясать под чужую дудку – nach einer fremden Pfeife tanzen [9, с. 544].

Второй способ – это использование в переводе пословиц и поговорок, существующих в немецком языке. Например, "люди так себе, ни то, ни се, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан" – "Es gibt eine Gattung Leute, die eigentlich zu gar keiner Gattung gehören, nicht Vogel und nicht Fisch" [10, с. 208].

В некоторых случаях переводчик прибегает к калькированию русских пословиц. Например, "Мертвым телом хоть забор подпирай" – "Mit einem todten Körper kann man einen Zaun stützen"; "На вкусы нет закона: кто любит попа, а кто попадью" – "Der Geschmack anerkennt keine Gesetze; der Eine liebt den Popen, der Andere die Popin".

В тех случаях, когда близкий по вещественному смыслу или приспособляющий перевод невозможен, переводчик прибегает к их объяснению или толкованию. Например, "Эк право, затвердила сорока Якова одно про всякого" – "Ach, so hören Sie doch auf zu scheinen und sagen Sie im Ernste, was Sie geben wollen"; "... кончится всегда тем, что в характере их окажется мягкость, что они согласятся именно на то, что отвергали, глупое назовут умным и пойдут потом поплясывать как нельзя лучше под чужую дудку, – словом, начнут гладью, а кончат гадью" – "Am Ende zeigt sich's aber, daß solche Personen sehr nachgiebig, daß sie gerade drein willigen, was sie früher zurück gewiesen, und nach einer fremden Pfeife ganz nach Wunsche tanzen".

Выводы и перспективы дальнейших исследований. В заключение следует отметить, что в устойчивых метафорических сочетаниях, равно как в пословицах и поговорках, обобщающий иносказательный смысл главенствует над прямыми значениями отдельных слов, и даже если последние тесно связаны с какими-либо понятиями, характерными в национальном плане, стремление воспроизвести их в переводе вызывает лишь чисто формальный результат, затемняя смысл. Таким образом, из-за недостаточного внимания к национальной специфике ФЕ, могут быть допущены неправильности и неточности в переводе фразеологизмов, а это ведет к неполному восприятию той информации, которая содержится в тексте. Предметом дальнейших исследований может быть рассмотрение эволюции значения национально-культурно детерминированных ФЕ, уточнение их коннотации с целью выработки приемов их адекватного полноценного перевода.

## Литература

1. Баран Я. А. Фразеологія: знакові величини / Я. А. Баран, М. І. Зимомря, О. М. Білоус та ін. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 256 с.
2. Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980. – 352 с.
3. Гоголь Н. В. Мертвые души : поэма / Н. В. Гоголь. – М. : Просвещение, 1982. - 256 с.
4. Мокиенко В. М. Славянская фразеология / В. М. Мокиенко. – М. : Высшая школа, 1989. – 287 с.
5. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Международные отношения, 1974. – 216 с.
6. Федоров А. В. Основы общей теории перевода / А. В. Федоров. – М. : Высшая школа, 1968. – 396 с.
7. Gogol Nikolaj. Die toten Seelen / Nikolaj Gogol. – Zürich : Diogenes Verlag, 1977. – 368 S.
8. Duden-Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten/Wörterbuch der deutschen Idiomatik. – Mannheim ; Leipzig ; Wien ; Zürich : Dudenverl., 1992. – 864 S.

**"Думающий и сознающий себя": творчество как предмет авторефлексии в малой прозе И. А. Бунина**

*У статті розглядається специфіка осмислення І. Буніним власної літературної творчості в контексті особистісної долі та властивій йому філософії життя та смерті; акцентується увага на підвищеній автобіографічності лірико-філософських оповідань письменника, в яких проблема особистості художника та природи його творчості взаємоспіввідноситься з константними та сутнісними домінантами прози І. Бунина в цілому.*

*Ключові слова: авторефлексія, творчість, минуле, пам'ять, пасеїзм, безсмертя.*

*В статье рассматривается специфика осмысления И. Буниным собственного литературного творчества в контексте личной судьбы и присущей ему философии жизни и смерти; акцентируется внимание на повышенной автобиографичности лирико-философских рассказов писателя, в которых проблема личности художника и природы его творчества взаимосоотносятся с константными и сущностными доминантами прозы И. Бунина в целом.*

*Ключевые слова: авторефлексия, творчество, прошлое, память, пассаеизм, бессмертие.*

*This article investigates basics of the Bunin's creative process starting on the understanding of an ontological interconditionality of Bunin's life and literature. The Bunin's concept of artistic works was generated and determined by his philosophy of life and death. We can stand out two main aspects in this concept: these are Bunin's understanding of phenomenality of the artist's personality and perception of art and artistic process's substance and mission.*

*Key words: self-reflection, creativity, past, memory, passeism, immortality.*

И. Бунин в одной из своих записок отметил, что писательский путь его определился рано и самым естественным образом, потому что так было "на роду написано" и никем, кроме как писателем, он никогда себя представить не мог [2, т. VI, с. 559]. Обладая разносторонними художественными талантами, Бунин остановился на словесном творчестве, и вопрос, "почему же все-таки не стал я ни музыкантом, ни ваятелем, ни живописцем?" [2, т. VI, с. 560], остро



занимал его живое воображение и склонное к самоуглублению сознание на протяжении всей его литературной деятельности и разрешался во многих его художественных и нехудожественных текстах. "Неотразимо-чудесное – словесное творчество" [2, т. V, с. 82] не только однажды и навсегда стало профессией Бунина, принесшей ему заслуженные признание и награды, но и явилось неотъемлемой частью его человеческого существования, демонстрирующего нераздельность и прочную спаянность жизни и творчества, жизни и писательского труда. Бунин, как и всякий большой художник, чувствовал себя одиночкой в своих литературных исканиях, не любил сравнений своего творчества с наследием предшественников и не оставил теоретического манифеста, который определял бы природу и характер его писаний. Однако секрет магии его литературного таланта, художественно-эстетических особенностей его поэзии и прозы стал объектом глубокого научного интереса таких известных буниноведов, как Е. Болдырева, В. Гречнев, Т. Двигина, Л. Иезуитова, Ю. Мальцев, И. Ничипоров, О. Сливцкая. В пределах данной статьи будет сделана попытка раскрытия основ творческого акта писателя, исходя из понимания онтологической взаимообусловленности жизни и творчества Бунина.

Бунинское творчество вообще и проза в частности даже на фоне интенсифицированной субъективированности модернистских текстов отмечено максимальной эксплицированностью авторского "я" при сохранении объективного отображения реального мира. Самобытный авторский голос был слышен с первых шагов его в литературе, с необычайной силой он зазвучал в 1910-х годах, но в эмиграции, думается, писательская зрелость и резкая оригинальность Бунина достигли своего апогея и не претерпели ни малейшей редукции до самого конца его плодотворной творческой жизни. Именно 1920-е и, точнее, 1923–24-ый годы отмечены глубинными философско-эстетическими поисками писателя, итогом которых стал автобиографический роман Бунина "Жизнь Арсеньева", рассказывающий о мучительно сложном и прекрасном процессе становления личности художника. В эти годы Буниным были созданы вершинные образцы его лирико-философской прозы, обращенные к вечным вопросам бытия и отмеченные раздумьями о природе писательского труда и смысле его собственного литературного предназначения в особенности. В них была обнажена сокровенная сущность его человеческой и художественной души, о необходимости выражения которой Бунин с категоричной убедительностью высказался в полемической статье "На поучение молодым пи-

сателям", написанной в 1928 году: настоящий художник, описывающий лунные ночи и другие давно привычные читателю вещи, "всегда говорит прежде всего о своей душе, эту ночь так или иначе воспринимающей..." [2, т. VI, с. 617]. И представляется, что удаленность от родной почвы и острых баталий, столь свойственных российской дореволюционной литературной жизни, дала возможность Бунину осуществить его давнишнюю мечту – "начать книгу, о которой мечтал Флобер, "Книгу ни о чем", без всякой внешней связи, где бы излить свою душу, рассказать свою жизнь, то, что довелось видеть в этом мире, чувствовать, думать, любить, ненавидеть" [2, т. VI, с. 435]. Самодостаточными главами, образующими целостный текст такой книги и являющимися одновременно автобиографическими претекстами "Жизни Арсеньева", стали небольшие рассказы ("Безумный художник", "Неизвестный друг", "Надписи", "Ночь") и миниатюры писателя ("Роза Иерихона", "Музыка", "Книга"), насыщенные авторскими интертекстуальными переключками и объединенные общей темой литературного творчества, вне которого для Бунина была немыслима сама жизнь и посредством которого он мог говорить со Вселенной, Богом, всем божьим миром и со своей древней и юной, как мир, душой, запечатлевая чекан своей души в мире и обретая в конечном счете бессмертие. И хотя Бунин никак специально не декларировал свои художественно-эстетические взгляды, они, тем не менее, растворены в ткани его художественных произведений и предельно субъективированы, ибо, как верно заметила О. Сливичкая, "художественные произведения Бунина и его теоретические размышления – это единый организм с общей кровеносной системой" [5, с. 475].

В 1901 году Бунин написал стихотворение "Ночь", начальные строчки которого звучат следующим образом: "Ищу я в этом мире сочетанья / Прекрасного и вечного..." [2; т. I, с. 375]. Несколько вещей в сознании писателя, наделенных божественной природой, сочетали в себе эти качества – природный мир и творчество. Природа, сотворенная Богом и носящая божественную печать, была для писателя незыблемым и обостренно ощущаемым знаком непреложной тайны божьего присутствия в мире. Но человек может лишь чувствовать и переживать красоту и вечность природы, но он явно не может быть соучастником ее творения. Творчество же, ниспосылаемое непостижимой волей Бога лишь избранным, делает человека-художника сопричастным божественному акту творения, приближает его к вечности, вводит в бесконечную цепь творений и дарует ему ощущение Всебытия. Понимание божественной природы всего сущего было

дано Бунину изначально. Он знал о "божественной прелести человеческой души" [2, т. IV, с. 241], он "чувствовал это божественное великолепие мира и Бога, над ним царящего и его создавшего..." [2, т. V, с. 17], он "навсегда проникся глубочайшим чувством истинно божественного смысла и значения земных и небесных красок" [2, т. V, с. 29]. И творчество в бунинских рефлексиях также имело безусловную божественную природу, в нем для него сочеталось "прекрасное и вечное", оно давало ему амбивалентное ощущение одиночества и полноты жизни, за возможность творить он благодарил бога и просил продлить его дни на земле "в этой красоте и работе" [2, т. VI, с. 533].

Бунинская концепция творчества была генерирована и детерминирована философией жизни и смерти писателя, и в ней можно выделить два сущностных аспекта: это понимание им феноменальности личности художника и осознание сущности и предназначения искусства и литературного творчества. Взаимообусловленность и взаимодействие жизни и творчества для Бунина носило характер онтологической очевидности и экзистенциального переживания. В творчестве сходились и разрешались константные доминанты его художественного сознания, также взаимосвязанные и взаимозависимые: чувственная (генетическая) память и обусловленный ею бунинский пассаизм и предопределенная этими особенностями бунинская вещественная изобразительность, передающая обостренную восприимчивость и упоенность божественной красотой мира.

В рассказе "Ночь", являющемся экспликацией внутреннего мира писателя, Бунин выделил художника, а значит, и себя из мира обычных людей, чувствуя на себе "роковую" отмеченность Богом, ощущая в себе частицу его божественной природы. Все живое вокруг него находилось в кругу, "в раю, в блаженном сне жизни", а он единственный бодрствовал и смотрел на мир со стороны, удивлялся, думал, "умствовал" и чувствовал, как это "все растет и растет" в нем [2, т. IV, с. 436]. Эта его способность к рефлексии, к напряженному "думанью" о тайнах мира и обостренному их чувствованию предопределялась глубиной приобретенного "огромного опыта за время пребывания в огромной цепи существований" [2, т. IV, с. 438], ощущением своих многочисленных предыдущих жизней и предощущением предстоящего выхода из Цепи, т. к. велика жажда людей "созерцания" "раствориться, исчезнуть во Всеедином" [2, т. IV, с. 442]. Художниками, по Бунину, становятся те люди, которые одарены "великим богатством восприятий, полученных ими от своих бесчисленных предшественников,

чувствующие бесконечно далекие звенья Цепи, существа дивно (и не в последний ли раз?) воскресившие в своем лице силу и свежесть своего райского праотца, его телесности" [2, т. IV, с. 442].

Особую автобиографичность размышлениям писателя придает его оригинальная дефиниция творческих людей, как нельзя более точно характеризующая талант самого Бунина и объясняющая избыточную вещественность его художественного мира: художники – это "люди райски чувственные в своем мироощущении, но рая уже лишённые" [2, т. IV, с. 442]. Себя Бунин чувствовал давно пребывавшим в Цепи существований и уже готовым выйти из нее, ибо его боль и восторг перед красотой и тайной мира были предельными. Но такими же абсолютными были тоска писателя по всему земному и горечь разлучения с "обманной и горькой сладостью Бывания" [2, т. IV, с. 442], велики были его очарование прелестью земной жизни и необходимость выразить, передать ее миру, жажда быть услышанным и понятым. Отсюда бунинское биполярное понимание счастья и мученичества жизни художников. Великими счастливыми их можно считать оттого, что они обладают "способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих" [2, т. IV, с. 438], потому, что они награждены даром проникновенного видения мира и имеют свои, пусть и зыбкие, "представления и ощущения времени, пространства и самого себя" [2; т. IV, с. 438]. Но эта одаренность творческих людей оборачивается для них особого рода мученичеством, ведь каждый художник не только в буквальном смысле терпит муки творчества, но и, желая выразить свою душу, самое свое сокровенное, понимает тщетность этой попытки. Осознание писателем своих желаний и способностей к самовыражению ставит перед ним главные вопросы о том, "кто и зачем обязал меня без отдыха нести это бремя – непременно высказывать свои чувства, мысли, представления, и высказать не просто, а с точностью, красотой и силой, которые должны очаровывать, восхищать, давать людям печаль или счастье? Кем и для чего вложена в меня неутолимая потребность заражать их тем, чем я сам живу, передавать им себя и искать в них сочувствования, единения, слияния с ними?" [2, т. IV, с. 442–443]. Для себя писатель отвечал на этот вопрос довольно однозначно: в этом была воля Господня, дар божий и "какое-то высокое божье намеренье" [2, т. V, с. 554], отчего свое творческое служение, свое писательское ремесло Бунин воспринимал как "усердное исполнение

этого божьего намерения" [2, т. V, с. 554], как свой ответ на призыв Бога. При этом, однако, Бунин, в миниатюре "Музыка", как и в "Ночи", размышлявший над проблемой творческого субъекта и принимавший мысль о том, что творит "кто-то, сущий во мне помимо меня", не отказал художнику-творцу в безусловной осознанности своих творческих усилий [2, т. IV, с. 302].

В рассказе "Неизвестный друг", маркированном автобиографическими деталями, выразилась одна из главных философем Бунина, смысл которой заключается в осознании им существования в мире единой души: "Поистине только одна, единая есть душа в мире" [2, т. IV, с. 242]. И желание писать, творить вызвано огромной и "неискоренимой" потребностью художника выразить и "разделить" с кем-то свою душу, в процессе чего "вдруг исчезает пространство, время, разность судеб и положений, и Ваши мысли и чувства становятся моими, нашими общими" [2, т. IV, с. 242]. Тогда художник встречается со своим настоящим читателем, верит, что его найдет и его будущий читатель, душа которого отзовется на зов его души; тогда единичный факт его высказанного существования волеется в поток близких и далеких жизней и станет универсальным, ибо только художник "чудесно схватывает, концентрирует и воплощает" рассеянное в воздухе типическое [2, т. VI, с. 420]. И тогда состоится даже через века "художественная встреча", "при которой в душе слушателя и читателя расцветут те самые цветы, что цвели в душе художника, и запылает и засветит тот самый огонь, что горел и светил автору", так как "искусство подобно молитвенному зову, который должен быть услышан" [4, с. 3]. Философ И. Ильин, которому принадлежат процитированные слова, совершенно несправедливо и пристрастно писал о невозможности Бунина явить духовность и божественность мира читателям. Знаковая перекличка их мыслей в понимании искусства красноречиво свидетельствует об обратном даже в этой малости. Так, выражающий автобиографическое переживание лирический голос, присутствующий в "Неизвестном друге", говорит, отвечая на вопрос о том, "а что такое искусство?": это – "молитва, музыка, песня человеческой души..." [2, т. IV, с. 246].

Но для создания возвышенной музыки человеческой души, на которую могла бы ответить другая душа, нужны особые слова, способные создать совершенный художественный образ, так как, по глубокому замечанию С. Бройтмана, "человек может вступить в контакт с Богом и миром только через слово" [1, с. 103]. Бунинское слово всегда было словом, обладавшим силой изобразительности, словом, передававшим многоцветье и многозвучие окружающего

мира, оно было сокровенным словом, запечатлевающим тайну и красоту мироздания. Бунин недоумевал относительно обвинений Г. Адамовича в "ненужной", "внешней изобразительности", свойственной всем русским писателям и самому Бунину в частности: "как все-таки обойтись без этой изобразительности? <...> как же все-таки обойтись в музыке без звуков, в живописи без красок и без изображения <...> а в словесности без слова, вещи, как известно, не совсем бесплотной" [2, т. VI, с. 616]. Писатель трепетно относился к слову, тщательно подбирал каждое слово, бывшее единственно правильным и полным для выражения нужной ему мысли, он всегда стремился найти тот единственно верный звук, благодаря которому и рождалось его произведение, отчего его проза и поэзия неотделимы друг от друга и всегда звучат и действуют, как "печальная, но возвышенная музыка" [2, т. IV, с. 242]. Бунинская плотность слов, сжатость и концентрированность в них смысла были результатом сложного духовно-ментального процесса, происходящего в сознании художника, они являлись итогом творческого процесса создания новой художественной реальности, творцом которой выступал Бунин. И уникальность этой бунинской художественной реальности заключалась также и в том, что она дышала в один такт со Вселенной, как сам Бунин-художник жил в унисон с ней, ощущая свою "безначальность и бесконечность, то есть это Всеединое" [2, т. IV, с. 443]. Здесь писатель мог чувствовать себя не менее всемогущим и всеильным, чем Творец всего сущего, ибо возможность творить, реальность самого акта творения (когда из звука рождается гармония формы и смысла, из бездн сознания и воображения, из отрывков впечатлений, из усилий духа и души "образовать в себе из даваемого жизнью нечто истинно достойное писания" [2, т. V, с. 196] и уловить "другое", пока не существующее, но витающее в воздухе и жаждущее претворения в телесную оболочку слова, выходит нечто чудесное и значительное) была для Бунина-художника высшей мукой и высшим блаженством. Акт творения означал для него делать "нечто совершенно непостижимое", делать "музыку, бегущий поезд, комнату" с такою же "вещественностью, как может творить только бог" [2, т. IV, с. 302]. Свойственная бунинскому слову избыточная, повышенная изобразительность приближала его к Богу, и Бунин настойчиво акцентировал свое ощущение вещественности Божьих творческих усилий, повторяя эту мысль, прежде выраженную в "Музыке", в "Жизни Арсеньева", когда он пишет о божественном великолепии мира и бога, "над ним царящего и его создавшего с

такой полнотой и силой вещественности!" [2, т. V, с. 17], что также свидетельствует о присутствующем в творчестве Бунина поле автобиографической автоинтертекстуальности.

У Бунина художника с идеей общей души была связана и идея бессмертия. Его душа была истомлена мечтой – "мечтой оставить в мире до скончания веков себя, свои чувства, видения, желания, одолеть то, что называется моей смертью..." [2, т. IV, с. 443]. Достижимость бессмертия ему виделась в творчестве, в вечной незыблемости искусства, в возможности сохранить и запечатлеть свой образ и свое представление о мире в слове, о чем говорится в рассказах "Надписи", "Книга", "Ночь". "Что такое литература, история?" – настойчиво спрашивает старый и умудренный годами герой "Надписей", голос которого созвучен авторскому и полностью сливается с ним в ответе на этот вопрос: литература по сути является эпитафией, "тут вечная, неустанная наша борьба с "рекой забвения"" [2, т. IV, с. 327], это способ сохранить в слове, а значит противопоставить смерти тленность человеческой жизни, запечатленной в "летописи человечества" [2, т. IV, с. 327]. В "Книге" писатель развивает свои размышления о литературе в контексте собственной писательской судьбы. Он осознает недостаточность привычных форм писания и страстно отстаивает свое право на самовыражение, данное ему особенным складом видения и понимания мира: "остро вижу, слышу, обоняю, – главное, чувствую что-то необыкновенно простое и в то же время необыкновенно сложное, то глубокое, чудесное, невыразимое, что есть в жизни и во мне самом..." [2, т. IV, с. 330]. Это биполярное ощущение простоты и сложности жизни и собственного внутреннего мира корнями уходило в сущностные культурно-философские эпистемы бунинского творчества: образную (чувственную) Память [2, т. IV, с. 438] и связанный с нею пассаизм.

Еще в рассказе "Святые горы" в уста лирического героя вложены мучившие воображение писателя слова: "Я <...> все думал о старине, о той чудной власти, которая дана прошлому... Откуда она и что она значит?" [2, т. II, с. 53]. Как человек, Бунин свято хранил память о своем роде, о своих предках, как художник, особенно гордился тем, что к его роду принадлежали А. Бунина и В. Жуковский, себя самого, во всяком случае мысленно, он мог ставить в один ряд с Буддой, Соломоном и Толстым, ибо чувствовал свою им родственность в том, что была в нем, как и в них, великая жажда жизни, возрастающее с годами чувство Всебытия [2, т. IV, с. 439] и генетическая память человека, прошедшего в

цепи своих предков "очень долгий путь существований" и явившего "в себе полный образ своего дикого пращура со всей свежестью его ощущений, со всей образностью его мышления и с его огромной подсознательностью" [2, т. IV, с. 438].

В бунинском сознании время растворялось, таяло под наплывом воспоминаний и ощущением того, что он "уже был когда-то тут", на этой земле, что его талант и литературные способности и есть свидетельства "отпечатков" его предков в нем [2, т. IV, с. 440]. Для присущего Бунину чувства жизни не существовало пространственно-временных преград: "Так где же мое время и где его? Где я и где Петр?" [2, т. IV, с. 441], он помнил и ощущал, что "будто я был всегда и всюду" [2, т. IV, с. 441]. Поэтому взоры Бунина так настойчиво обращены к прошлому во всех его проявлениях. Свойственное Бунину особое мировидение предопределяло доминирующую в его художественном мире установку на то, что прошлое хранит красоту, культуру и гармонию быта и бытия, а настоящее лишено всех этих составляющих, отчего прошлое непременно следует оживить, буквально воскресить, превратить в незыблемую реальность, утверждая таким образом возможность бессмертия, что волшебным образом совершает писательская память и "живая вода" его сердца, его любовь, печаль и нежность [2, т. IV, с. 167]. Бунин любит вспоминать свое детство, отрочество, молодые годы; он пытается восстановить в своих текстах ушедший в небытие поместный уклад дворянской жизни; он стремится сохранить хотя бы в слове растерзанную большевиками и исчезнувшую Россию; он хочет сберечь краски, запахи и звуки этого божественно прекрасного мира, и даже любовь он изображает не как происходящее с человеком в настоящее время, а как оставшееся в прекрасном и дорогом прошлом событие, как воспоминание, ибо для Бунина то, что было, возможно, повторится вновь, но уже с другими вариациями, так как прошлое не исчезает вовсе, не уходит бесследно, а отпечатывается в генетической памяти потомков и в облике самой Вселенной. Думается, что это "чувство связи" с прошедшими поколениями, ощущение в себе, в своей душе "души тысячелетий" и вызывало у писателя настойчивое желание "утвердить и выделить" свое "я", воплотив его в своем художественном слове, дарованном ему кем-то тайным и более могущественным по сравнению с ним [2, т. IV, с. 302]. Любому человеку свойственно стремление бороться со смертью: "... человек даже из гроба борется с ней: она отнимает от него имя – он пишет его на кресте, на камне, она хочет тьмой покрыть пережитое им, а он пытается одушевить его в



слове" [3, т. VI, с. 326]. Писателя же оно преследовало всю его сознательную жизнь, в которой нерасторжимо были связаны представления о творчестве, памяти (генетической и образной) и прошедшем, питавших его настоящее и дававших ему надежду на бессмертие в будущем.

Бунин свято верил в то сокровенное, проговоренное им еще в стихотворении, написанном накануне его дня рождения в октябре 1917 года: "Будущим поэтам, для меня безвестным, / Бог оставит тайну – память обо мне: / Стану их мечтами, стану бестелесным, / Смерти недоступным..." [2, т. I, с. 359]. В рассказе "Ночь" эта мысль повторится, хотя прозвучит она, как нам кажется, с некоторой коннотацией неуверенности и одновременно страстным упованием на воплощенность посредством своей писательской деятельности: "Венец каждой человеческой жизни есть память о ней, – высшее, что обещают человеку над гробом, это память вечную. И нет той души, которая не томилась бы втайне мечтою об этом венце" [2, т. IV, с. 443]. Принадлежность к когорте творческих личностей для писателя была залогом чаемого бессмертия, потому что жизнь его, вся посвященная литературному труду, и означала для него нераздельность существования и писания, она сама причащала его "вечному и временному, близкому и далекому, всем векам и странам, жизни всего бывшего и сущего на этой земле..." [2, т. IV, с. 450], всему тому значимому, прекрасному и вечному, прекрасному и тайному, что выразилось в его ставших бессмертными творениях.

Писатель подвел итог своим размышлениям о литературном творчестве и смысле собственной творческой жизни в замечательном рассказе "Бернар", написанном тогда, когда дней его "на земле осталось уже мало" [2, т. V, с. 553]. Этот маленький рассказ можно расценивать как завершающую художественную исповедь Бунина. Неудивительно его сравнение себя с простым моряком Бернаром, так как идея единой души, хранящей в себе нечто божественное, что и объединяет разных по духу и крови людей и присоединяет каждого отдельного человека к общему, была органичной для бунинского мироощущения. В "Бернаре" писатель проговорил практически невыразимое, а лишь интуитивно ощущаемое главное и духовно-заповедное о смысле собственной жизни и жизни каждого человека: "... бог всякому из нас дает вместе с жизнью тот или иной талант и возлагает на нас священный долг не зарывать его в землю <...> Но мы должны знать, что все в этом непостижимом для нас мире непременно должно иметь какой-то смысл, какое-то высокое божье намерение, направленное к тому, чтобы все в этом мире "было хорошо" и что усердное исполнение

этого божьего намерения есть всегда наша заслуга перед ним, а по-сему и радость, и гордость. И Бернар знал и чувствовал это" [2, т. V, с. 554], отчего мог сказать перед смертью: "... я был хороший моряк" [2, т. V, с. 555]. Это узнал и почувствовал Бунин, служивший своему дарованному Богом таланту "не за страх, а за совесть" и заслуживший, как художник, абсолютное "право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар" [2, т. V, с. 555].

### **Литература**

1. Бройтман С. Н. Историческая поэтика : учебное пособие / С. Н. Бройтман ; Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 418, [2] с.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений : в 6 т. / И. А. Бунин. – М. : Художественная литература, 1987– 1988.
3. Бунин И. А. Собрание сочинений : в 9 т. / И. А. Бунин. – М. : Художественная литература, 1965– 1967.
4. Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев / И. А. Ильин. – М. : Скифы, 1991. – 216 с.
5. Сливицкая О. В. Основы эстетики Бунина : Антология / О. В. Сливицкая // Иван Бунин: pro et contra. – СПб. : Изд-во РХГИ, 2001. – 1016 с. – С. 456– 478.

## Візуальне як засіб переформатування природного у соціальне (на матеріалі творів М. Коцюбинського)

*У статті розглядається процес нарощення антропологічного в пейзажних картинах М. Коцюбинського, які за допомогою візуальних засобів переформатовуються в картини соціальні.*

*Ключові слова: візуальне, пейзаж, діалог, хмари, душа, серце, розум, самотність.*

*В статье рассматривается процесс наращивания антропологического в пейзажных картинах М. Коцюбинского, которые с помощью визуальных средств переформатируются в картины социальные.*

*Ключевые слова: визуальное, пейзаж, диалог, облака, душа, сердце, ум, одиночество.*

*The process accumulation of anthropological in scenery pictures by M. Kotzyubinsky is analysed. With the help of visual aids they transform into social pictures.*

*Key words: visual, scenery, dialogue, clouds, soul, heart, intelligence, loneliness.*

Світ природи завжди був у центрі уваги М. Коцюбинського. Але природа не сама по собі: митець постійно прагне пов'язати її з світом людських почуттів. Від "статистичного" елементу краєвиду ("Андрій Соловійко або вченіє світ, а невченіє тьма") до феномену, сповненого антропологічних інтенцій, – так розвивається образ природи в ранніх творах М. Коцюбинського.

Та природне й людське на початках творчості М. Коцюбинського ще не вповні інтегровані. Ситуація принципово змінюється на початку ХХ століття, коли завдяки посиленню антропологічного начала образ природи починає виходити на рівноправний діалог із людиною (навіть трансформуючись у героя твору, який бере безпосередню участь у подіях: найпоказовіший приклад такого плану – новела "Intermezzo").

У цьому діалозі вповні виявляються настрої та почуття героїв. Яскравим прикладом можуть бути стосунки двох персонажів: Соломії та комишу – "Комиш шумів. Він їжився перед нею, тіснив із боків,

настигав іззаду, ловив корінням за ноги, колов і різав шорстким листом. Жовтий, гладкий, високий – він глузував із неї, помахуючи над її головою рудим чубом. Соломія чула до нього зненависть як до живої істоти (розрядка наша – О. К.)" [3, с. 89].

Ще виразніше партнерство людини й природи виявляє себе під час вкрай драматичної розмови Соломії з мороком: "Шу ... шу ... шу ... а пощо було клясти ... шу – шу. а тепер умре ... побачиш ... умре ... шу ... шу ... шу Соломії ставало моторошно. "Брешеш, брешеш ... – хотіла вона кинути в лице злому морокові, - він мій ... він буде жити..." [3, с. 85].

Та значно цікавішими є ті моменти, коли природний феномен уподібнюється до чогось, стає його аналогом, що є виразом сутності людини.

Приміром у циклі "З глибини" (розділ "Хмари") відповідником душі виступає хмара: "Коли я дивлюсь на хмари, ті діти землі і сонця, що, знявшись високо, все вище і вище, мандрують блакитним шляхом, – мені здається, що бачу душу поета" [3, с. 150], що цілком закономірно, зважаючи на традицію співвідносити душу і "облачное тело" (1). До цього додамо, що "В Традиції символізм хмар відігравав надзвичайно важливу роль. Вони виступали як облачення небес, а небеса були образом духу. Показово, що у мить Другого Пришестя Господь "грядет на облацах". Зображення хмар в іконописі так і в світських його формах вказують на трансцендентні божественні світи" [1]. Ще виразніше зв'язку душа – хмара "прописує" М. Ямпольський, називаючи хмару душею, "вынесенную вовне" – Наблюдатель. Очерки истории видения (Москва, видавництво "Ad Marginen", 2000 – розділ: "Объект – Облака").

Завдяки своїй місткості, глибині, універсальності, постійній трансформації форм (французький філософ Мішель Серр щодо цього зауважував так: "Кожна річ у світі є свого роду хмара" – "Jedes Ding der Welt ist auf seine Art eine Wolke" – 9) та вмінню утримувати в собі незбагненне ("Коли сучасні вчені хочуть наглядно пояснити теорію хаосу, вони часто використовують образ хмар" – 1) цей – майже буденний елемент пейзажу – посів одне із знакових місць у європейській культурі – як у сакральному мистецтві, так і світському.

Чи не найпомітніший крок у концептуалізації цього образу зробила культура початку ХХ століття. Спираючись на естетичний досвід В. Маяковського, В. Хлебнікова, а особливо В. Кандинського та А. Белого, О. Матич спробувала простежити, як мистецтво авангарду змінило підходи до формування цього образу: "... хмари стали виражати прагнення до абстракції" [5, с. 214].

М. Коцюбинський у циклі "З глибини" теж кардинально змінює підхід до осмислення образу хмар, спираючись при цьому на одвічне прагнення людства "надати предметності безпредметним обрисам, на які ми проектуємо свою уяву і суб'єктивність" [5, с. 212].

Попередній досвід митця демонструє достатньо традиційні підходи. Хіба що з плином часу естетично точнішим, глибшим стає малюнок хмар. Досить порівняти їх образ в оповіданнях "Андрій Соловійко або вченіє світ, а невченіє тьма" та в "Дорогою ціною" чи в акварелі "На камені": "Темна ніч. Чорні хмари, ніби великі хвилі..." [4, с. 296] – "Обернувшись назад і глянувши на небо, вона (Соломія – О. К.) побачила червоні, як грань, хмари..." [3, с. 91] – "далекі шпилі, сизоблакитні, здавалися зубцями застиглих хмар" [3, с. 120]. Ці приклади можна доповнити прикладами із "Записних книжок": майже гламурним малюнком хмар – "Блакитне небо вкрилося рожевими платочками троянд" [3, с. 340] чи виразно експресивним, який ґрунтується на передачі психологічного стану цього виразно персоніфікованого об'єкта – "На заході неспокійно спала чорна вахка хмара ... нервово здригаючись од легкої блискавки" [3, с. 342].

Звернення М. Коцюбинського до засобу аналогії, який допоміг йому опредметити безпредметні обриси душі, не випадковість. Усе закономірно, якщо згадати відомі слова Леопольда Стаффа, який зауважив настійне прагнення українського митця пов'язувати природні явища й психологічні феномени: "Колір моря, скель, нюанси землі і неба асоціювались у нього з різними людськими переживаннями".

Душі, що своїми безкінечними психологічними вібраціями нагадує постійне переструктурування хмар ("Он пливе чиста і біла, спрагла неземних розкошів, прозора і легка ... Велика і важка, повна туги й невивпланих сліз, вагітна всіми скорботами світа, темна од жалю до нщасної землі, вона клубочиться чорними хвилями ... Неспокійна, вся насичена вогнем, вся палаюча великим і праведним гнівом. Мчить шалено по небу і підганяє лівину землю золотою різкою ... вона спустила сірі крила над землею ... і сіє дрібну мряку суму..." [3, с. 150] у цьому виразно концептуалізованому тексті, яким є цикл "З глибини", цілком закономірно відведене заголовне місце.

Таким воно, за М. Коцюбинським, залишається й у структурі особистості, конфігурацію якої визначають три ключові елементи: душа – серце – розум, що дуже близько до філософії серця, у межах котрої дослідники простежують такий порядок підпорядкування категорій: "Серцем людина осягає вищий сенс життя, запрограмований у її душі, а зрілим розумом скеровує всі свої сили на самореалізацію" [8].

Підхоплені вітальною хвилею серце й розум намагаються посягати в душі надію на щасливу долю ("Навколо люди. Блищать їх очі, тремтять їх голоси ... Снує срібну нитку розум і золоту серце" (нагадаємо, що в ясновидінні зв'язок людини з долею виглядає як золота чи срібна нитка – О. К.) [3, с. 151].

Та все це задарма: "... коли до уст моїх торкається келих веселощів – я чую вже знайомий реквієм душі (курсив наш – О. К.) "А ти самотній!.." [3, с. 151–152].

Звідси наскрізний у циклі танатологічний мотив: помирає хмаринка, що "тоне, розпливається і гине в блакитній пустелі" [3, с. 150]; співає реквієм душа; про бажання померти, згинуті навіки у фіналі циклу волає вся екзистенція героя: "І тоді ... підняв я очі догори, до білого снігу і зором зацькованого звіра благав його: іди ... іди ... спадай, покрій навіки..." [3, с. 153].

Серце намагається знайти вихід. Ще мить і ось вже б'ється біля серця героя "кохаюче серце" [3, с. 152]. Разом "дві іскри" творять "полом'їн щастя", коли здається що сфінкс (фізично зримає втілення загадки буття) "розгаданий вже" [3, с. 152] і тим самим анігілюється сповнений трагізму танатологічний мотив. Та навіть у цей момент "чорним клубком котиться в грудях моїх болісний й гордий покрик: "А я ... самотній!.." [3, с. 152].

Однак, звісно ж, не в самотності справа. Точніше – не тільки в самотності. Вона аж ніяк не може бути вирішальним фактором. Хоча – варто зазначити – самотність теж посідає своє вагоме місце як у житті ліричного героя, який є стрижневим образом у циклі "З глибини", так і в житті майже всіх героїв творів М. Коцюбинського початку ХХ століття (звернемо увагу на згадувані вже нами в інших розділах образи Еміне – Раїси Левицької – Остапа – Фатми чи менш знайомі, але щодо цього теж дуже й дуже показові: Абібули – оповідання "Під мінаретами"; Карпа – оповідання "По-людському").

Справжня причина трагедії, швидше за все, інша – значно глибша. І торкається вона онтології буття людини. Але її (мабуть, з огляду на рівень катастрофізму) митець оприлюднити не зважився – усе лишилось у чернетках (недоговореним, недопоясненим, поданим лише пунктирно – якимись штрихами чи напівнатяками).

Як же виглядає пояснення для себе? Звернувшись до підготовчих матеріалів, полишених митцем дуже скупих чернеток, спробуємо окреслити його (вповні розуміючи рівень гіпотетичності спроби й всі ризики з цим пов'язані).

І отже, видається, що декораціями життя слугує уособлення колективної пам'яті – цвинтар. Подібно до сонячного променя, який

з'єднає могили й сонце, світ живих і мертвих в одне ціле, все в єдине ціле інтегрує душа – точніше: "Пам'ять душі" [3, с. 390].

На подіумі життя два ключових персонажа: Маска і Сліпий. Що ж сталося ("Що сталося?" [3, с. 390]). А сталася онтологічна катастрофа: оскільки обличчя кожного прикриває маска, всі ми втратили внутрішню сутність. Звідси загальна сліпота. Про це митець говорить, використовуючи гіпотетичну форму: "Чи ж ми всі не такі сліпці перед таємницею життя?" [3, с. 390].

Якщо все так, якщо, згубивши самих себе, згубивши тим самим дорогу (про це свого часу так виразно говорив інший геніальний українець – М. Гоголь), ми дивимось і не бачимо, то надалі має повторитися ситуація, аналогічна до тієї, що лягла в основу картини Пітера Брейгеля "Сліпці", яка виросла з біблійної притчі про сліпих: "коли сліпий веде сліпого, обидва впадуть у яму" [1 М., 15: 14].

Що можливий саме такий розвиток подій, говорить оприлюднений митцем текст, у якому (на фоні духовної катастрофи героя) зримо проступають контури ідеалу.

Кому заздрить ліричний герой? П р о д і! Чому так, чому світ природи, чому не найвищий її витвір – людина: адже вона загально визнаний творець?

Бо саме вона – природа (а не людина) відтворює й творить новий світ: "З жалем дивлюсь на воду: мов дзеркало, одбиває вона красу світу, і коли невдоволена навіть – ламле всі лінії й фарби і творить (курсив М. Коцюбинського – О. К.) своє" [3, с. 151] – "дзеркало душі моєї померкло, потьмарилось, не одбива нічого [3, с. 151]. Тільки природа здатна продовжити існування: "... кожна брунька ховає в собі надію життя і дасть нові пагони" [3, с. 151] – "попіл надій моїх нерухомою хмарою завис наді мною ... те, що облетіло і стало голим, – не розів'ється знову" [3, с. 151].

За таких умов (дивовижна, на перший погляд) пропозиція приходиться сама собою, приходиться, освячене дуже природно за таких умов питальною інтонацією: "І чом не живу я, вища істота, як те мертве небо, як нежива земля, як вода, як рослина?" [3, с. 151]. Звідки ж цей "маршрут", чому людина прагне так глибоко інтегруватись у природний світ? На це питання, як видається, переконливу відповідь дав у "Мыслях врасплох" Абрам Терц: "Окружающая природа – лес, горы, небо – наиболее доступная нам, зримая форма вечности, ее вещественная имитация, подобие, олицетворение. Сама протяженность природы во времени и пространстве, ее длительность, величина по сравнению с нашим телом внушает мысли о вечном и пробуждает в человеке недоверие к своему ограниченному существованию" [7, с. 328].

Гіпотетичний життєвий маршрут М. Коцюбинським намічено в "Утомі". А в частині під назвою "Сон" це вже озвучено як бажана життєва програма: "... тоді підняв я очі догори, до білого снігу і ... благав його: іди ... іди ... спадай, покрий навкі..." [3, с. 153]. Це сон, але й не сон, про що свідчить контрольована суб'єктом напівпитальна інтонація: Так снилося мені – чи ж снилося мені?.. " [3, с. 153].

Однак такий "похід" – це не входження в ніщо. Сміємо припустити, що зачарована ідеалом природного життя "вища істота" прагне зануритись в описане Б.-І. Антоничем долюдське існування планети ("Мов папороть, перед очима стає прапервісність твоя: ти ще рослина, ти ще камінь, тебе обкручує змія" – "Змія"), щоб, пройшовши цикл очищення й оновлення, витворити інший – гармонійний світ, про який так марилося в оповіданні "По-людському" – "Чи скоро ж діждемо гармонії й в людському житті? – витала надо мною думка..." [3, с. 30] і який так щедро дарує природа, оповита аурою облагородженого людського світу: "А навкруги було так гарно, так радісно. У чистій і ніжній, як лоно коханки, блакиті, в могутній хвилі життя, що ледве виявлялось таємним тріпотінням соків, в теплому й запашному диханні весни було так багато радості, почувалась така повна гармонія" [3, с. 30].

Повна гармонія – це (швидше за все) ознака омріяного раю. До нього – до "місця вічного блаженства" [6, с. 363] і прагнуть герої творів М. Коцюбинського.

У новелі "У грішний світ" послушниці Юстині ("справжній черниці" [3, с. 155]) таким місцем могла б стати божа обитель – монастир, захований на "дні міжгір'я" [3, с. 154].

І справді – в окремі (рідкісні) хвилини так і стається: приміром, коли лунає спів церковного хору – "В церкви співали. Жіночі голоси, чисті, високі і сильні, мов янгольські хори, вели побожну пісню ... Юстина стала. Вся тиха, просвітлена, слухала співу" [3, с. 155]; коли з уст героїні виходять "солодкі молитви на кам'яному помості, в кутку темної церкви ..." [3, с. 164].

В усі інші моменти божа обитель – це "Загублений рай" [3, с. 391], бо монастирський світ до болю нагадує світське життя. Ті ж заздрощі, взаємна ненависть ("Секлета з Мартою півроку не розмовляють уже ... вороги люті..." [3, с. 156], плітки, підлабузництво, сварки, обривування ("Аркадія на всіх набріхує матушці-ігумені" – [3, с. 156]). Ні! Не боже смирення, не молитовна тиша, не благоговійний спокій сповнюють простір монастиря, а крик і ґвалт: "... по цілих днях кипить у нас, як у пеклі" (курсив наш – О. К.) [3, с. 156].



Тому й тікають сестри "далі від раю, ближче до грішного світу..." [3, с. 164]. Послушниці від мертвеччини йдуть туди, де "б'ється хвиля живого життя..." [3, с. 165].

Але це ж той світ, звідки до уявного раю свого часу втекли черниці. Раю, певне – "в широкому, чужому світі, від якого відвикли" [3, с. 164] теж нема.

За такої безнадійної ситуації до вирішення найгостріших соціальних проблем і "підключається" природа: без інтегрування природного світу в соціальний герої М. Коцюбинського не можуть (хоча б уявно) вирішити ключові проблеми буття. Звідси той рівень змістового навантаження, яким сповнено світ природи в новелі "У грішний світ".

У цьому творі помітно посилено (звичну вже для творів М. Коцюбинського) парадигму антропологічного: природа у новелі – це, по суті, окрема, побачена розчуленими очима митця "дивна країна" [3, с. 159], де максимально олюднено флористичний світ – аж до актуалізації візуальних інтенцій його.

Глибока ніч тут "Простирає сині крила і тихо вкриває одвічні бори...", у яких "кострубаті ... довгі галузки" опускаються у безодню "як руки" [3, с. 156]; земля мліє і сміється "в обіймах, немов упоєна коханням жінка" [3, с. 158–159], А "Соснові шишки, великі й порожні" дивляться "із трави десятками очей на схилені головки синіх дзвіночків" [3, с. 156].

Та найголовніше у творі – входження природного світу в зону сакрального. Це відбувається завдяки яскраво вираженому чуттєвому сприйняттю пейзажу, яке так однозначно оприявнює себе у творі (принагідно нагадаємо, що сакральне в культурі постає як "категорія чуттєвості" [2, с. 34].

Підсумком такого входження є те, що саме тут (на лоні природи) реалізується господній проект монастирської обителі, яка й виглядає справжнім раєм.

У світі природи знаходимо необхідні уяві зовнішні ознаки культової споруди ("стіни храму" [3, с. 157]) і потрібну для церковної служби утварь – "кадильницю" [3, с. 157], "плащаницю" [3, с. 162].

Усе в природі "переодягається" так, що ми легко пізнаємо монастирський світ. Чорні бори обступають "білу церковицю немов черниці дитину" [3, с. 154]; "Сім чорних горбів" дивляться, як рядками сходять сосни "немов чернечі процесії" [3, с. 161]; "Старезний дуб", виступаючи заступником "святого Кузьми", вітає гостей і "прохає спочити" [3, с. 158].

Зрештою, ліс одягається в "жовте й червоне листя", яке сонце обертає в "золото й вогні". Унаслідок цього дерева починають

нагадувати "сонми священників у золотих ризах із палаючими свічками в руках", які "правлять службу божу", а "купи чорних сосон, мов сестри-черниці, побожно схилившись, слухають святі слова" [3, с. 157].

Та найголовніше, що у цьому світі нема лихого погляду стрічних черничок – "вогнем дишуть одна на одну, усі сердиті" [3, с. 156], відсутній бруд людський, який (зазвичай) так владно проходить навіть крізь товсті монастирські стіни: відвідавши один із монастирів, М. Коцюбинський був вражений до глибини душі – "Моральна, внутрішня неохайність доповнює картину неохайності знадвірної. Серед розкішної, чистої природи – монастир з його "братією", святощами та забобонами – здається якоюсь гидкою плямою, смердючою купою гною" [3, с. 393].

Натомість у монастирі, створеному природою, панує краса, "гармонія ліній і фарб" [3, с. 157]. Навіть послушниця Варвара, яка чує "заклики грішного світу" [3, с. 159] і явно знає всі принади життя поза монастирем, емоційно відгукується на цю неймовірну картину: "яка краса, господи, – зітхнула Варвара" [3, с. 157].

Недарма тут з'являється знаковий біблійний образ – "драбина Якова" ("А там знову бук та грабина, затоплені синім мороком ночі, немов повиті мріями, збігали, як драбина Якова, з неба в долину та єдналася із далекими тінями гір, прозорими і легкими, як дим із камильниць" [3, с. 157]), який має дуже важливе для розуміння нашого тексту змістове наповнення.

Про що ж нагадує цей образ, якою семантикою наповнений він, зрештою, який простір він окреслює?

Погортаємо Біблію, підкресливши ключові місця, які прямо і безпосередньо "підводять" нас до розуміння змісту новели "У грішний світ": "І снилось йому (Якову – О. К.), – ось драбина, поставлена на землю, а верх її сягав аж до неба. І ось Анголи Божі виходили й сходили по ній ... І ото Господь став на ній ... І прокинувся Яків зо свого сну та й сказав: "Дійсно, Господь пробуває на цьому місці, а *того* (курсивом це слово подане у тексті – О. К.) я не знав". І злякався він і сказав ... *оце місце! Це ніщо інше, як дім Божий і це брама небесна...*" (курсив наш – О. К.) (1 М: 12, 16 17).

Подібне відчуття охоплює і Юстину: храм природи виступає втіленням Дому Божого. Тому саме тут "гармонія ліній і фарб" здійснює "душу в небо" і дає відчуття душевного раю, в якому чуються героїні небесні співи [3, с. 157].

Так – через глибинну антропологізацію, своєрідним продовженням якої є соціалізація природного, – формується одна з базових

ліній у творчості М. Коцюбинського. Саме вона багато в чому й визначає особливості надзвичайно складної поетики новели "Intermezzo", яка стала своєрідним естетичним маніфестом митця.

Однак її – цієї новели – (швидше за все) не було б, якби не драматичний досвід, пов'язаний із біснуванням реакції після революції 1905 року, який змусив митця багато в чому по-новому подивитися на світ і змінити життєве мотто: "А я самотній!.." [3, с. 152] – цикл "З глибини" на "Я не можу бути самотнім (курсив М. Коцюбинського – О. К.) [3, с. 271] – новела "Intermezzo".

### Література

1. Дугин А. Облака [Електронний ресурс] / А. Дугин. – Режим доступу: <http://www.arctogaia.com/public/dug6.htm>. – Назва з екрана.
2. Каюа Р. Людина та сакральне / Р. Каюа. – К., 2003.
3. Коцюбинський М. / М. Коцюбинський. – Твори : в 6 т. – К., 1961. Т. 2. – К., 1961.
4. Коцюбинський М. / М. Коцюбинський. – Твори : в 7 т. – К., 1973. Т. 1. – К. – 1973.
5. Матич О. К истории облака: Василий Кандинский, Андрей Белый и др. / О. Матич // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112.
6. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М., 1988. Т. 2. – 1988.
7. Терц Абрам. Собрание сочинений: в 2 т. / Абрам Терц. – М., 1992. Т. 1. – Москва, 1992.
8. Шокало О. Сковорода й Гюлен: особливості традиції української філософії й педагогіки та нинішнього турецького просвітницького руху [Електронний ресурс] / О. Шокало. – Режим доступу: <http://usim4.eukrainians.net/ua/archive/2010/novyny160dhtml>. – Назва з екрана.
9. Fessler Anne Katrsn. Jedes Ding der Welt ist auf seine Art eine Wolke [Електронний ресурс] / Fessler Anne Katrsn – Режим доступу: <http://derstandard.at/1363705730588Ausstellung-Wolken>. – Назва з екрана.

**Екзистенційна парадигма у "тюремному циклі"  
оповідань Івана Франка**

*У статті розглядається парадигма екзистенційних станів персонажів "тюремного циклу" прози Івана Франка. Головна увага приділяється усвідомленню сенсу існування і абсурдності буття, прагненню свободи, смерті як "поверненню екзистенції".*

*Ключові слова: екзистенціалізм, смерть, абсурдність, свобода, закритий простір.*

*В статье рассматривается парадигма экзистенциальных состояний персонажей "тюремного цикла" прозы Ивана Франко. Главное внимание уделяется осознанию смысла бытия и абсурдности существования, стремлению к свободе, смерти как "возвращению экзистенции".*

*Ключевые слова: экзистенциализм, смерть, абсурдность, свобода, закрытое пространство.*

*The article considers the existential paradigm States characters "prison series" prose of Ivan Franko. The main attention is paid to the comprehension of the meaning of existence and the absurdity of life, the pursuit of freedom, death as "the return of the existence".*

*Key words: existentialism, death, absurdity, freedom, enclosed space.*

Проза І. Франка, як і загалом уся його творчість, позначена важливими мистецько-естетичними шуканнями, появою нової проблематики і нового героя, багатством виражальних засобів, що відобразило цілий етап у художньому трактуванні та відтворенні дійсності. Осягнення художньої спадщини Івана Франка як духовно-творчого феномена виокремилось у цілу наукову літературознавчу галузь, де найпродуктивнішими сьогодні видаються інтердисциплінарні підходи до дослідження явищ художньої дійсності.

У своїй статті ми актуалізуємо філософсько-психологічний, а саме екзистенційний, потенціал творчості І. Франка, який на сьогодні неодноразово констатований у критичних дослідженнях. Так, дослідниця Л. Водяна зазначає: "Співзвучність творчості письменника філософсько-художній проблематиці нашого часу найяскравіше проявляється, зокрема, в його унікальному досвіді екзистенційно-

феноменологічного трактування художнього світу, в фіксації ним трагічної людської свідомості на зламі епох" [5].

У цьому контексті виокремлюємо розвідки О. Федунь "Психологічно-соціальний аспект у малій прозі І. Франка" [7]; Ю. Бердник "Тема самогубства у творчості І. Франка" [1]; Х. Ворок "Поетика художнього онейросу в суспільно-психологічних студіях І. Франка" [3]; окремо виділяємо працю Л. Водяної "Екзистенційна проблематика бориславського циклу творів І. Франка" [2], де авторка типологізує найбільш чинні та яскраво виражені екзистенціали: відчуження, страху, тривоги, провини, совісті, вибору, смерті, надії тощо.

Особливого прояву зазнають ці екзистенціали у межовій, екстримальній ситуації. Однією із таких є ув'язнення.

До "тюремного циклу" оповідань Івана Франка зараховують твори "На дні", "Панталаха", "До світла! Оповідання арештанта", "В тюремнім шпиталі", "Хлопська комісія. Розповідь злодія", "Івась Новітній, повість з тюремного життя". Саме тут, у межах закритого, замкненого, чужого простору, актуалізується ціла парадигма екзистенційних станів персонажів.

Усвідомлення сенсу існування і абсурдність буття. Перебуваючи у певному середовищі, людина відчуває себе комфортно тільки тоді, коли це її "власний простір", а вона є його органічною частиною. Як зазначав Альбер Камю, "якби я був деревом чи твариною, життя мало б для мене сенс. Скоріше, проблема сенсу зникла б зовсім, оскільки я став би частиною цього світу..."

Центральною постаттю у контексті роздумів про сенс існування і абсурдність буття у межах "тюремного циклу" І. Франка постає наглядач Спориш (оповідання "Панталаха") із його почуттям "обридження до того життя й до самого себе". Власне, він оцінює своє життя як "страчене", "песе".

За А. Камю, почуттям, яке характеризує буття людини, виявляється почуття абсурдності. Воно з'являється не за нашим бажанням, народжується з нудьги, перекреслює значущість усіх інших переживань. Особистість випадає з перебігу повсякденного життя і стикається з питанням: чи варте життя того, щоб бути прожитим.

Світ протистоїть людині як нерозумне начало, як деяка умовна абсурдна декорація. Мислячий індивід намагається зрозуміти себе, виходячи з абсурдності і невідворотності буття. Така людина завжди самотня, вона прагне самотності, щоб дослухатися до "притупленого бажання ясності, поклик якого відлунує в глибинах людської душі" [5, с. 34]. Абсурд залежить і від людини, і від світу. Він – єдиний зв'язок між ними. Людина дуже гостро переживає свій розлад зі

світом, всю трагічність свого зв'язку зі світом, відсутність свого завтра, майбутнього. Досвід людського існування, який завершується смертю, неминуче призводить мислячу особистість до відкриття "абсурду" як кінчної правди свого існування на Землі.

Персонаж Франкового оповідання "Панталаха" ключник Спориш за своєю природою був схильний до роздумів, бо він "був собі чоловік наскрізь чесний, у яким служба й військова карність не здужали заглушити чисто людського чуття, а надто склонний до задуми й меланхолії, вразливий більше, ніж се годилося чоловікові, що мусив заробляти на хліб насушний сповнюванням "песьої служби".

Окрім того, повсякчас підкреслюється самотність Спориша: "Се був одинокий тюремний ключник", який "оминав людей, пересиджуючи цілими днями в своїй одинокій кімнатці на другім поверсі або, коли позволяла погода, відбуваючи далекі марші за місто, в поле, в ліси. Тут лише віддихав вільніше, напоював зір і серце красою природи. А вечором ішов до Нафтули, сідав сам один у темнім закутку і мовчки випивав кухоль пива. Хазяйка, у якої жив і яка варила йому їсти, не докучала йому своїм товариством, от і мав Спориш досить часу віддаватися своїм думкам, а ті думки чим далі, тим більше робилися сумні й понурі".

Найбільше "неспівпадання" у долі Спориша було пов'язане із його професією, що породжувало як внутрішній конфлікт, так і формувало думку про нього: "Спориш у службі собака, а поза службою чоловік", – такий був загальний суд арештантів про сього ключника".

За А. Камю, усе реальне чуже свідомості, випадкове, а значить абсурдне. Абсурд – це і є реальність. Усвідомлювана реальність Спориша була йому чужою: "Спориш чув себе глибоко нещасливим майже від першої хвили свого вступлення в сю службу, чув себе й сам в'язнем, засудженим без вини на досмертну в'язницю, і з тим самим важким та болючим почуттям отсе вже двадцять літ двигав своє ярмо. Бо й що ж мав робити на тім божім світі?"

"Єдиний не-абсурд, згідно з екзистенціалізмом, – постійна чесність перед самим собою, готовність допомогти будь-якій людській істоті. Або допомога нещасним і вбогим, або самогубство – така альтернатива, за Сартром" [6, с. 11]. Спориш реалізує першу складову цієї дилеми: "Острий у сповнюванні своїх обов'язків, поза їх обсягом був людяний, м'який і лагідний, як дитина, вмів бачити в арештанті чоловіка, рівного з ним, не раз зіпсованого, але частіше нещасливого. /.../ Ключник Спориш поводився завжди лагідно й людяно, а коли на якого арештанта найшла туга за свободою, він і потішив його, і лист додому написав, і відомість від свояків приніс, коли директор не

допустив їх самих бачитися з в'язнем. /.../ Всі знали, що Споришеві можна довіритись, що в разі чого він найгарячіше обстане за арештантом чи то перед директором, чи й перед прокуратором й найлагідніше судить усякі дрібні проступки против острого домашнього порядку тюрми, хоч супроти арештантів сам його остро пильнує".

Парадоксально, але "його людяні прикмети мало кому були доступні й потрібні". Більше того, його не любили: "Арештанти не любили його за те, бо для них не був поблажливий, бо його не можна було підкупити, аби глядів крізь пальці на їх нічні пиятики та гри в карти, уряджувані в казнях. Коли мав нічну інспекцію, мусили всі спати в порядку; ані горівки в пухирі не приніс і крізь візитирку при помочі тростинової рурки не вілляв, ані картяної гри при свічці за заслоненою візитиркою не стерпів. Та зате, коли інші ключники та стражники, може, для замаскування своєї потаємної поблажливості, за яку арештанти мусили їм добре оплачуватися, прилюдно при властях поводитися з арештантами, як із собаками, били їх у лице і не озивалися до них інакше, як "ти, псе, злодюго!" Тим-то й не диво, що більша часть їх не любила Спориша, бо мали аж надто багато нагоди входити з ним у колізії в часі службових годин".

Але як би там не було, так тривало двадцять років. Спориша не можна було назвати щасливим, але й дві його іпостасі не сходилися досі у відкритій суперечці. І лише передсмертні слова в'язня Панталахи та його смерть вивели на поверхню внутрішній конфлікт Спориша, стимулювали появу невтішних висновків власного існування. Ось ця остання фраза втікача: "Скажи краще: коли раз нанявся за пса, то мушу бути псом від ніг до голови. Иди, йди, знаю я тебе! Я думав, що ти хоч у песій службі, а таки не перестав бути чоловіком. Але тепер бачу, що на тобі не лише песя ліберія, але що в тобі також песє серце!"

Після смерті Панталахи Спориш втратив спокій і тяжкі рефлексії заповнили його свідомість: "А все-таки я сповнив лише свій обов'язок, алярмуючи сторожу та гонячи втікача, – шептав у ньому якийсь голос.

О горе! Сей шепіт не то що не успокоїв його, але, навпаки, відригнувся в душі як безконечна гіркість. Він почув сором за своє людське єство, що дало себе низити в ярмо власне такого обов'язку".

Остаточний висновок Спориша звучить невтішно: "Страчене життя! Песє життя! – зітхав ключник і почував чимраз більше обридження до того життя й до себе самого".

Власне, не знайдення альтернативного підсумку свого існування проектує подальшу долю героя – запалення мозку і смерть Спориша.

Прагнення свободи, волі. За А. Камю, конфлікт із простором, у якому перебуває особистість, породжує проблему волі. Тут репрезентантами постають насамперед двоє персонажів – Панталаха ("Панталаха"), який дванадцять разів тікав із в'язниці і врешті-решт обрав смерть-як-свободу, а не тюрму; і Андрій Темера ("На дні"), відчуття свободи у якого значно масштабніше: "Вони вмовлялися – віддати життя своє боротьбі за свободу: свободу народу від чужовладства, свободу людини від пут, які на неї накладають другі люди і нещасно уладжені суспільні відносини, свободу праці, думки, науки, свободу серця і розуму". "Якби я не був так усею істотою полюбив свободи, не був би я тепер терпів неволі, або й неволя не була б мені такою ненависною, такою болючою!.."

По суті, ці два персонажі репрезентують дещо відмінне уявлення про свободу. Найкраще допоможе уявити цю різницю погляд на свободу Лейбніца, який розрізняв свободу негативну (свободу від...) і позитивну (свободу для...) [6, с. 882]. Власне, Панталаха рветься на свободу від тюрми, ув'язнення, а Андрій Темера у перспективі прагне досягти свободи для людей.

За А. Камю, бунт і свобода нероздільні. Саме свобода, що виражається в бунті надає сенс людському життю. Таким активним енергійним бунтом можна вважати логіку поведінки в'язня Панталахи: "Тепер або ніколи! – скрикнув з дикою рішучістю і кинувся бігцем здовж даху аж до того місця, де офіцина сліпим "огневим муром" виходила на одну з бічних, глухих вуличок. Се була одинока дорога до свободи, хоча, ніде правди діти, дорога дуже стрімка та небезпечна. Та проте Панталаха не завагавсь ані на хвилю".

Така енергетика отримала свій резонанс серед оточення. Власне, поведінка в'язня провокує на "приватну" розмову Спориша: "Слухай, пане ключнику, – мовив Панталаха, все ще на краєчку даху, але підвівшись на коліна. – Бачив ти коли, як хлопці на сильце зловлять жовтогрудку, принесуть її до хати й пустять? Що вона робить? Летить що має сили до вікна і – грим грудьми до шибки. Що вона тому винна, що шибка твердша від її грудей? Упаде майже без духу, полежить, відпочине, але скоро лише прийде троха до себе, зараз зривається наново, облетить довкола хату та й знов – грим до вікна. І так раз за разом, поки або сама не згине, або шибки не виб'є. Знаєш що, пане ключнику! Піді лише та скажи тій жовтогрудці своє премудре слово: час би вже раз мати розум!"

У межах екзистенційного трактування "свобода пов'язується із індивідуальним буттям особистості, центруючи на собі суб'єктивну систему цінностей" [6, с. 880]. На вершині цієї системи у Панталахи



знаходиться свобода: "По цілогодінній напруженій праці пилка була готова, і Панталаха глянув на своє діло з виразом неописаної гордості й радості. Отсей маленький, нашвидку склемежений, безформний предметець мав статися для нього ключем до свободи. О, коли б лише сим разом іще видобутися звідси! Тепер уже ні за що в світі його не зловлять! Тепер він має запевнені такі дороги та схованки, що все піде добре. Коби тільки на волю!"

Панталаха не знає страху перед небезпекою. Поведінка його вмотивована, і навіть тоді, коли вже усвідомлює, що не втече, він думає не про покарання, а про прикре недосягнення бажаної мети: "Значить, усе пропало! Тепер уже ані думати про втеку, коли ті там унизу похопились та побачили його. Аж тепер затремтів Панталаха, не зо страху перед тим, що його жде за втеку, але з жалю за знівеченим зусиллям, що так гарно почалось, а так по-дурному кінчиться".

Фінал втечі Панталахи – смерть-свобода – своєрідне звільнення від тюремного ув'язнення, якого так прагнув герой. Загибель Панталахи оприявнила його сутність, насамперед для Спориша: "Злодій, злодій!" – говорять усі, здвигаючи плечима. Споришеві не лишилася навіть така вимівка. Занадто глибоко зазирнув він у душу того чоловіка, щоб не пересвідчитися, що під грубою корою зопсуття крилися в його душі багаті золоті жили чесних і людських почувань, сильної волі й енергії. Чим довше роздумував Спориш, тим більшу пошану для Панталахи збуджувало в ньому поперед усього власне оце хоробливе, екзальтоване бажання свободи, той дивний одур, що попихав сього чоловіка на очевидну загибель, до найрозпучливіших кроків. Адже ж із таких людей при інших обставинах виробляються славні воєводи, генерали та герої, винахідники нових стежок, що ведуть цілі народи до побід і слави!"

Смерть як "повернення екзистенції". Моделюючою тут виступає теза М. Гайдеґґера: "Поворот людини "обличчям до смерті" повинен повернути їй екзистенцію" [9, с. 67].

Загалом, у філософії смертність людини розглядається не стільки як природний, скільки як соціальний феномен, котрий вимагає раціонального сприйняття і осмислення. Тема смерті у XIX–XX ст. розвивається у найрізноманітніших філософських і художніх концепціях. Так, наприклад, де Сад у контексті ідеї "абсолютного злочину", що звільняє творчі сили природи, пропонував розрізняти дві смерті: природну смерть як невід'ємну частину природного коло обігу виникнення і розпаду; і абсолютну смерть, як деструкцію, руйнування самого цього циклізму. Саме остання покликана звільнити

природу від її власних законів і дозволить з'явитися принципово новим формам життя.

У релігійному екзистенціалізмі С. К'єркегора зміст смерті мусив бути зрозумілим не за допомогою розуму, а в стані "страху у трепеті", що відкривав усю глибину віри в Бога.

У XX ст. М. Гайдеггер уявляє смерть онтологічною характеристикою людського буття: життя є "буття-до-смерті". Смерть, виступаючи завжди "моєю" смертю, виводить людину із анонімності життя до "власного" буття і доповнює можливе буття людини до повного буття.

Смерть провокує кардинальні зміни у психіці Франкових персонажів. Спориш лише після смерті Панталахи замислюється над сенсом власного існування; Бовдур після смерті вбитого ним Андрія Темера відроджується як людина; один із в'язнів перед обличчям смерті зізнається, де захований скарб тощо.

Панталаха – Спориш. Оповідання "Панталаха" складається з десяти розділів. Панталаха діє лише в перших п'яти, але й після смерті відчувається його присутність. Мертвий Панталаха став причиною душевних мук Спориша: адже під час його вартування була остання невдала спроба Панталахи втекти. Саме він його вислідив і тепер почував себе винним у смерті. Після смерті Панталахи його мучило сумління, постійні страшні привиди: "Та сьогодні особливо ті прикрі почуття змоглися до високого ступеня. Криваве, розторощене до непізнання лице Панталахи ненастанно стояло перед його очима, сверлючи його нутро якимсь страшеним докором, бунтувало кров у його жилах, відбирало йому спокій, апетит, пообідній сон. Хоча був голоден, то проте, засівши вполудне до стола, не міг їсти нічого, а сам вид м'яса доводив його мало що не до зомління".

Та найтяжчим, найбільше кривавим докором шуміли в його вухах останні слова Панталахи: "Я думав, що на тобі лише песя ліберія, а тепер бачу, що в тобі також песє серце".

Образ смерті у цьому контексті є визначальним. Щоб підкреслити його значущість, І. Франко метафоризує цей образ: "В першій хвилі ті слова не дуже зворушили Спориша, радше заболіли його, як несправедливий закид. Та коли Панталаха впав із даху, коли з його розторощеного лица смерть заглянула в очі Споришеві своїм небрежливим грізним зором, тоді ті слова збудили в його душі зовсім інший, далеко глибший відгомін. А сей відгомін протягом цілого пополудня не втихав, а гудів на тисячі тонів, міцнів, як віщун недалекої бурі".

Андрій Темера – Бовдур. У повісті "На дні" І. Франко вибудовує ряд героїв, накреслює ланцюг конфліктів, творить сітку моментів

загострення і стишення конфлікту, і все це лише для того, щоб гранично загострити основний антагонізм між двома вкрай протилежними персонажами – Андрієм Темерою та Бовдуром. Зрештою, саме їхній поєдинок закінчиться трагічною смертю.

Тамара Гундорова потрактовує таку розв'язку як "один із можливих варіантів розв'язання колізії жертвовності" [4, с. 202]. Оскільки Темера і Бовдур репрезентують "дві крайності в одному ряді", вони можуть перевтілюватися, переходити один в одного, навіть поєднуватися. Так само як раніше Темера в повені думок вивчає Бовдура й намагається сконструювати його як "жертву" обставин, Бовдур починає аналізувати Темеру як "щасливу" людину: "Але він, такий молодий, такий, такий добрий!.. – обзивалась несміло якась тиха думка з глибини Бовдурового серця. – Чорт бери! А я не молодий? – відказала друга думка. – Він був досі щасливий, тільки щастя зазнав щодень, кілька я й за цілий вік не зазнаю! Се не по правді, треба троха помінятися!"

Зміна ролей та іпостасей, проте, є дуже болісним процесом і пов'язана зі смертю і новим народженням. Виглядає, що весь сенс зображення заглибленого у власні почуття та роздуми Темери полягає лише в тому, щоб сказати, що його "думки, його надії" не вмирають тоді, коли настає його смерть. Тілесна смерть цілком у згоді з гностичною філософією не остаточною: вона лише відкриває іпостась вічної – духовної – людини. "Бо ті думки – то людськість, і він, леліючи їх, був тільки одною маленькою часткою людськості, – коментує оповідач Темерину смерть. – А людськість тим тільки й жиє, що одні її частки раз у раз гинуть, а замість них нові повстають...".

Неправдоподібну з реалістичного боку містерію відродження Бовдура можна просто пояснити. Людський дух, вивільнений із Темериною смертю, входить у загниваюче тіло Бовдура і трансформує його, перетворюючи Бовдура на духовну істоту. Той "клячів над трупом і вдвлювався в його бліде, ще й по смерті хороше лице. І дивна зміна робилася з Бовдурем. Його власні риси, бачилось, м'якли, лагідніли... Понурі гнівні складини на чолі вирівнювались. Здавалося, немов наново людський дух вступає в тіло, що досі було мешканням якогось біса, якоїсь дикої, звірячої душі". Так розв'язується дуалістична драма людського й демонічного, духовного і тілесного, верхнього та нижнього, душі й тіла. Їх поєднання досягається ціною смерті "зовнішньої", тілесної людини, а тілесна смерть знаменує народження "внутрішньої", духовної людини.

Показово, що всі центральні персонажі не оминають смерті: Андрія Темера вбиває Бовдур, ключник Спориш помирає, Панталаха гине під час втечі, Йоська ("До світла") застрелив вартовий. Власне, смерть провокує кардинальні зміни у психіці Франкових персонажів. Спориш лише після смерті Панталахи замислюється над сенсом власного існування; Бовдур після смерті вбитого ним Андрія Темери відроджується як людина; один із в'язнів перед обличчям смерті зізнається, де захований скарб тощо. Усе це підтверджує тезу М. Гайдегґера про те, що "поворот людини обличчям до смерті повертає їй екзистенцію" [9].

Відтак, розглядаючи закритий простір тюрми як "межову ситуацію", екзистенційний герой І. Франка переживає найболючіші екзистенційні стани і набуває рис "приреченого героя" (Андрій Темера, Спориш), "бунтівного героя" (Панталаха) чи "пробудженого героя" (Бовдур).

### Література

1. Бердник Ю. Тема самогубства у творчості Івана Франка / Ю. Бердник // Українське літературознавство. – 2006. – Вип. 68. – С. 71–74.
2. Водяна Л. Екзистенційна проблематика бориславського циклу творів І. Франка : автореф. дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / Водяна Л. В. – Кіровоград, 2008. – 20 с.
3. Ворок Х. Поетика художнього онейросу в суспільно-психологічних студіях І. Франка / Христина Ворок // Вісник Львівського університету. – Серія філол. – 2008. – Вип. 44. – Ч. I. – С. 255–263.
4. Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 352 с.
5. Камю А. Бунтующий человек / Альбер Камю. – М., 1986. – 326 с.
6. Новейший философский словарь. – 3-е изд., исправл. – Мн. : Книжный дом, 2003. – 1280 с.
7. Федунь О. Психологічно-соціальний аспект у малій прозі Івана Франка / Олександра Федунь // Українське літературознавство. – 2006. – Вип. 68. – С. 64–70.
8. Франко І. Я. Твори : в 2 т. / Іван Якович Франко. – К. : Дніпро, 1981. Т. 2 : Оповідання. – 1981. – 495 с.
9. Хайдеггер М. "Что такое метафизика? / М. Хайдеггер. – М., 1997. – 270 с.

## The Aesthetic and Ideological Strategies of "New" Ukrainian Literature<sup>1</sup>

*У статті осмислені основні віхи історії української літератури: зародження нової української літератури й творчість Івана Котляревського, специфіка українського романтизму й спадщина Тараса Шевченка, особливості українського народництва й творчості Нечуя-Левицького, унікальність українського модернізму й дилеми радянської літератури, сучасний стан українського культурного простору. Автор доводить, що, зважаючи на довготривалу бездержавність української нації, логіку розвитку літератури зумовлювали не тільки естетичні, а й ідеологічні стратегії.*

*Ключові слова:* нова українська література, ідеологічні та естетичні стратегії, український романтизм, народництво, модернізм, радянська література, український культурний простір.

*В статье осмыслены основные вехи истории украинской литературы: зарождение новой украинской литературы и творчество Ивана Котляревского, специфика украинского романтизма и наследие Тараса Шевченко, особенности украинского народничества и творчества Нечуя-Левицкого, уникальность украинского модернизма и дилеммы советской литературы, современное состояние украинского культурного пространства. Автор доказывает, что, исходя из длительной безгосударственности украинской нации, логику развития литературы обусловили не только эстетические, но и идеологические стратегии.*

*Ключевые слова:* новая украинская литература, идеологические и эстетические стратегии, украинский романтизм, народничество, модернизм, советская литература, украинское культурное пространство.

*The article deals with milestones of Ukrainian literature history: the emergence of "new" Ukrainian literature and Ivan Kotlyarevsky's works; specificity of Ukrainian romanticism and Taras Shevchenko's heritage; peculiarity of Ukrainian populism and Ivan Nechuy-Levytsky's works; the uniqueness of Ukrainian modernism and dilemmas of Soviet literature; the current state of Ukrainian cultural space. The author argues that as a result of the long statelessness of Ukrainian nation the logic of literary*

---

<sup>1</sup> This article is based on the guest lecture which was delivered in Pennsylvania State University in November, 2005 as part of a course about Ukrainian culture for students of non-Slavic specializations.

*development has been influenced not only by aesthetic but also by ideological strategies.*

Key words: *new Ukrainian literature, ideological and aesthetic strategies, Ukrainian romanticism, populism, modernism, Soviet literature, Ukrainian cultural space.*

Every discussion of Ukrainian literature is always complicated by the connection between literature and Ukrainian statehood or the Ukrainian national idea in general. Throughout its history Ukraine has often been subjugated by other countries. Therefore, Ukrainian literature has traditionally reflected the historic past and Ukrainian politics, serving as an embodiment of Ukraine's lengthy desire for independence. By doing so, Ukrainian literature has tried to fill in the political and spiritual vacuum in Ukraine.

This ideological engagement elucidates the general method through which Ukrainian literature can be perceived. It must be viewed not only through aesthetic prism, but first and foremost ideologically, which leads as to the main topic of this article: "The Aesthetic and Ideological Strategies of "New" Ukrainian Literature".

One of the most famous Ukrainian literary critics, Serhiy Yefremov, offered the following classification of Ukrainian literature:

1. Ukrainian literature of the late 14<sup>th</sup> century – the period of national independence, the beginning of Ukrainian literature.

2. Ukrainian literature of the 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries – the period of foreign rule, during which Ukrainian literature was influenced by other literatures, especially by Russian and Polish.

3. Ukrainian literature of the late 18<sup>th</sup> century – the early 20<sup>th</sup> century, which was the period of national Renaissance and rapid development [1, p. 31–33].

Today, it is possible to assert that the third period has been continuing as Ukraine, its culture, and its literature are just beginning to attain a truly separate identity.

I plan to focus primarily on the third period of Ukrainian literature characterized by the process of National Renaissance. One of the main ideological strategies of Ukrainian literature of this period is to describe, regenerate, and glorify the heroic past of Ukraine, especially the Cossack epoch because it was a symbol of the Ukrainian state. To write about the past and Ukrainian history means to create the future of Ukraine.

In the early Renaissance period writing about Ukrainian history was extremely dangerous because Ukraine was part of the Russian Empire and the Russian tsars attempted to suppress any Ukrainian desire for independence. That is why any mention of Ukraine's independence was

strongly frowned upon. Ukrainian writers had to seek different aesthetic methods which could play the function of allegorical Aesopian language and to disguise their real intention of describing Ukrainian history. In this context, the poem *Aeneid* by Ivan Kotliarevsky, a famous Ukrainian writer and the founder of the new Ukrainian literature, is extremely significant [3]. Kotliarevsky used Virgil's plot about Aeneas's journey and adventures. In fact, he was writing about a Cossack leader and his friends. In addition, he offered an elaborate description of Ukrainian life and traditions. The poem was written after a complete liquidation of the Cossack state by Catherine the Great. In other words, Kotliarevsky uses burlesque and travesty as an evident mode of description, i.e., Aeneas's journey. But the reader also sees a latent mode, i.e., the Ukrainian heroes, specifically in this case, the Cossacks.

The topic of Ukrainian history became one of the main themes in Ukrainian romanticism. Historicity was its unique characteristic and made it different from romanticism in its other European nations. Unlike other literary trends, romanticism enjoyed its greatest development in Ukraine. Many scholars explain the prevalence of romanticism by the crucial image of the heart which was so pertinent to both Ukrainian lifestyle and Romantic Movement. The Romantics describe Cossacks as strong, powerful soldiers who were always ready to defend their Motherland. They paid special attention to the Cossack hetmans (leaders) such as Bohdan Khmelnytsky, Dmytro Doroshenko, and Petro Sahaidachny, and described the battles against the Turks and the Poles. The motif of love was also very important for the Romantics. A typical protagonist in romantic poems is a girl who awaits her beloved from battle, or a girl who suffers in Turkish captivity, longs for Ukraine and her Cossack love, or a Cossack returning from battle eager to see his beloved. Sometimes, such plots turned mystical. One example is Shevchenko's *The Bewitched Woman*. With nature in the background (the Dnipro River roaring, the wind blowing) a love drama unfolds. A girl is waiting for her Cossack to return from battle and dies from suffering. The Cossack comes back home and sees her dead. In despair, he takes his life as well [5].

The Cossack theme is very important for Shevchenko. Since he spent most of his time outside Ukraine, the history of the country was his major tool for learning and writing about Ukraine. This "view from the outside" helped him to identify Ukraine as a coherent entity, as a nation. Shevchenko was the first to create the myth of Ukraine, its image as a country, and because of this he is considered to be the greatest Ukrainian poet of all times. Thanks to Shevchenko, Ukraine has acquired an image of a united sovereign nation with its ethnic identity, its language and traditions. Thus, it is safe to say metaphorically that Shevchenko presented Ukraine to his own people, the Ukrainians. Interestingly, Shevchenko's fate

is similar to the fate of Ukraine. He was bought out of serfdom to become a great artist and an independent writer who had faith in Ukraine. As he himself symbolically stated, "The history of my life is part of the history of my Motherland".

The slogan "writing about the people and for the people", which was also supported by Shevchenko, developed as the mainstream ideological and aesthetic principle of 19<sup>th</sup> century Ukrainian writers, who were figuratively called populists or "the writers of the people". The notion of "populism," which in Ukrainian is "narodnitstvo", was attributed to the intelligentsia who directed all their efforts to consolidating the nation. These intellectuals believed that the nation was primarily composed of farmers and peasants. They envisioned their role as that in serving the common people. This intellectual trend of populism was unique because it appeared in literature well before it developed ideologically. First and foremost, it supported the idea of literature as a voice of Ukrainian statehood.

The influence of this kind of Ukrainian literature, oriented towards the common people, was two-fold. On the one hand, the epoch called on literature to serve the people, which was very important for Ukraine, because it promoted unity during the very difficult times of repressions under the Russian tsars. The tsarist policy was predicated on the conviction that the Ukrainian language and culture had never existed in the past and would never exist in the future. As Serhiy Yefremov aptly described it, it was metaphorically "an intermission" in the history of Ukraine. Literature then was a voice of the nation, since it reiterated its existence.

On the other hand, while serving political and ideological purposes, literature gradually began to lose its aesthetic qualities, turning into "a tool" for political proclamations. Most Ukrainian works of art of that period hardly present any aesthetic values. Unfortunately, it is not an exaggeration. It becomes quite obvious if one compares Ukrainian literature of that epoch with Russian or other European literatures.

The most striking examples of this "ambivalence" were in the Ukrainian theater and the drama. The first professional artistic group appeared in 1882, during a period of strong oppression. Surprisingly, it was not in the capital of Ukraine or any major city, but in a small provincial town of Kirovohrad. Then the first Ukrainian theater – later called "the theater of leading figures" – moved to Kyiv where it was a great success. Since no Ukrainian books or newspapers could be published in Eastern Ukraine Ukrainian culture was sentenced to decay, the Ukrainian theater could stage performances about the Ukrainian people, their everyday life and Ukrainian traditions. Paradoxically, the Ukrainian theater was a striking success among the Russians and its actors quickly gained popularity. For



example, Maria Zankovetska, the first national actress, was invited to the Emperor's Theater in St. Petersburg but she rejected the proposal and stayed in Ukraine.

To sustain this success, new theatrical works were needed, which often compelled the actors and producers to author these plays themselves but their own. Often, they were written hastily, which explains their poor aesthetic quality. Besides, they were often written to appeal to the mediocre tastes of undemanding audiences, which restricted and undermined the development of Ukrainian literature. The Ukrainian intelligentsia was gradually losing its national roots, since it turned to more advanced Russian and Polish literatures. The readers of Ukrainian literature were common rural people.

The protagonist of Ukrainian literature in the mid-19<sup>th</sup> century was a serf who fought for his freedom. The classic example is the novel "Mykola Dzheria" by Ivan Nechuy-Levytsky [4]. He narrated a story about an intelligent peasant who wanted to become free and fought against a stubborn landowner. Mykola had to escape and leave his young wife with a baby because the landowner wanted to imprison him. Mykola lost everything: his village life, his family, but, most importantly, his belief in the future. He became a freelance laborer in search of a job. Even after serfdom was abolished twenty years later, Mykola failed to feel free, spending most of his life outside his native village.

In the end of the 19<sup>th</sup> century, Ukrainian literature called for new ways of development. There were two major trends: one was based only on the Ukrainian national literary tradition, while the other one looked toward European literatures.

The latter signified the specificity of Ukrainian modernism. It was a very important change, because the development of Ukrainian literature was no longer seen as an ideology, but rather as an aesthetic phenomenon. The main characteristics of Ukrainian modernism were the borrowing of the best of European qualities along with high esthetics, intellectualism, and special attention to language. Chronologically, Ukrainian modernism was marked by the appearance of two major collections of poetry: *Withered Leaves* by Ivan Franko, and *Clarinets of the Sun* by Pavlo Tychyna.

Ivan Franko, the well-known Ukrainian writer and thinker, incorporates the two trends discussed above, representing both populist literature and modernist literatures. First of all, he thought that the writer must serve the people and sacrifice his own life and his interests for the nation. Early in his literary career Franko wrote poems with revolutionary slogans totally void of any intimacy. The publication of his collection of poetry *Withered Leaves* [6] as unexpected not only for Franko's readers, but for Franko himself too.

One of my students, describing his impressions of the collection, said that he had never come across a male who so openly shares his emotions as Franko does. This collection is generally believed to be about unhappy, unrequited love, which is both correct and false at the same time. The collection also has a deeper symbolism. It is about a person who seeks the meaning of life. Through suffering as well as Christian and Buddhist spirituality, the hero escapes his suffering and achieves nirvana.

As Franko's collection appeared, the sharing one's emotions became not only fashionable but also indispensable. It was a symbol of a new modern esthetic thinking. For the first time in Ukrainian literature, the modernist writer touches on the topic of sexuality, describing not only the human soul but also the human body. It was one of the greatest achievements of Modernism since it offered a new understanding of the human being's essence as a complex combination of the intellect and instinct. The main conflict of human life therefore was transferred by Ukrainian modernists from public life to personal and spiritual life.

New possibilities for Ukrainian literature opened up after the 1917 October Revolution in Russia. First of all, literature was accessed by many new talented writers who came from the countryside and did not always have an opportunity for education. Secondly, many new literary groups appeared, contributing to the revitalization of literature. This revitalization was characterized by formalistic literary experiments. It was a period when many literary directions developed: Symbolism, Futurism, Constructivism, and others. The 1920s was the most dynamic creative period in Ukrainian literature. It was extremely promising and gave hope of revitalization of Ukrainian literature.

The totalitarian epoch under Stalin's rule was the most tragic in the fate of the Ukrainian people and Ukrainian literature in particular: 90 percent of Ukrainian writers were executed and a few also committed suicide.

The most striking example is the life and work of Mykola Khvylovy, an exceptionally talented prose writer. He was a devoted communist who strongly believed in the future of communism. The image of "an ideal commune" as a symbol of a happy future prevails in his prose. Philosophically, he considered communism as a path to the renewal of life. But then Khvylovy had to confront a dreadful reality: communism was incompatible with Ukrainian national identity and Ukrainian statehood. It was a shocking discovery for Khvylovy. He so strongly believed in the communist idea that he couldn't come to terms with the contradictions between Ukrainian nationalism and communist ideology.

Some writers had to reconcile themselves with the totalitarian regime and became so-called "singers of the Communist party". The most tragic

example is Pavlo Tychyna. His first poetry collection was exceptionally successful. First of all, Tychyna worked out his own style, which was called "clarinetism" (from the word "clarinet") which combines sound, color and words [2]. Tychyna's lyrical hero explores the world for himself both internally and externally. Critics believed this collection was the first in Ukrainian literature which targeted the present rather than the past. The most tragic feelings of contemporary life along with the most revolutionary changes, which killed the human within the human being, were the subject matter of Tychyna's poetry. He tried to survive under the totalitarian regime, which prevented him from being an independent writer. Tychyna had to sublimate his genius in order to survive by praising the party. His collections of poetry of the 1930s and the 1960s were hymns in honor of the party.

Many Ukrainian writers tried to escape the totalitarian regime and emigrated to other countries. They continued to write and generate new ideas in opposition to the Soviet system. Consequently, the development of Ukrainian literature split in two directions: the Soviet Ukrainian literature and the Ukrainian Diaspora literature. Their common ideological feature was the predominance of monologue as a specific communicative strategy. While Soviet Ukrainian literature was ideologically influenced by the Soviet regime, oppositional anti-totalitarian discourse was typical of emigrant literature.

The epoch of 1960s marked a new period in the Ukrainian literature. After Stalin's death, Khrushchev harshly criticized his policies, beginning the period of the so-called "thaw". Writers tried to focus again on the importance of human life, which was neglected by the totalitarian regime. They started paying closer attention to the importance of the national ideas for everyone.

In the late 1960s and early 1970s, the period of the so-called "thaw" ended, which caused a division in the camp of the writers of the sixties: some supported the ideology of the state, others preferred to withdraw from participation in political life and stopped publishing their work, still others became dissidents.

Ukrainian dissidents denounced the national policies of the Communist Party. Most of them were imprisoned as a result of such criticism. Vasyl Stus is the most famous of the dissident writers. During his life, he was little known in Ukraine, because for Soviet Ukraine Stus was a political threat. At the same time, some of Stus's collections were published outside Ukraine and were a resounding success. He was even nominated for the Nobel Prize. Ukraine stood a unique chance to have its first Nobel Prize winner, but, unfortunately, Stus died under unknown circumstances, by this I mean he was probably assassinated by the KGB, a month before the decision on the Nobel Prize was to be announced.

The period of perestroika and then the dissolution of the Soviet Union opened new promising prospects for Ukrainian literature. After a very long period as an "isolated" culture, Ukrainian literature began to explore and employ world's literary models. Again, Ukrainian literature had two paths of further development.

The first was the use of literature as a means of creating a new Ukrainian nation. It meant that Ukrainian literature was again restricted by its political role. The second was to use the aesthetic standards of postmodernism. It was the best way to create new aesthetic qualities for Ukrainian literature, which at the same time marked a rather dangerous direction of its development. Western postmodernism developed as a result of exhaustion from the traditions of structural thought. Ukrainian literature has a "disconnected" tradition, because during the Soviet times it was atypical of the traditions of Ukrainian literature at the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

The second direction proved to be more important for Ukrainian literature. The group *Bu-Ba-Bu* (burlesque, bluster, buffoonery) was the most successful Ukrainian postmodernist project. The group satirized Ukrainian symbols and traditions, which had helped to create a new national literature free of the trite motifs of the Ukrainian tradition.

The postmodernist perspective continued in the very famous novels by Yuri Andrukhovych and Oksana Zabuzhko. For example, Zabuzhko attracted the attention of many Ukrainian readers by her scandal novel *Field Work in Ukrainian Sex*.

Today, Ukrainian literature has many new opportunities to develop but also faces many new challenges. Among them are the promotion of publishing business and book sales as well as supporting Ukrainian-speaking writers. We can assert that Ukrainian literature continues to develop and establish its own identity.

### Literature

1. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.

2. Ранні збірки поезії Павла Тичини / переклад, передмова від перекладача і примітки Михайла Найдана ; передмова Віктора Неборака / *The Complete Early Poetry Collections of Pavlo Tychyna / Translated with a Critical Introduction and Notes by Michael M. Naydan. Guest Introduction by Viktor Neborak.* – Львів : Вид. "Літопис", 2000. – 432 с. (Українською та англійською мовами).

3. Kotliarevsky Ivan. *Eneida / Ivan Kotliarevsky // The Ukrainian Poets 1189–1962 / Trans. C. H. Andrusyshen and Watson Kirkconnell.* Published for the Ukrainian Canadian Committee by the University of Toronto Press in Toronto in 1963. – P. 36–47.

4. Nechuy-Levytsky, Ivan. Mykola Dzheria. Translated by Oles Kovalenko. with editorial revisions by Maxim Tarnawsky [Електронний ресурс] // – Режим доступу:

5. <http://www.utoronto.ca/elul/English/218/Mykola-Dzheria.pdf>. – Назва з екрана.

6. Pliushch Leonid. *The Bewitched Woman* and Some problems of Shevchenko's Philosophy / Leonid Pliushch // *Shevchenko and the Critics 1861–1980* / edited by George S. N. Luckyi, translations by Dolly Ferguson and Sophia Yurkevich, introduction by Bohdan Rubchak. – University of Toronto Press, 1980. – P. 454–480.

7. Withered leaves. Lyrical drama [of] Ivan Franko ; trans. from the Ukrainian by Ivan Teplyi. – Lviv : Spolom, 2006. – 133 pp.

**Письменник, породжений відчаєм:  
до проблеми духовного самовизначення Ф. Кафки**

*У статті йдеться про юдейський компонент проблеми духовного самовизначення Ф. Кафки.*

*Ключові слова: проблема духовного самовизначення, юдейський компонент.*

*В статье идет речь об иудейском компоненте проблемы духовного самоопределения Ф. Кафки.*

*Ключевые слова: проблема духовного самоопределения, иудейский компонент.*

*This paper deals with the judaical component of F. Kafka's spiritual self-identification's problem.*

*Key words: spiritual self-identification's problem, judaical component.*

*"У тебя неверное представление о сущности дела, – сказал священник. – Приговор не выносится сразу, но разбирательство постепенно переходит в приговор". Ф. Кафка. "Процесс" [1, с. 237].*

Юдейська складова духовного самовизначення Ф. Кафки досі є найгострішою серед дискусійних проблем вивчення його творчості. Це пояснюється багатьма причинами, насамперед невизначеним ставленням Кафки до свого єврейства. "Что у меня общего с евреями? – питався Кафка у щоденнику (запис від 8 січня 1914 р.). – У меня даже с самим собой мало общего, и я должен бы совсем тихо, довольный тем, что могу дышать, забиться в какой-нибудь угол" [2, с. 199]. Та й сама дотичність постаті Кафки до горезвісного "єврейського питання", з приводу якого він і сам чимало іронізував, і без його участі провокує конфлікт інтерпретацій. Тож зрозуміле прагнення шанувальників Кафки "вберегти" його спадок від монополізації єврейством<sup>1</sup>.

Наразі можна окреслити кілька напрямків попередніх дискусій щодо релігійності письменника. Вектор заглиблення Кафки в

---

<sup>1</sup> Показовою в цьому сенсі є думка Євгенії Волощук: "О бродовском моноеврейском прочтении Кафки сегодня и говорит нечего: будь это так, то за время, истекшее после смерти писателя, его книги заняли бы место рядом с книгами похожих на него австрийцев – немецкоязычных евреев из удаленных от метрополии регионов Дунайской империи, К. Э. Францоа или А. Маргул-Шпербера" [3, с. 68].

юдейську традицію, як систему духовних орієнтирів Кафки і витоків його творчості, першим визначив М. Брод [4]. Втрату Кафкою цих орієнтирів найбільш послідовно обстоював В. Беньямін: опонуючи М. Броду і його наступникам у теологізації Кафки (Х. Й. Шепсу, Б. Рангу, В. Хаасу) [5, с. 75–76], він убачав у постаті письменника відступника юдаїзму, чиї тексти відтворюють "хворобу традиції": Агаду у стані зіткнення "з правилом і порядком учення, з буквою і духом Галахи"<sup>1</sup> [5, с. 101].

Серед тих, хто відмовляв Кафці у будь-якому віросповіданні, найбільш категоричну позицію мав Г. Блум. Він уважав, що "Кафку не можна назвати ні єврейським скептиком, ні гностиком, ні еретиком", бо він відкидає будь-які авторитети і говорить про своє внутрішнє єство "з чисто єврейською негацією" [6, с. 522,524].

Думку більшості сучасних дослідників, що свідомо уникають "поверхової міфологізації" (Г. Андерс) творчості Кафки незалежно від змістового наповнення, найбільш переконливо висловив Р. Робертсон. Простежуючи зв'язки текстів Кафки з Кабалою, він прийшов до висновку, що у Кафки "образність релігії справджується як вираз релігійного імпульсу, проте є хибною як його інтерпретація" [6, с. 521]. Такий погляд, хоч і спрямовує на художній вимір текстів Кафки, позбавляє цілісного бачення його творчості. Тому дискусія про духовне самовизначення Кафки досі триває, набуваючи нових акцентів.

Концептуально новою в цьому контексті видається розвідка Євгенії Волощук, де творчість Кафки розглядається вже крізь призму світоглядних пошуків доби постмодернізму. Підсумовуючи попередні дискусії про релігійність Кафки, дослідниця пропонує певною мірою компромісну версію, що, зважаючи на численні спроби спростування Брода, справді стає словом на його захист<sup>2</sup>. Волощук також не погоджується з юдейською детермінованістю переконань Кафки. "Может быть, – припускає вона, – кафковская тоска по Абсолютному, как хотелось видеть Броду, и не была лишена еврейской подпочвы, но не из этой подпочвы она вырастала. Напротив, из "переживания Абсолютного" вырастал интерес писателя к иудаизму (вспомним перечисляемые Кафкой через запятую сионизм и антисионизм), равно как и представления Кафки о совершенстве творчества или идеальной полноте жизни" [3, с. 80].

Ясна річ, ніхто не заперечує єврейське походження Кафки, тож загальною тенденцією дискусій про переконання письменника, стає

---

<sup>1</sup> Галаха і Агада – відповідно законодавча та ілюстративна частини Талмуду (Усної Тори).

<sup>2</sup> Таку назву має відповідний розділ книги [3, с. 79].

розмежування духовного самовизначення Кафки і його національної ідентичності<sup>1</sup>.

Таке бачення доволі закономірне з огляду на співмірність духовного і національного в юдейській і християнській традиції. У християнській парадигмі обраним народом є уся Церква Христова, тож зв'язку між духовною і національною ідентичністю насправді не існує, бо одна спростовує іншу<sup>2</sup>.

З погляду юдейської традиції, духовна і національна ідентичність тотожні, бо одна визначає іншу. Господь, укладаючи Угоду з Авраамом, обрав народ для виконання духовної обітниці [Бут. 17]. Відлік історії єврейського народу бере початок від отримання Моїсеєм Закону Божого [Вих. 20]. Відтак і сама ця історія ортодоксальним єврейством сприймається як втілення обітниць, даних Богові, де будь-який відступ від умов Завіту є відпадинням від Творця. Однак і цей відступ не спростовує Угоду. Тож від народження єврей покликаний виконувати обіцяне Богові Авраамом. Відповідно традиція не розмежовує поняття "єврей" та "юдей".

Кафка мало висловлювався про своє ставлення до юдейства. Його щоденникові записи (принаймні до 1920 р.) засвідчують лише "зовнішній сюжет" цих взаємин. Можливо тому, що, не ставлячи під сумнів своє єврейство, довгий час Кафка сприймав його загалом як щось зовнішнє щодо себе: спосіб життя (єврейське гето), обрядовість (синагога), культурний осередок (єврейський театр, ідиш література), національну меншину на межі вимирання (Хаскала<sup>3</sup>), зрештою вчення (Талмуд, хасидизм<sup>4</sup>, сіонізм) [2].

Внутрішній вимір духовного самовизначення Кафки певною мірою простежується у його "Листі до батька" (1919). Кафка зізнавався, що тричі змінював своє ставлення до юдейства і пояснював це батьківським впливом – тим, що батько, дорікаючи йому за невиконання належного, сам не сповідував того, що виконував [1, с. 1065–1069].

Та насамперед історія заглиблення в духовну традицію у викладі Кафки постає як процес усвідомлення особистої провини. З

---

<sup>1</sup> Це дуже нагадує зміст сучасних дискусій про "російського" й "українського" Гоголя.

<sup>2</sup> Можливо тому, втрачаючи духовні орієнтири, ми тримаємося за національні, як у випадку з Гоголем.

<sup>3</sup> Хаскала (давньоєвр. – "Просвітництво") – рух серед євреїв Європи, що тривав з XVIII ст. і був спрямований на культурну асиміляцію єврейства.

<sup>4</sup> Хасидизм ("хасид" – давньоєвр. – "благочестивий") – народний релігійний рух, що був започаткований Ба'ал-Шем-Товом (Ісраелем бен Еліезером) у XVIII ст. серед євреїв України і став найчисельнішою течією в сучасному юдействі.



дитинства Франца охоплювало почуття провини перед батьком, як вищою інстанцією, що була посвячена в таємне знання (храмової служби, Святого Письма) і водночас навіювала синові страх перспективою його долучення (наприклад, читанням сувоїв Тори) [1, с. 1065–6].

З роками він почувався винним через провину батька, що майже втратив віру і в прагненні принаймні дотримуватися правила не зміг дати синові справжнього релігійного виховання. Францові батьків спадок, що зводився до виконання приписів, видавався тягарем. "Я не знав, що еще можно сделать с этим грузом, – писав він, – кроме как пытаться побыстрее избавиться от него; именно это избавление и казалось мне наиболее благочестивым актом" [1, с. 1066].

Згодом таке ставлення до батькової провини сприйматиметься Кафкою як його "зловмисна зрада" батька [1, с. 1066]. А "пошук спасіння в юдаїзмі" обернеться для нього відчуттям метафізичної провини – гріха. Бо батькові сподівання щодо виконання синівського обов'язку чи укладання шлюбу, що їх нездатний був справдити Франц, отримують законні підстави і призведуть до його конфлікту з Законом<sup>1</sup>.

Тож не випадково образ батька в "Листі" набуває атрибутів Творця, а відступництво Кафки – масштабів гріхопадіння. "Если бы мир состоял только из Тебя и меня – а такое представление мне было очень близко, – писав Кафка, – тогда чистота мира закончилась бы на Тебе, а с меня, по Твоему совету, началась бы грязь" [1, с. 1077]<sup>2</sup>.

Стосунки з батьком, що їх намагався з'ясувати Франц за допомогою свого писання [1, с. 1069], були своєрідною проекцією його взаємин з юдаїзмом. У листі до М. Брода (в червні 1921 р.) Кафка зізнався: "Больше, чем психоанализ, мне в данном случае нравится сознание, что этот отцовский комплекс, которым кое-кто духовно питается, относится не к невинному отцу, а к еврейству отца. Уйти от еврейства, по большей части при неявном согласии отца (эта неявность была возмутительна), хотело большинство начавших писать по-немецки, они этого хотели, но задними лапками прилипли к еврейству отца, а передними не могли нащупать никакой новой

---

<sup>1</sup> В юдаїзмі шлюб вважається священним обов'язком чоловіка, бо благословляючи свої творіння, Господь звелів їм плодитися [Бут. 1:28]. А заповідь з першої Скрижалі Завіту: "Шануй батька свого і матір свою, і добре тобі буде, і довго житимеш на землі" [Вих. 20:12] визначає взаємини з Творцем: нешанобливе ставлення до батька є злочином проти Бога.

<sup>2</sup> Зі зниженою конотацією ця ж думка відтворена у "Перевтіленні", де яблуку, кинуте батьком (гріх прабатьків), застрягло і загнилось у тілі сина-комахи, що втратив подобу Творця.

опоры<sup>1</sup>. Отчаяние, порожденное этим, служило для них вдохновением..." [7, с. 326].

Відчай, про який ідеться, став домінантою не лише духовного самовизначення Кафки, а й станом усього сучасного йому покоління європейського єврейства. Негативне віддуння руху Хаскали, прихильники якого ("маскилим" – давньоєвр. "просвічені") закликали євреїв відмовитися від традиційного мислення і долучитися до світової культури, поступово призводило до обернення юдаїзму в світську традицію і до втрати єврейством його духовної ідентичності.

В цьому контексті втеча Карла Росмана з батьківської домівки до Америки (Нового Світу) може читатися як спроба героя уникнути свого призначення, що стає ерзацом його духовного шляху (до Обіцяної Землі)<sup>2</sup>. В проєкції "Листа до батька" роман "Зниклий безвісти" – це втілення Кафкою його дитячих страхів. На відміну від інших Кафкових героїв, Карл ще не відчув на собі усього тягаря Закону, а тому ще невинний. "Росман и К., – зазначає Кафка у щоденнику, – невинный и виновный, в конечном счете, оба равно наказаны смертью, невинный – более легкой рукой, он скорее устранин, нежели убит..." [2, с. 267].

"Процес" відтворює той етап духовного самовизначення Кафки, коли гніт батькового Закону позбавляє його життя. Йозеф К. в інший спосіб опирається призначенню – припису всюдисущого Суду: з'ясування ним своєї провини (невиконання Закону) і стає її спокутою, так що лише згода з вирокком може зупинити процес. Та ж ситуація повторюється у новелі "Присуд"<sup>3</sup>, де провинна Георга перед батьком спокутується виконанням батькового вироку.

В обох випадках смерть має ритуальний характер очищення. У "Процесі" страта Йозефа К. в нагадує жертвоприношення – заклання жертвовної тварини, а занедбана каменяря, де все відбувається, – зруйнований Єрусалимський Храм. Кам'яна брила, на котру кладуть приреченого, є водночас і Скрижаллю Завіту<sup>4</sup> – початком шляху до Творця, і вітарем (Святая Святих)<sup>5</sup> – його кінцевою метою. У

---

<sup>1</sup> Ентомологічні асоціації знову нагадують перевтілення Грегора Замзи в комаху зі слабкими й водночас липкими лапками.

<sup>2</sup> Одним з таких просвітницьких проєктів була ідея Т. Герцля щодо створення єврейської держави за світським зразком в Аргентині, поза межами Обіцяної Землі.

<sup>3</sup> Що так само була пов'язана з розірванням заручин Франца з Феліцією.

<sup>4</sup> "Что означают вчерашние констатации сегодня? Они означают то же самое, что и вчера, они верны, – вот только кровь сочится между большими камнями Закона" [2, с. 322].

<sup>5</sup> Сказав Господь Мойсею: "Если же будешь делать Мне жертвенник из камней, то не сооружай его из тесаных. Ибо, как скоро наложишь на них тесло свое, то осквернишь их" [Вих. 20:25].

"Присуді" самогубство Георга, що кидається з мосту, співвідноситься з обрядом Ташліх<sup>1</sup> – символічним скиданням своїх гріхів у воду в перший день Рош-га-Шана (Нового року).

В обох творах міра провини і покарання визначається батьком: гріх прабатьків, що успадковується кожним коліном, водночас спричиняє провину і стає засобом покарання. У "Процесі" на причетність батькового роду опосередковано натякає знаряддя страти – ніж м'ясника<sup>2</sup>. У "Присуді" втіленням батькового боргу стає сам батько, чия нечиста білизна загострює синове відчуття провини. Незадовго до виконання присуду Георг піднімає батька на руки, як дитину, неначе зважаючи цей тягар перед тим, як його позбутися.

Обох героїв споріднює і міра беззаконня: гріх настільки іманентний їхній природі, що викоринити його можливо лише разом з ними. Тому Георг приймає кару водою, ховаючи в ній свою провину, а Йозеф К., помираючи від ножа, уподібнюється нечистій тварині: " – Как собака, – сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его" [1, с. 252]<sup>3</sup>. В "Листі до батька" Кафка знову повторює ці слова як вираз набутого ним безмежного почуття провини [1, с. 1064]<sup>4</sup>.

Роман "Замок" відтворює метафізичну проекцію самовизначення Кафки і його усвідомлення духовної провини – перед Творцем. В "Замку" вже не йдеться про звинувачення і страту, а покарання не приходять іззовні. Натомість землемір К. сам ставить під сумнів своє призначення Замком і законність перебування в Селі. Образ Замку – це та ж Брама Закону, відкрита для селянина у "Процесі". Син кастеляна Замку, який повідомляє новоприбулому землемірові: "Эта Деревня принадлежит Замку, и тот, кто здесь живет или ночует, фактически живет и ночует в Замке" [1, с. 253], – виконує ту ж роль, що і сторож біля Брами, попереджаючи героя про дозвіл.

Незважаючи на покликання, і селянин, і землемір не наважуються наблизитися до мети, тому решту життя чекають нового припису<sup>5</sup>. Їхнє очікування, що віддаляє їх від Творця – це і є вирок.

---

<sup>1</sup> Ташліх (давньоєвр. – "кидати") – походить зі слів пророка Міхея: "І Ти (Бог) кинеш їх гріхи у глибини моря" [Міх. 7:19].

<sup>2</sup> Відомо, що Герман Кафка був сином сільського різника.

<sup>3</sup> В його словах також вчувається натяк на батька, що відгукнувся на дружні зв'язки Франца з єврейськими акторами прислів'ям: "Заснеш із собаками – прокинешся з блохами" [1, с. 1044].

<sup>4</sup> Можливо, кількість сторінок у рукописі роману (316) не випадково є зворотним відбитком числа заповідей (613) у талмудичному викладі, вказуючи на "повноту невиконання" Закону.

<sup>5</sup> Єврейська ідіома, котру, на думку Сінтії Озик, Кафка міг мати на увазі в образі селянина, – "людина з села" (am ha'arezt – дослівно – "людина з землі" – Л. О.) означає грубе чуттєве сприйняття світу, непроникне для поклику Духу [8].

Вирок – людині, приземлений першородним гріхом, що зробив істину неочевидною для неї, а тому спонукає її постійно переконуватися в тому, що є істина?; або ж постійно вагатися: що, є істина?<sup>1</sup>

Землемір К. уособлює ідею обраності – як той, що наслідують землю, але не здатний виконати покладену на нього місію, Він і сам не певний, що є землеміром. А його недолугі спроби дістатися Замку чужими стежками не просто виводять його на хибний шлях, а й укорочують йому життя.

Мойсей, що був прообразом землеміра К, також мусив міряти Обіцяну Землю разом з народом, що всупереч волі Творця, не зважився туди увійти [Числ.]. Він і сам не наслідував землю, бо поділяв зі своїм народом його провину перед Творцем [Втор.]. Однак Кафка вбачав у його долі передусім трагічну недосяжність Святої Землі: "Моисей не дошел до Ханаана не потому, что его жизнь была слишком коротка, а потому, что она человеческая жизнь" [2, с. 317].

Як і Мойсеєві, Кафці судилося бути сином обраного народу, що забув про свою обраність. Його герої, звідусіль гнані і переслідувані, покійно приймають присуд або приречено чекають на вирок. Вони не здатні бодай наблизитися до Божественного Сяйва Закону, що світить крізь відчинену Брану. Духовне покликання не стає для них джерелом надії, а навіює лише страх і відчай. Своє єврейство Кафка сприймав як вирок, винесений Богом, котрий неможливо відмінити. Бо людина неспроможна виконати Закон, а іншого шляху до Бога не існує. "Есть цель, но нет пути; – писав Кафка, – то, что мы называли путем, – это промедление" [1, с. 1013].

*Р. С. – Нет, – сказал священник, – вовсе не надо все принимать за правду, надо только осознать необходимость всего". Ф. Кафка. "Процесс" [1, с. 246].*

### Література

1. Кафка Ф. Избранное / Ф. Кафка. – СПб., 1999.
2. Кафка Ф. Дневники / Ф. Кафка ; пер. с нем. Е. А. Кацевой. – М., 1998.
3. Волощук Е. Хроника странствий духа. Этюды о Франце Кафке / Е. Волощук. – К., 2001.
4. Брод М. Франц Кафка. Биография / М. Брод // О Франце Кафке. – СПб., 2000.
5. Беньямин В. Франц Кафка / В. Беньямин. – М., 2000.

---

<sup>1</sup> У щоденнику за 10 лютого 1922 р., під час роботи над романом, Кафка наводить притчу про вояків, що проходячи повз хатину полководця по черзі виходять із колони і заглядають у вікно, втискаючи обличчя в шибку, аби переконатися, чи він там ще є? [2, с. 332–333].

6. Блум Г. Кафка: канонічна наполегливість та "непорушність" / Г. Блум ; пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа // Західний канон: книги на тлі епох. – К., 2007. – С. 514–531.
7. Кафка Ф. Дневники. Письма / Ф. Кафка. – М., 1995.
8. Озик С. Невозможность быть Кафкой [Електронний ресурс] / С. Озик. – Режим доступу:  
<http://spintongues.vladivostok.com/ozick.htm>. – Назва з екрана.

### Poetics of modeling realism in modern Ukrainian drama plots

*У цій статті автор розглядає особливості поетики моделювального реалізму у п'єсах О. Росича "Останній забій", І. Липовського "Ріка Граната" та "Вокзал і люди", А. Крима "Євангеліє від Івана". Дослідниця звертає увагу на своєрідне мозаїчне поєднання у аналізованих драмах елементів реалізму, екзистенціалізму та театру абсурду, символізму й психологізму при чіткій структурованості, динамічних і виразних сюжетних лініях. Для сюжетно-образної системи сучасної української драматургії притаманний мистецький синкретизм у способах вираження, симультанне використання прийомів театру, кіно та живопису.*

*Ключові слова: сюжет, моделювальний реалізм, ініціація.*

*В этой статье автор рассматривает особенности поэтики моделированного реализма в пьесах А. Росича "Последний забой", И. Липовского "Река Граната" и "Вокзал и люди", А. Крыма "Евангелие от Ивана". Исследовательница обращает внимание на своеобразную мозаику в анализированных драмах, состоящую из элементов реализма, экзистенциализма и театра абсурда, символизма и психологизма при четкой структурированности, динамичных и выразительных сюжетных линиях. Для сюжетно-образной системы современной украинской драматургии характерен творческий синкретизм в способах выражения, симультанное использование приёмов театра, кино и живописи.*

*Ключевые слова: сюжет, моделирующий реализм, инициация.*

*In present paper the author reviews peculiarities of poetics of modeling realism in the plays "Last face" by O. Rosych, "Gamet, the River" and "Railway station and people" by I. Lypovskyi, "Gospel of John" by A. Krym. The researcher pays attention to the original mosaic connection of the elements of realism, existentialism and theater of absurd, symbolism and psychologism in the plays under analysis due to distinctive structure, dynamic and expressive story lines. Artistic syncretism in the means of expression, simultaneous use of theatrical, cinema and pictural art means is peculiar for plot and image-bearing system of modern Ukrainian dramaturgy.*

*Key words: plot, modeling realism, initiation.*

The texts of modern Ukrainian drama simulate reality, imbuing it with transcendental reflection, psychoanalytic experiments, ironic "life play",

symbols of neo-baroque and romantic worldview, tragic manifestations of modernism and "scrappy" postmodern consciousness, exhibit focusing on the ontological problems of life, understanding the existential problems of individual choice.

Certain features of poetic manner of dramaturgy of the period under consideration have been the research subject of the papers by O. Bondarieva, L. Bondar, N. Veselovska, T. Hundorova, M. Hutsol, V. Danylenko, B. Zholdak, L. Zaleska-Onyshkevych, N. Miroshnychenko, R. Tkhoruk, M. Shapoval. Modern Ukrainian dramaturgy with prevailing poetics of modeling realism as a postmodern phenomenon has not been thoroughly studied which makes our study urgent.

Objective of the article is to define main features of poetics of modeling realism in the plots of modern Ukrainian dramaturgy.

The objective can be achieved by fulfillment of the following tasks:

- define specific features of plots of modeling realism;
- view features of existentialism in the analyzed plays;
- follow the structural play of archetype codes and define their role in structuring of narrative matrix.

Volodymyr Danylenko defines the state of contemporary Ukrainian drama as a "theater in the drawer", in his review he analyzes tragicomedy "Last face" by Oleksii Rosych. He stresses the social urgency of the latter, "about the deadlock into which the working class of Donbass got after the collapse of the Soviet Union. (...) The whole play is imbued with the spirit of the tragic doom of people brought to the state of plough cattle, which are allowed neither live or die. Miners and their families pushed by the society beyond the boundaries of human existence have not lost a sense of humor, courage and generosity" [2, p. 320–321].

The plot of the drama "Last face" by Oleksii Rosych is built into one single unit out of several whole life episodes and the fates of its characters. The play is marked by the techniques peculiar to the cinema – occasional inclusions of simultaneously unfolded events are deepened by psychoemotional perception of actions that are happening; combination of life / home stories of leading characters. Thus, desperate miners (Vovka, Vitka, Romanych, Andiukha, Zooloh) decide to go down into the pit and bury themselves out there hoping for posthumous compensation for their families that will break the vicious circle of hopelessness. The structure of the drama is sometimes associated with the structure of baroque drama and stage space division, but the story of the modern playwright the "underworld" denotation of mine takes a slightly different perception. It is not only a place of their only income – a place of initiation – for the former teacher of zoology who is not able to look at the emaciated, feeble and

exhausted by constant malnutrition children of miners; Romanych who keeps the body of the deceased friend Busok in the refrigerator to trip into the face and in this way help his granddaughter to get compensation. In this play, impressive power and monumentality of true, the whole man is reflected in the images of ordinary people. They are willing to go to death for the sake of saving their families, hoping to give them a chance for better life.

Their last tripping into the face – immersion into the bosom of the Earth, a way to Self, which is embodied into the image of God. One of the main characters – Vovka, having decided to do this, states: "Guys, if I meet this God out there, I will beat him up", and his words are followed by Romanych's: "I'm with you" and Vitka's "After me". But the men go to church being aware of the sin they are going to commit, as love, no matter how paradoxically this sounds, is a compulsion for their actions. This is love for their wives who get beaten up every day; children who struggle for their living or who cannot enter either medical college or conservatoire for several years in a row; sick mother who has no money to buy anesthetics; beloved girlfriend who has already got compensation for her father's death and he is a ragamuffin... Thus, the play is filled not with a motif of theomachy but a motif of a Human being, who is searching for truth, higher equity for oneself and people around, addressing God.

Although the suicide attempt has an optimistic ending: "a coal rock breaks down from above and the auditorium is pierced by a bright, rich light beam... The crash becomes harder. Dazzling light beam... SCREAM FROM ABOVE: GUYS, HOLD ON! SALVATION IS NEAR! THE BEGINNING..." [5, c. 469]. However, the salvation in this plot is not the final projection of the initiation model or symbolic death.

A different model of modern reality is proposed by Ihor Lypovskiy in his drama "Railway Station and People" [4]. Topos of the railway station comes as a laminar place – a boundary which people start their way from and always return to, and at the same time it is demonologized: "Are you, railway station, just a head of the monster called a world!" (...) And a trunk of that monster is huge like a furnace, bottomless like mountain lakes and insatiable like an abyss. People enter it – some on their own will, some under compulsion – and one can only hear a distant voice from the inside – either moan, or satisfied rumbling" [4, c. 256]. The characters of this play are rather symbols or allegories, which arise within the context of information society of total "globalization". The plot is structured according to the principle of binary opposition – confrontation of this (the Motherland) and other world (foreign countries represented by Italy and Greece where women go in search of a living).



The motif of loneliness is determinative in this play, being revealed in the fate of almost all its characters. Granddad Ilko is lonely as his consciousness refuses to accept the fact that his three sons are dead, that's why hoping for a miracle he looks out for them every day at this station. As his fellow villager Mrs. Vokzalna (a daughter of Mytro Khytryi) says about him – "a person – different from us, a fragment of the past life who bothers everybody, who is being pushed by everybody as he is not in time with the crazy pace of modern life, this wild turmoil. (...) Have you seen a person dressed differently from others wearing the clothes of your ancestors in this grey, featureless crowd, when you see him – stop, look attentively – he might be the last!" [4, p. 254–255]. Lonely and unnecessary old Italian – señor Juseppe – embodiment of a special type of earning "at home", who was like a luggage sent to this railway station but they forgot to take him back, just left a cover letter. A story of the war between tsar Horokh and mushrooms becomes a code of escape for two lost in the pace of modern life granddads. They understand each other without interpreters, as kindness, sympathy, and humaneness don't require interpretations and help them solve this paradoxical situation, because as granddad Ilko (archetype of Wise Old Man) sums up: "Well, my friend, that's what we have come to: nobody needs us, I see there is something wrong there where you are from that they send old men into the wide... What is happening in the world?" [4, p. 243].

A complex – ambivalent image, which is traced simultaneously in two planes: realistic (a man, whose wife went abroad to earn better living and took their daughter with her) and symbolic (the one, who sells flowers from glass, becomes glassy himself and can get broken towards evening). His loneliness had sense – a daughter in another country. He had not broken into pieces, and has preserved a human in himself, a loving father and husband. But fragile mental equilibrium has been destroyed by the news that his daughter got married without letting him know. The wife who has come for vacation values only property (a flat).

Three women in search of better living who get to the station at the same time have only different wigs (white, yellow, red), but are united by female misery. Their symbolic images project the archetype of Great Mother/the Terrible. In the play "A Liar from the Lithuanian Square" by Oleksandr Irvanets a man is ashamed to confess that he is Ukrainian and he passionately tries to convince a policeman of his love for European Union. The playwright confabulates time and space of the railway station, even creates railway myths about tragic love between conductors Marichka and Ivan, whose shadows still roam about the tracks.

Modeling realism achieves an effect of certain anthropomorphization of foreign Differentness through the means of symbolism, thus, creating

virtually living picture – illustration of the archetype "blue are the hills that are far from us". At the same time in the plots of this period Ukrainian phenomenon of social orphanhood (children of people who went abroad in searching of better living, their parents, and spouses) becomes extremely evident.

Main characters of Ihor Lypovskyi's play "Garnet, the River", River and Investigator, are abstracted as well. Banal opposition a criminal – investigator has been slightly coloured with psychological sketches from Sigmund Freud. River identifies her mother as characterless, rises against those who "crush us on the pedestrian crossings, those law enforcing agents who sell drugs, those faceless monsters who want bribes for performing their state duty and when the legs look good they want to "get paid with sex", as they allow themselves to frolic..." [3, p. 9]. This is a girl with Eton crop, who does not like radio point and "loud" singing of Baiko sisters, considers herself totally free which, as Investigator thinks, indicates the signs of psychotropic influence.

The space of prison sell expands, and the line between day and night becomes flared. Investigator sees nothing in the sell, and blindness which captures her reminds of another absurdist hero of Samuel Bekket's play "Waiting for Hodo" Potstso. Instead of investigating, she chases spiders, ignoring the warnings of the girl that this is a bad sign. This episode decodes the plot of apocryphal writings about spiders which covered the entrance into the cave where Virgin Mary hid with her son from Herod the king of Judaea's warriors.

Eventually, characters switch places and River tests Investigator, by illustrating her assumptions with excerpts from life practice of gender psychology and sociology. A bluestocking who has nothing to do but "reluctantly go to work. Here she is: juvenile criminal who made a stab at the sacred – indestructible social system. Does not matter that it is rotten and smells worse than a close-stool but it gives an opportunity to make a career... And you have seized it..." [3, p. 7].

The author demonstrates conceptual gap between essence and name, body and mind, originality and public reality which we present to the society. Distinctive twinning of Investigator and River demonstrates their confusion in the labyrinth of their own "Self", realizing social and life "mismatch" with the situation. The topic of searching for universal code while entering the being and beyond – is through. River tries on bound texture of lattice which symbolizes intrusion by the society artificial, partially profaned moral norms, material and social welfare. Jan Bodriar states that the authorities speculate in real, crisis, new development of artificial objectives (social, economic, political). It's a life-and-death-issue for them. But it's too late" [1, p. 37].

Struggle with nonexistence is typical of the poetics of drama of the Absurd, even terrorist sabotage has turned to be ineffective as "everything the grenade was filled with, came through everyone not having touched anything around, because everything around – is a big NOTHING...we have made an error!" [3, p. 13].

Anatolii Krym in the plot of drama "Gospel of John" [3] alternates "crying" and "glorifying" (H. Shton) matrix of Ukrainian national myth, actively receiving the concepts of "land", "nation", "faith" in both projections. Social myth dominates over national where latent stereotype codes developed by social and realistic canon can be seen. These codes show through the nature of main hero (instead of bank loan he got party membership) as well as in the post totalitarian modeling of simulacrum of cosmogony on the same principles: "too the bottom, and after..." Archetype of home rises through the image of unfinished house which is a metaphor of chaos and mayhem, having engulfed the country when the high pathetics of intentions and dreams faces strict realia of market relations of post soviet format.

The plot is formed as antileaflet of transition ages with a view to "post totalitarian epoch", and the material for reflecting within the nature of Ivan "village psychology" has probably been also taken from the report of the last secretary general. Petro Hyhorovych, who possesses old life wisdom for preserving body and spirit despite all authorities and reforms, is probably the only true character in Anatoli Krymov's play. Foreseeing moral and financial reprisal against his friend, he decides to hide "five tones of wheat", "swine", spare parts for tractors, being sure that it is easy to assemble a tractor out of two others.

Farmer Ivan's love for land is identical with national character and mentality of the Ukrainians. Head of village council – Hryhorii – is an image of a sad clown, who was thrown by the King (soviet system) to the wolves, i. e. his former employees, in a plundered state with all its problems and failures. Makukhovych personifies local district authorities, and Voldyriuk, the banker, can be seen in the context of classic personality of Hlytai. Accountant Vasylyna, head of village council Hryhorii – it seems that all of them are stuck morally and psychologically in the past.

The play, despite its name, stated in the context of Christian discourse is deprived of religious pathos and main concept – the Good News. An image of main character farmer Ivan elicits associations with a type of romantic soviet top performer of village development period in one of leading collective farms, who suddenly got into realia of hostile capitalism.

Due to dichotomy between real and unreal cultural universals find their artistic implementation. Modern playwrights implement main philosophical

concepts of existentialism, breaking the boundaries of daily routine and illusions in their absurd manifestation; instead antagonism between a system and an individual is projected into the plane of confrontation of collective and individual subconscious within the context of creating simulacra for each other. Absurd situations are being modeled simultaneously in allegoric and psychological plane.

### Reference

1. Bodriar J. Symuliakry i symuliatsiia (Simulacra and simulation) / J. Bodriar translated by V. Khovkhun. – K. : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2004. – 230 s.
2. Danylenko V. Lisorub u pusteli: Pysmennyk i literaturnyi protses [Woodcutter in the desert: Writer and literary process] / V. Danylenko. – K. : Akademydav, 2008. – 352 s.
3. Krym A. Yevanheliie vid Ivana : trahikomediiia (Gospel of John: tragicomedy) / A. Krym // Yevanheliie vid Ivana : piesy. – K. : VTS "Prosvita", 2006. – S. 3–76.
4. Lypovskyi I. "Rika Hranata" dniv (Garnet, the River) / I. Lypovskyi. – Kalush. – 17 s. (Arkhiv avtora).
5. Lypovskyi I. Vokzal i liudy (Railway station and people) / I. Lypovskyi. – Kalush : Aktsent, 2010. – S. 202–257.
6. Rosych O. Ostannii zabii : trahikomediiia (Last face: tragicomedy) / O. Rosych // U poshuku teatru : antolohiia molodoi dramaturhii. – K. : Smoloskyp, 2003. – S. 424–469.

### Shakespeare's Canon as the Source of Gothic Tradition

*У статті аналізуються базові концепти готицизму – крипта, страх, надприродне, "готична педагогіка" – та форми їх художнього оприявлення в п'єсах В. Шекспіра і романах Г. Волпола і М. Шеллі. Канон Шекспіра потрактовується як одне з джерел англійської літературної готики, що не втратило своєї актуальності та креативного потенціалу і сьогодні.*

*Ключові слова: готика, шекспірівський канон, крипта, страх, готична педагогіка.*

*В статье проанализированы базовые концепты готицизма – крипта, страх, сверхъестественное, "готическая педагогика" – и формы их выявления в пьесах Шекспира и романах Г. Уолпола и М. Шелли. Шекспировский канон понимается как один из источников английской литературной готики, не утративший своей актуальности и креативного потенциала и сегодня.*

*Ключевые слова: готика, шекспировский канон, крипта, страх, готическая педагогика.*

*The article focuses on the basic Gothic concepts – crypt, fear, sublime, Gothic pedagogy – and forms of their artistic realization in Shakespeare's plays and novels by H. Walpole and M. Shelley. Shakespearean canon is understood as one of the sources of English literary Gothic which possesses its vital and creative potential in our days.*

*Key words: Gothic, Shakespearean canon, crypt, fear, sublime, Gothic pedagogy.*

It is hard to exaggerate the extent of Shakespeare's influence on formation and effective existence of his discourse in diverse cultural or artistic traditional clusters of English literature. One of them is Gothic tradition which is generally acclaimed as one of the most essential trademarks of Englishness, English identity in particular. Though early Gothic writers mostly sought inspiration in medieval literature known for its abundance in supernatural and mystic, they did not neglected the possibility to appropriate from the stock of themes, motives and characters that was already acknowledged as national classics, and in this way to ward off the criticism their works encountered. Shakespeare's canon was the first they applied to as the authority of imaginative vision, as the national icon who had potential and power to assure and legitimize the status of new literary genre – the gothic novel.

Early Gothic writers acknowledged that their dramatic pathos is rather close by its nature to Shakespeare's but their targets, goals, and audience were different. Shakespeare's transgression, his circumvent beyond limitations in many situations was connected with literary techniques that we identify nowadays as concepts and signs of Gothic fiction – sublime, supernatural, spiritual, tombs and graveyards, cloisters and sepulchers, ghosts and terrific or providential visions, passions and horror. Despite Horace Walpole's declaration that he "should be more proud of having imitated... so masterly a pattern [Shakespeare] than to enjoy the entire merit of invention" problem of Shakespearean influence in Gothic literature is still under discussion. My article is the first scholarly research of the theme in national British studies.

Shakespearean influence in creation Gothic atmosphere can be perceived and noticed on different textual levels – dramatic scenery and scenes, supernatural phenomena and situations, specific spaces suggestive of horror and provocative of human's soul fall, peculiar descriptive language that evokes depths of intuition and fear, and plenty of other components which testify that Gothic writers actively exploited Shakespeare's recognizable, basic topoi as techniques that allowed them to correspond and satisfy the demands of their audience. As Walpole said, he sought "to shelter my own daring under the canon of the brightest genius" in England.

Modern scholar E. J. Clary is positive that if we "scratch the surface of any Gothic fiction... the debt to Shakespeare will be there" [1, p. 30]. E. J. Clary suggests that Shakespeare, historically and ideologically, corresponded the needs of 18th century writers, who were eager to mend the rational and the irrational, the natural and supernatural, the national and the Other. It is significant to say that in this aspect Gothic discourse contains hidden universal and eternal actuality which explains its relevance to any times and socio-cultural situations. Thus M. Gamer in his *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon-Formation* (2005) provides understanding of circulation and popularity of Gothic concepts by interpretation the term "gothic" as a "shifting aesthetic" [3], which is related to its ability to pass beyond the limits. And in this sense Gothic fiction is also very close to Shakespeare's canon that continues to travel across boundaries.

A New Historicist approach seems to be useful for my analyses as it allows looking back at Shakespeare through the Gothic prism. As Jerrold E. Hogle explains, "We do not realize how thoroughly pre-Gothic Shakespeare is [...] until we look back through the Gothic to his

most similar motifs and tendencies" [4, p. 202]. We have sufficient grounds for this "looking back" approach as, according to P. Cruttwell, the common sentiment of the Elizabethan age was "a sad looking back to a past idealized out of all reality, when life and love, society and individuals, were simpler and better" [2, p. 136]. Because of this sentiment, he asserts, "Elizabethans were just as prone as later ages to "Gothick" fantasies" [2, p. 136]. Their motivation was similar – they used depiction of the past to render not only the shortcomings of their actual modernity but to visualize their haunting fear of the unknown and unpredictable future with specific unexplained incidents of ancient times.

I do not intend to clarify all the signs of Shakespeare's presence in Gothic fiction but have an ambition to mark some of them and explain their peculiar functioning. Thus the sepulcher functions as the most important topos in Walpole's *The Castle of Otranto* (1764) and Shakespeare's *The Tragedy of Romeo and Juliet* (1597). In both cases this locus implies the failure of traditional values (social and paternal authority), complete transgression of all conventional limits by young protagonists – their movement across taboo, through darkness and horror of death to expectable happy future with beloved. In both works the sepulcher turns to become a labyrinth where desire, fear, anxiety, death are interlaced and inseparable. In Shakespeare's tragedy the vault serves as a symbolic metaphor of deadly paternal will and authority, the cause of social anxiety and personal tragedy, as an emblem of human transience. Capulet's "ancient receptacle" is symbolic of the past as it is the storehouse of his "buried ancestors," but it also houses the devastation of his present loss – the daughter whose future he failed to protect (4. 3. 39). In Gothic fiction, as it is represented in Walpole's novel, the sepulcher functions as architectural scenery with certain connotation – its death-filled chambers are designed to evoke terrible fears and murderous horror. In *Otranto*, Isabella, one of Walpole's two young heroines, escapes from the villainous Manfred by making her way through "that long labyrinth of darkness," where "every suggestion that horror could inspire rushed into her mind" [9, p. 26]. So, despite all textual implications, the main function of the sepulcher locus in Gothic fiction is primarily emotional, aimed at formation the intense dramatic, similar to thriller effect and equivalent psychological response. In both works the sepulcher image implicates an intention to reveal the frightening realities of human isolation and annihilation, and also the reactions of various characters to the same situations. The limits of the unknown become closer and visualize the horrors each of us has to confront – sooner or later.

P. Merivale's essay "Learning the Hard Way: Gothic Pedagogy in the Modern Romantic Quest" inspired the idea to compare relevant concepts in Mary Shelley's *Frankenstein* ("a pure Gothic novel" [5, p. 152] and Shakespeare's *The Tempest* [6]. She discusses the tradition of "teaching through fear" as it is represented in "pageants, rituals' and shown in dramatic performances [5, p. 147]. For P. Merivale "Gothic pedagogy" means a consistent structural pattern in a series of works, where the writer produces an "astonishing, terrifying, yet phantasmagorical sequence of lessons, made up of separate episodes chiefly connected with each other by the fact that the hero experiences them" [5, p. 146]. So "Gothic pedagogy" may be qualified as "Gothicized godgames", because "a Magus, devil-god, and stage director, has devised and produced them to reinforce his didactic manipulations of the hero" [5, p. 146]. There are no doubts that one of the most essential plot components of *The Tempest* and *Frankenstein* is based on "Gothic pedagogy" – strategy of education by fear.

Concept of fear occupies the central position in thematic spectrum of Gothic fiction. It is interesting to note that it was also one of fundamental principles of British educational system, and specially oriented texts were included into school textbooks: "Fear opens wide the eyes and mouth, gives the countenance an air of wildness, covers it with deadly paleness, draws back the elbows parallel with the sides, lifts up the open hands, with the fingers spread, to the height of the breast, at some distance before it. The body seems shrinking from the danger. The heart beats violently, the breath is quick, and the whole body is thrown into a general tremor" (*Dialogues for Schools*; an 1813 textbook). Prospero in *The Tempest* provides the argument for this thesis. He, the enlightened and human-oriented magus, evokes sense of sublime in nature, practice and souls. At the same time, he stimulates fear and terror. In this sense he is equal to Victor Frankenstein, both of them neglect those whom they have to protect. Prospero due to his engagement with alchemy acquires power over his enemies and subjects. He uses his "scholarly" (alchemic) skills for mistreatment, and Caliban, who in potential could become "a new creature", is abused and humiliated in Prospero's "brave new world". Educative technique, if it is a proper name for it, in both works relies on fear which serves as a stimulus for growth and transformation. But in Gothicized godgame, created by Shelley, the master and the student seemed to change the positions: "The monster teaches by terror the master who has become his slave" [5, p. 152–153]. A similar kind of role reversal we can find in *The Tempest* when Ariel, who was



Prospero's servant, teaches his master how to be kind to his subjects. Both protagonists came to understanding that they misused their power, and they are punished for that though in a different way.

Through the lens of "Gothic pedagogy" it seems that both authors pursued the moral goals. Supernatural abilities (Prospero) or ambitious knowledge (Victor Frankenstein) does not imply fully human nature – they need to be taught responsibility for their creatures and subjects, and also to co-exist tolerantly with the Other, in wide sense.

In my work I have analyzed certain peculiar components of Gothic frame – the vault, sublime, and fear that are common for two of Shakespeare's plays and novels by Walpole and M. Shelley. All of them possess Gothic conventions which function in a different way. Gothic fiction with its vital creative potential continues to meet the needs of contemporary society – just as it was centuries ago.

#### Literature

1. Clary E. J. *The Rise of Supernatural Fiction 1762–1800* / E. J. Clary ; Cambridge : Cambridge UP, 1995.

2. Cruttwell P. *Shakespeare's Sonnets and the 1590's* / P. Cruttwell // *Modern Shakespearean Criticism: Essays on Style, Dramaturgy, and the Major Plays* ed. A. B. Kernan. – New York : Harcourt, Brace, & World, Inc., 1970.

3. Gamer Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon-Formation* / Michael Gamer. – Cambridge : Cambridge UP, 2005.

4. Hogle Jerrold. *Afterword: The 'grounds' of the Shakespeare-Gothic relationship* / Jerrold Hogle // *Gothic Shakespeares*. Eds. John Drakakis and Dale Townshend. New York : Routledge, 2008. – P. 201–220.

5. Merivale Patricia. *Learning the Hard Way: Gothic Pedagogy in the Modern Romantic Quest* / Patricia Merivale // *Comparative Literature* 36. 2 (Spring 1984). – P. 146–161.

6. Shakespeare William. *The Tempest* / William Shakespeare // *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*. eds. St. Greenblatt, W. Cohen, J. Howard, and K. E. Maus. – 2nd ed.– New York : W. W. Norton & Co. Inc., 2008.

7. Shakespeare William. *The Tragedy of Romeo and Juliet* / William Shakespeare // *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*. eds. St. Greenblatt, W. Cohen, J. Howard, and K. E. Maus. 2nd ed. – New York : W. W. Norton & Co. Inc., 2008.

8. Shelley Mary. *The Original Frankenstein* / Mary Shelley ; ed. Charles Robinson. – New York : Vintage Books, 2008.

9. Walpole Horace. *The Castle of Otranto* / Horace Walpole. – London : Penguin Books, 2001.

### Своєрідність творчого методу Генріха Белля на матеріалі роману "Очима клоуна"

*З метою визначення творчого методу Генріха Белля у статті зроблено комплексний аналіз проблематики, основних конфліктів, характерів та структури досліджуваного роману. Виділено соціальну проблематику (конформізм і нонконформізм, антивоєнна тематика, місце релігії в сучасному суспільстві), а також проблеми типові для екзистенціалістського методу (свобода особистості, вибір, відчуження). Рефлектуючий, схильний до самоаналізу герой, відтворення життєвих ситуацій через свідомість героя, ідея абсурду є ознаками екзистенціалістського методу. Зроблено висновок про поєднання в цьому романі рис реалізму та екзистенціалізму.*  
Ключові слова: проблема, конфлікт, вибір, абсурд, нонконформізм.

*С целью определения творческого метода Генриха Бёлля в статье проведен комплексный анализ проблематики, основных конфликтов, характеров и структуры исследуемого романа. Выделено социальную проблематику (конформизм и нонконформизм, антивоенная тематика, место религии в современном обществе), а также проблемы, типичные для экзистенциалистского метода (свобода личности, выбор, отчуждение). Рефлектирующий, склонный к самоанализу герой, отображение жизненных ситуаций через сознание героя, идея абсурда являются признаками экзистенциалистского метода. Сделано вывод о соединении в этом романе черт реализма и экзистенциализма.*  
Ключевые слова: проблема, конфликт, выбор, абсурд, нонконформизм.

*To define Heinrich Böll's artistic method a complex analysis of the problems, main conflicts, characters and the structure of the investigated novel was made. Social problems (conformism and nonconformism, anti-war rhetoric, the place of religion in modern society) and the problems typical of existentialism (personal freedom, choice, estrangement) were singled out. The sensitive character inclined to self-analysis and psychoanalysis, the representation of life situations through the main character's consciousness, the idea of absurdity are characteristic of existentialism. A conclusion that the characteristic features of realism and existentialism are combined in this novel was made.*  
Key words: problem, conflict, choice, absurdity, conformism.

Оцінка творчості митця його сучасниками буває іноді парадоксальною, неадекватною. Часто лише досить значна дистанція в часі може зробити ясным і переконливим справжнє значення письменника чи художника, його велич або його посередність. Важливою складовою частиною осмислення творчості будь-якого письменника є розуміння його художнього методу. Але визначення художнього методу письменників ХХ–ХХІ століття часто є питанням проблематичним, оскільки в сучасних творах методи нерідко взаємопроникають, доповнюють один одного, забезпечуючи індивідуальність стилю письменника. З цієї проблемою ми зустрічаємося і в оцінці творчості Генріха Белля, лауреата Нобелівської премії, автора антинацистських та соціально-критичних романів "Де ти був, Адаме?" (1951), "Більярд о пів на десяту" (1959), "Очима клоуна" (1963), "Груповий портрет з дамою" (1971), що вирізняються глибиною психологічного аналізу, гостротою етичної проблематики та гуманізмом.

Окремі аспекти творчості Г. Белля досліджували як вітчизняні, так і зарубіжні критики та літературознавці. Значну увагу приділяли творчості Белля Д. Затонський, А. Карельський, Т. Мотилева. Крім того, великий внесок у розуміння творчості цього письменника зробили В. Гладішев, Ю. Горідько, Л. Копелев, Г. Логвін, І. Мельничин, М. Рудницький, Л. Симонян та ін. Вони досліджували життєвий та творчий шлях письменника, його світоглядні позиції, особливості проблематики та улюблені теми письменника. Серед праць українських літературознавців слід зазначити дослідження Д. Затонського, Н. Матузової, К. Шахової. У 1960–70-і роки творчість Белля активно вивчали такі зарубіжні літературознавці: Х. Бернгард, Г. Вірт, Д. Рейд, Й. Фогт, Г. Формвег.

Проте роман "Очима клоуна" ("Ansichten eines Clowns") є мало-дослідженим і в західному, і у вітчизняному літературознавстві. Відсутність досліджень обраного роману та питання творчого методу Г. Белля, яке залишається відкритим, забезпечують актуальність поставленої проблеми.

Метою дослідження є визначення творчого методу Генріха Белля шляхом аналізу проблематики, структурних та стильових особливостей роману "Очима клоуна".

Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань:

- окреслити проблематику роману та основні конфлікти;
- визначити структурні особливості роману;
- проаналізувати характери героїв;
- розкрити психологічний аспект досліджуваного роману;

– зробити висновки щодо методу письменника на матеріалі досліджуваного роману.

Об'єктом дослідження є роман Генріха Белля "Очима клоуна".

Предмет дослідження – творчий метод.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому поданий комплексний аналіз роману Генріха Белля "Очима клоуна", який є малодослідженим у західному та вітчизняному літературознавстві.

Антивоєнна проблематика є однією з центральних у творчості Генріха Белля. Ганс, головний герой роману, розглядає війну як моральну катастрофу окремої особистості та цілого народу. Це відношення показано через призму особистої трагедії героя. Ганс Шнір, одинадцятилітній хлопчисько в рік закінчення війни, усі наступні шістнадцять років зберігав пам'ять про неї як про період, у якому відбулася одна з найгірших втрат його життя – в останній рік війни загинула його сестра Генрієтта. Але не тільки війна була винна в цьому. Самі батьки Ганса відправили свою доньку на смерть за фюрера. Ганс ненавидить війну за моральне знищення душі, яке вважає не менш катастрофічним, ніж знищення людей і міст. У романі не показана сама війна, а лише те, що вона робить з людьми. Одним із наслідків цієї війни Ганс вважає появу в Німеччині неонацистів, які поширювали шовінізм, фашизм, расизм та антисемітизм. "Du Nazischwein..." [1, с. 13] ("Нацистська свиня...") викрикнув Ганс неонацистові Гербурту Калику. "Ich wußte gar nicht genau, was es bedeutete, hatte aber das Gefühl, es könne hier angebracht sein" [1, с. 13]. (Я не зовсім розумів, що вони означають, але все ж відчув, що правильно сказав), роз'яснює головний герой свій крик душі. З самого дитинства Ганс відчував підсвідомо, що війна ні до чого доброго привести не може, і тепер він переконаний, що методи, якими користуються неофашисти, призведуть тільки до руйнування та страждання. "Очі клоуна" розглядають війну як найбільш потворну і страшну за своїми наслідками форму насильства.

Особливість героя в тому, що він не хоче і не може пристосуватися до соціальної дійсності повоєнної Німеччини. Він нонконформіст і йому боляче бачити, як вчорашні прихильники Гітлера удають із себе демократів. Це стосується і його власної сім'ї. Ще наприкінці війни його мати казала: "Sie sei drauf und dran, auch uns beide Unsere heilige deutsche Erde gegen die jüdischen Yankees zu Felde zu schicken" [1, с. 11]. (Кожен повинен зробити все можливе, щоб прогнати з нашої священної німецької землі пархатих янки.). Проте одразу ж після закінчення війни їй нічого не завадило стати

на бік вчорашніх ворогів: "Meine Mutter ist inzwischen schon seit Jahren Präsidentin des Zentralkomitees der Gesellschaften zur Versöhnung rassischer Gegensätze; sie fährt...nach Amerika, und hält vor amerikanischen Frauenklubs Reden über die Reue der deutschen Jugend" [1, с. 15]. (За цей час моя мати встигла стати незамінною головою Центрального бюро організації "Пом'якшуєм расові протиріччя"; вона здійснює поїздки... за океан і виголошує в американських жіночих клубах промови про розкаяння німецької молоді.). Люди, які були ще вчора ревними прихильниками нацистського правління, в Німеччині 60-х років, не тільки не відчують морального дискомфорту, а й офіційно визнані людьми з "бездоганим політичним минулим" та борцями з фашизмом, що видається Гансу абсурдним.

Ще однією соціальною проблемою, яка переломлюється через долю героя, є проблема релігії. Саме ця проблема вплинула на стосунки головного героя з його коханою Марією. Офіційна католицька церква виступає проти їхнього неосвяченого шлюбу. Проте для Ганса головне в шлюбі не "боже благословення", а кохання. З дитинства Ганс Шнір – лютеранин, Марія ж – католичка. Він негативно ставиться до "прогресивних" католиків і навіть до церкви не ходить. Проте Марія – ревна католичка: "Immer hatte sie gesagt, sie müsse mal wieder katholische Luft atmen. [1, с. 48]". (Марія весь час твердила, що повинна подихати "католицьким повітрям"). Ганс не сприймає догм, які не виконують навіть самі католицькі священнослужителі. Він сприймає релігію як систему моральних норм, яких людина самотійно повинна дотримуватись у житті. Конфлікт на релігійному ґрунті призводить до розриву і втрати коханої. Зрада Марії – це перемога католицької церкви в боротьбі Ганса за душу його коханої. Сил боротися в душі Марії більше не залишилось. "Marie war weggegangen, und sie hatten sie natürlich mit offenen Armen aufgenommen, aber wenn sie hätte bei mir bleiben wollen, hätte keiner sie zwingen können, zu gehen" [1, с. 84]. (Марія пішла сама, звичайно, вони (католицька церква та її прихильники) зустріли її з розпахнутими обіймами, але, якщо б вона хотіла залишитись зі мною, ніхто не примусив би її піти). Усвідомивши це, Ганс Шнір звертається до одного з тих, хто втілює в його очах церкву, – прелата Зоммервільда, звинувачуючи і його, і його релігію в тому, що вони вимагають від людини не віри, а лицемірного виконання її атрибутів. "Soll ich Gefühle, einen Glauben heucheln, die ich nicht habe? Wenn Sie auf Recht und Gesetz bestehen... warum werfen Sie mir fehlende Gefühle vor?" [1, с. 84]. (Хочете щоб я прикинувся віруючим, показував почуття, яких у мене немає? Раз

ви вимагаєте дотримання суто формальних умовностей, наполягаєте на праві і на законі... тоді чому ви дорікаєте мені у відсутності почуттів?) Це певне узагальнення соціального плану щодо позиції церкви і місця релігії в сучасному світі.

Життєва позиція Ганса спричиняє його конфлікт з сім'єю. Ганс відмовляється жити так, як його батьки. Він хоче робити те, що йому подобається – бути клоуном. "Ich bin Clowns... Clowns, der die Augenblicke sammele..." ("Я клоун... клоун, колекціонуючий миті") [1, с. 116]. Але ця професія, на думку батька, надто ненадійна, щоб в неї вкладати гроші. Сім'я не пробачає йому поведінки, яка, на їх думку, ганьбить респектабельних мільонерів. Ганс йде зі школи, не отримавши атестата, не хоче взятися за високе мистецтво, а хоче займатися клоунадою. Йому не прощають його байдужості по відношенню до загальноприйнятих норм поведінки його середовища. І хоча Ганс просто хоче займатися улюбленою справою, це сприймається його конформістським оточенням як бунт. Ганс у протистоянні з сім'єю намагається зберегти свою власну гідність і незалежність. Син багатих і авторитетних батьків, які в часи фашизму були палкими прихильниками фюрера, Ганс бунтує проти своєї реакційної родини й суспільного кола, до якого вона належить. Все, що він робить у житті, він робить з почуттям протесту проти фальшивого, конформістського світу, в якому живе.

Головний герой, Ганс Шнір, є неоднозначним персонажем. Він вирізняється з натовпу своєю індивідуальністю, несхожістю з оточенням. Ганс – нонконформіст, змушений жити у конформістському оточенні, яке його не сприймає. У зв'язку з цим постає проблема свободи особистості та свободи вибору. Для інших людей Ганс – невдаха, дивак, але в нього є міцне глибинне ядро, цілісність і внутрішня сила, які допомагають йому з гідністю переносити найгірше й зневажливо дивитися на тих, хто підкоряється плину життя. Шнір зберігає відданість своїм поглядам та переконанням, відстоюючи своє право на свободу вибору. Герой роману хоче жити вільно, незалежно від умовностей. Він не може прийняти міщанське оточення і воліє керуватися власними бажаннями. Ганс – рефлексуючий герой, який є розгубленим у цьому світі, який думає багато про себе, переживає усе глибоко, до істерики. Він зневірився в цьому світі і відчуває недоліки світобудови як власний гріх. Його намагання бути собою і займатися улюбленою справою приводять його до фінансового краху, відчуження і самотності. "Ich war auch nicht mehr an Geldschwierigkeiten gewöhnt, und die Tatsache, daß ich nur noch eine Mark besaß und keine Aussicht, bald

erheblich dazu zu verdienen..." [1, с. 10] (У мене залишилася одна марка на прожиття і не бачу ніяких можливостей для себе збільшити цю суму в близькому майбутньому). Він не уявляє свого майбутнього і живе сьогоднішнім днем. З часом розпач став його звичним станом.

Роман побудовано на внутрішніх монологів і спогадах Ганса. Дій у романі мало і вони вкладаються в три з половиною години. За допомогою ретроспекції Белль протягом цього короткого часу охоплює багато подій. Використання ретроспекції сприяє розкриттю психологічного аспекту роману. В романі відсутні гострі сюжетні повороти, акцент зроблено на психологічному стані героя, який заглиблюється у свій внутрішній світ. Роман будується на самоаналізі і на психоаналізі героя, який намагається зрозуміти, що сталося між ним і сім'єю, ним і Марією. Через внутрішні монологи розкривається депресивний стан героя. Внутрішні монологи головного героя переплітаються з діалогами з іншими героями (братом Лео, батьком та іншими). Роман, на перший погляд, є дуже простим. Але ця простота оманлива. Важливі думки і почуття не знаходяться на поверхні тексту, а приховані в підтексті. Ядро роману складає депресивний стан Ганса: "Diese Art, alles geschäftsmäßig zu erledigen, steigert meine Melancholie" [1, с. 42] (... І ще одна особливість мого характеру... байдужість до всього). Ганс почувається занедбаною людиною. Пошуки сенсу буття приносять йому неспокій, відчай, жах. Єдина цінність в його житті – любов Марії втрачена.

Важливою складовою розуміння твору "Очима клоуна" є ідея абсурду. Ганс реалізує свої принципи, але це веде його не до перемоги, а до поразки і самотності. Від такого існування він відчуває не задоволення, а лише дискомфорт, пригнічення та втому. Ганс Шнір не може повністю "включитися" в життя, яке він вважає абсурдним. Абсурдність ситуації, в якій перебуває головний герой Белля, навіює на нього нудьгу, тривогу та цілковиту невпевненість у завтрашньому дні. Абсурд він бачить у лицемірстві його сім'ї, в постулатах католицизму і в святості шлюбу.

Отже, наявність соціальної проблематики (антивоєнна проблематика, проблема місця релігії в сучасному суспільстві, проблема конформізму і нонконформізму), а також зображення людини у взаємодії із соціумом, наявність соціальних узагальнень є рисами реалістичного методу. Але реальний світ у романі зображений через індивідуальну свідомість рефлектуючого, схильного до самоаналізу і психоаналізу героя, який знаходиться у стані відчаю і розгубленості, що свідчить на користь екзистенціалістського мето-

ду. Ідея абсурду, присутня в романі, проблеми свободи особистості, вибору і відчуження є типовими для екзистенціалізму. Отже, в романі спостерігається взаємопроникнення реалістичного й екзистенціалістського методів.

### Література

1. Böll H. Ansichten eines Clowns / H. Böll. – Köln : Kiepenheuer&Witsch, 1963. – 302 s.
2. Затонський Д. Окрема і самотня людяність: про Г. Бьолля / Д. Затонський // Зар. літ. – 2000. – № 17.
3. Леонова Е. Генрих Белль: нім. літ. / Е. Леонова // Нім. літ XX століття. Германія, Австрія : учеб. пособие. – М., 2010. – С. 233–234.
4. Фрадкин Н. М. Генрих Бёлль – писатель, и больше чем писатель / Н. М. Фрадкин // Генрих Бёлль. – М., 1989. – С. 5–32.
5. Günter Blamberger: "Ansichten eines Clowns". In: Heinrich Böll. Romane und Erzählungen. Interpretationen / Böll Heinrich / Günter Blamberger. – Stuttgart. – 2000. – S. 200–221.
6. Marcel Reich-Ranicki. Mehr als ein Dichter. Über Heinrich Böll. – Deutscher Taschenbuch Verlag / Marcel Reich-Ranicki. – München, 1994. – 118 S.



### Э. З. Чичиашвили

#### Бескомпромиссный критик Франции III республики

*У статті висвітлюється проблема боротьби суспільних сил у творах Анатолія Франса. Автор глибоко розглядає соціальні і культурні процеси і виявляє витоки, які сприяють їхньому розвитку.*

*Ключові слова: Анатолій Франс, Французька республіка, Третя республіка.*

*В статье освещается проблема борьбы общественных сил в произведениях Анатоля Франса. Автор глубоко рассматривает социальные и культурные процессы и выявляет истоки, которые способствуют их развитию.*

*Ключевые слова: Анатолий Франс, Французская республика, Третья республика.*

*The article deals with the opposition of current social forces described by Anatole France. The writer tried to go deep in to political, social and cultural processes of his time and wanted to find the sources which defined their development and strived to reveal the common basis. We paid attention to political situation in the Third Republic and emphasize the attitude of Anatole France to the social development of French bourgeoisie-democratic republic.*

*Key words: Anatole France, Frent republic, Third Republic.*

В 1921 году Анатолю Франсу была присуждена Нобелевская премия "за прекрасные литературные достижения, отличающиеся благородным и ярким стилем, восприимчивостью великодушного человека, пленительной ясностью и настоящим французским темпераментом". Эта формулировка решения жюри акцентирует художественные достоинства творчества Франса, но она же отражает тот сложный и тернистый путь, который прошёл писатель от тонкого знатока старины, скептика, поборника абстрактного гуманизма до беспощадного обличителя пороков буржуазного общества.

В французской литературе с именем Франса связано возрождение философского романа, жанровой формы просветителей XVIII века. Роман помог писателю выразить своё отношение к современной эпохе, взглянуть на будущее, осмыслить историческое прошлое своей страны.

Худзей Иван Михайлович в своём исследовании "Анатоль Франс в Украинской критике и переводах" пишет: "Творческие иска-

ния А. Франса отразились на процессе эволюции от эстетического увлечения далёкого прошлого к вопросам современной ему общественной жизни, к критическому обличению Третьей республики".

Первая половина 90-х годов (1889–1896) – это важнейший период в идейно-творческом развитии Франса. Именно в эти годы складывается отрицательное отношение Франса к Третьей буржуазной республике, которое отныне будет развиваться и крепнуть. Его политическая эволюция вызывает глубокие изменения и в его философско-этических взглядах и в его литературной поэзии и начинает создавать крупнейшие реалистические произведения, остро критически изображающие буржуазную действительность.

Многие романы и рассказы Анатолия Франса представляют собой художественно обобщённую картину тех или иных социальных вопросов. Эта критика часто принимает форму сатиры, памфлета, гротеска или же обличительной иронии. В то же самое время "его ирония более остра, чем Вольтера, и более кротка, чем Рената" [6, с. 70], – как отмечает Жак Ружон. Суждения и взгляды Франса по поводу общественных или социальных вопросов были безошибочны и их непременно следовало учесть. Он считал, что его "современная эпоха одна из наиболее трагичных из тех, которые только прошло человечество" [233, с. 72]. Поэтому писатель не стеснялся выявлять подлинное лицо и облачить все язвы французской общественной жизни: алчность капиталистов, козни обессиленных, но всё борющихся за власть и привилегии монархистов, беспринципность республиканцев, охваченных буржуазным меркантилизмом. "В Ваших руках одно из самых точных зеркал нашей современной жизни в течение целого века. "Под придорожным вязом" и "Аместовый перстень" лучше познакомят завтрашних историков с нравами нашей политической жизни при режиме Третьей республики, чем все официальные выступления. Здесь всё представлено ясно и откровенно, что превращает эти произведения в неоценимые документы" [3, с. 62].

Мало кто критиковал общественную жизнь и государственный строй Франции последней четверти XIX века и первой четверти XX века, её политику и экономику так бескомпромиссно, как Анатолий Франс. Он писал: "Все говорят, что не надо говорить о политике, что это страшно и очень смешно. Я так не думаю... Я чувствую, что наша судьба, наша жизнь зависят от политики" [8, с. 755]. Анатолий Франс касался почти всех сфер общественной жизни, почти всех институтов государственного аппарата, находит отрицательные стороны их деятельности, уродовавшие развитие

общества и мешавшие его прогрессу, приносящие вред вместо пользы, не стеснявшиеся даже того, чтобы вести колониальные войны для приобретения богатств и влияния.

Франса иногда упрекали в том, что он насмеялся над социальными и политическими институтами. В. Жиро и пишет: "Автор "Современной истории" совершенно непринуждённо вплетает в ткань произведения всяческие свои взгляды о текущих делах Б. Бержере говорит так же, как говорил бы Анатолий Франс, оправдывая политику Эмиля Комби или председательствуя на собрании Лиги прав человека. Эти памфлетные фрагменты совершенно не на своём месте и кажется лишёнными всякого интереса. Я искал романтика и нахожу политика" [4, с. 186].

Однако Франс высмеивал лишь те инструменты, которые считал губительными для человека. Особенно боролся он с учреждениями, укрепляющими социальное неравенство, приоритет привилегированных над большинством трудящихся, пассивное подчинение слабых насилию. Он возвысил голос над привычными моральными истинами, которые ведут общество к невежеству и разорению. Беспринципность и безнравственность правящих партий, уродливые формы капиталистического производства, всемогущество частных банков, использование армии слепым орудием, упрямство и паразитизм клерикализма, узкие эгоистические цели политических партий, несправедливость судебных органов, их приверженность к господствующему классу, зарождение и усиление нового движения – вот те вопросы, которые осветил Франс в основных произведениях, а наиболее полно и убедительно воплотил их в таких крупномасштабных произведениях, как "Современная история", "Остров пингинов", "Восстание ангелов", частично "Красная линия" и многие другие повести и рассказы. "Вся "человеческая комедия", со сценами личной и общественной жизни, необычно, без борьбы и интриг протекает на этих страницах, которые никогда не состарятся" [3, с. 61].

Естественно, что объектами наблюдения Франса были современный ему государственный строй и политика, проводимая правительством, избранным по законам этого строя. Для писателя оба они были неприемлемы и его критический пафос был направлен как против государственного строя, так и против правительства. В его романах и повестях почти с документальной точностью описываются общественный строй того времени и политика, проводимая демократически избранным правительством Республики. Персонажи романов Франса либо монархисты и клерикалы, либо республиканцы

или социалиста. Среди них, конечно, попадают и представители искусства и науки – поэты, художники, скульпторы, музыканты, учёные, а также ремесленники, купцы, рабочие и, наконец, анархисты и деклассированные элементы. Но во всём больших романах основными социальными слоями, определяющими развитие или торможение общественной жизни Франции, всё-таки являются монархисты, клерикалы, республиканцы и социалисты. Анатолий Франс с юмором, то с сарказмом, то с горькой насмешкой, то с симпатией рисует образы типичных представителей каждого из этих социальных слоев, вскрывает социальную основу их общественной жизни, причины разобщённости между ними, недовольство, вызываемое буржуазно-республиканским строем Франции в разных общественных слоях и те невидимые невооружённым глазом факторы, которые укрепляют устои данного строя. Франс, конечно, считал, что не может существовать государственный строй, не вызывающий недовольства в тех или иных слоях общества, однако недовольство имеет свои причины и писатель, привлекая конкретные примеры, стремится выявить их, указать, почему недовольны буржуазно-республиканским строем Франции как отжившие свой век консерваторы, так и только что зародившиеся передовые слои общества. "Монархия или республика. В XIX в. это – основной вопрос всей политической истории Франции, основное содержание политической борьбы между французской буржуазией и французским пролетариатом [2, с. 223]. Монархисты потому были недовольны и выступали против республиканского строя, что они утратили свои земли и былые привилегии. Богатство, которым они владели, перешло в руки представителей буржуазии. Лишившись социальной опоры, они оказались во власти буржуев и уже не стеснялись прислуживать купцам, ростовщикам, фабрикантам и финансистам. Монархисты и не скрывали своего недовольства, и не маскировались. Они всё ещё надеялись, что в последней четверти XIX века возможно восстановить, реставрировать монархию. Поэтому в той Франции, которую описывает Франс, они довольно тесно спаяны, организованы и представляют собой борющуюся политическую силу. Наряду с ними, в этой борьбе на стороне монархистов стоит и другая, довольно многочисленная консервативная сила – католическая церковь или клерикалы. Республика конфисковала и церковные земли, отняла привилегии у духовного сословия: они уже не имеют прежнего влияния ни на народ, ни на систему образования. Поэтому клерикалы, особенно их реакционное крыло, стали неусыпными врагами

республики и добрыми союзниками монархистов. Республикой были недовольны также мелкие купцы и ремесленники, которых индустриализация страны лишила социальной основы и оставила без средств. Не будучи в состоянии видеть настоящую причину своего банкротства и обнищания, они во всех своих бедах обвиняли республиканский строй.

Но больше всех буржуазно-республиканским строем недовольны были рабочие, занятые на фабриках и заводах, и защитники их интересов – социалисты. Недовольство пролетариев и социалистов было вызвано нечеловеческой эксплуатацией, бесправием, тяжким трудом и бедностью. Всё, что они производили, и в всё, чем они производили, принадлежало частным собственникам-капиталистам. На их долю приходилась малая часть богатства, достаточная лишь для того, чтобы не умереть с голода. К этому добавлялось насилие полиции и армии, несправедливость правосудия, империалистические войны и безрассудное растрачивание государственных средств. Поэтому говорит Франс: "Буржуазия ненавидит рабочий класс сегодня больше, чем когда-либо, ибо видит его чуть-чуть вышедшим из бедности. Эта безумная буржуазия не замечает, что долгая война невыгодна лишь для неё... Она имела только одну силу и преимущество – деньги. Она их растрачивает. По-видимому, есть животное, поедающее собственные ноги. Оно пригодились бы в качестве эмблемы буржуазии [6, с. 178].

Таким образом, французской республикой, буржуазным строем были недовольны многие слои, но республика всё же продолжала существовать. Это объяснялось тем, что ни один из этих слоёв не имел сил, ни денежных средств, достаточных для поражения противника, ниспровержения республиканского строя и захвата власти. Таково было политическое положение в Третьей республике, которую с первых же дней "будто хранила судьба. Сначала ускользнула от врагов, потом подчинила их, а сейчас отчитывается лишь перед собой. Сможет ли она обуздать собственные слабости, которые, благодаря нынешнему кризису, видят даже те, кто были сторонниками республики?" [5, с. 511] – отмечает Жан Эритье в "Истории Третьей республики".

Сейчас построим, насколько способствовала Третья республика развитию общественной жизни.

Анатоль Франс, конечно, по своему мировоззрению, гуманизму, стремлению к свободе и заботой о развитии общественной жизни был противником монархии и деспотизма и сторонником демократического строя. Но это совершенно не значит, будто он не

видел уродливых и отрицательных сторон буржуазной республики, что мимо его внимания прошли несправедливость, которую республиканское правительство совершало именем французского народа, противопоставление роскоши и бедноты, дающее богатым все права, а бедных полностью лишая их, жестокость репрессивной силы, защищающей частную собственность. Всё это вызывало гнев и возмущение Анатоля Франса и он не мог не критиковать всё то, что было достойно порицания в республике. О том, почему ему не нравились Третья республика и республиканцы. Анатоль Франс пишет в одной из глав "Острова пингвинов": "Пингвинская демократия не была независима, – она повиновалась финансовой олигархии, которая создавала общественное мнение при помощи газет и держала в своих руках депутатов, министров и президента. Она бесконтрольно распоряжалась финансами республики и направляла внутреннюю политику страны" [1, с. 118].

Именно из-за этого критикует Франс Французскую буржуазную республику и её как социальную, так и экономическую политику. Он был до такой степени возмущён жестокостью, эгоизмом и аполитичностью финансистов, что не мог не обличать их громко, не заявить во всеуслышание, что это люди, которых не интересует ни родина, ни народ, ни развитие общественной жизни и ни создание духовных ценностей.

Они поклоняются лишь культуре прибыли, стремятся увеличить капитал, завоевать рынки для сбыта товара, вложить капитал. Для этой цели они не гнушаются подкупить управление государственного аппарата, пойти на политические махинации, а если потребуется, не останавливаются и перед кровопролитием, развязывают войну. Сам Франс характеризует их следующим образом: "Финансисты, как евреи, так и христиане, из-за своей наглости и жадности остановились бичом страны, которую они грабили и унижали, и позором для государственного строя, который они не собирались ни свергать, ни поддерживать, уверенные, что могут беспрепятственно действовать при любом управлении. Однако более всего они желали бы установления самой неограниченной власти, как лучше всего вооружённой против социалистов, их худосочных, но пылких противников" [1, с. 123].

С точки зрения развития общества Франс придавал большое значение социальным и моральным ценностям и, когда видел, что эти ценности попираются перед его глазами, что жадность, алчность и эгоизм идут на всё, лишь бы защитить свои материальные интересы, о развитии общества не заботятся даже демократически

избранное правительство, министры и крупные чиновники, фактическая власть сосредоточена в руках дельцов, а развитие материальной и духовной культуры зависит от таких жестоких и бесчестных людей, как капиталист, барон Эвердингер из "Восстания ангелов", тогда писателем овладевало чувство некоторой безнадежности, и он скептически взирал на будущее человечества. В связи с этим Жак Ружон даже говорит, что "он не верит ни в прошлое, ни в настоящее и ни в будущее [7, с. 69]. Однако Франс был душевно здоровым, здравомыслящим человеком и поэтому все уродства и изуверства, происходящие вокруг, не только не приводили его в угнетённое состояние, но даже вдохновляли на борьбу. В это время удесятились его ядовитость, ирония, юмор, сарказм. Он жестоко бичевал институты существующего общественного строя, развращающие народ, считал их гибельной силой, для которой не существовало ни истин, ни человеколюбия, ни справедливости; они боялись прогресса и образования и делали всё для того, чтобы народ оставался в нищете и невежестве. Но эта борьба была направлена не только против рабочего класса и низших слоёв общества, а также и против мыслящей, передовой интеллигенции и представителей истинного искусства.

В самоотстранении представителей искусства Франс видел ещё одну большую беду. Он считал, что истинный художник не имеет права отстраняться от общественной жизни, наоборот, он всегда и везде должен трудиться для улучшения жизни и развития общества; в одно и тоже время он должен быть и творческой личностью, и политическим деятелем, защитником интересов народа и его воспитателем, духовным пастырем. В противном случае искусство потеряет своё общественное назначение, будет обезличено и станет придатком того общественного строя, который всё уродует и использует лишь в своих корыстных целях. Отношение развитых слоёв к развитию общества и искусству Анатолий Франс передаёт следующими словами: "Между тем Пингвиния богатела и процветала. У тех, кто производил предметы первой необходимости, их совсем не было. У тех, кто их не производил, они были в избытке. Таковы непреложные законы экономики – как выразился некий член Института. У великого пингвинского народа больше не было ни традиций ни духовной культуры, ни искусства. Прогресс цивилизации выразился у него в производстве смертоносного оружия, в бесстыдной спекуляции, в отвратительной роскоши. Столица приобрела, подобно всем большим городам того времени, облик космополитический и финансовый: в ней воцарилось

безграничное, сплошное уродство. Страна наслаждалась полным спокойствием. Это был апогей" [1, с. 253].

### Литература

1. Франс А. Остров пингвинов / А. Франс. – М. : Худож. лит., 1959. Т. 6. – 1959.
2. Франс А. Литературно-критические статьи, публицистика, речи, письма / А. Франс. – М. : Худож. лит., 1960. Т. 8. – 1960.
3. Carias L. Anatole France / L. Carias. – P. : Les éditions Rieder, 1931.
4. Giros V. Anatole France / V. Giros. – P. : Desclée de Brower Cie, 1935.
5. Histoire des doctrinesmorales. – Bruxelles. Centraled'éducation ouvrière. (S. a)
6. Le Goff M. Anatole France à la Bechellerie / M. Le Goff. – P. : Delteil, 1947.
7. Boujon J. La vie et les opinions d'Anatole France / J. Boujon. – P. : Plon–NourritetCie, 1925
8. Universillustré, 28 novembre 1885, non repris.



## Метафора по стихотворению Фр. Шиллера "Пилигрим"

*У статті досліджується поетична метафора у вірші Фр. Шиллера "Пілігрим", різноманітні її прояви, а також символічне її значення.*

*Ключові слова: поетична метафора і тропи, лінгвокультурологія.*

*В статье исследуется поэтическая метафора в стихотворении Фр. Шиллера "Пилигрим", различные её проявления, а также символическое её значение.*

*Ключевые слова: поэтическая метафора, тропы, лингвокультурология.*

*The aim of our research is to study the poetic metaphor in Schiller's poem "Pilgrims". The poet used the metaphor to express feelings and attitudes to the world, displaying the pilgrim's hope, frustration and frivolity. The metaphor is also connected with the symbols of the river and the sea.*

*Key words: poetic metaphor, tropes, lingvoculturology.*

Метафора – широко розповсюджений стилістический метод художественного вираження. Она построена на переносном значении слов и является основным видом тропы. Писатель в метафоре сам создаёт искусственно родство предметов и явлений. Используя переносное значение слова в метафоре, предметам и явлениям присваиваются такие качества, которыми они не обладают, но поэтически являются приемлемыми, они эстетичны и, художественно выражена мысль, весьма эмоциональна. Из-за неожиданного перемещения свойств содержание метафоры сложно разгадать.

"Metapher, Es handelt sich um eine Bedeutungsübertragung von einem Gegenstand auf den anderen aufgrund der äusseren oder inneren Ähnlichkeit" [3, с. 288].

"Eine Form der indirekten Bildlichkeit ist die Metapher, die Übertragung einer Bildvorstellung auf eine andere, um diese zu bereichern, zu verdeutlichen oder zu verlebendigen. Dieses schon in der Antike recht beliebte und von Aristoteles, Cicero, Quintilian u. a. erläuterte sprachliche Bild ist seit langem als dichterisches Stilmittel wie als sprachliche Ausdrucksform recht beliebt und lebendig geblieben,

wenn auch ihr Gebrauch in den verschiedenen Zeiten und Stilformen unterschiedlich stark ist" [5, с. 257].

"Как стилистическую категорию или же особенную возможность, метафору мы встречаем во всех типах языкового изложения. Метафору мы часто встречаем не только в языковом искусстве, но и философских и публицистических письменностях, образцах речи и т. д. [2, с. 45].

Научный интерес к изучению метафоры имеет большую и продолжительную историю. Писатели и ораторы античной эпохи метафорам всегда придавали высокое значение. Экспрессивно-эстетической роли метафоры они давали особенную характеристику.

"Тайна метафоры привлекала к себе крупнейших мыслителей – от Аристотеля до Руссо и Гегеля и далее до Э. Кассирера, Х. Ортеги-и-Гассета и многих других. О метафоре написано множество работ" [1, с. 7].

По словам лингвиста М. Гвенцадзе [4, с. 40] ("Mit Hilfe der Metapher wird ein sprachlicher Ausdruck für einen Gegenstand, Vorgang oder eine andere eigenschaft übertragen"), существует четыре типа метафоры:

- когда свойство неодушевлённого предмета перенесено на одушевлённый предмет;
- когда свойство одушевлённого предмета перенесено на неодушевлённый предмет;
- когда свойство неодушевлённого предмета перенесено на неодушевлённый предмет;
- когда свойство одушевлённого предмета перенесено на одушевлённый предмет.

Наша цель – исследование поэтической метафоры. При исследовании поэтической метафоры на первом месте стоит подход лингвокультурологии. Данную точку зрения нужно объяснить тем, что метафору нужно рассмотреть в пределах художественно-эстетического измерения, иными словами – в виде поэтического феномена. Лингвокультурология пытается дать ответ на следующие вопросы: как представляет человек этот мир и какова роль метафоры и символа в культуре?

В данном исследовании наша цель – представить примеры метафоры по стихотворению Фр. Шиллера "Пилигрим". Стих состоит из девяти строф, в первых двух пилигрим нам говорит, что он ещё в молодом возрасте оставил свой дом, а в дальнейших двух строфах говорить о тех причинах, которые привели его к решению оставить родной дом. Дальнейшие четыре строфы рас-

сказывают о бродяжничестве пилигрима, а в последних двух строфах он жалуется о том, что его путь не имеет конца.

В этих девяти строфах мы обнаружили важные примеры метафор.

Стихотворение начинается с прощания богомольца со своим очагом и детскими обычаями.

Интересную метафору мы встречаем во второй строфе стиха.

All mein Erbtheil, meine Habe  
Warf ich fröhlich glaubend hin,  
Und am leichten Pilgerstabe  
Zog ich fort mit Kindersinn.

Здесь отношение пилигрима к своему наследию выражено метафорой. Он освободился от всего, что связывало его с прошлым и отказался от наследства, "выбросил" его.

В той же строфе благодаря метафоре передана ветреность богомольца, так как его не заботит то, что своё наследство бросил и не взял с собой.

"All mein Erbtheil, meine Habe  
Warf ich fröhlich glaubend hin,  
Und am leichten Pilgerstabe  
Zog ich fort mit Kindersinn".

Фр. Шиллер и в пятой строфе обращается к метафоре. Он говорит о том пути, который никогда не завершится. День идёт за днём, но он не может найти покоя и не может вникнуть в суть своей цели.

"Abend ward's und wurde Morgen,  
Nimmer, nimmer stand ich still;  
Aber immer blieb's verborgen,  
Was ich suche, was ich will".

Вся шестая строфа состоит из метафорных картин, описывающих напряжённый труд и мучения пилигрима. Эти картины показывают его сложный и утомляющий путь к цели, а также решительность, с которой он стремится преодолеть этот путь, полный препятствий. Пилигрима ужасают пропасти, дорога везде преграждена. Поэт всё это передаёт используя метафоры.

"Berge lagen mir im Wege,  
Ströme hemmten meinen Fuss,  
Über Schlünde baut' ich Stege,  
Brücken durch den wilden Fluss".

В седьмой и восьмой строфах метафора связана с символикой реки. Пилигрим доходит до берега реки, молниеносно заплывает в

неё и свою судьбу доверяет бушующим волнам. Река несёт его к морю, перед ним пустота, он не видит своей цели.

Und zu eines Stroms Gestaden  
Kam ich, der nach Morgen floss;  
Froh vertrauen seinem Faden,  
Werf' ich mich in seinen Schooss.  
Hin zu einem grossen Meere  
Trieb mich seiner Wellen Spiel;  
Vor mir liegt's in weiter Leere,  
Näher bin ich nicht dem Ziel.

Метафора – "Und zu eines Stroms Gestaden / Kam ich, der nach Morgen floss / Froh vertrauen seinem Faden, / Werf' ich mich in seinen Schooss", является символом надежды. Наш герой надеется, что нашёл правильный путь и идёт по нему, но метафоре – "Trieb mich seiner Wellen Spiel" мы можем дать такую интерпретацию, что пилигрим не может свернуть со своего пути.

В виде заключения мы можем отметить, что стихотворение Фр. Шиллера "Пилигрим" выделяется своей стилистикой. В стихотворении использована такая важная тропа, как метафора. Мы часто её встречаем здесь. Метафору поэты используют для выражения внутренних переживаний и взаимоотношений, она передаёт нам надежду пилигрима, а в дальнейшем и разочарование. Именно метафорой выражена ветреность пилигрима.

Метафора также связана с символикой реки и моря. В результате нашего исследования выявлены интересные примеры поэтической метафоры.

### Литература

1. Арутюнова Н. Метафора и дискурс / Н. Арутюнова. – М. : Прогресс, 1990.
2. Гвенцадзе А. Основы общей стилистики / А. Гвенцадзе. – Тбилиси : Образование, 1974.
3. Göttert K.-H. Jürgen O. Einführung in die Stilistik. Stuttgart / K.-H. Göttert. – Wilhelm Fink Verlag, 2004.
4. Gvenzadse M. Einführung in die Stilistik der deutschen Sprache Bakur Sulakauri Verlag / M. Gvenzadse. – Tbilissi, 2002.
5. Sowinski B. Deutsche Stilistik / B. Sowinski. – Fr. am Main, 1991.

### Літературний канон: до варіації змісту і контекстів терміна

*У статті проаналізовано основні аспекти функціонування літературного канону, особливості процесів канонізації та чинники, що впливали на них.*

*Ключові слова: канон, традиція, новаторство, рецептивна естетика.*

*В статье проанализированы основные аспекты функционирования литературного канона, особенности процессов канонизации и влияющих на них факторов.*

*Ключевые слова: канон, традиция, новаторство, рецептивная эстетика.*

*The paper deals is analyze main aspects of literary canon functioning, specific of canonizations processes and factors which influence at them.*

*Key words: canon, traditions, innovations, receptive aesthetics.*

Розвиток сучасного літературознавства передусім заснований на теоретичній складовій як засадничій. Нова доба висуває своє бачення естетичних та ідеологічних цінностей, що сприяє поступовому перегляду окремих категорій, зокрема і норми, взірця, канону. Чим сьогодні є канон як поняття, категорія, термін? Наскільки і як саме впливає фактор часу на процес "канонотворення", чи то "канонізації", і яке підґрунтя та перспективи сьогодні має цей процес? Означимо окремі вектори аналізу поняття як складові загального уявлення про канон як дискурсивну категорію.

*Канон-термін.* Канон (грец. κανών) – незмінна (консервативна) традиційна, тобто така, що не підлягає перегляду, сукупність законів, норм і правил у різноманітних сферах діяльності і життя людини. Дослідники визначають походження грецького терміна "канон" від західного семітського слова qānoh / qānu, (рос. – "тростина, камыш"), котре позначало прилад у будівництві для мірила якості і як використовувалось як еталон довжини. Поняття "канон" має велике семантичне поле: це і певний набір норм і правил у мистецтві, і сукупність головних законів, норм і методів у галузі науки різних напрямків, і частина назви твору, присвяченого нормам і правилам в окремій сфері (наприклад, "Канон лікувальної справи" – твір Авіцені з медицини тощо). У християнстві церковний канон – правило або

перелік правил. Біблійний текстовий канон – визнаний склад Біблії, тобто ті священні книги Старого і Нового Завіту, які визнані "бого-натхненними" і вважаються першоджерелами і нормами віри. Тож канони здавна існують в усіх сферах людського життя – від релігійного до літературно-мистецького та освітнього. А от критерії, за якими творилися канони у сфері мистецтва, змінювалися відповідно до стильових віянь доби, починаючи від усталених уснопоетичних формул до найзагальніших засад, декларованих постмодерністами. Тож закономірно, що змінювався й відповідний "іконостас" (М. Павлишин) канонізованих постатей і творів.

Сучасна теорія літературного канону як така почала розвиватися ще у кінці ХХ ст. в американському літературознавстві внаслідок своєрідних протистоянь щодо списків обов'язкової та додаткової літератури університетських курсів. Відповідно, окреслились опозиційні лінії: естетична (аксіологічна) й інституційна (соціологічна). Представники першої ("канонфіли"), відкидаючи значення будь-яких владних структур, стверджують, що єдиним чинником трансформації канону є естетична вартість тексту, а також сам автор, який продовжує ланку традицій у відносинах із попередниками та сучасниками. Такий підхід ґрунтується на теорії "сильного автора" (Г. Блум), згідно з якою автор "вривається в канон" тільки за допомогою своєї естетичної сили. Натомість представники соціологічного напрямку ("канонборці") вважають, що лише влада у формі інституціональних осередків (літературної критики, цензури, освітніх програм, ЗМІ, видавничої сфери тощо) впливає на цей процес. З огляду на полярність думок і різноплановість інтерпретації терміна, літературознавство останніх десятиліть поставило під сумнів правомірність існування "єдино правильного" визначення канону.

Проблема канону у літературознавстві і як метакатегорія, і як літературознавча проблема досліджувалась у різний час багатьма науковцями. Серед них українські, зокрема, С. Єфремов, Г. Сивокінь, Т. Гундорова, М. Павлишин, С. Мишанич, В. Моренець, російські – Ю. Тинянов, Ю. Лотман, Д. Лихачов, серед західноєвропейських варто вказати на дослідни Г. Блума, Д. Кліпінгера, З. Леффера. Кожному із згаданих науковців і авторів властива своя "дослідна варіація" і тлумачення категорії канону, тож якісне спрямування досліджень різновекторне, від варіацій тлумачення терміна, до пропозицій (у добу постмодернізму) розглядати літературний процес крізь призму своєрідних територіальних локусів, що формують так звані "геополітичні канони" [3, с. 97]. Безперечно, геополітичний фактор відіграє роль у формуванні для кожної національної спільноти свого

унікального "канонічного списку універсальних знань про свою спільноту". І тут йдеться не тільки про літературні тексти, але і про значно ширше поле культурних артефактів і зразків, знання яких у сукупності і формує загальне уявлення про націю, народ, зрештою, "канонізує" це уявлення на підставі апробованих часом зразків культурної діяльності спільноти.

*Канон-контекст-епоха.* Окрім геополітичної, ідеологічної чи економічної складової, важливу роль у процесі укладання літературного канону відіграє "влада громадська – читач" [4, с. 360]. З огляду на історію розвитку як практики, так і теорії канону, слід визнати, що це поняття амбівалентне: з одного боку, воно не позбулося "сліду" свого первинного значення (знаряддя примусу), а з іншого – все ж таки допомагає в кожному нову історичну та естетико-мистецьку епоху, тримаючись традиції, водночас розвивати її відповідно до нових художніх здобутків, запитів реципієнтів тощо. Таким чином, орієнтовними критеріями добору творів до літературного канону вважаються наступні: художньо-естетична вартість; аксіологічна значимість (загальнолюдська і національна); актуальність для багатьох поколінь; суспільне визнання; компарабельність та інтертекстуальність (плідність твору для порівняння); наявність *ремінісценцій* (відсилань до раніше прочитаного, почутого або побаченого твору мистецтва), *алюзій* (натяків на історичні, міфологічні, літературні чи й побутові факти, завдяки чому створюється інакомовний підтекст), *традиційних образів, тем, проблем*; здатність репрезентувати характерні риси творчості письменників.

Залежно від історичної епохи ідеологічна складова канону має меншу або більшу вагу, підкреслюється двоплановість творчих пропозицій автора й естетичного очікування читача. Потужні зміни як за темпами часовими, так і за зміною ідеологічного клімату окремо на пострадянському і загальноєвропейському просторах, які почалися з кінця 1990-х років, мали своїм наслідком повернення репресованих персоналій і текстів, на базі яких поставали нові рецептивні парадигми і підходи, а відтак – і нові канони.

Дослідники категорії канону (Т. Гундорова, У. Федорів) наголошують, що соцреалізм утверджується як державний канон із соціально-виховною метою, відповідно, тексти такого канону першочергово мали містити означену ідеологему, котра б не суперечила цій виховній "надметі". Тоді йдеться не про літературу як вид мистецтва, а про літературу як складову державної пропаганди та ідеологічної політики. А це вже інша сфера "іншого канону", несумісна ні з науковістю, ні з мистецтвом. Як зауважує Ю. Лотман:

"Кожна культура визначає свою парадигму того, що слід пам'ятати (тобто зберігати), а що належить забути. Останнє викреслюється з пам'яті колективу і "немов би припиняє існування". Та змінюється час, система культурних кодів, і змінюється парадигма пам'яті-забування. Те, що оголошували істинно-існуючим, може виявитися "немов би не існуючим" і тим, яке слід забути, а неіснуюче – зробитися існуючим і значущим... Проте змінюється не тільки склад текстів, змінюються самі тексти. Під впливом нових кодів, які використовуються для дешифровки текстів, котрі відклалися в пам'яті культури в давно минулі часи, відбувається зміщення значущих і незначних елементів структури тексту. Фактично тексти, котрі досягли за складністю своєї організації рівня мистецтва, взагалі не можуть бути пасивними сховищами константної інформації, адже є не складами, а генераторами. Сенси в пам'яті культури не "зберігаються", а "ростуть" [5, с. 201]. Тож тексти, що створюють "загальну пам'ять" культурного колективу, не тільки слугують засобом дешифровки текстів, які циркулюють у сучасно-синхронному зрізі культури, але й генерують нові.

*Традиція-канон-новаторство.* Паралельно з терміном "канон" рівнозначно функціонують такі категорії як "традиція" і "норма". У Переважній більшості випадків ці категорії вживаються як взаємозамінні, оскільки з часом у літературі традиційними стають теми, мотиви, образи, сюжети, жанрові форми. О. Гнатюк розглядає традицію в межах структури національної ідентичності, застосовуючи парадигму "традиція – модерність" [4, с. 368]. Поняття "новаторство", дещо відтіняє спадкоємність історико-літературного процесу, але водночас і протиставляється "канону" і "традиції". На думку Кліпінгера, перш ніж стати канонічним, текст має пройти стадії "-усвідомлення своїм", первісної ідентифікації з культурою і традицією [3, с. 93]. Але водночас, текст має ніби "прожити" самостійне життя в межах певного часу, апробуватися великою кількістю одиничних свідомостей, перш ніж отримає своє місце у національному загальновизнаному визнаному каноні. Слушною у цьому контексті є думка М. Ямпольського, який, рецензуючи книгу Г. Блума "Західний канон", стверджує: "Я переконаний, що канонізація відтворюється не самим автором завдяки його оригінальності, а тим, хто приходить після нього і піддає його текст безлічі інтерпретацій. Саме тому канонізація – справа не самого автора, а певної групи художників і критиків". Тож "канонічний текст", за дослідником, – "такий текст, який перестає цілком належати авторові і чий сенс набуває певного онтологічного характеру. Він починає трансцендувати час і



обставини його створення, набуває риси вічності й виходить далеко за рамки індивідуального досвіду" [8, с. 219].

Коли йдеться про новаторство у літературі чи мистецтві, першочергово вибудовується поняття опозиційне до традиційного, себто щось, що фактично і забезпечує логічний розвиток у синхронічному і діахронічному зрізах. Тому у трикутнику означених понять "канон-традиція-новаторство" аналітичний дискурс може розгортатись відповідно до мети дослідника і згідно з його аналітичними установками. Тут красномовним прикладом може бути творчість М. Гоголя, котрого все радянське літературознавство *традиційно* включало винятково до канону великої російської літератури, тоді як вже першими біографами Гоголя (зокрема П. Кулішем), було відзначено належність Гоголя до української культури і літератури, чому присвячено не одне дослідження і з чого на загал виростає вся українська русистика кінця XIX–XX століть. Стосовно ж українського літературного канону радянського періоду, варто відзначити нагальну потребу процесу деканонізації. Але це також непростий процес, котрий має окремі складові.

*Канонізація і деканонізація.* Процеси канонізації і деканонізації перебувають у постійному діалектичному зв'язку. Нормальним явищем у розвитку літературного процесу є те, що практично кожен літературний стиль прагне сформувати свій взірець, хоча далеко не кожен може претендувати на нормативність (особливо, коли йдеться про модерну та постмодерну літературу з її прагненням до антиканонічності і "розриву шаблонів" у принципі). Як слушно зазначає В. Агеєва: "... канон – це, чи не насамперед, уміння пам'ятати, спосіб упорядкувати неосяжний культурний спадок" [1, с. 54]. Безперечно, канон має слугувати ще й академічним, освітнім потребам, однак претензії до списку текстів для обов'язкового вивчення лунають і зусібч лунатимуть аж доти, поки відбір диктуватиметься переважно політичними, ідеологічними, етичними чи іншими безвідносними до якості художніх текстів чинниками, допоки не буде сформульовано теоретичних засад канонотворення. На початку XXI століття канон національної класики поступово звільняється від ідеологічних впливів. Запрацювали нарешті й інші механізми збереження і впорядкування мистецького спадку: вже означені стильові течії та напрями письменства XX століття, художні школи й угруповання, а відтак виявилось, що і в літературі радянського часу не всі твори належать соціалістичному реалізму. Стосовно процесу деканонізації, то тут є певна природність і закономірність, оскільки "ми не маємо достатньо пам'яті, аби контролювати все, канони є корисними і незамінними, бо

лише вони дозволяють регулювати історичний матеріал, підтверджуючи, що якісь твори цінніші за інші й тому більше варті хвилини нашої уваги" [1, с. 55]. Відповідно, канон – з одного боку, відбирає "матеріал поза часом", а з іншого – час і його потреби зумовлює і процеси деканонізації як такі.

На сучасному етапі відбувається переформатування самого поняття канону у світовій літературі назагал, та в межах окремих національних просторів зокрема, що зумовлено також і перевагою неідеологічного трактування багатьох явищ у літературі і текстах, котрі раніше знаходились поза рецептивно-читацьким обігом і увагою. Таким чином постає потреба якісної і кількісної зміни в межах "іконостасів" канону як персоналій, так і текстів відповідно до нового часу і переінакшених геополітичних локусів, а це, насамперед, актуалізує категорію і національної самосвідомості, котра презентована у літературі кожного народу. Адже логічно мотивованим і пояснюваним є те, що західноєвропейський розвиток мистецько-літературного дискурсу не співпадає із власне українським ні хронологічно, ні ідеологічно, ні культурно, позаяк час існування радянського тоталітарного режиму мав вплив на ці процеси. Як наслідок – геолокус також є визначальним фактором формування канону як естетичної категорії.

До окремих національних культур (відповідно – і літератур) після падіння тоталітарних режимів поступово повертається "втрачена пам'ять", а значить, її дискурс має якомога менше залежати від сторонніх чинників. Відповідно, чим менше культура і література виконуватиме невластивих мистецтву "псевдопатріотичних" функцій, тим менше буде штучно створеної канонізації. А класичний канон стане постійно поповнюваним переліком справді вартісних художніх текстів для кожної національної спільноти окремо, що, у свою чергу, формуватиме загальногуманістичний канон мультикультурного сучасного світу, відкритого до глобально взаємовигідного діалогу.

Стратегія сучасного літературознавства передбачає систематизацію вже існуючих розділів з історії і теорії як світової, так і української літератури, а також їх осмислення і репрезентацію у новому ракурсі – теоретичному й практичному. Одним з таких продуктивних теоретичних напрямів є ґрунтовне вивчення динамічних внутрішніх структур літературного канону у творчості головних представників літературної традиції ХХ століття, оскільки канон забезпечує комунікативність митця з реципієнтом, а в ширшому розумінні – гарантує спадкоємність літературно-художнього розвитку. Саме тому вивчення історико-культурних, ідеологічних та естетичних аспектів становлення канонів ХХ століття є надзвичайно актуальним.

## Література

1. Агєєва В. // Слово і час. – 2010. – № 5. – С. 53–60.
2. Галич О. Теорія літератури / за наук. ред. О. Галича. – 4-те вид. – К. : Либідь, 2008. – 488 с.
3. Кліпінгер Д. Канонічність: енциклопедія постмодернізму / Д. Кліпінгер ; за ред. Ч.-Е. Вінквіста та В.-Е. Тейлора. – К., 2003.– С. 184.
4. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – К. : ВЦ "Академія", 2007. Т. 1. / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. – 2007. – 608 с.
5. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Таллин, 1992. Т. 1. – 1992. – С. 200–202.
6. Сивокінь Г. Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства / Г. Сивокінь // Літературознавство : матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С. 42.
7. Поколенко Н. Літературний канон як естетичний та ідеологічний чинник літературознавчого дискурсу / Н. Поколенко // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : наук. зб. – Донецьк : ДонНУ, 2004. – Вип. 9. – С. 253–264.
8. Ямпольский М. Литературный канон и теория "сильного" автора / М. Ямпольский // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 214–221.

УДК 811.161.2'373.612.2.092

**В. М. Бережняк**

## **Слова-символи як елементи моделювання цілісної мовної картини світу Т. Г. Шевченка**

*У статті висвітлена роль поетичних символічних образів, використаних Т. Г. Шевченком, у моделюванні мовної картини світу.*

*Ключові слова: концепт, символ, мовна картина світу, образ, антитеза, метафора.*

*В статье освещена роль поэтических символических образов, использованных Т. Г. Шевченком, в моделировании языковой картины мира.*

*Ключевые слова: символ, языковая картина мира, образ, антитеза, метафора.*

*This article deals with the role of poetic symbolic images used by Taras Shevchenko for language world picture modelling.*

*Key words: concept, symbol, language world picture, image, antithesis, metaphor.*

Велика кількість публікацій істориків, фольклористів, художників, мовознавців, літературознавців про життя і творчість Т. Г. Шевченка не дає можливості вважати вичерпно дослідженим його літературно-мистецький, мовознавчий та громадянсько-побутовий феномен. Шевченко лишається загадковою постаттю, яка надихає науковців до нових пошуків. Цікавою, на наш погляд, є проблема символіки, яка дає можливість моделювати мовну картину світу. У кожного автора свої символи, образи. Слова із символічними значеннями є тими художніми засобами, котрі пронизують творчість Т. Г. Шевченка.

У цьому дослідженні орієнтуємося на розуміння символу О. Потебнею, який розглядав його як стилістичну категорію, продукт культурно-історичного розвитку, пов'язаний із мовою, світоглядом, і вважав явищем художньої творчості [3, с. 92]. Розуміємо символ як знак і його естетичні символи в тексті художнього твору як багатозначний образ.

В українській лінгвістиці існують певні надбання в плані дослідження естетичної функції мови, категоріальних понять стилістики, зокрема образної символіки І. Білодідом, В. Ващенко, З. Франко, Н. Сологуб, В. Русанівським, С. Єрмоленко, Н. Дужик. Учені С. Бибик, А. Бондаренко, Н. Пасік, Н. Сидяченко, Л. Мялковська, Т. Єщенко зосереджують увагу на характерних ознаках стилю, поглиблюють розуміння лексичних джерел збагачення художньої мови.

Феномен Шевченкової поезії виник як наслідок кількохсотлітнього розвитку української поезії, починаючи від її найдавніших загальнослов'янських витоків. Виникали й удосконалювалися нові способи проникнення у внутрішній світ людини, інструментом опанування якого як предметом зображення служили форми вираження авторської свідомості [4, с. 35]. Картина світу – це те, що йде передусім від людини, плід її сприйняття, фантазій, мисленневих процесів і перетворювальної діяльності. Феномен світу, пізнаного через мову, постає для людини передусім таким, яким постає для неї мова.

Мета дослідження – визначити роль символів у вираженні світоглядних позицій естетичних концептів лірики Т. Г. Шевченка. Значення образу-символу в художньому тексті взагалі розглядали російські вчені М. Степанов, В. Жирмунський, В. Холшевников, М. Брандес, М. Бахтін. В українській мові фрагментарно цієї проблеми торкалися Л. Новиченко, І. Франко, М. Рильський, П. Волинський.

Оскільки в ліриці XIX століття образи античної міфології, книжна лексика чергуються із розмовною, а також із фольклорними образами, то авторами світської лірики легше й природніше було скористатися уже готовою, звичною та досить різноманітною образністю й символікою народної пісні, а також засобами народнорозмовної мови. "... Усталеність певних образів станового чи родинного характеру буває настільки міцна, що не рахується із життєвими винятками, індивідуальною своєрідністю... Сама колективна природа народної поетичної творчості сприяє цьому, бо внаслідок шліфування звільняє пісні від нашарувань суб'єктивних авторських тенденцій" [1, с. 20]. У Шевченка фактично кожен образ символічний, адже він відтворює свій художній світ через образну символіку. Слова дівчонька, дорога, сонце, небо, очі, думи, сльози стають ключовими для розуміння умовних ситуацій, зміщень локально-темпоральних площин тощо. Складається враження, що кожна особа чи явище автора є не тільки собою, а приховує символічний зміст.

Перший твір "Кобзаря" – балада "Причинна" – стала відомою піснею. Розпочинається вона рядками:

Рече та стогне Дніпр широкий,  
Сердитий вітер завива... [5, с. 25].

У цих словах постає реально-символічна картина здорової природи, її стихійна непокореність і незалежність. Ми бачимо збуджуючу й розбуркуючу дух і душу силу. Але теперішній Дніпро вже стогне. Стогін і мука проймають його од витоків до гирла. Дніпро, як і земля, як і повітря волає до нашої совісті, громадянської мужності..., просить заступництва всього народу. Вступ, який подає опис бурі на Дніпрі, написаний чотирьохстопним ямбом. Як тільки з'являється тема нещасливого кохання, ритміка набуває народно-пісенного характеру: часто зустрічаються образи синєє море, вітер буйний, карії очі, червона калина, у які автор намагається вкласти новий зміст. Ці слова-символи займають провідне місце у формуванні ідейного змісту твору.

Будь-яке явище дійсності, на думку Н. Сологуб, потрапляючи у сферу мистецтва, перестає бути лише знаком дійсності, воно одночасно стає знаком внутрішнього світу художника. Образ своєї країни, раю тихого для Т. Г. Шевченка є найголовнішим, адже він вірить у те, що любов до рідного краю переважить власницьку, кріпосницьку природу українофілів. У посланні "І мертвим, і живим..." автор використовує влучну антитезу образних рядів: люд потомлений – недолюди, діти юродиві, заковані люде – "орли". Вона вказує на конфлікти між панамі й кріпаками. Це номінації понять, які протиставляються у світоглядній системі поета і є визначальними. Усі, хто називаються як люд потомлений, має позитивну оцінку, діти юродиві – негативну.

Слова-символи стають домінантами в ліричних творах Т. Г. Шевченка, ключовими словами, вони рухають сюжет, створюють цілісну систему образів, виконують текстотворчу функцію.

Розкуються незабаром  
Заковані люде,  
Настане суд, заговорять  
І Дніпро, і гори! [5, с. 155].

Образ суду символізує народну революцію, в результаті якої нездолений люд стане "вольним".

У "Псалмах Давидових" лексично-образні ряди на означення антагоністичних суспільних сил збагачуються протиставленням сильних, багатих, царів, лукавих, нечестивих, лютих ворогів, неситих, злих, судей лукавих, неправедних тощо, і добрих, праведних, блаженних, убогих, тихих, замучених, в путах, в кайданах. Окремі образи набирають нових змістових відтінків, за якими стоїть старокнижна традиція. У псалмах з'являються образи сім'ї нової, гострих обоюду мечів, пламенного, кривавого меча, що символізують

боротьбу, результатом якої "сім'я стане вольною, новою". Клас поміщиків для Шевченка – і українських, і російських, і польських – однаково ворожий, чужий народові. Це – кровожери, шашелі, від яких народові можна чекати лише гноблення та знущань. Поміщицтво для нього – це гади лукаві, бездушні грабіжники, мерзенна згряя. У вірші "П. С." поет дає такий образ українського панства:

Оцей годований кабан!  
Оце ледащо. Щирий пан,  
Потомок гетьмана дурного  
І презавзятий патріот... [5, с. 223].

Трудящих Шевченко називає узагальненим образом люди.

Особливе місце серед реалій, що моделюють цілісну мовну картину світу поета, належить лексемі патріоти. Фальшиві патріоти "шкуру деруть з братів незрячих, гречкосіїв", "людей запрягають в тяжкі ярма". Людина з її внутрішнім світом постає перед нами як результат художнього дослідження автора. У вірші "Бували війни й військові свари" Галагани, Кінселі, Кочубеї-Нагаї символізують лакеїв царського самодержавства, які одцуралися народу, батьківщини. Вони є донощиками і фарисеями, рабами царату й королівської Польщі. Шевченко називає їх іудами, які засуджені на ганьбу й прокляття у віках.

Квітуха нива – дебрь-пустиня не полита, добро – зло, чорне – біле – номінації понять, які протиставляються у світоглядній системі Кобзаря і є визначальними. "Нехай житом-пшеницею, як золотом, покрита, не розмежованою останеться навіки од моря ідо моря – слов'янська земля", – писав Т. Г. Шевченко в передмові до поеми "Гайдамаки" [5, с. 59]. Майбутнє ввижалося поетові чудовою нивою, сповненою сонячного тепла й людського щастя. Усе, що позначене квітучою нивою, має позитивну оцінку, дебрь-пустинню – негативну.

Не залишається поза увагою поета й "історія людської душі". Саме очі є символом внутрішньої суті людини, її духовності й моральності. Ця лексема несе на собі смислове й психологічне навантаження. Прикметники та дієприкметники на означення кольору, розміру, виразу, стану очей чи погляду мають пряме й переносне значення (темні, здивовані, великі, добрі, карі, козацькі, дівочі). Такі значення виявляють авторську оцінку персонажа:

Така її доля... О боже мій милий!  
За що ж ти караєш її, молоду?  
За те, що так щиро вона полюбила  
Козацькі очі?.. Прости сироту! [5, с. 26].

Динамічна ознака слова-символу очі виявляється, коли це слово вступає в предикативні відношення з дієсловами, що мають спільну силу "горіння, випромінення світла чи його згасання". У поезії Т. Г. Шевченка ця ознака становить цілу парадигму синонімічних та антонімічних рядів дієслів: очі погасли, зблищали, покрились, виплакала, пропали, висохли.

Акумуляція емоційно споріднених образів вносить істотно нове в ліричній настрій твору, посилюючи й згущуючи його художню дію [4, с. 94]. Про це свідчать образні мотиви на означення дівочої краси: чорні брови, карі очі, літа молодії; персоніфікації на означення марності краси й молодості: літа пропадають, брови линяють, серце в'яне, нудить світом.

На контрасті часових площин минулого й сучасного та анатомічних образів поет робить підсумок пройденого шляху в поезії "Три літа": добрі літа – злі літа, добрі сльози – розбите о камінь серце, добрі думи – злі думи-діти. Образ дум-дітей багатогранний. Думи, слова – це і сизокрилі голуб'ята, і легенькі діти в "багатого батька"; з іншого боку, думи – це діти-діла, які осудять поета. Не всі їх зрозуміють і приймуть, але їх полюбить щира серцем молодість. До цього синонімічного ряду пристають слова правди й любові, вогонь святий, муза. Образ музи-зорі втілює все найдорожче і найсвятіше для поета: у ньому зливаються образи вечірньої зорі й коханої жінки. У вступі до поеми "Царі" змальовано пародійний образ епічної музи, яка наділена негативними рисами.

Варто сказати й про образ долі, який символізує сутність поетичної творчості Т. Г. Шевченка. Мотиви пошуків доброї чи злої долі змінюється вдячним визнанням чесно пройденого разом з долею шляху. Поет робить висновок, що він "І виріс я, хвалити Бога, Та не виліз в люде", звеличує свою долю, оскільки він прямо йшов, не маючи й зерна неправди за собою. У поезії "Доля" [5, с. 312] в образі музи втілюється ніжність та саможертвність материнського піклування взагалі та сама суть материнського й жіночого єства. Це богиня в людській подобі, яка оберігає поета, чиста, свята, пташечка, зоренька. Муза є символом натхнення в поезії Шевченка, адже він постійно усвідомлює свій поетичний обов'язок. У вірші "Думи мої, думи мої..." [5, с. 40] вирізняються два ряди дум: думи-діти, думи-квіти. Думи-діти поет ростив, доглядав, вони підуть в Україну попідтинню сиротами. Думи-квіти поливали сльозами, чом не затопили. Тут не оминати й образу людського сміху. Він пов'язується з образами сирітства, злиднів, чужини: на світ, на сміх породило; не казали б на сміх.



У поемі "Гайдамаки" думи-діти – це герої-гайдамаки, а поет – їх батько. У творах пізнього часу образ дум виражає поетичне натхнення, у ранній творчості – "конкретний плід натхнення, створені поетом образи, ліричні мотиви, які викликають у нього сум; в муках народжені, вони відчуються як тягар для поета" [2, с. 47].

Слова-символи використані також Т. Г. Шевченком в ліро-епічній поемі "Княжна". Ідейно тематична основа твору розкривається через узагальнено-символічні образи знівченого цвіту княжни та скверного гада князя, у якого "ревуть палати на помості, а голод стогне на селі" [5, с. 190]. Поет розгортає тему князя в контрасті до теми гноблення кріпаків, узагальнюючи образ князя до широти великої теми кріпосницького визиску:

І стогне він, стогне по всій Україні.

Кара господава. Тисячами гинуть

Голоднії люде. А скирти гниють [5, с. 190].

Над будь-якими метафорами та найдовершенішими образами зводиться поезія "Заповіт", яка стала гімном, органічним виплеском національного характеру. Дніпро реве ревучий зображений у вигляді непокірного страшеного звіра, якого довели до краю. Він символізує увесь український пригноблений люд. Ця картина перетворюється на символ-мрію бачити загальнонародну єдність у боротьбі за захист нашої історичної пам'яті од байдужих нечистих чиновницьких рук.

Багатогранність та багатобарвність Шевченкового впливу на читача невимірні. Його голос підносився до неймовірних висот всенародного розкриття й пробудження душі, свідомості й національної гідності та водночас звучав камерно. Ця приземленість є такою нам близькою: туга, співчуття, убоління. Уживані в кожному випадку слова-символи наближають нас до світу українського буття, створюють інтригу й легко розкодовуються. Уся поетична творчість Тараса Шевченка пройнята символізмом. Мова поета-кобзаря – велика мова великого народу.

### Література

1. Дей О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – К., 1978. – 87 с.
2. Ненадкевич Є. Творчість Т. Г. Шевченка після заслання (1857–1858) / Є. Ненадкевич. – К., 1956. – 79 с.
3. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – К., 1993. – 192 с.
4. Смілянська В. Л. "Святим огненным словом..." / В. Л. Смілянська. – К., 1990. – 280 с.
5. Шевченко Т. Малий Кобзар / Тарас Шевченко. – К., 1979. – 383 с.

## **Видільні чинники предикатів дії в українській мові (на матеріалі поезій Т. Г. Шевченка)**

*У статті на матеріалі поезій Т. Г. Шевченка виявлено й конкретизовано найзагальніші, системно значущі ознаки, які покладено в основу вирізнення предикатів дії.*

*Ключові слова: предикати дії, семантична модель актогенезу, динамічність, активність суб'єкта, каузативність, контрольованість.*

*В статье на материале поэзий Т. Г. Шевченко выявлены и конкретизированы наиболее общие, системно значимые признаки, которые положены в основу выделения предикатов действия.*

*Ключевые слова: предикаты действия, семантическая модель актогенеза, динамичность, активность субъекта, каузативность, контролируемость.*

*In the article it is detected and specified the most common, significant systemically features, underlying distinction of action's predicates, by material of Taras Shevchenko's poetry.*

*Key words: action's predicates, semantic model of actgenesis, dynamics, subject's activity, causativity, accountability.*

На сьогодні в мовознавстві проблема розмежування предикатів не нова. Вона має різні інтерпретації. Проте майже всі дослідники, покликаючись на Аристотелеву класифікацію про три основні категорії, вичленовують дію як один із її основних класів [2, с. 85], хоча, за висловом Т. Б. Алісової, "у лінгвістичній літературі поки що немає загальноприйнятої семантичної класифікації предикатів, заснованої на точно визначеній кількості їхніх диференційних смислових компонентів" [1, с. 10]. У зв'язку з цим ставимо перед собою завдання виявити й конкретизувати найзагальніші, системно значущі ознаки, які можна було б покласти в основу вирізнення предикатів дії.

Основним морфологізованим засобом вираження предикатів дії є дієслово, оскільки саме дія всебічно відповідає семантиці вербатива, як частини мови на позначення динамічної ознаки. Дію можна витлумачувати як складний багаторівневий ієрархізований процес. Услід за Г. Г. Сильницьким, інтерпретуємо його у вигляді семантичної моделі актогенезу (процесу здійснення дії) [8]. Дію

розглянуто у двох основних аспектах: факторному й еволютивному. Підставою для виділення факторного актогенезу служать ті умови, які детермінують процес реалізації дії, а для еволютивного – ті, які визначають його часові етапи. Розгортання актогенетичного процесу описано в межах дихотомії потенційність / реалізованість дії – за факторного підходу і початок / кінець дії – за еволютивного. Обидва рівні мають ієрархічну організацію: при реалізації дії зафіксовано послідовне проходження всіх стадій актогенезу.

Для факторного рівня з його елементним складом характерні дві стадії: латентна, що об'єднує етапи підготовки до реалізації дії, й ефекторна – безпосередній процес здійснення її [8, с. 28–32]. На еволютивному рівні на основі часового критерію необхідно виокремлювати інхоативну (початок) і конклюдивну (кінець) стадії дії.

Подані як етапи актогенетичної моделі обов'язкові елементи здійснення дії можуть бути описані базовими дієсловами, що найвиразніше відображають процес виконання дії на певному етапі. Г. Г. Сильницький в окремий тип вичленює базові вербативи, які називають процес на певному етапі дії: латентна стадія – хотіти (формативний рівень), задумати (інтенціональний рівень), вирішити (настановний рівень); ефекторна стадія – готуватися (інструментальний рівень), намагатися (апробаційний рівень), зуміти (дефінітивний рівень) [8, с. 40].

У зв'язку з моделлю актогенезу першочергового розв'язання вимагає те, які вербативи є базовими для цієї моделі, тобто які дієслова найяскравіше відображають усі характеристики дії. Одні дослідники [6, с. 7] розмежовують типові й маргінальні дії, тоді як інші пропонують розглядати концепт "дія" як польову структуру з ядреними та периферійними елементами [4, с. 78]. Для опису актогенетичного процесу найпитомішими є типові (ядерні) вербативи, що мають усі характеристики дії та проходять усі стадії актогенезу. Як типове дієслово дії А. Вежбицька розглядає лексему "open" та пропонує таке тлумачення: 1) суб'єкт хотів відчинити об'єкт (наприклад, двері); 2) суб'єкт робив щось із об'єктом через цю причину; 3) об'єкт (двері) відчинився через цю причину [13, с. 243].

О. В. Падучева, розвиваючи думку А. Вежбицької [6, с. 70], підкреслює, що вирізнені типи трактувань стосуються будь-якого дієслова дії. Схема тлумачення типового вербатива, відповідно до схеми О. В. Падучевої, постає у вигляді таких елементів: 1) дієслово дії включає в себе компонент 'діяльність': суб'єкт робить щось; 2) необхідним компонентом є 'перехід / зміна' з елементом 'став', що виражає обов'язкову для дії ідею переходу об'єкта в новий

стан; 3) у типовій дії потрібен каузативний компонент: зміна, якої зазнає об'єкт як наслідок діяльності суб'єкта; 4) наступним компонентом є елемент 'контроль': суб'єкт та об'єкт у певний момент часу фізично контактують один з одним; 5) необхідним компонентом є намір: суб'єкт діє з власної волі, ставлячи перед собою певну мету; 6) каузативний і контактний компоненти зумовлюють появу такого необхідного компонента, як єдність місця й часу: суб'єкт та об'єкт перебувають у певний момент часу в одному й тому самому місці.

Варто зазначити, що не всім предикатам дії притаманний поданий вище набір елементів значення. До того ж, вони не завжди послідовно проходять усі стадії актогенезу. Тому варто, на нашу думку, акцентувати увагу на видільних типових і маргінальних ознаках вербативів дії.

Динамічність – основна семантична властивість предикатів дії. Видільна ознака в семантичній структурі одиниць такого типу – значення акціональності, оскільки їхній суб'єкт виступає активним виконавцем, пор.: Гайдамаки Стіни розвалили – ... об каміння Ксьондзів розбивали, а школярів у криниці Живих поховали [9, с. 97] // Спочивають добрі люде... [9, с. 25].

Ознака активності є визначальною для семантики предикатів дії. Вона пов'язана з іншими ознаками (суб'єкт-істота, усвідомлення, воля, контроль, що впливає з наміру та цілеспрямованості). Важливо й те, що ця ознака підтримується ще й на функціональному рівні: дія скеровується на об'єкт, викликаючи певні зміни в ньому, що й стає кінцевим результатом. Компоненти доцільності та цілеспрямованості зорієнтовують дію на досягнення певних намірів.

Суб'єкт за таких предикатів виражений здебільшого іменником на позначення істоти. Зауважимо, що групу можливих суб'єктів-істот утворює людина й інші живі об'єкти. Людина, якій притаманна свідомість, здатна до осмислення діяльності, спроможна контролювати свої дії та ситуацію загалом. Саме тому її можна розглядати як типовий агент (агент, агентив, виконавець, діяч) – активний учасник-істота реальної ситуації, у сферу функціонування якого входять дія, психологічний, емоційний чи моральний вплив. Інші об'єкти і суб'єкти дії опиняються у сфері ширшої категорії – категорії творця дії. Їх не можна вважати повноцінними агентами, пор.: Пан, вернувшись, занедужав, Стогне, пропадає [9, с. 270]; Завиває, Реве хазяїн: / – Будем пить... [9, с. 22]; Давид Стенає та ридає, / Багрянну ризу роздирає / І сипле попіл на главу [9, с. 337] // Повалили гайдамаки, / Аж стогне діброва... [9, с. 73]; А Дніпр мов

підслухав: / ... в очеретах / Реве, стогне, завиває, / Лози нагинає; / Грім гогоче, а блискавка / Хмару роздирає [9, с. 79].

Ознака усвідомлення, властива людині, дає право виділяти низку критеріїв, що уможливають трактування суб'єкта дії як агенса. Так, Д. Лайонз зазначає, що агентивному суб'єктові властиві намір і відповідальність [12, с. 460–488]. Інші дослідники вказують на ознаку волі як центральну при ідентифікуванні агенса, він за власною волею виконує ті або ті фізичні дії, спрямовані на певний зовнішній об'єкт, і передає власну енергію цьому об'єктові [11, с. 238]. Отже, із критерієм волі межує критерій передачі енергії, фізичної, духовної чи інтелектуальної, об'єктові, тобто агенс повинен мати власну енергію.

Ознака каузативності, у якій утілена семантична ознака скерованості на об'єкт, також має бути притаманна агенсові, оскільки вона відображає природний взаємозв'язок понять активність – пасивність – статичність. Для неї актуальними є контроль, агенс, предикатна інтенція. Каузативні предикати, які демонструють суб'єктно-об'єктні відношення, становлять ядро предикатів дії. У предикатах, зорієнтованих безпосередньо на виконавця, рівень активності дещо знижений, що спричиняє зміщення таких одиниць від центру до периферії, пор.: Ой із журби та із жалю, / Щоб не бачить, як читають / Листи тії, погуляю, / Погуляю понад морем / Та розважу своє горе [9, с. 404] // Там знову, знать, мої малі читають [9, с. 421].

Отже, предикати дії повинні мати агенса суб'єкта-істоту з притаманними йому ознаками – волею, власною енергією – і бути каузатором зміни об'єкта або чинного стану.

Подані вище ознаки агентивності слід доповнити ще однією істотною ознакою – контрольованістю, яка наочно демонструє зв'язок між свідомістю й волею та здатністю до контролю. Термін "контроль" увів у мовознавство С. Дік [10, с. 211–234] у зв'язку з необхідністю розгляду широкого кола понять у галузі, умовно названій рольовою семантикою. Контроль – один із визначальних критеріїв створення типології предикатів, оскільки дії є контрольованими на відміну від станів та процесів, які лише мають ознаку – "контроль". Розглядуваний термін займає осібне місце в ланцюгу таких понять, як "агентивність", "намір", "мета", "каузація" й т. ін.: якщо агентивність, активність і мета – характеристики суб'єкта, а намір – властивість дії, то контрольованість є тим поняттям, яке однаковою мірою стосується і суб'єкта, і дії [5, с. 138]. З одного боку, можемо розглядати ознаку "+ / – контроль" у її відображенні в лексикографічному описі конкретних предикатних одиниць, тобто як семантичну ознаку,

іманентно притаманну планові змісту предиката [6, с. 69], з іншого боку, є всі підстави вважати контрольованість властивістю ситуації загалом [5, с. 138–145].

Невід'ємними складниками контролю є істота та намір. Терміни контроль і намір інколи сплутують, часто взаємозамінюють. Проте існує тенденція до чіткого їхнього розмежування, оскільки намір суб'єкта є його внутрішній стан, що включає в себе об'єкт – образ ситуації, уяву про те, що він може досягти цією ситуацією, і знання засобів досягнення [5, с. 140]. На основі представлення актогенетичного процесу в теорії Г. Г. Сильницького, де перебіг дії описано від формування "замислу" до "результату", можемо стверджувати, що намір, як внутрішній стан суб'єкта, пов'язаний із латентною стадією дії, позаяк контроль органічніше властивий ефекторній стадії, яка матеріалізує самі дії. Ця семантична категорія за своєю природою є латентною, тому не завжди чітко передаються такі фрагменти висловлення, як "контрольована ситуація, неконтрольована ситуація". Для виявлення смислу контрольованості / неконтрольованості потрібен ширший контекст.

Оскільки контроль здійснює істота, то лише суб'єкт-істота може контролювати свою дію. Існують, щоправда, й акціональні предикати, суб'єктами яких є персоніфіковані назви, наприклад, природні явища (вітер, дощ, хуртовина, грім): Реве та стогне Дніпр широкий, Сердитий вітер завива, / Додолю верби гне високі, / Горами хвилю підійма [9, с. 7]. В основі таких метафоричних та метонімічних перенесень лежить наділення неживих предметів ознаками, які іманентно належать істотам. Хоч розглядувані суб'єкти й каузують процес та виступають джерелами енергії, проте динамізм їхньої дії стихійний, невмотивований, а отже, вони позбавлені ознаки "контроль". З огляду на це предикати дії з такими суб'єктами займають периферійну зону. Подібні перенесення не віддзеркалені на семантичній структурі самої дії, проте відображені в аналізі її характеру. Описувані ситуації зазнають значеннєвих видозмін, набувають категорійних ознак процесу.

Отже, контроль опосередкований волею та свідомістю, причому зміна одного з цих компонентів спричиняє зміну інших. Висловлені вище міркування дають підстави зробити висновок про те, що поняття "контроль" інтегрує в собі всі згадувані ознаки: намір, цілеспрямованість, істота, усвідомлення, воля. "Людина контролює ситуацію, якщо вона є в цій ситуації суб'єктом умисної дії, результат якої збігається з об'єктом наміру" [5, с. 141], тобто дії трактують передусім як "умисні" [13, с. 7]. Предикати дії, що реалізують у

семантичній структурі ознаку '+ контроль', представляють ядерну частину.

Різні ситуації можна контролювати різною мірою. Типово контрольовані дії (як ось ці: Праведнії зорі! / Сховайтесь за хмару: я вас не займав, / Я дітей зарізав!.. [9, с. 98]; Гонта мов не чує, / Синам хату серед степу / Глибоку будує [9, с. 99]) реалізують у своєму значеннєвому обсязі всі ознаки дії. Контроль, як частина значення предиката, передбачає, що процес перебігу стадій актогенезу контролює суб'єкт. Зважаючи на модель актогенезу, контроль над дією починається на латентній стадії дії, коли формується задум дії та план її реалізації. Існують, проте, ситуації з порушеним процесом актогенезу, породженим порушенням контролю за механізмом реалізації дії, що може спричинити зрив, невиконання тієї чи тієї фази актогенезу, що, зі свого боку, стає причиною нереалізації наступних стадій.

З-поміж чинних ситуацій машинальні дії вирізняються тим, що їхнє здійснення свідомо не сплановане суб'єктом, їх кваліфікують як неконтрольовані дії. Неконтрольованість притаманна предикатам зі значенням випадкової чи мимовільної дії, яку реалізують дієслова спотикатися 1, розливати 1, здригатися 1, чхати 1, моргати 1, гикати, хропіти 1, напр.: Приходжу: Старшина пузата / Стоїть рядом, сопе, хропе, / Та понадувалось / Як індики... [9, с. 178]. Г. І. Володіна називає ці вербативи "невласне активними" [3, с. 53] й цим самим акцентує увагу на нецілеспрямованості дії. Відсутність контролю в аналізованих дериватах експліцитно представлена в їхніх значеннях: здригатися 1 "роблячи мимовільні судорожні рухи, тремтіти, трястися (від холоду, жаху)", позіхати 1 "мимовільно глибоко вдихати повітря широко відкритим ротом і зразу ж видихати його", спотикатися 1 "невдало, незручно ступаючи або раптово зачіплюючись за щось ногою, втрачати рівновагу", розливати 1 "проливати, лити яку-небудь рідину (перев. мимоволі, ненароком, через неухважність)".

Можна стверджувати, що контрольованість передбачає появу ознак цілеспрямованості, агентивності, істоти, наміру й т. ін. Одиниці, які належать до предикатів дії, виявляють різний ступінь ознаки 'контроль' (контрольованість → часткова контрольованість → неконтрольованість) у семантичній структурі лексем. Одиниці, що фокусують у своїй значеннєвій структурі семи "істота", "усвідомлення", "воля", "зусилля", "цілеспрямованість", "намір", реалізують вищий ступінь контрольованості, а отже, представляють ядерну частину дії. Зміщення до периферійної зони відбувається за умови

послаблення семи контролю у вербативах. Якщо ж предикат експлікує ознаку '– контроль', він опиняється на периферії, оскільки номінована дія набуває категорійних ознак процесу.

Розглянувши процес здійснення дії з акцентом на диференційних ознаках предикатів дії, констатуємо, що типові вербативи мають усі компоненти значення, які реалізує актогенетична модель. Проте зрив виконання однієї зі стадій актогенезу, який заважає реалізації дії, що замислювалася спочатку, може відбутися на різних етапах здійснення дії. Це накладає свій відбиток на семний склад та функціонування предикатів: аналізовані одиниці переходять до розряду маргінальних. Видільна семантична ознака активності не є стабільною, семи об'єктності, контрольованості та істоти можуть утрачатися, унаслідок чого предикати опиняються в периферійній зоні.

### Література

1. Алисова Т. Б. Очерки синтаксиса современного итальянского языка: семантическая и грамматическая структура простого предложения / Т. Б. Алисова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1971. – 293 с.
2. Вихованець І. Р. Семантико-синтаксична структура речення / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К. : Наук. думка, 1983. – 220 с.
3. Володина Г. И. Описание семантических классов предикатов в целях преподавания русского языка как неродного / Г. И. Володина. – М. : Изд-во МГУ, 1989. – 127 с.
4. Гак В. Г. Номинация действия / В. Г. Гак // Логический анализ языка: модели действия. – М. : Наука, 1992. – С. 77–84.
5. Зализняк А. А. Контролируемость ситуации в языке и жизни / А. А. Зализняк // Логический анализ языка: модели действия. – М. : Наука, 1992. – С. 138–145.
6. Падучева Е. В. Глаголы действия: толкование и сочетаемость / Е. В. Падучева, Н. Д. Арутюнова, Н. К. Рябцева и др. // Логический анализ языка: модели действия. – М. : Наука, 1992. – С. 69–77.
7. Падучева Е. В. Семантические исследования: семантика времени и вида в русском языке; семантика нарратива / Е. В. Падучева. – М. : Школа "Языки русской культуры", 1996. – 464 с.
8. Сильницкая Г. В. Модель глагольного действия и семантическая классификация глаголов с предикатными актантами / Г. В. Сильницкая, Г. Г. Сильницкий // Категория глагола и структура предложения: конструкции с предикатными актантами / отв. ред. В. С. Храковский. – Л. : Наука, 1983. – С. 28–41.



9. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. – К. : Добр. тов. любителів книги, 1991. – 568 с.

10. Dik S. C. The Semantic Representation of Manner Adverbials / S. C. Dik // *Linguistics in the Netherlands*. – Amsterdam, 1979. – P. 211–234.

11. Langacker R. W. Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar / R. W. Langacker. – Berlin : Mouton de Gruyter, 1990. – 395 p.

12. Lyons J. Semantics / J. Lyons. – Cambridge : University Press, 1976. / Vol. 2. – 1976. – P. 373–897.

13. Wierzbicka A. *Lingua Mentalis: The Semantics of Natural Language* / A. Wierzbicka. – Sydney : Acad. Press, 1980. – 367 p.

14. Petryk O. M. Excretory factors of action's predicates in Ukrainian language (by material of Taras Shevchenko's poetry).

## Релігійна лексика в поемі Тараса Шевченка "Гайдамаки"

*У статті проаналізовано особливості використання релігійної лексики в поемі Тараса Шевченка "Гайдамаки". Виокремлено релігійно забарвлені слова, наведено класифікації цієї лексики за значенням, морфологічною належністю та походженням.*

*Ключові слова: релігійний стиль, художній стиль, релігійна лексика.*

*В статье проанализированы особенности использования религиозной лексики в поэме Тараса Шевченко "Гайдамаки". Выделены слова из религиозной сферы, приведены классификации данной лексики по значению, морфологической принадлежности и происхождению.*

*Ключевые слова: религиозный стиль, художественный стиль, религиозная лексика.*

*The features of using religious vocabulary in Taras Shevchenko's poem "Hajdamaky" have been analyzed in the article. Religiously colored words have been distinguished, the classification of vocabulary words by meaning, origin and morphological features are given.*

*Key words: religious style, artistis style, religious vocabulary.*

У поетичних творах Тараса Шевченка частими є вживання елементів релігійного стилю. Поет надавав великого значення релігійній літературі, часто послуговувався сюжетами й мотивами з Біблії для своїх творів, переспівував частини Святого Письма, використовував релігійні жанри, переносючи їх у художню літературу. Як зазначає Н. І. Бойко, "поезія Т. Шевченка пройнята релігійними мотивами, сюжетами, образами, символами. Біблія для поета була такою пам'яткою світової культури, таким невичерпним джерелом життєвої мудрості й натхнення, інтерес до якого Т. Шевченко не втрачав упродовж усього свого життя. Навіть удаючись до філософського осмислення фрагментів картини світу, порушуючи антропоцентричні проблеми, Т. Шевченко залишався з Богом" [5, с. 2].

Зрозумілим є використання Тарасом Шевченком елементів релігійного стилю в його молитовній поезії, переспівах псалмів чи в інших близьких до релігійних жанрах. Проте поет часто послуговується релігійною лексикою, біблійною та літургійною фразеологією й у творах, які далекі від наслідувань біблійних книг. До таких творів належить поема "Гайдамаки", написана Тарасом Шевченком

З питаннями використання релігійної лексики у творах художньої літератури працювали такі мовознавці як Н. І. Бойко [5], Л. Бондаренко [6], Ю. І. Браїлко (Стежка) [7; 14], Н. Каторож [9], Л. Марчук [10] та ін. Щодо використання релігійної лексики у поетичних творах Тараса Шевченка, то розвідок з цієї теми вкрай мало (можна б тут назвати наші публікації, які стосувалися питання використання релігійної лексики в поетичній молитві Тараса Шевченка [3, с. 4]).

Релігійна лексика – поліфункціональний елемент як релігійного, так і художнього стилів української мови. На нашу думку, на прикладі численних мовних фактів Шевченкового слововживання може бути продуктивним висвітлення ролі мовотворчості поета в процесі нормалізації лексико-семантичної системи української мови через з'ясування місця й функціонального призначення релігійної лексики.

Особливістю релігійної лексики є значна кількість стилістично маркованих слів, тобто слів, пристосованих до використання в релігійному стилі.

Розглядати релігійну лексику, використану в поемі Тараса Шевченка "Гайдамаки", можна через класифікацію за значенням слів та через морфологічну систематизацію цих слів, а також досліджуючи походження релігійних лексем.

Широке використання в поемі релігійної лексики змушує класифікувати ці лексеми в такі групи (слова подані в початковій формі):

1) релігійно світоглядні поняття й категорії: католик (католичка) (9 уживань) [1, с. 181, 182, 186] (наприклад: Клич громаду. Признавайтесь: / Що, ви католики? (с. 181)); Страшний суд (Страшний Суд / Ляхи в Україну несуть... (1, с. 156)). Усього – 10 уживань лексичних одиниць;

2) назви Бога: Бог (у різних відмінках) (з різними епітетами: милий, добрий, милосердний тощо) (31 вживання) [1, с. 136, 138, 139, 140, 141, 144, 147, 150, 153, 154, 157, 160, 164, 171, 172, 173, 176, 177, 179, 182] (наприклад: О Боже мій милий! / Тяжко жить на світі, а хочеться жить... [1, с. 136]); Святий Дух (... Святим духом серед ночі Понад ним витає [1, с. 136]). Усього – 32 вживання. Як бачимо, на позначення імені Божого Тарас Шевченко у поемі "Гайдамаки" використовує лише іменник Бог;

3) назви ознак: Божий (4 уживань) [1, с. 151, 154, 190] (Співай, старче Божий, не слухай його [1, с. 151]) та Твій (у значенні Божий) (Карай, Боже! Твою правду / Я витерпіть мушу [1, с. 177]). Усього – 5 лексичних одиниць;

4) назви духовних (нематеріальних) осіб (суб'єктів): душа (23 вживання) [1, с. 128, 129, 133, 143, 143, 146, 156, 158, 161, 164, 169, 170, 176, 177, 183, 189] (наприклад: Там найдеться душа щира, / Не дасть погибати... [1, с. 129]; архістратиг Михаїл (1 душі праведних, і сила / Архістратиґа Михаїла [1, с. 156]). Усього – 24 лексичних одиниці. Найбільше серед цієї категорії лексем Т. Шевченко вживає іменник "душа". За М. В. Скаб, "ми визначаємо концепт ДУША як макроконцепт, у структурі якого виокремлюємо насамперед дві частини – сакральну та несакральну" [13, с. 69]. У поезії Т. Шевченка слово душа вжите здебільшого в його сакральному значенні, хоча є приклади вживання в значенні "людина" (2 рази) – Не десять душ, а, слава Богу, вся Смілянщина, коли не вся Україна ([1, с. 150];

5) назви позачасопростірних (нематеріальних, духовних) дійсностей: рай (3 вживання) [1, с. 161, 178, 180] (наприклад: Мордуй, мордуй: в Раю будеш... [1, с. 161]; пекло (12 уживань) [1, с. 148, 151, 161, 162, 164, 165, 168, 169, 176, 180] (наприклад: Пеклом гайдамаки ляхам оддадуть (с. 148)); Гайдамаки по пеклу гуляють ("Гайдамаки"); той світ (2 вживання) [1, с. 128, 155] (А може, їй легше буде на тім світі, / Як хто прочитає ті сльози-слова... [1, с. 128] та прикметник пекельний (4 вживання) [1, с. 146, 160, 179, 188] (наприклад: Пекельнії діти / Його брата замучили... [1, с. 188]). Усього – 21 вживання лексичних одиниць. Якщо порівняти кількість уживань іменника *рай* з іменником пекло та прикметником пекельний, то бачимо, що поет більше вживає таких слів, як *пекло*, *пекельний*, оскільки описує час повстання, війни. Щоб ця картина була більш переконливою, Т. Шевченко й послуговується цими лексичними одиницями. Змальовуючи картини природи, сцени із закоханими, поет використовує іменник рай;

6) святописемні власні назви й імена людей: Вавилон (А сонечко встане, як перше вставало, / І зорі червоні, як перше плили, / Попливуть і потім, і ти, білолиций, / По синьому небу вийдеш погулять, / Вийдеш подивиться в жолобок, криницю / І в море безкрає і будеш сіяць, / як над Вавилоном, над його садами, / І над тим, що буде з нашими силами... [1, с. 128]); Хам (Та швидше, хаме! [1, с. 135]) та прикметник хамів (Яремо! герш-ту, хамів сину? [1, с. 135]); Іуда (3 уживань) [1, с. 139, 157] (наприклад: Лжеш, Іудо! [1, с. 139]; Лях хреститься, а за ним Іуда ("Гайдамаки")); Ісаїя (У церкві співали: Ісаїя, ликуй! [1, с. 179]). Усього – 7 уживань названих лексичних одиниць;

7) імена святих, мучеників християнської церкви: мученик (наприклад: Де Гонти могила, / Мученика праведного / Де похоронили? [1, с. 157]). Усього – 1 вживання;

8) назви процесів і станів релігійної практики: праведний (5 уживань) [1, с. 147, 156, 158, 183] (наприклад: Навіки, праведний, заснув [1, с. 147]); вірувати (Гвалт! рятуйте! / Хто в Бога вірує [1, с. 147]); святий (9 уживань) [1, с. 146, 151, 155, 162, 167, 181, 188] (наприклад: Не витерпів святої кари, / Упав, сердега [1, с. 146]); грішити (2 вживання) [1, с. 176] (Може, я грішила, / Може Бог за те й карає... [1, с. 176]); гріх (6 уживань) [1, с. 128, 145, 169, 182, 186] (наприклад: Той молиться, сповідає / Гріхи перед братом, / Уже вбитим [1, с. 169]); перехрестити (ся) (2 уживань) [1, с. 139, 184] (наприклад: Поцілував, перехрестив, / Покрив, засипає [1, с. 184]); хрестити(ся) (у значенні – класти хресне знамення) (5 уживань) [1, с. 139, 141, 184] (наприклад: Хрестить, накриває / Червоною китайкою / Голови козачі [1, с. 184]); охрестити (Охрестили. / Ну, за таке чудо / Могоричу, мості-пане! [1, с. 139]); охрещений (2 вживання) [1, с. 139] (Чуєш, охрещений! [1, с. 139]); нехрещений (у різних формах) (3 уживань) [1, с. 138, 155, 161] (Несказанно / Гарно нехрещена [1, с. 138]); вінчати (наприклад: Вранці / Ярему вінчали... [1, с. 179]); поховати (7 уживань) [1, с. 166, 184, 186, 188, 189] (наприклад: А титаря на цвинтарі / Вчора поховали [1, с. 166]); ховати (Нехай вони б поховали, / А то я ховаю (с. 186)); помоли-тися (4 вживання) [1, с. 132, 143, 154, 188] (наприклад: Гайдамаки встали, / Помолились, одяглися, / Кругом мене стали [1, с. 132]; помолившись (2 вживання) [1, с. 134, 179] (А од його, помолившись, гайда в Україну! [1, с. 134]; молитися (молити) (15 вживання) [1, с. 140, 153, 154, 155, 156, 169, 176, 177, 179] (наприклад: Ідїть же ви та молїтесь, / А я заспіваю [1, с. 153]; освятити (5 уживань) [1, с. 135, 156, 157] (А тим часом гайдамаки / Ножі освятили [1, с. 135]); святити (2 вживання) [1, с. 148, 167] (Отак було / По всій Україні / Проти ночі Маковія, / Як ножі святили [1, с. 148]); свячений (8 уживань) [1, с. 144, 160, 161, 172, 182, 184, 187] (Завтра вночі у Чигрині / свячений достану [1, с. 144]); сповідь (Пропадай, / Душа, без сповіді святої... [1, с. 146]); сповідати (наприклад: Той молиться, сповідає / Гріхи перед братом [1, с. 169]); каятися (3 вживання) [1, с. 153] (Кари ляхам, щоб каялись! [1, с. 169]); благословити (3 уживань) [1, с. 133, 134] (наприклад: Благослови, – кажуть, – батьку... [1, с. 133]; божитися (4 вживання) [1, с. 140, 145] (Не божись, собача шкуро! [1, с. 140]); преподобниця (Як я була молодою преподобницею... [1, с. 174]); преподобитися (Преподобитесь з ляхами... [1, с. 176]); розпинати (2 вживання) [1, с. 155, 157] (Кругом святого Чигириня / Сторожа стане з того світу, / Не дасть святого розпинать [1, с. 155]); бламати (Бога) (наприклад: Спочивайте, діти, /

Та благайте, просіть Бога, / Нехай на сім світі / Мене за вас покарає, / За гріх сей великий [1, с. 186]); дзвонити (6 вживання) [1, с. 149, 150, 153, 179] (наприклад: Цитьте лишень, здається, дзвонять [1, с. 149]); просити (Бога) (2 вживання) (Спочивайте, діти, / Та благайте, просіть Бога, / Нехай на сім світі / Мене за вас покарає, / За гріх сей великий [1, с. 186]). Усього – 106 уживань лексичних одиниць. Слід звернути увагу на те, що поет називає праведними людей, які не були служителями церкви, а навпаки, організували повстання, що потягло за собою багато смертей, – ватажків Коліївщини Залізняка і Гонту. Цим автор виправдовує їхні гріхи, бо вчинки ватажків мали високу мету – визволення народу. У цьому ряду слів знаходимо лексему свячений, яка характеризує іменник ніж. Указуючи на те, що повстання гайдамаків не розбій і грабунок, не грішні напади, Т. Шевченко означає знаряддя вбивства як свячений, тобто освячений предмет. Окрім того, поет подає нам сцену освячення ножів священниками, чим доводить думку про те, що війна може бути й священною;

9) назви церковних відправ, книг та релігійних жанрів: вечірня (Задзвонили до вечерні [1, с. 179]); літанія (Чорт, панове, літаню співає... [1, с. 139]); Ісайє, ликуй (частина весільного обряду) (У церкві співали: / Ісаїя, ликуй! [1, с. 179]); Мінея (Бувало, в неділю, закривши Мінею, / По чарці з сусідом випивши тієї, / Батько діда просить, щоб той розказав / Про Коліївщину... [1, с. 187]). Усього – 4 вживання названих лексичних одиниць;

10) назви осіб, пов'язаних із церковно-релігійною практикою: піп (2 уживань) [1, с. 154, 155] (Ходім, Гандзю, до попа / Богу помолиться [1, с. 154]); та прикметник попава (Хоч попову, хоч дякову, хоч хорошу мужикову... [1, с. 171]); черниця (2 уживань) [1, с. 177, 179] (наприклад: Черниця, / Стоя коло неї, / Зажурилась [1, с. 177]); схизмат (3 вживання) [1, с. 140, 141, 157] (наприклад: Це погана: / Схизмати співають [1, с. 140]); дяк (наприклад: Дяк співа, / Попи з кадилами, з кропилом... [1, с. 155]) та прикметник дякова [1, с. 171]); диякон (А диякон: / "Нехай ворог гине..." [1, с. 156]); благочинний ("Молітесь, братія, молітесь!" – Так благочинний начина... [1, с. 155]); братія (3 вживання) [1, с. 155, 156] ("Молітесь, братія, молітесь!" – Так благочинний начина... [1, с. 155]); ксьондз (3 вживання) [1, с. 166, 181, 183] (наприклад: А хто винен? Ксьондзи, езуїти [1, с. 166]); езуїт (2 вживання) [1, с. 166, 181] (Аж ось ведуть гайдамаки / Ксьондза езуїта [1, с. 181]); базиліанин (Базиліан школу, / Де учились Гонти діти, / Сам Гонта руйнує [1, с. 183]); титар (12 уживань) [1, с. 141, 142, 146, 147, 162, 166, 181, 187] (наприклад: Бачте, у Вільшаній / У костьолі... у титаря... А дочка Оксана! [1, с. 141]); титарівна

(наприклад: Я тобі не пара; я в сірій свитині, / А ти титарівна [1, с. 143]). Усього – 33 вживання названих лексичних одиниць;

11) назви церковних свят, постів, м'ясиниць тощо: Маковія (2 вживання) [1, с. 148, 157] (І той минув – день Маковія, / Велике свято в Україні [1, с. 157]); свято (2 уживань) [1, с. 148, 157] (Поєднались – дожидають / Великого свята [1, с. 148]); Великдень (За ними корогви несли, / Як на Великдень над пасками [1, с. 155]). Усього – 5 уживань лексичних одиниць;

12) назви церковних споруд, приміщень та їх частин: церква (церков) (4 вживання) [1, с. 135, 147, 155, 179] (Руйнували, мордували, / Церквами топили... [1, с. 135]); костюл (3 уживань) [1, с. 141, 183, 185] (Бачте, у Вільшаній / У костюлі... у титаря... А дочка Оксана! [1, с. 141]); келія (Перевезти із келії / В хату на помості [1, с. 179]); храм (А черниця, помолившись, / В храм пошкандибала [1, с. 179]). Усього – 9 лексичних уживань;

13) назви знарядь, предметів і знаків релігійної практики: хрест (Нема Гонти; нема йому / Хреста ні могили [1, с. 188]); корогви (За ними корогви несли [1, с. 155]); кадило (Дяк співа, / Попи з кадилами, з кропилком... [1, с. 155]); кропило (2 вживання) (Поміж возами / Попи з кропилами пішли... [1, с. 155]); дзвін (3 уживань) [1, с. 151, 157, 160] (Співай, старче Божий, яку знаєш, а то й дзвона не діждемо – поснемо [1, с. 151]); паска (Як на Великдень над пасками... [1, с. 155]). Усього – 9 лексичних уживань.

Окрім поданих вище релігійних лексем, окрему увагу слід приділити групі нерелігійних лексем, яку називають поганізмами. "Поганізми – це лексеми на означення уявлень та дій, пов'язаних із язичницькими віруваннями" [8, с. 267]. Поганізми часто трапляються й у текстах Біблії, і писаннях Отців Церкви, у церковній публіцистиці та документах, у красному письменстві. Уживають поганізми здебільшого в заборонному та спростувально-заперечному контекстах або в переносному значенні. З огляду на це вважаємо конечним приділити увагу й цій групі лексем, оскільки вони наявні в поезії Т. Шевченка. Здебільшого ці лексеми в Шевченковій поезії мають переносне значення, оскільки їх використання у творах художньої літератури переважає саме з таким значенням. У віршах Т. Шевченка можемо виділити такі поганізми: ірій (Неначе в ірій налетіло / З Смілянщини, з Чигирина / Просте козацтво, старшина [1, с. 149]); цур (2 уживань) [1, с. 145, 149] (Та цур йому, / А дуже цікаве! [1, с. 145]); чорт (2 уживань) [1, с. 139, 155] (Чорт, панове, / Літаню співає [1, с. 139]) та прикметник чортів (у різних формах) (Здоров, чортів сину! [1, с. 138]); проклинати (Стогнуть, плачуть;

один просить, / Другий проклинає... [1, с. 169]); клясти (4 вживання) [1, с. 157, 164] (Кляли схизмата, розпинали, / Кляли, що нічого вже взяти [1, с. 157]); клястися (наприклад: Забудь мої сльози, забудь сиротину, / Забудь, що клялася... [1, с. 143]); проклятий (13 уживань) [1, с. 139, 146, 167, 170, 172, 173, 181, 182] (Будь про-клята мати, / І день і година, коли понесла, / Коли породила, на світ привела! [1, с. 146]); клятий (3 вживання) [1, с. 161, 163] (Мало клятим кари! [1, с. 161]); сатана (Оженився, сатано, – / Заробляй же на пшоно [1, с. 174]); лукавий (От де моє добро, гроші, / От де моя слава, / А за раду спасибі вам, / За раду лукаву [1, с. 132]); нечистий (І сном нечистим задрімали [1, с. 157]). Усього – 31 вживання названих лексичних одиниць.

Також окремо слід виділити групу лексем, які притаманні для багатьох віросповідань, оскільки ритуали й процеси, які вони називають є спільними для багатьох релігій. Наприклад: могила (11 вживання) [1, с. 130, 132, 156, 158, 188, 189] (наприклад: Од козацтва, од гетьманства / Високі могили... [1, с. 130]; домовина (2 вживання) [1, с. 148, 166] (наприклад: І смеркалось, а в Чигрині, / Як у домовині, / Сумно-сумно [1, с. 148]); цвинтар (А титаря на цвинтарі / Вчора поховали [1, с. 166]). Усього – 14 уживань названих лексичних одиниць.

Як бачимо, Т. Шевченко в поемі "Гайдамаки" широко використовує релігійну лексику. Якщо поррахувати кількість уживань поетом названих слів, то можна сказати, що Т. Шевченко використовує 311 уживань релігійної лексики 98 лексичних одиниць. Така кількість уживань у поемі, яка не належить до художньо-релігійних жанрів, свідчить про те, що поет надавав великого значення елементам релігійного стилю й часто вводив їх у свої твори. Релігійна лексика створює в особливу урочистість і піднесеність. Контекст надає цій лексиці різних відтінків: прямих і переносних значень, сатиричного забарвлення тощо. Часте використання релігійної лексики в поемі "Гайдамаки" є свідченням глибокої обізнаності поета із церковно-релігійною сферою, глибокого проникнення автора в філософський світ релігії.

Для того, щоб повно відобразити лексичну палітру поезії Т. Шевченка, важливо також дослідити морфологічний склад релігійної лексики в його віршах. Серед стилістично маркованих релігійних слів у поетичних творах Т. Шевченка переважають іменники. Наприклад: Бог, душа, ангел, церква, свічка, дзвін та ін. Їх нараховуємо 57 лексичних одиниць. Це майже 2/3 від усієї кількості релігійних слів, ужитих у поемі Т. Шевченка "Гайдамаки".

Другою за кількістю є група дієслів: молитися, сповідатися, хреститися, божитися, свячений, помолившись та ін. Їх нарахову-



емо 30 лексичних одиниць. Третьою – група прикметників: святий, Божий, лукавий та ін. Усього – 10 слів. Один займенник Твій у значенні Божий.

Такий морфологічний склад релігійної лексики, ужитої в поемі Т. Шевченка "Гайдамаки" можна пояснити тим, що серед релігійної лексики найбільший пласт належить саме іменникам, оскільки вони називають осіб, предмети, пов'язані з церковно-релігійною практикою. Саме ці назви є основними серед стилістично маркованих релігійних слів. Дієслова називають процеси релігійної практики, тому вони також відіграють важливу роль для відтворення картини церковно-релігійного життя. Стилістично марковані релігійні прикметники здебільшого відіграють роль епітетів, усталених чи оригінальних. Займенник Твій (у значенні – Божий) часто трапляється в біблійних текстах. Отже, найчастіше серед релігійної лексики Т. Шевченко у своїх поезіях використовує іменники, дієслова й прикметники.

За своїм походженням релігійна лексика в поемі "Гайдамаки" неоднорідна, оскільки багато слів із церковно-релігійної сфери прийшли до нас із інших мов, особливо з мов, якими була написана чи давно перекладена Біблія.

Найбільшу кількість становлять власне українські слова та слова спільнослов'янського походження, які Т. Шевченко вводить у свої твори, розширюючи можливості релігійного стилю української мови, сприяючи проникненню його елементів у художній стиль. До таких лексем належать: святий, церква, дзвіниця та ін.

Окрім власне української релігійної лексики, використаної у поемі Т. Шевченка "Гайдамаки", письменник послуговується й запозиченою стилістично маркованою лексикою. Варто зазначити, що ці запозичення мають майже однакові джерела – давньоєврейська, давньогрецька, латинська, церковнослов'янська мови.

До давньоєврейських або арамейських лексичних запозичань відносимо: Хам, Ісаїя, Вавилон, Іуда, сатана та ін. Як бачимо, до давньоєврейських запозичень належать здебільшого власні назви – імена людей, назви міст тощо.

Частину лексичних запозичень у поемі Т. Шевченка "Гайдамаки" становлять слова з давньогрецької мови: ангел, Мінея, архистратиг. Невелику кількість релігійної лексики в поемі становлять запозичення з латинської мови: літанія, католик, келія та ін.

Найбільше в поемі церковнослов'янських запозичень релігійної лексики. Прикладом тут може бути гніздо з початковим словом благо, у якому поряд з благий виступає композит благословити.

Ад'єктивний суфікс пре- виступає в деяких явних запозиченнях з церковнослов'янської, наприклад, преподобниця, преподобитися. У поемі вжито одне лексичне релігійне запозичення з церковнослов'янської мови: храм.

Окрім того, у поемі трапляються запозичення релігійної лексики з польської мови єзуїт, костюл та ін., що, на нашу думку, цілком природно, оскільки у творі порушені проблеми національної та міжконфесійної боротьби українців із польською шляхтою.

Як бачимо, Т. Шевченко, використовуючи у поемі "Гайдамаки" релігійну лексику, широко послуговується запозиченнями, особливо з мов, якими були написані та перекладені Святе Письмо та церковні книги (давньоєврейської, давньогрецької, латинської, церковнослов'янської). Таке явище свідчить про широку обізнаність поета із релігійною літературою, а звідси – широке цитування лексики та форм слів.

Т. Г. Шевченко у поемі "Гайдамаки" широко використовує релігійну лексику для надання мовленню урочистого, релігійного чи, часом, сатиричного звучання, тобто послуговується релігійною лексикою як стилістичним елементом у творенні художнього образу. Склад релігійної лексики, яку використовує Т. Шевченко у своїх віршах, різноманітний як за значенням, так і за походженням та морфологічною належністю. Це слова, які вказують на релігійно-світоглядні поняття й категорії, назви духовних суб'єктів, назви позачасопростірних дійсностей, назви процесів і станів релігійної дійсності, назви осіб, пов'язаних з церковно-релігійною сферою, назви церковних споруд, знарядь, предметів і знаків релігійної практики та інші. За морфологічним складом релігійної лексики, використаної Т. Шевченком, ці назви належать найчастіше до іменників, рідше – прикметників або дієслів. За походженням – це здебільшого власне українська або спільнослов'янська лексика, а також – слова запозичені з мов, якими була написана або давно перекладена Біблія.

Часте вживання релігійної лексики надає поемі Т. Шевченка сакрального забарвлення, особливої християнської наснаженості. Багаторазове повторення іменника Бог наштовхує на думку про глибоку релігійність поета, а використання слів на позначення церковної атрибутики засвідчують глибоке знання автором церковно-релігійної сфери.

### Література

1. Антонів О. Особливості субстантиватів у системі богословської лексики / О. Антонів // Християнство й українська мова : матеріали

наукової конференції, 5–6 жовтня 2000 р. – Львів : Видавництво Львівської Богословської Академії, 2000. – С. 111–117.

2. Бабич Н. Д. Богословський стиль української мови у контексті стилістичної науки / Н. Д. Бабич. – Чернівці : Видавничий дім "Букрек", 2009. – 216 с.

3. Баран Г. В. Лексика Шевченкової молитви / Г. В. Баран // Українська мова. – 2006. – № 1. – С. 32–44.

4. Баран Г. В. Лексика української християнської віршованої молитви XIX ст. / Г. В. Баран // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : збірник наукових праць / наук. ред. Б. І. Бунчук. – Чернівці : Чернівецький національний університет, 2010. – Вип. 509–511 : Слов'янська філологія. – 320 с. – С. 185–195.

5. Бойко Н. І. Лексичні елементи конфесійного стилю як засіб експресивності поезії Тараса Шевченка / Н. І. Бойко // Вісник Київського інституту "Слов'янський університет". – К., 2000. – Вип. 9 : Філологія. – С. 55–60.

6. Бондаренко Л. Релігійно-християнська лексика в поезії Дмитра Загула / Л. Бондаренко // Християнство й українська мова : матеріали наукової конференції, 5–6 жовтня 2000 р. – Львів : Видавництво Львівської Богословської Академії, 2000. – С. 289–292.

7. Браїлко Ю. І. Конфесійна лексика у творчості українських поетів 60–70 років (семантико-стилістичний аспект) автореф. дис. ... канд. філол. Наук : спец. 10.0201 / Браїлко Ю. І. : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. – Київ, 2001. – 21 с.

8. Гриньків К. Сакральні лексеми та вислови і трудність їх ужитку в сучасному українському мовному просторі (на прикладі поезії Є. Маланюка) / К. Гриньків // Сучасна українська богословська термінологія: від історичних традицій до нових концепцій : Матеріали Всеукраїнської наукової конференції, 13–15 травня 1998 р. – Львів : Видавництво Львівської Богословської Академії, 1998. – С. 264–272.

9. Каторож Н. Стилістичне використання сакральної лексики та біблійних висловів у поезії Євгена Маланюка / Н. Каторож // Християнство й українська мова : матеріали наукової конференції, 5–6 жовтня 2000 р. – Львів : Видавництво Львівської Богословської Академії, 2000. – С. 500–508.

10. Марчук Л. Релігійність як стильова ознака української мови (на матеріалі поезії Ліни Костенко) / Л. Марчук // Духовна і науково-педагогічна діяльність І. Огієнка (1882–1972) в контексті українського національного відродження : наукові доповіді другої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (18–19 лютого 1997 р.): до 115-річчя від дня народження. – Кам'янець-Подільський–Київ, 1997. – С. 206–208.

11. Сігалов П. Церковнослов'янізми в українській мові / П. Сігалов // Єдиними устами: вісник Інституту богословської термінології та перекладів. – 2002. – № 5. – С. 33–55.

12. Січкач С. А. Ідіолект Тараса Шевченка і сучасні мовні норми : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 / Січкач С. А. – К., 2003. – 20 с.

13. Скаб М. В. Закономірності концептуалізації та мовної категоризації сакральної сфери : монографія / М. В. Скаб. – Чернівці : Рута, 2008. – 560 с.

14. Стежка Ю. До питання взаємодії конфесійного й художнього стилів (лексичні оказіоналізми, утворені від сакральних лексем, в українських поетів 60–80 рр. ХХ ст.) / Ю. Стежка // Християнство й українська мова : матеріали наукової конференції, 5–6 жовтня 2000 р. – Львів : Видавництво Львівської Богословської Академії, 2000. – С. 420–427.

### Література

1. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів : у 12 т. К. : Наукова думка, 2001.

Т. 1 / редкол.: Микола Григорович Жулинський (голова) та ін. – 2001. – 784 с.

2. Словник мови Шевченка : в 2 т. / ред. кол.: В. С. Ващенко та ін. – К. : Наукова думка, 1964.

Т. 1. А–Н. – 1964. – 484 с.

3. Словник мови Шевченка : в 2 т. / ред. кол.: В. С. Ващенко та ін. – К. : Наукова думка, 1964.

Т. 2. О–Я. – 1964. – 566 с.

## Архетипні метафори в мові української поезії Т. Шевченка

*У статті охарактеризовано архетипні метафори та проаналізовано специфіку їх реалізації в мові української поезії Т. Шевченка. Визначено роль архетипних метафор у поетичному тексті. Розглянуто художні метафори, які виникли на основі архетипних. Доведено, що архетипні метафори є характерною ознакою мовотворчості митця.*

*Ключові слова: архетип, метафора, концепт, архетипна метафора, індивідуально-авторська метафора, антропоморфізація, мова української поезії.*

*В статье рассмотрены архетипные метафоры и проанализирована специфика их реализации в языке украинской поэзии Т. Шевченко. Определена роль архетипных метафор в поэтическом тексте. Рассмотрены художественные метафоры, возникшие на основании архетипных. Доказано, что архетипные метафоры есть характерным признаком творчества поэта.*

*Ключевые слова: архетип, метафора, концепт, архетипная метафора, индивидуально-авторская метафора, антропоморфизация, язык украинской поэзии.*

*The article describes archetypal metaphors and analyzes the specific features of their realization in the language of Taras Shevchenko's poetry. The role of archetypal metaphors in poetical text is defined. Artistic metaphors have been considered that emerged on the basis of archetypal ones. It has been proven that archetypal metaphors are a characteristic feature of the artist's language construction efforts.*

*Key words: archetype, metaphor, concept, archetypal metaphor, individual authorial metaphor, anthropomorphization, language of Ukrainian poetry.*

Поезія Т. Шевченка глибоко закорінена в українському фольклорі й несе код генетичної пам'яті етносу. Вона, за словами Г. Грабовича, "захоплює найсокровенніше осердя українського національного досвіду" [1, с. 19], актуальність якого не погіршується впродовж майже двох століть. Стійкими структурами збереження і репрезентації колективного досвіду є архетипи – успадковані універсальні моделі психіки, що, за К. Г. Юнгом, містять несвідомий зміст, який сформувався в процесі філогенезу людства [8]. Це

первісні форми для майбутніх утворень, континуальні і водночас дискретні образ-схеми з різними варіантами свого розгортання. У свідомості людини архетипи доповнюються індивідуальним життєвим досвідом і виявляються, зокрема в процесі творчості, як "регулятивні принципи формування матеріалу" [9, с. 229]. Архетипи на рівні колективного несвідомого об'єднують етнос, соціум та укорінюють особистість у певній етноспільноті. Вони є "своєрідними ядрами національних образних комплексів, що генетично несуть інформацію колективного й індивідуального людських начал, репрезентуючи як загальне, спільне, так і те, що набуто кожним конкретним художнім досвідом – традиційним національним та індивідуально-авторським" – наголошує О. О. Маленко [5, с. 110]. Дослідження архетипів у мові поезії дає змогу розкрити інформаційне творче тло образного світу автора і цілого етносу, а також допомагає виявити специфіку національного мовомислення та простежити шляхи його розвитку.

Мовотворчість Т. Шевченка наснажена образами, символами, стереотипами українського фольклору, які в основі своїй архетипні. Г. Грабович зазначає, що "фольклор для Шевченка і взагалі фольклор як система – це не просто каркас для зовнішніх мотивів. У ньому втілено понятійно не оформлені колективні уявлення й відчуття" [1, с. 69]. У поезії Т. Шевченка вони конкретизуються, "вибірково інтегруються й оживляються ще глибшими міфологічними структурами його думки" [1, с. 70]. За тривалий час вивчення поетичної спадщини митця фольклорні елементи неодноразово ставали предметом дослідження і лінгвістів, і літературознавців. У працях В. М. Русанівського, Г. Грабовича, С. Я. Єрмоленко, Л. І. Мацько, О. Забужко, А. К. Мойсієнка, Н. В. Слухай, Н. В. Зборовської та ін. здійснено різноаспектний аналіз творчості Т. Шевченка.

Мета цього дослідження – виявити специфіку реалізації архетипних метафор у мові української поезії Т. Шевченка.

В основі архетипних метафор лежать архаїчні (міфологічні) уявлення. Архетипні метафори існують на передконцептуальному рівні у вигляді ідеальних когнітивних моделей, а на концептуальному рівні впорядковують у схематичних моделях образів різні концепти, які, в свою чергу, структурують концептуальний рівень. На вербальному рівні архетипні метафори можуть виявлятися і як концептуальні метафори, і як традиційні: океан → небо, вода → час, рослина (дерево) → життя, істота → душа, а також бути основою для творення індивідуально-авторських метафор.

Серед архетипних метафор, зафіксованих у творах Т. Шевченка, частотні метафори антропоморфного типу, пов'язані з первісним

міфологічним світоглядом, збереженням донині у глибинах етногенетичної пам'яті. Здавна людина бачила в різноманітних проявах природи аналог власного життя і несвідомо переносила на предмети і явища докільця свої відчуття, намагаючись розкрити, за словами К. Г. Юнга, не стільки зовнішній світ, скільки внутрішній [8]. Дійсність поставала невідчуженою від людини й описувалася за аналогією до неї. У мові української поезії Т. Шевченка персоніфіковані сонце (Попрощалось ясне сонце // З чорною землею), місяць (ти, білолиций, // По синьому небу вийдеш погулять, // Вийдеш подивиться в жолобок, // криницю // І в море безкрає, і будеш сіять...), зоря (Зоре моя вечірняя, // Зійди над горою, // Поговорим тихесенько // В неволі з тобою), вітер (Вітер з гаєм розмовляє, // Шепче з осокою) та ін. Архетипні метафори (істота (людина) → сонце, істота (людина) → місяць, істота (людина) → зоря, істота (людина) → вітер) в новому контексті зберігають характерну для української міфопоетики психологічну константу усвідомлення духовного в фізичному, але водночас вони розгорнуті, збагачені деталями, мають поглиблений зміст і сприяють реалізації основних мотивів, серед яких самотність, чужина, ностальгія і туга за рідною землею, історична пам'ять тощо.

Помітною у творах Т. Шевченка є група метафор, пов'язаних з архетипом дерева, що втілює ідеєю Дерева життя. Образ дерева має глибинні корені у психології сприйняття й протягом тривалого часу визначає модель світу в багатьох культурних традиціях. Його універсальність ґрунтується на тому, що спрямованість "угору" як напрямок росту дерева і більшості рослин – символізує життя та розвиток, а "вниз" – згасання, смерть [7, с. 55]. У давнину слов'яни наділяли магічними властивостями окремі, переважно старі дерева та шанували ліси. Згодом у міфопоетичній свідомості слов'ян дерево і храм зблизилися як місця, де здійснювалися різні обряди (порівняймо: гайдамаки, за Т. Шевченком, святити ножі "у темному гаю, в зеленій діброві"). Священними у наших предків вважалися дуб, ясен, береза, тополя, верба, вишня, вербалізовані образи яких стали мовно-естетичними знаками української культури. Ці та інші рослини широко репрезентовані в мові Т. Шевченка, проте з людиною аналогізовані окремі: Верба слуха соловейка, // Дивиться в криницю; Верба сміється, свято скрізь!; Тополі по волі // Стоять собі, мов сторожа, // Розмовляють з полем. Архетипні метафори цього виду в індивідуально-авторській інтерпретації є не тільки компонентами пейзажного опису, предметно-побутової картини світу, а й ефективним засобом актуалізації психоетнічної інформації.

ції та культурної пам'яті. Образи верби і тополі, як звичних для українців природних реалій, як свідків людської діяльності і людських стосунків, як складників національної культури, здатні спонукати до саморефлексії, сприяти самовизначенню особи, стимулювати розвиток національної свідомості на буденному рівні.

Модифіковані архетипні метафори сонця, місяця, зорі, хмар, вітру, дерев та ін. існують у мові української поезії Т. Шевченка не розрізнено, а об'єднані образом України, який часто аналогізовано з жінкою-матір'ю.

Архетипна антропоморфна метафора мати → земля несе трансцендентний код материнської універсальності з її творчим началом. Асоціативний комплекс цієї моделі ґрунтується на найінтимніших людських почуттях і переживаннях, фізичних й інстинктивних відчуттях несвідомого, тому має значний виражально-зображальний потенціал. Індивідуально-авторські метафори, сформовані за цією моделлю, профілюють не тільки любов до рідної землі, а й ревний жаль за героїчним минулим свого краю та вболівання за його долю: Україно, Україно! // Серце моє, ненько! // Як згадаю твою долю, // Заплаче серденько!; Світе тихий, краю милий, // Моя Україно, // За що тебе сплюндровано, // За що, мамо, гинеш? Показово, що аналогічну функцію виконують й емоційно-оцінні метафоричні епітети: Україна славна, преславна (Мені невесело було // Й на нашій славній Україні; Помолись // За мене богу, мій ти сину, // На тій преславній Україні, // На тій веселій стороні // Чи не полегшає мені?); але також безталанна, сердешна, убога (Любіться, брати мої, // Україну любіте // І за неї, безталанну, // Господа моліте; Чого ж ви чванитеся, ви! // Сини сердешної України!; Отак-то, Богдане! // Занапастив еси вбогу // Сироту Україну!). Сучасна поетові Україна викликає гіркі почуття, але водночас "материнське страждання стає психологічним джерелом синівської свідомості, – вважає Н. В. Зборовська. – Завдяки творчості Шевченка у програму психорозвитку українського характеру закладається потяг до нарощування свідомості, до державності, до створення повноцілї національної мужності на захист материнського об'єкта" [3, с. 81].

Асоціативне розгортання образу України-матері актуалізувало концепт доля та пов'язану з ним архетипну метафору істота (людина) → доля. Персоніфікації долі, характерні для української народнопоетичної традиції, виявляються в численних звертаннях, уособлених суб'єктно-предикатній і предикатно-об'єктній сполучуваностях, а також епітетах [2, с. 193]. "Ці персоніфікації відбивають



у мові стародавні вірування наших предків у надприродну силу, яка визначає для кожного його земний шлях" [Там само]. Аналогічні текстові реалізації концепту доля фіксуємо і в мові української поезії Т. Шевченка: Доле моя, доле! де тебе шукать? // Вернися до мене, до моєї хати, // Або хоч приснися... не хочеться спать; Так і доля: того лама, // Того нагинає; // Мене котить, а де спинить, // І сама не знає.

Доля України-матері – це насамперед доля її дітей. Переважна більшість героїв української поезії Т. Шевченка має важку долю. Сироти, байстрюки, покритки, бідняки, каліки, нещасливі коханці – це представники маргінальних груп, існування яких пов'язане з невирішеними соціальними проблемами. Образи цих людей утілюють загальнолюдське страждання. Їх доля зла: Злая доля, може, на тім боці плаче, – // Сироту усюди люде осміють; Іде чумак з-за Лиману // З чужим добром, безталанний, // Чужі воли поганяє, // Поганяючи, співає: // "Доле моя, доле, // Чом ти не така, // Як інша чужая?..." В надії знайти добру долю вони іноді покидають рідну землю: За високими горами, // За широкими степами, // На чужому полі, // По волі-неволі // Найду свою долю! // Не в свитині, а сотником // До тебе вернуся, // Не в бур'яні – серед церкви // Обнімеш Петруся. Та пошуки не увінчуються успіхом, тому що на чужині, за Т. Шевченком, "світ божий не милий". "У чужому краю // Не шукайте, не питайте // Того, що немає // І на небі, а не тільки // На чужому полі. // В своїй хаті своя й правда, // І сила, і воля", – наголошує поет.

Доля у поезії Т. Шевченка часто потрактована в руслі українського фольклору, тобто як дана Богом, а отже, наперед визначена: Ой одна я, одна, // Як билиночка в полі, // Та не дав мені Бог // Ані щастя, ні долі. Детермінованість долі фіксуємо і на рівні образу ліричного героя, і на рівні образу козацтва, і на рівні образу України. Найвиразніше вона виявляється на рівні образу ліричного героя, який постає пасивним виконавцем волі вищих сил, рабом обставин: О боже мій милий! така твоя воля, // Таке її щастя, така її доля! Звільнення від соціального та національного гніту теж часто уможливорює воля вищих сил: Хто ж пошле нам спасеніє, // Верне добру долю? // Колись бог нам верне волю, // Розіб'є неволю; Отак братів благих своїх // Господь не забуде, // Воцариться в дому тихих, // В сем'ї тій великій, // І пошле їм добру долю // Од віка до віка.

Частотним формальним показником детермінованої нещасливої долі в мові поезій Т. Шевченка є займенник така: Зажурилась Україна – // Така її доля! Плачте, діти козацькії, – // Така ваша доля!

Слова "така його / її / ваша доля" увиразнюють невідворотність нещастя, приреченість та безсилість людини (соціальної групи, народу) в певній ситуації.

Одночасно з ознакою детермінованості долі у мовотворчості Т. Шевченка актуалізовано ознаку її мінливості. Проте змінюється доля ліричних героїв, козацтва, України переважно в одному напрямку – негативному: Полюбила молодого, // В садочок ходила, // Поки себе, свою долю // Там занастила; "...А що за дівчина була, // Так так що краля! і не вбога, // Та талану господь не дав..." // А може, й дав, та хтось украв, // І одурив святого бога. Щаслива доля приходиться до героїв Т. Шевченка вкрай рідко і після тяжкого лиха, а долю України митець закликає виборювати: Добра не жди, // Не жди сподіваної волі – // Вона заснула: цар Микола // Її прислав. А щоб збудить // Хиренну волю, треба миром, // Громадою обух сталить; // Та добре вигострить сокиру – // Та й заходиться вже будить. // А то проспять собі небога // До суду Божого страшного!

Заклик до боротьби, що вперше прозвучав у "Заповіті" (1845 р.) та згодом ще в кількох творах, серед яких і цитований "Я не нездужаю, нівроку...", кваліфікуємо як еволюцію в осмисленні долі. Митець відходить від традиційного вираження сподівання на добру долю, даровану вищими силами, і закликає до активних дій, спрямованих на звільнення від соціального та національного гніту.

Концепт доля у мовотворчості Т. Шевченка, як і в фольклорі, корелює з концептом воля: Доле! Доле! // Моя ти співана воле! У поетовій уяві ці два концепти настільки зближуються, що породжують конденсований образ волі-долі: Старий // Згадав свою Волинь святую // І волю-долю молодую, // Свою бувальщину. Здобути волю, за Т. Шевченком, здебільшого означає здобути долю: Ой Богдане! // Нерозумний сину! // Подивись тепер на матір, // На свою Вкраїну, // Що, колишучи, співала // Про свою недолю, // Що, співаючи, ридала, // Виглядала волю. Варто зауважити, що митець віддає перевагу лексемі воля, а лексему свобода вживає рідко.

Воля і свобода – це атрибути особистості, тобто сутнісні, невід'ємні її властивості. Таке тлумачення зародилося в античності й пов'язане з трактуванням свободи як буття людини у межах внутрішнього світу, яке висловлювали стоїки. Утверджене воно закладено у класичній філософії Нового часу парадигмою свободи як раціонально контрольованої людиною пізнаної необхідності. Згідно з цією парадигмою, свободу розглядали як природжений атрибут людини і вважали, що бути вільною – це природне право людини, так само як жити, дихати тощо. Водночас воля і свобода окремої

людини актуалізуються тільки у зовнішньому світі, в соціумі у зв'язку із причинно-наслідковими зв'язками, які існують у природі і суспільстві. Комплекс цих та інших уявлень про волю і свободу відображений і в значеннях відповідних слів.

За Словником української мови в 11-ти томах, воля – це (1) одна з функцій людської психіки, яка полягає насамперед у владі над собою, керуванні своїми діями й свідомому регулюванні своєї поведінки; прагнення досягти своєї мети. А також (2) бажання, хотіння; вимога наказ; (3) право розпоряджатися на свій розсуд; влада; дозвіл, згода, рішення; (4) відсутність обмежень; привілля; особисте життя вдома; (5) свобода, незалежність; (6) звільнення селян від кріпацтва [СУМ, т. I, с. 735]. Вольовими рисами вважаються мужність, наполегливість, рішучість, сміливість, самостійність та ін. Поняття "воля" тісно пов'язане із не менш складним поняттям "свобода".

Свобода – (1) відсутність політичного й економічного гноблення, утиску та обмежень; воля. А також (2) перебування не під арештом, не ув'язненим, не в неволі і т. ін.; (3) життя, існування і т. ін. без залежності від кого-небудь, можливість поводитися на свій розсуд; (4) можливість діяти без перешкод і заборон у якій-небудь галузі; (5) філософська категорія – можливість вияву суб'єктом своєї волі в умовах усвідомлення законів розвитку природи і суспільства; (6) легкість, відсутність утруднень у чому-небудь; (7) заст. простота, невимушеність у поведженні; (8) розм. вільний від праці час [СУМ, т. IX, с. 98–99]. За даними Е. Бенвеніста, в латинській і грецькій мовах вільна (свободна) людина \*(e)leudheros позначається через її належність до спільного "розвитку", "росту", до "кореня". Пов'язане з уявленнями про належність до одного роду, племені, до своїх і праслов'янське \*svoboda, однокореневе зі словом \*svoji [10, с. 822].

Отже, поняття "воля" і "свобода" близькі, взаємопов'язані, але не тотожні. "Дихотомія понять воля і свобода ґрунтується на протиставленні психічних і суспільно-політичних категорій, проте в разі перенесення психічних явищ на соціальний рівень або навпаки – із соціальної в психічну сферу – обидва поняття перетинаються, накладаються одне на одне", – зазначає В. І. Кононенко [4, с. 33].

Крім філософського, загальнонаукового, у кожного народу існує власне розуміння волі і свободи, що склалося в ході історичного розвитку під впливом різних суспільно-історичних та природних чинників. Теоретичне осмислення сформованих, як можна припустити, ще в дохристиянський період концептів в українській культурі почалося за часів Київської Русі у зв'язку з релігійними питаннями (Іларіон, Данило Заточник, пізніше Іван Вишенський). Згодом соціальні процеси

XIV–XVII ст., з якими пов'язують початок формування української нації, а також поява секуляризованого – наукового – світогляду породили ідею етнополітичної свободи. Першим варіантом її була козацька ідея свободи від шляхти, панства, яка пізніше трансформувалася в ідею власної державності (літописи Самовидця, Г. Грабянки та ін.). У XVII–XVIII ст. на розвиток української ідеї свободи відчутно вплинули політична система Речі Посполитої та магдебурзьке право. Вершиною розвитку юридичної форми, в якій була закріплена ідея політичної свободи українського народу і свободи людини, став конституційний проект П. Орлика (1710 р.). Філософське осмислення волі та свободи в українській культурі відображено в працях Г. Сковороди, який розглядав свободу як запоруку розвитку здібностей людини, а також М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка, М. Грушевського, І. Огієнка та ін.

У мові української поезії Т. Шевченка концепт воля належить до ключових, на що неодноразово вказували дослідники (Г. Грабович, Дж. Фізер, С. Я. Єрмоленко, А. К. Мойсієнко та ін.). А. К. Мойсієнко, зокрема, наголошує, що "макросвіт Шевченкової волі вибудовується на конкретних репрезентантах духовної і фізичної свободи, позначених просторовими, часовими, аксіологічними тощо координатами" [6, с. 191]. Просторову парадигму, на думку вченого, репрезентують вольний світ, вольна земля, вольний степ, вольне село, часову й аксіологічну – історико-героїчної минувшина [6, с. 191].

Метафоризація концепту *воля* в мові української поезії Т. Шевченка відбувається в двох напрямках, реалізуючи відповідно ідею свободи людини та ідею соціального визволення. "Характерно, – зазначає А. К. Мойсієнко, – що жодного разу поет не вживає епітета "вольний" до "Україна". ... Об'єктивно сучасна поетові Україна лишається світом неволі, нашою, але не своєю землею. Проте світ України в Шевченковому макрокосмі – так само об'єктивно – не обмежується певною соціально-історичною координатою буттєвості, яка в конкретно-історичних рамках репрезентує світ неволі. На рівні духовної координати світ України і є світ волі" [6, с. 191].

Переважає більшість індивідуально-авторських метафор волі у мовотворчості Т. Шевченка побудована за антропоморфною моделлю. Волю зображено екстеріоризовано, тобто відокремлено від людини, але у зв'язку з нею: У Києві на Подолі // Братерська наша воля // Без холопа і без пана // Сама собі у жупані // Розвернулася весела, // Оксамитом шляхи стеле, // А єдвабном застилає // І нікому не звертає; Отам-то милостивії ми // Ненагодовану і голу // Застукали сердешну волю // Та й цькуємо; А воля в гостях упилає //

Та до Миколи заблудила... // Та й упиваться зареклась; Оце воля спить! // Лягла вона славно, лягла вона вкупі // З нами, козаками! Бачиш, як лежить – // Неначе словита! У розгорнутих антропоморфних метафорах, які є частотним явищем у мовотворчості Т. Шевченка, олюднений образ волі семантично узгоджується з іншими олюдненими образами, що загалом посилює їх виражально-зображальний потенціал: Душа убога встала рано, // Напряла мало та й лягла // Одпочивать собі, небога. // А воля душу стерегла. // "Прокинься, – каже. – Плач, убога! // Не зійде сонце. Тьма і тьма! // І правди на землі нема!" // Ледача воля одурила // Маленьку душу.

У мові української поезії Т. Шевченка зафіксовано також фітоморфні метафори волі, серед яких виділяється така: Орися ж ти, моя ниво, // Долонь та горою! // Та засійся, чорна ниво, // Волею ясною! Означальний компонент (в іншій термінології – допоміжний суб'єкт або донорська зона) наведеної метафори вербально не виражений, але з контексту впливає, що волю аналогізовано з насінням (зерном). Взаємодія цих двох концептів профілює ідею здобуття і утвердження волі у рідному краї.

Однією з характерних ознак мовотворчості Т. Шевченка, за словами Г. Грабовича, є "передача сакрального знання, передача, що фактично є функцією міфу" [1, с. 46]. Це знання зберігається в колективній пам'яті, яка закодована, зокрема, в архетипних метафорах. Їх наявність у поетичних текстах не тільки активізує колективне несвідоме, а й визначає сприйняття сучасного життя та моделювання прийдешнього. Поезія Т. Шевченка значною мірою завдяки архетипним метафорам є своєрідним медіатором між минулим і майбутнім України.

### Література

1. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Г. Грабович. – К. : Часопис "Критика", 1998. – 208 с.
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. Зборовська Н. В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
4. Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу / В. І. Кононенко. – К. ; Івано-Франківськ : Плай, 2004. – 248 с.
5. Маленко О. О. Лінгво-естетична інтерпретація буття в українській поетичній мовотворчості (від фольклору до постмодерну) / О. О. Маленко. – Х. : Харківське іст.-філол. т-во, 2010. – 488 с.

6. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту: декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко. – К., 2006. – 304 с.

7. Попович М. В. Мировоззрение древних славян / М. В. Попович. – К. : Наук. думка, 1985. – 167 с.

8. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Архетип и символ. – М. : Ренессанс, 1991. – С. 92–128.

9. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 214–231.

10. Языковая картина мира и системная лексикография / В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, Е. Э. Бабаева и др. ; отв ред. Ю. Д. Апресян. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 912 с.

#### СЛОВНИКИ

11. Словник української мови : в 11 т. – К. : Наук. думка, 1970–1980.

Л. І. Мацько

**Концептуально-стилістичний аналіз поетичної мовотворчості  
Тараса Григоровича Шевченка  
в аспекті комунікативної лінгвістики**

Шевченко останній кобзар  
і перший великий поет  
нової великої літератури  
Аполон Григор'єв, 1861р.

*У статті розглядається проблема концептуально-стилістичного аналізу поетичної творчості Тараса Шевченка як елітарної сильної української мовної особистості, що може бути використаний у педагогічному процесі формування в учнів і студентів українсько-мовної компетентності.*

*Ключові слова: концептуально-стилістичний аналіз, дискурсний аналіз, поетична творчість, Тарас Шевченко, образ України.*

*В статье рассматривается проблема концептуально-стилистического анализа поэтического творчества Тараса Шевченко как элитарной сильной украинской языковой личности, который может быть использован в педагогическом процессе формирования украиноязычной компетентности.*

*Ключевые слова: концептуально-стилистический анализ, дискурсный анализ, поэтическое творчество, Тарас Шевченко, образ Украины.*

*The problem of conceptual and stylistic analysis of Taras Shevchenko poetry as elitist strong Ukrainian linguistic identity is described in the article. This approach can be used in the formation of the Ukrainian language competence.*

*Key words: conceptual and stylistic analysis, discourse analysis, poetry, Taras Shevchenko, the image of Ukraine.*

Мова є універсальною і унікальною семіотичною системою, що об'єднує як індивідуальну свідомість людини, так і зміст національного самоусвідомлення культурної традиції в інформативних та інтерпретативних комунікативних актах і текстах.

Спілкування рідною мовою є першою ключовою компетенцією і основною для реалізації наступних сем, визначених обов'язковими для сучасної європейської освіти: 1) спілкування рідною мовою; 2) спілкування іноземними мовами; 3) математична грамотність і

базові компетенції в науці і технології; 4) комп'ютерна грамотність; 5) освоєння навичок навчання; 6) соціальні і цивільні компетенції; 7) відчуття новаторства і підприємництва; 8) обізнаність і здатність виражати себе в культурній сфері [2, с. 1060].

Сучасна соціокультурна ситуація в Українській державі потребує вчителя і викладача – словесника, який би був висококваліфікованим фахівцем, що володіє системними знаннями комплексу лінгвістичних, літературознавчих, психологічних і педагогічних наук, ефективними традиційними і новітніми методиками, був всебічно розвиненою і культурно обізнаною людиною, провідником ідей державотворення і демократизації країни, тобто був сучасною високорозвиненою мовною особистістю.

У світовій лінгвістиці поняття мовної особистості виявляється через розуміння надзвичайно важливої екзистенційної ролі рідної мови як визначальної ознаки *homo sapiens*, що за силою впливу на все життя людини не поступається перед законами природи. Німецький учений Л. Вайсбергер назвав це дією мовного закону людства (*Das Menschengesetz der Sprache*) [1, с. 8–9]. А самого його за глибокі праці про феноменальну роль рідної мови у житті людини колеги називали Апостолом рідної мови.

Поняття мовної особистості стало основним предметом європейської лінгвістичної персонології (*sprachliche Persönlichkeit*), лінгвоперсонології.

Аналіз останніх досліджень, у яких започатковане розв'язання проблеми.

У радянській лінгвістиці у сфері лінгвоперсонології найбільше зробив В. В. Виноградов у працях про художню прозову і поетичну мову письменників. Ю. І. Караулов запропонував модель мовної особистості, виділивши рівні: вербально-семантичний (лексикон особистості), когнітивно-лінгвістичний (понятійно-смісловий рівень змісту), мотиваційний (інтенції, мотиви) [8, с. 123]. В. І. Карасик вважав основними аспектами у вивченні мовної особистості: когнітивний (пізнавальний), ціннісний (аксіологічний) і поведінковий (мотиваційний) та виділяє і описує соціолінгвістичні дискурси, зокрема й педагогічний [7, с. 22]. Мовна особистість – це узагальнений образ носія мовної свідомості, національної мовної картини світу, мовних знань, умінь і навичок, мовних здатностей і здібностей, мовної культури і смаку, мовних традицій і мовної моди.

І хоча про феномен рідної мови, її ролі та значення для громадського становлення української молоді, для її професійного вишколу і культурної досконалості в останнє двадцятиліття немало



писали відомі українські вчені-лінгвісти, лінгводидакти, методисти (В. С. Вашуленко, Н. Б. Голуб, С. Я. Єрмоленко, В. В. Жайворонк, С. О. Караман, К. Я. Климова, Л. В. Лисиченко, О. І. Маленко, Л. І. Мацько, Н. О. Мех, Т. В. Остапенко, М. Я. Плющ, М. І. Пентелюк, О. М. Семенов, Л. В. Струганець, Т. В. Симоненко, І. М. Хом'як) ця проблема залишається актуальною.

В українському педагогічному дискурсі досі є лінгводидактичною проблемою аксіологічний аспект формування мовних особистостей молоді, суть якого розкривається в ціннісно-оцінній орієнтації при виборі особою мови спілкування, часто, на жаль, не на користь української мови. Серед учнів і студентів поширений мовний нігілізм, нерозуміння мовної природо відповідності етнічній особистості, байдужість до свого майбутнього, а відповідно і відсутність програм та перспектив власного мовного розвитку і вдосконалення.

Мета статті полягає у висвітленні концептуально-стилістичних особливостей поетичної творчості Т. Г. Шевченка як відображення його української елітарної мовної особистості, що може бути зразком у формуванні української мовнокомунікативної компетентності в учнів і студентів.

Сучасна середня і вища освіта має формувати особистість молоді людини з рисами:

- громадянина і патріота Української держави;
- сучасну соціокультурну людину, що спішно толерує у полікультурному середовищі і здатна витримати тиск глобалізаційних процесів;
- високоосвічену україномовну особистість з міцними знаннями, з позитивними духовними, моральними і культурними цінностями, готовністю до професійної освіти і роботи за фахом;
- носія української елітарності як соціокультурного феномена, української національної ідеї, своєрідності української картини світу; знавця констант української культури і її лінгвокультурем; самоідентифікованого українця;
- людину з мудрим розумом, добрим, чистим, благородним серцем.

Особистість українського вченого, вчителя, студента повинна відзначатися українською елітарністю. Це поняття нелегко піддається дефініції у країні, що має перервану традицію державності і тих верств, що відзначались як еліта. Але тим не менше еліта є, і в народі живе досить стійке уявлення про еліту як освічених, духовно і культурно просвітлених особистостей з високими ідеалами і благородними діяннями на користь суспільно-громадських інтересів

українського народу. "Будучи національними, цінності української культурної традиції, як і будь-якого іншого народу, за змістом збігаються із загальнолюдськими. Тому якщо йдеться про повернення до фундаментальних цінностей, ми маємо на увазі відродження й освоєння нашої культури" [3, с. 494].

До таких національних цінностей належить і художня спадщина геніального сина України Тараса Григоровича Шевченка. "Т. Шевченко заклав фундамент національного бачення української історії, поєднав ідею нації і власної держави з найвищими гуманістичними цінностями, що стало наріжним каменем національно-державницької свідомості українців, оформлення національної ідеї" [11, с. 259].

Для Шевченка світ починався з України. Він першим увів в українську поезію образ України як об'єкт глибокого осмислення і переживання. "Україна для нього – це екзистенційний стан повсякдення. Образ України, яким вимальовується він у поетичному доробку Т. Шевченка, утворив на емоційному рівні те підґрунтя, що зумовлювало в той час і в подальшому спрямування інтелектуальних і теоретичних зусиль у галузі розробки філософії української ідеї" [5, с. 164]. Україна була і залишилася основним концептом його творчості навечно.

Шевченко створив філософію життя, але не як "систему застиглих догм, змертвілих категорій, а як відкрити сукупність поглядів, що вічно рухаються в пошуках істин між протилежними позиціями, що спроможні творити життя за Божими законами" [12, с. 27].

Т. Г. Шевченко продовжив і поглибив національну українську кардоцентричну традицію, виразно окреслену у творчості Григорія Сковороди. Головною рисою поетичної творчості Шевченка є "робота" серця як центру внутрішнього життя, найглибших почуттів і найщиріших переживань. Серце для поета є способом самоусвідомлювання, шукання правди. В поезії Шевченка серце є одним з основних образів-символів. Завдяки йому стиль мислення носить софійний (мудрісний) характер, серце "правду каже", бо є першоджерелом знання, первинним знанням. Переживання цього знання виливається в поезії цілою низкою образів.

Персоніфікована процесуальна дія серця така широка, як і вся дієвість людини. Вона наповнена всією гамою світовідчужань та переживань ліричного героя і на лексико-граматичному рівні виражена словосполученнями, що виконують у стилістиці тексту роль дієслівної метафори.

Що робить серце в поезії Т. Шевченка? Серце любить, хоче, грає, плаче, в'ється, мліє, в'яне, сміється, щебече, розмовля, засну-

ло, ниє, усміхнеться, спочине, заплаче, рвалося, сміялось, б'ється, болить, усміхнеться, чує, скаже, розривалось, сміялось, серце не заснуло, стрепенеться, ридає, кричить, віщує, опочине, засушить, прошептало тихо, стрепенеться полине, ожива, холоне, мерзло, пеклось, не прохолоне, запеклось, жде [10, т. IV, с. 1596–1598].

Україно, Україно! Бідна моя, ненько! Як згадаю тебе, краю, Заплаче серденько... [14, т. I, с. 86] Нехай ще раз усміхнеться Серце на чужині, Поки ляже в чужу землю В чужій домовині [14, т. 1, 121] Раз добром нагріте серце Вік не прохолоне [14, т. I, с. 271] Нехай же серце плаче, просить Святої правди на землі [14, т. I, с. 255]. За карії оченята, За чорнії брови Серце рвалося, сміялось Виливало мову [14, т. I, с. 124].

Яке серце у поета і його ліричних та історичних героїв? Козацькеє, моє коханєє, дівоче, щире, єдине, одне на всім світі, серце жіноче, серце матері, боязливе, погане, гниле, трудне, боязливе, добром нагріте, тихе, живе, добрес, не розбите, чисте, побитеє, замучене, поточене горем, боляще, убоге, щире, молодеє, праведне, побите, неукрите, голоднеє, одиноке, нелукаве [10, т. IV, с. 1600–1605].

І досі не розшифрований феномен геніальності Шевченка спонукає науковців до нового прочитання творчості його багатогранного таланту, поглибленого осмислення його місця й ролі як знакової постаті української літератури і мови, культури, історії й філософії, бо Тарас Шевченко не тільки став основоположником нової української літератури і літературної мови, яка й досі іменується сучасною, а й був визначним захисником ідеї національного відродження всієї слов'янщини, був готовим заступитися за кожну добротворящу людину всіх народів і національностей на землі.

Друзі поета і прихильники з кирило-мефодіївського товариства помічали геніальність Шевченка. В листі до М. І. Гулака від 1 травня 1846 р. В. М. Білозерський, повідомляючи про нову поему Шевченка "Іоан Гус", писав, що мимоволі задумався: "Яку геніальну людину ми маємо в Тарасі Григоровичу, бо тільки геній за поміччю одного глибокого почуття має хист угадувати потреби народу і навіть цілого віку, до чого без поетичного і разом із тим релігійного вогню не приведе жодна наука ані знання" [6, с. 170].

І хоча Шевченко офіційно не був членом Товариства св. Кирила і Мефодія, жандармерія, прочитавши того листа, зацікавилася саме цією думкою. В обвинуваченні про Шевченка було сказано, що з його "віршами на Україні могли посятися і згодом закоренитися думки про вигадане блаженство часів гетьманщини, про те, що буде щастям повернути ці часи, і про можливість існування

України як окремої держави. ...з огляду на бунтівний дух і зухвалство, що виходять за всякі межі, треба визнати його за одного з найважливіших злочинців" [6, с. 177].

Зібравши всіх причетних до справи кирило-мефодіївців, оголосили всім покарання і найтяжче – Шевченку: десять років солдатської муштри в Оренбурзькому корпусі з допискою царя: "Под строжайший надзор, с запрещением писать и рисовать", в той же день поета взяли під військовий арешт. А переживання цієї страшної події і усвідомлення національної поразки найвидатнішої й активної української молоді, відірваної, може й назавжди, від України, вилились у рядки, які свідчать, що думав Шевченко не про себе, а про Україну:

Чи ми ще зійдемося знову, / Чи вже навіки розійшлись? / І слово правди і любови / В степи і дебри рознесли! / Нехай і так! / Не наша мати [чужа влада] А довелось поважати! [виконувати вирок] То воля Господа!... / Годіть, Смиріться, моліться Богу / І згадуйте один другого; / Свою Україну любіть, / Любіть її ... во время люте, / В останню тяжкую минуту / За неї Господа моліть [14, т. II, с. 20].

У сьомому вірші циклу "В казематі" "Н. Костомарову":

Дивлюсь – твоя, мій брате, мати Чорніше чорної землі, Іде, з хреста неначе знята... [14, т. II, с. 17].

Рядок "Дивлюсь..." мав такі попередні редакції:

Дивлюсь – невольникова мати... Дивлюсь – товаришева мати... Дивлюсь, аж, брате, твоя мати [14, т. II, с. 382].

У дванадцятому вірші циклу "В казематі" "XII Чи ми ще зійдемося знову?" в автографі текст мав рядки: "Чи ви ще зійдетеся знову"; "І слово братства і любови" [14, т. II, с. 386].

Основний варіант має рядки: Чи ми ще зійдемося знову, / Чи вже навіки розійшлись? / І слово правди і любови / В степи і дебри рознесли! [14, т. II, с. 20].

Загальне поняття лексеми-етноніма Україна, що постає з поетичної мовотворчості Т. Г. Шевченка – це концепт (логічна константа), а також словообрази, дискурси і тексти, в яких про неї йдеться. Отже, Україна – це ключова домінанта поетової мови свідомості і структурно-художня парадигма його поетичної творчості, що розкриває глибинну суть поетичного світовідчуття, світосприймання і світогляду.

Як значеннєве осердя імені Україна концепт Україна є синкретичним багатоскладовим словообразом – носієм історіософських, націософських ознак етносу та історичної і культурної пам'яті. Саме в такому семантично місткому і багатогранному словообразі постає

Україна у Тараса Шевченка, в сув'язі його політичних, релігійно-моральних, етично-естетичних поглядів, інтелектуальної еволюції впродовж життя. Ю. Барабаш писав, що "поза Україною не досягнемо Шевченка, без Шевченка не зможемо ні уявити, ані вповні збагнути України [4, с. 510].

Справді, не зможемо, бо живемо з його новою українською літературною мовою і літературою, його Словом, що поставив "на сторожі", з його наукою: "І чужому научайтесь, Й свого не цурайтесь", з його вірою в Апостола правди і науки, з його філософією людинолюбства і правдолюбства.

Для основних констант і мотивів поетичної творчості Шевченка характерна динаміка, рух, перетворення, розвиток, диференціація ознак на різних етапах творчості, кожний з яких породжував появу якісно нових ознак словообразу України. У ранніх творах Шевченко користується мовними засобами українських народних пісень і дум, уславлюючи козацьких ватажків, Гетьманщину, рідну природу і людиність. Лінгвопоетика творення словообразу Україна багата ustalеними прикладами українського життєпростору (степ широкий, гай зелений, верби, тополі, яри, могили, байрак, буйний (буйнесенький) вітер, синє море), символічними образами (запорожець, козак, кобзар, отаман, дівчина, парубок, кінь вороненький, козак молоденький).

У наступних, інтелектуально насиченіших, філософсько-історіо-націософських контекстах вони зберігаються як сув'язь з якісно сильнішими семантичними психологічно місткішими авторськими рефлексіями, медитаціями, що ускладнюють і поглиблюють розуми про образ України.

Народні пісні як органічний витвір живого духу живуть і розвиваються разом з духовно-культурним життям народу і є найсильнішим його висловом. Вони характеризуються персоніфікуванням і сакралізацією сил природи, багатством образних засобів.

З суспільно-історичним розвитком народу з'являються історичні пісні, легенди, думи, у яких засобами народнопісенної символіки і образності відображаються реальні події і факти, тому народно-пісенна творчість має як естетичну, так і історико-культурну вартість. На думку Михайла Драгоманова, гідний подивуванню той факт, що "український народ зберіг ще таку живу традицію історичну та й досі переховував у пам'яті таке велике число історичних пісень, що з того погляду... не дорівнює українцям жоден з європейських народів" [9, с. 26].

Загальновідомо, що усна словесність на багато віків старша за письменство. І часи Шевченка – це вже друга доба розвитку

народної словесності: "2) середня доба – золотий вік української народної поезії, що приніс із собою козацькі історичні пісні й думи та буйний розвиток любовної лірики" [9, с. 32].

Цей "золотий" період народної пісенності характеризується особливо сильним народнопоетичним синкретизмом: все гарне, красиве, мінливе, плинне, рухливе, змінне і настільки приємне, що поруч навіть окремі буденні, звичайні речі опоетизовуються. Шевченко у ранній період творчості часто використовував такі засоби поетичності у ліричних поезіях. Читач охоче сприймає це й сам зачаровується таким пейзажем, дійством, настроєм:

Защebetав соловейко, / Угору летючи; / Закувала зозуленька,  
/ На дубу сидячи; / Защebetав соловейко – / Пішла луна гаєм; /  
Червоніє за горою; / Плугатир співає. / Чорніє гай над водою, / Де  
ляхи ходили; / Засиніли понад Дніпром / Високі могили; / Пішов  
шелест по діброві; / Шепчуть довгі лози. "Причинна" [14, т. I, с. 76].

Посадили над козаком / Явір та ялину, А в головах у дівчини  
червону калину. Прилітає зозуленька Над ними кувати; Прилітає  
соловейко Щоніч щebetати. "Причинна" [14, т. I, с. 78].

Орел вийняв карі очі На чужому полі, Біле тіло вовки з'їли –  
Така його доля. "Причинна" [14, т. I, с. 74].

На чужині не ті люди – / Тяжко з ними жити! "Думка" (14, т. I, с. 79).

Буде легше в чужім полі / Сироті лежати / Буде над ним його  
мила Квіткою стояти "Думка" [14, т. I, с. 81].

Тяжко-важко умирати / У чужому краю... "Думка" [14, т. I, с. 83].

Вітре буйний, вітре буйний! / Ти з морем говориш, / Збуди його,  
заграй ти з ним, / Спитай синє море. / Воно знає, де мій милий, / Бо  
його носило, / Воно скаже, синє море, / Де його поділо. "Думка" [14,  
т. I, с. 80].

Український романтизм на відміну російського і польського характеризується тіснішим зв'язком з народною стихією, українською народною поезією і піснею, що сприяло їх взаємному розвитку. До з'яви Тараса Шевченка уже сформувалася значна романтична традиція літературної обробки фольклору (збірники українських народних пісень Цертелева, М. Максимовича, П. Лукашевича, творчість Є. Гребінки, М. Маркевича, А. Метлинського, Л. Боровиковського, дослідження І. Срезневського, О. Бодяньського, П. Куліша, М. Костомарова).

Тарас Шевченко знав багато українських народних пісень з дитинства і юності, від родини й односельців, умів гарно співати і майже кожен почути нову пісню легко переймав. Дослідники його творчості вважали, що можна укласти цілу збірку його улюблених

українських пісень (М. Сумцов, Д. Ревуцький). Проте не можна вважати, що цим джерелом обмежувалося у поета знання й розуміння ролі фольклору у літературі й мистецтві. Першу літературну освіту, а з нею й розуміння ролі та значення народної пісні і взагалі фольклору для літератури, і особливо для літературної мови, молодий Шевченко здобував у колі освічених петербурзьких земляків.

Збереглися свідчення сучасників про те, як майстерно й проникливо, зворушливо співав поет народні пісні, переймаючись їх духом. Але Шевченко й культивував народну пісню, як стилістичний засіб оцінно-емотивного вираження певного значення, актуалізації змісту: "... стилізував на народних мотивах так удатно, що тяжко це складання відрізнити від щиронародних пісень" [9, с. 32].

Улюблений у творчості поетів-романтиків тип народного співця у поезії Шевченка стає кобзарем з певним етнографічним образом (кобза, торбина, старий чоловік, має провідника та ін.). Він присутній у всіх творах, де явно, де уявно, ілюзорно; де діячем, де слухачем, де символічно як назва збірки поетичних творів.

Західноєвропейський романтичний мотив "світової туги (Welschmerz)" у ліричних поезіях Шевченка відтворює мотивами: болю через сучасне Шевченкове поневолення й запустіння України; сирітства й самотності; журби й туги за кимось рідним, близьким, улюбленим, коханим; жалю за втраченою юністю, молодістю; чужини і непевності (небезпеки) серед чужих; жаху смерті на чужині; жалю за минулим, за втраченими можливостями; бажання волі; мотив долі (щасливої, а частіше нещасливої).

Нехай ще раз послушаю, як те море грає, / Як дівчина під вербою "Гриця" заспіває; / Нехай ще раз усміхнеться серце на чужині, / Поки ляжу в чужу землю, в чужій домовині... / Думи мої, думи мої, / Лихо мені з вами! / Нащо стали на папері / Сумними рядами?

Мотиви сирітства, самотності зі сфери особистої лірики переходять у сферу історіософських і національних почувань, поєднуються з думками про долю, про історичне минуле, з оцінками сучасного становища України, перетворюються у протест автора проти національного і соціального поневолення, проти всіх несправедливостей світу щодо бідної людини...

Доле, де ти? доле, де ти? / Нема ніякої! / Коли доброї жаль, боже, То дай злої, злої! / Не дай спати ходячому, / Серцем замирати / І гнилою колодою / По світу валятись. / А дай жити, серцем жити / І людей любити / А коли ні, то проклинаць / І світ запалити.

Розрізняючи й описуючи комплексний (багаторівневий, порівневий) і фрагментарний (однорівневий) лінгвістичні аналізи, дослід-

ники відзначають, що найсуттєвішим у текстах є лексико-семантичний рівень. Найскладнішим для аналізу є семантико-когнітивний рівень (або аспект) тексту, бо в процесі його аналізу відчувається потреба макроконтексту, виходу у культурно-історичний передтекст чи соціолінгвістичний післятекст. На цьому рівні лінгвістичний аналіз бажано посилити дискурсним, точніше поєднати їх.

Відмінності між лінгвістичним і дискурсивним аналізами є не стільки в їх аналітичних, синергійних, синтетичних процедурах, бо обидва спрямовані на цілісний системний підхід до кожного елемента в єдності з іншими, скільки в якості текстів, що підлягають аналізу. Для лінгвістичного аналізу нехудожніх, буттєвих текстів достатньо знання мовних норм, бо такі тексти перебувають у живому дискурсі – соціолінгвістичному, прагматичному, і він очевидний. Інша річ – тексти маніпулятивні (політичні, рекламні), патогенні (параноїдальна одержимість, страхи), прецедентні (міфологічні, символічні, фраземні, індивідуальні), і особливо – художні. Їх дискурсні поля надзвичайно широкі, але бувають мало відомі, забуті чи зовсім не відомі реципієнтам. Тому перцепція таких текстів потребує спеціальних і фонових знань, ерудиції, реакції, орієнтації, знань історико-культурного досвіду народу, особистості автора, тобто всього того, що разом з текстом називаємо дискурсом. Наприклад, навіть геніально проста, лінгвально прозора поезія Тараса Шевченка "Садок вишневий коло хати..." для повноти розуміння, чому з'явилася і чим була для поета, потребує дискурсного аналізу: коментування й інтерпретації, пояснення, хто такі в часи Шевченка "плугатарі", чому "йдуть з плугами", що означає в українському етикеті "мати хоче научати". Ця поезія є восьмим віршем у циклі "В казематі", написана 19 травня 1847 р. А в сьомому вірші, присвяченому Миколі Костомарову, Тарас Шевченко згадує своє село, своїх батьків і матір Костомарова, з якою зустрівся після заслання: "І я згадав своє село. Кого я там, коли покинув? І батько й мати в домовині... І жалем серце запеклось, Що нікому мене згадати! Дивлюсь, твоя, мій брате, мати, Чорніше чорної землі, Іде, з хреста неначе знята..." [14, т. II, с. 562–563].

Гармонія сільського українського побуту, людей і природи, праці й відпочинку створює магію впізнаваності звичайного українського села у мирі і спокої. Прозорий зміст без стилістичних нашарувань і ускладнень, класична завершеність тексту. Все це, на думку Ю. Барабаша, "сприймається масовою читацькою свідомістю як уповні адекватне й самодостатнє втілення образу України, як її своєрідна поетична емблема" [4, с. 93].



І. Франко назвав цю поезію "моментальною фотографією поетової душі" [13, т. 31, с. 68].

В цій поезії опоетизовано сільське життя часів малого Тараса. Образи саду, хрущів над вишнями, вечірньої зіроньки, мами з дітками в уяві поета – це вже символи далекої України, частка її міфології, що викликає приємні спогади, ностальгійні почуття. Це вже ідилія України, уявний рай. Він потрібен як контраст до каземату, як нездійсненна мрія.

Саме тому від часу написання ця поезія живе активним життям, мала багато автографів, збереглося вісім. У Шевченка часто просили саме цей вірш.

Михайло Максимович у листі до Тараса Шевченка від 15 листопада 1858 р. передає прохання Івана Аксакова притьмом передати вірші "Вечір" і "Пустка" для друкування їх у слов'янофільській газеті "Тарас". Але перед тим І. Аксаков виступив у газеті "Московские ведомости" на захист статті В. О. Черкаського "Некоторые общие черты сельського управления" (ж. "Сельское благоустройство", 1958, № 9), у якій цей "обруситель" обстоював право старости бити селян. На це прохання М. Максимовича Т. Шевченко відповів так: "Спасибі вам, мій щирий, мій єдиний земляче, за ваш шанобливий лист, котрий я читаю, дивуюсь і не надивуюсь: чого б то мені, скажіть, будьте ласкаві, з своїми віршами плисти по суші, яко по морю під тим парусом. Хіба я Олег, нехай Бог криє, абощо? "Парус" у своєму універсалі перелічив всю слов'янську братію, а про нас (українців – Л. М.) і не згадав, спасибі йому... Не доводиться мені давати під парус свої вірші і того ради, що парус надуває заступник того вельможного князя, любителя березової каші".

Поезія "Садок вишневий коло хати..." відома під кількома заголовками в автографах з дарчими написами Тараса Шевченка: Я. Г. Кухаренку – під назвами "Вечір", "Майський вечір"; Марії Максимович – під назвою "Весенний вечер"; Григорію Галагану – "Весенний вечір", "Весенній вечір"; В. Я. Карташевській – "Садок вишневий коло хати..."; Афанасії Лазаревській і Наталії Хрущовій – "Садок вишневий коло хати...", "Вечір".

Під усіма цими заголовками поезія жила у друці, у альбомах і в устах шанувальників. У виданнях коштом благодійників і в рукописних збірках була ця поезія й під заголовками "Вечір в Україні", "Вечір на Україні". Вона мандрувала з Шевченком у засланні у "Малій книжці", потім з 18 березня 1958 р. – у "Більшій книжці" і так дійшла як спадок поета до сучасників.

Тарас Шевченко усвідомлено ставився до творення нової української літератури і мови. Його художня творчість, малярство, щоденники й листи свідчать, що вчився він усе життя і скрізь, де доводилося бути, охоче спілкувався з розумними й порядними людьми незалежно від національності, а особливо з освіченими земляками. В них він шукав іскру Божу, що розвине культурні сили до майбутнього визволення українського народу. Перебування в Україні використав для того, щоб особисто познайомитися з письменниками, вченими, відомими землевласниками, промисловцями, нагадати про колишню славу, сучасні біди і потреби свідомої розумної роботи на майбутнє благо України.

Запоруку майбутнього національного визволення України Шевченко бачив у народній освіті, але такій, що має подаватися разом із всебічним вихованням людини і поєднуватися з національними традиціями. На його думку, освіта повинна йти разом з моральним зростанням дитини і виробленням національного характеру. У бесіді з Козачковським Тарас Григорович сказав про освіту: "Якщо ми задля якогось марного срібника почнемо глумитися над своїми звичаями старовини, то що з нас буде?... А на мою думку, нація без власної вдачі, що їй самій належить та її характеризує, схожа на кисіль та ще й найнесмачніший кисіль" [6, с. 369].

### Література

1. Weisberger Z. Das Zesetz der Sprache als Wrundlage des Sprachestudium / Z. Weisberger. – Heidelberg, 1951. – S. 8–9.
2. Андрущенко В. П. Ключові компетенції для навчання протягом усього життя – європейські рамкові установки. Рекомендації парламенту і Ради Європи 18 грудня 2006 р. / В. П. Андрущенко // Віктор Андрущенко Світанок Європи: проблема формування нового учителя для об'єднаної Європи XXI століття. – К. : Знання України, 2012. – С. 1060.
3. Андрущенко В. П. Моральний розвиток суспільства та особистості / В. П. Андрущенко // Організоване суспільство. – К., ТОВ Атлант Ю. М. С., 2006. – 494 с.
4. Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового слова: текст, контекст, семантика, структура / Ю. К. Барабаш. – Темпора, 2011. – 510 с.
5. Горський В. С. Історія української філософії / В. С. Горський. – К., 1997. – С. 164.
6. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. Наукове товариство ім. Шевченка. Бібліотека українознавства / Павло Зайцев. – Нью-Йорк–Париж–Мюнхен, 1955. – 453 с.
7. Карасик В. І. Языковой круг: личность, концепты, дискур / В. І. Карасик. – М. : Гнозис, 2004. – С. 22.

8. Караулов Ю. И. Русский язык и языковая личность / Ю. И. Караулов М., 1987. – С. 123.
9. Колесса Ф. М. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю // Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. – К. : Наукова думка. 1970. – С. 26.
10. Конкорданція поетичних творів Тараса Шевченка : в 4 т. / ред. і упоряд. О. Ільницького, Ю. Гавриша ; Canadian Institute of Ukrainian Studies Press. Edmonton–Toronto ; Kanada. – С. 1596–1598.
11. Кремень В. Г. Концептуальний смисл національної ідеї / В. Г. Кремень // Філософія національної ідеї: Людина. Освіта. Соціум. – Вид. переробл. – К. : Грамота, 2010. – 576 с.
12. Плющ Л. Християнська філософія Шевченка / Л. Плющ // Сучасність. – 1997. – № 3. – С. 27.
13. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наук. думка, 1981. Т. 31. – 1981. – С. 68.
14. Шевченко Тарас. Зібрання творів : у 6 т. / Тарас Шевченко. – К. : Наукова думка, 2003.

## Стереотипи української етносвідомості у візуальному секторі поетики Тараса Шевченка

*З метою дослідження особливостей художнього мовлення Тараса Шевченка у пропонованій розвідці автор робить спробу аналізу поетичної мови як результату освоєння зони зорового сектору сприйняття змістів та їх вербалізації у стереотипах української етносвідомості.*

*Ключові слова: поетична мова, етностереотип, візуальний сектор, зорові відчуття, засоби перцепції.*

*С целью исследования особенностей художественного языка Тараса Шевченко в статье автор делает попытку анализа поэтической речи как результата освоения зоны зрительного сектора смыслов и их вербализации в стереотипах украинского этноса.*

*Ключевые слова: поэтическая речь, этностереотип, визуальный сектор, зрительные ощущения, средства перцепции.*

*In order to study the characteristics of artistic speech Taras Shevchenko in the proposed article author attempts to analyze the poetic language as a result of the development area of the visual perception of the sector contents and verbalization in the Ukrainian ethnic stereotypes.*

*Key words: poetic language, ethnic stereotypes, visual sector, visual sensations, perception means.*

Проблеми поетичної мови як своєрідної, індивідуалізованої форми національного буття, де "мова розкриває всі свої можливості, бо вимоги тут до неї максимальні... мова перевищує тут сама себе [3, с. 22], традиційно перебувають у колі інтересів багатьох дослідників. Вивчення словесно-художнього мистецтва в усіх аспектах його творення, функціонування й прагматики цікавить науковців з перших спроб долучитися до розуміння феномену творчості, пізнання її природи, законів і закономірностей. Кожна доба відповідно до стану й розвитку теоретичної думки, філософсько-естетичних шукань, інтелектуальних можливостей і потреб окреслює площину наукового дискурсу, у центрі якого знаходиться художній текст як факт творчого пізнання світу, а мову словесного мистецтва (художня, або поетична, мова) розглядають як форму цього пізнання, засіб його об'єктивації (В. В. Виноградов, Г. О. Ви-

нокур, В. П. Григор'єв, С. Я. Єрмоленко, В. С. Калашник, М. П. Кочерган, Л. І. Мацько, А. К. Мойсієнко, Л. А. Лисиченко, І. І. Степанченко, Л. Ф. Тарасов та ін.).

Мова, матеріалізуючи образне світовідчуття, стає тим кодом, за яким прочитуються різнорівневі авторські смисли – етноментальні, духовні, інформативні, психологічні, власне лінгвістичні. Значний поступ зроблено у зв'язку з пануванням у сучасній науці когнітивної наукової парадигми, що зумовило вивчення мови не як унікального об'єкта, розглянутого в ізоляції, а як "засобу доступу до всіх ментальних процесів, що відбуваються в голові людини і визначають її власне буття і функціонування в суспільстві" [9, с. 9].

Залучення останнім часом нових методів до з'ясування закономірностей побудови і сприймання текстових одиниць дозволило широко застосовувати комплексний аналіз, який забезпечує досягнення найглибших структур поетичної мови. Теза про те, що "текст не існує поза його створенням і сприйняттям" [10, с. 168], що "літературний твір реалізується у свідомості, у сприйнятті читача [2, с. 10], є актуальною для розуміння текстової структури як динамічної даності, кожен елемент якої на різних зрізах суспільного, науково-культурного розвитку набуває більшої чи меншої актуалізації. Не останню роль у цьому процесі відіграють етнічні стереотипи.

Етнічні стереотипи, культурні стереотипи (за "Етнічним довідником", "стереотип етнічний – схематизований, спрощений, емоційно забарвлений образ певної етнічної спільноти, який поширюється як типовий на кожного її представника. Незважаючи на те, що такий образ має досить поверховий характер і фіксує в собі іноді несуттєві риси етносу чи етнічної групи, він надзвичайно стійкий, консервативний і важко піддається найменшим змінам під впливом раціональної інформації" [6]) чуттєвого сприйняття зазвичай розглядають як маркер світосприйняття спільноти людей. Однак перцептивні етностереотипи можуть надати нові дані також про особливості категоризації світу творчою особистістю, його світогляд, а також про соціокультурні, ментальні, вербальні доміанти етносу, до якого належить художник слова. Водночас етностереотип – це результат систематизації феноменів у свідомості, і достовірні відомості про нього можуть бути отримані тільки за умови вивчення гранично повної системи мовних фактів, які відображають особливості світогляду особистості, що можливо лише за умови вивчення творчості класиків, зокрема поетичного мовлення Тараса Шевченка.

Мовотворчість Тараса Шевченка постійно перебуває в об'єктиві різнопланових наукових інтересів. З-поміж кращих дослідників

Шевченкової мови можемо назвати І. Білодіда, В. Бородіну, Л. Булаховського, В. Ващенка, А. Гуменецьку, С. Єрмоленко, А. Кристенко, Л. Мацько, А. Мойсієнка, Н. Слухай, Н. Сологуб, М. Фененко, Т. Черторизьку, Л. Шевченко та багатьох інших. Однак на сьогодні відсутні ґрунтовні наукові розвідки щодо об'єктивної етностереотипів сенсорного коду творів Великого Кобзаря. Дослідження під означеним кутом зору є актуальним і новим, зважаючи на потребу сучасних мовознавчих студій у з'ясуванні мовної проекції різноманітних пізнавальних процесів свідомості.

Актуальність зумовлює конкретну мету – представити мовно-поетичний континуум художнього ідіолекту в пізнавально-динамічному аспекті, охарактеризувати специфіку візуального сектору стереотипів української етносвідомості на матеріалі віршової творчості Тараса Шевченка. Мета дослідження передбачає розв'язання таких завдань: інвентаризацію етнічних стереотипів зони візуального сприйняття, аналіз когнітивного підґрунтя культурної зумовленості таких мовних одиниць. Об'єктом нашого дослідження є поетична мова Тараса Шевченка, предметом – етнічні стереотипи зорового сектору перцепції.

Зауважимо, що коло наших пошуків обмежене текстами п'яти балад "Причинна", "Тополя", "Утоплена", "Лілея" та "Русалка". Таке обмеження мотивовано тим, що, по-перше, обсяг статті не дозволяє охопити весь поетичний спадок Кобзаря; по-друге, балади належать до періоду ранньої творчості митця, де могутнє авторське начало активно увібрало в себе начало фольклорне, а фольклор, як відомо, є першоджерелом творення етнічних стереотипів.

Орієнтація на ономасіологічний підхід до формування похідного слова дозволяє нам стверджувати, що, формуючись, вона проходить шлях від судження про предмет до його назви, яка "всотує" головну ознаку предмета в судженні чи навіть кілька таких ознак [8, с. 40]. Однак не лише судження як мисленнєва структура може ставати підґрунтям номінації – важливу роль відіграють і сенсорні процеси, мовні позначення яких формують особливий культурний код із широким асоціативно-образним потенціалом, що реалізується в мотиваційних базах номінативних одиниць.

Завдяки мові, її різномірному стилістичному ресурсові здійснюється кодування цінностей буття в поетичному контексті. У синхронному, із раціональною і чуттєвою свідомістю творців, кодуванні міститься потужна інформація про ті чи інші аксіологічні модули й закладається підґрунтя апперцептивному тлу сприймання і розуміння словесно-образних формул у вимірі етноментальної

художньої рецепції (зріз діахронії). У цьому процесі сенсорика, яка збагачує мову, є невіддільною складовою для накопичення та розширення досвіду і буття людини. У лінгвістиці лексико-семантичне поле чуттєвого сприйняття утворює своєрідну підсистему лексичних одиниць, котрі допомагають відтворити та вербально передати почуття і відчуття від сприйнятого навколишнього середовища, дійсності та світу в цілому. Згідно з філософським твердженням, чуттєвий досвід передеє розумовій діяльності, процесу мислення та формуванню й пізнанню істини [5, с. 5].

Разом із тим сенсорика є одним з основних засобів репрезентації авторської мовної картини світу. Найвищу частотність уживання сенсоризми мають у структурі поетичних творів, оскільки краса поезії розкривається у високій концентрації сенсорних образів. Завдяки універсальності концептуальної сфери чуттєвого сприйняття, сенсорна складова в контексті віршового твору слугує тим семантичним знаменником, до якого можна звести мовні картини світу, що уособлюють автори тексту.

Лексико-семантичне поле сенсоризмів постійно привертає увагу дослідників. Так Ю. Д. Апресян розглядає дану систему як ієрархію п'яти підсистем (зору, слуху, дотику, нюху, смаку), які впорядковує в залежності від об'єму інформації, що поступає через них у свідомість людини. Розвиненою і важливою для процесу пізнання у будь-якій мові є система зорового сприйняття, за якою йде слух, потім нюх, смак і дотик [1, с. 363]. Підтвердженням цьому слугують результати досліджень канадських психологів, які представляють систему чуттєвого сприйняття у вигляді когнітивної піраміди, зазначаючи відсоток інформації про навколишній світ, отриманої завдяки тому чи іншому відчуттю: зір – 83 %, слух – 10 %, нюх – 4 %, смак – 2 %, дотик – 1 % [15, с. 15–17].

Перцептивні етнічні стереотипи формуються у представників різних етнічних груп на основі специфіки сприйняття світу органами чуття, на сенсорика яких впливають різні подразники навколишнього світу. Відповідно базовим органам чуття, перцептивні етностереотипи існують у таких різновидах: зорові (візуальні), слухові (аудильні), тактильні (кінестетичні), нюхові (одоративні) і смакові (густативні) [11, с. 132]. Зорова перцепція пов'язана із сприйняттям предметів за кольором, розміром, формою і сприйняття локусів – статичних чи динамічних – у просторі, і забезпечує сталість концептуальної картини світу, відображеній у мові як знаковій системі [7, с. 5–28].

Найширший ряд перцептивних етностереотипів, зафіксованих у мові балад Шевченка, формують саме зорові відчуття, зокрема

описані на прикладах сприйняття кольорів. Цілком закономірно, що Тарас Шевченко, відтворюючи довколишній світ природи, людських стосунків, суспільного життя тощо, вдається до використання барв. Колірна словесна гама Шевченка підпорядкована загальній стильовій настанові автора, спричиненій індивідуально-психологічними особливостями світовідображення. Маємо на увазі максимальну простоту творів Кобзаря, які об'єктивують значущу для читача інформацію у поетичній формі, разом з тим продукують сприйняття запрограмованої поетом реакції.

Значимо, що лексико-семантичне поле кольору в поетичних творах Тараса Шевченка не відзначається якимись особливо яскравими фарбами, тонами чи напівтонами. Автор обмежується традиційною палітрою кольоропозначень, вибір яких ґрунтується на мовно-поетичній концепції сприйняття світу автором та традиційному тлумаченні символіки відповідних назв кольору, репрезентованих семіосферою української міфології та фольклору. Шевченко апелює до предметів, які пов'язані з тими чи іншими зоровими враженнями, що міцно закріпилися за цими предметами і набули символічного узагальнення чи переносного значення на основі створення складного образу, такого, що базується на зорових асоціаціях.

У мові системно закріпленим експонентом ознаки виступає лексико-граматичний клас прикметника. Саме тому найбільш звичним способом відтворення кольорових ознак предметів і явищ дійсності у баладах Тараса Шевченка виступає використання прикметників як таких одиниць, що виражають поняття, в основі яких лежить статична ознака предметів. У своїх баладах митець використовує повні стягнені форми прикметників: білий світ, біле личко, білі рученята, карі очі, червона калина, синє море, синя хвиля, сині руки, чорні хмари, баговиння зелене (зазвичай прикметник у таких сполученнях виконує функцію епітета (народнопоетичного епітета, метафоричного)); нестягнені форми прикметників: синєє море; похідні ад'єктиви з суфіксами -еньк-, -яв-: дуб зелененький, коник вороненький, Ганнуся чорнява; складені прикметниково-іменникові форми: білолиця дівчина, Ганна кароока, чорнобривий козак, дівчина чорнобрива; субстантивовані прості найменування та субстантиви-композиції: білолиций, чорнобриві, чорнобрива, сизокрила.

Дослідження візуального сектору сенсорно-соматичної карти поетичної мови балад Шевченка дозволяє виділити домінантне поле колоративів білий і чорний, про що свідчить їх широкий спектр вербалізацій. Відповідні колоративи є базою творення етнічного стереотипу краси, що лежить в основі етнічно обумовлених тропів,



зокрема епітетних структур, які відновлюють в уяві те живе наглядне зображення, яке лежить в основі самого предмета [4, с. 16]. Постійний епітет, виступаючи поряд з означуваним словом, мовби підтверджує правильність нашого досвіду: личко – біле, дівчина – кароока, козак – чорнобровий, кінь – вороний. У Шевченка зустрічаємо цілі ряди таких словосполучень: Жвавий, кучерявий, / Мліє, в'яне, як зостріне / Ганнусю чорняву [13, с. 150]; Полюбила чорнобрива / Козака дівчина [13, с. 54].

Реєстр тропів, що образно кодують певну рису зовнішності представника власного етносу, зазвичай, є багатоконпонентним, заснованим на різноманітних етнічно релевантних ознаках. Так, колір волосся української дівчини пов'язують із чорним кольором, порівнюючи із смолою, чорним хмелем, нічю. При тому українка може бути і світловолосою, але в останньому випадку троп не набуває ознаки меліоративності, оскільки не об'єктивує етнічно релевантний стереотип.

Красу зовнішності продукує і колір шкіри представника українського етносу. Праця селянки на полі влітку під палючим сонцем робила шкіру жінки засмаглою. Тому такою бажаною була біла, незасмагла шкіра. Шевченко ж вибудовує кольорообраз на взаємопроникненні первинної – спектральної і вторинної – символічної семантики колоратива білий (у християнстві білий виражає чистоту, незайманість, красу). Звідси – етнічна ознака кольору обличчя – біле. Разом із тим епітетні сполучення біле личко, білі рученята, біле тіло виявляють безпосередній логічний зв'язок з поняттям "молодий", тим самим об'єктивуючи етнічний стереотип. Пор.: Не вимили біле личко / Слізюньки дівочі [13, с. 16]. Біле тіло вовки з'їли – / Така його доля [13, с. 16]. Бо не довго... / біле личко червоніє [13, с. 55]. Лежить собі на пісочку, / Білі рученята / Розкидала [13, с. 153].

Зовнішню красу об'єктивує і прикметник карий у структурі етнічного стереотипу: чорний колір волосся етносу передбачає і темний колір очей, який контрастує на фоні білої шкіри. Тому не випадково Тарас Шевченко ставить в один логічний ряд прикметники карий та білий. За допомогою такого поетичного прийому митець підкреслює красу молодості представників українського етносу. Наприклад: Серед села вдова жила / У новій хатині, / Білолиця, кароока / І станом висока [13, с. 149].

Етностереотипними виступають і сполучення біла сорочка, білі палати. У етнічних українців одяг здавна виготовлявся з натуральної сировини – конопель. Процес виготовлення такого одягу був

досить тривалим і складним. Зауважимо, що у повсякденному житті селяни носили одяг із сірого полотна. Вибілювання полотна вимагало як фізичних, так і матеріальних витрат. Тому білу сорочку одягали на свята і тільки заможні могли собі дозволити її собі на щодень. Так у текстах балад відповідне сполучення разом із контекстуальним оточенням, маючи етносему 'чистий', 'чепурний', набуває значення 'заможний': Ганна роздяглася, / Роздяглася, розкинулась / На білій сорочці [13, с. 152].

Сполучення білі палати продукується етнічно релевантними ознаками 'чистий', 'бажаний', 'багатий': І я процвітали / Стала в гаї, і в теплиці, / І в білих палатах [13, с. 322]. Жити в палатах було мрією кожного селянина. При тому складно осмислити розвиток відповідного значення. Якщо для прикметника чорний (чорний двір, чорна робота) такий смисловий розвиток цілком природний, оскільки поняття бруду асоціюється з поняттям чорного кольору, то цього ніяк не можна сказати щодо білого кольору. "Одяг коваля чи тесляра не лишається і тим більше не стає білим від їх роботи, а чистий двір зовсім не є білим на колір" [12, с. 29]. Можливо основою творення етнічного стереотипу слугує поняття мрії – такої бажаної, але не завжди зреалізованої.

У баладах Тараса Шевченка етномаркованість білого кольору впливає також із асоціацій зі снігом (ознаки білого кольору в свідомості українців закодовані в аналогічних зв'язках зі снігом) і як результат – отримали формальну реалізацію в авторському етно-стереотипі-порівнянні: А весною процвіла я / Цвітом при долині, / Цвітом білим, як сніг, білим! [13, с. 321] та авторському новотворі снігоцвіт: А дівчата завітчались / І почали звати / Лілеєю-снігоцвітом [13, с. 322].

Колір у Шевченка є ознакою, притаманною предмету як риса, яка визначає його сутність, але виникнення у мовленні нових словосполучень веде до семантичних зрушень в семемі – до втрати одних семантичних компонентів і появи інших. Зміни спричинюють появу нової семемі, яка характеризується своїми новими парадигматичними відношеннями [14, с. 59–60], здатністю розвивати переносні значення, в яких виникають образи, і окремі з них закріплюються як етностереотипні. З огляду на зазначене особливої уваги заслуговує метафоричне сполучення білий світ – 'навколишній світ', 'земля з усім, що на ній існує', 'життя в усіх його проявах': Сумує, воркує, білим світом нудить, / Літає, шукає, дума – заблудив [13, с. 16]. Не співає – сиротою / Білим світом нудить [13, с. 56]. Об'єктивує етнічно релевантний стереотип метафоризації на

основі подібності ознак, що сприймаються рецепієнтом, і може мати кількарівневу структуру, поєднуючи різні асоціативні паралелі.

Ознака чорного є основою відтворення етноуявлень про явища природи. Наприклад: Широкий Дніпр не гомонить: / Розбивши вітер чорні хмари / Ліг біля моря одпочить [13, с. 17]. У такому постійному виразі слово хмара само по собі означає щось чорне, але наявний у ньому образ чорного кольору, безсумнівно, відмінний від того, що в слові чорний. Абстрактна колоративна ознака при контекстуальному вживанні епітета поряд із означуваною лексемою стає певним етнічним досвідом, що позначається на сприйнятті цілісного виразу.

Прикметниковий епітет чорний, поєднуючись з різними іменниками в Шевченковому тексті, у кожному окремому випадку несе відповідне оцінно-позитивне чи оцінно-негативне навантаження. Пор.: чорні брови (бровенята) – чорна хмара, об'єктивуючи етно-стереотип, що в свою чергу підтримується ширшим контекстом.

У полі хроматичних кольорів при утворенні етностереотипів помічено домінування колоративів синій та зелений. Про це свідчить значна кількість етномаркованих форм та висока продуктивність у творенні тропів, які відображають стереотипи етнічного світосприйняття: Кинувсь в воду; пливе, синю / Хвилю роздирає [13, с. 152]. Неначе човен в синім морі / То виринав, то потопав [13, с. 15]. Ідуть – під дубом зелененьким / Кінь замордований стоїть [13, с. 19]. Несе на сорочку / Баговиння зеленого; / Поцілує в очі [13, с. 154]. Спостереження показують, що колоратив синій конкретизується в усталеному фольклорному виразі синє море. Однак вираз у сполученні з прийменником за набуває іншого значення – 'далеко'. Із цим значенням пов'язані народно-поетичні звороти за синє море, за синім морем, які передають семантику недосяжної далечі, невідомих, але таких бажаних, країв: Якби-то далися орлині крила, / За синім би морем милого знайшла [13, с. 16]. Рости, рости, подивися / За синєє море: / По тім боці – моя доля [13, с. 16].

Негативною семантикою позначене кольоропозначення синій при зображенні "нездорового" кольору шкіри (через хворобу, неміч, старість), хоча зазвичай нормальна шкіра здорової людини європейського ареалу характеризується як світла: Очі вивело із лоба / Од страшної муки; / Втербила в пісок жовтий / Старі сині руки [13, с. 153]. Впливає з води мати / Страшна, синя, розхристана [13, с. 153].

Як поодинокі фіксуємо етномарковані сполучення із компонентом вороненький, червона у фольклорних епітетах коник воро-

венький та червона калина: А тим часом із діброви / Козак виїзжає / Під ним коник вороненький / насилу ступає [13, с. 19]. Посадили над козаком / Явір та ялину, / А в головах у дівчини / Червону калину [13, с. 20]. З прадавніх часів для українського етносу червона калина виступала символом дівочої вроди, об'єктивуючи ментальний стереотип.

Зауважимо, що Тарас Шевченко активує й інші частини мови, що мають кольорову сему і продукують ряд візуальних перцептивних етностереотипів. Однак то тема для подальших наукових пошуків автора.

На завершення додамо, Тараса Шевченка можна розуміти по-різному. До того ж справжній Шевченко досі так до кінця і не прочитаний. До тексту Шевченкових творів як до особливого феномену поетичного слова українського генія мовознавці звертатимуться постійно і в майбутньому. Пізнання поетичної мови Великого Кобзаря, як результату мовноестетичного освоєння значущої зони сенсорної обробки світу творчою особистістю та ментальністю етносу, ще чекає на свого дослідника.

### Література

1. Апресян Ю. Д. Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю. Д. Апресян. – М. : Языки русской культуры, 1995. Т. 2. – 1915. – 766 с.
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. – Ленинград : Просвещение, 1973. – 304 с.
3. Бахтин М. М. К эстетике слова / М. М. Бахтин // Контекст. – 1973. – М. : Наука, 1974. – С. 258–280.
4. Буслаев Ф. И. Историческая грамматика русского языка / Ф. И. Буслаев. – М. : Учпедгиз, 1959. – 289 с.
5. Идзинская И. Н. Глаголы мыслительной деятельности во французском и русском языках: сопоставление планов содержания и планов выражения : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10. 02. 20 / Идзинская И. Н. – Пятигорск, 2001. – 16 с.
6. Клинченко Т. Етнічний довідник : поняття та терміни [Електронний ресурс] / Тетяна Клинченко. – Режим доступу : <http://www.socd.univ.kiev.ua/fulltext.html>. – (15.03.04). – Назва з екрана.
7. Кравченко А. В. Язык и восприятие : когнитивные аспекты языковой категоризации / А. В. Кравченко. – Иркутск : Издательство Иркутского университета, 1996. – 160 с.
8. Кубрякова Е. С. Номинативный аспект речевой деятельности / Елена Самойловна Кубрякова. – М. : Наука, 1986. – 158 с.

9. Кубрякова Е. С. Язык и знание / Елена Самойловна Кубрякова. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
10. Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания / А. А. Леонтьев. – М. : Наука, 1969. – 307 с.
11. Слухай Н. В. Світ сакрального слова Тараса Шевченка : монографія / Н. В. Слухай. – К. : Агрармедіагруп, 2011. – 227 с.
12. Тараненко О. О. Полісемічний паралелізм і явище семантичної аналогії / О. О. Тараненко. – К. : Наукова думка, 1980. – 114 с.
13. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко; передм. П. Мовчана. – К. : Видавничий центр "Просвіта", 2011. – 736 с.
14. Шрамм А. Н. Очерки по семантике качественных прилагательных (на материале современного русского языка) : монография / А. Н. Шрамм. – Л. : Издательство Ленинградского ун-та, 1979. – 191 с.
15. Miram G. Translation Algorithms. Introduction into Translation Formalozation / G. Miram. – К. : Tvim inter, 1998. – 175 p.

### Поетична та наукова шевченкіана Максима Рильського

*У статті охарактеризовано особливості мовотворчості Кобзаря, викладені у наукових працях Максима Рильського. З'ясовано, що шевченківська тема займає чільне місце як у доробку вченого-мовознавця, так і поета.*

*Ключові слова: Тарас Шевченко, Максим Рильський, текст, епіграф, лінгвістичний аналіз.*

*В статье схарактеризированы особенности речетворчества Кобзаря, которые описаны у научных трудах Максима Рильского. Определено, что шевченковская тема занимает важное место как в наследии ученого-языковеда, так и поэта.*

*Ключевые слова: Тарас Шевченко, Максим Рильский, текст, эпиграф, лингвистический анализ.*

*In this article characterized specialities of language art of "Kobzar", represented in science works of Maxym Rylskyi. Investigated, that theme of Shevchenko plays a big role either for linguistic scientist or poet.*

*Key words: T. G. Shevchenko, Maxim Rylskyi, text, motto, linguistic analysis.*

Максим Рильський зробив великий внесок у дослідження мовостилю як українських, так і зарубіжних письменників, зокрема Т. Шевченка, П. Куліша, М. Старицького, І. Франка, Лесі Українки, М. Черемшини, П. Тичини, О. Пушкіна, П. Чехова, А. Міцкевича та ін. Проте шевченківська тема займає чільне місце як у доробку вченого-мовознавця, так і поета.

Мета нашої розвідки показати особливості мовотворчості Кобзаря, викладені у наукових працях Максима Рильського.

Максим Рильський – це не тільки поет, який мав незвичайний дар довершеного поетичного виразу думки й почуття. Це і науковець, для якого мова була предметом постійного зацікавлення і наукового пізнання упродовж усього життя. У його особі "українська мова мала майстерного користувача – оратора на поетичному, перекладацькому, публіцистичному полях української культури, оригінального мовотворця, проникливого вченого, статті, рецензії, опонентські вигуки і зауваження якого були глибокими, точнішими, ніж фахових мовознавців" [6, с. 312]. Вчений-мовознавець постійно звертався до вивчення творчості Шевченка. На поставлене редакцією журналу "Радянське літературознавство" питання: "Яку роль відіграла і віді-

грає Шевченкова поетична спадщина у Вашій творчій праці?" – Максим Рильський відповів, що на нього "можна відповідати або дуже широко, або вельми коротко. Роблю друге. ..." Думаю, що я не написав би "Марини", "Слова про рідну матір", вірша "Рідна мова", коли б не читав Шевченка. А читаю я його все життя" [Рил., т. XII, с. 418]. При цьому нагадаємо, що батько поета, Тадей Рильський, разом з П. Кулішем, П. Чубинським, М. Костомаровим та іншими відомими діячами науки, культури, освіти у 1861 році супроводжував з Києва до Канева домовину Тараса Шевченка, а згодом був ініціатором поїздок до могили Кобзаря своїх дітей та дітей близьких товаришів. Крім того, як зауважив І. Ільєнко, "проникнутися словом Шевченка" в гімназійні роки Максиму Рильському допомагало також і те, що він жив у родинях батькових друзів – Миколи Лисенка і Олександра Русова, які доклали багато зусиль до того [3, с. 216]. З часом сам поет про М. Лисенка скаже: "Він в музиці до "Кобзаря" воздвиг народу монумент нерукотворний" [Рил., т. IV, с. 339], оскільки великий український композитор написав на слова Т. Шевченка понад 80 творів.

Максим Рильський все своє життя також популяризував твори Т. Шевченка. Так, тільки у 60-х роках ХХ ст., коли відзначалося 100-річчя з дня смерті Кобзаря і 150-річчя з дня народження, вчений опублікував понад 30 доповідей, статей, виступів, передмов, присвячених творчості великого поета. Діапазон цієї роботи надзвичайно широкий – від фундаментального дослідження "Шевченко – поет-новатор" (1964) до передмови монографії Акопа Салахяна "Озброєний пророк", виданої вірменською мовою в Єревані [3, с. 266]. Максим Рильський істотно поглибив "розуміння місця Кобзаря в історії української літературної мови. На його думку, Т. Шевченко, як ніхто інший з українських письменників, сприяв оновленню та збагаченню виражально-зображальних можливостей української літературної мови, демонструючи зразки неперевершеної поетичної майстерності Кобзаря у використанні засобів звукопису, індивідуальних тропів і фігур, різних лексико-стилістичних розрядів, у побудові синтаксичних конструкцій, в особливостях віршування тощо" [7]. Опрацювавши статті Максима Рильського за найповнішим 20-ти томним виданням (Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. / М. Т. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983–1986), визначимо основні положення про творчість Шевченка, висловлені вченим:

"Шевченко – складний, він не завжди так легко доступний до розуміння, як це здається деяким читачам" [Рил., т. XII, с. 31].

"Кобзар – це перша золота сторінка в книзі невичерпного нашого мистецтва" [Рил., т. XII, с. 50].

"Три дари відпущено було Шевченкові щедрою природою: дар співця, дар художника, дар письменника (поета й прозаїка)" [Рил., т. XII, с. 16].

"Можна сміливо стверджувати, що силою думки і силою її висловлення Шевченко стоїть поряд з такими поетами, як Пушкін, Лермонтов, Некрасов, Гете, Байрон, Гюго, Гейне, Міцкевич, Руставелі, Бернс, Перефі, – в ряду світових поетів" [Рил., т. XII, с. 23].

"Він (Шевченко) був геніальним, свідомим і вимогливим до себе майстром слова. Такі епітети, як "замерзлі душі", "небо невмите і заспані хвили", такі образні вислови, як "наче степом чумаки у осени верству проходять, так і мене минають годи", "Чорніше чорної землі блукають люди", – могли належати тільки першорядному, "взыскательному" художникові" [Рил., т. XII, с. 191].

"Дуже характерною рисою шевченківської поетики є оці контрастні словосполучення: Без милого сонце світить – Як ворог сміється, що їх свого часу підмітив іще Франко: "недоля жартує", "пекло сміється", "лихо сміється", "журба в шинку мед-горілку поставцем кружала" [Рил., т. XII, 317].

"Провідна риса поезії Шевченка – музика, мелос, ритмічна могутність і метрична різноманітність. Художник – аквареліст, графік, живописець, – він приділяв у своїх віршах менше місця барвам видимого світу, ніж цього можна було б чекати. Колористичне багатство більшою мірою властиве його прозі – російським повістям. Гідна, проте, уваги образна система поета, яка все поглиблювалась, набирала все більше і більше земних, своїх рис протягом його поетичної діяльності" [Рил., т. XII, с. 320].

У багатьох наукових розвідках Максим Рильський, зазначав, що такі поетичні твори, "як "Ой стрічечка до стрічечка", "Якби мені черевички", "І багата я", "Полюбилась я", "Породила мене мати", "Ой пішла я у яр за водою", "Ой люлі, люлі, моя дитино", "У перетику ходила", "Утоптала стежечка" – при геніальному збереженні народного стилю й повіву, – далеко відходять від фольклорних строфічних і метричних побудов" [Рил., т. XII, с. 228]. Крім того, вчений неодноразово наголошував на тому, що "деякі з його віршів навіть знавців приводили до хибного висновку, і вони питали у поета, чи не є ті твори його звичайним записом якоїсь невідомої ще для них пісні [Рил., т. XII, с. 14]. Цьому питанню була присвячена і ґрунтовна праця Ф. Колесси "Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка". У ній автор також приходить висновку, що "в народній поезії шукав Шевченко передусім стилістичних і виразних засобів, народної форми, – бо помисли та їх переведення були в нього



завсіди оригінальні. Навіть тема, взята з народної пісні, була для Шевченка тільки посівним зерном, стимулом до оригінальної творчості, щось таке, як музичний мотив під рукою геніального композитора" [4, с. 266].

Поетична шевченкіана Максима Рильського також багата і різноманітна. Зокрема, це вісімнадцять віршів повністю присвячених Кобзареві та його творам – поезії "Пророк зорі" (1964), "Зустріч у Нижньому" (1949), "Великі друзі" (1952), "Вечірня зоря" (1941), "Статуя Сатурна в Літньому саду" (1957), "Пам'яті Шевченка" (1923), "Він наш" (1938), "Вінок безсмертя" (1939), "Він у Києві" (1961), "Легенда віків" (1961). Разом із тим у поетичній творчості Максима Рильського зустрічаємо "близько тридцяти згадок про нього, вкраплених у поеми, цикли й вірші, де ці рядки несуть важливе ідейно-естетичне навантаження (переконливий тому приклад – перша строфа славнозвісного "Слова про рідну матір" – про землю, яку "сходив Тарас малими босими ногами")" [3, с. 263–267]. Згадки про Шевченка містяться у поезіях "Перед пам'ятником Міцкевичу" (1950): "Ти з Олександром, ти з Тарасом" [Рил., IV, с. 22]; "Рідна мова" (1959): "І де сміявся Іван Петрович – Тарас Григорович повстав" [Рил., т. IV, с. 218]; "Шипшина" (1963): "Шевченко й Леся вирости із пісні" [Рил., т. IV, с. 289]; "Пушкін" (1962): "І з нашим генієм уранці, на зорі Він на Тарасовій стрічається горі" – Тарасова гора (колись – Чернеча) – гора в Каневі, де поховано Т. Шевченка [Рил., т. IV, с. 280].

Значимо ще одну особливість: до своїх поезій Максим Рильський добирає 15 епіграфів з "Кобзаря", що сідчать про те, як Шевченкова муза надихала поета. Загалом епіграф – це напис, що розташовується автором перед текстом твору або його частиною. У науковій літературі його ще визначають як "передтекстова цитата" [1, с. 252]. Основна мета епіграфа "вказувати на основний зміст тексту, особливості розвитку сюжету, характери головних осіб", а також пов'язувати "текст із тим текстом, звідки було вилучено цитату" [2, с. 184–185]. Епіграфи у Максима Рильського – це засіб введення у тему вірша якогось компонента з проекцією на попередній соціальний чи культурно-мистецький факт, досвід. Разом із тим це і лексико-фразеологічний та інтонаційний, а в цілому стилістичний ключ до розуміння поетичного твору. Вибір епіграфа до твору – це "демонстрація автором наступності, переємності тем, мотивів, ідей чи ідеологій" [5, с. 104]. Так, наведемо приклади деяких з них:

"Настане суд, заговорять / І Дніпро, і гори" – рядки з вірша Т. Шевченка "І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм" до поезії "Суд" [Рил., т. III, с. 140–141].

"Думи мої, думи мої, / лихо мені з вами" – психологічно готують читачів до сприйняття медитаційного твору "Дві елегії й легенька сатира" [Рил., т. IV, с. 259–260].

"І дебрь – пустиня непоплита" – рядок із поезії Т. Шевченка "Ісаія. Глава 35" у тканині циклу "Рію-де-Жанейро" [Рил., т. IV, с. 201].

"Щоб усі слов'яни стали / Добрими братами" – рядки з поеми Т. Шевченка "Єретик" до поезії "Друзям по Союзу" [Рил., т. III, с. 143];

До вірша "Великі друзі" про Шевченка і Гоголя автор добирає три епіграфи – два з творчості Шевченка і один – Гоголя. Зокрема, "Ти смієшся, а я плачу" – за епіграф взято рядки з вірша Шевченка "Гоголю"; "Скушно на этом свете, господа" – заключні слова "Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" М. В. Гоголя; "О, Гоголь, наш бессмертный Гоголь" – зі "Щоденника" Шевченка [Рил., т. IV, с. 50–51].

"І на оновленій землі врага не буде спустата, А буде син і буде мати, І будуть люде на землі" – цей епіграф взято із поезії "І Архімед, і Галілей..." Т. Шевченка до поеми "Молодість". Зазначимо, що з цієї поезії Максим Рильський використовує ремінісценції та цитати і в іншій поезії "На оновленій землі".

Найбільше епіграфів з творів Т. Шевченка зустрічаємо у поеми Максима Рильського "Марина". Так, до прологу-посвяти взято рядки із поеми Т. Шевченка "Марина": "Неначе цвяшок, в серце вбитий, Оцю Марину я ношу" [Шев., с. 392]; до четвертої глави – з поеми "Сон": "Та й сон же, сон, напрочуд дивний, мені приснився" [Шев., с. 198]; до сьомої глави поеми – з вірша "І широкою долину...": "І широкою долину, І високою могилу, І вечірнюю годину, І що снилось, говорилось – Не забуду я" [Шев., с. 429]; до одинадцятої глави – з вірша "О люди! люди, небораки!..": "Чи буде син! чи буде кара!" [Шев., с. 576].

Крім епіграфів, Максим Рильський використовує у своїх поезіях і ремінісценції з творів Шевченка, зокрема:

– у поезії "Прага" читаємо: "Коли з Шафариком преславним, Як з братом брат заговорив" [Рил., т. III, с. 217] – оскільки поема "Єретик" (1845) відкривається віршованою посвятою Павлу Йосефу Шафаріку;

– у поезії "Єреміє" знаходимо жартівливо перефразовані рефрени з поеми Т. Шевченка "Гамалія": "Єреміє! Серце мліє" [Рил., т. IV, с. 357] та ін.

Таким чином, Максим Рильський як представник української еліти – поет, учений-лінгвіст, лексикограф, перекладач, культуролог, громадський діяч, – розумів, як важливо зберегти мову для майбутніх

покоління, стверджуючи, що мова – це "життя духовного основа". Все своє життя він мужньо підносив українське слово, слово Тараса Шевченка, популяризував його не тільки в Україні, а й у всьому світі.

### Література

1. Будний В. В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – К. : Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 430 с.
2. Єщенко Т. А. Лінгвістичний аналіз тексту : навч. посіб. / Т. А. Єщенко. – К. : ВЦ "Академія", 2009. – 269 с.
3. Ільєнко І. О. Жага. Труді і дні Максима Рильського : документальний життєпис / І. О. Ільєнко. – К. : Дніпро, 1995. – 413 с.
4. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці / Ф. М. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – 413 с.
5. Крупа М. П. Лінгвістичний аналіз художнього тексту : посібник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів / М. П. Крупа. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 432 с.
6. Мацько Л. І. Українська мова в освітньому просторі : навч. посібник для студентів-філологів освітньо-кваліфікаційного рівня "магістр" / Л. І. Мацько. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. – 607 с.
7. Пелипась М. І. Лінгвістична діяльність Максима Рильського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 "Українська мова" / Пелипась М. І. ; Таврійський національний ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2007. – 22 с.

#### Список використаних джерел

8. Рил. – Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983.
  - Т. I : Поезії (1907–1927). – 1983. – 534 с.
9. Рил. – Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983.
  - Т. II : Поезії (1930–1941). – 1983. – 431 с.
10. Рил. – Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983.
  - Т. III : Поезії (1941–1950). – 1983. – 439 с.
11. Рил. – Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983.
  - Т. IV : Поезії (1949–1964). – 1983. – 423 с.
12. Рил. – Рильський М. Т. Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1986.
  - Т. XII : Наука. Критика. Публіцистика. – 1983. – 600 с.
13. Шев. – Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко ; авт. вступ. статті О. Гончар. – К. : Варта, 1993. – 640 с.

Н. І. Клипа, Г. М. Вакуленко

**Використання лексики релігійної семантики  
в "Роздумах про Божественну Літургію" Миколи Гоголя**

*У статті розглядаються особливості використання епітетів з релігійною семантикою у "Роздумах про Божественну літургію" Миколи Гоголя, їх стилістичне навантаження.*

*Ключові слова: конфесійна лексика, епітет, духовна проза, конотація.*

*В статье рассматриваются особенности употребления эпитетов с религиозной семантикой в "Размышлениях о Божественной литургии" Николая Гоголя, их стилистическая нагрузка.*

*Ключевые слова: конфессиональная лексика, эпитет, духовная проза, коннотация.*

*Religious Vocabulary in Mykola Gogol's Spiritual Prose. The paper deals with subject groups of religious vocabulary used in "The Reflections about the Divine Liturgy" and Mykola Gogol's spiritual prose. Separate attention is paid to the stylistically marked epithets.*

*Key words: confessional vocabulary epithet, spiritual prose, connotation.*

Останнім часом значна увага приділяється вивченню духовно-моральних творів Миколи Гоголя, з'являються праці, у яких життя і творчість письменника розглядаються в контексті християнської православної культури [1; 2; 3]. За словами Володимира Воропаєва, "основний зміст еволюції Гоголя як письменника полягає в тому, що від власне художніх творів, де літургічна церковна тема була начебто в підтексті, він переходить до неї безпосередньо в "Роздумах про Божественну Літургію" і творах, подібних "Правилу життя у світі" (власне духовна проза), а також у публіцистиці "Вибраних місць із переписки з друзями" [2, с. 9].

Водночас мало дослідженими залишаються власне мовні особливості духовно-моральних творів М. Гоголя. Визначальною рисою мови "Роздумів про Божественну Літургію" є використання великої кількості стилістично маркованої релігійної (конфесійної) лексики. Наприклад: Поки триває спів першого антифону, священник молиться у вівтарі тихою молитвою; а диякон стоїть у молитовній позі перед іконою Спасителя, піднявши орар трьома перстами руки [4, с. 35].

Конфесійний стиль української мови вчені-філологи стали виділяти тільки з кінця ХХ століття, хоча він має давню традицію.

Уже в XVI–XVII століттях в українській (староукраїнській) мові функціонував цей стиль, обслуговуючи релігійні потреби суспільства того часу.

Сучасними мовознавцями конфесійний стиль визначається як такий, що обслуговує потреби релігії (релігійна література, молитви, проповіді та ін.), виконує функцію впливу, має певні особливості на різних мовних рівнях – лексичному, фразеологічному, морфемному, словотвірному, морфологічному та синтаксичному.

Прикметною рисою конфесійного стилю на лексичному рівні є значна кількість маркованих слів, тобто пристосованих до використання саме в конфесійному стилі. Насамперед це лексика зі специфічним лексичним значенням: Всевишній, Господь, Бог, пророк, херувими, риза, помазання, архангел, катехізис та ін. [5, с. 260]. Серед цієї лексичної групи існують слова, зрозумілі широкому загалу, й лексика, зрозуміла обмеженому колу фахівців, переважно служителям церкви. Наприклад: орар – довга, широка, з хрестами стрічка; диякон носить її на лівому плечі чи оперізується нею навхрест; знаменує благодать Божу; антиминос – чотирикутне льняне або шовкове полотно, на якому зображено покладання у гроб Ісуса Христа після зняття з хреста, а також чотири євангелісти, а всередині зашито мощі святих; епитрахиль – орар, складений удвоє так, що огинаючи шию, спускається спереду двома кінцями, які для зручності з'єднані; символізує подвійну благодать Божу; антифон – діалогічний спосіб почергового співу соліста й хору (або двох частин хору), що ніби відповідають один одному. У Гоголя читаємо: "Антифони – це протигласники, пісні, вибрані з псалмів, які пророчо зображують пришествя у світ Сина Божого, – співаються навперемінно обома ликами на обох криласах; вони замінили в скороченому вигляді попередні довші псалмоспіви" [4, с. 34]. Ще з давніх вірувань відомі терміни Бог, Господь, молитва, молитися, небеса, рай, пекло, жертва, храм, святий тощо. Після хрещення Київської Русі дохристиянська релігійна лексика наповнюється новим змістом, а формою лишається незмінною. Одиниці грецької термінології приходили в нашу мову лише тоді, коли в стародавній вірі українців не було відповідного поняття: ангел, ікона, літургія, просфора, апостоли под.

Переклади духовних творів Миколи Гоголя українською мовою [4] дають змогу дослідити особливості використання конфесійної лексики в ідіолекті письменника. Специфіка біблійної мови полягає насамперед у тому, що внаслідок перекладу з давньоєврейської і грецької мов відбувається накладання кількох національно-мовних картин світу, а отже, неминуче відбувається пристосування чужо-

мовного тексту до власне національної мовної традиції. Особливо виразно це простежується на рівні мовно-виражальних засобів, зокрема епітетів. Наприклад: "Благословенний Бог, що перепоясує мене силою і вчиняє бездоганною мою дорогу..." [4, с. 13]; "... чотирикутний набедренник... знаменує духовний меч, усепереможну силу Слова Божого, що звіщає вічне ратоборство..." [4, с. 13]; "Пресвяту, Пречисту, Преблагословенну, Славну Владичицю нашу Богородицю з усіма святими пом'янувши, самі себе, і один одного, і все життя наше Христу Богові віддаймо" [4, с. 36]; "... і не тими також серцями, котрі уподібнює Він до занедбаній землі, яку глушить терня, на котрій хоч дає зерня сходи, але швидко виростають разом з ними терни – терни трудів і турбот доби, терни спокус, незліченні зваби світського вбивчого життя з його оманливими принадами, глушать сходи, що заледве зійшли – і зерно залишається без плоду; – але тими сприйнятливими серцями, які Він уподібнює до доброго ґрунту, що дає плоди..." [4, с. 48–49]; "Дня всього досконалого, святого, мирного й безгрішного у Господа просім" [4, с. 70]; Християнської кончини життя нашого, безболісного, бездоганного, мирного і доброго одвіту на Страшному суді Христовому просім" [4, с. 70]; "Твердим, мужнім співом, вселяючи в серця кожне слово сповідання, співають співці" [4, с. 76].

У духовному, Біблійному, тексті оцінки предметів, понять, явищ є аксіоматичними, загально визнаними для всіх віруючих. Чітко розмежовується позитивне й негативне, святе й грішне, істинне й облудне (прийом антитези). Наприклад: "У любові міститься Бог, а не дух темряви: де світло, там і спокій, де темрява, там і збурення. І тому любов, що походить від Бога, тверда і вносить твердість у наш характер і саме нас робить твердішими, а любов не від Бога хистка і бен-тежна, і самих нас робить хисткими, боязкими і нетвердими" [4, с. 125].

У "Роздумах про Божественну Літургію" та власне духовній прозі Микола Гоголь використовує й складні прикметникові означення, які виражають сконденсованість думки, максимальне смислове й емоційне наповнення слова. Наприклад: "Блаженні милосердні, бо вони помилені будуть" [4, с. 38]; "Благословенний вхід святих Твоїх, завжди, нині, і повсякчас, і на віки вічні!" [4, с. 41]; "По закінченні Тропарів надходить час Трисвятого співу" [4, с. 42]; І всі, хто уважно слухали Божественну Літургію, виходять лагіднішими, приязнішими у ставленні до людей, дружелюбнішими, тихішими у всіх учинках" [4, с. 120]; Благообразний Йосиф, знявши з Хреста Пречисте Тіло Твоє, плащаницею чистою обвив і, пахощами покривши, у гріб новий положив" [4, с. 66]; "Возлюбім один одного,

щоб однодумно визнавати Отця, і Сина, і Святого Духа, Трійцю Єдиносущу і Нероздільну" [4, с. 72]; "Вірую... і в Духа Святого, Господа Животворного, що від отця і Сина ісходить..." [4, с. 76].

Основною функцією епітетів у текстах молитов, наведених Гоголем у "Роздумах про Божественну Літургію", є безпосереднє вираження емоцій, почувань людини у звертанні до Бога. Молитва забезпечує тісний духовний контакт між людиною і Всевишнім, тому кожне слово в молитві є надзвичайно важливим, вагомим, воно набуває магічних, сакральних властивостей. Роль епітетів – особлива, тому що саме вони є носіями оцінної семантики. Звертання до Бога, Богородиці, інших святих супроводжується означеннями, які виражають міру пошанування, звеличення людиною божественних сил. Наприклад: "Ти Єдиний Святий і в святих спочиваєш. Тебе, отже, молю, Єдиного Благого, споглянь на мене, грішного і непотрібного раба Твого..." [4, с. 61]; "Ти бо єси Бог несказаний, незбагнений, невидимий, неосяжний, завжди суший..." [4, с. 79]; "Святий єси і Пресвятий, Ти і Єдинородний Твій Син, і Дух твій Святий. Святий єси і Пресвятий, і велична слава твоя" [4, с. 81]; "Господи, Ти Найсвятішого Духа Свого в третю годину зіслав на Апостолів Твоїх, не відбери його від нас, Благий, а онови нас, що молимося Тобі" [4, с. 85].

Епітети, які можуть мати додаткову конотацію, відзначаються особливою емоційно-експресивною виразністю. Наприклад: "... душа набуває високого настрою, заповіді Христові стають підсильними до виконання, ярмо Христове благом і тягар легким" [4, с. 119]; "І якщо суспільство ще не остаточно розпалося, якщо люди не дихають повною, непримиренною ненавистю один до одного, то сокровенною причиною є Божественна Літургія, що нагадає чоловікові про святу, небесну любов до брата" [4, с. 120]; "Через те й у молитвах проситься щоденно, щоби дав нам Бог серце тверезіюче, бадьорий ум, думку світлу й відігнав би від нас дух зневіри" [4, с. 12]; "Людям чутливим, які мають душу ніжну й лагідну, здається трудним і важким відмовити в чомусь кому б то не було" [4, с. 146]; "Щасливий той, хто має небесну здатність подобатися усім вродженою прекрасною ясністю душі, вродженою дитинною незлобливістю й тією чарівною привабливістю вродженого приємного поведження з усіма, яке так близько вабить до себе серця всіх, що кожному здається, ніби він усім їм рідний брат" [4, с. 157].

Таким чином, функціонування епітетів у духовно-моральних творах М. Гоголя підпорядковане меті формування християнського

світогляду, певного стереотипу мислення й життєвої позиції, які б узгоджувалися з догмами релігії.

### Література

1. Воропаев В. Гоголь над страницами духовных книг / В. Воропаев. – М., 2002.
2. Воропаев В. Поздний Гоголь (1842–1852): новые аспекты изучения / В. Воропаев // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1999. – Вип. 4. – С. 4–13.
3. Шульц Сергей. Гоголь: от драматургии к "Размышлениям о Божественной Литургии" (аспект исторической поэтики) / Сергей Шульц // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1999. – Вип. 4. – С. 86–117.
4. Гоголь М. В. Розмисли про Божественну Літургію. Духовна проза / М. В. Гоголь // Упоряд. Павло Михед ; переклад Тетяни Михед. – Ніжин : ФОРМ В. В. Лук'яненко, 2011. – 202 с.
5. Бурдіна Галина. Вплив Біблії та конфесійного стилю на збагачення української лексики й фразеології / Галина Бурдіна // Християнство й українська мова : матеріали наукової конференції (Київ, 5–6 жовтня 2000 р.). – Львів : Видавництво Львівської Богословської Академії, 2000. – С. 259–265.



### Роль имплицитной семантики антропонимов в художественной прозе XIX века

*У статті увага акцентується на імпліцитній семантиці антропонімів, які розглядаються як важливий елемент поетики художнього твору. Підкреслюється, що акумульована у власних іменах змістовна, алюзивна, конотативна інформація настільки важлива для літературного тексту, що від неї залежить розуміння всього твору. Латентна семантика є своєрідним кодом імені й впливає на художню структуру твору.*

*Ключові слова: антропонім, імпліцитна семантика, імена, що "говорять", алюзії, поетика.*

*В статье акцентируется внимание на имплицитной семантике антропонимов, которые рассматриваются как важный элемент поэтики художественного произведения. Подчеркивается, что аккумулятивная в собственных именах содержательная, аллюзивная, коннотативная информация настолько значима для литературного текста, что от неё зависит понимание всего произведения. Латентная семантика является своеобразным кодом имени и влияет на художественный строй всего произведения.*

*Ключевые слова: антропоним, имплицитная семантика, "говорящие" имена, аллюзии, поэтика.*

*The article emphasizes the implicit semantics of anthroponyms which are considered as important elements of fiction poetics. It is stressed that the meaningful, allusive, connotative information accumulated in proper names is so important for a literary text that the understanding of the whole literary work depends upon it. Latent semantics is a peculiar code of the name and it influences the artistic text structure.*

*Key words: anthroponyms, implicit semantics, speaking names, allusions, poetics.*

Поэтика имени в наше время представляет собой одно из наиболее перспективных направлений лингвистических исследований. Изучение своеобразия функционирования поэтонимов и их семантических свойств в культурном тексте той или иной эпохи по-прежнему является одной из актуальных проблем современной ономастики.

Роль имен собственных в художественном тексте трудно переоценить, тем более это касается антропоэтонимов. Ведь литера-

турный герой является "сюжетообразующим" (Ю. М. Лотман) явлением, а его имя можно рассматривать как своеобразный культурный код, который позволяет конкретизировать текст произведения.

Кажется очевидным, что автор располагает достаточной свободой при выборе того или иного имени собственного для персонажа. На самом деле всегда возникает осознанная или интуитивно угаданная необходимость выбора конкретного имени.

В нашей статье мы обратим внимание на некоторые особенности функционирования "говорящих" собственных имен в русской литературе XIX века в аспекте имплицитной семантики. При всей кажущейся "прозрачности" таких антропонимов, дешифровать многие "говорящие" имена чрезвычайно сложно, ведь автор всегда вкладывает в них несколько смыслов. Мы попытаемся проанализировать антропонимы и проследить аллюзии и ассоциации, которые они вызывают.

Имплицитная семантика поэтонимов в произведениях русской литературы XIX века является важным элементом поэтики. В любом художественном произведении собственные имена выполняют, прежде всего, характеризующую функцию, которая состоит в представлении комплекса информации объектов номинации. Если поэтоним генетически принадлежит языковой системе, он несет в литературный текст весь спектр сем, закрепленных за ним сознанием носителя языка. Такие имена собственные становятся информативными и "говорящими", неким "промежуточным миром" между автором и читателем.

В русской культурной действительности жизнь литературного имени проявлялась своеобразно, поскольку поэтонимы оказались ярчайшим явлением общественного сознания, отличительной чертой которого стала своеобразная мифологизация литературных персонажей и литературных фактов. Такие литературные герои, воспринимаемые вне контекста произведений, фактически структурировали окружающую действительность и способствовали осмыслению феноменов внешнего мира, а значит, формировали определенную картину мира. В этом случае наблюдается способность антропонима апеллятивизироваться: Хлестаков – хлестаковщина, Молчалин – молчалинство, Глумов – глумовщина, Обломов – обломовщина. В. Н. Топоров отмечал: "Одна из существенных особенностей мифопоэтических текстов состоит в возможности изменения границ между именем собственным и нарицательным вплоть до перехода одного в другое. Структура подобных текстов такова, что допускает в синхронической плоскости конфигурации, которые

обычно возникают лишь в диахроническом ряду. Причина этому – в неомогенности текстового пространства и подчеркнutoй функциональности" [1, с. 208]. То есть происходит своеобразная мифологизация литературного героя.

Как известно, они не обозначают класс предметов, а называют (именуют) только один предмет, именно тот, который называется (называется) данным именем. Однако в случае апеллиатива возникает возможность порождения существительных со значением качества. Если же такие существительные не производились, то поэтонимы по-прежнему оставались значимыми: Митрофанушка, Чацкий, Тит Титыч, Кабаниха. В центре внимания оказывается не столько традиционная проблема семантической онимов, сколько их характеризующая функция, о которой речь шла выше, их значение, приобретаемое в лингвокультурном сообществе. В искусстве (литературе), как и в мифе, "обобщение достигается не через абстракцию, а через конкретное и отдельное" [2, с. 43]. Отдельных героев-персонажей в том числе.

В русской литературе встречается достаточно семантически отмеченных антропонимов, которые легко поддаются однозначной расшифровке: Скалозуб, Свинын, Правдин, Молчалин, что прямо указывает на характер персонажа. Иногда такая связь кажется очевидной. Так, в повести Ф. М. Достоевского "Село Степанчиково и его обитатели" главный герой Фома Фомич Опискин маркирован как шут. На это положение героя указывает его имя – Фома. Напомним, что Фома, Фомка в народном представлении ассоциируется с шутком ("фомка"), как, например, Фомка в народной сказке "Шут" или Фома из средневековой "Повести о Фоме и Ереме", где персонажи принадлежат кромешному (Д. С. Лихачев), низовому миру, миру антикультуры. И подобно тому, как в "Бедных людях" Макар Девушкин, намекая на пословицу: "На бедного Макара все шишки валяются", говорит о себе: "... в пословицу меня ввели", "из меня пословицу сделали", "все на Макара", так и в "Селе Степанчикове" его герой Фома также связан с пословицей, которую прямо к нему применяет автор: "Фома догадался, <...> что прошла его роль шута и что на безлюдье и Фома может быть дворянином" [3, т. 3, с. 9]. Тождество имени и отчества указывает на то, что Фома Опискин не просто шут, он – шут в высшей степени, "в квадрате", на что в романе многократно указывается.

Антропоэтонимы могут пониматься и как апеллиативы с определенным значением. Так, имя героя сказки М. Е. Салтыкова-Щедрина Изуверов происходит от старославянского "изувер" (фанатик) [4, с. 174]. В данном случае обратим внимание не столько на пробле-

мы семантики, сколько на психологическую значимость антропонима. Герой творит (фанатично) свой кукольный мир, своих "деревянных людишек", и живет в созданном им кукольном мире. А весь городок Любезнов (еще одно "говорящее" имя) населяют такие же люди-марионетки, люди-куклы: Идоловы, Страптивцевы.

Интересным является и мифологический персонаж весенней сказки А. Н. Островского Ярило. Само имя производится от корня яр-, с которым соотносятся представления о яри как высшем проявлении производительных сил, урожая, плодородия, прибыли [5, с. 650]. "Ярый" представляет собой "полную форму с окончанием -ый от первоначального краткого прилагательного яръ-весенний, сияющий, ясный и т. п." [4, с. 509]. Вместе с тем у слова "ярый" существует два направления в развитии переносного значения: выражающее внешние признаки предмета (весенний – солнечный – сияющий – ясный) и внутреннее состояние (весенний – теплый – горячий – увлеченный – гневный) [4, с. 509]. Весь спектр значений используется драматургом для характеристики божества Ярилы.

Аккумулятивная в собственных именах содержательная, аллюзивная и коннотативная информация настолько значима для литературного текста, что подчас от неё зависит понимание всего произведения. Анализ антропонимов свидетельствует, что имплицитная семантика антропонимов является своеобразным кодом самого имени и влияет на художественный строй всего произведения. Выявление этой семантики может открыть более глубокое понимание текста и картины мира самого писателя.

### Литература

1. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
2. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада / И. М. Дьяконов. – 2-е изд., стер. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 247 с.
3. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; АН СССР. – Л. : Наука. Ленингр. отд-е, 1972–1982.
4. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка / Г. П. Цыганенко. – 2-е изд., перераб и доп. – К. : Рад. шк., 1989. – 511 с.
5. Мифология. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. – М. : БРЭ, 1998. – 736 с.

# — ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ —

УДК 930.85(477)

І. З. Павлюк

## **Українська культура в період становлення незалежної України: реверсивна розмітка**

*У статті означено тенденції існування української культури в міфологічному, ідеологічному та комерційному полях на межовому етапі: між радянським періодом та періодом становлення незалежної держави, в якій ще не створені питомо національні моделі і не подолані реверсивні механізми.*

*Ключові слова: культура, тоталітаризм, радянологія, комунікація, комерція, міфологія, ідеологія, демократизація, глобалізація.*

*В статье обозначены тенденции существования культуры в мифологическом, идеологическом и коммерционном поле на межвом этапе между советским периодом и периодом становления независимости украинского государства, в котором ещё не созданы соответствующие национальные модели и не преодолено реверсные механизмы.*

*Ключевые слова: культура, тоталитаризм, советология, коммуникация, коммерция, мифология, идеология, демократизация, глобализация.*

*This article is indicated trends exist Ukrainian culture in mythological, ideological and commercial fields at boundary point: between the Soviet period and the period of formation of an independent state, which has not yet created truly local model and overcome reversible mechanisms.*

*Key words: culture, science about Soviet power, communication, commerce, mythology, ideology, democratization, globalization.*

Перш ніж вести мову про сучасну українську культуру, вивченням якої займається окрема наука – культурологія, та пошуками нею алгоритмів національної ідентичності, обов'язково варто згадати, що, починаючи з 20-х років ХХ століття традиційна культура нашого етносу пережила не лише утиски, втрати, закономірні при окупаційній владі та зміні її форм, але й стреси світоглядні: на фундаментальне, тисячоліттями формоване і закріплене місце релігійного та

релігійно-метафізичного, національно-демократичного світогляду насильно, з благословення окупаційної більшовицької політичної влади і її ж руками насаджувався світогляд квазіпозитивістський, войовничо-атеїстичний. Тобто в Україні, як і в цілому СРСР, із благословення "вождів" свідомо нищилася тисячолітня крилато-коренева система сакральних вартостей, охудожнених міфологем націй, а на їх місце, як відомо, пропонувалися віруси-ідеологеми (як-от замість християнських десяти заповідей – той же "Моральний кодекс будівника комунізму", "войовничий атеїзм"), розроблені класиками марксизму-ленінізму і жорстко трансформовані для впровадження в життя місцевими комісарами-"безбожниками" з патологічною агресивністю.

Тобто культура таким чином мала стати служанкою ідеології, як, наприклад, її важлива складова – література – "коліщатком і гвинтиком загально-пролетарської справи", до чого, як відомо, закликав В. Ленін у його культовій статті "Партійна організація і партійна література" і що протягом середньої тривалості одного людського життя практично втілювалося на всіх вертикалях і горизонталях функціонування репресивної культурної сфери в Радянському Союзі.

Разом із тим після курсу на українізацію на початку 1920-х років, уже із початку 30-х почалася жорстка деформація національних моделей, викорінення архетипів культури питома української на користь "пролетарської культури", фізичне винищення національних митців – так зване "розстріляне відродження".

"Про моральну деградацію літератури у 30-х роках можна говорити на тій підставі, що радянська література змушена була поступово відмовлятися від послуговування об'єктивними законами літературної естетики, а все більше керуватися схемами і догмами соцреалізму. Література перестала писати правду про життя, вона все більше вдавалася до міфотворчості, створення міфів про радянське життя" [3, с. 80–81], – читаємо у статті професора С. А. Костя, погоджуючись із ним щодо згубно-деструктивної ролі політизованих міфологем (ідеологем) у культурі і конструктивної ролі творення міфів за художніми законами в культурно-інформаційному полі, про що мова нижче.

Зрозуміло, що саме поняття культури (від латинського Culture: "обробіток", "обробляти") як системи традицій, яка включає в себе теоретичну та технологічну науку, літературу, мистецтво, освіту, релігійно-побутовий устрій сімейного та суспільно-громадського буття, господарювання та ставлення до природи, зазнавало непо-

правних змін/втрат, адже, підпорядковане утопічній меті – побудові раю на землі (комунізму) – вимагало жертв: мільйонів людських життів загалом і зокрема найбезпосередніших творців культури: священників, науковців, письменників, художників, селян із їх культом землі і віковичними, перманентно передаваними з покоління в покоління навичками і принципами її обробітку та збереження екосистеми, про що обширніше й детальніше дивись у книгах: "Історія української культури. – К. : Либідь, 1994. – 656 с.; Культура українського народу : навч. посібник. – К. : Либідь, 1994. – 272 с., наших працях на тему взаємобуття ЗМІ, культури та державницьких інститутів: Митець – Влада – Преса: історико-типологічний аналіз : монографія. – Луцьк : Надстир'я, 1997. – 112 с., Діагностика і прогностика брехні: екскурси в теорію комунікації. – Львів : Сполом, 2003. – 80 с., Українська преса Волинської області 1939–1941, 1944–2000 рр.: монографія. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. – 508 с.", "Письменники у пресі: українськомовний культурно-інформаційний простір Полісся, Холмщини, Підляшшя (1917–1944) та Волині 1917–2000 років : монографія. – Луцьк : ВАТ "Волинська обласна друкарня", 2010. – 148 с.

У них же – детальніші списки літератури на тему існування та взаємозалежності чотирьох основних форм-сфер проявів суспільного буття: духовної (культура, Церква), політичної (законодавча, виконавча, судова влади), економічної (державний та приватний сектори в господарюванні) та інформаційної (засоби масової комунікації, біофізичні, біохімічні процеси обміну матерії), режим функціонування яких у період трансформації деформованих систем, за період існування СРСР перебував у межовому, критично нежиттєвому, адже штучно створеному, стані в цілому.

Інформація, як знаємо, у невідворотному процесі глобалізації виходить нині на перший план, бо "хто володіє інформацією, той володіє світом", як казав відомий прем'єр-міністр Великої Британії, письменник В. Черчіль.

Тобто говорячи про культуру, національний соціогуманітарний простір, діагностуючи і прогнозуючи моделі створення і збереження його динамічної рівноваги, ми маємо на увазі й боротьбу за доступ до інформації та її першоджерел як окремого індивіда, так і держави в цілому.

1. Активна ревізія-цензура протягом сімдесяти років (фатально-символічно – середня тривалість людського життя) неприродно-диктаторським методом проводилася у всій структурі культури, яка знаходилася в резервації, межово замкнутої від загальносвітових

тенденцій [2] на всіх рівнях, у всіх її формах (матеріальній, духовній, соціальній, фізичній) і видах (культура суспільства, культура колективу, культура особистості, інформаційна культура), витворюючи в мистецтві, скажімо, "єдино правильний" метод – соціалістичний реалізм, як у науці – "мічурінство": екстремальне, квазіреволюційне втручання в закони духу й природи, що, врешті-решт, і привело до колапсу самої системи-експериментатора, експлуататора в кінці 80-х років минулого століття, на руїнах якої, щоби відновити динамічну рівновагу її основних інститутів, насамперед потрібно забезпечити їх суворі самоідентичності, взаємовідносини між якими повинні регулюватися дієвим законом, а в культурі зокрема – реверсувати "до джерел", до народних традицій, і водночас рухатися вперед, доганяючи ті здорові і перспективні тенденції, за якими розвивається увесь світ культури і культурний світ, який при тому, на думку відомого американського філософа, політолога японського походження Френсіса Фукуяма [12], зараз переживає глобальний процес припинення розвитку культури і її трансформації, переродження в цивілізацію ("кінець історії"), тобто зміну релігійно-метафізичного світогляду на позитивістський, але в кардинально інших (ліберально-демократичних) формозмістах, ніж це було в тоталітарній, адміністративно-командній суспільно-політичній системі СРСР, де зсередини 1980-х років, після Чорнобильської катастрофи, яка "розбудила Україну" "згори" – Генеральним секретарем Центрального Комітету Комуністичної партії Радянського Союзу (пізніше – 1990–1991 роки – перший президент СРСР) М. С. Горбачовим – було оголошено курс на "нове мислення", "гласність, демократизацію" суспільства, які мали визначити перевагу загальнолюдських цінностей над класовими у всіх сферах людського життя, включаючи, звичайно, і культуру.

Почалася корекція московського централізму та республіканських і локальних (обласних) демократизацій, автономій, що привело до референдумів незалежності, перших самостійних парламентарних виборів.

На світовому рівні фізично та метафізично впала "Берлінська стіна", яка роз'єднувала не лише німецький народ, але й світ на "їхній" і "наш" (соціалістичний), який у цей час із розпадом блоку країн – учасниць Варшавського договору – перестав існувати.

У такому, посттравматичному, перервано-компенсаційному контексті і варто розглядати стан культури в незалежній Україні, Декларація про державний суверенітет якої була прийнята 16 липня 1990 року, а ще 21 червня цього ж року – "Закон про пресу та інші засоби масової інформації", затверджений Верховною Радою СРСР,



який проголошував ліквідацію цензури. Тобто розпочався радикально новий етап реанімації та умовно-відносного розвитку української культури, який почався із заповнення її "білих плям" через відкриття спецфондів у архівах, якими тепер могли скористатися не лише "посвячені" працівники служб безпеки та інших контрольно-ревізійних, каральних органів, але й науковці та журналісти – за правом законів, прийнятих у перші роки незалежності України, серед яких закон "Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні", закон "Про інформацію".

Разом із тим молода держава забезпечувала свій інформаційно-культурний захист: 10 листопада 1992 р. Кабінет міністрів створив Державний комітет охорони державних таємниць у пресі та інших ЗМІ, був прийнятий "Закон про державну таємницю і таємні відомості". Демократизована Спілка журналістів України провела в жовтні 1990 року свій сьомий та восьмий (січень, 1992 рік) з'їзди журналістів, на яких було прийнято новий Статут Спілки журналістів України та Статут журналістського фонду. Сама ж Спілка була проголошена позапартійною, неурядовою творчо-професійною організацією, яка організувала Комітет статутного нагляду й захисту прав журналістів. У листопаді 1992 р. Спілка журналістів України стала членом Міжнародної федерації журналістів.

Тобто українська культура і ЗМІ (як її об'єкт і суб'єкт одночасно) формально узаконено, світоглядно, методологічно зоставалися поза ідеологічним контролем, на зміну якому при тій же конкурентній боротьбі невпинно і закономірно, як у всьому відносно демократичному капіталістичному світі, приходив "контроль" комерційний: "Практично ж українська преса усіх рівнів акредитації (незалежна, дотована урядом, органи політичних партій, релігійні, комерційні, спортивні тощо видання) опинилася в кризовій ситуації: різко подорожчав папір, послуги пошти тощо. Багато газет припиняли своє існування, так і не зайнявши відповідну нішу в інформаційному просторі району, області, України. Більшість щоденних газет перетворювались на тижневики: з 1 до 16 січня 1992 р. при загальному тиражі українських газет 44,9 мільйона примірника з друку вийшов лише 1 мільйон" [9].

Замість багатотиражованих органів рад та компарткомітетів різних рівнів разом із узаконеними чи стихійними процесами кооперації та багатопартійності почали множитися плюралістичні назви паперових, аудіо- та відеозасобів масової інформації, більшість із яких були власне органами партій, нововиниклих громадських рухів, приватною власністю.

Національний страйковий комітет, створений після восьмого з'їзду Спілки журналістів України, пропонував урядові пакет пропозицій щодо виходу із кризи всієї держави з її культурно-інформаційними інституціями. Уряд у свою чергу прийняв постанову № 194 (15 березня 1993 р.) "Про державну підтримку творчих спілок, преси та книговидавничої справи", створив фонд "Незалежна преса України", спеціальні підрозділи "Інформаційно-аналітична служба" при обласних державних адміністраціях прагнучи взяти ЗМІ під свій новоформатний вертикальний контроль: цензурування, здійснення морально-правового захисту органів державної влади та посадових осіб, аналіз морально-психологічної атмосфери та аналіз розстановки політичних сил в областях, розіславши цього ж року в районні газети та на радіо циркуляри з вимогою інформувати цю службу про вищесказане. Такий же контроль у вересні 1993 р. українського радіо та телебачення здійснювало інформаційно-аналітичне управління адміністрації Президента.

Усі ті макропроцеси "хвороби росту" ЗМІ (множення назв одемократичнுவаних періодичних видань, їх тематична, стильова розмаїтість, короткочасність існування, "хвилювання" тиражів, дискусійність, полемічність) віддзеркалювали ситуацію в усіх сферах громадсько-політичного життя держави (створювалися організації "Просвіта", "За права людини і демократію", "Союз Українок", "Конгрес Української інтелігенції", налагоджувалася співпраця із представниками молодіжних організацій незалежної України з представниками міжнародних фондів "Відродження", "Євразія", фондом Аденауера тощо) [7], в тому числі в культурі – сфері духовної, ієрархічної комунікативної організації суспільства, яка визначає норми поведінки, мислення, почуттів різних верств населення і націй в цілому" [1].

Тобто парадоксальним ефектом соціально-комунікаційних складних обставин, одемократичнення суспільно-політичних інституцій, закономірним проявом якого стало виникнення багатопартійної системи, ментальний плюралізм, стихійне, як правило, відродження многовікових традицій культури, піднесення духовного життя загалом: часи "зламів суспільної симетрії", становлення нових державницько-громадянських систем і підсистем породжують численні, яскраві і різноманітні явища на межі політичної та культурної сфер.

У точках революційної системної біфуркації (роздвоєності) духовних, політичних, економічних, інформативних цінностей на "старі" й "нові", "наші" й "не наші", період пошуків орієнтирів, важливо дослідити, щоби якнайоб'єктивніше спрогнозувати, характер стосунків між соціальними інститутами, протиріччя у яких, за свідченням історії,

найбільш полюсні, а самі вони (інститути) достатньо первинні для функціонування системи загалом. Це, на наш погляд, – мистецтво, політична влада, засоби масової інформації. Особистісно-представницький аспект цих стосунків має форму: митець – влада – преса" [7, с. 3], а в гуманітаристиці належить до сфери соціальних комунікацій, де в постмодернізмі навіть твір мистецтва, зокрема літературний, називали текстом, а вже в неопостмодернізмі – media, стираючи онтологічну різницю між поняттям культуролог, політолог, філософ, психолог... навіть письменник і журналіст.

2. Тобто культура всеохопніше стає перш за все культурою знаходження, консервації-моделювання та передачі інформації, а журналісти ("четверта влада") – владою першою ("останні будуть першими..."), базою, якій найбільше довіряє суспільство, активними і відповідальними медіумами, учасниками-творцями питоми своїх філософії, психології та ідеології збереження і розвитку національного культурно-інформаційного простору, вироблення і пропозицій оптимальних україномовних духовних стратегій ("мембран") – розділювачів-сторожів культурно-інформаційних середовищ на – своє і чуже, традиційне, модерне і постмодерне, прогресивне та регресивне, національне та загальнолюдське тощо, адже глобалізаційні процеси призводять не лише до майнової нерівності між націями, вони впроваджують нерівність ціннісну, призводять до культурної уніфікації, що є передумовою загибелі культури і цивілізації загалом, яка без національно специфічних культурних мозаїк (культурної розмаїтості України і світу як органічної функціональної особливості процесу глобалізації) існувати не може.

Маючи культуру зокрема як сферу духовно-національно детерміновану, але ментально інтегровану в загальнолюдський культурно-інформаційний простір, нація прагне зберегти й одночасно розвинути експансію своїх гуманітарних цінностей на основі власних духовних традицій та оптимального засвоєння загальнолюдських.

Тому сучасні журналістські фундаментальні культурологічні теми обумовлені специфікою матеріалу, для об'єктивного аналізу якого використовуватимуться традиційні підходи (культурно-історичний, порівняльно-історичний, міфологічний), а також запроваджуються нові аналітичні стратегії – психоаналіз, герменевтика, структуралістські інтерпретаційні моделі тощо, аналітично-методологічні інструментарії суміжних галузей знань – соціології, теорії масової комунікації, культурології, політології, філософії, психології тощо.

Основні процеси всесвітньої глобалізації розгортаються транснаціональними структурами – Міжнародним валютним фондом,

Всесвітнім банком. Це викликає занепокоєння національних інтелектуальних центрів, оскільки такий порядок може бути встановлений надовго і стати новим типом тоталітарної несвободи самовираження особистості, неоколоніалізму державних систем, при яких окремі наддержави і далі залишатимуться у привілейованому становищі, а інший світ буде постачати їм сировину і дешеву робочу силу, втрачаючи як свої природні енергетичні ресурси, так і свої національні ідентичності.

Майже в усьому погоджуємося з народним депутатом України, кандидатом філософських наук, Анатолієм Толстоуховим, який вважає, що "така перспектива загрожує й Україні, оскільки вона втрачає спеціалізацію у наукомістких галузях та провідні позиції в науці. Тому Україна може запізнитися й приректи себе на перманентну відсталість. Утім, вона не може й легковажно поспішати, підмінюючи стратегічні рішення заходами кон'юнктурного маневрування. Україна ще має самовизначитися щодо процесу глобалізації, але, насамперед, звільнитися від дивного духовного фаталізму в сприйнятті самої глобалізації... Стає очевидним, що найбільш ефективною виявляється взаємодія країн, що складають постіндустріальну цивілізацію, між собою, а не з країнами, що перебувають на нижчому щаблі культурно-господарського розвитку. Таким чином, постіндустріальний світ починає замикатися у власних межах. Другий наслідок: більшість країн потрапляє у зростаючу залежність від постіндустріального світу як постачальника нових інформаційних технологій. Україна продовжує переживати трансформацію духовних та культурно-комунікаційних цінностей, які законсервувалися між "темним минулим" і "світлим майбутнім", стихійно конструюючи нові національні підходи й ідеї світобачення та світоустрою. Глобалізація, яка загострює конкуренцію не лише енергоносіїв, але й ідеологій, філософій, визначає не тільки головний вектор загальнолюдського розвитку, але й шлях входження нашої держави в єдиний світовий культурно-інформаційний простір при збереженні своєї ідентичності. Тому гуманітарній еліті України необхідно не лише у найстисліші терміни засвоїти трансформовані до нових, глобалізаційних, умов основні цінності, характерні для загальносвітових і західноєвропейських традицій, але й адаптувати їх для українського історично-культурного середовища... Розгляд багатоманітності як органічної характеристики глобалізації дозволяє впевнено стверджувати, що поліцентричні сценарії подальшого розвитку світових глобалізаційних процесів можливі, що вони не зводяться до встановлення гегемонії одного з типів суспільств, "культурного імперіалізму" Заходу

(глобалізація як "глобалізаторство"), а Україна мусить знайти своє гармонійне самобутнє місце у сучасному світі" [11].

Для пострадянської України разом із загрозою витіснення / заміни автохтонної культури агресивним вірусом квазіцивілізації та квазікультури ("американським способом життя") продовжує реально існувати небезпека зросійщення архетипних культурно-інформаційних національних моделей. Про що багато зараз мовиться у ЗМІ.

3. Що ж до окремих сфер культури в Україні періоду становлення її незалежності і їх висвітлення у ЗМІ, то першими, хто став її репрезентантами-подвижниками, були ж, як правило, ті ж особи, які так чи інакше боролися за її державну незалежність, – письменники, серед яких О. Гончар, Б. Олійник, І. Дзюба, Р. Братунь, І. Драч, В. Яворівський, Ю. Щербак та інші, які ще у 1986 р. почали активні виступи на всесоюзному масштабі за культуру екології: проти будівництва атомних електростанцій, забруднення навколишнього середовища.

У цей же час (вересень 1986 р.) у Львові був проведений міжнародний симпозіуму "Іван Франко і світова культура", в якому взяли участь відомі гуманітарії-славісти із цілого світу. У грудні цього ж року відзначено 175-річчя від дня народження Маркіяна Шашкевича і 150-ї річниці виходу у світ легендарного альманаху "Русалка Дністровна". У 1987 р. з ініціативи ЮНЕСКО світ святкував ювілей від дня народження одного з визначних українських акторів і режисерів, репресованого в СРСР Леся Курбаса. На пленумі Спілки письменників України вперше відкрито було заявлено про голодомор 1932–1933 рр.

У червні 1989 р. об'єднаними зусиллями українських учених із материкової України та діаспори, відомих славістів Європи створено міжнародну асоціацію україністів (МАУ), яку очолив відомий літературний критик, дисидент І. Дзюба. Відновило свою діяльність Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Знакова культурна подія для України – видання з весни 1990 р. журналу "Кур'єр ЮНЕСКО" українською мовою.

Поверталася репресована в СРСР культурна спадщина України, зокрема вже в 1990–1991 рр. було видано праці М. Грушевського, Д. Донцова, М. Костомарова, Д. Яворницького, І. Крип'якевича, Д. Дорошенка, збірник пісень українських січових стрільців, відкрилися секретні фонди архівів. У кіно показували ще не давно заборонені фільми С. Параджанова, Ю. Ілленка, К. Муратової.

А з офіційним проголошенням незалежності та стихійного переходу від планового до ринкового стилю господарювання Україні на

державному рівні потрібно було скасовувати радянське законодавство і створювати нову, свою законодавчу базу у сфері культури, що й зробив Президент України своїм Указом "Про невідкладні заходи щодо соціального захисту діячів культури і мистецтва в умовах переходу до ринкових відносин", а Верховна Рада України 19 лютого 1992 р. створила і затвердила "Основи законодавства про культуру" – як програму розвитку національної культури в перехідних умовах.

Серед інших законодавчих актів у галузі культури, ухвалених Верховною Радою після 1991 р., – "Закон про бібліотеки", "Закон про музеї", укази Президента "Про Всеукраїнський день працівників культури та аматорів народного мистецтва", "Про державну підтримку клубних закладів".

Спілка письменників України, Народний рух України, Асоціація творчої інтелігенції "Світ культури", Інституту літератури ім. Т. Шевченка академії наук, інші громадські організації організували у Києві (вересень 1991 р.) Форум інтелігенції України, який прийняв конкретні програми розвитку культури і її місця у загальному державо-творчому процесі.

Разом із резонансними у світі вшануваннями-реабілітаціями всесвітньоозначених постатей української культури молода держава не забувала про свою мультикультурність: в Одесі вкінці 1991 р. відбувся перший Всеукраїнський міжнаціональний конгрес із проблем духовного відродження народів, нацменшин, які проживають в Україні.

А вже 22 січня 1992 р. у столиці в Палаці культури "Україна" розпочав роботу Конгрес українців суверенних держав колишнього СРСР, завдання якого – консолідувати, підтримати "східну діаспору" України.

У серпні цього ж року було проведено Всесвітній форум українців, на якому було створено координаційний орган світового українства – Українську всесвітню координаційну раду (УВКР), головою якої став відомий поет Іван Драч.

У цей же час у різних регіонах України масово виникали недержавні культурно-мистецькі організації, об'єднання, серед яких, приміром, асоціація творчої інтелігенції "Світ культури", Центр міжнародних культурних ініціатив, театр-студія "Арабески", асоціації: "Артгалерея України", "Нова музика", мистецьке об'єднання "Дзига", благодійні фонди на кшталт "Український фонд підтримки культури", "Деметра", "Центр сучасного мистецтва", "Мистецьке березилля", Фонд розвитку історичних досліджень, Український центр духовної культури, який як науково-методичний та культурно-про-

світницький заклад із "Літературною світлицею", "Музичною вітальнею", літературно-музичним театром "Біля Святої Софії", дискусійним клубом об'єднав багатьох спеціалістів з історії, філософії, соціології, народознавства, права, відомих літераторів, художників, видав унікальні літературні серії – 50 томів "Духовні скарби України", 30 томів "Український історичний роман", десятитомну "Історію релігії в Україні" тощо.

Успішною видавалася культурна незалежна Україна і на міжнародному рівні, виставка якої "Україна: образи V–IV тисячоліття до народження Христа" відбулася 1993 р. в культурному центрі Міжнародного валютного фонду у Вашингтоні, де, зокрема експонувалися 162 археологічні знахідки трипільської культури та 42 роботи сучасних молодих митців.

Паралельно і у зв'язку з такими масштабними організаційними та законодавчими заходами велася реальна робота з повернення в Україну спадщини її всесвітньовідомих особистостей, яка порізному опинилася за кордоном: так із Чехії віддано архіви Олександра Олеся і Олега Ольжича, з Німеччини – колекція із 82 скарбів трипільського і скіфського періодів, які були вивезені з України в 1944 р., із Росії повернено частину матеріалів О. Довженка, колекції картин художників, окремих праць учених тощо.

Вже у 2000 р. відбувся Всеукраїнський з'їзд працівників культури і мистецтв, на якому виступили Президент України Л. Кучма та тодішній міністр культури України Б. Ступка, визначивши програмні шляхи розвитку культури у державі.

У різних місцях України воздавалася монументальна шана культурним діячам, несправедливо забутим, репресованим у Радянському Союзі, як-от перепоховання на Святоюрській горі патріарха української греко-католицької церкви кардинала Йосипа Сліпого, святкування 50-річчя Української Повстанської Армії з урочистими зборами в Палаці культури "Україна" і походом ветеранів УПА по Хрещатику тощо.

Загалом же, погоджуючись із автором статті "Національна культура в сучасній Україні. Єдність і взаємозалежність світової та національної культур [6] у період формування незалежної держави маємо стан, коли "Багаторічні заборони пропаганди культури Заходу на пострадянському просторі спричинили інтерес до неї. Коли ця культура прийшла до нас, ейфорія вседозволеності "змела" моральні кордони. В Україну широким потоком полилося все ницісне, що поробив "вільний" світ. Змінилася культурна домінанта, економічний чинник почав переважати над етичним, "дешева" інформа-

ція почала витісняти високе мистецтво, активізувалася психологічна обробка молоді через засоби маскультури. Практично нанівець звівся логічний зміст пісні; начебто на рівні епатажу мусується теза про ницість молодого покоління. Чи може артист, який поважає себе, взяти псевдонім "Дурко", а співачка волати на всю державу: "Мамо, я дурна". Адже твір мистецтва – це завжди узагальнення, що стосується явища, народу чи нації. Після ейфорії перших років творення держави починають вироблятися передумови напрацювання конструктивних моделей визначення себе у світі економіки, виробничих відносин, культурно-мистецького процесу. Останній завжди діалектичний, потребує певного часу для втілення. Уже сьогодні спостерігаються деякі ознаки його поліпшення. Критично переглядається минуле, гола декларативність відходить до мітингових політиків, серйозні вчені працюють над моделями реального втілення національного "Я", щоб народ України, відчувши свою єдність, внутрішній зв'язок, вагомість історичного характеру, традиції, увів їх у свою свідомість, загартував волю і завдяки цьому утвердився серед інших народів. Пореволюційний період, окрім досягнень, завдав Україні також збитків; вона втратила частину національної еліти, оскільки в результаті економічних труднощів багато діячів культури емігрували. Вирощення еліти – довготривалий процес; як правило, він займає два-три покоління. Лише наявність національної еліти дає можливість вийти на рівень провідної держави у світі, оскільки надзавдання цієї категорії людей – духовно і політичне інтегрувати суспільство на вирішення та реалізацію побудови держави, виробляти модель національної ідеї".

Тобто романтична хвиля українського національно-культурного відродження на початку 90-х років ХХ століття, підтримана і стимульована різноманітними ЗМІ уже всередині 90-х почала спадати... "Мертва точка" в культурі, як і в політиці, короткочасна. Те, що не рухається вперед, – реверсує.

### Література

1. Гуревич П. С. Культура для миллионов / П. Гуревич. – М. : Прогресс, 1981. – 152 с.
2. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Костенко // Урок української. – 2000. – № 2. – С. 2–7.
3. Кость С. А. Літературний процес 20–30-х років: деморалізація літератури як закономірність / С. А. Кость // Українська журналістика: генезис і сучасні проблеми. Серія журналістики. – Львівський національний університет, 1992. – Вип. 17. – С. 79–85.



4. Культура України в 90-ті р. XX ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

[http://otherreferats.allbest.ru/culture/00115478\\_1.html](http://otherreferats.allbest.ru/culture/00115478_1.html). – Назва з екрана.

5. Масенко Лариса. Канали олігархів працюють на відчуження українців від їхньої культури. [Електронний ресурс]. – Режи доступу:

<http://muza.in.ua/fetesh/1496-kanali-oligarkhiv-pracjujut-na-vidchuzhennja.html>. – Назва з екрана.

6. Національна культура в сучасній Україні. Єдність і взаємозалежність світової та національної культур. [Електронний ресурс]. – Режи доступу:

<http://ua.textreferat.com/referat-14166.html>. – Назва з екрана.

7. Павлюк І. З. Митець – Влада – Преса: історико-типологічний аналіз : монографія / І. З. Павлюк. – Луцьк : Надстир'я, 1997. – 112 с.

8. Павлюк І. З. Українська преса Волинської області 1939–1941, 1944–2000 рр. : монографія / І. З. Павлюк. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. – С. 10–11.

9. Приступенко Т. О. Сучасна українська журналістика і проблеми свободи преси / Т. О. Приступенко // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. – Львів, 1995. – Вип. II. – С. 160–167.

10. Робити науку як у СРСР вже неможливо: інтерв'ю у біофізика Олега Кришталея взяли Галина Титиш, Анна Григораш [Електронний ресурс] // Українська правда. Життя. – Режим доступу:

<http://osvita.ua/vnz/36561/>. – Назва з екрана.

11. Толстоухов А. Україна і виклики постіндустріальної доби [Електронний ресурс]. – Режи доступу:

<http://www.politik.org.ua/vid/magcontent.php3?m=1&n=17&c=144&setcss=1&ncss=big>. – Назва з екрана.

12. Фукуяма Френсіс: Помаранчева революція була попередженням для всього світу: Інтерв'ю взяла Світлана Заліщук [Електронний ресурс] // Українська правда. – Режи доступу:

<http://life.pravda.com.ua/person/2012/07/24/107466/>. – Назва з екрана.

## **Фактор музично-виконавського аналізу у процесуальному трактуванні**

*У статті розкривається специфіка музично-виконавського аналізу як частина загальної проблематики виконавської творчості. Розглядаються особливості функціонування механізмів музичного аналізу в різних фазах виконавського музично-творчого акту. Аналізується концертно-виконавський акт у процесуальному трактуванні. Окреслюються виконавські вміння і навички, які сформовані за безпосередньої участі різних механізмів музично-виконавського аналізу.*

*Ключові слова: музично-виконавський аналіз, механізми, музичний рух, фази музично-творчого акту.*

*В статье раскрывается специфика музыкально-исполнительского анализа как часть общей проблематики исполнительского творчества. Рассматриваются особенности функционирования механизмов музыкального анализа в различных фазах исполнительского музыкально-творческого акта. Анализируется концертно-исполнительский акт в процессуальной трактовке. Акцентируется внимание на исполнительских умениях и навыках, которые формируются при непосредственном участии разных механизмов музыкально-исполнительского анализа.*

*Ключевые слова: музыкально-исполнительский анализ, механизмы, музыкальное движение, фазы музыкально-творческого акта*

*The article deals with the specifics of music and performing analysis as part of the overall issue of performance art. The features of the functioning of the mechanisms of musical analysis in various phases of performing music and the creative act. A concerto-carrying out act is analysed in judicial interpretation. Carrying out abilities and skills that is formed at direct participation of different mechanisms of musically-carrying out analysis are outlined.*

*Key words: music and performing analysis, mechanisms, music movement, music and phase of the creative act.*

Одним із завдань сучасної теорії музичного мистецтва є розробка ключових проблем, пов'язаних із виявленням закономірностей виконавської творчості. Музичне мистецтво існує в умовах процесуального буття, тому аналіз процесуальних особливостей

виконавства повинен не тільки з необхідністю входити в систему наукових знань про виконавське мистецтво, а й складати один із розділів загальної теорії музичного виконавства. Тим часом, саме питання виконавського аналізу у процесуальному трактуванні – найменш розроблена частина загальної проблематики виконавської творчості, хоча на необхідність пізнання музичного виконавства з цього боку вказували багато фахівців (Б. Асаф'єв [1], И. Браудо [3], А. Малінковська [13], В. Москаленко [14; 15], Ю. Холопов [19] та ін.). Концертно-виконавський акт у процесуальному трактуванні ще не достатньо описаний. Відсутність спеціальних досліджень, що базуються на уявленні про механізми музично-виконавського аналізу зумовило вибір теми даної статті.

Перш ніж приступити до розгляду кола питань, пов'язаних із заявленою темою, звернемо увагу на той факт, що в загальній практиці застосування слова "аналіз" використовуються три різних його значення:

- 1) широке значення, коли цим терміном позначається певна область наукового знання;
- 2) сама діяльність щодо осмислення-тлумачення;
- 3) більш вузьке значення, коли терміном "аналіз" позначається тільки невід'ємна складова будь-якої пізнавальної або практичної діяльності.

У якості вихідного для нашого дослідження візьмемо третє положення, як функціонально наближене до термінологічного (родового) значення слова "аналіз".

Існує безліч визначень аналізу, однак у контексті відображення специфіки виконавського процесу (як психомоторного акту) доцільно використовувати, на наш погляд, психологічну його інтерпретацію: "Аналіз (грец. *anaalasis* – розкладання) – реальний чи мисленнєвий поділ об'єктів і явищ на складові, виокремлення в них елементів, ознак і властивостей. Аналіз є необхідною умовою будь-якої (пізнавальної чи практичної) взаємодії живого організму з навколишнім світом. Він здійснюється в мозку тварин і людей у процесі відображення дійсності. Без аналізу неможливе чуттєве пізнання. У поєднанні із синтезом він наявний у відчуттях і сприйманнях. У тварин аналітико-синтетична діяльність проявляється в їх діях і поведінці. У людей з ускладненням трудової діяльності поступово вироблялася здатність здійснювати процеси аналізу і синтезу в розумовому плані, без реального поділу предметів на окремі частини і практичного їх об'єднання. Зародившись у практичній діяльності, аналіз у процесі розвитку людини піднявся до

мисленнєвої форми. Завдяки мові стало можливо оперування мисленнєвими абстракціями і умовиводами, які ґрунтуються на знанні і набутому досвіді. У психології аналіз – одна з найважливіших мисленнєвих операцій і розумових дій" [17, с. 20].

Цілком очевидно, що музичний аналіз є одним із видів загального аналізу, а музично-виконавський – відповідним напрямком музичного. Подібну ієрархію можна продовжити залежно від специфіки діяльності, адже відомо, що у музичній практиці виконавський аналіз явище поширене і різноманітне. До кола тих, хто займаються музично-виконавським аналізом можна віднести не тільки музикантів-виконавців, але й музикознавців (істориків, теоретиків, критиків і т. д.), музичних режисерів, викладачів музики і всіх інших, чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям виразно-смыслового та технологічного потенціалу музичного виконання (продукту виконавської творчості).

Так чи інакше, специфіка аналізу, як правило, визначається, по-перше, властивостями матеріалу, який аналізується, по-друге, завданнями, які ставить перед собою той, хто аналізує, і, по-третє, особливостями аналітичної діяльності.

У контексті даної статті до розгляду пропонується діяльність музиканта-виконавця, який здійснює аналіз безпосередньо у процесі музично-виконавського творчого акту.

З організацією руху в музиці, як правило, пов'язані всі музичні явища, в яких здійснюється інтерпретування. Оскільки механізми організації руху в музиці повніше проявляються у виконавському процесі, обмежимо коло розглянутих питань областю музично-виконавської творчості. Очевидно, що рух у музиці – явище художнє та породжується творчими механізмами музичного мислення. Враховуючи інтонаційну природу музики, М. Михайлов визначає музичне мислення як "... мислення музично-образними уявленнями, засвоєними пам'яттю за допомогою музично-інтонаційного слухового досвіду, результату повторних музичних сприймань" [12, с. 117].

Вважається, що пізнавання предмета або явища стає максимально ясным за допомогою логічного прийому його розкладання за ознаками на складові частини. Мислення, як процес пізнавальної діяльності індивіда, завжди пов'язане з механізмами аналізу. Саме методи аналізу забезпечують логічну послідовність розумових процесів на шляху до пізнання, дозволяють отримати необхідну інформацію про структуру об'єкта дослідження, а також виділити із загальної маси фактів ті, які безпосередньо відносяться до розглядуваного питання.

У музичній практиці об'єктом виконавського аналізу часто виступає не тільки нотний текст або виконавські версії, але і внутрішня форма інтонування, різні фази виконавського музично-творчого акту, етапи роботи над музичним твором, сфера самоаналізу тощо.

Які ж механізми музично-виконавського аналізу і яка їх роль в організації руху в музиці?

Серед численних тлумачень поняття "механізм" найбільш прийнятним у контексті нашого дослідження є "... внутрішній пристрій, система будь-чого.

... Сукупність станів і процесів, з яких складається якість фізичне, хімічне, фізіологічне та інше. Механізм мислення" [18, с. 262].

Значущими механізмами аналізу (в даному контексті музично-виконавського) є основні фази розумових операцій: сприйняття, розпізнання та осмислення (синонімами до слова "розпізнання" можуть бути: впізнання, ідентифікація, ототожнення, упізнання; розрізнення, розпізнавання, розглядання, розібрання, впізнавання, вгадування, визначення).

У фазі сприйняття відображаються предмети чи явища в цілому шляхом прийому і перетворення інформації, одержуваної за допомогою органів почуттів. Як форма чуттєвого відображення предмета або дії, сприйняття включає виявлення об'єкта як цілого, розрізнення окремих ознак в об'єкті, виділення в ньому інформативного змісту, адекватної мети дії, формування чуттєвого образу. В цілому сприйняття – це пізнавальний психічний процес, який формує суб'єктивний цілісний образ об'єкта у його безпосередньому впливі на аналізатори через сукупність відчуттів, ініційованих даним об'єктом.

У розпізнанні відбувається ідентифікація та ототожнення смислових елементів через розкладання їх за ознаками на складові частини або виділення із загальної маси фактів тих, які безпосередньо відносяться до розглядуваного явища.

У фазі осмислення з'ясовуються художні значення виділених компонентів через різні механізми порівняння, здійснюється оцінна функція.

Механізмами музично-виконавського аналізу можуть бути і механізми, які приводять у рух інші механізми. Наприклад, механізми розпізнання функціонують за допомогою сенсорних механізмів сприйняття (зорових, аудіальних, дотикових і т. д.) і багато в чому визначають характер і методику музично-виконавського аналізу. Або інакше, механізмами музично-виконавського аналізу можуть бути всі фактори, які сприяють процесам пізнання виконавського процесу, тобто формування виконавського задуму і його втілення.

Музично-виконавський аналіз, як прояв інтелектуального начала, обумовлюється зовнішніми (інтонаційно-репродуктивними, збиральними) і внутрішніми (інтонаційно-продуктивними, творчими) чинниками. У даному контексті найважливішу роль відіграють методи самоаналізу.

Специфічні особливості функціонування механізмів музично-виконавського аналізу визначаються:

- об'єктом і предметом аналізу;
- цільовою установкою і конкретними завданнями.

Об'єктом музично-виконавського аналізу можуть бути всі фактори музично-виконавського творчого акту: текст музичного твору (нотний або виконавська версія), фази виконавського музично-творчого акту, етапи роботи над музичним твором і т. д.

Предмет і методика музично-виконавського аналізу визначаються його функціями й особливостями завдань, які ставить перед собою виконавець на тому чи іншому рівні (масштабному, системному і т. д.). У даному контексті саме специфіка діяльності мотивує цілі аналізу, а цільова установка визначає доцільність вибору об'єкта, предмета, постановки завдань і необхідної методики.

Просуюваючись від загального до частинного і досягнувши необхідної "глибини" в осмисленні аналізованих компонентів музично-виконавських уявлень (і, якщо необхідно, артикуляційних апробацій), включаються механізми зворотних зв'язків – руху від частинного до загального, тобто, аналізу через синтез, як "загальний механізм людського мислення, який полягає в тому, що у процесі мислення об'єкт включається у нові зв'язки і відношення з іншими об'єктами і завдяки цьому розкриває свої раніше невідомі властивості і якості, які фіксуються в нових поняттях і знаннях... Завдяки аналізу через синтез забезпечується неперервність розумового процесу у пізнавальній діяльності людини" [17, с. 23]. Таким чином, у процесі досягнення більших, узагальнених цілей, те, що було об'єктом аналізу, може стати його предметом, а цілі можуть трансформуватися в завдання.

Вибір предмета і методу музично-виконавського аналізу мотивується розв'язанням конкретних творчих завдань і необхідністю формування специфічних умінь і навичок.

Відомо, що вміння досягати результат народжує мотивацію до дії і впевненість у своїх намірах. Саме вміннями визначається логіка організації дії, її раціональність і прогнозованість у досягненні результату. Вміння завжди спираються на знання і навички. У свою чергу, професійні навички формуються тільки в процесі

пізнання, що вимагає особливих умінь. І тільки тоді, коли вміння формувати виконавські навички і творчо оперувати ними на всіх стадіях музично-виконавського творчого акту також набуває форми навички, можна говорити про високий рівень професіоналізму.

Беручи за основу структуру музично-творчого акту, запропоновану В. Москаленком: інтонаційна модель – інтонування – інтонація [14; 16], представимо наступну схему основних фаз виконавської організації музично-творчого акту:

виконавське моделювання – виконавське інтонування – виконавська версія.

У першій фазі виконавського моделювання закладаються мотиваційні механізми майбутнього втілення, причому на рівнях музично-виконавських уявлень механізмами аналізу розкривається художній потенціал твору, формуються еталонні моделі майбутнього втілення тощо. Тут структура музично-виконавських уявлень охоплює три основні сфери: розуміння, слухання і моторики. При цьому механізми аналізу можуть бути спрямовані як на формування кожної зі сфер музично-виконавських уявлень, так і на їх міцні зв'язки, тобто на характер взаємодії між ними.

Фаза виконавського інтонування є тим етапом, на якому проходять слухо-моторну апробацію еталонні моделі (моделі-заготовки) і всі набуті навички на стадії моделювання. Очевидно, що йдеться про музичне виконання, яке може бути повністю зрозуміле і реалізоване тільки у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких воно відбулося. При цьому йдеться про всі життєві відносини буття виконавського інтонування: і самої музики, і всіх компонентів, які визначають сутність безпосереднього її втілення в реальному звучанні.

За визначенням А. Малінковської, "виконавське інтонування – це осмислено-виразна, спрямована на слухацьке сприйняття реалізація музики (голосом або на інструменті) в процесі виявлення та оформлення відносин між елементами музичної форми на всіх рівнях їх системної організації у виконуваному творі і на основі цілісної взаємодії компонентів конкретного інструментального комплексу" [13; 14].

Оперування музично-виконавськими уявленнями на стадії їх втілення засобами музичного інструмента вимагає набуття специфічних умінь і навичок, а саме:

- адекватних і раціональних психомоторних реакцій;
- процесу контролю та коригування звучання;
- автоматизації слухо-моторних дій;

- оперування свідомими і підсвідомими діями;
- доцілісного та раціонального розподілу уваги;
- психоемоційних станів і т. д.

Фаза виконавської версії є не тільки підсумком виконавського інтонування, але і дуже важливим етапом роботи над музичним твором. Тут у процесі аналізу виконавської версії набуваються необхідні виконавські вміння і навички оцінки і коректування всіх рівнів виконавської організації художньої цілісності. Саме завдяки цим навичкам формується оновлена модель майбутньої виконавської версії.

Таким чином, формування та виконавська взаємодія необхідних знань, умінь та навичок забезпечується за безпосередньої участі різних механізмів музично-виконавського аналізу.

### Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев // Асафьев Б. Избранные труды : в 5 т. – М. : Музгиз, 1957. Т. 5. – 1957. – С. 153–278.
2. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / М. Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л. : Музыка, 1967. – Вып. 5. – С. 170–190.
3. Браудо И. Артикуляция: о произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарева. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 197 с.
4. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ / А. В. Вицинский. – М. : Классика – XXI, 2003. – 97 с.
5. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
6. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 207 с.
7. Дышлевый П. Регуляция творческой деятельности (философско-методологические проблемы) / П. Дышлевый, Л. Яценко. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1986. – 209 с.
8. Иванов В. П. Художественная деятельность и художественная реальность / В. П. Иванов // Художественная деятельность (проблемы субъекта и объективной детерминации). – К. : Наукова думка, 1980. – С. 80–112.
9. Лазарев С. С. Онтология точности и прогностичности / С. С. Лазарев // Вопросы философии. – 2004. – № 1. – С. 113–127.
10. Леонидов Р. Системный анализ исполнительского процесса / Р. Леонидов // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики : сб. трудов. – Астрахань : АГК, 1992. – С. 60–89.



11. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
12. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления / М. Михайлов // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты. – Л. : Музыка, 1981. – С. 117–147.
13. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков : Очерки / А. В. Малинковская. – М. : Музыка, 1990. – 191 с.
14. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа) : исследование / В. Г. Москаленко. – К. : Госконсерватория, 1994. – 157 с.
15. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : уч. пособие / В. Г. Москаленко. – К., 2012. – 272 с.
16. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
17. Психологічна енциклопедія / ред.-упоряд. О. М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с. – (Енциклопедія ерудита).
18. Словарь русского языка : в 4 т. – М. : Русский язык, 1982.– 1982. Т. 2. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 1982. – 736 с.
19. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.

# — АРХІВНІ МАТЕРІАЛИ ТА ЗНАХІДКИ —

УДК 821.161.1+94(477.51)

Г. В. Самойленко

## Гоголевский юбилей 1909 года в Нежине

Подготовка к празднованию 100-летия со дня рождения Н. В. Гоголя началась в Нежине заблаговременно, ибо великий писатель навечно вошел в историю города, и нежинцы помнили о времени его учебы в 1821–1828 годах в Гимназии высших наук кн. Безбородко, о его произведениях, прославивших Украину и Нежин. Более того он воссоздал на широком пространстве украинской и российской земли яркую картину жизни в первую половину XIX века. Нежинцы чтят память о Гоголе, открыв ему в 1881 г памятник работы известного скульптора П. Забеллы в городском саду с молодыми деревцами, посаженными жителями по инициативе предводителя дворянства В. В. Тарновского, мецената и культурного деятеля, сына друга Гоголя по гимназии кн. Безбородко Василия Тарновского (старшего) и назвав прилегающую к нему центральную улицу Гоголевской.

А в 1902 г. в городе прошло чествование писателя – 50-летие со дня ухода его из жизни. Гоголя в это время называли "великим Нежинцем", "славным питомцем Гимназии высших наук князя Безбородко". В честь его открыли в Нежине новую школу, назвав ее Гоголевской.

Все эти даты были тесно взаимосвязаны и становились свидетелями глубокого уважения нежинцев к памяти великого писателя.

9 марта 1908 г. Историко-филологическое общество при Историко-филологическом институте кн. Безбородко выступило с инициативой создания Гоголевской комиссии, которая занялась бы подготовкой к празднованию 100-летия со дня рождения Гоголя. В ее состав вошли члены общества М. Н. Бережков, П. А. Заболотский, Е. И. Кашпровсий, И. П. Козловский, И. В. Марков, В. И. Резанов, В. И. Савва, Н. О. Шарко.

4 октября 1908 г. конференция Историко-филологического института кн. Безбородко уже избранных от общества его членов В. И. Резанова, В. И. Савву и П. А. Заболотского со своей стороны рекомендовала их в Гоголевскую комиссию. Был также представлен от института А. Ф. Музыченко.

В это же время избраны были в комиссию также от мужской гимназии, которая существовала при институте, ее заведующий А. Ф. Абрамов, преподаватели И. В. Марков, И. П. Козловский, М. Ф. Пырский, от женской гимназии П. Кушакевич – Н. О. Шарко и преподаватели словесности В. Г. Павловский, Т. В. Пашутинская и Е. Н. Наголкина.

На предварительном своем заседании председателем Гоголевской комиссии Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине был избран известный ученый-литературовед проф. В. И. Резанов, а секретарем – доцент П. А. Заболотский. Следует отметить, что именно они оба сумели провести, привлекая других членов, большую не только организационную, но и практическую работу. В состав комиссии были включены известные культурные и общественные деятели города, а также студенты.

Гоголевская комиссия выдвинула идею открытия мемориальной доски на здании Гимназии высших наук кн. Безбородко в Нежине, где учился Гоголь. Она была поддержана директором института проф. И. И. Ивановым, известным ученым-искусствоведом и литературоведом, философом, а также попечителем Киевского учебного округа проф. П. А. Зиловым. Доска была заказана киевской фирме Риццолати. Всю организационную работу взял на себя В. И. Резанов. Открытие мемориальной доски было главным мероприятием гоголевского торжества.

Однако в Гоголевской комиссии возникла еще одна идея: создать Гоголевский музей в институте, используя для этого рукописи основных произведений писателя, а также писем, которые были куплены после смерти Гоголя у его родственников и друзей почетным попечителем Нежинской высшей школы Григорием Александровичем Кушелевым-Безбородко и подарены Нежинскому юридическому лицу, а затем перешедшие в Нежинский историко-филологический институт. В библиотеке были также книги, которыми пользовался Гоголь, документы об его учебе и жизни в гимназии. Организацию музея поручили П. А. Заболотскому, который развернул большую организационную и практическую работу.

Секретарь Гоголевской комиссии П. А. Заболотский также выступил инициатором открытия городской общественной библиотеки имени Гоголя и первым подарил книги в ее будущие фонды. Гоголевская комиссия обратилась в Нежинскую городскую думу поддержать эту инициативу и практически решить на своем заседании вопрос о публичной библиотеке, наименовав ее Гоголевской.

20 марта 1909 г. в день рождения Гоголя была отправлена только церковная служба, так как великий пост не способствовал

проведению светских торжеств. Совершены были заупокойная литургия и панихида по Гоголю в институтской Свято-Александровской церкви, а также из произведений Гоголя в женской гимназии П. Кушакевич организовано чтение отрывков.

Светские торжества были перенесены на постпасхальное время 10–14 апреля 1909 г. В различных учебных заведениях, а также в Народном доме прошли литературно-музыкальные вечера и спектакли. Так, в мужской гимназии при институте членом Гоголевской комиссии А. Ф. Музыченко была осуществлена постановка "Женитьбы", все роли в которой играли ребята, ибо попечитель запретил привлекать учениц женской гимназии для участия в спектакле.

Под руководством нежинского театрального деятеля режиссера Л. А. Соколовского в Народном доме 11 апреля был показан спектакль "Ревизор", в котором принимали участие городские актеры-любители Н. М. Жолнировская (Анна Андреевна), К. Ф. Волонцевич (Мария Антоновна), Н. Н. Наголкина (Хлопова, слесарша), В. А. Коломийцева (унтер-офицерша), а также студенты института Васильев (городничий), Г. Феддерс (Хлестаков), Зотов (Хлопов), Высоцкий (судья), В. Дога (почтмейстер), Митропольский (Добчинский), Волков (Бобчинский) и другие. Спектакль воспринимался зрителями с большим интересом, было много аплодисментов, поэтому его повторили и на следующий день. На этот раз роль Анны Андреевны сыграла известная актриса любительского театра в Нежине Р. И. Сыркина, а роль Марии Антоновны – Т. Н. Наголкина.

13 апреля в актовом зале Историко-филологического института кн. Безбородко было проведено под руководством проф. В. И. Резанова заседание студенческого литературного кружка, на котором присутствовала родственница Гоголя г-жа Сакович (урож. Головня). Были заслушаны доклады как об отдельных произведениях Гоголя, так и о его творческих связях с украинским фольклором, античной литературой, а также раскрыто влияние его творчества на развитие болгарской литературы и т. п.

Наконец, наступило 14 апреля, торжественный день открытия мемориальной доски в честь Гоголя на здании института. Приехали гости из Киева во главе с попечителем учебного округа проф. П. А. Зиловым, а также другими чиновниками, из Харьковского университета проф. А. П. Кадлубовский и др.

После пламенной речи директора института проф. И. И. Иванова была открыта для обозрения мраморная доска, на которой золотыми буквами было написано: "Здесь учился Гоголь с мая 1821 по июнь 1828 года". Объединенный хор учащихся и студентов

в сопровождении духовного оркестра спел кантату "Слава Гоголю". А затем все участники торжества колоннами во главе с оркестром отправились к памятнику Гоголя в городском сквере, где также прозвучали речи городского головы В. В. Лося, председателя и секретаря Гоголевской комиссии проф. В. И. Резанова и доц. П. А. Заболотского, студента П. Перова, учеников женской гимназии В. Дьяконенко и мужской гимназии В. Вербицкого. Снова прозвучала кантата и музыкальные произведения, исполненные оркестром, под звуки которого были возложены к памятнику Гоголя многочисленные венки от разных организаций и учреждений.

Завершилось торжество в актовом зале института, где с речью выступил директор проф. И. И. Иванов, проф. В. И. Резанов, доц. П. А. Заболотский, г-жа Сакович, а также именитые горожане Нежина. После заседания гости ознакомились с материалами комнаты-музея Гоголя, открытие которой было отложено на 9 мая, а затем на сентябрь месяц.

Нежинские торжества, а также основание музея Гоголя, были освещены в статье П. Заболотского "Гоголевские юбилейные празднества в Нежине по случаю 100-летия рождения писателя" (сборник Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко в Нежине. Т. VII. – Нежин, 1910–1911. – С. 1–17), а также во многочисленных публикациях в журналах и газетах "Речь", "Голос Москвы" (№ 95), "Киевские вести" (№ 75), "Нива" (№ 20), "Киевская Искра" (№ 23), "Zlata Praha" (№ 36) и других с фотографиями местного фотографа г. Серебренника и студ. М. Лукьяновича.

В нежинском архиве сохранились материалы об этом торжестве, часть из которых и предложена ныне современному читателю.

1. Відділ забезпечення збереження документів Державного архіву Чернігівської області у м. Ніжині (далі – ВЧОАН), ф. 1334, оп. 1, од. зб. 53.

#### Справа. Гоголівська комісія. Протоколи 1909 р.

Протокол первого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко 1 октября 1908 г.

Присутствовали:

избранные в заседании конференции 9 марта 1908 г. члены Гоголевской комиссии Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине: П. А. Заболотский, И. В. Марков, В. И. Резанов и В. И. Савва

и Н. О. Шарко. Не явились члены комиссии М. Н. Бережков, Е. И. Кашпровский и И. П. Козловский.

Председателем Гоголевской комиссии был избран В. И. Резанов и секретарем П. А. Заболотский.

По обсуждению предложения секретаря обратиться в интересах достойного чествования предстоящего 100-летнего юбилея великого питомца Гимназии высших наук кн. Безбородко Н. В. Гоголя к содействию Нежинских общественных сил, а равно представителей всех учебных заведений и просветительных учреждений г. Нежина, Гоголевская комиссия постановила: для обмена мнений о возможных способах чествования 19 марта 1909 г. 100-летнего юбилея рождения Н. В. Гоголя пригласить в заседание Гоголевской комиссии г. Директора Института, г. заведующего мужской гимназией, гг. председателей педагогического совета и гг. начальниц женских гимназий П. И. Кушакевич и А. Ф. Крестинской, г. инспектора народных училищ, гг. директоров коммерческого и технического училища, г. наблюдателя уездных приходских школ и гг. инспекторов городских училищ; из членов Историко-филологического общества постановлено пригласить: гг. председателя общества, а также гг. С. И. Кулжинского, П. Ф. Кушакевича, А. В. Лобачевского и А. Ф. Музыченка, из общественных и городских представителей и из членов педагогического персонала постановлено пригласить: г. предводителя дворянства, г. председателя Земской управы, г. городского голову, г. председателя Драматического общества и председателей и преподавательниц русского языка и словесности в средних учебных заведениях г. Нежина и г. Ф. Д. Проценко.

Заседание Гоголевской комиссии и приглашаемых вышеупомянутых лиц решено назначить на 1 октября 1908 г. в 6 часов вечера в помещении библиотеки института, о чем секретарь имеет своевременно известить гг. членов комиссии и приглашаемых лиц.

Рассмотрение и обсуждение постановленных из повестки от 30 сентября 1908 г. пунктов 3 и 4 решено отложить до следующего заседания Гоголевской комиссии.

Председатель подпись В. Резанов  
Секретарь подпись П. Заболотский

2. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 53, арк. 2.

Протокол первого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического института кн. Безбородко 9 сент. 1908 г.

Присутствовали:

избранные в заседании конференции 4 окт. 1908 г. члены Гоголевской комиссии Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине: М. Н. Бережков, И. В. Марков, П. А. Заболотский, А. Ф. Музыченко, В. И. Резанов и В. И. Савва.

По избрании председателем В. И. Резанова и секретарем П. А. Заболотского, комиссия, занявшись вопросом об ознаменовании 100-летия рождения питомца Нежинской гимназии высших наук Н. В. Гоголя и о чествовании юбилейного дня 100-летия рождения Гоголя пришли к следующим постановлениям:

1) ходатайствовать перед Конференцией и правлением института об отпуске средств на изготовление мраморной доски с соответствующую надпись в память пребывания Н. В. Гоголя в Гимназии высших наук кн. Безбородко и для помещения этой доски на стене здания института;

2) устроить в помещении библиотеки Института любую Гоголевскую комнату-музей с сосредоточением в ней архивных и печатных материалов для характеристики Н. В. Гоголя и его эпохи и ходатайствовать перед Конференцией института, педагогическим советом гимназий и Историко-филологическим обществом о разрешении извлечь из архивов и библиотек Института и общества все материалы, относящиеся к характеристике Гоголя и его времени;

3) войти в Правление института с представлением об отпуске средств на организацию юбилейных торжеств в память 100-летия рождения великого питомца Нежинской гимназии высших наук кн. Безбородко Н. В. Гоголя;

4) соединиться для совместной работы по устройству Гоголевских юбилейных торжеств с Гоголевской комиссией Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко, о чем равно как и о своих постановлениях под пунктом 1, 2 и 3 довести до сведения тех членов этой комиссии, которые не принадлежат к составу Гоголевской комиссии, избранной конференцией института.

Председатель В. Рязанов

Секретарь П. Заболотский

3. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 53, арк. 3–3зв.–4.

Протокол второго заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко и комиссии, избранной конференцией института, от 17 окт. 1908.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии: М. Н. Бережков, И. В. Марков, А. Ф. Музыченко, Н. О. Шарко и приглашенные повесткою от 14 октября за № 22 профессора, начальник учебных заведений и представители городских и земских учреждений г. А. Ф. Абрамов, Н. В. Высоцкий, Н. Литоренко, А. Ф. Крестинская, М. Б. Мельников, В. В. Лось, св. Нежинцев, В. Г. Павловский, Т. В. Пашутинская, Ф. Д. Проценко, С. Стодолинский, И. Г. Турцевич, К. И. Чубина.

Не явились из членов комиссии по случаю отъезда В. И. Савва, из-за служебных обязанностей Е. И. Кашпровский и по болезни И. П. Козловский, а из приглашаемых лиц отсутствовали Ж. Г. Божевская передавшая отношением за № 395 свой голос Н. О. Шарко, И. И. Иванов, г. Рощуковский, П. В. Тихомиров, С. И. Кулжинский, П. Ф. Кушакевич.

I. После выяснения г. председателем цели приглашения Гоголевскою комиссиею представителей учебных заведений, земства и города Нежина был подвергнут обсуждению вопрос о возможности чествования 100-летнего юбилея Н. В. Гоголя всеми учебными и просветительными учреждениями г. Нежина сообща. По всестороннем обсуждении этого вопроса собрание пришло к заключению, что вследствие разнообразия возраста и развития учащихся и вследствие отсутствия подходящего помещения чествование 100-летнего юбилея Н. В. Гоголя всеми учебными и просветительными учреждениями г. Нежина совместно в одном помещении является невозможным.

II. По констатировании необходимости организации чествования Гоголевского юбилея каждым учебным и просветительным учреждением г. Нежина у себя отдельно и в интересах согласованности общей программы праздновании дня 100-лет рождения Н. В. Гоголя, постановлено установить следующий распорядок юбилейного программы:

а) накануне юбилейного дня, в среду 18 марта:

1) чествование Гоголя земскими школами г. Нежина путем устройства чтений о Гоголе и отрывков его произведений с туманными картинками от 3–4 ½ г. в помещении Народного дома;

2) такое же чествование Гоголя низшими городскими и приходскими школами в 5 часов вечера в помещении Народного дома;

3) такое же чествование Гоголя в школе его имени в 4 часа дня.

б) в день юбилея 19 марта:



1) заупокойная литургия и панихида по Н. В. Гоголю в Институтской церкви в 9 часов утра;

2) по окончании богослужения процессия из всех учебных заведений г. Нежина для возложения венков на памятник Гоголя отправляется от здания института и следует под звуки духового оркестра к Гоголевскому саду, где после краткого слова и при пении соединенного хора учебных заведений возлагаются на памятник Гоголю венки;

3) в 1 час дня торжественное академическое заседание института и Историко-филологического общества в актовом зале института;

4) в 5 часов вечера чтения о Гоголе и из произведений Гоголя для высших городских и греческого училищ в помещении Народного дома;

5) в 5 часов вечера чествование юбилея Гоголя церковно-приходскими школами в помещении Соборной школы;

6) вечером того же дня литературно-музыкально-вокальные вечера или торжественные спектакли института и мужской гимназии;

7) на следующий день юбилея 20 марта:

Литературно-музыкально-вокальный Гоголевский вечер женской гимназии П. И. Кушакевич.

Женская гимназия А. Ф. Крестинской и коммерческое училище К. И. Чубина, как имеющие пока лишь младшие классы, намерены устроить соответствующие возрасту учащихся чтения о Гоголе или литературные Гоголевские утра.

Сведения об участии технического училища г. Кушакевич в чествовании 100-летия рождения Гоголя не имеется вследствие отсутствия директора этого училища на совещании.

III. В связи с намеченным проектом программы юбилейного чествования Н. В. Гоголя постановлено, чтобы Гоголевская комиссия обратилась к г. попечителю Киевского учебного округа и к Черниговскому епархиальному архиерею с ходатайством об освобождении всех учащихся г. Нежина от занятий 19 и 20 марта.

IV. Для ознаменования 100-летнего рождения великого питомца Нежинской гимназии высших наук кн. Безбородко Н. В. Гоголя каким-либо полезным для города учреждением собрание Гоголевской комиссии и гг. представителей города, земства и учебных заведений Нежина признало достойным и наилучшим способом увековечивания памяти Гоголя – учреждение городской общественной библиотеки имени Н. В. Гоголя и постановило просить

Гоголевскую комиссию разработать в своих заседаниях меры к осуществлению этого проекта.

Председатель В. И. Резанов  
Н. Шарко  
М. Бережков  
Ф. Проценко  
Секретарь П. Заболотский

4. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 53, арк. 5–53в.

Протокол третьего заседания Гоголевской комиссии Нежинского историко-филологического института и Нежинского историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко от 27 окт. 1908.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии при Институте кн. Безбородко и члены студенческой Гоголевской комиссии: гг. М. Н. Бережков, В. М. Дога, И. М. Звинский, Ю. И. Москаленко, П. Е. Петров, Ф. Д. Проценко, В. И. Савва, Г. Ю. Феддерс и Н. О. Шарко.

По прочтении протокола предыдущего заседания было заслушано предложение Гоголевской студенческой комиссии устроить в день 100-летия рождения Н. В. Гоголя торжественный спектакль, который состоял бы из вступительной краткой лекции студента на тему о Гоголе, из исполнения комедии "Ревизор", чтения "Записок сумасшедшего" или других отрывков из произведений Гоголя и, наконец, апофеоза Гоголя с пением кантаты в его честь. Постановлено предложение об устройстве торжественного спектакля по указанной программе принять, озаботиться изысканием средств для расходов по устройству спектакля и просить Гоголевскую студенческую комиссию взять на себя подбор исполнителей ролей в спектакле, организацию репетиций и таким образом хлопоты, связанные с постановкой Гоголевской пьесы на институтской сцене.

Заслушано, сделанное Г. Ю. Феддерсом предложение, Гоголевской студенческой комиссии устроить на следующий день юбилея 20 марта днем или вечером заседание студенческого историко-филологического кружка с чтением студенческих рефератов на тему о Гоголе и его творчестве; постановлено ввиду этого предложено распределить программу Гоголевской торжеств 20 марта, таким образом в 11 часов утра – гимназическое утро (мужской или женской гимназии в зависимости от того, какая гимназия устроит Гоголевское утро).

Заслушано предложение Ф. Д. Проценка о выписке для музыкально-вокальной части Гоголевского празднества новинок имею-

щей появиться в указанной области Гоголевской литературы; постановлено снести по этому вопросу с фирмами Юрченсона, Циммермана и Гутхейля.

Принять к сведению сообщение г. председателя о неимении г. директора института препятствий к составлению для Гоголевских торжеств смешанного хора из студентов, гимназистов и гимназисток под управлением Ф. Д. Проценко.

Заслушано заявление В. М. Доги о необходимости исправить на Гоголевском памятнике в Нежине неточную хронологическую дату о времени рождения Гоголя и постановлено обратиться с надлежащим отношением к Нежинской городской управе.

Заслушано предложение Ю. Н. Москаленко о желательности устройства пограничному образцу на дощечках с обозначением наименования Гоголевской улицы надписей с указанием дат из биографии Гоголя (рождения, пребывания в Нежине, смерти) и наименования его важнейших произведений; постановлено принять к сведению и воспользоваться этим указанием при устройстве надписей на памятной доске в честь Гоголя.

Председатель В. И. Резанов

Секретарь П. Заболотский

5. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 53, арк. 6.

Протокол четвертого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического института и Нежинского Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко от 12 декабря 1908 г, № 5.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии М. Н. Бережков, Н. П. Козловский, Н. В. Маркович, А. Ф. Музыченко, В. Г. Павловский, Ф. Д. Проценко, Н. О. Шарко и приглашенные Е. Н. Наголкина, студенты-члены Гоголевской комиссии В. М. Дога, И. М. Звинский, Ю. Н. Москаленко, П. Е. Петров, Г. Ю. Феддерс, гимназистки гг. Спасская, Москаленко, Кетова, Лиходед и гимназисты Буруев, Велигодский.

По прочтению протокола предыдущего заседания, г. председателем было сообщено об установлении даты дня рождения Н. В. Гоголя на основании метрического свидетельства последней – 20 марта, тогда как до сих пор таковою датой являлось у биографов Гоголя с Шенроком во главе 19 марта. В виду указанного решено изменить первоначальную программу чествования 100-летия рождения Н. В. Гоголя следующим образом: 20 марта 1909 г. в институтской

церкви будут отслужены литургия и панихида по Гоголю, на которые приглашаются представители учебных заведений, города и земства; празднества в виде спектаклей, литературно-музыкально-вокального вечера, а также академическое заседание и шествие к памятнику Гоголя переносятся на после пасхальное время.

Заслушано предложение Ф. Д. Проценко о выписке дел музыкально-вокальной части программы Гоголевских празднеств, несколько музыкально-вокальных произведений из музыки Идзиковского. Постановлено выписать от г. Идзиковского предлагаемые г. Проценком произведения.

Предложено студенческой и гимназической Гоголевской комиссиям озаботиться составлением и разработкой программы чествования 100-летия рождения Гоголя, при чем высшие и средние учебные заведения могут привлекать к выполнению тех или иных №№ своей программы друг друга.

Председатель В. И. Резанов

Секретарь П. Заболотский

6. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 53, арк. 7–7зв.–8.

Протокол пятого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического института и Нежинского Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко от 25 января 1909 г.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии А. Ф. Абрамов, М. Н. Бережков, Е. И. Кашпровский, И. П. Козловский, И. В. Марков и А. Ф. Музыченко.

И. Г. председателем было сообщено о циркулярном распоряжении г. попечителя Киевского учебного округа о днях, отводимых в после Пасхальное время для празднеств в честь 100-летия Гоголевского юбилея; решено – в связи с этим распоряжением г. попечителя в один из дней на Мироносидской неделе устроить: 1) открытие мраморной памятной доски к одной из наружных стен институту с надписью на доске "Здесь учился Гоголь"; 2) шествие учащейся молодежи г. Нежина к памяти Гоголя с венками для возложения их на памятник под звуки, кантаты, исполненной хором учебных заведений Нежина и с краткими речами; 3) торжественное академическое собрание Историко-филологического Института и состоящего при нем Историко-филологического общества с произнесением речей на тему о Гоголе; 4) студенческий вечер с по-

становкой комедии "Ревизор" и апофеозом или же с исполнением отдельных драматических сцен и музыкально-вокальных номеров.

В другой день Мироносицкой недели предложено устроить заседание студенческого историко-литературного кружка с чтением рефератов о Гоголе и вечер мужской гимназии с исполнением литературно-музыкально-вокальных номеров или с постановкой пьесы "Женитьба".

В виду того, что первоначально программа Гоголевских торжеств рассчитана была Гоголевскою комиссиею на 3 дня, постановлено ходатайствовать перед г. попечителем о предоставлении еще вторника Мироносицкой недели для устройства Гоголевского литературно-музыкально-вокального утра или вечера женской гимназии.

II. Г. председателем были поставлены на обсуждение вопрос о возможности постановки "Ревизора" на студенческом юбилейном вечере при наличности запрещения г. попечителем участвовать в спектакле гимназистам, которым до этого запрещения было представлено несколько ролей в "Ревизоре"; постановлено: в виду того, что г. попечителем воспрещается участь в драматических пьесах учащих разного пола, а исполнение женских ролей в "Ревизоре" не женщинами нежелательно, употребить усилия подыскать среди студентов исполнителей тех ролей, которые взяты на себя гимназистами, а в крайнем случае отказаться от постановки "Ревизора" и заменить ее постановкой отдельных сцен из "Ревизора", "Мертвых душ" и исполнением музыкально-вокальных номеров.

В случае постановки "Ревизора" предложено гг. членам Гоголевской комиссии позаботиться о приискании занавеса, суфлерской будки, декораций и т. д. для пьесы, при чем переговоры по этому делу с администрацией дворянского клуба взяли на себя Е. И. Кашпровский и П. А. Заболотский, а с администрацией народного дома М. Н. Бережкова и решено просить взять на себя подобные хлопоты Ф. Д. Проценка.

Главное руководство репетициями "Ревизора", сношения с посторонними лицами, принимающими участие в "Ревизоре", приискании заведывающих художественною и техническою стороною постановки пьесы принял на себя г. председатель.

III. По обсуждении постановленного г. председателем вопроса о возможности постановки на гимназическом вечере "Женитьбы" при наличности запрещения г. попечителем совместного участия в спектакле лиц разного пола, решено подыскать среди самих гимназистов исполнителей женских ролей; в случае же отсутствия

таких исполнителей отказаться от постановки "Женитьбы" и заменить ее литературно-музыкально-вокальными номерами, при чем главное руководство по устройству гимназического Гоголевского вечера берут на себя И. В. Марков, а в случае возможности постановки "Женитьбы" руководство берет на себя А. Ф. Музыченко, а по музыкально-вокальной части Ф. Д. Проценко.

IV. Заслушано отношение Нежинского музыкально-драматического общества за № 176 о назначении от общества в качестве представителей на заседании Гоголевской комиссии гг. Глебова и Саббатовского; постановлено сообщить Нежинскому музыкально-драматическому обществу, что его отношения за № 176 было получено уже после того общего заседания Гоголевской комиссии и представителей города, земства и культурно-просветительных учреждений, на которые приглашались и гг. представители Нежинского музыкально-драматического общества.

V. По вопросу об изготовлении мраморной доски с надписью "Здесь учился Гоголь" решено обратиться к фирме Риццолати в Киеве, при чем отношение с фирмой принял на себя В. И. Резанов.

VI. По вопросу об устройстве процессии учащейся молодежи с венками к памятнику Гоголя постановлено снестись с г. полицмейстером и выяснить, достаточно ли его разрешения на эту процессию или необходимо сношение с губернатором; выяснение этого вопроса взяли на себя П. А. Заболотский.

VII. Г. Председатель, поставивши на обсуждению вопрос об устройстве согласно постановлению Гоголевской комиссии от 9 октября (прот. № 2, пун. 2) Гоголевской комнаты и об избрании лиц для организации этого дела, предложил избрать организатором Гоголевской комнаты-музея П. А. Заболотского; к мнению г. Председателя присоединились все остальные гг. члены Гоголевской комиссии и П. А. Заболотскому предложено озаботиться устройством Гоголевской комнаты и представлено сноситься с лицами, могущими оказать содействие наилучшему устройству ее и пополнению ее материалами, касающимися личности, творчества и эпохи Н. В. Гоголя.

Председатель В. И. Резанов

Секретарь П. Заболотский

7. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 53, арк. 9.

Протокол шестого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического института и Нежинского Историко-фи-

логологического общества при Институте кн. Безбородко от 10 февраля 1909 г.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии А. Ф. Абрамов, М. Н. Бережков, И. П. Козловский, Ф. Д. Проценко, Н. О. Шарко и о. законоучителя гимназии протоиерей Вербицкий, священники Нежинцев и Соломаха.

Предметы заседания были следующие:

По обсуждении вопроса о богослужении в Институтской церкви 20 марта 1909 г. постановлено просить и. о. законоучителей обеих гимназий совершить соборное торжественное служение, просить о. протоиерея Вербицкого в качестве предстоятеля произнести приличествующие случаю слова; на богослужение пригласить педагогический персонал и учащихся нежинских гимназий, педагогический персонал остальных учебных заведений Нежина, представителей города, земства и общества; заупокойная всеобщая 19 марта назначается в 6 часов вечера, литургия 20 марта в 9 ½ часов утра.

Постановлено просить Конференцию института снести с г. Черниговским губернатором о разрешении шествия с венками учащихся г. Нежина к памятнику Гоголя и исполнения у памятника кантаты в честь писателя;

Заслушаны заявления секретаря Гоголевской комиссии П. А. Заболотского о пожертвовании им для предположенной (в ознаменование 100-летия рождения Гоголя) к открытию Нежинской общественной библиотеки имени Н. В. Гоголя (см. протокол 17 октября 1908 г., п. 4) 60 книг научного и научно-популярного содержания и просьба его обратиться к представителям города с предложением городу принять участие в обсуждении вопроса об организации Гоголевской библиотеки; постановлено а) жертвователя благодарить; в) обратиться к Городской думе с предложением, не найдет ли она возможным в той или иной форме пойти навстречу предложению Гоголевской комиссии увековечить память великого писателя, питомца Нежина, основанием городской общественной библиотеки имени Н. В. Гоголя.

Председатель В. И. Резанов

Секретарь П. Заболотский

8. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 53, арк. 10.

Протокол седьмого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического института и Нежинского Историко-

филологического общества при Институте кн. Безбородко от 14 марта 1909 г.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии А. Ф. Абрамов, М. Н. Бережков, И. П. Козловский, И. В. Марков, А. Ф. Музыченко, Ф. Д. Проценко, М. Ф. Пирский, М. А. Жевко и члены студенческой Гоголевской комиссии Д. М. Дога, И. М. Звинский, Н. Е. Петров и Г. Ю. Феддерс.

Был устранен порядок приглашений на богослужение 20 марта, при чем расписывание и рассылку приглашений и именных билетов приняли на себя секретарь комиссии П. А. Заболотский при условии помощи со стороны гг. студентов.

Заведывание всех материальных структур при организации юбилейных торжеств в послепасхальное время принял на себя председатель В. И. Резанов при условии помощи со стороны гг. студентов.

Руководство по устройству спектаклей "Ревизор" приняли на себя В. И. Резанов и П. А. Заболотский при режиссере Л. А. Соколовском, а "Женитьбу" – А. Ф. Музыченко.

Руководство приготовлением музыкально-вокальными №№ помимо Ф. Д. Проценко принял на себя ст. Д. Д. Дыбян.

Заведывание художественною стороною празднеств (афиши, рисунки, апофеоза и т. д.) приняли на себя А. Ф. Музыченко, М. Ф. Пырский и ст. В. М. Дога.

Распорядительство при церковном и светском торжествах приняли на себя 20 распорядителей из студентов и столько же гимназистов под главным руководством И. И. Звинского.

Помощь заведующему Гоголевским музеем П. А. Заболотскому по организации музея принял на себя ст. А. М. Порохов, оказавший, по заявлению П. А. Заболотского, важные услуги при каталогизации Гоголевской библиотеки.

Для послепасхальных юбилейных празднеств в честь Гоголя окончательно установлено: 1) открытие памятной доски в честь Гоголя с речью г. директора и исполнением кантаты и "Славы" Гоголю соединенным хором учащихся всех учебных заведений г. Нежина; 2) шествие с венками под звуки военного оркестра к памятнику Гоголя и возложение венков при кратких речах и исполнением "Славы" Гоголю; речь от Гоголевской комиссии поручена П. А. Заболотскому; 3) спектакль "Ревизор" и актеры в исполнении гг. студентов и приглашенных гг. Н. М. Жолпировской, Т. Н. и Е. Н. Наголошевых, В. К. и О. К. Архиповых, В. А. Коломийцевой под режиссерством



Л. А. Соколовского; 4) спектакль "Женитьба" в исполнении гимназистов под режиссерством А. Ф. Музыкаченко; 5) петь и литературное Гоголевское утро мужской гимназии; 6) заседание студенческого историко-филологического кружка с рефератами студентов о Гоголе; 7) академическое торжественное заседание института и Историко-филологического общества с речами о Гоголе директора И. И. Иванова, проф. В. И. Резанова и пр. П. А. Заболотского; 8) открытие Гоголевского музея для обозрения учащимися и публикой в зависимости от времени окончания работы по организации его.

Председатель В. И. Резанов

Секретарь П. Заболотский

9. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 54, арк. 11.

Протокол восьмого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического института и Нежинского Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко от 22 марта 1909 г.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии А. Ф. Абрамов, М. А. Живаго, И. П. Козловский, И. В. Марков, А. Ф. Музыкаченко, М. Ф. Пирский, Ф. Д. Проценко и студентов И. М. Звинский, Д. М. Дога, Н. Е. Петров и Г. Ю. Феддерс.

Обсуждался вопрос о заказе и рассылке билетов на предстоящие в апреле Гоголевских торжеств, при чем М. А. Живаго и Ф. Д. Проценко были предложены составление ими примерные списки лиц, подлежащих приглашению на упомянутые празднества. Детальную разработку вопроса о приглашении тех или иных лиц юбилейные Гоголевские празднества и составлений подробного списка всех приглашенных с точным указанием, на какое именно заседание, утро, спектакль и пр. приглашаются те или иные лица принял на себя П. А. Заболотский; выработку же формы пригласительных билетов, заказ их, сношения с типографией и т. д. принял на себя В. И. Резанов.

Постановлено, что 1) официальным лицам и иногородним почетным лицам приглашения рассылаются г. директором; 2) прочим лицам Гоголевская комиссия рассылает билеты на спектакли "Женитьба" 10 и 13 апреля, "Ревизор" 11 и 12 апреля, на открытие Гоголевской доски 14 апреля и на торжественное академическое заседание 14 апреля; 3) педагогический совет мужской гимназии рассылает приглашения на гимназический акт и Гоголевское утро 12 апреля; 4) бюро студенческого историко-филологического кружка – на свое заседание в честь Гоголю 13 апреля.

Утвержден сделанный столярами И. Еремко и Д. Бородавко заказы на приготовление в помещении гимназического зала сцены для юбилейных спектаклей и на работы при перестановке декораций.

Заслушано и передано П. А. Заболотскому отношение 2 кл. Нежинского железнодорожного училища за № 163 с просьбой именных билетов на Гоголевские торжества для педагогического персонала указанного училища.

Заслушали заявление г. председателя о мерах, принятых им для своевременного изготовления, присылки из Киева и укрепления на задании института Гоголевской доски белого мрамора с надписью золотыми буквами "Здесь учился Гоголь с мая 1821 по июнь 1828 г." и сообщении, что Гоголевскою комиссией вместе с членами правления института места для упомянутой доски определено непосредственно под гербом кн. Безбородко на лицевом фасаде института.

Председатель В. И. Резанов

Секретарь П. Заболотский

10. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 54, арк. 12.

Протокол девятого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического института и Нежинского Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко от 3 апреля 1909 г.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии А. Ф. Абрамов, М. Н. Бережков, М. А. Живаго, Е. И. Кашпровский, И. П. Козловский, И. В. Марков, А. Ф. Музыченко, Ф. Д. Проценко, Н. О. Шарко и студенты Д. М. Дога, И. М. Звинский, Н. Г. Петров и Г. Ю. Феддерс.

Были рассмотрены и утверждены представленные П. А. Заболотским списки приглашенных на Гоголевские торжества лиц, при чем цифры приглашаемых выяснились приблизительно в следующем виде:

а) на спектакль "Женитьба" 10 апреля – ученики и ученицы I–IV кл. (180+182+104=466);

б) на спектакль "Ревизор" 11 апреля ученицы V–VIII, ученики V–VIII и гости (172+120+150=442);

в) на спектакль "Ревизор" 12 апреля ученики V кл. и гости (40+327=367);

г) на спектакль "Женитьба" 13 апреля гости (447);

д) на академическое заседание 14 апреля учащиеся VII–VIII кл. и гости (95+240+365).

Постановлено послать приглашение всем гласным государственной думы на открытие доски и участие в шествии к памятнику Гоголя и просить городское самоуправление присоединиться к Гоголевской комиссии в чествовании Гоголя.

Постановлено просить г. полицмейстера принять на себя наблюдение за соблюдением внешнего порядка при выполнении Гоголевскою комиссиею тех номеров юбилейной программы, которые должны происходить на открытом воздухе.

Постановлено устроить ряд спевков соединенных хоров учебных заведений Нежина и военного духового оркестра, имеющих исполнять 14 апреля кантату и "Славу Гоголю".

Заслушано отношение г. попечителя Киевского учебного округа за № 11. 833 о присылке в Гоголевскую комиссию в Киев программы чествования Гоголя в Нежине.

Председатель В. И. Резанов

Секретарь П. Заболотский

11. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 54, арк. 13.

Протокол десятого заседания Гоголевской комиссии Нежинского Историко-филологического института и Нежинского Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко от 7 апреля 1909 г.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии гг. А. Ф. Абрамов, М. Н. Бережков, М. А. Живаго, Е. И. Кашпровский, И. П. Козловский, И. В. Марков, Ф. Д. Проценко, Н. О. Шарко, студенты Д. М. Дога, И. М. Звинский, Н. Г. Петров, Г. Ю. Феддерс и приглашению гласный государственной думы Н. В. Матвиенко.

Заслушано отношение г. Черниговского губернатора о неимении препятствий к устройству 13 апреля публичного заседания студенческого Историко-филологического кружка (за № 4908 от 2 апреля).

Обсуждался и разрешены вопросы о порядке возложения венков на памятник Гоголя, о произнесении кратких речей, о размещении учебных заведений при открытии доски, во время шествия и во время возложения венков.

Главное руководство процессией для возложения венков представлено гласному Н. Е. Медведеву и ст. И. М. Звинскому, последующие же сношения между городскою думою и Гоголевскою комиссиею принял на себя гласный Н. В. Матвиенко.

Расписывание по составленным П. А. Заболотским спискам именных билетов приняли на себя студенты гг. Артюхов, Лакуза,

Звинский, Могилевский, Порохов, Гриельский, Феддерс и др., а также П. А. Заболотский и В. И. Резанов.

Заслушано сообщение г. Председателя о предстоящем приезде на торжества 14 апреля г. Попечителя киевского учебного округа.

Председатель В. И. Резанов

Секретарь П. Заболотский

12. ВЧОАН, ф. 1334, оп. 1, од. зб. 54, арк. 14.

Протокол одиннадцатого заседания Гоголевской комиссии Института и Нежинского Историко-филологического общества при Институте кн. Безбородко от 10 мая 1909 г.

Присутствовали:

под председательством В. И. Резанова при секретаре П. А. Заболотском члены Гоголевской комиссии М. Н. Бережков, М. А. Живаго, Ф. Д. Проценко и Н. О. Шарко.

По выражении М. Н. Бережкова, как старшим членом Гоголевской комиссии, благодарности председателю ее за понесенные по подготовке и проведению Гоголевских юбилейных празднеств труды, постановлено выразить письменную благодарность Гоголевской комиссии за подписью г. Председателя и секретаря следующим участницам и участникам юбилейных спектаклей, апофеозы, хора и оркестра: гг. В. К. Архиповой, О. К. Архиповой, К. Ф. Волонцевич, А. М. Голятовской, Н. М. Жолпировской, Е. В. Ивановой, В. А. Коломийцевой, М. Д. Кисилевич, Е. Н. Наголкиной, Л. К. Зимша, О. В. Соломко и Р. И. Сиркиной, господам М. П. Буримову, Р. К. Музыченко-Цыбульскому, Б. М. Ротмистрову, Л. А. Соколовскому, А. А. Соколову участникам богослужения 20 марта о. Г. И. Вербицкому и диакону П. Т. Неговскому, а также содействовавшим организации Гоголевских празднеств музыкально-драматическому обществу, совету старшин дворянского клуба и И. К. Петрусевичу; за помощь заведывающему Гоголевским музеем при устройстве его Н. О. Шарко и Е. А. Фогель.

Постановлено выразить полицмейстеру Г. С. Федосову благодарность за поддержание образцового порядка в день торжественного открытия памятной Гоголевской доски, шествия к памятнику Гоголю и торжества возложения венков и в то же время просить г. директора института довести об этом до сведения г. Начальника губернии.

По выражению Ф. Д. Проценку благодарности за понесенные им труды, постановлено обратиться в правление института с просьбой о денежной награде ему в 150 р. за подготовку в

течении 7 месяцев учащихся хористов мужской, женской гимназий и хористов к исполнению музыкально-вокальных номеров во время Гоголевских празднеств.

По вопросу о представлении г. попечителю учебного округа рефератов, речей и т. п. материалов, касающихся Гоголевских торжеств (отношение за №) заслушано заявление г. секретаря, что он обращался к студентам, сообщившим рефераты на заседании студенческого Историко-филологического кружка с предложением доставить тексты своих рефератов для предоставления их в округ и что студенты нашли для себя невозможным по недостатку времени подготовить чистые копии своих рефератов; заслушано затем заявление В. И. Резанова, что текста его речи у него не сохранилось и он может представить лишь краткий конспект ее, заслушано наконец заявление П. А. Заболотского, что текста своей речи он не писал, говорил ее по краткому конспекту, построивши речь на материалах, разрабатываемых для помещения в Ж. М. Н. Пр.

Постановлено: принять к сведению и сообщить г. директору института.

По вопросу 1) о времени торжественного открытия Гоголевской комнаты музея 2) о средствах на ее содержание и т. д. постановили в виду прекращения Гоголевской комиссией своей деятельности передать упомянутые вопросы на рассмотрение Конференции и Правления, о чем им и сообщить письменным сообщением.

В виду успешной работы служителей института и гимназии во время Гоголевских юбилейных празднеств постановлено просить Правление института о выдаче служителя денежной награды за приготовление зала и других помещений к Гоголевским празднествам, за разноску повесток, пригласительных билетов и прочих бумаг Гоголевской комиссии.

Гоголевская комиссия признавала свои задачи выполненными, подписывая настоящий протокол, слагает свои полномочия о чем и доводит до сведения конференцию института и Историко-филологического общества.

Председатель В. И. Резанов  
Секретарь П. Заболотский

---

## РЕЦЕНЗІЇ

---

Н. І. Бойко

**Рецензія на монографію Г. М. Вокальчук  
"Словотворчість українських поетів ХХ століття"  
(Острог : Національний університет  
"Острозька академія", 2008. – 536 с.)**

Індивідуальне мовомислення та світобачення у їхній широкій часовій репрезентації належать до знакових феноменів майстрів українського художнього слова, є виразниками їхніх неповторних мовосвітів. У системі художніх засобів оказіональні одиниці становлять образно-семантичну і функціонально-стилістичну взаємопов'язаність, кожна з яких спроможна стати центром виражально-зображальних (експресивних) засобів, здатна виступати конкретним мовно-естетичним досвідом для сприймання, оцінювання й осмислювання фрагментів національної картини світу.

Дослідження інноваційних процесів, що відбуваються в мові, зумовлює потребу в наукових та науково-популярних виданнях, орієнтованих на глибоке осмислення лінгвістичної природи новоствореного (оказіонального) слова й ролі мовної особистості у збагаченні як індивідуального лексикону, так і загальномовного словника. Рецензована монографія Г. М. Вокальчук "Словотворчість українських поетів ХХ століття" присвячена зазначеній важливій і цікавій, проте малодослідженій лінгвістичній проблематиці.

Основну увагу дослідниця звернула на виявлення основних тенденцій і закономірностей в індивідуально-авторській лексичній номінації в українській поезії ХХ століття. Це стало можливим, зокрема, завдяки залученню до лінгвістичного аналізу широкого й цікавого фактичного матеріалу. Авторка скрупульозно опрацювала понад 7000 одиниць-новотворів, дібраних із поетичних лексиконів понад 380 авторів. Відтак висновки й узагальнення, зроблені й перевірені авторкою за допомогою низки сучасних методів наукового дослідження, є аргументованими й загалом переконливими.

Праця складається із чотирьох розділів, кожен із яких відзначається певною змістовою самостійністю й аргументованістю висновків. Так, у першому розділі – "Авторський лексичний новотвір

як об'єкт мовознавчих досліджень" – Галина Миколаївна висвітлює актуальні теоретичні проблеми сучасної неології. Значний науковий інтерес становить, зокрема, здійснена дослідницею спроба періодизації лінгвістичних студій авторської неологічної лексики в українському мовознавстві ХХ століття (підрозділ 1.1 рецензованої монографії).

Цілком доречно значну увагу Г. М. Вокальчук звертає на висвітлення проблеми типології незузальних лексичних одиниць, до яких зараховує, зокрема, й численні авторські модифікації загально-вживаних (узуальних) слів. Оперуючи вагомим щодо кількості фактичним (ілюстративним) матеріалом, авторка достатньо переконливо аргументує доцільність зарахування композитів та юкстапозитів до індивідуально-авторських новотворів. На думку дослідниці, лише застосування не одного, а кількох критеріїв уможлиблює ідентифікацію лексичної одиниці як індивідуально-авторського новотвору.

У рецензованій монографії Г. М. Вокальчук доводить, що визначальним чинником у реалізації семантичних планів новотворів є контекстуальний простір. У зв'язку із цим на конкретних виразних прикладах інтерпретуються різновиди контекстів – мікро-, макро-, вертикальний контекст та ін. Авторка слушно наголошує на важливості наявності в адресата так званих фонових знань, необхідних для адекватного авторському задумові сприйняття значення новотвору, для декодування авторських внутрішніх станів, інтенцій тощо. Належну увагу дослідниця звернула на розв'язання проблеми встановлення авторства лексичного чи лексико-семантичного новотвору, зауваживши, що одні дослідники поділяють оказіональні новотвори на авторські та неавторські, інші ж (наприклад, І. О. Бодуен де Куртене) вважають такий поділ зайвим, а то й узагалі недоречним. На думку Г. М. Вокальчук, іноді розв'язати цю проблему допомагає прийом хронологічного зіставлення дат написання творів, у яких зафіксовано лексичну чи лексико-семантичну інновацію. Втім, як слушно зауважує авторка монографії, датування творів далеко не завжди є чітким критерієм, за яким можна було б достеменно визначити, хто з розглядуваних письменників є першим автором відповідного лексичного новотвору. У таких випадках велику допомогу дослідникові надають спеціальні лексикографічні джерела. Крім того, трапляються випадки літературних містифікацій, у результаті яких твір приписується вигаданому авторові або той самий твір трапляється в доробку двох різних авторів – вигаданого і реального. Лише поглиблений аналіз літературного процесу відповідного хронологічного періоду, а також вивчення

спеціальних літературознавчих праць уможлиблює з достовірністю визначити реального автора певного лексичного новотвору. Дослідниця доходить висновку, що наявність лексичної інновації в поетичному лексиконі кількох авторів далеко не завжди є беззастережною підставою для того, аби виключити таку лексичну одиницю з реєстру лексичних новотворів того чи іншого автора.

Аналізуючи лінгвістичну природу оказіонального слова, шляхи і способи його творення, функціонально-стилістичну спрямованість, Г. М. Вокальчук не оминула увагою і проблему типології авторських інновацій. Спираючись на здобутки сучасної слов'янської неології, мовознавець виділяє такі типи авторських лексичних інновацій (за формою одиниці): 1) фонетичні оказіоналізми (позбавлені змісту звукові комплекси, що лише за формою нагадують слова); 2) граматичні (морфологічні) оказіоналізми; 3) лексичні (словотвірні) оказіоналізми; 4) семантичні неологізми-оказіоналізми; 5) графо-семантизми; 6) квазіномінації; 7) неозапозичення. Така класифікація індивідуально-авторських лексичних одиниць, на наш погляд, цілком уможлиблює систематизацію різноманітного фактичного матеріалу, виявленого в поетичному лексиконі ХХ ст., за встановленими в монографії типами.

У другому розділі рецензованої праці – "Статистичні параметри індивідуально-авторської лексичної номінації в українській поезії ХХ століття" – уперше в українському мовознавстві, зокрема в українській неології, здійснено вдалу спробу періодизації еволюції індивідуально-авторської лексичної номінації в поезії ХХ століття. Г. М. Вокальчук виділяє вісім періодів, упродовж яких словотворчість поетів (за результатами проведених авторкою статистичних обчислень, що наводяться в монографії) зазнавала певних підйомів або спадів – залежно від історичних змін, які відбувались у суспільстві. Особливості тематичного спрямування інновацій у той чи інший період їхнього створення Г. М. Вокальчук ілюструє відповідним матеріалом із лексиконів як окремих поетів, так і представників літературних угруповань загалом. Дослідниця встановила частиномовний розподіл авторських новотворів, з'ясувала, хто з провідних українських поетів є найпродуктивнішим у галузі словотворчості, виявила, хто з авторів надавав перевагу тим чи іншим способам лексичної оказіональної номінації та ін. Вважаємо, що такий матеріал дозволить по-новому поглянути на особливості словотворчої практики українських поетів – як кожного зокрема, так і поетичної словотворчості як психолінгвального явища загалом.



У третьому розділі монографії – "Лексичні новотвори як експоненти авторської мовнопоетичної картини світу" – представлено результати дослідження словотворчої практики українських футуристів. Г. М. Вокальчук висвітлює специфіку ідейно-естетичних засад футуризму з лінгвістичного погляду, з'ясовує роль М. Семенка та його однодумців і послідовників у розбудові українського поетичного лексикону, розкриває причини, що спонукали поетів до активного пошуку оригінальних номінативних та експресивних засобів, звертає увагу на семантико-структурні особливості лексичних новотворів футуристів.

Четвертий розділ рецензованої праці – "Традиції та перс펙тиви лексикографічної інтерпретації авторських лексичних новотворів в українському словникарстві" – присвячений теоретичним і практичним аспектам лексикографії авторських лексичних новотворів. Заслуговує схвалення те, що Г. М. Вокальчук детально проаналізувала традиції та перспективи лексикографування авторських інновацій в українському словникарстві, здійснила спробу періодизації становлення й розвитку письменницької лексикографії та індивідуально-авторської неографії упродовж ХХ–ХХІ ст., запропонувала типологію словників авторської неологічної лексики, а також опрацювала теоретичні засади створення зведеного словника авторських новотворів в українській поезії ХХ ст. та персонального словника новотворів письменника. Систематизація і лексикографічний опис нових номінативних одиниць, без сумніву, мають велике суспільно-історичне, культурно-пізнавальне та лінгвістичне значення. Дослідження складу, структури, семантики, функцій неологічної лексики сприяє поглибленому вивченню конкретних питань української лексикології, лексикографії, граматики, культури мови, стилістики.

Представлений у рецензованій праці і належним чином лінгвістично інтерпретований фактичний матеріал своєрідним чином відображає національну мовно-поетичну картину світу, ідеологію і філософію поетичного мовлення певної епохи, виразно відтворює дух часу, допомагає глибше осягнути естетичну силу і не повторність українського поетичного слова.

Монографічна праця Галини Миколаївни Вокальчук "Словотворчість українських поетів ХХ століття" поповнила науковий доробок авторки, представлений такими фундаментальними працями, як "Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття (лексикографічний аспект)" (Рівне : Перспектива, 2004. – 524 с.) та "Я – беззразковості поет (словотворчість Михайля Семенка)"

(Рівне : ТТВЦ "Перспектива", 2006. – 201 с.). Усі три роботи, присвячені проблемам індивідуально-авторської номінації в українській поезії ХХ сторіччя, викликають у широких філологічних колах значний інтерес, вони гідно репрезентують напрацювання авторки в царині новітньої галузі лінгвістики – неології.

Рецензована праця вельми цікава для науковців, аспірантів і студентів філологічних факультетів, учителів української мови та літератури загальноосвітніх шкіл різних типів, а також усіх, хто цікавиться проблемами розвитку і функціонування української мови, збагаченням сучасного поетичного словника, особливостями поетичних ідіолектів, виявами індивідуально-авторського мовно-художнього пізнання фрагментів національної картини світу.

## Наші автори

**Анненкова Олена Сергіївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

**Баран Ганна Василівна**, ст. викладач кафедри філологічних дисциплін та методики їх викладання Чернігівського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти ім. К. Д. Ушинського.

**Бережняк Валентина Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Бойко Надія Іванівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Бочкар Ольга Вікторівна**, пошукувач кафедри української та зарубіжної літератури Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди.

**Вакулєнко Галина Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Грушко Світлана Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент, зав. кафедри романо-германських мов Горлівського інституту іноземних мов ГВУЗ (Донбаський державний педагогічний університет).

**Дорохін Володимир Гранлісович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Ісаєнко Катерина Петрівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Жила Світлана Олексіївна**, доктор педагогічних наук, професор, зав. кафедри мови та літератури Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка.

**Капленко Оксана Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Клипа Наталія Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Ковальчук Олександр Герасимович**, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Когут Оксана Володимирівна**, доктор філологічних наук Івано-Франківського національного технічного університету нафти та газу.

**Кравець Лариса Вікторівна**, доктор філологічних наук, професор кафедри стилістики української мови Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

**Мацько Любов Іванівна**, дійсний член НАПН України, доктор філологічних наук, професор, зав. кафедри стилістики української мови Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова

**Михед Павло Володимирович**, доктор філологічних наук, професор, зав. відділу слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Напірелі Манана**, координатор німецької мови, асоційований професор Телавського державного університету імені Якоба Гогешвілі (Грузія).

**Остапенко Людмила Михайлівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Павлюк Ігор Зіновійович**, доктор наук із соціальних комунікацій, старший науковий працівник відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, професор кафедри української преси Львівського національного університету ім. Івана Франка.

**Петрик Олена Михайлівна**, асистент кафедри російської мови та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Прохоренко Євгенія Євгеніївна**, асистент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Рилюк Руслана Миколаївна**, магістр кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Ролік Анатолій Васильович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької мови Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Самойленко Григорій Васильович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Семашко Тетяна Федорівна**, кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

**Сквіра Наталія Михайлівна**, кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу світової літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Стребкова Ірина Олександрівна**, аспірантка Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Телегіна Наталія Іванівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**Хархун Валентина Петрівна**, доктор філологічних наук, професор, зав. кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Цівун Наталія Миколаївна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри стилістики української мови Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**Чічашвілі Елісо З.**, доктор філологічних наук, професор Телавського державного університету імені Якоба Гогешашвілі (Грузія).

**Чоботько Олександр Васильович**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

**Шакура Юлія Олександрівна**, викладач Прилуцького гуманітарно-педагогічного коледжу імені І. Я. Франка, аспірантка кафедри теорії літератури, компаративістики та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Якубіна Юлія Василівна**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

## ЗМІСТ

### Літературознавство

<b>Жила С. О.</b> Джерела творення образу Батурина за поемою-містерією Т. Г. Шевченка "Великий льох" .....	3
<b>Шакура Ю. О.</b> Транзит одного сюжету в п'єсах Т. Шевченка "Назар Стодоля" та Я. Кухаренка "Чорноморський побит" в інтерпретації В. Резанова .....	16
<b>Михед П. В., Якубина Ю. В.</b> Гоголь-гимназист в мемуаристике .....	24
<b>Чоботько А. В.</b> Художественное пространство повести Н. Гоголя "Страшная месть" .....	43
<b>Стребкова І. О.</b> Казкові мотиви у "Ночі перед Різдрвом" Миколи Гоголя .....	54
<b>Прохоренко Є. Є.</b> Микола Гоголь і Тарас Шевченко в українських порівняльних студіях 20–30-х рр. ХХ ст. ....	67
<b>Самойленко Г. В.</b> Гоголевские сюжеты в различных формах художественного воплощения (к постановке проблемы) .....	84
<b>Сквира Н. М.</b> "Правила" духовного возрождения в "Лестнице" Иоанна Синайского и втором томе "Мертвых душ" Николая Гоголя .....	97
<b>Ролик А. В.</b> Рефлективные структуры обыденного сознания и их отражение в переводе (на материале немецкого перевода поэмы Н. В. Гоголя "Мертвые души") .....	104
<b>Анненкова Е. С.</b> "Думающий и сознающий себя": творчество как предмет авторефлексии в малой прозе И. А. Бунина .....	112
<b>Ковальчук О. Г.</b> Візуальне як засіб переформатування природного у соціальне (на матеріалі творів М. Коцюбинського) .....	123
<b>Капленко О. М.</b> Екзистенційна парадигма у "тюремному циклі" оповідань Івана Франка .....	132
<b>Kharkhun V. P.</b> The Aesthetic and Ideological Strategies of "New" Ukrainian Literature .....	141
<b>Остапенко Л. М.</b> Письменник, породжений відчаєм: до проблеми духовного самовизначення Ф. Кафки .....	150
<b>Kohut O.</b> Poetics of modeling realism in modern Ukrainian drama plots .....	158
<b>Bochkar O. V.</b> Shakespeare's Canon as the Source of Gothic Tradition .....	165

<b>Телегіна Н. І., Рилюк Р. М.</b> Своєрідність творчого методу Генріха Белля на матеріалі роману "Очима клоуна" .....	170
<b>Чичиашвили Э. З.</b> Бескомпромиссный критик Франции III республики.....	177
<b>Напирели М.</b> Метафора по стихотворению Фр. Шиллера "Пилигрим" .....	185
<b>Ісаєнко К. П.</b> Літературний канон: до варіації змісту і контекстів терміну .....	189

### **Мовознавство**

<b>Бережняк В. М.</b> Слова-символи як елементи моделювання цілісної мовної картини світу Т. Г. Шевченка .....	196
<b>Петрик О. М.</b> Видільні чинники предикатів дії в українській мові (на матеріалі поезій Т. Г. Шевченка) .....	202
<b>Баран Г. В.</b> Релігійна лексика в поемі Тараса Шевченка "Гайдамаки" .....	210
<b>Кравець Л. В.</b> Архетипні метафори в мові української поезії Т. Шевченка .....	221
<b>Мацько Л. І.</b> Концептуально-стилістичний аналіз поетичної мовотворчості Тараса Григоровича Шевченка в аспекті комунікативної лінгвістики .....	231
<b>Семашко Т. Ф.</b> Стереотипи української етносвідомості у візуальному секторі поезики Тараса Шевченка .....	244
<b>Цівун Н. М.</b> Поетична та наукова шевченкіана Максима Рильського .....	254
<b>Клипа Н. І., Вакуленко Г. М.</b> Використання лексики релігійної семантики в "Роздумах про Божественну Літургію" Миколи Гоголя.....	260
<b>Грушко С. П.</b> Роль імпліцитної семантики антропонимов в художественной прозе XIX века .....	265

### **Теорія та історія культури**

<b>Павлюк І. З.</b> Українська культура в період становлення незалежної України: реверсивна розмітка .....	269
<b>Дорохін В. Г.</b> Фактор музично-виконавського аналізу у процесуальному трактуванні .....	282

## Архівні матеріали та знахідки

**Самойленко Г. В.** Гоголевский юбилей 1909 года  
в Нежине .....290

## Рецензії

**Бойко Н. І.** Рецензія на монографію Г. М. Вокальчук  
"Словотворчість українських поетів ХХ століття"  
(Острог : Національний університет  
"Острозька академія", 2008. – 536 с. ....310



## CONTENTS

### Literary criticism

<b>Zhyla S. O.</b> Sources of creating Baturyn image in Shevchenko's "Velykiy Lyokh" poetic mystery .....	3
<b>Shakura J.</b> The transit of one scene in the T.Shevchenko's play "Nazar Stodolya" and Y.Kuharenko's play "The Black Sea Gen" in V. Rezanov's interpretation .....	16
<b>Mykhed P. V., Yakubina Yu. V.</b> Gogol's gymnasium period in memoirs .....	24
<b>Chobotko A. V.</b> Belletristic space of a narrative .....	43
<b>Strebkova I. O.</b> Fairy-tale motives in Nikolai Gogol's "Nights before Christmas" .....	54
<b>Prokhorenko Ye. Ye.</b> Nikolai Gogol and Taras Shevchenko in Ukrainian contrastive studies of the 20-3 Oies of the 20 <sup>th</sup> century ...	64
<b>Samoylenko G. V.</b> Gogol's Stories in Different Forms of Artistic Realization .....	84
<b>Skvira N. M.</b> "Words-instructions" of spiritual regeneration in "Lestvitsa" by St. John Sinayskiy and in the second volume of Nikolay Gogol's "Dead souls" .....	97
<b>Rolik A. V.</b> Reflexive structures of the ordinary .....	104
<b>Annenkova E. S.</b> "Thinking and perceiving myself": literature as a subject of self-reflection in the I. Bunin's short stories .....	112
<b>Kovalchuk O.</b> Visual as means of recast of natural into social (based on material of works by M. Kotsiubynskiy) .....	123
<b>Kaplenko O. N.</b> Existential paradigm in "prison" series of stories of Ivan Franko .....	132
<b>Kharkhun V. P.</b> The Aesthetic and Ideological Strategies of "New" Ukrainian Literature .....	141
<b>Ostapenko L. M.</b> The writer born out of despair: Understanding F. Kafka's self-identification .....	150
<b>Kohut O.</b> Poeics of modeling realism in modern Ukrainian drama plots .....	158
<b>Bochkar O. V.</b> Shakespeare's Canon as the Source of Gothic Tradition .....	165
<b>Telegina N. I., Ryluk R. M.</b> The Peculiarities of Heinrich Böll's artistic method in his novel "The Clown" .....	170
<b>Chichiashvily E. Z.</b> Non-compromising of French Third Republic: Anatole France .....	177
<b>Napirely M.</b> Metaphor in F. Shiller's "Piligrim" .....	185
<b>Isayenko K. P.</b> Literary canon: An issue of a varying term .....	189

## Linguistics

- Berezhnyak V. M.** Words – symbols as elements of modelling  
an integral language picture of the world of T. G. Shevchenko..... 196
- Petryk K. P.** Emphatic features of activity predicates  
in the Ukrainian language (a case of T.G. Shevchenko's poetry) .....202
- Baran H. V.** Religious lexis in Shevchenko's "Haidamaky" poem ..... 210
- Kravets L. V.** Archetypal metaphors in  
T. Shevchenko's language .....221
- Matsko L. I.** Conceptual and Stylistik analysis of  
T. G. Shevchenko's Poetry Style in Aspect  
of Communication Linguistics .....231
- Semashko T. F.** Stereotypes of Ukrainian ethnic consciousness in  
Shevchenko's works.....244
- Tsivun N. M.** Shevchenko in Maxim Rylsky's poetry and research....254
- Klypa N. I., Vakulenko H. M.** Using lexis with religious meaning .....260
- Hrushko S. P.** Role of implicit semantics of anthroponyms  
in 19<sup>th</sup> century belletristic prose .....265

## History of culture

- Pavlyuk I. Z.** Ukrainian culture in the making of an independent  
Ukraine: reverse layout ..... 269
- Dorokhin V. G.** Mechanisms of carrying out analysis are  
in organization of motion in music ..... 282

## Archival researches

- Samoylenko G. V.** Gogol's jubilee in 1909 Nizhyn ..... 290

## Reviews

- Boyko N. I.** Review of the monograph Vokalchuk H. M.  
"Word creativity of the Ukrainian poets of the 20<sup>th</sup> century  
(Ostroh: "Ostroh Academy" Nationaly; University, 2008) ..... 310

## ШАНОВНІ АВТОРИ!

При поданні рукописів у наступні випуски журналу "ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ"

Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя

просимо дотримуватися ПРАВИЛ оформлення та подання рукописів до журналу

До опублікування у журналі приймаються наукові статті, що раніше не друкувалися. Матеріали подаються українською, російською, англійською, білоруською мовами у **друкованому** та **електронному** виглядах. Друкуються на одному боці аркушів білого паперу формату А4 (210 x 297 мм) у форматі Word 97 або пізнішої версії, шрифт Times New Roman, кегль 14, з 1,5 інтервалом та розмірами полів: верхнє – 20 мм, лівє – 30 мм, правє – 15 мм, нижнє – 25 мм.

Обсяг статті – від 10 до 17 сторінок.

**До рукопису додаються:**

– **рецензія**, підписана спеціалістом вищої кваліфікації в тій галузі науково-технічного знання, до якої належить стаття за своїм змістом (для осіб, що не мають наукового ступеня);

– **вияг із протоколу** засідання кафедри чи іншого наукового підрозділу, де ця стаття обговорювалася, з ухвалою про рекомендацію її до друку в "Літературі та культурі Полісся" (для осіб, що не мають наукового ступеня);

– **дані про автора** (прізвище, ім'я, по батькові, адреса, науковий ступінь, вчені звання, посада, місце роботи, службовий та домашній телефони, e-mail), із котрим редакція матиме справу щодо опублікування рукопису;

– **квитанція про оплату** за друк статті – **20,00 грн за 1 стандартну сторінку**.

До друку приймаються лише наукові статті, які мають такі необхідні елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

СТРУКТУРА РУКОПІСУ

1) Рукопис починається з **індексу УДК** у верхньому лівому куті першої сторінки тексту.

2) **Назва** друкується великими літерами по центру.

3) **Прізвище та ініціали автора** – над заголовком малими літерами.

4) **Короткі анотації українською, російською та англійською мовами** (до 6 речень).

5) **Ключові слова** українською, російською та англійською мовами.

6) **Основний текст** статті може розбиватися на розділи. Посилання в тексті подаються у квадратних дужках із зазначенням номера джерела та сторінки ([7, с. 64]) у підзаголовку "Література".

7) **Список джерел** подається у порядку їх використання у розділі "Література".

У кінці статті подаються прізвища та назва статті англійською мовою.

Усі значення фізичних величин подаються в одиницях Міжнародної системи СІ.

У тексті використовується науковий та науково-популярний стиль, за винятком цитованих праць у статті.

Усі малюнки подаються на електронних носіях в одному зі стандартних форматів (jpeg, tiff). Усі малюнки і таблиці потрібно послідовно пронумерувати арабськими цифрами (**Рис. 1., Таблиця 1**). До кожного малюнка подають короткий підпис, а до таблиці – заголовок. Необхідно уникати дублювання графічного матеріалу і довгих заголовків таблиць.

**Рішення про публікацію статті приймає редколегія.** Вона має право направити статтю на додаткову рецензію або експертизу, а також на літературну правку статті без погодження з автором.

**Без попередньої оплати стаття до друку не допускається.**

Авторам надається коректура статті. Ніякі зміни верстки, за винятком помилок під час набору, не допускаються. Виправлену і підписану автором коректуру слід протягом трьох днів повернути в редакцію.

Думка редколегії не завжди збігається з думкою автора статті.

За достовірність фактів, цитат, імен, назв та інших відомостей відповідають автори публікації.

**ШАНОВНІ АВТОРИ!**

**Матеріали направляти за адресою:**

м. Ніжин, вул. Кропив'янського, 2 (кафедра російської і зарубіжної літератури та історії культури)

E-mail: svit.lit@mail.ru

Самойленко Григорій Васильович (тел. робочий: (04631)7-19-77; дом.: (04631)2-41-10)

**У разі недотримання авторами усіх вищезазначених умов редакція має право повернути статтю на доопрацювання чи відмовити в її друкуванні**

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Збірник наукових праць

Випуск 75

*Серія "Філологічні науки"*  
№ 2

Відповідальний редактор та упорядник  
**Самойленко Григорій Васильович**

Технічний редактор – І. П. Борис  
Комп'ютерна верстка та макетування – В. М. Косяк  
Літературний редактор – О. М. Лісовець  
Коректор – О. М. Лісовець

---

---

Підписано до друку  
Гарнітура Arial  
Замовлення №

Формат 60x84/16  
Обл.-вид. арк. 18,31  
Ум. друк. арк. 18,51

Папір офсетний  
Тираж 100 пр.

---

---



Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя  
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4.  
(04631) 7-19-72  
E-mail: [vidavn\\_ndu@mail.ru](mailto:vidavn_ndu@mail.ru)  
[www.ndu.edu.ua](http://www.ndu.edu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 2137 від 29.03.05 р.