

36325

755435

9/10

Ніжинський державний педагогічний  
інститут ім. М.В.Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА  
КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 9

Творча спадщина письменників Полісся  
(М. Гоголя, Є. Гребінки, Л. Глібова,  
П. Куліша, П. Тичини та інш.) та особливості  
мови їх творів

Ніжин - 1997

Книга присвячена творчості М. Гоголя, Є. Гребінки, Л. Глібова, Ф. Богушевича, П. Куліша, П. Тичини, А. Славятинського, І. Качуровського, В. Дрозда та інших письменників, життєва доля яких пов'язана з Поліським краєм. У збірник включені матеріали міжнародної конференції "Історія та культура Лівобережжя України", яка проходила в Ніжині у травні 1996 р.

84  
164

83.3(4Укр)  
164

Редакційна колегія : проф. Г. В. Самойленко /упорядник і відповід. ред./, проф. Н. М. Арват, акад. Ф. С. Арват, доц. Н. І. Бойко, проф. В. В. Кирилюк, проф. О. Г. Ковальчук, проф. Т. П. Маєвська

Збірник друкується за рішенням вченої ради Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя, прот. № 1 від 10 жовтня 1996 р.



755435

Література та культура Полісся. Вип. 9. Творча спадщина письменників Полісся (М. Гоголя, Є. Гребінки, Л. Глібова, П. Куліша, П. Тичини та інш.) та особливості мови їх творів. /Упорядн. і відповід. ред. Г. В. Самойленко. - Ніжин: НДПІ, 1997, -212 с.

Ф.Т.Євсєєв

### Фольклор лівобережного Полісся у контексті східнослов'янських етнокультурних взаємин

Східнослов'янські етнографічні і фольклорні взаємини знаходились у колі наукових інтересів вчених майже з часу виникнення народознавства. На сьогодні визначилось декілька основних підходів у вивченні цих взаємин. Один з них нещодавно продемонстрував білоруський фольклорист К.П.Кабашніков у ґрунтовній праці "Беларуска-рускія фальклорныя сувязі" /Мн.,1988/, де в широкому теоретичному аспекті вивчаються двосторонні фольклорні взаємодії — від доісторичної давнини до сучасності. Розглянувши значний за обсягом фольклорний матеріал, у тому числі поліський, автор зосередив основну увагу на висвітленні різноманітних типів /генетичному, контактному, типологічному та їх різновидів/ народнопоетичних відносин.

У останні десятиріччя /з 1962 р. систематично/ широкомасштабна дослідницька робота в російсько-українсько-білоруському пограниччі, охоплюючи частково Лівобережне Полісся, проводиться під керівництвом акад.М.І.Толстого. Старанно розроблена і виважена методика етнолінгвістичного дослідження духовної та матеріальної культури Поліського краю у її сучасному функціонуванні втілюється у фундаментальні праці, наукове значення яких важко переоцінити. Проте суттєві "прогалини" у вивченні східнослов'янських старожитностей регіону викликають серйозну занепокоєність вчених. За словами М.І. та С.М.Толстих, "однією з найслабкіших ланок у вивченні Полісся виявляється галузь традиційної народної духовної культури у її найбільш архаїчних формах, що ведуть походження з дохристиянської доби", викликає занепокоєння і майже повна відсутність ареальних характеристик явищ духовної культури. Важко не погодитись з думкою вчених, згідно з якою "відсутність уявлень про "міфологічний" ландшафт, про розповсюдження і кордони різних локальних рис найдавніших слов'янських обрядів, звичаїв і вірувань створює серйозні перешкоди не тільки для реконструкції їх праставу, але й для включення міфологічних фактів у систему наукової аргументації при вирішенні загальних етногенетичних питань слов'янської історії[2]. Щоб ліквідувати зазначені лакуни, "етнолінгвісти" доклали чимало зусиль, — на цей час видруковані праці, де зафіксовано /у тому числі і картографічно/ значну кількість чинників духовної культури Полісся[3]. Разом з тим зрозуміло: повне відтворення науково коректної карти "міфологічного" ландшафту Полісся потребує праці не одного покоління дослідників. Заєр-



таємо увагу і на ще один дуже важливий аспект поліських досліджень — їх значимість для типологічних зіставлень з описами лімітрофних ареалів інших слов'янських і не тільки слов'янських народів. Як зазначають М.І. та С.М. Толсті, "полісько-інослов'янські відновідники можуть слугувати вихідною базою для класифікації та інтерпретації всього слов'янського матеріалу, а лінгво-фольклорно-етнографічна ситуація у Поліссі може являти собою свого роду еталон при описуванні інших слов'янських зон" [4]. Отже, цілком природно, що етнофольклорні презентації духовної діяльності людності саме Поліського краю послуговували тим благодатним надбанням, на основі якого школою М.І. Толстого була створена фундаментальна праця "Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5-ти томах" [5] — видатне явище у слов'янській науці і культурі ХХ століття.

Автор цього допису у свій час дав загальну характеристику фольклору міжсхіднослов'янського етнокультурного регіону [6]. За його спостереженнями, які проводились протягом десятиріччя /1978-1990/ під час польових експедицій, виявлення лімітрофних зон можливе і на суто фольклорному матеріалі. Для цієї мети у загальних рисах були окреслені кордони регіону і визначені основні критерії, за якими локалізується даний регіон.

Зрозуміли, що двосторонніми російсько-українськими будуть творчі взаємини вздовж кордону від Донецької області, що на півдні, аж до північних районів Чернігівської. Далі на північ починаються вже трьохсторонні /українсько-російсько-білоруські/ контакти у фольклорному репертуарі регіону. Вони охоплюють значну частину західної території Брянщини, усю північ Чернігівщини, східні райони Гомельської і Могильовської областей. З північних районів Житомирської області беруть початок знову двосторонні — вже українсько-білоруські фольклорні зв'язки. З Вітебської області на пограниччі з Смоленською і Псковською активно виявляються білорусько-російські контакти [7], які поступово переходять у взаємини з народнопоетичною творчістю прибалтійських народів [8]. Такими на загал виявляються контактні ареали між східнослов'янськими народами на цей час, які простежуються на матеріалі їх фольклорних спадщин. Проте безпосередні лімітрофні зони на кожній частині зазначених кордонів повинні визначатись окремо, оскільки адміністративний поділ території не співпадає з етнокультурним, контактні ареали можуть мати значні відмінності у жанровому складі фольклору, важливо враховувати історію заселення і національний склад носіїв народнопо-

етичної культури у конкретному населеному пункті і т.ін.

Коротко зупинимось на трьохсторонніх /українсько-російсько-білоруських/ фольклорних зв'язках у межах Лівобережного Полісся. У зазначеному регіоні у фольклористичному відношенні варто розрізняти загальні риси і окремі, локальні. До загальних належать тотожність /близькість/ процесів формування фольклорного репертуару: для всього регіону характерні такі типи сходжень різноетнічного фольклору, як генетичний, зумовлений якщо не спільністю, то подібністю походження українського, російського і білоруського народів, та контактний, а в межах останнього — запозичення-переклад на діалект, близький до однієї з національних мов, або на власну "мову" регіону, запозичення-співтворчість, коли в одному варіанті поєднуються /контамінуються/ дві або й три національні традиції, запозичення - докорінна переробка змісту /і інтонаційно-мелодичного стилю в піснях/ у відповідності до усталених "канонів" однієї з національних фольклорних культур, а також синкретичних семантичних структур, які утворюються внаслідок взаємодії трьох етнонаціональних традицій.

Як відзначав відомий діалектолог Всеволод Ганцов, "в Чернігівщині ми дійсно маємо перед собою надзвичайно цікаву з діалектологічного погляду країну" [9]. І справді, діалект /"мова" / регіону при всіх його розмаїтих локальних особливостях характеризується виразними, якщо не сказати колоритними, загальними рисами: йому властиві принаймні п'ять мовних компонентів, які по-різному поєднуються на кожній частині регіону, на різних рівнях мовного континууму граматики і в різних співвідношеннях — це компоненти сучасних української, білоруської і російської мов, давньослов'янської /давньоруської/ і компоненти, що викликані локальними мовними утвореннями. Опнечена фольклорна і мовна особливість регіону і дозволяє розглядати його як своєрідну міжнаціональну духовну цілісність, етнокультурний феномен, де органічно співіснують українські, російські і білоруські фольклорні твори, де відбувається динамічна взаємодія елементів змісту, поезики, мови, мелодичного ладу поетичної творчості трьох народів.

"Мова" регіону відіграє важливу роль у характері стилістичних, семантичних, художньо-образних, дискурсивних та інших ознак фольклорних творів. Особливо рельєфно відображаються міжнаціональні взаємини на рівні мови і поезики при співставленні зафіксованих у регіоні творів з публікаціями їх варіантів з центральних районів України, Росії і Білорусії. Наведемо кілька прикладів:

№1

У лесу в лесици,  
На старом дубици  
Нихто совы ни спаймае,  
Нихто совы ни вгадае,  
Как поймали сову.  
И вгадали сову...

№2

... Жила была совушка,  
Жила-была вдовушка  
В старом дубице,  
В темном лесице.  
— Никто мне, совушку  
Никто мне, вдовушку,  
Никто не зазнает,  
Никто не заведает...

Під першим номером вказаний уривок з пісні, зафіксований у с.Клюси /Чернігівська обл./[10], під другим - витяг з пісні, яку записав О.В.Марков у Підмосков'ї[11]. Перший уривок ілюструє органічне включення українізмів у текст твору: прийменник вживається замість в, перекручене "спаймае" на місці "поймает", "нихто" замість "никто", "вгадае" на місці "узнает" /"зазнает", "заведает"/. Нарощувана кінцевого "и" в словах "сватати", "плакати" властиве і російському фольклору, але в цьому випадку вказані форми слів, можливо, утворились під впливом українських "плакати", "сватати", в яких кінцеве "и" є граматичною нормою.

У варіанті українського романсу /№1/ літературного походження (вірш Л.І.Глібова "Журба") з того ж села Клюси[12] знаходимо, навпаки, цілий ряд русизмів. Для порівняння наводимо найбільш близький до нього варіант із збірника "Пісні літературного походження"[13]:

№1

...А в том гаю тече речка.  
Як скло вода блистит, блестя  
Долиною широкою  
Кудись вона й бяжит, бяжит,  
Ой там бяжит вдоль берега.  
Где вяжутся челны, челны,  
Там три вярбы схилися.  
Да й журятся они.

№2

...Під гаєм в'ється річенька,  
Мов скло вода блищить;  
Долиною широкою  
Кудись вона біжить.  
Край берега у затишку  
Прив'язані човни...  
Там три верби схилилися,  
Мов журяться вони.

При зіставленні цих уривків неважко помітити, що синтаксичних, лексичних і фонетичних елементів російської мови /вони підкреслені/ і, отже, ознак поетичного стилю в українській народній пісні така кількість, що

утворився майже переклад її з мови оригіналу на російську.

Звичайно, не кожний твір регіону відбиває такий активний мовний взаємовплив, як щойно наведені. Проте є всі підстави стверджувати, що в переважній більшості вони будуть відзначатись органічною інтерференцією споріднених мов. Вияви її знаходять пояснення у функціонуванні народнопоетичної творчості регіону в специфічному мовному середовищі, в особливим чином організованій діалектній системі.

## Література

- [1] Толстые Н.И. и С.М. О задачах этнолингвистического изучения Полесья //Полесский этнолингвистический сборник:Материалы и исследования.-М.,1983.-С.8.
- [2] Там само, С.9.
- [3] Див. відпов.матеріали у: Славянский й балканский фольклор.-М.: 1978-1989.-Вып.1-У; Полесье и этногенез славян:Предварительные материалы и тезисы конференции.-М.,1963.
- [4] Толстые Н.И. и С.М. О задачах этнолингвистического изучения Полесья.-С.9.
- [5] Славянские древности: этнолингвистический словарь под редакцией Н.И.Толстого. -М.,1995.-Т.1.
- [6] Евсеев Ф.Т. Из выступлений на Всесоюзной научной конференции.. //Русский фольклор.-Л.,1984.-Т.XXII.-С.151-152.
- [7] Кабашнікаў К.П. Беларуска-рускія фальклорныя сувязі.-Мн.,1988. -С.13.
- [8] Див.:Русский фольклор в Литве /Исслед. и публ. Н.К.Митропольской.-Вильнюс, 1975.
- [9] Ганцов Всеволод. Діалектичні межі на Чернігівщині //Чернігів і північне Лівобережжя: огляди,розвідки.матеріали /Під ред. акад. М.Грушевського. -К., 1928. -С.263.
- [10] Зап.Ф.Т.Євсеевим у 1979 р. від імпровізованого хору у складі Дракуна М.І., Мельник О.Н., Костиренко Є.К., Савченко З.І., Чернявської Р.В. та ін. Архів автора.

[11] Фольклор Московской области: календарный и детский фольклор / Сост. В.Б.Сорокин.-М.-1979.-Вып.1.-С.54.

[12] Див. прим.Ю.

[13] Пісні літературного походження /Упор. В.Г.Бойко, О.Ф.Омельченко.-К.-1978.-С.238.

В.Л.Галацька

Проблема дослідження українського вертепу у науковій творчості М.Маркевича

Відомий історик, фольклорист, етнограф Микола Маркевич залишив по собі визначну науково-популярну спадщину, яка може виступати енциклопедією народного життя Південно-східної та Центральної України другої половини ХІХ століття. Найґрунтовніша його праця "Обычаи поверья, кухня и напитки Малороссии" /Київ, 1860/ якнайповніше відтворює образно-поетичний світ Великої України. Фольклорист ретельно прокла-сифікував жанри зимової обрядовості: колядки, щедрівки, повір'я, елементи протонародної кухні, даючи їм суто наукове тлумачення.

На особливу увагу заслуговує запис малоросійського вертепу. Автор подає повний текст вертепу з його описом, зібраним нотним матеріалом. Цей вертеп набув фольклорних рис і сталих етнографічних елементів. До діючих осіб, крім традиційних Ірода, Ангелів, Трьох царів, введено і яскраво типізовані народні типи Пономаря, Смерті, Сатани: притамарних саме національному фольклору Діда, Баби, Солдата, Цигана і, звичайно ж, Запорожця, що свідчить про "південноукраїнські" корені цього вертепу.

М.Маркевич у вступі, цьому своєрідному поясненні читачам та акторам, подає історію вертепних дійств в Україні, доводячи, що вени належать до часів гетьмана Конашевича-Сагайдачного, тобто до 1600-1620 року, коли почала відтворюватися Київська братська школа та Академія. Це має, на думку автора, суттєве історичне підтвердження. Маркевич наводить також бібліографічну довідку ж життя знаменитого віршотворця свого часу Симеона Полоцького, виносячи на суд читача чи науковця гіпотезу про те, — що автором, можливо, деяких частин вертепу виступав саме він: "Я впевнений, що Симеон Полоцький писав два вищенаведені театральні дійства, і що він запозичив їх з київського вертепу; а до Києва занесено вертеп через Польщу із Заходу, де здавна були представлені пригоди, взяті із Священного писання".

Текст самої вертепної драми досить ориґінально побудований композиційно: складається вона із 30 явищ, кожне з яких має свою кільцеву архітектуру із постійним чи змінним списком дійових осіб. Вертепна драма містить в собі дві частини: різдвяну та приєднану побутово-гумористичну інтермедію. У першій, святій частині присутні такі дійові особи: Хор, Пастухи, Ірод, Ангели, які сповіщають про народження Ісуса Христа, про боротьбу сил темряви та світла, метафорично втілену засобами народного символу, особливостями національного сценічного дійства. Тут простежуються традиції античного театру з його схильністю до мелодраматичності, своєрідна побудова мізансцен, в яку сплітаються протонародні сюжети, а не лише біблійні, наприклад, про воїна, Рахіль, її сина та Ірода.

Починаючи з третього явища, сюжетом оволодіває суто народна стихія: розігрується побутова мізансцена знайомства Солдата з Дарією Іванівною, історія продажу кобили /чи не традиції цієї мелодрами ми вбачаємо потім у творчості Котляревського, у його відомій п'єсі "Москаль-чарівник". Можна простежити вже певну майстерність творця драми у типізації осіб, предметних деталей інтер'єру, одягу, характеру персонажів. Вся драма ніби "пересипана" народними піснями: "А одорова, шинкарко", "Ось же як я дуже вморився", "Так, Хвесю, так". У цій драмі простежується інтрига, конфлікт, можливо віднайти і розв'язку.

На особливу увагу заслуговує мова: народнопоетична з книжними елементами, позначена ритмомелодичним началом. М.Маркевич зібрав варіативний текст з неочінуваними етнографічними надбаннями.

А.С.Киченко

К проблема периодизации творчества Н.В.Гоголя

Предлагаемые тезисы посвящены едва ли не самой традиционной литературоведческой проблеме. С обозначения периодизации начинается, как правило, разговор о специфике художественного мировидения, манере, проблемах и перспективах писательского творчества и т. д. Важнейшим результатом изучения хронологических аспектов является рассмотрение творческой эволюции писателя как цельного, глубоко мотивированного процесса и вычленение его важнейших связующих "звеньев", т. е. тех мировоззренческих сдвигов и поворотов, которые вели нередко к кардинальным изменениям в системе художественного мировидения. В связи с этим непостоянство творческой личности Гоголя представляет исключи-



тельный интерес. Попытка дискуссионного разговора о глубинных побудителях гоголевской творческой эволюции и составляет основной предмет нижеизложенного.

Современное гоголеведение находится накануне большого спора о сущности художественного мира Гоголя.

Несмотря на многочисленные прочтения, он и как художник, и как личность, по-прежнему окутан тайной, созданию которой, впрочем, в наибольшей мере способствовал сам. В разные периоды творчества, в одни больше /ранний/, в иные меньше /зрелый/. Гоголь был особенно склонен к сознательному мифотворчеству, создавая свой индивидуальный внутренний мир по образу и подобию того художественного мира, в котором жили его герои, мира идеального, ничего общего с действительным не имеющего и, более того, исключаящим в торжество всяких внешних раздражителей. Судя по гигантской масштабности мифотворчества, мифологизированная действительность была для Гоголя "действительнее" самой "действительности".

Мифологизм Гоголя также стал одной из основных причин обостренного психического восприятия действительности, окружающего мира, и творчество, а точнее — мифотворчество становилось единственной возможностью творческой "инкарнации". Когда Гоголь творил — он "отсутствовал", присутствовал лишь его Высший Дух, Гений, водивший пером по бумаге. Процесс творчества был в значительной мере исполнением сакрального ритуала, связывающего /как в мифологии/ бытие реальное и идеальное. Ритуал писания был порубежным моментом перехода из одного мира в другой, из одной субстанции в другую, он был спасительным уходом, окруженным многочисленными мифологическими атрибутами. Высший Дух взлетал и озирает все с космической высоты, потому Гоголь-творец оперировал не образами, даже не понятиями, но мифологемами, причудливо выстраиваясь имися, самосцепляющимися, и уже — диктовавшими Гоголю свою волю.

В каждом человеке заложена способность к мифотворчеству. Но не каждый способен, творя легенду, проникаться фанатической верой в нее. Случай Гоголя поэтому тем более уникален, не являясь — по существу — бунтом молодого романтика против заурядности жизни.

При всем этом Гоголь-мифотворец — фигура прежде всего трагическая. Он даже в лучшие минуты своей жизни, минуты творческого просветления, умудрялся оставаться несчастным, неудовлетворенным человеком. Разумеется, как-то не принято, неэтично говорить, что Гоголь

был плебеем, решившим покорить столицу и пережившим первое мучительное разочарование; что он болел "неаристократическими" болезнями, страдал от многочисленных физических недостатков и психических расстройств, его часто не понимали даже те немногие друзья и ученики, которых он имел, и, нередко насмехаясь, не любили женщины. А между тем, все перечисленные факторы, в основе своей трагедийные, выполняли роль мощного творческого катализатора. Он кидался в две стихии — творчество и дорогу, спасавших его от приступов отчаяния.

Причем отсутствие в его творениях даже отдаленных намеков на какие-либо "профанные", интимные драмы выступает немаловажным симптомом: это значит, что постоянное мифотворчество становилось самореализацией, постепенно перерастая в норму бытия в жизни "действительной".

Подводя предварительный итог, важно заметить, что, учитывая сложную природу гоголевского творчества, вопросы его периодизации имеют особое значение и не совсем просты, как кажется на первый взгляд. По установленной в гоголеведении традиции, творческий путь Гоголя распределяется очень удобно "блоками", соответствующими этапам становления художественного метода: "Вечера" — "Миргород" — петербургские повести — драматургия — "Мертвые души". Такой методический /и в прямом, и в переносном смысле/ подход, обладая несомненными достоинствами, грешит чрезмерной упрощенностью анализа поступательного движения Гоголя от романтических идеалов к реализму. Даже в работах наиболее проницательных исследователей /Б.В.Гиппиуса, Г.А.Гуковского, В.Б.Шкловского и др./ Гоголь представлен едва ли не классическим образцом художника, целеустремленнодвигающегося к социально обусловленному и исторически неизбежному культурному идеалу. Очевидно, что проблем, связанных с творческой эволюцией Гоголя, вроде бы и не существовало: вторичная социологизированная схема накладывалась на восприятие художественного текста, постоянно подгоняя его под свои стабильные контуры.

В последнее десятилетие положение изменилось. Появление работ, посвященных общим вопросам гоголеведения, проблемам формирования художественного метода /Ю.Барабаш, В.Казарян, И.Карташова/, вопросам поэтики /Е.Куприянова, Ю.Манн/, выявлению глубинных культурных связей и традиций у Гоголя /Нежинская исследовательская школа/ и мн.др., позволило устранить чрезмерные исследовательские акценты. Бесспорно, Гоголь неразрывен с эпохой 30-40-х годов, он непредставим

без и вне ее, но культурное окружение этого времени настолько нестабильно, что каждый художник предпочитает двигаться "замкнутым" индивидуальным путем, и было бы логичнее говорить, что не Гоголь двигался по культурному ориентиру, а он сам был тем ориентиром и камертоном, к которому прислушивалась духовная среда. Гоголь, и Пушкин, и Шевченко, и Словацкий /разумеется, этот перечень можно продолжить/ находятся не в определенном культурном ряду, но в единой эстетической сфере, они каждый индивидуально составляют ряд, начиная и заканчивая его, т.е. являют целостный художественный мир в общем литературном и культурном контексте, который выполняет роль не ведущую, а сопровождающую, роль того благодатного "консерванта", в котором формируется субъективная духовная идея, не испытывающая /или почти не испытывающая/ никакого объективного влияния. Чтобы великая идея выкристаллизовалась, она должна быть отстранена от суетного, сиюминутного.

В результате мы определяем поразительный феномен Гоголя: стремление взглянуть на все со стороны, с дистанции, отказаться от принятой традиции, обусловило то, что его духовная эволюция в какой-то мере шла в противоположном направлении тем социальным нормам и законам, по которым жила эпоха.

Художественный мир Гоголя так специфичен, что к нему почти не применимы традиционные принципы периодизации: формирование метода, становление стиля, рамки биографической схемы и т.д.

Гоголя отличает громадная внутренняя работа духа и по-видимому, в данном случае необходимо исходить из своеобразия его духовной эволюции, отмеченной несколькими кризисными явлениями, которые и влекли за собой, как правило, качественные изменения художественного метода и жанровой специфики повествований. Если рассматривать кризисы как своеобразные вехи творческой эволюции Гоголя, то хронологически отчетливо намечаются четыре периода творчества:

- 1/ 1828 - 1833 /разрушение мифологической структуры мира/;
- 2/ 1834 - 1836 /"Ревизор" как явление творческого кризиса/;
- 3/ 1837 - 1842 /кризис, связанный с реализацией замысла "Мертвых душ"/;
- 4/ 1843 - 1847 /"Выбранные места..." и "Авторская исповедь"/.

Разумеется, охарактеризовать периоды во всей полноте — это совершенно особая задача, но наметить /хотя бы предварительно/ их прочтение необходимо.

Н.М.Жаркевич

К вопросу о полтавском периоде биографии Н.Гоголя и о датировке его полтавских писем

Научной биографии Н.В.Гоголя до сих пор нет. Наименее изученным периодом биографии писателя остается так называемый "полтавский", хронологически определяемый между детскими годами, проведенными в Васильевке, и годами учения в Нежине. И хотя в эти годы Гоголь еще только подросток и дарование гениального писателя в нем о себе еще не проявило, в жизни великого человека нет мелочей. И каждый штрих, каждая деталь может пролить дополнительный свет на процесс формирования его личности.

О "полтавском периоде" в гоголеведении уже писали. К числу наиболее интересных и содержательных работ, посвященных этой проблеме, следует отнести фундаментальные работы П. Заболотского, Д. Иофанова, Ф. Федотова.[1]

Однако вопрос о том, где и как учился Гоголь между домашними занятиями под руководством какого-то семинариста /Кулиш/ и поступлением в Нежинскую гимназию высших наук, вопрос в свое время вызвавший большую разногласию мнений, до сих пор не решен окончательно.

Общезвестно, что первые биографы Н.Гоголя /Кулиш, Шенрок/ считали, что будущий писатель, получив домашнее образование, был отведен в Полтаву, где готовился к поступлению в гимназию. "Однако десяти лет, от роду, — читаем у Шенрока, — Гоголь был отведен в Полтаву и отдан вместе с братом для приготовления в местную гимназию к одному из служивших в ней учителей"[2].

В.Л.Калаш в своей вступительной статье к "Сочинениям и письмам Н.Гоголя" /1909/ утверждал, что Гоголь не только готовился к поступлению в Полтавскую гимназию, но и учился в ней. "После домашнего, приготовления, — читаем в его статье, — ... его /т.е.Гоголя - Н.Ж./ с братом Иваном отвезли в Полтавскую гимназию, но там он пробыл недолго; брат умер, и родители поспешили взять Николая Васильевича домой"[3].

Найденные в 1910 году "Дела Полтавского поветового училища за 1819 год" помогли П.А.Заболотскому, а затем Д.С.Иофанову внести существенное уточнение: Н.В.Гоголь вместе с братом Иваном с 3 августа 1818 года по 30 июня 1819 года учился в высшем отделении первого класса Полтавского поветового училища, однако к переводному экзамену, состоявшемуся 30 июня 1819 года, допущен не был и во второй класс поветового

училища не переведен[4].

Как складывалась судьба Гоголя-подростка дальше?

Кулиш считал, что после смерти брата /он относит ее, правда, к 1820 г./ "Гоголь оставался дома, пока не был отдан в Нежинскую гимназию высших наук в мае 1821 г." [5].

Версию о том, что, забранный из Полтавы /независимо от того, где он учился: в гимназии ли или в поветовом училище/ и до поступления в Нежин Гоголь провел дома, в Васильевке, поддержали впоследствии большинство биографов Гоголя.

Тот же П.Заболотский в уже упоминавшейся работе "К биографии Н.Гоголя в полтавский период" писал: "Имея в виду свидетельство первого биографа Н.В.Гоголя Кулиша о том, что взятый из Полтавы на каникулы, Гоголь оставался после смерти брата Ивана и до поступления в Нежинскую гимназию некоторое время дома, мы держимся мнения, что, вернувшись из Полтавы летом 1820 года, Гоголь осень и зиму 1820-1821 годов жил дома, пока с января 1821 г. шли хлопоты его отца об определении сына в только что открытую Нежинскую Гимназию. Смерть брата Ивана, болезненность самого Н.В.Гоголя естественно могли побудить родителей Гоголя продержать мальчика конец 1820 и начало 1821 г. дома" [6].

Между тем, три сохранившихся детских письма Гоголя из Полтавы, в которых, напомним, действительно идет речь о поступлении в Гимназию, дают возможность представить события несколько иначе. А именно: прочитавший год в Полтавском поветовом училище, проведя летние каникулы 1819 года дома в Васильевке, Гоголь, несмотря на пережитое семейное горе /смерть Ивана/, был вновь привезен в Полтаву и отдан частному учителю с целью подготовки для поступления теперь действительно в Полтавскую гимназию. Попутно отметим, что все три письма были известны еще Кулишу и В.Шенроку. Однако оба не имели в своем распоряжении "Дел Полтавского поветового училища", а потому оба были убеждены, что пребывание Гоголя в Полтаве связано только с подготовкой для поступления в гимназию, во-первых, и во-вторых, что это был цельный, т.е. непрерывный промежуток времени, длительность которого определялась В.Шенроком с учетом свидетельства А.Данилевского как два года, а также, что после смерти брата Гоголь в Полтаву не возвращался" [7].

В 1940 г. в издательстве АН СССР под редакцией проф. В.В.Гиппиуса вышел десятый том Полного собрания сочинений Н.В.Гоголя. Содержа-

ние его составили "Письма 1820-1835 гг.". Принимая во внимание факты, приведенные П.Заболотским в его статье, издатели этого тома в разделе "Даты жизни Н.В.Гоголя" /составитель Г.Виноградов/, которыми открывается том, внесли следующие уточнения:

"1819-1820 гг. Н.В.Гоголь после смерти брата Ивана /умер летом 1819/ учился в Полтаве, где именно не установлено." [8]

А одно из полтавских писем, в котором Гоголь-подросток сообщает о приближении каникул и о том, что он не успел еще пройти весь необходимый материал /"Вакация приближаются. Я не успел еще окончить всего, следовательно, нужно заняться вакациями..." /X, 31/, прокомментировали следующим образом: "В первой половине 1820 г., живя в Полтаве у какого-то учителя, ...Гоголь проходил на дому курс первого класса гимназии с тем, чтобы к осени поступить во второй класс" /X, 387/.

Одно из писем, согласно указанию, содержащемуся в нем самом, написано за неделю до начала занятий /"Учение в Гимназии начнется через неделю, а до того времени я слегка занимаюсь повторением /X, 33/. Сведения, которые содержатся в этих письмах и на которые комментаторы тома, вероятно, не обратили внимания, на наш взгляд, позволяют предположить следующую гипотезу. Гоголь после того, как его забрали из Полтавского поветового училища после смерти брата, не только был привезен в Полтаву еще раз /правда, когда это произошло: в конце 1819 или в начале, зимой, 1820 гг. все еще остается неизвестным/, не только готовился к поступлению в полтавскую гимназию в чем Кулиш и Шенрок были абсолютно правы/, он поступил в эту гимназию и, вероятно, некоторое время там учился.

У нас нет тому документальных доказательств, но чисто логически такое предположение напрашивается само собой. В самом деле, трудно поверить, что родители, отправившие своего сына на несколько месяцев в далекий город, заплатившие за его обучение, забрали его оттуда, когда до начала занятий оставалась всего неделя.

Косвенным аргументом в пользу этого предположения может служить фраза самого Гоголя из его письма: "Учение начнется через неделю...", т.е. о начале занятий мальчик пишет, как о чем-то неизбежном, что уже окончательно определено: "учение начнется" /т.е. будет обязательно/. Обращает внимание конец предложения: "а до того времени я слегка занимаюсь повторением". Гоголь готовился к поступлению сразу во второй класс гимназии /о чем свидетельствует фраза из его другого письма/, т.е. он должен был оказаться среди сверстников, которые год проучились



вместе, успели узнать друг друга, узнали друг друга достоинства и недостатки. Новичок же всегда вызывает пристальное внимание. Не желая с первых дней обучения уронить себя в глазах одноклассников и, наверное, слегка нервничая, ожидая с ними встречи, мальчик заставляет себя заниматься повторением. Вряд ли десятилетний подросток стал бы заниматься этим в разгар лета!

Косвенным доказательством того, что Гоголь начал учиться в Полтавской гимназии, служат также и письма Г.М.Сорочинского к отцу писателя — Василию Афанасьевичу, найденные и опубликованные в 1951 году Д.С.Иофановым в книге "Н.В.Гоголь. Детские и юношеские годы". Причем, для самого Иофанова эти письма оказались интересными прежде всего тем, что помогли уточнить время пребывания Гоголя-мальчика в Полтаве — август 1820 года. /Одно из писем Сорочинского датировано 14 августа 1820 г./ И, во-вторых, они устанавливали имя учителя, который у Шенрока со слов Данилевского назван Спасским и о котором в "Датах жизни Н.В.Гоголя" Г.Виноградова сказано: 1819-1820 гг. Гоголь учился в Полтаве /где именно — не установлено/".

Между тем в письмах Сорочинского значительное место занимают вопросы учебы Гоголя и, как нам кажется, в качестве уже гимназиста. Ср.: "Никоша ваш...прилежен...Николашу вашего я хочу иметь в Гимназии волонтером... Курс учения как должно еще не начинался... Я поговорю с директором, и, если нужно будет, то Николаша может ходить в Гимназию свободно..." [9] Конструкции глагольного времени /"Я хочу иметь", "я поговорю с директором..." / на первый взгляд как будто бы свидетельствуют о том, что само поступление и учеба в Гимназии еще впереди. Однако ни комментаторы, ни Д.С.Иофанов не обратили внимание на тот факт, что учебный год в школах Российской империи начинался не с первого сентября, как мы привыкли, а с первого августа. Об этом свидетельствуют многочисленные источники: "Дела Полтавского поветового училища за 1819 г.", опубликованные П.Заболотским, "Дела Полтавского поветового училища за 1818 г.", опубликованные в 198...8г. В.Федотовым, учебная документация Нежинской гимназии высших наук, письма Гоголя времени обучения в Гимназии, др. Вот почему Г.М.Сорочинский в письме, написанном 14 августа 1820 года, уточняет: "Курс учения как должно "еще не начался". Но вообще-то уже начался. Именно этим, думается, можно объяснить конструкцию будущего времени /"я хочу иметь...", "я поговорю..." /. В атмосфере раскачки, которая порой сопровождает начало учебного года и в наши дни, решить столь важные дисциплинарные во-

просы еще нельзя. Но между тем, несмотря на общую организационную несобранность: "Николаша... прилежен".

Обращает внимание и еще одна фраза в письме Г.М.Сорочинского: "Пожалуйста пришлите денег на книги, кои можно купить здесь, а именно латинскую и французскую грамматику" [10].

Если бы эти книги нужны были для подготовки к вступительному экзамену /который, — отметим попутно, — вряд ли мог состояться после того, как учебный год уже начался/, едва ли Г.М.Сорочинский сообщал бы об этом за несколько дней до него, при условии, что Гоголь к тому времени жил и учился у Сорочинского уже несколько месяцев /о чем свидетельствуют письма самого Гоголя/.

Обращает внимание и еще один факт. Второе из писем Сорочинского, опубликованных Д.С.Иофановым, не датировано. Обнаруживший его исследователь на основании его содержания высказывает предположение, что оно могло быть написано в июле 1820 года [11]. Июль — это время каникул в учебных заведениях. И несмотря на то, что Гоголь в это время живет у него, и Сорочинский, как мы только что отметили, уже несколько месяцев готовит его к поступлению в гимназию, об учебе в этом письме не говорится ни слова. Это, как нам кажется, может служить косвенным аргументом того, что в августе 1820 года Гоголь уже стал учеником гимназии. Вероятно, проблемы домашней подготовки мальчика были обсуждены ранее. Вот почему в июльском письме Сорочинского о них и нет речи. В августе же статус Гоголя-подростка изменился, и вопросы его учебы заняли столь большое место в письме его учителя.

Ответить на вопрос, когда и почему будущий писатель оставил Полтавскую гимназию, равно, как и на то, когда он был приведен в Полтаву во второй раз /в конце 1819 или в начале 1820 года/, пока не представляется возможным. Во всяком случае ) согласно П.Е.Щоголеву, информацию об открывшейся в Нежине Гимназии высших наук В.А.Гоголь /отец/ от черниговского прокурора Е.П.Бажанова получил только в конце 1820 года [12].

В этой связи попытаемся высказать еще несколько соображений о датировке полтавских писем Н.В.Гоголя. Еще первыми биографами писателя, Кулишом и Шенроком, они были датированы 1820 г., как на основании их содержания так и на основании водяных знаков бумаги, на которой они написаны. Исходя из имевшихся в их распоряжении фактов, они ограничились только самой общей датой — 1820 год. После этого во всех собраниях сочинений они публиковались только с указанием этой



даты. Само содержание этих писем, как нам кажется, дает возможность уточнить, в одном случае, месяц написания, в другом, — день и месяц. Так, в частности, в письме, опубликованном в десятом томе "Полного собрания сочинений Гоголя" под №1, идет речь о приближении каникул — "Вакации быстро приближаются". Как известно, на основании сохранившейся учебной документации, каникулярным временем в школах Российской империи был июль. Учитывая это, можно предположить, что письмо написано Гоголем не просто в июне, но скорее всего во второй половине месяца, может быть, даже в его последние дни.

Письмо, опубликованное в десятом томе под №3 содержит также некоторые детали, позволяющие определить время его написания более точно. В письме сказано: "Учение в Гимназии начнется через неделю.../X,34/. А несколькими строчками ранее: "В прошедшее воскресенье я обедал у Ивана Алексеевича..." /комментаторы расшифровывают это имя как имя полтавского прокурора Горбовского, у которого во второй половине 1830-х годов жила сестра Гоголя Ольга, обучаясь французскому языку и музыке /X, 388/. Если учесть, что учебный год начинался в августе, то следовательно письмо писалось в июле. Согласно календарю, воскресенье в июле 1820 г. выпадало на 4, 11, 18 и 25 числа. Первое августа (начало учебного года) тоже было воскресеньем. Таким образом, если письмо писалось через неделю /"в прошлое воскресенье"/ после обеда у Ивана Алексеевича Горбовского и за неделю до начала занятий в Гимназии /"учение начнется через неделю/, то оно писалось в воскресенье, 25 июля. Письмо, опубликованное под №2, адресовано бабушке. Если учесть, что в первом письме, где речь шла о приближении каникул, Гоголь-мальчик волнуется, что "не успел еще кончить всего... следовательно нужно заняться вакациями", в в письме к бабушке Гоголь сообщает, что "успел в науках то, что в первом классе гимназии и учитель мною доволен", то можно предположить, что это письмо было написано позже первого, но до начала занятий в Гимназии /поскольку речь идет еще об одном учителе. а не учителях/ т.е. в июле месяце.

Разумеется, высказанные нами соображения не более, чем гипотеза. Однако, как нам кажется, она имеет право на существование, хотя бы для того, чтобы привлечь внимание гоголеведов к оставшимся все еще невыясненным некоторым подробностям биографии Гоголя и активизировать поиск необходимых документов, которые, возможно, еще сохранились в архивах.

## Литература

- [1] Заболотский П.А. К биографии Гоголя в Полтавский период //Известия ОРЯС имп.АН, 1912, т.XVII, кн. II, с.1-27/; Иофанов Д.С. Н.В.Гоголь. Детские и юношеские годы. К., 1951.
- [2] Шенрок В.И. Материалы и биография Н.В.Гоголя. В. 4-х т. т.1. М., 1892.с.60.
- [3] Сочинения и письма Н.В.Гоголя. Редакция и биографический очерк В.В.Каллаша. СПб.,1909.
- [4] Заболотский П.А. Указ.соч.; Иофанов Д.С. Указ.соч.
- [5] Кулиш Н. Записки о жизни Гоголя. В 2-х т., т.1, М., 1856, с.
- [6] Заболотский П.А. Указ.соч., с.23.
- [7] Шенрок В.И. Материалы к биографии Н.В.Гоголя, т.1, с.100.
- [8] Гоголь Н.В. Полн.собр.соч. В.14 тт., т.10, М. -Л., 1940, с.12. В дальнейшем вся цитация гоголевского текста приводится по настоящему изданию, поэтому том и страницу указываем в тексте.
- [9] Иофанов Д.С. Указ.соч., с.124.
- [10] Иофанов Д.С. Указ.соч., с.124.
- [11] Иофанов Д.С. Указ.соч., с.125.
- [12] Щоголев П.Е. Из школьных лет Гоголя //Истор. вестник, 1902, февраль, с.510-511.

Денисов В.Д.

О генезисе исторического фрагмента "Кровавый бандурист" Н.Гоголя

Этот фрагмент предназначался автором в журнал "Библиотека для чтения"/1834.Т.2.0тд.1; с подзаголовком "Глава из романа", датой — 1832 и подписью "Гоголь"/. Однако 27 Февраля 1834 г. на заседании С.-Петербургского цензурного комитета цензор А.В.Никитенко охарактеризовал произведение как "картину страданий и унижения человеческого, написанную совершенно в духе новейшей французской школы, отвратительную, возбуждающую не страдание и даже не ужас эстетический, а просто омерзение", и комитет определил "удержать статью сию

при делах и о запрещении оной уведомить прочие цензурные комитеты" /Лит. музей. П., 1921. Т. 1. С. 352/. Впоследствии выяснилось, что немало важную роль в этом запрещении сыграл номинальный редактор журнала Н. И. Греч, буквально умолявший цензора, а скорее всего, не только его, не позволять публикацию "этой гнусной картины".

По-видимому, Гоголь какое-то время не оставлял надежды опубликовать "Кровавого бандуриста" полностью, и это название фигурирует в первом плане сборника "Арабески". Но уже во втором варианте плана, датирующемся августом-сентябром 1835 г., на этом месте появляется "Отрывок из романа". Фактически "Пленник. Отрывок из исторического романа", напечатанный в "Арабесках", — это фрагмент "Кровавого бандуриста" от начала фразы "Между тем отряд коронных войск... пировал от радости, что наконец схватил того, кто им был нужен!". Кроме того, в сборнике "Главу из исторического романа" и "Пленника" видимо связывало подстрочное примечание: "Из романа под заглавием "Гетьман"; первая часть его была написана и сожжена... две главы, напечатанные в периодических изданиях, помещаются в этом сборнике". Однако подобное указание возможно отнести не к "Пленнику", здесь впервые опубликованному, а к статье "Взгляд на составление Малороссии", ранее появившейся в Журнале Министерства Народного Просвещения /1834. №4. Отд. 2/ под названием "Отрывок из Истории Малороссии. Том. 1, книга 1, глава 1" и затем помещенной в состав 1-й части сборника вместе с "Главой из исторического романа". Подобным историческим очерком о Малороссии открывался роман Ф. В. Булгарина "Мазепа" /Спб., 1833. ч. 1./ С другой стороны, "Глава из исторического романа" и "Пленник. Отрывок из исторического романа" связаны не только жанровым определением, но и общей датой создания: 1830 г.

Замысел "Гетьмана" несколько прояснился после того, как были опубликованы найденные после смерти Гоголя в его бумагах "Несколько глав из неоконченной повести". Их главный герой — Тарас Острица, во многом напоминающий гетмана нереестровых Козаков Степана Острицу, героя антипольского восстания 1638 г., — возвращается в 1645 г. после долгих скитаний в родовое поместье вместе с запорожцами. Но его цель — не месть, не организация народного восстания. Он вернулся, чтобы повидать свою возлюбленную "Ганну-Галю" и увлечь ее с собой.

Неясно, был ли "Кровавый бандурист" самостоятельным художественным целым, или главой одноименного романа, или же какой-то частью "Гетьмана", как утверждает в примечании к "Главе из исторического

романа". Исключая явно проходной образ поляка-усаха, который затем появится в "Тарасе Бульбе", можно лишь предположить сюжетную связь финала, не вошедшего в "Пленник" с главами об Острице: переодетая поном девушка, схваченная поляками и вынужденная под пытками выговорить, и есть возлюбленная Острицы "Гануелчка-Галюночка", которая, покинув родительский дом, разделила судьбу героя /Ш, 713/, — но нельзя делать такой вывод на основании только "Пленника". Столь же проблематична его связь с "Главой из исторического романа". Их объединяет общее место действия — под Лубнами на Полтавщине — и условно-историческое время освободительной борьбы на Украине. Однако эти главы из исторического романа оказываются, по существу, не только автономны по сюжету и стилю, но помещены в разных частях "Арабесок".

Указания современников на "новейшую французскую школу" по отношению к гоголевскому фрагменту справедливы. "Неистово-кровавый" стиль, представленный в России конца 20-х — начала 30-х гг. переводами Ж. Жанена, Э. Гюго, Бальзака и пр., определяет тональность "Кровавого бандуриста", начиная с заглавия и до ужасного финала. В "Пленнике" образ человека с содранной кожей отсутствует, но остались "капли кровавого пота" на лице пленника, "могильно-страшное во внутренности земли" с "адскими гномами", "почти исполинского роста жабой", "человеческими костями" и по нем "лётавшими молниями ящериц" — все это приметы той школы французских романтиков, что усвоила и развивала в изображении "ужасной" действительности некоторые приемы готического романа. Как указывал В. В. Виноградов, органические черты этого стиля, "наружная оболочка" которого так "режет глаза" в данном фрагменте, будут в дальнейшем освоены и растворены поэтикой "Тараса Бульбы", "Невского проспекта" и "Портрета" /Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 94–100/.

При этом единственно схожим с "Кровавым бандуристом" по тематике, стилю и датировке произведением остается "Страшная месть" 1832 г., где мир "прошлого" с приметами XVI–XVII вв. был создан на основе преданий, поверий, песен, но по законам "кошмарного жанра". Чудесное, невероятное представало как ужасное: колдун и его жизнь отступника от козацкого мира — это страшное искажение и физической, и нравственной природы человека, сродни волку, это символ бесчеловечного, антихристианского.

Наоборот, в "Кровавом бандуристе" невероятно ужасны бесчеловеч-



ные муки героев-страдальцев — символ христианского возвышения духовного над телесным, искупительная жертва во имя национальной независимости. Этому соответствует изображение "страны, терпящей кровавые жатвы", храма и его настоятеля, Монастырских катакомб как "ино-го мира", разрушительного для тела и спасительного для души. На историческом фоне отрывка, в отличие от "Страшной мести", черты "неистового" стиля более литературны и не уравновешены собственно фольклорным материалом, хотя фольклорные параллели ведущих мотивов: поругание всего православного, подземный мир смерти, девушка-воин, бандурист — очевидны.

Столь же очевиден анахронизм датировки, ибо на Украине в 1545 г. не могло быть ни "рейстровых" войск, ни иезуитов, к тому же иной была вся общественно-политическая ситуация. Однако другие реалии, в частности наличник-забрало у пленника, и сама "средневековая" атмосфера отрывка не позволяют продвинуть границу его условно-исторического времени далее конца XVI в., когда начинается религиозно-политическое противостояние Польше. И потому имя "Остржаница", звучащее в финале, тем самым связывая его, на первый взгляд, с главами об Острице, может указывать и на уроженца г. Острог /"остржанина" — в польском произношении "остржаницы" /гетмана Павла /Северина/ Наливайко — руководителя козацкого восстания 1594–1596 гг., который "претерпел от Жолковского при Лубнах, на урочище Солонице, поражение" и был замучен в Варшаве в 1597 г. /Бантыш-Каменский Д.Н. История Малой России. Изд. 2-е. М., 1830. 4.1. С.4М/. Образ этого легендарного героя был освящен пером К.Рылеева в "Полярной звезде на 1825 год". У Гоголя он возникает затем на страницах "Тараса Бульбы": "...гетман, захваченный в медном баке... лежит еще в Варшаве".

Вышесказанное дает основания полагать, что в 1831–1832 гг. параллельно созданию "Страшной мести" Гоголь обрабатывал в "неистовом" стиле наброски исторического романа /другие главы или предшествующие им фрагменты, возможно, с другими героями-гетманами/. Один из набросков станет "Кровавым бандуристом" и будет соответственно датирован. Возможный намек на существование некоего большого исторического произведения /"для сказки моей нужно... три таких книжки"/ содержится в "Предисловии" ко 2-й части "Вечеров на хуторе близ Диканьки".

П. П. Кобзев

Винные конструкции с присоединительной связью в текстах Н. В. Гоголя

Присоединение — категория, существующая в двуединстве динамического и статического аспектов, сочетающая в себе структурные признаки и признаки поля. Проявление присоединительных отношений характеризуется градиентностью. Средства оформления присоединения полифункциональные, имеют усложненную смысловую структуру. Одни из них (специфичные присоединительные скрепы) образуют центральную зону, другие — находятся на периферии функционально-семантического поля присоединения (союзы, омонимичные сочинительным и подчинительным). Присоединение — особый прием построения текста и особый вид синтаксической связи. Оно формирует сложную синтаксическую конструкцию. Сложноподчиненную структуру отличает меньшая спаянность частей, поликоммуникативность, интонационная завершенность каждого из компонентов, односторонняя зависимость присоединенной части. Текст делится на блоки, состоит из биномов и многочленов. В нем могут сочетаться все виды синтаксической связи, но присоединительная определяется как доминирующая. Присоединительной связью, вопреки утверждению В. В. Виноградова и В. Л. Ринберг, могут объединяться предикативные части и их комплексы (блоки).

В гоголевских текстах биномы с присоединительной связью занимают центральное место в сравнении с остальными присоединенными единицами (25%). Присоединительными союзами (к тому же, да и, но и, а и, притом, причем, при всем том, а впрочем, да впрочем, а иначе, да ведь, да и то, да притом и, и вообще, и вдобавок) объединяются, как правило, две предикативные единицы или два предикативных комплекса (блока), один из которых (присоединительный) выступает как актуализированный, рематический. Кроме союзов сцеплению блоков способствуют анафорические элементы (указательные местоимения), лексические повторы, включенные во второй блок (или предикативную единицу).

Союзы не только средство связи частей конструкции, но и фиксаторы значения добавочности (коннекторы, экспликативы, семантические сигналы), изменений в коммуникативной перспективе высказывания, в его коннотативных характеристиках. Союз и синтаксическая пауза взаимодействуют, дополняют друг друга. Присоединенный компонент получает характер вставки, авторского комментария, поправки к опорной части

текста.

Существенную роль в корректировке семантико-синтаксических отношений выполняют союзные уточнители. Их семантика наслаивается на семантику первообразного союза. Между компонентами скрепы происходит распределение функций. Роль семантического сигнала, модификатора синтаксических отношений выполняет союзный уточнитель. При модификаторах значения союз факультативен. Лексема-коннектор сама по себе может выполнять союзную функцию. Конституирующим элементом частей с лексемами *ведь, впрочем, иначе* (наряду с союзом) является отрицание. Союзными комплексами выражается резкий переход от одной мысли к другой, меняется модальный план повествования, его субъективно-экспрессивная нюансировка, передаются разные оттенки присоединения по ассоциации, увеличивается число коммуникативных звеньев. По существу мы имеем дело с комбинацией двух коммуникативных единиц, с сочетанием предложений, а не со сложным предложением. Сегменты текста с сочетаниями *а впрочем, а ведь (да ведь), а иначе, а потому* имеют сложную смысловую структуру. В ней переплетаются семы сочинения, присоединения, подчинения. Идея соединения выступает в завуалированном виде. На первый план выдвигаются отношения, передаваемые союзными уточнителями. — причинно-следственные, уступительные, альтернативной мотивации, эксплицитного отрицания, контрастного присоединения, заключительно-разделительные, компаративно-присоединительные.

Специальные присоединительные скрепы формируют сложную структуру. Союз — организатор конструкции, ее грамматический центр. Для компоновки частей сложного синтаксического комплекса Н.В.Гоголь чаще других использует союз *да и* (43,5%). В отличие от сочетаний типа *а впрочем, а потому* союз *да и* сохраняет идею соединения. Им объединяются равноправные в синтаксическом отношении единицы. Он выполняет роль актуализатора, разбивает высказывание на два, придавая каждому особый семантический вес. Вторая часть конструкции накладывается на первую, передает добавочную информацию.

Бинарную структуру имеет один из блоков. Присоединительные отношения (добавочности, плюсования, корректировки) устанавливаются между его составными частями. Ведущая связь выделяется на обоих уровнях членения — при определении типа сложного предложения и грамматического статуса блока. Сложноприсоединенное предложение выступает как компонент бессоюзного или сложносочиненного предложения.

Бинарность блока сохраняется даже в том случае, когда между блоком и опорной частью текста вклинивается вставка, авторская вводная речь. Сравните: "Меня никто не знает, — говорил он сам себе, — да и кому какое до меня дело, да и мне тоже нет до них дела" ("Невский проспект"). — *О, я не хочу иметь роги! бери его, мой друг Гофман, за воротник, я не хочу, — продолжал он, сильно размахивая руками, причем лицо его было похоже на красное тукино его жилета (там же).* Конструкции с *причем* — это своеобразные примечания к основной части высказывания. Такую функцию лексема *причем* выполняет и при контактной связи предикативных частей: *Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник ("Шинель").* Если между составными частями высказывания сопоставительно-сопроводительные отношения, то лексема *причем* функционирует как наречие-союз и в выражении этих отношений не участвует: *- В виде Психей? (C'est charmant! - сказала мать, улыбнувшись, причем улыбнулась также и дочь ("Портрет").*

Бинарное строение имеет не только комплекс из двух предикативных единиц, но и ряд не параллельных членов (*возьму, и то из сожаления только, чтобы не провозился напрасно; Генералом, да еще и чужим; нахожу, и где же? Плакал, и то потому, что выпил лишней штоф водки*). В союз вступают глагольный или субстантивный член и присоединительный оборот. Присоединительная связь модифицирует подчинительную. Структура оборота многослойна, иерархична. Местоименные слова препозитивной части оборота проецируют придаточную часть. Она вычленяется при рассмотрении его состава. Присоединительными союзами сцепляются разнофункциональные члены (сказуемое и обстоятельство, дополнение и определение).

Речевой вариант языковой структуры представляют собой расчлененные (парцелированные) динамические конструкции, имеющие бинарное строение. Их функционирование подчиняется тем же закономерностям, что и функционирование нерасчлененных предложений. Парцелированная предикативная часть подвергается двойной актуализации. При парцелляции союз превращается в экспрессивный маркер добавочности. Усиливается роль суперсегментных факторов, прежде всего интонации. Парцелированные конструкции — это сдвинутые конструкции. Части которых размещаются на разных смысловых плоскостях. Парцелляция — не вид синтаксической связи, а особый прием построения текста, ак-

туализации звеньев свяной речи. Она ведет к разрядке высказывания, к разбивке его на несколько коммуникативных центров, используется писателями как стилистический прием. Парцеллированный компонент наделяется разнообразными коннотативными характеристиками, нередко имеет форму риторического вопроса, предложения-вывода, восклицательной структуры: **Да и откуда волялись такие комфорты!**; **Да и кто купит, не зная меня по имени!**; **Да и что за радость сидеть мамки на руках да портить фраки!**; **Да и к чему рассказывать о том, какие вещества горели и перегорали во мне?**; **Да и вам же совсем нек лицу танцы, ваша фигура не так стройна и легка!** **А деду это все равно, что голодному галушки.**

Наряду с союзом **да** и при парцеллировании текста Н.В.Гоголь широко использует коннектор **притом** и его сочетания с союзами **и**, **да**. Конструкция с **притом** имеет фиксированное значение добавочности.

В бинарной конструкции, как правило, объединяются предикативные единицы одного функционального плана. Такая структура обладает всеми присущими сложному предложению признаками. При сочетании разнофункциональных предикативных единиц (повествовательной и вопросительной) мы имеем дело с синтаксическим комплексом, лишенным признаков сложного предложения. Каждый из компонентов комплекса характеризуется интонационной завершенностью, особой полевой установкой. Такой синтаксический комплекс можно рассматривать как расчлененную (парцеллированную) структуру. Не случайно после разделительной паузы актуализированные сегменты текста довольно часто оформляются как риторические вопросы. Предложения включают в свою семантику значение негации, невозможности действия, составляют группу дебитивных инфинитивных или безличных предложений.

**Данич О.В.**

**Функционирование идиом поведения в тексте /на материале языка Н.В. Гоголя/**

Пребывание Н.В.Гоголя в стенах Нежинской гимназии оказало значительное влияние на его творчество. Написанные несколько лет спустя "Вечера на хуторе близ Диканьки" глубоко и опосредованно связаны с нежинским периодом, эта связь существует.

Н.В. Гоголь, будучи тонким ценителем языка, активно использовал свойства фразеологизмов в своих литературных произведениях. В каче-

стве иллюстрации мы приведем фрагмент предисловия к "Вечерам на хуторе близ Диканьки": "Это что за невидаль: "Вечера на хуторе близ Диканьки"? Что за "Вечера"? И швырнул в свет какой-то пасичник! Слава богу! еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого званья и сброду, вымарало пальцы в чернилах!"

Выделенная выше идиома обладает ярко выраженной внутренней формой. Напомним, что под внутренней формой идиом мы, вслед за В. Н. Теля, понимаем ассоциативно-образный мотивирующий комплекс, организующий восприятие языкового знака. Здесь внутренняя форма фиксирует некоторую ситуацию, а точнее ее фрагмент, имевший место в действительности, зафиксированный в художественной литературе. Эта ситуация переосмысливается так, что за ней закрепляются лишь существенные связи /пачканье пальцев чернилами при письме перьями/, превращается в квазистереотип, представляющий собой некий образец, обусловленный национально-культурным мировидением. Переосмысленная ситуация включается в виде фрагмента в языковую картину лингвокультурной общности восточных славян и используется для описания аналогичной ситуации, действия или состояния.

Например, **вымарать пальцы в чернилах** "что-либо написать" Внутренняя форма идиомы фиксирует реально существовавшие ранее особенности процесса писания чернилами и перьями. Пальцы действительно пачкались чаще всего выпачканными. Справедливо будет заметить, что данная идиома носит отрицательную эмотивную и аксиологическую оценку, что подтверждается приведенным выше контекстом. Само написание в данном случае художественного произведения /оценивается пренебрежительно, с некоторой долей уничижения, так как автором, по замыслу Н.В. Гоголя, является простой деревенский пасичник Рудый Панько, который тоже решил приобщиться к "пишущей братии". Этим обусловлен, на наш взгляд, выбор автором данной идиомы.

В повести "Вечер накануне Ивана Купала" Н.В.Гоголь, описывая поведение молодых парней на свадьбе, старающихся изо всех сил понравиться девушкам, употребляет идиому **рассыпаться мелким бесом**: "Как парубки, в высоких козацких шапках, в тонких суконных свитках, затянутых шитыми серебром поясами, с люльками в зубах, рассыпались перед ними мелким бесом и подпускали турусы". Говоря о внутренней форме идиомы **рассыпаться мелким бесом** "угодничать, заискивать с целью навоевать расположение кого-либо", следует отметить, что, согласно иерархии бесовства лебезили только низшие /мелкие/ бесы, поэтому дей-



ствия человека, ведущего себя подобным образом, получают отрицательную оценку. Но, помещая фразеологизм в данный контекст, автор сознательно сглаживает негативную окрашенность, по крайней мере, действия молодых людей трудно оценить как лживость, угодливость. И сама идиома выбрана, на наш взгляд, для того, чтобы показать силу желания и способы понравиться человеку противоположного пола, что совершенно естественно.

Таким образом, автор, помещая идиому в определенный контекст, может несколько трансформировать изначально присущие ей характеристики.

На этих примерах мы попытались показать, как функционирует в тексте идиома, обозначающая поведение.

Дело в том, что язык является наиболее тонким и чутким инструментом, органично реагирующим на любые изменения, происходящие с нацией-носителем языка. Наиболее ярко отражение жизни нации в языке прослеживается в номинативных единицах языка — лексике и фразеологии.

Одним из активных пластов фразеологии языка являются идиомы, обозначающие поведение. Под поведением мы будем понимать определенным образом организованную деятельность /взаимодействие/ живых организмов с окружающей средой, опосредованную как их внешней /моторной/, так и внутренней /психической/ активностью, /Рубинштейн, 1957; Выготский, 1960 и др./

Поведение связано с областью этических норм. Правильное поведение — это следование норме. Идиомы, обозначающие поведение, в силу его онтологического статуса, используются чаще всего не для описания действия, а для его квалификации с точки зрения субъекта речи.

Свойство фразеологических единиц нести в себе выражение субъективного чувства-отношения говорящего к миру, лицу или положению дел и способность к созданию экспрессивного воздействия на слушающего активно используется мастерами художественного слова, что мы и показали на примере фрагментов произведений Гоголя.

В заключение хочется отметить, что литературное наследие, оставленное Н.В.Гоголем, представляет неизмеримую ценность для лингвистического анализа любого плана.

Г.Н. Кондратьева

Синтез форм структурно-семантических категорий с семантической доминантой в произведении Н. В. Гоголя "Ночь перед рождеством"

К структурно-семантическим категориям с семантической доминантой относятся такие категории, у которых бинарность не осознаётся на уровне формальных средств выражения, система формальных средств их выражения не всегда характеризуется специализированностью, первой та же категории проявляются лишь в контексте.

Система структурно-семантических категорий с семантической доминантой не является закрытой и состоит из пяти основных блоков: 1 блок — персональность, темпоральность, пространство; 2 блок — обобщенность, определённость, неопределённость; 3 блок — обобщенность, общее, единичное, частное, особенное; 4 блок — обобщенность, собирательность; 5 блок — обобщенность, множественность.

Ядром рассматриваемой системы является категория персональности, которая объединяет вокруг себя "множество" категорий /что подтверждается принципом антропоцентризма в языке/, но теснее всего она связана с категориями темпоральности и пространства).

Синтез форм структурно-семантических категорий с семантической доминантой формирует многослойную семантику любого текста, в частности произведения Н.В.Гоголя "Ночь перед Рождеством."

Семантика текста — это его и формативное содержание, предполагающее фактический и смысловой план, то есть семантика текста всегда многослойна, поскольку есть поверхностная и глубинная семантика его.

Поверхностная семантика является достоянием фактического, содержательного плана, который отражается в определённой конфигурации /лат. configuratio внешнее целостное очертание, взаиморасположение каких-либо предметов, отсюда синтаксически упорядоченный ряд, модель построения текста/. Указанный текст имеет конфигурацию "автор-повествователь — юморист, фантазирующая личность."

Эта конфигурация предполагает определённые стилистические фигуры /лат. figura — внешние очертания, языковой афис, именно модель реализации структурно-семантических категорий/.

Первая стилистическая фигура "ведьма и чёрт" представляет автора-повествователя как фантазирующую личность, представившую искусное переплетение реального плана с ирреальным. Здесь находят свою реализацию формы категории особенного, которыми являются лек-

семь "ведьма," "чёрт," а также лексические комплексы "ведьма верхом на метле," "А ведьма между тем поднялась так высоко," "чёрт крался потихоньку к месяцу," "чёрт украл месяц и т.п.

Антитеза "прекрасное, праздничное, возвышенное, чистое, доброе в жизни — безобразное, мрачное, грязное, злое в жизни" находит реализацию в этой стилистической фигуре, ср.: "Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звёзды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа" — "А ведьма между тем поднялась так высоко, что одним только чёрным пятнышком мелькнула вверх, но где ни показывалось пятнышко, там звёзды, одна за другою, пропадали на небе. Скоро ведьма набрала их полный рукав. ...Между тем как чёрт крался потихоньку к месяцу... В Диканьке никто не слышал, как чёрт украл месяц."

Вторая стилистическая фигура "кузнец Вакула — красавица Оксана" утверждает линию, намеченную в первой стилистической фигуре, в первом компоненте антитезы "прекрасное, праздничное, возвышенное, чистое, доброе в жизни." лексемы "Оксана," "Вакула," "парубок," "красавица" являются фермами выражения категории единичности, которые проступают на фоне форм категорий общего, ср.: "парубки и девчата - кузнец Вакула и Оксана."

Третья стилистическая фигура "Солоха и ее гости" продолжает линию, намеченную в первой стилистической фигуре, во втором компоненте антитезы "безобразное, мрачное, грязное, злое в жизни," но автор-повествователь как юморист показывает все, что связано с ложью и нечистоплотностью в юмористическом плане, беззлобно, поскольку семьи "добро" и "добродетель" являются главными в глубинной семантике текста.

Четвёртая стилистическая фигура "кузнец Вакула и чёрт" отображает борьбу сил добра /в лице кузнеца Вакулы / и зла /в образе черта/, см.: "Тут, схвативши хворостину, отвесил он ещё три дара, и бедный черт принужден бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель." В данном случае можно отметить тесное переплетение форм категорий единичного и особенного, ср.: "Вакула и чёрт." Одной из форм категории особенного являются метафора и гипербола, что проявляется в рассматриваемой стилистической фигуре, см.: "...бедный черт принужден бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель."

Пятая стилистическая фигура "сентенционная" содержит формы категории обобщенности, поскольку в ней ярче отражается концепту-

альная платформа автора-повествователя, см.: "Итак, вместо того чтобы привести, соблазнить и одурачить других, враг человеческого рода был сам одурачен." Данная стилистическая фигура представляет собой синтез реального и ирреального при представлении категории личности. Концептуальная платформа автора-повествователя зиждется на провозглашении торжества добра над злом, утверждение добра.

Синтез форм структурно-семантических категорий с семантической доминантой позволяет четче выразить поверхностную и глубинную семантику текста.

О.А. Лисица

Категория личности в произведении Н.В.Гоголя "Ночь перед Рождеством"

Категория личности относится к структурно-семантическим категориям с семантической доминантой и определяется следующим образом: "категория личности - компонент языка и речевой семантики, характеризующийся семемами "деятель/косвенный намек на деятеля", "герой повествования", "автор-рассказчик и его всесторонняя характеристика". (Кондратьева Г.Н. Категория личности в немецком языке. // Герменевтика. Стилистика. Рыторыка. Материалы первой научной конференции. - Минск, 1993, с. 37). Из определения следует, что категория личности имеет две формулы: 1) "person" и 2) "non person", это указывает на ее бинарность.

Категория личности широко представлена в творчестве Н.В.Гоголя. Рассмотрим формы ее проявления в повести "Ночь перед рождеством", где в первых строках читаем: "Последний день перед рождеством прошёл. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звёзды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа" (Гоголь Н.В. Ночь перед рождеством. Вечера на хуторе близ Диканьки. - М.: Детская литература, 1966, с. 95).

В приведенном описании категория личности предстает в формуле "non person", а именно: в стилистической фигуре "состояние природы — состояние автора", где на первый план выдвигается не сама персона, а ее состояние, которое передается через состояние природы, что является косвенным указанием на лицо. Семантическая диада "природа — люди" представлена следующими лексическими комплексами: "зимняя

ясная ночь", "звезды, величавый месяц," — "добрые люди", "все, кто славит Христа".

Этому описанию можно противопоставить следующее: "Тут через трубу одной хаты клубами повалился дым, пошел тучею по небу, и вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле" (Гоголь Н.В. Ночь перед рождеством. с. 96). Диада "природа-человек" также указывает не только на чувства, но и характер героев, как положительных, так и отрицательных. Ср.: "добрые люди", "ясный месяц" и "клубы дыма", "туча", "ведьма верхом на метле". Так, из множества описаний природы, людей, конкретных героев, их речи и поступков поэтапно складывается семантика категории персональности. Благодаря ей можно представить образ великого Гоголя, ибо его концептуальная платформа проявляется и в мировосприятии героев и их оценке.

Оценка героев выражается в произведении Н.В. Гоголя в следующих стилистических фигурах:

- 1) "автор-повествователь и persona-grata";
- 2) "автор-повествователь и герой повествования";
- 3) "persona-grata и герой повествования".

Характеристика героев выражается также в стилистических диадах, например: "Оксана — кузнец Вакула", которая является референтной и характеризуется семами "один", "известный", конкретный". Этой диаде противопоставлена другая, которая связана с фантастическими образами "ведьма — черт": "Тут черт ... пустился нашептывать ей на ухо то самое, что обыкновенно нашептывают всему женскому роду". В представлении персональности здесь проявляется сема "каждый", "всякий", "любой", "неизвестный", "типичный". Таким образом, категория персональности — это структурно-семантическая категория, имеющая многослойную семантику.

### И.В. Шапочка

#### Категория темпоральности в произведении Н.В. Гоголя "Ночь перед Рождеством"

Категория темпоральности является структурно-семантической и имеет формы своего проявления как на лексическом, морфологическом, синтаксическом языковых уровнях, так и в тексте. Указанная категория это структурно-семантическая категория с семантической доминантой, семантическая структура которой включает семы "эпоха", "время года",

"годы", "месяцы", "дни", "часы", "минуты" (Кондратьева Г.Н. Текстовый фрагмент, его генезис).

В произведении Н.В. Гоголя "Ночь перед Рождеством" темпоральность предстает в трех формах:

а) реальная темпоральность, которая реализует сему "20 век". Указанная сема открыто никак не проявляется в тексте, а лишь на уровне его глубинной семантики. Современный читатель — представитель 20 века, он судит об изображенном в произведении с позиции сегодняшнего дня и делает вывод о том, что описываемые песни, колядки, присказки возникли и развивались постепенно, вместе с развитием народа, их носителя;

б) реальная темпоральность, реализующая сему "19 век". Данная сема находит свое воплощение во всем тексте произведения: в описаниях интерьера, элементов одежды, в речи героев, в таких реалиях как названия должностей, денежных единиц и т.п. "Теперь же я заседатель, и подкоморной отсмалили себе новые шубы из решетилловских смушек в сукошную покрывашку. Канцелярист и волостной писарь третьего году вошли синей китайки по шести гривен аршин. Пономарь сделал себе нанковые на лето шаровары и жилет из полосатого гаруса". "Вы поглядите на меня: как я плавно выступаю: у меня сорочка шита красным шелком. А какие ленты на голове! Вам век не видать богаче валуна!" (Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством);

в) ирреальная темпоральность, связанная с действиями мифического существа — черта. Он может в одно мгновение превратить день в ночь. за несколько минут перенестись из села в Петербург, изменяя обычный ход времени: "Вези меня сей же час на себе! Слышишь. неси. как птица! — Куда? — произнес печальный черт. — В Петербург, прямо к царю! И кузнец обомлел от страха, чувствуя себя поднимающимся в воздух". "Черт, перелетев через шлагбаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне среди улицы". "Черт в одну минуту похудел и сделался таким маленьким, что без труда влез к нему в карман. А Вакула не успел оглянуться, как очутился перед большим домом" (Гоголь Н.В.). Ирреальная темпоральность позволяет воспринимать это произведение как сказочное, народное, лубочного характера, яркое, красочное, необычное.

Таким образом, темпоральность в анализируемом тексте выражается своеобразно, с максимальной степенью конкретности, известности. Сема "эпоха" актуализируется в лексемах, символизирующих 19 век (интерьер,



одежда, речь, реалии быта); сема "время года" — прежде всего лексемой "зима", сема "время суток" — лексемами "день", "вечер", "ночь".

Формы категории темпоральности позволяют лучше понять идейно-смысловое содержание текста, а также способствуют определенной оценке читателем самого произведения.

**Л.И. Ярцева**

### Категория взаимности в произведении Н. В. Гоголя "Ночь перед рождеством"

"Категория взаимности — структурно-семантическая категория с семантической доминантой, характеризующаяся семами: "общий для обеих сторон", "обоюдный", "обусловленный один другим", "связанный один с другим", "ответное чувство любви, симпатии". / Г.Н. Кондратьева. Общественность как структурно-семантическая категория в современном русском языке". - М: МГУ, 1994. - С. 320/.

Формы категории взаимности находят яркое выражение в произведении Н.В. Гоголя "Ночь перед Рождеством", в котором реализуются семы указанной категории:

а/ сема "общий для обеих сторон", например: их кумовья,

б/ сема "обоюдный": супруг /кум/ — супруга /кумова жена/, кузнец Вакула — Оксана,

в/ сема "обусловленный один другим": художник — его картина /кузнец Вакула — его картина/, молодой козак — веселая песня, которую он сложил,

г/ сема "связанный один другим": Солоха — Чуб, кум — козак Чуб, черт — ведьма, Пацюк — миска с галушками,

д/ сема "ответное чувство любви, симпатии": взаимная любовь /Оксаны и Вакулы /.

Лексемы, взятые в отвлечении от контекста, не соотносятся с конкретными и известными лицами, формируют у читающего и слушающего субъективные представления о деятеле, следовательно, можно говорить о равной степени "конкретности" и "известности" предмета речи/мысли в переселенных лексико-семантических группах.

Максимальная степень "неизвестности" и "неконкретности" свойственна указанным лексемам, когда они являются наименованиями общего характера типа "семья", "родители" "дети", например: "...а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и

говорили. ...И дитя, удерживая слезинки, косилось на картину и жалось к груди своей матери".

Средняя степень "неизвестности" и "неконкретности" отмечается в лексемах с инвариантом "обоюдный", когда они образуют лексические комплексы местоименно-субъектного типа, например: сын ее Вакула, его дочка. "... он знал, что богатый козак Чуб приглашен дьяком на кутью, а между тем его дочка, красавица, на всем селе, останется дома, а к дочке, наверное, придет кузнец..." Предыдущий контекст помогает воспринять хотя и субъективное, но вполне определенное представление о персоне, поэтому слова с семой "обоюдный" /Оксана — кузнец/ приобретают вполне конкретную и известную семантику.

Минимальная степень "неизвестности" и "неконкретности" свойственна лексемам указанной тематической группы, когда они образуют лексические комплексы с именами собственными, например: мать кузнеца Вакулы. "Мать кузнеца Вакулы имела от роду не больше сорока лет... Однако ж так умела причаровать к себе самых степенных Козаков, что к ней хаживал и голова, и дьяк, и козак Корний и Чуб..."

Таким образом, семантика категории взаимности имеет многообразие лексических форм своего выражения в тексте, которые связаны с представлением персоны, а также с различной степенью ее "известности" и "конкретности". Эти формы помогают лучше представить описываемые образы и точнее понять семантику языковых единиц.

**А.И. Михайлова**

### Категория "пространства" в произведении Н.В. Гоголя "Ночь перед Рождеством"

"Категория пространства" — структурно-семантическая категория с семантической доминантой, компонент языковой и речевой семантики, в семантическую структуру которой входят семы "природа", "интерьер", "место действия" (Г.Н. Кондратьева, Структурно-семантические категории как текстовый феномен // филология, 1996 №1 -с.10), Она имеет своеобразные формы выражения в произведении Н.В. Гоголя "Ночь перед Рождеством":

1. **Языковые формы с семантикой "реальное пространство":**

а) "населенный пункт": "Последний день перед Рождеством прошел. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело

колядовать и славить Христа. Морозило сильнее, чем с утра; но зато так было тихо, что скрип мороза под сапогом слышался за полверсты. Еще ни одна толпа парубков не показывалась под окнами хат... " (Н.В.Гоголь, "Ночь перед Рождеством") Сема "населенный пункт" способствует более точному воспроизведению текста, вызывает определенное представление о месте действия;

б) "место пребывания с ограниченным пространством": "Солоха высыпала уголь в кадку из другого мешка, и не слишком объемистый телом дьяк влез в него и сел на самое дно, так что сверх можно было насыпать с полмешка угля" (Н.В.Гоголь, Ночь перед Рождеством). В приведенном примере форма категории пространства способствует комическому восприятию действий героев, смотри: дьяк и место его пребывания "мешок";

в) "место жилья": "Проезжая через Диканьку блаженной памяти архiereй, хватая место, на котором стоит село, и, проезжая по улице, остановился перед новою хатою.

— А чья эта такая размалеванная хата? — спросил преосвященный у стоявшей близ дверей красивой женщины с дитятей на руках.

— Кузнеца Вакулы! — сказала ему, кланяясь, Оксана, потому что это именно была она.

— Славно! — славная работа! — сказал преосвященный, разглядывая двери и окна.

А окна все были обведены кругом красной краской; на дверях же везде были козаки на лошадях, с трубками в зубах" (Н.В.Гоголь. Ночь перед Рождеством). Описание жилья как форма категории пространства способствует выражению определенной характеристики главного героя, кузнеца Вакулы; в данном случае формы категории пространства переплетаются с формами категории персональности;

2. Языковые формы, реализующие сему "иереальное пространство":

а) "небосвод — как место пребывания героев": "Все было светло в вышине. Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. Все было видно, и даже можно было заметить, как вихрем пронесся мимо их, сидя в горшке, колдун; как звезды, собравшись в кучу играли в жмурки..." (Н.В.Гоголь. Ночь перед Рождеством);

б) "категория пространства как место пребывания мифических героев": "Но торжеством его искусства была одна картина, в которой изобразил он святого Петра в день страшного суда, с ключами в руках,

всплывшего из ада злого духа; испуганный черт шатался во все стороны, предчувствуя свою погибель..." (Н.В.Гоголь. Ночь перед Рождеством). Ирреальные формы категории пространства способствуют созданию сказочности, необычности поведения героев, а также комическому восприятию их действий.

Таким образом, категория пространства способствует тому, что автору удается в комической, а порой и гиперболической форме описать обычаи и нравы украинского народа, сформировать у читателя определенное представление о славянской культуре и ее истоках.

Н. Н. Арват

Ритмообразующие средства в художественной прозе Гоголя ("Старосветские помещики")

Ритмичность художественной прозы отмечена давно. Она создается особой лексико-синтаксической организацией текста и связана прежде всего с авторским замыслом, предметом изображения, с манерой изложения. Изучая ритмику разных художественных текстов, исследователи установили, что ритм закладывается в текст автором при написании произведения как одно из художественно-образительных средств, и он должен восприниматься при чтении. [1] Ритм не только по-своему обогащает прозу, будучи как бы ее "музыкальным сопровождением", он обогащает текст новым смыслом, гармонируя со словесно выраженным содержанием. Автор может по-разному строить пейзажную картину, изображать ситуацию действия, развивать диалог, выражать размышление и др.; ритмы этих фрагментов зачастую не совпадают, так как автор учитывает необходимость гармонии содержания и формы. Ритм в прозе относится к области формы, хотя имеет прямую связь с содержанием. Наши наблюдения над ритмической организацией повести "Тарас Бульба", рассказа "Майская ночь, или Утопленница" убеждают в том, что в художественной прозе Гоголя ритм играет одну из важных ролей [2]. В творческом наследии Гоголя повесть "Старосветские помещики" занимает особое место. По словам А.С.Пушкина, это "шутливая, трогательная идиллия, которая заставляет смеяться сквозь слезы грусти и умиления" [3]. Героев повести характеризует неподвижность и бездеятельность физическая и духовная, они "только пили и ели и потом умерли" [4], тем не менее Гоголь заставляет читателя чуть ли не плакать о них. В этом великое мастерство писателя.

Повесть представляет собою лирическое воспоминание о милой сердцу уходящей из жизни старине. В повести ретроспективно воссозданы живые картины быта мелкопоместных глубоко провинциальных дворян, живущих в родовом поместье на хуторе, оторванных от большого мира и погруженных в каждодневные хозяйственные заботы. Текст такого содержания, естественно, отличается своими ритмами от текста повести "Тарас Бульба", описывающей бурную, активную жизнь запорожских казаков.

Лирически окрашенное вступление в рассказе о помещиках Товстогубах погружает читателя в мир, к которому принадлежат герои, "добрые старички и старушки". Вступление задает повести минорно-элегический ритм, который выдерживается до конца. Этот ритм характеризуется волнообразным равномерным движением, передающим состояние спокойствия и тишины. Это общее ритмическое полотно, отражающее бездельность, на фоне которой происходит мелкая, хозяйственная суета вокруг всепоглощающих домашних забот.

Основной фоновый ритм и лирический настрой задается первыми абзацами с единоначалием обширных фраз "Я очень люблю...", "Я иногда люблю сойти...", "Я отсюда вижу". Многочленность, тяжеловесность этих описательных фраз, их статичность создает ритм замедленности, что вполне отвечает авторскому замыслу: воспривести картину тихой идиллии в малороссийской "глубинке".

"— Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими, которые, как дряхлые живописные домики, хороши своею простотою и совершенною противоположностью с новым гладеньким строением, которого стен не промочит еще дождь, крыши не покрыла зеленая плесень и лишенное щекатуры и крыльцо не выказывает своих красных кирпичей" [5].

Основной ритмичной замедленности является лексико-синтаксическая организация фразы. Здесь взаимодействуют синтаксические и просодические средства: 1) повтор союзного слова **который**, открывающего придаточные части; 2) синтаксический параллелизм структур в последней придаточной части (не промочит еще дождь, не покрыла зеленая плесень); 3) чередование акцентных рядов в синтагмах первой части — от восходящего к равномерному и нисходящего к равномерному ("Я очень люблю | скромную жизнь | тех уединенных владельцев | отдаленных деревень...") (112-11-142-33) создает мягкое волнообразное движение, гар-

монизирующее с лирическим настроением автора; 4) **звукосочетания** [ш'ш'] (еще дождь), [л'о-л'э] (зеленая плесень), [рк-кр] (щекатурка-крыльцо-красных кирпичей) поддерживают отрицательное эмоциональное отношение к "новым гладеньким строениям"; 5) **ритмизирующее чередование** [ош-о] в синтагмах "уединенных владельцев отдаленных деревень" придает волнообразность.

Во второй сложной фразе вступления находим аналогичный ритм спокойного волнообразного движения, созданный в основном синтаксическими средствами: однородными членами предложения с зависимыми от них причастными оборотами. Далее следуют две сложные фразы с массой однородных ритмичных компонентов, перечисляющих то, что представляется автору в воспоминаниях ("Я отсюда вижу низенький домик... За ним лиственчатая черемуха..." с.5-6).

Итак, автор выразил свое отношение к предмету речи системой словных, многоступенчатых фраз с богатым набором ритмических средств, причем выразил так ярко и красочно, что оно неизменно передается читателю, покоряет его. Ритмизированное начало располагает к восприятию описанного образа жизни как спокойного, равномерного, естественно обусловленного существования в представленных обстоятельствах. Здесь гармонируют условия жизни и характеры людей. В дальнейшем повествовании авторское отношение неоднократно выражается во фразах "Я люблю (скрып дверей)" (с.9) "Я любил (бывать у них)" (с. 18), и этот повтор, являющийся сквозным, мы рассматриваем как факт текстового ритма, имеющий концептуальное значение.

Тут же, во втором абзаце текста, автор выражает грусть по поводу нарушения той размеренно-спокойной жизни и исчезновения "добрых стариков и старушек" — "Грустно, мне заранее грустно" (с.6). И это чувство грусти также неоднократно выражается в дальнейшем повествовании ("Я с грустью подъехал к крыльцу..." (с.24)). Данный повтор, как явление текстового ритма, также относится к концептуальным. В нем выражается ностальгия по приятной и любимой старине.

К лексическим ритмическим повторам сквозного характера мы относим также повторы глагола **спать** и глаголов-синонимов **есть** (кушать). Они употребляются неоднократно в применении к разным лицам, что поддерживает общее впечатление востойного образа жизни в указанном тихом, отдаленном уголке.

Ритмическая функция "спать" в том, что он употребляется всегда в конце фразы, принимает логическое ударение и образует с предшеству-



кощим глаголом и союзом и единую бинарную группу типа "...и спали" ("...Комнатный мальчик... если не ел, то уж, видно, спал"[10] "...девки большею частию бегали на кухню и спали"[10]. "кучер не в состоянии повортнуть языкам... и отправился на кухню спать [11], после ужина тотчас отправлялись спать"[14], ваш кучер..., верно, нахлобачился и спит где-нибудь [16] и др.).

Что касается частотности глаголов группы *есть* (кушать), то здесь прежде всего надо отметить, что тема еды — первая и важнейшая в диалогах хозяев, которые "любили покушать" (Чего бы покушать?) Не пора ли закусить? А вот попробуйте арбуз.. Чего бы поесть? Не лучше ли вам съесть чего-нибудь? и др.) Я обедался... (автор), дворян жрала..., готовность угостить вас всем и мн.др.

Повторы глагола *спать* и глаголов со значением *есть* (кушать), отражающие основное занятие обитателей хутора Товстогубов, мы также относим к концептуальным.

Основным средством создания ритмичности прозы является синтаксическая организация повествования. Здесь отмечаются синтаксический (конструктивный) параллелизм, полный (одинаковые члены предложения и порядок слов) и неполный (наличие одинаковых членов предложения) и ряды однородных членов предложения, создающих ритмичность фрагмента фразы. Так, представляя читателю героев повести, автор использует синтаксический параллелизм. Здесь "работает" однотипное построение фраз и актуальное членение. — "Афанасию Ивановичу | было 60 лет, || Пульхерии Ивановне | 55" [с. 6]. Афанасий Иванович | был высокого роста [с.6]. Пульхерия Ивановна | была несколько серьезна...". "Они никогда не говорили друг другу ты, но всегда вы. Вы, | Афанасий Иванович, || вы, | Пульхерия Ивановна. Они никогда не имели детей..." [с.7]. Отметим, что ритмизирует текст одинаковое отчество героев.

Описывая хозяйственную деятельность Пульхерии Ивановны, Гоголь употребляет множество однородных членов предложения, которые создают ритмичность не только своим наличием, но и сходной грамматической и словообразовательной формой.

— Хозяйство Пульхерии Ивановны состояло в беспрестанном отпирании и запирании кладовой, в солении, сушении, варении бесчисленного множества фруктов и растений... Всей этой дрянью наваривалось, насаливалось, насушивалось такое множество... [с.11]. "...никогда почти не снимался с железного треножника котел или медный таз с вареньем, желе, пастилою, деланными на меду, на сахаре... кучер

приводил водку на персиковые листья, на черемуховый цвет, на лимонотысячник, на вишневые косточки" [10-11]. "Комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена сундуками и ящиками, ящичками и сундучками"[9] и др.

В ряды однородных членов подбираются часто слова с однотипным значением: перечень их создает волнообразность и объединение. Ритмичный фрагмент подкрепляет значение обилия, множества, частоты (в отношении к предметам), а также значение постоянной занятости, усердия, заботливости (в отношении к действиям).

К синтаксическим средствам ритмичности текста относится единоначалие предложений. Оно создает своеобразное единство фрагмента и служит экспрессивным средством. — "Множество узелков и мешков с семечками цветочными, огородными, арбузными, висело по стенам. Множество клубков с разноцветною шерстью, лоскутков, старинных платочков... уложены были..." [с.9]. "Множество народа всякого звания наполнило двор, множество гостей приехало на похороны" [с.23]. Он весь покорился своему душевному убеждению, что Пульхерия Ивановна знает его; он покорился с волею послушного ребенка, сохнул, кашлял, тая как свечка (с. 27). Характерно, что такого типа двойной повтор всегда является контактным и играет роль усилителя значения, поэтому возникающий ритм имеет экспрессивно-усилительную функцию.

Текстовый ритм может создаваться также единоначалием абзацев. Абзацы одинаковой структуры являются показателем семантической одноплановости абзацев, их объединении в один текстовый фрагмент. Такие фрагменты могут иметь внутренний ступенчатый ритм (в каждом абзаце и даже в предложении), но могут ограничиваться одним внешним ритмом заголовка с последовательным углублением темы. Таких ритмичных фрагментов в тексте два.

I. Отношение автора к предмету рассказа выражено в первых двух абзацах. Их зачины однотипны, представляют собою двусоставные структуры с субъектным компонентом на первом месте: 1 — "Я очень люблю скромную жизнь."; 2 — "Я до сих пор не могу забыть двух старичков..." [5-6].

II. Описание жилища Товстогубов дано в 5 абзацах, их зачины также двусоставные структуры, но с предметным подлежащим:

1 — "Комнаты домика, в котором жили старички, были маленькие, низенькие..." [8]; 2 — "Комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена..."; 3 — "Но самое замечательное — поющие двери..."; 4 — "Сту-

ля в комнате были деревянные..."; 5 — "Девичья была набита...". Такие ритмообразующие абзацные зачины наделяны двойной функцией.

Однотипные зачины возможны для предложений внутри абзаца. В таком случае повторяющийся зачин становится сквозным для абзаца, он также наделяется двойной функцией: ритмообразующей и семантически скрепляющей (как средство межфазовой связи). Такие ритмичные абзацы чаще являются субъектно-характеризующими. В данной повести в такой форме Гоголь дает характеристику героя. — "Он всегда слушал с приятною улыбкою гостей... Он не принадлежал к числу тех стариков... Он, напротив, расспрашивал вас... Тогда лицо его дышало добротою" [с.8]

Своеобразный ритм отличает диалогическую речь героев. Диалоги Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны обычно состоят из трех частей: Афанасий Иванович — (тема) — Чего бы закусить? (Не пора ли поесть?) и подобн.

Пульхерия Ивановна — (раздумье) — Чего бы теперь закусить? (поесть?) А вот... (и предлагает что-либо).

Афанасий Иванович соглашается — И то хорошо.

Ритмичность диалогов заключается 1) в разговорном ритме реплик (чередовании ударных и безударных слогов в фонетических словах синтагм), 2) в их постоянном трехкомпонентном составе (причем раздумья и предложения Пульхерии Ивановны могут варьироваться). В репликах-раздумьях Пульхерии Ивановны обычно присутствует повтор вопроса, заданного Афанасием Ивановичем, но он произносится с иной интонацией. Постоянным является авторское заключение ("И вдруг появилась скатерть с пирожками и рыжиками" "И все это было приносимо и съедается"). Диалоги имеют внешний общий структурный ритм (трехчастность и авторское заключение), а также внутренний (реплики-повторы, акцентные ряды).

Характерный ритм присущ и беседам развеселившегося Афанасия Ивановича, когда он пытается подшутить над Пульхерией Ивановной или слегка ее "попугать". В тексте представлены беседы о пожаре (А куда мы перейдем, если сгорит дом?), о войне (Вот я пойду на войну!), о кошках и собаках. Они построены в обычном устно-разговорном ритме, с присущими непринужденной беседе частицами, свободным словоупотреблением, за которым стоит разговорная интонация и просматривается настроение и эмоциональность говорящих. Во всех случаях беседа заканчивается такими замечаниями автора: "Но Афанасий Иванович, довольный тем, что подшутил над Пульхерией Ивановной, улыбался, сидя на

своем стуле" [с.15], "Но Афанасий Иванович, довольный тем, что несколько попугал Пульхерию Ивановну, смеялся, сидя согнувшись на своем стуле" [с.17]. "Впрочем, Афанасию Ивановичу было все равно, что кошки, что собаки, он для того только говорил так, чтобы немножко подшутить над Пульхерией Ивановной" [с.19]. Присущие свободной беседе лексико-грамматические повторы и авторские замечания создают определенный ритм с внешним (обшеструктурным) и внутренним выражением.

Особый ритм отмечает речь Пульхерии Ивановны во время потчевания своего гостя. Рекомендую гостю различные наливки и блюда, Пульхерия Ивановна сообщает об их лечебных качествах. При этом употребляется устойчивая модель, повторение которой создает определенный ритм. — "Вот это, — говорила она, снимая пробку с графина, водка, настоянная на деревий и шалфей. Если у кого болят болячки или поясница, то очень помогает. Вот это на золототысячник; если в ушах звенит и по лицу лишай делается, то очень помогает..." и т.д. [с.17].

К синтаксическим средствам создания ритмичности текста относятся периоды, простые, но чаще сложные предложения с однородными единицами. Ритм сложных периодов, выражая интонационное повышение и понижение, заключается в волнообразном движении, поддерживающем значение повторяемости событий (действий), их частотности.

"Но сколько ни обкрадывали приказчик и войт, как ни ужасно крали все во дворе, начиная от ключницы до свиней, которые истребляли страшное множество слив и яблоч..., сколько ни клевали их воробы в воробы, сколько вся дворня ни носила гостинцев своим кумовьям в другие деревни..., сколько ни крали гости, флегматичные кучера и лакеи, —|| но благословенная земля производила всего в таком множестве, Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне было так мало нужно, что все эти страшные хищения оставались вовсе незаметными в хозяйстве" [с.12].

"Нет, это не те слезы, на которые обыкновенно так щедры старички, представляющие вам жалкое свое положение и несчастья; это были также не те слезы, которые они роняют за стаканом пуншу; нет! это были слезы, которые текли не спрашиваясь, сами собою, накопляясь от едкости боли уже охладевшего сердца" [с.26].

В данном периоде ритмичность, созданная конструктивно-лексическим повтором, связана с усилением и уточнением оценки факта. Построенный по принципу фольклорной троицы, период содержит два отринания и

одно утверждение, при этом раскрывается качественно-содержательная сторона каждого компонента периода (при каждой главной единице есть определительная придаточная).

К явлениям текстового ритма относим повтор (приблизительный) ситуаций, вызвавших размышления о предстоящей смерти сначала у Пульхерии Ивановны, затем у Афанасия Ивановича. Сущность этих фактов в их необычности и вмешательстве в ровное, спокойное течение жизни. Пульхерию Ивановну смутило и заставило задуматься о роковом значении необычное поведение кошки, а Афанасию Ивановичу послышался в саду зовущий его голос покойной Пульхерии Ивановны. В обоих случаях последовала уверенность в скорой смерти, что и произошло. Первая ситуация (с Пульхерией Ивановной) опиралась на реальный жизненный случай, вторая была создана писателем. Сходство их отмечали все современники Гоголя. Мы отмечаем их сходство как факт текстового ритма.

Наиболее ярким средством создания ритма является лексический повтор эмоционально-усилительного значения. Эти повторы располагаются контактно в одном предложении, их возрастающая эмоциональность выражается часто в вариативности сочетания лексических компонентов.

"Жизнь этих скромных владетелей так тиха, так тиха" [с.5]. "На лицах их написана такая доброта, такое радушие и чистосердечие..." [с.6]. "На лице и в глазах ее было написано столько доброты, столько готовности угостить вас всем, что было у них лучшего..." [с.7]. "Он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно..." [с.23]. "Он сидел бесчувственно, бесчувственно держал ложку..." [с.25]. Различное волнообразное движение придают фразам повторы союзов. — "Их лица мне представляются и теперь иногда в шуме и толпе среди модных фраков, и тогда вокруг меня находит полусон и мерещится былое" [с.6]. "Да и ваш кучер..., он такой тендитный да маленький, его всякая кобыла поьбет, да притом теперь он уже, верно, наклюкался и спит где-нибудь" [с.16].

Повтор союзов при однородных членах усиливает ритмичность фразы: "...так что вдруг были слышны и флейта, и бубны, и барабан" [с.11] В заключение отметим, что стилю гоголевского повествования в повести "Старосветские помещики" присуща определенная ритмичность. Она служит прежде всего выражению авторского отношения к описанному явлению. В повести преобладает равномерный волнообразный ритм, связанный с ретроспективным взглядом автора на уходящий мелкопоместный быт. Ритм служит одним из художественно-образовательных средств, он поддерживает смысл фразы своими средствами. Ритмичность

создается в основном синтаксическими и просодическими средствами, которые часто взаимодействуют.

## Литература

- [1] Черемисина Н.В. Ритм и интонация в русской художественной речи. Автореферат докторской диссертации. М., 1971.
- [2] Арват Н.Н., Эстетическая функция ритма в прозе Гоголя ("Майская ночь, или Утопленница"). // Микола Гоголь і світова культура. Київ-Ніжин. 1994; Ритм в повести Гоголя Тарас Бульба" // Література та культура Полісся, вип. 7, Ніжин, 1996.
- [3] Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8 томах. М., 1984, т.2, с.307.
- [4] Белинский В.Г. О русской повести и повестях Гоголя. // Белинский В.Г. Избранное (в 2-х т). М., 1959, т.1, с.150.
- [5] Цитируем по книге: Н.В. Гоголь. Собр. соч. в 8 томах. М., 1984, т.2. В дальнейшем указываем страницы.

Н.А. Бондарь

Словообразовательные типы имен прилагательных в повести Н. В. Гоголя "Старосветские помещики"

Творчество Н.В. Гоголя постоянно находится в центре внимания исследователей, характеризующих языковые явления в произведениях с разных сторон. Наблюдения, проведенные на материале повести "Старосветские помещики", показывают, что имена прилагательные в ней представлены достаточно широко.

Согласованные определения, выраженные именами прилагательными, обычно более образительны, чем определения несогласованные. Чрезвычайно богаты и разнообразны возможности словообразования русского имени прилагательного. Как известно, самый продуктивный тип образования аффиксальный. И особенно большим арсеналом приставок и суффиксов обладают именно прилагательные.

По особенностям структуры и словообразования имена прилагательные в повести Н.В. Гоголя можно разделить на несколько групп. Остановимся на характеристике производных имен прилагательных, которые составляют 64% от общего числа имен прилагательных анализируемого произведения.



Это достаточно пестрая группа как по способам образования, так и по словообразовательным аффиксам, поэтому удобнее рассматривать ее по подгруппам.

1. Сложные имена прилагательные /добродушный, многолюдный, маловажный, простосердечные, разноцветные, треугольный, разноголосный, четырехугольный и др./. При морфемном анализе все эти слова воспринимаются как сложные, так как они состоят из двух основ. Но если же мы обратимся к словообразовательному анализу, увидим, что используется для образования этих лексем не только способ сложения, когда производящих основ две, но и способ аффиксации при производящей основе сложной и даже неморфологический способ слияния /или лексико-синтаксический /. Некоторые сложные слова образуются сложением с суффиксацией /т.е. сложно-суффиксальным способом/. И такие прилагательные преобладают в тексте. Указанные примеры могут быть использованы на практических занятиях при сопоставлении различных способов словообразования и разграничении морфемной и словообразовательной структуры слова.

2. В повести встретилось очень много относительных имен прилагательных, образованных суффиксальным способом и мотивированных именами существительными. Как известно, они обозначают относительный признак и используются в тексте так широко для более точной номинации тех или иных явлений, предметов, чаще всего мы их встречаем в описаниях /малиновые полоски, крестьянские избы; серебряная чарка, персиковые косточки, лесные коты, барские покои, черемуховый цвет, майская ночь и др./.

Особое место среди суффиксальных образований занимают имена прилагательные с суффиксами субъективной оценки. В тексте их количество сравнительно небольшое, но, несмотря на немногочисленность, они очень заметны в тексте. Автор употребляет их в собственной речи при описании местности, хозяйства помещиков или при передаче речи самих героев /гладенькие строения, нисенький домик, маленький столбик, нисенькие деревья, нисенькая травка, маленькие нисенькие комнаты, старинные узенькие рамы, жиденький увар, маленький кучер, маленькая кадушка, кисленькие пирожки, серенькая кошечка и др./. Разнообразны и продуктивны в русской речи суффиксы субъективной оценки, привносящие в основное значение слова оттенки ласкательности, иронии, сарказма, грубости, фамильярности, пренебрежительности, уничижительности, презрительности и т.д. Но в повести используются формы

субъективной оценки, образованные лишь с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов, ни одного прилагательного с другим суффиксом субъективной оценки в тексте не встретилось. Это объясняется и содержанием повести, и характерами ее героев, и отношением самого автора, который с каким-то умилением и глубоким сочувствием описывает быт и жизненный уклад двух симпатичных ему людей.

Очень часто имена прилагательные с суффиксами субъективной оценки встречаются в сочетании с именами существительными с такими же уменьшительно-ласкательными суффиксами /домик, травка, столбик/. Некоторые места повести прямо изобилуют такого рода именами прилагательными. Если какой-либо предмет получил определение, выраженное формой субъективной оценки, и этот предмет не раз называется в повести, то он сопровождается только этим определением /серенькая кошечка ни разу не называется серой или просто кошкой; серенькое платье и под./.

Имена прилагательные с суффиксами субъективной оценки вносят оттенок какого-то ненастоящего, изолированного от внешнего мира с его грубостью и жестокостью существования. Все как будто бы не "взрослое", а "детское".

3. При образовании имен прилагательных и вообще именных частей речи приставочный способ не является продуктивным в такой степени, как у глагола, поэтому в тексте встретилось очень мало имен прилагательных, образованных путем префиксации. Как правило, это имена прилагательные с приставкой не-, которой стала отрицательная частица /невзыскательный, немолодые, необыкновенное, небольшие, нехороший, неблагоприятная, беспокойные и др./.

Стоит отметить, что лексики с отрицательным оценочным значением в тексте очень мало. Она практически исчерпывается названными выше словами /нет грубых слов, только с помощью приставки не- создается оттенок "плохого": нехорошая, неблагоприятная/. В других словах частица в роли приставки вносит другие значения /например, образуются антонимичные пары: молодые-немолодые, большие-небольшие, обыкновенные-необыкновенные/.

4. Приставочно-суффиксальный способ образования имен прилагательных представлен в повести недостаточно широко, это буквально несколько слов /бесхитростный, бесчисленные, бесприютный, бесчувственные, безоблачное/. Обычно производящими выступают основы имен существительных, к которым одновременно присоединяются приставка и суффикс.

Таким образом, на основе сказанного можно сделать вывод о том, что повесть Н.В. Гоголя "Старосветские помещики" богата именами прилагательными, которые по ряду признаков разделены на несколько групп, самой многочисленной из которых является группа производных имен прилагательных, в свою очередь состоящая из подгрупп, определяемых на основе структуры и способа словообразования. Имена прилагательные помогают писателю создать более красочную, эмоциональную или просто достаточно точную, зримую картину.

Н.Н. Салацкая

Семантика множественности в произведении Н.В. Гоголя "Портрет"

"Категория множественности — это структурно-семантическая категория с семантической доминантой, отражающая типичное, конкретное, известное, дистрибутивное множество реалий и имеющая уровневую систему формальных средств выражения /Кондратьева Г.Н. Обобщенность как структурно-семантическая категория в современном русском языке. - М.: Прометей. 1993.-С.97/".

Указанная категория, противопоставляясь категории единичности, является бинарной, потому что есть определенная и неопределенная множественность, находящая отражение в семантике текста, в частности в произведении Н.В. Гоголя "Портрет..".

При представлении персоны используются формы категории множественности, выраженные как лексемами, так и лексическими комплексами.

Лексические комплексы в максимальной степени актуализируют семы "известность" при отсутствии семы "конкретность", "типичность", "дистрибутивное множество," например: "Нигде не останавливалось столько народа, как перед картинною лавочкою на Щукином дворе".

Лексический комплекс "столько народа" состоит из двух компонентов, каждый из которых содержит сему "много", см.: народ — "множество людей", столько — "большое количество чего-либо", соединяясь в лексический комплекс, оба компонента выражают сему "очень много".

В языке существуют лексемы, которые в своей семантике и семантической структуре также содержат сему "очень много", это лексемы типа "тьма", "куча", например: "Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей — куча".

В приведенном фрагменте текста актуализация семантики множественности происходит путем использования автором семантической антитезы "покупателей немного — зрителей — куча".

Актуализация семантики множественности может осуществляться в тексте путем перемежающихся форм категорий единичности и множественности, например: "Всякий восхищается по-своему: мужики обыкновенно тыкают пальцами, кавалеры рассматривают серьезно; лакеи-мальчики и мальчишки-мастеровые смеются и дразнят друг друга нарисованными карикатурами; старые лакеи во фризовых шинелях смотрят потому только, чтобы где-нибудь позевать; а торговки, молодые русские бабы, спешат по инстинкту, чтобы послушать, о чем калякает народ, и посмотреть, на что он смотрит. В это время невольно остановился перед лавкою проходивший мимо молодой художник Чартков."

В приведенном фрагменте текста своеобразно представлены формы единичности и множественности. Формы единичности как бы обрамляют фрагмент текста, см.: "всякий" /начало/ — "молодой художник Чартков" /конец/, а внутри этой семантической рамки помещены формы категории множественности.

Таким образом, семантика категории множественности играет существенную роль при представлении персоны: на фоне форм категории единичности актуализируются формы категории множественности.

Категория множественности как элемент системы структурно-семантических категорий с семантической доминантой тесно связана с остальными элементами системы, что способствует созданию синкретичных форм.

В.В. Таран

Семантика собирательности в произведении Н.В. Гоголя "Портрет"

Категория собирательности — это структурно-семантическая категория с семантической доминантой, содержащая семы "совокупное множество," "известность," "конкретность", "типичность" и имеющая формальные средства выражения, .../см. Кондратьева Г.Н. Обобщенность как структурно-семантическая категория в современном русском языке. - М.: Прометей, 1993. -С.88/.

Указанная категория, характеризуясь семой "известность," "конкретность"; проявляет их в разной степени, поэтому и не исключается

возможность контекстной конкретизации форм собирательности, например: "После сих тузов и аристократства Коломны следует обыкновенная дробь и мелочь. Их также трудно поименовать, как исчислить то множество насекомых, которое варождается в старом укусе. Тут есть старухи, которые и молятся и пьянствуют вместе; старухи, которые перебиваются непостижимыми средствами, как муравьи — таскают с собой старое тряпье и белье от Коломнина мосту до толкучего рынка, с тем чтобы продать его там за пятнадцать копеек".

Лексемы "дробь и мелочь", употребляясь в прямом значении, именуют собирательное множество предметов реального мира.

В приведенном фрагменте текста указанные лексемы, образуя лексический комплекс "необыкновенная дробь и мелочь", обозначают лица, то есть употребляются в переносном значении, актуализируя семантику собирательности при обозначении лиц по социальному происхождению и положению, но чтобы воспринять этот лексический комплекс переносного плана, необходима контекстуальная конкретизация, см.: "необыкновенная дробь и мелочь — это старухи, одна группа которых "молятся и пьянствует", а другая — перебивается непостижимыми средствами: продает старое тряпье за пятнадцать копеек".

Поверхностная семантика текста и глубинная формируется с помощью морфологических форм категории собирательности: с помощью собирательных имен существительных "дробь и мелочь".

Поверхностная семантика текста, его содержательно-фабульная сторона включает указанные формы собирательности как фон, на котором четче проступают особенности мировосприятия главного героя и концептуальная сторона авторского видения жизни.

Глубинная семантика текста, его идейно-смысловое содержание связано с указанными лексемами, потому что в макротексте одной из идей является показ кричащих противоречий в обществе, его изъянов: существование таких людей, как "дробь и мелочь," является доказательством антигуманного отношения к старым, физически беспомощным людям.

Авторская позиция обнаруживается при описании "дробь и мелочи": нельзя допускать морального и физического падения человека, а значит и полного самоуничтожения.

Таким образом, категория собирательности, являясь морфологической, в то же самое время считается и текстовой, потому что формы ее участвуют в выражении поверхностной и глубинной семантики текста, помогают отметить различные коннотативные наслоения при восприятии

информации героев, при интерпретации текста в целом.

Сидоренко В.А.

Средства выражения художественного времени и их роль в формировании образа персонажа в повести Н.В.Гоголя "Портрет"

Особое место в "Петербургских повестях" занимает тема искусства, которая разрабатывается на протяжении всего цикла, приобретая универсальный смысл. Но Гоголю, только благодаря искусству, человек способен приблизиться к высшей истине, постичь гармонию.

Философские рассуждения Гоголя об искусстве материализовались в его повести "Портрет", где писатель выступает в двух лицах: и как художник, и как теоретик искусства, пытаясь найти ответ на "вечные" вопросы бытия: об ответственности каждого за свой талант, о путях достижения гармонии, о нравственном совершенствовании личности, о роли искусства и подвиге художника. Это единственная петербургская повесть, где "показана и объяснена эволюция личности, где выявлен самый ход совершающихся в человеке катастрофических изменений" [9,145], которые и определяют тип художественного времени главного героя как время процессуальное, предполагающее передачу временного значения "через длительность какого-либо процесса, например, старения предметов, изменение внешности человека" [12,6].

Процесс превращения молодого талантливого художника Чарткова в почтенного и заслуженного Андрея Петровича, который стал "скучным, недоступным ко всему, кроме золота, беспричинным скрягой" [4,95], длится несколько десятилетий, соответствующих сюжетному времени первой части повести. Фабульное же время<sup>1</sup> "укладывается" в несколько дней, которые "высвечиваются" из "потока жизни" как отдельные кадры, сконцентрировавшие в себе какие-то знаменательные события, вокруг которых группируются все остальные.

Первый день отмечен покупкой портрета в картинной лавочке на Щукиной дворе — завязка сюжетного действия —, которая состоялась в то время, когда здесь собирается "орителей — куча". Темпоральный указатель "в это время" "вводит" в повествование художника Чарткова и становится точкой отсчета сюжетного времени, течение которого пе-

<sup>1</sup> Под сюжетным временем понимается "длительность и последовательность изображаемых событий", а под фабульным — "временная последовательность и принципы временных связей повествования об этом действии" [11,34].



редается посредством лексических темпоральных маркеров и морфологического времени: "долго стоял — уже наконец — уже давно — вставший так долго — уже накричался он — наговорился до сыта — наконец вспомнив — уже стоял несколько времени — купил... и в то же время подумал" [4,67-69].

Временной континуум первого дня прерывается ретроспекцией: воспоминанием художника о времени учебы, о наставлениях своего профессора, который говорил ему не раз: "... у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь" [4,71]. Данное высказывание содержит "в обобщенной форме концентрированное выражение основной идеи всего текста, эксплицитно выражает содержащуюся в тексте информацию" [2,21], т.е. представляет собой ключевую фразу, которая, несколько видоизменяясь, "проходит" через все произведение.

День приобретения портрета становится "пограничным" в жизни героя: с одной стороны, Чартков доведен до отчаяния, ему "хочется бросить все и закутить с горя назло всему" [4,73], а с другой, следующий день круто изменяет судьбу молодого художника, который из "малого мира" Васильевского острова попадает в "большой мир" Невского проспекта, где приобретет славу, почет, деньги, наслаждения, но утратит талант.

Нечаянное обогащение определяет дальнейшее течение времени: жизнь Чарткова прекращается а круговерть событий, что отражает уровень морфологического времени: "зашел к портному, оделся с ног до головы — нанял великолепнейшую квартиру — купил лорнет и бездну всяких галстуков — завил локоны — прокатился два раза по городу в карете — объелся конфетов — вынул бутылку шампанского — прошелся по тротуару гоголем — все вещи... были в тот же вечер перевезены на великолепную квартиру" [4,83]. Глагольные формы прошедшего времени совершенного вида, "несущие" основную смысловую нагрузку, способствуют созданию соответствующего ритмического рисунка, передающего "насыщенность" времени событиями<sup>2</sup>.

Развитие событий в хронологической последовательности обеспечивается повторяющимся темпоральным маркером "на другой/же/ день", который сигнализирует о наступлении третьего, четвертого и пятого дней. При этом подробности в описании третьего и четвертого дня опускаются, сообщается лишь о том, что был посещен издатель, в результате чего "на другой/же/ день" в газете появляется объявление о "необыкновенных талантах Чарткова", доставившее ему тайное удовольствие.

<sup>2</sup>М. М. Гиршман, например, считает, что "... именно в ритмическом движении формируется особое художественное время" [3,74].

На событиях пятого дня сфокусировано все внимание, т.к. именно в этот день был заказан первый аристократический портрет, с которого начался успех и падение Чарткова. После этого дня хронологическая последовательность в изложении событий прерывается, и течение времени отмечается вехами, "расставленными" автором и принадлежащими его речи.

Восприятие времени в период создания первого заказного портрета зависит от внутреннего состояния художника. Его увлеченность, азарт, желание творить подтверждают и темпоральные маркеры, содержащие в своем значении сему мгновенности, быстроты, что и придает времени характерную окраску /в одно мгновенье; в одну минуту; сей же час; в один час; сию минуту/. Художник полностью поглощен, захвачен работой, он не замечает времени, не в состоянии фиксировать его течение, доказательством чему диалог, состоявшийся между ним и гостьей и содержащий прямое указание на время:

" — Довольно, на первый раз довольно, — сказала дама.

— Еще немного. — говорил позабывшийся художник.

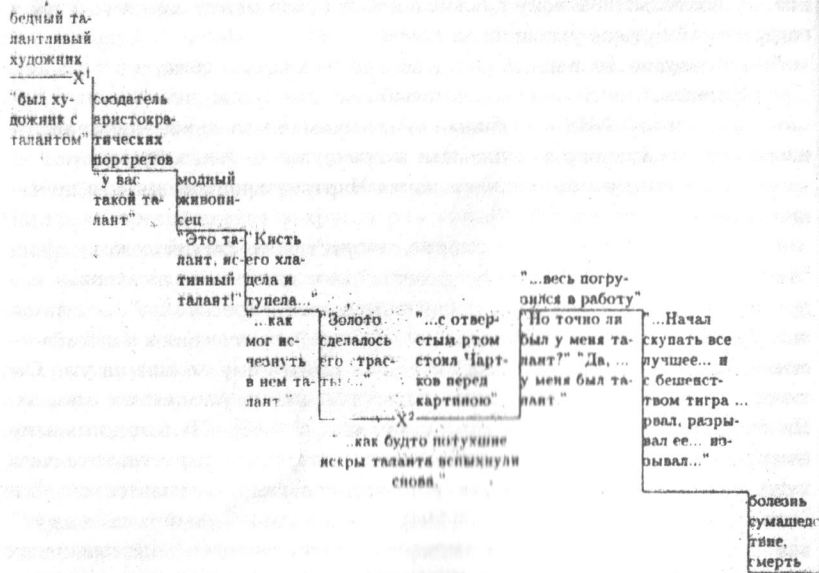
— Нет, пора! Lise! — сказала она, вынимая маленькие часы, висевшие на золотой цепи у ее кушака, и вскрикнула: — Ах, как поздно!

— Минуточку только. — говорил Чартков простодушным и просящим голосом ребенка. "[4,87].

Вынужденный перерыв в работе, отсутствие событий делает время "тягучим", его движение "замедляется", все дни становятся похожими друг на друга, заполненными ожиданием; время "спрессовано", неделимо, что выражается сочетанием лексических, морфологических и синтаксических средств, "Во все эти дни обычная работа ему не шла на ум. Он только приготовлялся и ждал минуты, когда раздастся звонок. Наконец аристократическая дама приехала..." [4,88]. "В продолжение нескольких дней" длилась работа над портретом, в результате чего художник "был награжден всем: улыбкой, деньгами, комплиментом..." и "вдруг был осажден работами" [4,91]. Темпоральный указатель "вдруг" как бы "переводит" Чарткова в новое качество: начинается превращение талантливого художника в модного живописца. Длительность процесса превращения не определена календарно, но быстротечность времени, неустойчивость падения героя отражает калейдоскопическое мелькание лип-масок, беспрерывно возникающих перед ним, что передается сочетанием эксплицитных и имплицитных средств: "У дверей поминутно раздавался звонок; ...все нужно было заменить ловкостью и бойкостью

кисти. ...сроку давалось очень немного. Наконец он добрался, в чем было дело... Скоро он уже сам начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти." [4,91-92].

Процесс деградации героя можно представить в виде условной "временной лестницы" (см. таб.), где каждой "ступени" соответствует этап в жизни художника, соотносимый в тексте, исходя из его членимости, с определенным информационно-тематическим блоком или коммуникатом, под которым подразумевается "часть текста, обладающая относительной смысловой завершенностью" и имеющая в качестве единицы текста "точный референт — фрагмент экстралингвистической ситуации со всей совокупностью предметных, временных и пространственных отношений, составляющих ситуативный фон для отдельного высказывания". [14,12].



Знаком "X" обозначены ключевые события в жизни героя.

X<sup>1</sup> — покупка портрета, "начальное" обогащение.

X<sup>2</sup> — "встреча" с произведением одного из прежних товарищей.

"Развертывание" каждого информационно-тематического блока основано на использовании темпоральных маркеров, выступающих в качестве средств связи и передающих течение времени, которое фиксирует

вспоминаения, происходящие с Чартковым. Так, повтор наречия "уже", подчеркнутый глагольными формами /морфологическим временем/, "разворачивает перспективу произошедших с Чартковым перемен. Серия отдельных предложений с единоначалием "уже" как бы отмечает ступени происходящих преобразований" [1,108]. "Уже он начинал достигать веры степенности ума и лет; стал толстеть... Уже в газетах и журналах читал он прилагательные: "Почтенный наш Андрей Петрович", "заслуженный наш Андрей Петрович", Уже стали ему предлагать по службе почетные места, приглашать на экзамены, в комитеты. Уже он начинал, как всегда случается в почетные лета, брать сторону Рафаэля... Уже он начинал, по обычаю всех, вступающих в такие лета, укорять без изъятия молодежь... Уже начинал он верить, что все на свете делается просто, вдохновенья свыше нет... жизнь его уже коснулась тех лет, когда все, дышащее порывом, не превращает девственных сил в огонь и пламя, но все отгоревшие чувства становятся доступнее к звуку золота..." [4,94-95].

В состав всех коммуникатов /за исключением последнего/ входит ключевая фраза, которая материализует процесс "утраты таланта". Время и талант находятся как бы в "обратно пропорциональной зависимости"; с течением времени "уходит" талант. Оно "мстит" за предательство художником собственного "я", за отказ от предназначения, посланного свыше, за ложь, в которую превращена вся жизнь. И поэтому смерть Чарткова, связанная с тайной ужасного портрета, кажется загадочной. Она пронизана "метафизическими ощущениями", а "ее символический смысл подготовлен ходом всего сюжета" [6,137]. Реалистически поданная автором история жизни художника, развитие его характера вместе с тем таят в себе символический подтекст: мотив продажи души дьяволу, нечистой силе, воплощением которой выступает портрет ростовщика, проходит через весь текст. Портрет "живет" своей жизнью, имеет "свое время", которое параллельно процессуальному времени Чартова в тот период, когда он владеет им, но вместе с тем оно индивидуально-самостоятельно, о чем свидетельствует предыстория /текст 2 части повести/. Существование портрета во времени определяется веками, в качестве которых выступают опосредованные пространственные указатели /он всегда находится не только у кого-то, но и где-то/: создание ("на другой день... уже был у него") [4,112] — в доме автора — у приятеля-живописца. — "отдал... племяннику" — продажа собирателю картин — "тоже кому-то сбыл с рук" — "ходит по рукам... в

продолжение целых пятнадцати лет" — аукцион — "украден" — /авторское молчание о судьбе портрета/ — картинная лавочка — квартира Чарткова на Васильевском острове — новая квартира на Невском проспекте — "вынести прочь ненавистный портрет", что позволяет говорить о развертывании событий не только во времени, но и в пространстве.

Нарушение хронологической последовательности /2 часть является своеобразной ретроспекцией по отношению к первой/, авторское умолчание о месте нахождения портрета с момента его пропажи во время аукциона и до приобретения Чартковым в картинной лавочке, неопределенность его дальнейшей судьбы подтверждают мысль О.Г. Дилакторской о том, что образ ростовщика, изображенного на портрете, "одновременно социален и внеисторичен" [6,119]. Подчеркивая универсальность, "вневременность" зла, которое символизирует этот образ, Гоголь стирает границы между прошлым и настоящим, исключив точность дат во второй редакции повести, изменив возраст рассказчика во 2 части, время поисков портрета, включив романтические истории, относящиеся к "прошедшему веку именно к царствованию покойной государини Екатерины Второй" [4,105]. Ссылка в тексте на век Екатерины появляется в связи с упоминанием о ростовщике, который поселился "уже давно в сей части города" [4,105], т.е. "век Екатерины" по отношению к тому времени, когда в Коломне появился ростовщик может быть воспринят как "аорист /прошедшее/ по отношению к плюсквамперфекту /давнопрошедшему/" [6,119].

"Хронотоп" портрета, его бытие во "времени-пространстве" "связывает" обе части повести в единое целое, хоть проблема их соотношения до сих пор остается полемичной в литературоведении [3, 7, 8, 12]. Одни исследователи доказывают художественное единство повести, другие считают 2 часть самостоятельной новеллой, реанимирующей с поэтикой и проблематикой 1 части. О.Г. Дилакторская, например, предлагает рассматривать 2 часть одновременно и как продолжение событий 1 части, и как их предысторию, выделяя во 2 части две повествовательные зоны, двух рассказчиков, два временных плана: прошлого и настоящего, а в финале третий — будущего [6,139].

Прошлое связано с историей жизни художника, создавшего портрет ростовщика, а настоящее /и лишь частично прошлое/ — с его сыном, художником Б. Настоящее представляет собой недлительный отрезок времени, отмеченный, с одной стороны, началом аукциона, а с другой, — пропажей портрета. Время рассказа молодого художника ограничено

"портретом", т.е. портрет как картина выступает в качестве временной вехи, своеобразного сигнала-перехода не только к самой истории, но и к "плану прошлого", "...если бы вдруг один из тут же рассматривавших не произнес:

— Позвольте мне прекратить на время ваш спор. Я, может быть, более, нежели всякий другой, имею право на этот портрет.

Слова эти вмиг обратили на него внимание всех. ...В начале рассказа многие обращались невольно к портрету, но потом все вперились в одного рассказчика, по мере того как рассказ его становился занимательней. — В продолжение целых пятнадцати лет не случилось мне встретить ничего такого, что бы сколько-нибудь походило на описание, сделанное моим отцом, как вдруг теперь на аукционе... Здесь художник, не договорив еще своей речи, обратил глаза на стену, с тем, чтобы взглянуть еще раз на портрет. То же движение сделала в один миг вся толпа слушавших, ища глазами необыкновенного портрета. Но, к величайшему изумлению его уже не было на стене. ... Кто-то успел уже стащить его, воспользовавшись вниманием слушателей, увлеченных расказом" [4, 103, 120]. Таким образом, лексема "портрет" приобретает окказиональное значение времени, течение которого передается сочетанием лексических, морфологических и контекстуальных средств.

Прошлое, вместившее события нескольких десятилетий и отмеченное "историческим" темпоральным маркером /"Тогда... случилась Французская революция" [4,107], является ретроспекцией по отношению к тому настоящему, из которого ведется повествование. Это прошлое можно рассматривать как процессуальное время художника-богомаза, сумевшего, в отличие от Чарткова, сохранить в себе талант, несмотря на все испытания, уготованные ему судьбой. Движение времени при этом передается через длительность процесса его изменения, обозначенного посредством следующих вех, не обладающих темпоральным значением: художник-самоучка /... "твердый характер, честный, прямой человек, даже грубый, покрытый снаружи несколько чертовой корою, не без некоторой гордости в душе, отъезжавший о людях вместе и снисходительно и резко/[4,111] — создатель дьявольского портрета — монах — отшельник — автор главного образа в монастырской церкви — "прекрасный, почти божественный старец! И следов измождения не было заметно на его лице; оно сияло светлостью небесного веселия". [4,118]. Однако длительность процесса преобразования старого художника обозначена в тексте и через



темпоральные маркеры, указывающие на возраст сына и выражающие объективно-фиксированную протяженность во времени: "Как только минуло мне девять лет, он... удалился в одну уединенную обитель... — ...надежду на путешествие в Италию — лучшую мечту двадцатилетнего художника". [4,113].

В завершение анализа временной структуры 2 части повести "Портрет" необходимо добавить, что с понятие "сюжетного времени" входят несколько десятилетия, в течение которых развиваются события, а фабульное время составляет только несколько часов, в течение которых шла аукционная распродажа и длился рассказ художника Б., и что "план будущего", намеченный в финале произведения [6, 139], — это начало отсчета настоящего, в 1 части повести.

Художественное время повести "Портрет" можно определить как сюжетно-реальное время, включающее субъективные временные системы героев, которые как "психологические, нравственно-эстетические "портреты" живописцев и играют основную роль в идейно-художественном замысле произведения" [7,75], усложненное ретроспекциями и композиционными особенностями и реализующееся посредством сочетания лексико-грамматических и контекстуальных средств.

#### Литература

- [1] Арват Н.Н. Синтаксические доминанты повести Гоголя "Портрет" // Литература та культура Полісся. Випуск 3. М.В.Гоголь — випускник Ніжинської гімназії вищих наук та його творчість. — Ніжин: НДПН, 1992. — С.94–110.
- [2] Воронцова Е.П. К вопросу о вычленении ключевых фраз // Структурно-семантические единицы текста / на сопоставительной основе французского и русского языков/. Сб. науч. трудов МГПИИ им.М.Тореза. Выпуск 267. — М., 1986. — С.80–97.
- [3] Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. — М., 1982.
- [4] Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 томах. — М., 1984. Т.3.
- [5] Губарев И.М. "Петербургские повести" Н. В. Гоголя. — Ростов-на-Дону., 1968. — С.157.
- [6] Дилакторская О.Г. Фантастическое в "Петербургских повестях" Н. В. Гоголя. — Владивосток, 1990. — С.200.

- [7] Елкин В.Г. Перед "бездной" пространства // "Портрет" // Опыты логико-диалектического анализа художественного произведения. — Владимир, 1977. — С.67–83.
- [8] Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. — М., 1973. — С.414
- [9] Маркович В.М. "Петербургские повести" Н.В.Гоголя. — Л., 1939. — С.203.
- [10] Мордовченко Н.И. Комментарий к "Портрету" // См.: Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 томах. — М. — Л., 1933–1952. — Т.3.
- [11] Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе/ функция "ретроспекций" в романе // Филол. науки, 1970. — №4 — С.23–40.
- [12] Спачиль О.Э. Художественное время в композиционно-речевой структуре южного романа США. Автореф. дис. ...канд. филол. наук. — Одесса, 1983. — С.15.
- [13] Степанов Н.Л. Н.В.Гоголь. — М., 1955. — С.586
- [14] Торсуева И.Г. Текст как система // Структурно-семантические единицы текста/ на сопоставительной основе французского и русского языков/. Сб. науч. трудов МГПИИЯ им.М.Тореза. выпуск 267. — М., 1986. — С.7–27.

#### Т.И.Крыга

Конструкции экспрессивного синтаксиса в повестях Н. В. Гоголя "Записки сумасшедшего" и "Невский проспект" / к анализу образных средств языка в художественном произведении /

Одной из важнейших задач высшей и средней школы на современном этапе является улучшение художественного образования и эстетического воспитания студентов и школьников. Для этого "необходимо развивать чувство прекрасного. Формировать высокие эстетические вкусы, умение понимать и ценить произведения искусства. ...Лучше использовать в этих целях возможности каждого предмета, особенно литературы..." / Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы, 1986. с.28/.

Еще в 20-х годах академик Л.В.Щерба высказал мысль о назревшем переломе в методике преподавания литературы. о потребности разъяснять детям не только "идеи", но и художественную сторону литературных произведений, показывать те лингвистические средства, с помощью которых выражается идейное содержание и связанное с ним эмоциональное содержание какого-либо литературного произведения /Л.В.Щерба, 1957 .с. 26-27/.

О степени проникновения языковых /в том числе синтаксических/ средств в содержание художественного произведения, об эстетических возможностях лингвистического уровня писал и академик И. В. Виноградов: "Состав речевых средств в структуре литературного произведения органически связан с его "содержанием" и зависит от характера отношения к нему со стороны автора" /В.В.Виноградов. О языке художественной литературы, 1953, с.91/. Однако и в настоящее время ни студенты, ни школьники не приобретают навыков толкования художественного текста во всей глубине, сложности и своеобразии. И сегодня изучение литературы и языка происходит в отрыве друг от друга, в то время как при анализе литературно-художественного произведения важным является определение специфики содержания и форм в их взаимоотношении.

Что представляет собой система образных средств языка художественного произведения?

В школьной и вузовской практике преподавания литературы к образным средствам языка художественного произведения относят, как правило, эпитеты, метафоры и сравнения, которые рассматриваются вслед за темой, идеями, образами, тогда как образность языковых средств в художественных произведениях состоит в том, что они "выражают не только определенную предметную или событийную информацию, но и заключают в себе сведения о личности субъекта, автора или персонажа, — о строе его мысли, чувства, о принадлежности к определенной культурной, профессиональной или территориальной среде" /Н. И. Рудяков, 1989. с.19/. Под образностью языковых средств, таким образом, понимается их соотносительность с личностью автора или персонажа, вследствие чего надо говорить о целой системе разнообразных по характеру языковых средств, выражающих важное образное содержание.

Предметом нашего исследования являются синтаксические изобразительные средства — "такие синтаксические формы, которые — одни или в сочетании с другими языковыми средствами, в той числе синтаксическими — своим символическим смыслом /а иногда и прямым своим вы-

ражением/ способствуют созданию определенного художественно-образного впечатления" /Е.А.Иванчикова.1981, с.95/. Мы рассмотрим некоторые конструкции экспрессивного синтаксиса.

Подобно В. В. Виноградовым и его последователями экспрессивное в синтаксисе мы представляем как специальный прием письменной речи. Это провождаемый конструктивными изменениями. В основе специальных синтаксических конструкции лежит синтаксическая расчлененность, т.е. нарушение синтагматической цепочки словоформ, организованных устойчивыми морфологическими показателями синтаксических связей.

Экспрессивные конструкции образуют открытый ряд. К ним относят инверсию, сегментацию, лексический повтор с синтаксическим распространением, вопросо-ответные конструкции в монологической речи, номинативные предложения /чаще всего цепочки номинативных предложений/, вводные и вставные конструкции, экспрессивно-стилистическое расположение словоформ, объемные предложения, эллипсис, усеченность /недоговоренность/, синтаксический параллелизм, короткие предложения, употребленные с целью интонирования и ритмизации, монолог и др. Основой всей системы экспрессивных синтаксических конструкций, как отмечает А.П.Сквородников, является противопоставление экономных и избыточных структур /ср., например, усеченные и эллиптические конструкции как экономные и конструкции с лексическими повторами как избыточные/. Сущность проявления экспрессии заключается в том, что конструкции становятся синтаксическим элементом художественной речи, основное назначение которого — воздействовать на читателя.

При употреблении экспрессивных синтаксических конструкций /особенно в авторской речи/ встречаются различного рода подтексты, ирония, патетика, оценка, авторизация и т.д.

В петербургских повестях Н.В.Гоголь широко использует экспрессивные синтаксические конструкции, для того чтобы раскрыть социальные контрасты большого города, показать уродливые черты того общества, в котором человек просто как человек не имеет никакой ценности, поскольку главным является принцип сословной исключительности, чтобы вскрыть омерзительный облик сановно-аристократического мира, всего социального порядка. Подтекстовые значения экспрессивного синтаксиса в этих повестях очень разнообразны это и ирония, и гротеск, и мечтательность, и патетика, и сочувствие, симпатия /к простым людям/, и оценка, и передача несобственно-прямой речи.

В художественной прозе XIX—начала XX в.в. были распространены **присоединительные и парцелированные конструкции**, представляющие тогда "рубленную" прозу — прозу с нарушением связей в предложении, синтаксической целостности, сильно интонированную и как будто разбитую на куски. Эти конструкции обладают большими художественно-выразительными возможностями, так как способны передавать очень тонкие смысловые и экспрессивные оттенки значения.

В повестях Н.В.Гоголя "Записки сумасшедшего" и "Невский проспект" преимущественно употребляются присоединительные словосочетания и предложения. Имея характер добавочных сообщений, уточняющих, поясняющих и развивающих основное высказывание, присоединительные конструкции придают основному высказыванию особую экспрессию: **Теперь плащи носят с длинными воротниками, а на мне были коротенькие, один на другом, да и сукно совсем не дегазированное** /"Записки сумасшедшего"/. Присоединение может вносить в высказывание особый смысловой оттенок, новый по сравнению с высказанным, дает возможность усилить члены основного предложения, сделать их более весомыми: **Она не узнала меня, да и я сам нарочно старался закутаться как можно более, потому что на мне была шинель очень запачканная, и притом старого фасона** /"Записки сумасшедшего"/ — два присоединения: сложноподчиненное предложение и распространенное несогласованное определение.

Одним из интересных среди экспрессивных построений в петербургских повестях Н.В.Гоголя является процесс сегментации т.е. членения текста на отдельные сегменты, информация подается как бы частями: один из сегментов называет тему высказывания, которая подготавливает читателя /или слушателя/ к сообщению; вторая /"повод", рема/ сообщает нечто о теме. Наиболее яркой сегментированной конструкцией в современном русском языке есть **именительный представления /или именительный темы/**.

Именительный темы используется Н.В.Гоголем в авторской речи и оформляется с помощью восклицательного знака, что свидетельствует об интонационной загрузженности этой конструкции. Экспрессивная и эстетическая функции именительного темы отражают прагматическую сторону высказывания, ее воздействующую начало. В "Невском проспекте" именительный темы имеет свой подтекст: с одной стороны, это своеобразная патетика, с другой, — ирония, едва насмешка, проявляющиеся в их связи с базовыми, последующими предложениями и с предыдущим

контекстом: **А дамы! О, дамам еще больше приятен Невский проспект; Богомоущий Невский проспект!** Единственное развлечение бедного на гулянье Петербурга!

В петербургских повестях довольно часто встречаются лексические повторы с синтаксическим распространением. В авторской монологической речи повторы очень разнообразны и многофункциональны: это и повтор отдельных знаменательных слов: **/Какая-нибудь** швея из ма-газина перебежит через Невский проспект с коробкою в руках; **Какая-нибудь** жалкая добыча человеколюбивого повытчика... **какой-нибудь** воевожий чудак... **какая-нибудь** длинная высокая англичанка с ридикюлем и книжкою в руках... /"Невский проспект"/ — неоднократное употребление неопределенного местоимения в сочетании с конкретным существительным подчеркивает случайность появления этих людей на Невском проспекте; это и дистантные повторы комплекса синтаксических конструкций при однородных членах предложения /Мало-помалу присоединяются к их обществу все, окончившие довольно важные домашние задания, как-то: поговорившие с своим доктором о погоде и о небольшом прыщике, вскочившем на носу, узнавшие о здоровье лошадей и детей своих, впрочем, показывающих большие дарования, прочитавшие афишу и важную статью в газетах о приезжающих и отъезжающих, наконец, выпившие чашку чаю и кофею; к ним присоединяются и те, которых оловидная судьба наделила благословенным званием чиновников по особым поручениям... /"Невский п роспект"/: это и параллелизм построения фраз: **Здесь вы встретите бакенбарды единственные... Здесь вы встретите усы чудные... Здесь вы встретите такие талии...** /"Невский проспект"/. В приведенных примерах повторы разнородны, но общее для них состоит в особом экспрессивном тоне, выраженном и паузами между повторяемыми синтаксическими конструкциями, и особой интонацией. Экспрессивное воздействие повтора увеличивается за счет многократного повторения: "какая-нибудь" — 5 раз, "к ним присоединяются" — 4 раза, "здесь вы встретите" — 7 раз. Использование объемных предложений — один из приемов выразительности и создания подтекста: сложными, громоздкими конструкциями вы ражается ничего не значащее, мелочное, несущественное, пустое.

Мы только частично показали диапазон эстетического действия синтаксических средств, только наметили контуры проблемы соотношения синтаксиса художественного текста со стилем художественного произведения. За пределами нашего обзора остались многие вопросы, касающи-



еся данной проблемы. Смысл обращения к проблеме изобразительного синтаксиса заключается в возможности определить взаимосвязь содержания и языковой материи художественного текста.

## Литература

- [1] Виноградов В.В. О языке художественной литературы. —М., 1959.
- [2] Виноградов В.И. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. —М., 1963.
- [3] Иванчикова Е.А. Об изобразительных возможностях синтаксических средств в художественном тексте //Русский язык. Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. —М., 1981.
- [4] Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы //Основные документы о реформе общеобразовательной школы. —К., 1986.
- [5] Рудяков Н.И. Основы анализа художественного текста. —К., 1989.
- [6] Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. —И., 1957.

Е.И.Нещерет

Стилистика цвето- и светописи в пейзажах поэмы "Мертвые души" Н.В.Гоголя

Цвет и свет в произведениях Н.В.Гоголя выполняет особые стилистические функции. Однако Н.В.Гоголь скуп на краски и цвета в поэме "Мертвые души". Использование цветописи подчинено им общему идейному замыслу поэмы. Повествуя о мрачных событиях, о мрачном времени, он использует и мрачные краски. Нет оснований говорить о преобладании какого-либо цвето-светового тона, поскольку в первом томе поэмы /за исключением описания сада Плюшкина/ мы окунаемся только в темные тона. Ср. "слепая, темная ночь", "время темное...", "с темно-серыми стенами..." и под. Природа у Н.В.Гоголя соотносена с тональностью повествования. Можно сказать, что она и создает эту тональность, созвучную с авторской оценкой и описаниями главных персонажей первого тома поэмы. Не случайно картины мрачного пейзажа часто предваряют встречу с тем или другим героем. Вспомним "темное, нехорошее время", предшествующее встрече с Коробочкой. Пейзаж у

Н.В.Гоголя преимущественно выступает как небольшая зарисовка, подготавливающая читателя к восприятию последующих событий. Какой-либо существенный момент, выделенный автором в пейзаже, повторяется затем, как правило, в описании интерьера или характера персонажа. Так, неопределенность красок в пейзажных зарисовках, рисующих поместье, в котором "лес темнел каким-то скучно-синеватым цветом", "день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета...", возле дома "нигде... растущего дерева или какой-нибудь зелени" вполне соответствует неопределенности, ветрености хозяина его, Манилова, человека "так себе, ни то, ни се; ни в городе Богдан, ни в селе Селифан", в общении с которым "почувствуешь скуку смертную", и если "у всякого есть свой задор", то "у Манилова ничего не было".

Объектом цветописи выступают день, ночь, лес, сад, поле, отдельные бытовые детали. Лексика цвето-светописи в поэме образует большую лексико-семантическую группу слов, объединенных общей семой "темный": лес "темнел", ночь "темная", "темно-серые стены", время "темное" и под. Сема "темное" конкретизируется в контексте введением лексики цветовых противопоставлений, сравнений, синонимов, пояснений. При этом уточняющие слова усиливают значение "темного" или же впечатление от "темного" и часто сочетаясь со словами не-цвето-светописи, содержащими логическую оценку, образуют контекстуальные синонимы: "слепая, темная ночь", "время темное, нехорошее время". Цветовые полутона также обнаруживают вкрапления логической оценки: "темнел скучно-синеватым цветом", "день... не то ясный, не то мрачный", "дом с ... темно-серыми или, лучше дикими стенами". Темный серый /редко светлый/ цвет дополняется введением в палитру синего цвета, который на общем цветовом фоне кажется темным: "темнел скучно-синеватым цветом", "слепая, темная ночь, готовая посинеть от приближающегося рассвета", "лес вон синее" /отметим, что такой цвет дан и в описании интерьера, например: "два окна... на одном из них темнел наклеенный треугольник из синей сахарной бумаги"/.

Весьма выразительны сравнения, используемые Н.В.Гоголем в цветописи. Это "предметно-вещные" сравнения, включающие слова, ассоциативно сближающиеся с семой "темный", имеющие и более широкое толкование в тексте гоголевского произведения, нежели только указание на цвет: "день... не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат", "клади хлеба... цветом походили они на старый, плохо

выжженный кирпич". Такие сравнения необычны, а потому и экспрессивны, вызывают у читателя зримый образ. При довольно скурых зарисовках цвета автор все же добивается максимальной насыщенности цвета нагнетанием в узком контексте слов, содержащих указание на цвет, и использованием стилистических приемов, усиливающих их цветовосприятие у читателя /ср. последний пример/.

Сад Плюшкина, который, в отличие от других описаний пейзажа, занимает много места на страницах поэмы, несмотря на необычайную живописность, не нарушает стиля цвето-светописы поэмы. Уже первые определения сада "заросший и заглохший" предопределяют цветов ой рисунок его. "Заросший" и "заглохший" не может быть ярким и красочным, хоть и "живописен", по словам Н.В.Гоголя. Он "живописен" /и здесь намечается прием контраста, используемый автором на протяжении всего описания сада/ в "картинном опустении". Сад привлекает своим "не скрытым, нагим планом", отсутствием "грубоощутельной правильности". Но общий цвето-световой фон сада темный. Об этом свидетельствует и многократное повторение слов семой "темный" / "темнел", "темная пасть", "окинуто тенью", " в черной глубине", " в густой темноте"/, и описания, непрямо определяющие этот фон /"зеленые чащи", "неосвещенное углубление", огромные "вороньи гнезда", "иссохшие листья"/. Ярким контрастом этой темноте является "ствол березы" "как... мраморная сверкающа я колонна" и "молодая ветвь клена", "одна из листьев которой солнце превращало ...в прозрачный и огненный, чудно сиявший". Такие светлые тона намеренно высвечиваются автором рядом с темным или черным: "косой острокопечный излом его... темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица", "...зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывая неосвещенное между них углубление, сиявшее, как темная пасть; оно все было окунуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его...", "...чудно сиявшей в этой густой темноте". Светлые тона, "снежная белизна" к тому же приглушены хмелем, до половины обвившим сломленную березу и оцепившим своими "цепкими кручьями и вершины "других деревьев". Свет, который наблюдает читатель, дан сверху, это свет от солнца, снизу и по всему саду парит темнота.

Световой контраст находим и далее — в обрисовке сияющего сада состоятельного помещика, /одновременно это и контраст Плюшкину/. Только здесь сияние исходит снизу. Этот свет автор называет "насилственным освещением", диким и грозным": "негодуют суровые вер-

шины деревьев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни". И в первом, и во втором случае свет оказывается неожиданным, необычным и неприемлемым для автора.

Таким образом, цвет и свет оказываются функционально значимыми в структуре художественного текста поэмы Н.В.Гоголя, что подтверждает слова Л.И.Ереминой о том, что "цвет у Гоголя — важнейший компонент его поэтики" /Еремина Л.И. О языке художественной прозы Н.В.Гоголя. Искусство повествования. —М., 1987, —С.154/.

Ю.С.Долгов

Образное использование неполных словосочетаний и предложений в художественном тексте Н.В.Гоголя

Выделяя в валентностном синтаксисе два уровня — структурный и коммуникативный, мы отмечаем, что именно в языке складываются все основные признаки его основных синтаксических единиц — словосочетания и предложения. Для словосочетания это: двухкомпонентность, зависимость одного компонента от другого или взаимозависимость, самостоятельность формы, обладание грамматическим значением, специфичность функции (выявление валентных свойств входящих в его состав компонентов). Для предложения: предикативность и мода дьность, синтаксическая оформленность, грамматическое значение и коммуникативная функция. В языке словосочетания и предложения зафиксированы грамматиками и являются в нашей памяти в виде схем и моделей.

Модельный характер русского языка ярко проявляется в речи. Именно благодаря этому в речи высокочастотны неполные словосочетания, в которых отсутствуют необходимые структурно компоненты (обычно главные), легко восстанавливаемые из окружающего контекста или ситуации. Разумеется, неполнота не является специфическим признаком словосочетания и предложения, это их речевая характеристика. Наличие в конкретном предложении неполного словосочетания делает и предложение неполным. Например, "Прежде бывало, в Миргороде один судья да городничий заживали зимою в крытых сукном тулупах, а всё мелкое чиновничество носило простое нагольное" (Ночь перед Рождеством). В этом сложносочиненном предложении второе простое предложение является неполным, ибо в словосочетании нагольные тулупы опущен главный компонент. В неполных словосочетаниях сохраняются все признаки полных: относительная семантическая завершенность, смысловая целостность, значение

(грамматическое и лексическое) выводится из значения составляющих компонентов, включая опущенный. Грамматически слово **нагольные** зависит от словоформы **тулупы**.

Каждое двусоставное предложение имеет подлежащее и сказуемое, объединенных особым типом связи — координируемым подчинением, где подлежащее — имя требует определенных форм от сказуемого — глагола, а глагол не терпит имени ни в какой иной форме, кроме начальной. Отсутствие одного из главных членов предложения обычно, и предложение при этом своих языковых характеристик не теряет: "Она не смела ничего говорить; но, услыша о таком страшном для нее решении, она не могла удержаться от слез; **взглянула** на дитяток своих..." (Тарас Бульба).

В прозе Н.В.Гоголя неполные конструкции всегда стилистически оправданы. Чаще они употребляются в речи действующих лиц, что связано со стремлением, как можно короче высказать основное: "Приезжаю сюда, мне говорят, что **накупил** на три миллиона крестьян на вывод! Каких на вывод! Да он торговал у меня **мёртвых**." (Мёртвые души).

Особенно распространены неполные словосочетания в диалоге, это специфика диалогической речи: значение обсуждаемого вопроса, беседа идет в форме вопросов и ответов и т.д. Неполные словосочетания придает речи действующих лиц живость. Нередко главный компонент находится за пределами предложения: "Городничий. Что, дрожки там стоят? Квартальный. **Стоят**". (Ревизор).

В сочетаниях с именами существительными пропуск главного слова дает возможность обратить большое внимание на признаки качества: "Сказавши это, он переменял свой отландский костюм на **европейский**..." (Мертвые души).

Обычно Н.В.Гоголь вводит в художественный текст полные яркие словосочетания, а затем он использует неполные, где опускает главные слова, смысл весь на зависимых, ибо в них заключаются содержание всего абзаца: — Вишь, как ругается! — сказал парубок, вытаращив на нее глаза, как будто озадаченный таким сильным валпом приветствий, — и язык у нее, у **столетней** ведьмы, не раболит выговорить эти слова.

— **Столетней**. — подхватила пожилая красавица. — Нечестивец! Я не видала твоей матери, но знаю, что дрян! и отец дрян! и тетка дрян! Сорванец негодный! **Столетней!** что у него молоко еще на губах..." (Сорочинская ярмарка).

В авторской речи Н.В.Гоголя неполные словосочетания встречаются редко и только в том случае, если опущенный член легко восстанавлива-

ется из предыдущего текста.

## Литература

- [1] Долгов Ю.С. Словосочетание как грамматическая категория — тип валентности. — Могилев, 1993.
- [2] Долгов С.С. Функциональная грамматика и валентностный синтаксис //Шанючы спад-чыну Я.Карскага. Гродна, 1994. Ч.1
- [3] Долгов Ю.С. Базисные понятия валентностного синтаксиса. - Грамматические категории и единицы: синтаксический аспект. - Тезисы международной конференции. Владимир, 1995.

П.В.Михед

Евангелизмы в "Выбранных местах из переписки с друзьями"  
Н.В.Гоголя и их функциональная семантика

Христианский характер социально-этического идеала Гоголя, как и его программа "социального христианства" /Г.Флоровский/, а также рассказ-версия о своем новом писательском облике, составляющие содержание "Выбранных мест", "подкреплены" и тексте ссылками на Святое Письмо. Внимательный анализ цитируемых мест способен выявить своеобразный смысловой центр книги указать на наиболее важные, узловые тематические мотивы, формирующие пафос книги.

Есть в этом прямом обращении к евангельским текстам еще один важный момент, к которому стремится и которого достигает писатель. Известная исследовательница славянского барокко, характеризуя природу подобного явления в текстах литературы барокко, замечает: "Будь-який тип входження Біблії в художній текст бароко передбачав зміну його властивостей — слово, мотив, перифраз, сюжет Святого Письма збагачували його, відсилали у сферу сакрального, або надавали таку можливість" [1]. На связь "Выбранных мест" с проповедью эпохи барокко указывал Ю.Барабаш. Не касаясь сейчас всей сложности проблемы Гоголь и барокко", замечу, что "Выбранные места" явились одним из важнейших фактов своеобразной русской контрреформации 40-х годов, что дает основания для сближения книг Гоголя с барочной эпохой. С этой точки зрения обращение Гоголя к Святому Письму является естественным и закономерным. Еще В.В.Гиппиус, определяя природу стилистики "Выбранных мест", указывал, что это "своеобразное сочетание народного



просторечия с библейской архаикой". Библейская архаика постоянно высвечивается в языке "Выбранных мест", обозначая один из стилистических полюсов книги.

Приведу все цитируемые словесные формулы, каждая из которых, кроме первой, графически выделяется автором в тексте посредством кавычек. В тексте они поданы в таком порядке следования:

1. Слово гнило да не исходит из уст ваших! /Гл. IV. "О том, что такое слово"/

2. Не оживет, аще не умрет. /Гл. XVIII. Четыре письма к другим лицам по поводу "Мертвых душ"/

3. Сия вся всем прложится. /Гл. XXII "Русский помещик"/

4. Се агнец, вземляй грехи мира! /Гл. XXIII. "Исторический живописец Иванов"/

5. От Назарета пророк не приходит. /Там же/

6. В дому отца моего обители многи суть. /Гл. XXIX. "Занимающему важное место"/

Даже беглый взгляд на приведенные в тексте "Выбранных мест" цитаты заставляют отказаться от мысли об их случайном появлении на страницах книги. Взятые вместе, они формируют своеобразный интертекст, фокусирующий и укрупняющий стержневые идеи книги. Мне кажется, что любая попытка истолкования произведения Гоголя без соотнесения его содержания со смыслом, воплощенном в интертексте, вряд ли будет полной и убедительной.

"Выбранные места" — произведение переходного характера и в смысле его идейного потенциала, и в смысле апробации новых форм словесного искусства. С одной стороны Гоголь, обдумывая продолжение "Мертвых душ", решает узнать, реакцию читающей аудитории на комплекс тех идей, которые должны стать ориентиром для возрождения не только героев его главного произведения, но и всех "мертвых душ" России. Особенно откровенно он говорит об этом в письмах: "Книга моя имеет свойство пробного камня: поверь, что на ней и спробуешь как раз нынешнего человека" [3]. Или: "книга моя, несмотря на все ее грехи, есть удивительный оселок для исследования внешнего человека" /XIII, 314/. И Гоголь, как известно, просил присылать самые разнообразные отклики на книгу, описывать как реакцию отдельных людей, так и представителей разных социальных групп.

С другой стороны, Гоголь искал новые формы литературы, понимая, что содержание "ветхих" истин, которое он положил в основу своей

программы "социального христианства", потребует и новой эстетики слова [4]. В письме к А.О. Россет Гоголь замечал, что "у меня в "Мертвых душах" может высунуться на место людей мой собственный нос, и покажется именно все то, что вам неприятно было встретить в моей книге. Поверьте, что без выхода нынешней моей книги никак бы я не достигнул той безыскусственной простоты /в черновике — "высокой" — П.М./, которая должна необходимо присутствовать в других частях "Мертвых душ", дабы назвал их всяк верным зеркалом, а не карикатурой. Вы не знаете того, какой большой крюк нужно сделать для того, чтобы достигнуть этой простоты. Вы не знаете того, как высоко стоит простота" /XIII, 280/.

Первая словесная формула интертекста как раз и связана с эстетикой слова, с неудовлетворенностью Гоголя существующими основаниями литературы. Она приведена Гоголем в конце фрагмента "О том, что такое слово". Обращаясь к апостольскому слову, Гоголь провозглашает: "Слово гнило да не исходит из уст ваших!" в современном переводе этот стих выглядит так: "Никакое гнилое слово да не исходит из уст ваших, а только доброе для назидания в вере, дабы оно доставляло благодать слушающим" /Послание ап. Павла к Ефесянам — 4:29/. Любопытно развитие мысли и комментарий Гоголя: "Если это следует применить ко всем нам без изъятия, то во сколько крат более оно должно быть применено к тем, у которых поприще — слово и которым определено говорить о прекрасном и возвышенном. Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться гнилое слово; пусть уже лучше раздается гнилое слово о гнилых предметах". Писатель обращается к "предметам святым" и этому соответствует избранное "безыскусственное" и "высокое" слово, ориентированное на святоотеческую традицию литературной культуры. Основной риторический топос повествования сформулирован в словах премудрости Иисуса сына Сирахова: "Наложи дверь и замки на уста твои, растопи золото и серебро, какое имеешь, дабы сделать из них весы, которые взвешивали бы твое слово, и выковать надежную узду, которая бы держала твои уста". Вариант синодального текста: "Свяжи серебро твое и золото, и для слов твоих сделай вес и меру, и для уст этих — дверь и запор". Выделю особо требование "веса и меры". У Гоголя этот риторический топос был обозначен понятием "середины", которому писатель придавал универсальный смысл [5]. В письме к В.Белинскому Гоголь отмечал: "Наступающий век есть век разумного сознания; не горячася, он взвешивает все, приемля все стороны к сведенью, без чего не узнать

разумной середины вещей" /XIII,361/. А в послании к П. Анненкову Гоголь признавался, что под словом "середина" разумел ту высокую гармонию в жизни, к которой стремится человечество" /XII-, 387/. В письме к А.О.Смирновой /от 28.11.1844/ он называет серединусвятой, рассуждая о человеческом несовершенстве, способном и, "защищая святую середину", "к излишества". Таким образом, риторический топос "середина" прорастает из евангельской формулы, бытовавшей в христианской литературной культуре<sup>1</sup>, и оживает под пером Гоголя, когда он обращается к высокому слову, "святым предметам". С этой традицией писатель связывал поиски новых оснований литературы, новой эстетики слова.

Глубинна по смыслу содержания и многомерности семантики введенная в главу "По поводу "Мертвых душ" формула: "Не оживит, аще не умрет", в современном переводе звучащая: "Безрассудный! то, что ты сеешь, не оживет, если не умрет" /1-е Послание ап. Павла к коринфянам — 15:36/. При всем философском характере этого тезиса он имеет очень конкретный смысл в творческой судьбе Гоголя и связан с историей работы над "Мертвыми душами". Более того, эта формула приобретает своеобразный метафорический смысл и становится объяснением самого способа работы над главным произведением, придавая ему сакральность. IV-е письмо по поводу "Мертвых душ", как известно, начинается с утверждения: "Затем сожжен второй план "Мертвых душ", что так было нужно." А дальше — указанные апостольские слова и, как их конкретизация, своеобразное преломление в собственном творческом опыте: "нужно прежде умереть, для того, чтобы воскреснуть", и рассказ о сожжении: "...все было сожжено и притом в ту минуту, когда, видя перед собою смерть, мне очень хотелось оставить после себя хоть что-нибудь, обо мне лучше напоминающее. Благодарю Бога, что дал мне силы это сделать". Творчество тем самым связывается с религиозной, сакральной сферой и сожжение выглядит как акт творчества, к тому же — естественный: "Жду, когда нужно жечь, и, верно, поступаю как нужно, потому что без молитвы не приступаю ни к чему".

Своеобразно генерализует устремления Гоголя формула "Сия вся всей приложится", которая в современном переводе оформляется следующим образом: "Ищите же прежде царства Божия и правды Его, и это все приложится вам" /Евангелие от Матфея — 6:33/. В.Воропаев заметил, что

<sup>1</sup>Этот риторический топос занимал важное место в средневековых поэтиках и риториках, например, в "Риторике" Алкуина, принадлежащей к жанру своеобразных поучений для тех, кто управляет, как *speculum principis*, т.е. "зерцало правителя". В поучениях особая роль отводится убеждению. В "Риторике" Алкуина принцип умеренности (*temperantia*) связан с понятием *via regia* /образец царской жизни/. См.: Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М.: 1986, с. 243

В этом стиху из Пятого Письма Гоголь обратился во время пребывания в Одессе в январе 1851 года. Он читал проповедь митрополита Филарета на стих: "ищите Царствия Божия...", дополняя своим комментарием, представляющим интерес и для описания эстетики слова самого писателя в поздний период творчества. По свидетельству Е.А.Хитрово, Гоголь скавал о Филарете: "У него можно учиться! Он на деле все испытал; он не то, что придумал". А откликаясь на содержащееся в проповеди замечание о краже /несоблюдении/ воскресных дней, Гоголь заметил: "О; как это часто со мною случалось! А проку-то и не выходило, когда внутренне устроен человек, то у него все ладится", и заключает: "А внутренне чтоб устроенным быть, надобно искать Царствия Божия, и все прочее приложится вам[6]. В первом высказывании затронут чрезвычайно важный для позднего Гоголя вопрос авторитетности слова, весомости его, и почвы, порождающей эти качества: живой жизненный опыт и обретенная в результате его истина, которая преображает человека и придает его слову весомость и значимость.

Второй тезис также конкретизирует условия порождения авторитетного слова. Они касаются самой личности писателя, который должен быть "внутренне устроен", для чего "надобно искать царствия Божия". Для меня здесь важнее всего то, что вера для Гоголя не является самоцелью: она — условие достижения цели. И цель эта — поиск средств наиболее эффективного воздействия слова.

Две следующих библейских фразы связаны между собой ситуативно. Гоголь, излагая сюжет картины А.Иванова "Явление Христа народу", использует два высказывания: слова пророка Иоанна Крестителя: "Вот агнец Божий, который берет на себя грехи мира" /Евангелие от Иоанна, 1:29/ и слова недоверчивого Нафанаила: "из Назарета может ли быть что доброе?" /Евангелие от Иоанна, 1:46/. Смысл полотна Иванова Гоголь видит в том, что оно способно "представить в лицах весь ход человеческого обращения ко Христу".

Эту статью Гоголя можно рассматривать как самовысказывание, в ней проглядывается стремление объяснить тот творческий поворот, которым стала книга: "Мои сочинения тоже связались чудным образом с моей душой я моим внутренним воспитанием". Диокурс об Иванове несет важную информацию об эстетической ориентации самого Гоголя, стремящегося придать и слову своему, и творчеству новое измерение, подвести под них новые основания и наделить особым весом вопреки утверждению — "От Назарета пророк не приходит". Гоголь уже предвидит скептиков

и сомневающимся в том комплексе идей, который он утверждает в своей книге.

И наконец, увенчивают этот интертекст слова, сказанные Христом при прощании с учениками: "В доме Отца моего обителей много, а если бы не так, я сказал бы Вам: "Я иду приготовить место Вам". А на вопрос Фомы: "Господи! Не знаем, куда идешь; и как можем знать путь?" Иисус ответил: "Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только чрез Меня" /Евангелие от Иоанна, 14:2, 5, 6/.

Выбор своего пути в литературе Гоголь подкрепляет ссылкой на Евангелие, доказывая, что каждому уготовано место, "равное воздаяние всякому, исполнившего честно долг свой". Важно, чтобы дело, в том числе и литература, было освящено высокой целью, Гоголь склонен видеть ценность христианского пути для писателя не только в утверждении религиозных идей. Обращение к христианским ценностям, по мысли Гоголя, способно изменить духовный облик писателя и, как следствие, — духовное содержание литературы.

"Путь Христа" содержит также ответы на многие вопросы познания человека, что есть предметом усилий и писателя: "От малых лет была во мне страсть замечать за человеком, ловить душу его в малейших чертах и движениях его, которые пропускаются без вниманья людьми, — и я пришел к Тому, Который один полный ведатель души и от кого одного я мог только узнать полнее душу". В письмах Гоголя находим замечания подобного плана, указывающие на путь Христа, как источник мудрости: "Анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился со Христом, изумясь в Нем прежде мужности человеческой и неслыханному дотоле знанию души, а потом уж поклонясь божеству Его" /XIII, 214/.

В письме к В. Жуковскому /от 10.01.1848/, представляющему собой эстетический трактат, и, по свидетельству самого Гоголя, должествующему занять во втором издании "Выбранных мест" главу "Завещание", то есть стать акцентным местом книги, писатель признавался: "На этом пути /познания души человеческой — П.М./ поневоле встретишься ближе с Тем, Который один из всех, доселе бывших на земле, показал в себе полное познание души человеческой, божественность Которого если бы даже и отвергнул мир, то уж последнего свойства никак не в силах отвергнуть, разве только в таком случае, когда делается уже не слеп, а просто глуп" /Разр. авт. — П.М./

Примечательно, что Гоголь, обращаясь, например, и к Кормчей книге,

концентрирует внимание на поступках, реакциях или том, что называется поведенческим кодом Христа, который должен был стать примером для построения образов-персонажей: "Повелеваем Епископа, или Пресвитера, или Дякона, биющих верных согрешающих, или неверных обиденных, и чрез сие устрашати хотящего, извергати из священного чина. Ибо Господь нас отнюдь сему не учил: напротив того, Сам был ударяем, но наносил ударов, не укоряя взаимно, страдая, не угрожал" [7].

Эти выписки имеют двойную цель. Во-первых, они предстают своеобразным собранием ситуаций в истолковании Святых Отцов. Но прежде — они закладывали особую практическую этику, которая должна была впоследствии стать прообразом в поиске "почвы положительной" /А. Хомяков/.

Мне кажется, что продуктивный путь изучения поэтики позднего Гоголя — это путь поиска подобных влияний Святого Письма и святоотеческой литературы в эстетическом анализе душевной жизни героев, но это уже тема отдельного разговора.

Подытоживая сказанное, отметим, что графически выделенные цитаты содержат смысловой центр эстетического и духовного поиска позднего Гоголя. Интертекст объясняет и причину поворота в творческом развитии, и что должно стать главной целью писателя, и каковы условия достижения этой цели наконец, содержат объяснение и оправдание своего места художника и своей дороги в "обители господней".

## Литература

- [1] Л.О.Софронова. Український театр бароко та християнські культурні традиції. —В кн.: Українське бароко і європейський контекст. —К.: 1991. —С.194.
- [2] В.В.Гиппиус. От Пушкина до Блока. —М.: Л., 1966. —С.182.
- [3] Н.В.Гоголь. Полн. собр. соч.Т.XIII. —М.: Л., 1952. —С.292. Далее ссылки в тексте: римская цифра — том, арабская — страница.
- [4] См. об этом: П.В.Михед. Гоголь на путях к новой эстетике слова. —В сб.: Гогелеведческие студии, Вып.1. —Нежин, 1996, —С.38–47.
- [5] См подробнее: П.В.Михед. "Средина" как риторический топос "новой эстетики" Гоголя. —В сб.: Проблемы преподавания русского языка и литературы в иностранной аудитории. —СП.: 1996. —С.97–98.



[6] Гоголь в Одессе. 1851. // Русский архив, 1902, -№3. -С.551.

[7] Н.В.Гоголь. Собр. соч. в 9-ти т.т. -Т.8. -М.: 1994. -С.470.

П.В.Труфанова

А.А.Фет и Н.В.Гоголь

Персонажам своего рассказа "Вне моды" А.Л.Фет дал имена гоголевских "старосветских помещиков" — Афанасий Иванович и Дульхерия Ивановна. Оба произведения — о муже и жене, можно заботящихся друг о друге, о любви простой, как любовь Филемона и Бавкиды[1]. О "Старосветских помещиках" писали, что в них "естественная" жизнь старичков противопоставлена искусственной иерархии людей... миру искусственных отношений Петербурга... искусственному укладу жизни города"[2]. Идея противопоставления искусственной жизни современных людей естественной жизни человека, когда он ощущал себя частью природы, космоса, близка А.А.Фету[3].

Сходство рассказов А.Л.Фета и Н.В.Гоголя не ограничивается общностью имен персонажей, темы и идеи. Удивительно, как один писатель умеет почувствовать существо стиля другого и повторить с определенным стилистическим заданием в своем произведении его стилистические приемы, а точнее, воспроизвести его стиль, этот феномен мы называем переводом с идиолекта на идиолект[4].

Многими писавшими о Н.В.Гоголе[5] отмечен тот факт, что в его произведениях смещены мир людей и мир вещей, человек рисуется овеществленным или омеханиченным, вещь наделяется свойствами живого. Это происходит от того что писатель отторгает от человека "неотторжимую его собственность": его части тела рисуются как части автомата, действующие, не подчиняясь единому управляющему центру; его одежда замещает его, приобретая самостоятельность. Рядом с названиями вещей, с другой стороны, употребляются предикаты и признаки, называющие действия и признаки человека, живого существа.

Признаки и действия, как известно, не могут сами непосредственно соотноситься с реальной действительностью, а соотносятся с нею через посредство того предмета, который характеризуют[6]. Н.В.Гоголь нарушает в своих произведениях те соотношения признаков и действий с предметами, которые существуют в реальности и нашли отражение в языке, перегруппировывает предметы и их признаки и предикаты, создавая в своих произведениях связи предметов и признаков и предикатов,

уникальные только в его идиолекте.

А.А.Фет в рассказе "Вне моды" проделывает то же самое. Приведем примеры очеловечивания вещей: "...у ног Пульхерии Ивановны ютились всякого рода плетеные корзинки... Со своей стороны, когда какая-либо мелочь приползала с указанного ей Пульхерией Ивановной места к нему под ноги и Пульхерия Ивановна начинала хлопотать о восстановлении нарушенного порядка...": "Не встречая на пути ничего нового, он старался у знакомых предметов добиться правды и большею частью усугублял свое раздражение сопоставлением той путаницы понятий и суждений, с которыми большинство людей относилось к этим предметам"; "Хотя Афанасий Иванович не имел привычки есть вечером, но Пульхерия Ивановна нарезала таких привлекательных кусков маслянистого языка, что он сделал ему небольшую честь". Очеловечивание вещей в мире Н.В.Гоголя и А.А.Фета — это не олицетворение, оно имеет более сложный механизм: все слова в предложении должны быть между собою семантически согласованы,[7] иметь общие компоненты в значениях, при этом два слова, имеющие общие компоненты в значениях, могут не состоять друг с другом в какой-либо поверхностной синтаксической связи — управления, согласования, примыкания, т.е. не только объект и определение к нему, не только субъект и его предикат, но и слова, не состоящие друг с другом в какой-либо поверхностной синтаксической связи, в предложении семантически согласованы. А.А.Фет не говорит "блюдо язык — живое, одушевленное" (это было бы олицетворение), но этот семантический компонент навязывается "языку" фразеологизмом "сделал небольшую честь", в значении которого есть компонент "называет действие, направленное на одушевленный объект". Если бы было сказано "корзины, кульки нарушили порядок", это было бы олицетворение, но в анализируемом предложении фразеологизм "нарушенный порядок" содержит в своем значении компонент "процессуальный признак принадлежит одушевленному объекту", и значение одушевленности навязывается, приписывается словам "корзины", "кульки" и проч.

На смешение границ между вещью и человеком работает следующая конструкция: "началось ношение чемодана, корзинок, кулечков из колески...", "...началось укрывание кровати и дивана свежими простынями и натягивание наволочек на подушки". В приведенных предложениях устранено лицо, производящее действие. В русском языке для указания на неважность информации, знания о субъекте и на значимость самого действия служат неопределенно-личные и безличные предложения. Перед

нами конструкция, квалифицируемая в лингвистике как "субъектная номинализация сказуемого и устранение субъекта" (В.Г.Гак)[8]. Это самый сильный способ в языке для низведения, обезличивания одушевленного субъекта: "субъектная номинативная структура, выступает как крайняя степень обобщенного выражения действия по отношению к лицу субъекта. Если даже неопределенно-личная и безличная конструкции допускают вопрос о субъекте: Стучат! — Кто стучит?; Не спится. — Кому не спится?, то номинативная конструкция, закрывая позицию субъекта обозначением действия (подлежащим здесь является абстрактное существительное, называющее действие, а сказуемое полуслужебный глагол — фазовый, бытийный или движения — И.Т.), представляет последнее в наиболее обезличенной форме"[9].

Другим средством овеществления человека и живых существ является рисовка их как механических игрушек, автоматов, сложенных из частей, которые не управляются из единого центра (как человек), а действуют произвольно для их носителя, самостоятельно. "Оба они (голубь и голубка), распушившись, представляли два небольших шара на коралловых ножках. Но едва Афанасий Иванович успел их заметить, как самец, точно силою соскочившей пружины, высоко вскинул из своего шара красноносую головку с раскрытыми глазами, подобрал перья на всем теле и стал пушинка за пушинкой чистить и улаживать свое золотое ожерелье. При этом сизая головка, перебивавшая перышки, все дальше и дальше совершала круг с такою свободою, как будто не состояла ни в какой органической связи с туловищем и так же свободно озирала и оправляла ожерелье на затылке, как и на груди. Несколько минут продолжился этот утренний туалет, но вдруг коралловый носик, повернувшись влево, сильно клюнул сидевшую рядом голубку. В то же мгновение ее белая головка подпрыгнула с раскрытыми глазами. Ее носик, в свою очередь, взялся за оттопыренные перышки ее ожерелья, но это было лишь мгновенное движение. Носик выронил пушинку, глаза закрылись белою плевою, и головка снова ушла и погрузилась в пушистый шар. Сизый голубь невозмутимо занялся туалетом, в то время как голубка продолжала нежиться сном. Но вот он вторично клюнул еще решительнее, и на этот раз голова голубки выскочила на всю длину шеи, и, подобрав, в свою очередь, перья, голубка занялась тщательным убором своего белоснежного ожерелья". Подчеркнутые нами слова и обороты: точно силою соскочившей пружины, голова совершала круг с такою свободою, головка подпрыгнула, носик выронил,

носик клюнул, головка выскочила на всю длину шеи, улаживание ожерелья — содержит в своем значении компонент "механическое/механизм" и приносят такое содержание в слова "голубь", "голубка", которым принадлежат названные части тела. Слова "убор ожерелья", "взялся за перышки" содержат в своем значении компонент "вещь" и навязывают его словам "голубь" и "голубка".

Овеществлению человека и живого способствуют и номинации их вещными именами. См.: голуби — шары; "попадая в экипаж или вагон, он чувствовал себя страдательною поклажей...".

Некоторые лингвисты считают себя обязанными перед поездкой в какую-либо страну изучить язык, на котором в ней говорят. Писатели, обращаясь к темам и жанрам писателей — своих предшественников — считают правилом усвоить их диалект и писать на нем[10], как это делает А.А.Фет в рассказе "Вне моды".

## Литература

- [1] Филемон и Бавкида // Мифы Древней Греции. —Л.: Лениздат, 1990. — С.360–362; Мифологический словарь. —М.: Сов. энцикл., 1990. —С.557; Литературный энциклопедический словарь. —М.: Сов. энцикл., 1987. —С.59, 270.
- [2] Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. —М.: ГИХЛ, 1959. —С.90–91.
- [3] Скатов И. И. Некрасов. Современники и продолжатели. —М.: Сов. Россия, 1986. —С.185.
- [4] Тулуфачова И. В. Проблемы чужой речи в трудах М.М.Бахтина // М.М.Бахтин: Проблемы науч. наследия: Межвуз. сб. науч. тр. —Саранск, 1992. —С.77–85.
- [5] Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя//Виноградов В. В. Избр. тр. Поэтика русской литературы. —М.: Наука, 1976. —С.282.
- [6] См. напр.: Уфимцева А. А. Семантика слов //Аспекты семантических исследований. —М.: Наука, 1980. —С.36–38, 46.
- [7] Гак В. Г. Опыт применения сопоставительного анализа к изучению структуры значения слова // Вопросы языкознания. —1966. —и 2; Гак В.Г. Беседы о французском слово. —М., 1966 и др. работы данного автора о принципе семантического согласования слов в предложении.

- [8] Гак В. Г. Номинализация сказуемого и устранение субъекта // Синтаксис и стилистика. — М.; Наука, 1966. — С.93, 99.
- [9] Гак В. Г. Указ. соч., с.100.
- [10] Труфанова И. В. Куприн и Толстой: о внутренней прямой речи в рассказе "Анафема" // Рук. деп. в ИНИОН РАН №46930 от 13.08.1992.

Г.А.Савченко, Ф.Т.Евсеев

О космосакральной сущности хронотопов жизни, смерти и рождения в творчестве Ф.Рабле и Н.В.Гоголя

К 100-летию со дня рождения М.М. Бахтина

Творчество Ф.Рабле и Н.В.Гоголя, при всем их различии, сознательно и последовательно обращено к фундаментальным онтологическим ценностям во всем их объеме — от архаического мифологического наследия, многонациональных литературных традиций до библейской культуры и острейших философских и этических проблем, поставленных современными писателями эпохами. Не будет преувеличением считать, что через художественный мир Ф.Рабле и Н.В.Гоголя эти эпохи выразили себя с наибольшей полнотой и отчетливостью. Для писателей важнейшей духовной ценностью, вобравшей в себя тысячелетний интеллектуальный опыт, была сокровищница народной культуры. Народные мировоззренческие рефлексии и интуитивно-чувственные концепции действительности явились генерализирующими гносеологическими системами, в значительной степени обусловившими монистический взгляд каждого из авторов на мир и бытие человека в этом мире. Отдельные аспекты смысловых параллелей в романе Рабле и произведениях Гоголя обозначены в статье М.М.Бахтина "Рабле и Гоголь", где праздничной карнавализованной народной культуре отведена функция основания историко-типологических сближений творчества писателей с заметным или доминирующим смеховым началом. Бахтин пишет: "Рабле — наследник и завершитель тысячелетий народного смеха, Его творчество — незаменимый ключ ко всей европейской смеховой культуре в ее наиболее сильных, глубоких и оригинальных проявлениях".

Всестороннее теоретическое обоснование возможности прочтения "Гаргантюа и Пантагрюэля" Ф.Рабле, /равным образом и творчества Н.Гоголя/ как романа, возникшего в стихии смехового карнавального

мироощущения, предпринята М.М.Бахтиным в известном исследовании "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" /М., 1965/. В этом классическом антиавторитарном, ренессансного гуманистического звучания труде Бахтин установил аналогии между устной и письменной народной смеховой культурой и произведением Рабле, причем космически-гротескный роман Рабле послужил Бахтину моделью, позволившей реконструировать европейскую карнавализованную культуру в ее наиболее ярком и целостном проявлении. Проблема народной смеховой культуры осложняется, однако, тем обстоятельством, что эта культура обладает своими собственными истоками, уходящими в глубины тысячелетий, и в свою очередь востребующими соответствующей реконструкции. М.М.Бахтин подчеркивал что вокруг образа чертенка Пантагрюэля "Рабле сосредоточил громадный, тысячелетиями слагавшийся, материал народной смеховой культуры...", он неоднократно указывал на исчисляемую тысячелетиями историю смеховых форм выражения народного мироощущения. В то же время с достаточной очевидностью можно предполагать, что на протяжении тысячелетий развития народная карнавализованная смеховая культура не всегда была равновеликой самой себе, во всяком случае такой, какой она сложилась к позднему средневековью и Возрождению. Ответ на вопрос об истоках карнавальной культуры европейской типа в значительной степени преложил сам М.М.Бахтин глубоким анализом слагаемых этой культуры, в особенности относительно космического ее аспекта. В наиболее концентрированном выражении "предчувствие" космологических истоков народного карнавального мирознания выражено в таких словах ученого: "Какая-то темная память о космических переворотах прошлого и какой-то смутный страх перед грядущими космическими потрясениями заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова и образа". Какие же космические перевороты прошлого и потрясения грядущего "заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова и образа"? Прямой ответ на этот вопрос в работах ученого мы не найдем, но в то же время немалое количество косвенных указаний на возможность его получения, размышления о принципиальной роли космологических идей в интеллектуальном мире человека средневековья и Возрождения, в них безусловно, присутствуют.

Авторы данных тезисов склонны усматривать космологические истоки карнавальной культуры и их сохранение на всей временной и пространственной протяженности ее осуществления /наметим здесь, что смеховой



акцент этой культуры был усугублен М.М.Бахтиным до возможных его пределов/ в космосакральном архаическом мирознании, где главенствующую роль играли порубежные стадии годового цикла — равноденствия и солнцевороты. Особенной значимостью для раннеархаического космо-зированного обоженного, сакрализованного сознания обладали, как это засвидетельствовал богатый этнографический, фольклорный и мифологический материал, летние и зимние солнцевороты, делившие космический цикл на два равновеликих отрезка. Эти два рубежа скорее всего уже в недрах верхнего палеолита разыгрывались в лицах", то есть исполнялись как некие ритуальные действия, призванные отразить грандиозную всеобъемлющую Вселенскую мистерию — переход солнца через рубеж — космическую ось — летом из мира "летнего" в мир "зимний" и соответственно зимой — из мира "зимнего" в мир "летний". Солнечный переход, безусловно, сопровождался в порубежные периоды как-бы полным "уничтожением" с последующим "возрождением" миров — "летнего" и "зимнего", и напротив. Линией перехода солнца и взаимопереходности миров служила космическая ось /"древо мировое"/. Этот космический символ в романе Рабле представлен в виде монастырской колокольни и ее тени, оплодотворяющей женщину, эхо этого образа доносит гоголевские "подоблачные дубы" из "Сорочиной ярмарки". Вселенское сакральное действо актуализировало все наличные и созданные воображением семиотические ресурсы осмысления такого неординарного явления, как солнцевороты. Особую роль среди этих ресурсов играли умиловительные жертвы — жертвоприношения, представлявшие строго упорядоченные акциально-предметные и вербальные знаковые системы и обладавшие максимально выраженной сакральностью. Всякая жертва — это в первую очередь обращение к идее жертвенного первотела, из частей которого всякий раз создается "новый" мир со всеми свойственными ему благами. В романе Рабле основную роль, "функционально близкую к мифоритуальным образам первотела /Пуруше, Паньгу/, играют гиганты Гаргантюа и его сын Пантагрюэль, каждый по-своему выражая и как бы "вбирая в себя" вселенную, Если эта пара гигантов воплощает идею изначально цельного и завершеного первотела, разъятию не подлежащего, то брат Жан амбивалентен — он и рубленое мясо, фарш /это одно из из прозвищ/ и сам /как оубодробитель — также вариант прозвища/ способен превратить грабителей монастырского виноградника /коллективное тело/ в груды костей — "гротескный образ разъятого тела" /М.Бахтин/. Расправляется монах Жан с разбойниками с помощью перекладной от все-

нового креста, то есть, расчлняя анатомически коллективное тело разбойников, брат Жан одновременно осеняет его крестом, возрождая тем самым к новой жизни. Отмеченное М.Бахтиным метафорическое превращение крови нападающих в виноградное вино свидетельствует, что весь эпизод с грабителями следует воспринимать как прямую аллюзию на обряд причастия телом и кровью первожертвы, на обряд евхаристии, берущий начало в древних тотемистических представлениях и культах.

Проблема жертвенности и ее идеологического наполнения решается в ряде произведений Н.В.Гоголя. Ужасающая детская жертва Петра шестилетнем Ивасем, братом возлюбленной Петра из "Вечера накануне Ивана Купала" не имеет имманентно-нравственного онтологического статуса, она однозначна своим акциальным вектором гибельности и лишь многократно усиливает разрушительное начало зла. Небезынтересно заметить, что имена Жан и Ивась /Иван/ родственны этимологически и восходят к индоевропейским и, по-видимому, ностратическим ономастическим истокам, связанным с наименованием Солнца, его животворящей силы; в повести Гоголя "огненность" образа Ивася подчеркнута текстуально. Близки эти образы и в смысловом отношении, поскольку оба корреспондируют с контекстом ритуалов летнего солнцеворота. Различаются они тем, что брат Жан и его поступки вписываются в обрядовые ситуации, прошедшие ступень цивилизации, — от античных дионисий и до христианского культа Иоанна Крестителя /брат Жан с перекладной от креста и есть несколько завуалированный Иоанн Креститель/, в то время как жертвенный Ивась волею писателя обращен к глубокой языческой стихии древнеславянских купаний, приуроченных к космическому явлению — летнему солнцестоянию. Повесть "Тарас Бульба" с ритуаловедческих /ордалических/ позиций можно назвать повестью "трех жертв": Андрий жертвуется во имя священного долга перед родиной и казачьим братством, Остап и сам Тарас Бульба приносят себя в жертву во имя идеалов борьбы за счастье и независимость Отчизны. Сознательное и специальное изображение Н.В.Гоголем гибели основных героев повести как жертвы с высоким нравственным потенциалом, достигающих сферы вселенских мистерий и соответствующих идеалов, подтверждается аллюзиями на рядоположную христианскую жертвенную символику — как "молодой барашек" /то есть библейский жертвенный агнец — авт./ падает скошенный пулей Андрий; Остап испивает "тяжелую чашу" мучений, аналогичную тифсиманской чаше Иисуса Христа; отец сыновей уподобляется жертве Иисуса формой казни — его распинают, гвоздями

прибив руки к дереву; одним штрихом подымает Гоголь жертву Тараса до уровня космической значимости — он указывает, что вершину жертвенного тарасового дерева разбило громом, ассоциируя тем самым казнь с небесными силами.

Жертвенная смерть, как свидетельствует вышеозначенное, несет в себе могучий импульс нравственной энергии, прочными нитями она связана со вселенским космическим началом, что и позволяет жертвенности вступать в корреляцию с большими сферами духовности, подвинуть на высокие нравственные поступки или же, напротив, — обличить зло во всей его неприкрытой антигуманности, обнаружить его субстанциальные основы.

Кроме ситуаций с ордалическими или жертвенными смертями в романе Ф.Рабле и произведениях Н.В.Гоголя немало моментов, где жизнь и смерть, смерть и рождение новой жизни взяты на первый взгляд в сугубо физическом или даже физиологическом преломлении. Ярким примером амбивалентности хронотопов триады жизнь /смерть/ рождение может служить эпизод рождения Пантагрюэля супругой Гаргантюа Бадбек: "ребенок оказался необыкновенно большим и тяжелым и мог появиться на свет лишь ценою жизни матери". Здесь смерть предстает в качестве предпосылки и условия рождения новой жизни: рождающееся тело захватывает и "краешек умирающего", умирающее чрево новыми рождениями. Фрагмент текста, где идет речь о рождении Гаргантюа, всесторонне рассмотрен М.М.Бахтиным. Обращаем внимание на основное положение анализа: М.Бахтин убедительно продемонстрировал, что в границах культуры карнавального типа смерть мыслится амбивалентно, континуально и диалектически — то есть, она несет в себе процесс рождения, становится "моментом жизни"; смерть есть безостановочный, непрерывный переход к жизни и наоборот; этот переход совершается с удержанием противоположностей: жизнь сохраняет частицу смертного начала, смерть всегда чревата рождением жизни. Особенно подчеркиваем космологический аспект осуществленного ученым анализа: действительно, Бадбек рождает в момент вселенской катастрофы — стоит неимоверная жара, возникает уничтожающая все живое засуха, в день рождения Гаргантюа "весь мир испытывает жажду", земля покрывается испариной и насыщает потом море; космичность масштабов рождения героя Рабле усугубляет семиотическими уподоблениями из античной солярной мифологии /упоминаются Феб, Фаэтон, Юнона, Геркулес/.

Ситуация с рождением персонажа, весьма близкая к раблезианской

обнаруживается в повести Н.В.Гоголя "Шинель". В произведении процесс рождения Акакия Акакиевича также семантизируется существенными признаками: мальчик родился "против ночи... на 23 марта" при обреченном состоянии матери-родильницы. Уже эти три основных "маркера": ночь, 23 марта и предсмертное состояние матери — вне всякого сомнения есть признаки трагической судьбы будущего чиновника. Примечательно сближение писателем даты рождения с днем весеннего равноденствия, наблюдаемое /20/ 21 марта. В мифоритиальной космогонии и миф о сознании древних славян весеннее равноденствие занимало одно из доминантных положений, о чем свидетельствует приурочение ими нового года к марту месяцу — древнеславянскому березню /березозолу/ "Космический код" марта с его равноденствием был, несомненно, изречен Н.В.Гоголю и, следовательно, соотнесение времени рождения героя с "переломным" биокосмическим событием входило в творческий замысел писателя.

Таковы здесь вкратце рассмотренные основные сближения космосакральных хронотопов жизни, смерти и рождения в творчестве Ф.Рабле и Н.В.Гоголя.

**И.А.Рахманова**

#### **Немецкие вкрапления в произведениях Н.В.Гоголя**

В произведениях русской художественной литературы и публицистики определенное место занимают иносистемные языковые явления, так называемые иноязычные вкрапления. Это отрезки текста, отдельные слова, фонетические, грамматические и семантические элементы французского, немецкого, английского, латинского и других языков. Находясь за пределами русского языка, они используются окказионально, в одноразовом порядке.

Художественная неповторимость творческого наследия Н.В.Гоголя отразилась и в использовании им в своих произведениях немецкой речи.

В "Невском проспекте" Гоголь так запечатлел "немецкий элемент" столицы: в Петербурге "все или чиновники, или купцы, или мастерские немцы" [1]. С одним из представителей петербургских мастерских и знакомит нас Гоголь. В содании образа немца Шиллера определенную роль играют элементы "ломаной" русской речи. Это лексико-семантические явления: рогатая говядина., прочь с него все, я завтра сейчас офицер [2]; грамматические явления: буду офицер, иметь роги, держи его за рука и

нога, очень могу [3].

Диалог Шиллера с женой оформляется Гоголем при помощи немецких вкраплений, включенных в текст в форме, приспособленной к системе звуко-типов русского языка, что обычно выражается в русификации графики: "Мейн фрау!... Гензи на кухня"[4]. Это не случайно. Передача диалога средствами немецкой графики свидетельствовала бы о литературно правильной, чистой немецкой речи, что вряд ли было возможно после проживания героя в Петербурге в течение нескольких лет. В русской графике дал писатель и выражение "гут морген", единственное, которое знал поручик Пирогов.

В "Мертвых душах" используется немецкое вкрапление "камрад" и каламбурное выражение "шпрехен зи дейч, Иван Андрейч".

В первом случае немецкое слово со свойственной ему семантикой употреблено в соответствии с фонетикой и грамматикой русского языка. Слово "дейч" в каламбурном выражении — результат транслитерации, "побуквенного" произношения, отраженного в графике русского языка. Гоголь употребляет его с целью показать степень "владения" средних слоев городского населения России немецким языком: "Хорошо тебе, шпрехен зи дейч, Иван Андрейч, у тебя дело почтовое: принять да отправить экспедицию" [5].

Включение немецких вкраплений в текст произведений — не столь заметная, но постоянная черта русской литературы. Употребляя это явление в своем творчестве, Гоголь обращается к таким немецким словам, которые были характерны для речи определенных слоев русского общества. Сам факт использования писателем немецких вкраплений для характеристики русских персонажей свидетельствует о том, что подобные явления могли быть в подлинной русской речи современников писателя.

## Литература

- [1] Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 6-ти томах. — М., 1949.
- [2] Там же, Т.3., — С. 14.
- [3] Там же, с.39.
- [4] Там же, с. 39.
- [5] Там же, с.36.
- [6] Там же, Т.5., с.197.

А.В. Ролик

К проблеме передачи национальной окраски повести Н.В. Гоголя "Невский проспект" в переводе на немецкий язык

Всякое произведение оригинального творчества, отмечает А.В. Федоров, является плодом работы человека, свободно владеющего тем языком, на котором он пишет [1]. У писателя это свободное владение средствами родного языка и стиля принимает самые разные формы. По сути все исследователи, писавшие о творчестве Гоголя, специально останавливались на силе и могуществе его языка. Так, например, Белинский подчеркивал яркую национальную окрашенность произведений Гоголя. Известный художественный критик В.В. Стасов говорил, что "с Гоголя на Россию во дворянском кругу совершенно новый язык, он нам безгранично понравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к натуре" [2].

Сравнивая переводы с подлинниками, постоянно приходится наблюдать, что выбор слов в переводе, поиски соответствий словам подлинника, зависят не только от сочетаемости тех или иных слов, но и от их грамматических категорий, от выполняемых ими синтаксических функций.

Именно при переводе исключительно сильно дают себя знать расхождения грамматического строя языков, обусловленные закономерностями их развития. Таковыми, например, являются наличие категории артикля и разница между определенным и неопределенным артиклем, сложные формы прошедшего времени в немецком языке и отсутствие этих особенностей в русском. Сюда же можно отнести и различия в грамматическом роде имен существительных. О том, какие трудности это способно вызвать при переводе, свидетельствует стихотворение Г.Гейне "Ein Fichtenbaum steht einsam", где образы двух деревьев — северной сосны и южной пальмы — противопоставлены в форме существительных мужского рода (der Fichtenbaum) и женского рода (die Palme). Это чисто грамматическое противопоставление создает образ неразделенной любви к далекой женщине. Как известно, Лермонтов при переводе сохранил вещественную сторону образа, что привело к потере любовного аспекта. Поэтому огромное большинство русских поэтов, переведивших позднее это стихотворение Гейне, сохраняли противопоставление мужского и женского рода, заменяя образ сосны образом дуба или кедра.

Случай, аналогичный по трудности, представляет собой перевод заглавия повести Н.В. Гоголя "Шинель" на немецкий язык. В русском языке существительное шинель женского рода, а в немецком переводе (der Mantel)



мужского. Тем самым утрачивается подчеркнутость почти эротического отношения бедного Акакия Акакиевича к своей шинели.

Само собой разумеется, что для передачи грамматических особенностей русского языка в немецком языке существуют более или менее единообразные возможности, хотя полного стандарта все же быть не может. Вполне естественно, что при разработке вопросов перевода с одного определенного языка на другой подобные явления представляют особый интерес и дают чрезвычайно богатый материал.

Воспроизведение грамматической формы подлинника как таковой не является целью перевода. Целью является передача мысли в ее целом, хотя, как указывает А.В. Федоров, история перевода знает и такие примеры, когда задача воспроизведения смысловой емкости оригинала остается неразрешенной и до нашего времени [3]. Это относится, в частности, к заглавию поэмы Гоголя "Мертвые души". Его двуплановость заключается, с одной стороны, в том, что это юридический термин, принятый во времена крепостного права в России для обозначения умерших крестьян, с другой стороны, оно может быть отнесено ко всем выведенным Гоголем персонажам, утратившим живую человеческую душу. При переводе на немецкий эта двуплановость утрачивается, поскольку возможный вариант перевода *Tote Seelen* отпадает, если взять его хотя бы в контексте с глаголом *lesen* /читать/, имеющим еще и значение "собирать", например, *Ich habe Tote Seelen gelesen*. Поэтому и остается вариант с определенным артиклем *die Toten Seelen*, т.е. предпочтение отдается тому, что в оригинале выражено иносказательно.

В отношении национальной окраски произведений Гоголя необходимо указать на то, что она как художественный образ обусловлена, во-первых, содержанием, а во-вторых, теми языковыми категориями, которые являются его языковой основой. Разрешение проблемы национальной окраски возможно только на основе понятия органического единства, образуемого содержанием и формой литературного произведения в его национальной обусловленности, в его связи с жизнью народа, которую оно отражает в образах, и с языком народа, воплощающим эти образы, придающим им специфические оттенки.

Для разрешения творческих задач /речевая характеристика, описание социальной среды и исторического колорита и т.д./ писатель отбирает любое слово или выражение, любую морфологическую форму или синтаксическую конструкцию из нелитературных источников. Переводчик же, поскольку он всегда в принципе подчинен воле автора, обязан пере-

дать действительность такой, какой видит ее автор, т.е. он должен дать понять читателю, что в данном случае прямая речь или авторские отступления ненормативны. В этой связи нам хотелось бы остановиться на одной из языковых особенностей повести Гоголя "Невский проспект", а именно иноязычных вкраплениях и ломаной речи и их воспроизведению в немецком переводе.

Употребление широкого круга иноязычных вкраплений всегда было присуще некоторым писателям, в особенности классикам прошлого. Так, в русской классической литературе кроме латинских и древнегреческих встречаются главным образом французские и, в несколько меньшей степени, немецкие вкрапления. Для переводчика это порождает дополнительные проблемы, особенно при переводе произведения на язык самого вкрапления. Как раз такой случай имеет место и в "Невском проспекте":

" — Мейн фрау! — закричал он.

— Вас волен эи дох? — отвечала блондинка.

— Гензи на кухня! " [1, с.34]

Решение, которое нашел переводчик, а именно введение пояснения "сказал по-немецки", "ответила она также", представляется в данном случае наиболее приемлемым. Естественно, что перевод самим автором данного вкрапления становится совершенно беспредметным и опускается. Вместе с тем переводчик проходит мимо одного важного момента, указанного автором, а именно того, что в оригинале имеется сноска "искаж. нем."

Как известно, в некоторых случаях в языке подлинника и языке перевода могут существовать определенные традиции в изображении особенностей речи, возникающих под влиянием третьего языка. Эти традиции опираются на структурные расхождения внутри каждой пары языков и внешне могут иметь различные черты. Так, в русской литературе для неправильной речи восточных народов характерны, в частности, ошибки в падежных окончаниях, неразличение родовых окончаний. Однако при переводе на немецкий язык сохранить типичность этих ошибок окажется невозможным также и в силу грамматических особенностей немецкого языка, в котором формы спряжения глагола не имеют родового окончания, как это характерно для русского языка. Вследствие этого переводчику придется искать другой прием, заменяя морфологические ошибки фонетическими, фонетические — синтаксическими, или наоборот.

Ломаная русская речь встречается в тексте в речи персиянина и немца Шиллера. Рассмотрим соответствующие отрывки оригинала и перевода:

— Хорошо, я дам тебе опиуму, только нарисуй мне красавицу. Чтобы хорошая была красавица! чтобы брови были черные и очи большие, как маслины; а я сама чтобы лежала возле нее и курила трубку!" [I, с.24]

"Gut, ich werde dir Opium geben, aber zeichne mir eine schöne Frau. Aber siehe zu, daß die schöne Frau schön ist! Daß sie schwarze Brauen und Augen so groß wie Oliven hat; und daß ich selber — neben ihr liege und Pfeife vauche!" [II, S.31-32]

— Что такое офицер! Я — швабский немец. Мой сам /при этом Шиллер ударил кулаком по столу/ будет офицер: полтора года юнкер, два года поручик, и я завтра сейчас офицер. Но я не хочу служить. Я с офицером сделаю так: фу!" [I, с.32-33]

"Was heißt Offizier! Ich bin Schwabe. Ich selber" — und dabei schlug er mit der Faust auf den Tisch — "werde bald Offizier sein! Anderthalb Jahre Junker, zwei Jahre Leutnant, und schon morgen bin ich Offizier. Aber ich will nicht dienen. Ich machte es mit den Offizieren so: pff" [II, S.43]

Сравнив перевод с оригиналом, мы убеждаемся в том, что в переводе не отражены ошибки в русской речи персонажей. Почти все практики и теоретики художественного перевода, затрагивая эту проблему, говорят о чувстве меры, экономности в стилизации национально окрашенной /т.е. ломаной/ речи. [4]

Однако подобная "экономность" переводчика там, где сам автор не воспользовался ею, иногда приводит к нарушению его замысла. На наш взгляд ломаная речь персиянина и немца Шиллера несет в оригинале четко определенную смысловую нагрузку, поскольку совершенно очевидна разница в ее неправильности. Если мы примем во внимание тот факт, что в повести дается характеристика типичного петербургского немца тех времен — "Шиллер был совершенный немец, в полном смысле всего этого слова" [1, с.35] — то становится очевидным, что речевая характеристика является неотъемлемой частью общей характеристики персонажа. Кроме того, так как все неправильности речи проявляются сильнее всего при волнении, в напряженные моменты, т.е. являются деталью психологического эмоционального состояния персонажа, то их использование Гоголем вносит дополнительный необходимый штрих в изображение образа. Что это именно так, подтверждает сцена, рисующая гнев и негодование Шиллера: "—О, я не хочу иметь роги! бери его, мой друг Гофман, за воротник, я не хочу, — продолжал он, сильно размахивая руками, причем лицо его было похоже на красное сукно его жилета. — Я восемь лет живу в Петербурге, у меня в Швабии мать моя, и дядя мой в

Норенберге; я немец, а не рогатая говядина! прочь с него все, мой друг Гофман! держи его за руку и нога, камрат мой Куц!" [1, с.38]

Как элемент речевой характеристики персонажа имеющиеся в тексте оригинала отклонения от нормативной речи, и отсутствующие в переводе, не связаны обязательно с данным словом, предложением. Поэтому при переводе можно было бы воспользоваться любой компенсацией подпадающими фонетическими, морфологическими или синтаксическими средствами немецкого языка.

Таким образом, можно констатировать, что в немецком переводе повести "Невский проспект" не удалось полностью передать ее национальную окрашенность. Однако необходимо также иметь в виду и то, что национальная окраска менее всего может быть сведена к какой-либо отдельной формальной особенности произведения. Она всегда затрагивает целую совокупность черт в литературном произведении, целое сочетание особенностей, некоторые из которых могут проявляться более отчетливо, чем другие. Ее задача находится в неосредственной зависимости от полноценности перевода в целом, а именно от степени верности в передаче художественных образов, связанной и с вещественным смыслом слов и с их грамматическим оформлением и от характера средств общенационального языка, применяемых в переводе. Что касается какого-либо общего приема перевода, который специально служил бы для воспроизведения национальной окрашенности, то, как пишет А.В.Федоров, назвать его еще менее возможно, чем по отношению к другим особенностям подлинника.

## Литература

- [1] Федоров А.В. Основы общей теории перевода. М., 1968, с. 155.
- [2] Манн Ю.В. Николай Гоголь. Жизнь и творчество. М., 1988, с. 265.
- [3] Федоров А.В. Основы..., с. 347.
- [4] Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1980, с. 260.
- [5] Федоров А.В. Основы..., с. 352.

### Источники иллюстративных примеров

1. Гоголь Н.В. Невский проспект // Собрание сочинений в 7-ми томах. Т. 3. Повести. М., 1977, с. 7-40.



II. Nikolaj Gogol. Der Newskijprospekt // Petersburger Novellen. dtv München, 2. Auflage 1992, S.7-54.

**А.В.Чоботько**

**Эстетические рецепции творчества Н.Гоголя в прозе В.Хлебникова /на примере рассказа "Велик-день" /**

Если говорить об интересе В.Хлебникова к творчеству русских писателей XIX века, то имя Гоголя займет в этом ряду одно из первых мест. Гоголь, "вдруг сожегший свои рукописи" [4,224], был для В.Хлебникова примером настоящего творческого горения, тем идеалом к которому стремился писатель.

На прозу В.Хлебникова оказала влияние тематика и поэтика "малороссийских повестей" Гоголя. Под "воздействие" "малороссийских повестей" попали рассказы "Велик-день", "Жители гор", "Закаленное сердце", "сверхповесть" "Дети Выдры" и другие произведения В.Хлебникова.

Проследим отдельные элементы "учительства" Гоголя на примере рассказа "Велик-день". Этот небольшой рассказ написан В.Хлебниковым около 1911 года /более точную дату написания произведения велимироведам установить не удалось/, но впервые опубликован только в 21-м выпуске издававшейся А.Е.Крученых с помощью "Общества друзей В.Хлебникова" серии "Неизданный Хлебников". Рассказ также был включен Ю.Н.Тыняновым и Н.Л.Степановым в 5-й том /1933 г./ "Собрания произведений" В.Хлебникова, которое и до сегодняшнего времени является наиболее полным собранием текстов поэта, когда-либо издававшимся на всем пространстве бывшего СССР.

В значительной степени прав известный исследователь творчества "будетлянина" А.Е.Парнис, указывающий на то, что рассказ "Велик-день" написан не только под влиянием "малороссийских повестей" Гоголя, повести "Серебряный голубь" А.Белого, но и под впечатлением от пребывания В.Хлебникова в Киеве в 1909 году [5,698]. Нужно отметить, что примерно в это же время поэт был и в Полтавской губернии — родине Гоголя. Здесь, в городе Лубны, во второй половине 1909 — начале 1910гг. жила семья Хлебниковых, которую и навещал Велимир. Впечатления от этих поездок отразились в рассказе "Лубны — своеобразный глухой город..." /1912-13гг./.

Сюжет рассказа "Велик-день" довольно простой. Молодая девушка в

день Пасхи посещает "старинный высокий храм на высокой горе" [Там же, 507]. Здесь находится и юный отрок, "член какого-то темного союза" [Там же, 507]. Он смотрит на проходящих мимо людей и их вид вставляет юношу поставить перед собой целый ряд различных вопросов. Но вдруг юный отрок замечает "улыбающийся насмешливый взгляд дочери огня" [Там же, 507]. "Вдрогнуло что-то в душе доброго молодца, выговорило и затрепетало на резных дубовых листах его духа" [Там же, 507]. Церковь в этот день посетили также "с городской барышней парень, что учился в далекой туманной столице" [Там же, 508]. Их появление вызвало негодование и злобу панночки. Она произносит проникновенный монолог в защиту русских обычаев, против "иностранщины". Юноша дает панночке клятву "постоять за родину и ее обычаи" [Там же, 508]. Панночка, возвратившись домой, получает от матери выговор за то, что "накликала" на юношу беду.

Уже сам авторский подзаголовок рассказа не оставляет никаких сомнений в его связи с гоголевской прозой. Начинается произведение с диалога между матерью и дочерью, готовящихся к встрече Великодня /Пасхи/: "— Сегодня Велик-день; одень хустку; гарнесенькой станешь, — уныло говорила жинка, работая ухватом у печи и обращаясь к молодой девушке, сидевшей у окна, расчесывая свои волосы и закидывая назад голову.

— Хйба я не знаю? — недовольно отвечала та, подымая руку, чтобы расправить непокорную прядь волос, змейкой щекотавшей грудь" [Там же, 507].

Речь персонажей, как видно из приведенного отрывка, изобилует украинизмами, которые в основном заимствованы из "словаря" пасичника Рудого Панька - "автора" "Вечеров на хуторе близ Диканьки". В тексте рассказа это слова "хустка", "жинка", "хлопец", "девчина" /у Гоголя - "дивчина"/ [2,11]. Нужно отметить, что употреблением этих слов Э.Хлебников преследовал не только и не столько подражательную функцию: известно, что он считал украинский язык архаичнее и древнее русского [3,96]. Употребление украинизмов у В.Хлебникова связано, как справедливо замечает М.Петровский, с утопической попыткой создания славянского "араязыка" [Там же, 96]. В данном случае хлебниковский замысел как бы "освящается" авторитетом Гоголя, поскольку текст "Вечеров..." также насыщен украинизмами.

Несмотря на то, что рассказ занимает менее двух страниц печатного текста, в нем создана целая система образов. Четко структурированными можно назвать две группы образов: к первой группе можно отнести образ



молодой девушки /"дочери огня", "сельской волшебницы"/ и образ юного отрока /"паныча"/, ко второй группе — образы "городской барышни" и "парня с далекой туманной столицы". Эти группы образов достаточно четко и однозначно противопоставлены друг другу, они вместили в себя целый ряд черт авторского видения истории и культуры Украины. Как видим, В.Хлебников полностью обошелся без имен собственных при назывании персонажей.

Можно говорить о том, что образ молодой девушки навеян В.Хлебникову образом панночки с повести Гоголя "Майская ночь, или Утопленница". Напомним, что один из главных персонажей повести Левко не то в реальности, не то во сне берет участие в игре в ворона и, тем самым, помогает панночке обнаружить ее мачеху-ведьму. Панночка же в награду за помощь помогает казаку добиться отцовского разрешения на женитьбу на любимой девушке. Таким образом, все действия "потустороннего" гоголевского персонажа направлены только на добро, на оказание помощи Левку, его невесте, вопреки сложившейся народной традиции об утопленниках[1,401-402].

Какова же семантическая нагрузка образа панночки в рассказе В.Хлебникова? О прошедших годах жизни панночки в рассказе нет никаких сведений, также как нет и никаких сведений о сверхъестественных действиях с ее стороны, не соотносимых с реальностью. Ее монологи /и направленный против "парня, что учился в далекой туманной столице" и "городской барышни": "Вот, — закричала она, показывая на него рукой. — Вот, — повторила она, задыхаясь и сиплая повязку. И вдруг всплеснула руками и воскликнула: — Да что же это такое! Ужли мы, русские зори, не смеем лица показать от срама, в лицо посмотреть немецким? Да неужели нет хлопца постоять за нас? Гайдамаки! Гайдамаки!" [5,508]; и обращенный к "хлопцам": "Да кто вы, не хлопцы, что ли! — уже сквозь слезы произносила она. — Смотрите, кто вы, на что вы похожи [Там же, 508] /являются своеобразным продолжением декларируемой В.Хлебниковым идеи о том, что в современном мире Россия и, шире, славянский мир занимают не то место, которое им предназначено. Эта мысль звучит также в стихотворениях поэта 1908-10 годов "Когда казак с высокой вышки...", "Я переплыл галлы Судака...", "Мы желаем овладеть тылами...", в программной статье 1908 года "Курган Святогора" и в ряде других произведений. Исходя из этого, можно говорить о том, что в момент написания рассказа "Велик-день" сложилась система взглядов В.Хлебникова, в которой одной из главных доминант была проблема уяс-

нения места и роли Украины и России в судьбах человечества.

Ответ панночки на реплику матери в хлебниковском рассказе /"... Так нельзя! И еще накликаешь на него беду, и будут его пытать и шипцами горячими потчевать. Тебе-то нипочем, а ему какво? Ведь так уж было". — "Ни, мамо! — счастливо смеясь, отвечала панночка, — мы все это устроим"[Там же, 508] /лишний раз позволяет провести аналогию с повестью Гоголя: ведь гоголевская Утопленница также принимает активное участие в "обустройстве" судьбы Левка. Составляя вместе с образом юного отрока оппозицию образам "парня, что учился в далекой туманной столице" и "городской девушке", а также "местным эсдекам и эсдечкам", которые "на овалынке ...щебетали о Каутском"[Там же, 508], образ панночки несет еще один подтекст: она выступает в роли того морального критерия, который заставляет юного отрока стать на защиту родины от "немцев". Юный отрок, который попал в совершенно новый для себя мир, "в почти совсем незнакомый ему уголок исконной России"[Там же, 507] ставит перед собой ряд вопросов: "Должны ли лучшие народы оставлять одиноким народ в его борьбе за свои права и обычаи? И можно ли стыдиться той одежды, в которой сражались и умирали предки? Вид его собственных пуговиц ... немного угнетал его. Почему бы ему не надеть этой стройной кереи с малиновой "богородицей", в которой ходили его предки?" [Там же, 507]. И помогает ответить ему на эти вопросы панночка — "красивейшая из дочерей Украины": "Вадругнул он и по-другому, мужественно, с суровым укором, взглянул на сельскую волшебницу. На ее же лице было счастье и гордость сознания своей силы"[Там же, 507-508]. Эта встреча позволила юному отроку сделать окончательный жизненный выбор: "Тогда, оглянувшись кругом суровыми и грустными глазами, пошел за ней отрок, и было видно, как он перед ней... произносил суровую клятву воина: постоять за родину и ее обычаи. "Обижена ты, оклеветана, и некому постоять за тебя", — твердил он себе. И сказал он себе: "Россия для русского обычая"[Там же, 508]. Таким образом, если Утопленница в повести Гоголя является "устроительницей" судьбы Левка, то героиня хлебниковского рассказа предстает в качестве той высшей силы, которая указывает и определяет истинный путь развития своей страны. И исполнителем этого должен стать юный отрок.

Подводя итог, нужно отметить, что В.Хлебников на протяжении всего творчества прибегал к различным параллелям /сюжетным, тематическим, композиционным, лексическим/ с произведениями Гоголя. Обра-

шлись к гоголевским образам и творчески переосмысливая их, наполняя их новым звучанием, В.Хлебников, таким образом, признавал "учительство" "гениального малоросса" и, тем самым, давал увидеть читателю то, какое место занимает творчество Гоголя в его судьбе.

## Література

- [1] Гнатюк В.М. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків// Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. К., 1992.
- [2] Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1976. Т.1.
- [3] Петровский М. Святошинские вакации В.Хлебникова// Петровский М. Городу и миру. К., 1990.
- [4] Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. Л., 1931. Т.3.
- [5] Хлебников В. Творения. М., 1986.

А.С.Белая  
Карский Е.Ф. о Гоголе

Среди имен выпускников Нежинской высшей школы писатель Николай Васильевич Гоголь и лингвист Евфимий Федорович Карский занимают особое место. Оба известны в истории филологической науки как гениальные личности, оставившие труды, к которым будут обращаться еще многие поколения.

Н.В.Гоголь (1.04.1809 — 4.03.1852) приехал двенадцатилетним мальчиком и был принят в Гимназию высших наук, где проучился с 1821 по 1828гг. Именно в эти годы проявилась его разносторонняя одаренность. Гоголя увлекала живопись, литература, он участвовал в спектаклях, исполняя комические роли. Здесь были осуществлены его первые литературные опыты. Однако литературная слава придет позднее с опубликованием "Вечеров на хуторе близ Диканьки" (1831 — I ч., 1832 — II ч.). Потом будут опубликованы и другие литературные сочинения, исторические исследования, драматургические произведения. На каждое творение Гоголя отзовется литературная критика. Белинский В.Г. назовет его "главою литературы, главою поэтов".

Судьба Е.Ф.Карского (1.01.1861 — 29.04.1931) в юношеские годы также связана с Нежином. Он был студентом Нежинского историко-филологического института с 1881 по 1885гг. Дух Гоголя, его слава уже витали над древним городом и его старинным вузом. Е.Ф.Карский получил прекрасное филологическое образование, в совершенстве знал все славянские языки, греческий, латинский, санскрит и др." (В.И.Борковский "Е.Ф.Карский" — ж."Русский язык в школе", 1951, №91). Его научная лингвистическая деятельность тоже началась в стенах этого вуза.

Время Гоголя Н.В. — 1 половина XIX в., время Карского Е.Ф. — II половина XIX в. и начало XX в. Карский не был свидетелем прижизненной славы и трагедии в судьбе Гоголя. Но он учился там, где когда-то учился Гоголь, белорус Карский в самые яркие, плодотворные юношеские годы 6 лет жил в украинской провинциальном и многонациональном городке, где, более чем за полстолетия до него, жил юный украинец Гоголь. Хорошо зная многие языки, обладая тонким языковым чутьем. Карский в годы учебы в Нежине записывал и обрабатывал русские, украинские, белорусские, польские песни. Многие из накопленного в студенческие годы легло в основу его фундаментальных лингвистических исследований. И как лингвист, он не мог не откликнуться на уникальное явление в литературе, каким является Гоголь, и не отметить, его значение в истории русского литературного языка.

Во времена Е.Ф.Карского, по его же словам, "деятельность Гоголя во многих отношениях до сих пор не оценена вполне: еще не выяснены, как следует, его литературные заслуги, не сделан полный анализ его сочинений со стороны источников, которыми он так или иначе пользовался, нет всестороннего исследования языка Гоголя, хотя в последнем отношении ко дню 50-летия смерти великого поэта и была сделана одна серьезная попытка". Карский Е.Ф. называет работу И.Мандельштама "О характере Гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка" — Гельсингфорс, 1902. Следует заметить, что это было сказано Карским Е.Ф. 20 марта 1909г. в речи на торжественном заседании Совета Варшавского университета и Общества истории, филологии и права, посвященном 100-летию со дня рождения писателя. Речь называлась "Значение Н.В.Гоголя в истории русского литературного языка" и эпиграфом к ней взяты слова из письма Гоголя к Языкову (от 10 февраля 1844г.) — Исполни наш язык!

Лингвист Карский Е.Ф. в относительно небольшой речи показал особенность языка Гоголя в интерпретации своего времени. И многие его

суждения нашли свое дальнейшее раскрытие в фундаментальных исследованиях известного лингвиста XX в. В.В.Виноградова ("Язык Гоголя и его значение в истории русского языка" - М., 1953 г.). По мнению Карского Е.Ф., "в общественной жизни народа столетие со дня рождения поэта — это целая эпоха, начало и конец которой резко отличаются в разных отношениях" и на деятельность поэта через сто лет "можно взглянуть с исторической точки зрения". Слово, сказанное Карским Е.Ф. о Гоголе Н.В., звучит вдохновенно, поэтично.

Поставив рядом Пушкина А.С. и Гоголя Н.В. как великих реалистов, стремившихся "как можно полнее и ближе отразить живую действительность", автор видит их близость и в том, что оба они стремятся приблизить язык к разговорной речи. И в этом Гоголь пошел дальше Пушкина, у которого "речь стихотворная все же преобладает..., так как (по мнению Пушкина)

"...гордый наш язык к  
почтовой прозе не привык".

Но вслед за Гоголем многие писатели (Тургенев И.О., Гончаров И., Достоевский Ф.М., Островский А., Толстой Л.Н. и др.) в речи прозаической "находят достаточной силы для выражения поэтических красот... Тургенев И.О. даже ввел особый род произведений — "стих отворения в прозе". Самого Гоголя лингвист Карский всюду называет поэтом.

С особым интересом "заглянул" Карский Е.Ф. в карманные записные книжки поэта и отметил, что "очень тонко изучая русскую живую речь, поэт даже следил за ее разновидностями по сословиям... Всем изученным материалом он и пользовался при всяком удобном случае в своих произведениях". Карский Е.Ф. приводит образцы описания бытовых слов... или выражения, подслушанные у игроков (см. в речи Ноздрева: — И не просадил бы (50 руб.)! Ей богу, не просадил бы! Не загни я после пароле на проклятой семерке утку, я бы мог сорвать весь банк!); есть в записной книжке описание пород собак, и это все использовано в тексте поэмы "Мертвые души" (см. описание пород собак у Ноздрева: густо-псовые, чисто-псовые, муругие, черные с подпалинами, полво-пегие, муруго-пегие, красно-пегие, черноухие, серо-ухие и т.д.).

Гоголь и сам создает слова и выражения "в народном духе и окраске", которые "вышибаются" из нутра художника совершенно в русском народном духе: "ведьму" мы сегодня с хлопцами ругнули на все бока", "пошла писать губерния", "всякий, призываемый в барские по кон

(Плюшкина) обыкновенно отплясывал через весь двор босиком, но, входя в сени, надевал сапоги... выходя из комнаты, он оставлял сапоги опять в сенях и отправлялся вновь на собственной подошве..." Карский Е.Ф. отмечает, что народный элемент в произведениях Гоголя не только в употреблении народно-разговорных слов, но и в самом "складе речи, свойственном только народному творчеству: "дымом дымится под тобою дорога" ("Мертвые души"), "не по поступкам поступаете" ("Ревизор") и др.

Чтобы отразить внутреннее душевное состояние героев. Гоголь часто использует сравнения, которые нередко разворачиваются в целые символы (...Остап налетел как ястреб... битва сравнивается с пиром.) Великолепен Гоголь в создании эпитетов: например, в описании сада Плюшкина: снежная белизна, темная пасть, зеленые лапы — "листья клена, трепетные вершины осин и др.

Карский Е.Ф. называет гоголевские сложные эпитеты поэтическими, отмечая, что в этом отношении на одной ступени с Гоголем стоят лишь Тургенев и Л.Толстой (зеленокудрые леса, белоголовый старец, седо-чупринные казаки, глухоответная земля и др.).

В связи с тем, что в наши дни, в конце XIX в., все настойчивее ставится вопрос об отнесении Гоголя к русским или украинским писателям, думается, небезынтересным будет рассуждение лингвиста Карского Е.Ф., высказанное им в начале XX в. Во времена Карского Е.Ф., видимо, так вопрос не ставился (да и сам украинский язык, как и белорусский, считался наречием русского), речь шла лишь о том, как природный для Гоголя малорусский язык отразился на языке его произведений. Говоря об этом, замечает Карский Е.Ф., обычно ссылаются на письмо Гоголя к А.О.Смирновой от 24 декабря 1844 года: "Я сам не знаю, какая у меня душа, хохлацкая или русская. Знаю только то, что никак бы не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином. Обе природы слишком щедро одарены богом, и, как нарочно, каждая из них порошнь оаключает в себе то, чего нет в другой: явный знак, что они должны пополнить одна другую... чтобы потом, слившись воедино, составить собою нечто совершеннейшее в человечестве. На сочинениях же моих не основывайтесь и не выводите оттуда никаких заключений о мне самом".

Лингвист Карский Е.Ф. прослеживает взаимовлияние двух языковых стихий в произведениях Гоголя и считает естественным тот факт, что знание малорусского языка, народных верований и поэзии дает Гоголю



обильный материал для содержания его творчества; но не обходится это знакомство без влияния на язык его произведений." Сначала Гоголь обильно использовал малорусские слова, это придавало "изображению живость колорита", к повестям приходилось даже составлять словарики малорусских слов. Впоследствии поэт многое устранил но "некоторые из малоруссизмов привились литературной русской речи и получили в ней права гражданства" (местоимение оно в начале предложений: Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать"; "Оно чем больше ломки, тем более, означает деятельность городничего" и др.; глаголы с приставкой по- многократного совершенного вида: повлезали, порасплавались, поподымались и т.д.) Но главное, все-таки. Карский видит в способе выражения, передачи различных психологических моментов в жизни героев. В этом случае поэт мыслит на своем природном языке. При передаче каких-либо философских мыслей... "он выражается исключительно по-русски, притом так, что его речь не может быть даже переведена по-малорусски". Далее автор приводит примеры труднопереводимых, на его взгляд, отрывков из повести "Тарас Бульба".

"А попробуйте перевести на малорусский язык начало VII главы "Мертвых душ", где изображается различие двух писателей, завидный жребий одного и тяжелый другого!" Трудно сказать, был ли известен Карскому перевод "Мертвых душ", сделанный в 1882 г. Иваном Франко. Возможно, что и перевод может вызвать мнение, аналогичное высказанному Карским.

В настоящее время мы можем назвать многих переводчиков произведений Гоголя: первый перевод "Ревизора" на украинский язык осуществил актер, театральный деятель, сценарист Николай Карпович Садовский, затем в 1952г. — Остап Вишня, у которого известны и другие переводы — "Женитьба", "Игроки", "Тетральный разъезд...", украинский поэт М.Рыльский перевел шесть Гоголевских повестей ("Коляска" и др.); известны переводческие работы также Леси Украинки, Олены Пчилки, Петра Панча, Е.Плужника, М.Уманца, С.Васильченко, Е.Кротевича и др. Безусловно, каждый перевод — это интерпретация времени, а подчас и авторская интерпретация. Перевод должен быть творческим, действительно художественным. К любому из них время может предъявить свои претензии.

Гоголь сыграл важную роль в развитии русского литературного языка и языка художественной литературы. Со середины XIX в. в художественную литературу хлынул поток языковых средств народной речи. У Пуш-

кина, Лермонтова, Гоголя находим диалектизмы, просто речия, профессионализмы и все меньше старославянизмов и иностранных слов. Известно, что отношение к этим словам было различным: от полного прития до беспощадного искоренения. Действительно, отмечает Карский у Гоголя "совершенно нет славянизмов, нет даже там, где они были бы у места" (в повестях "Вечер накануне Ивана Купала", "Ночь перед рождеством", "Вий").

Примеры единичны: "дражайшая Солоха", "воистину", "жаждет", "...уязвления со стороны крапивы, сего змиеподобного злака...". Уклонение Гоголя от церковно-славянского языка Карский объясняет "вероятно малым знакомством поэта с этим языком в молодости" (хотя позднее в "Переписке с друзьями..." церковнославянские слова будут встречаться часто).

Избегает Гоголь и иностранных слов, а если они встречаются, то "с целью вызвать известное настроение — осмеять лиц, употребляющих их, вызвать отвращение к заимствованным словам, портящим русскую речь" Тонко высмеивает Гоголь стремление некоторых людей по рисоваться иностранными словами. Карский приводит такой пример из последней главы II тома "Мертвых душ": приказчик ищет для Чичикова сукна с искрой оливкового, или бутилочного, приближающегося, так сказать, к бруснике цвета. Когда приказчик залез уже слишком высоко, то "негоциант" кричит на него: "Что ты вечно выше своей сферы, точно пролетарий какой!". Очевидно, красноречивый гостинодворец произвёл это слово от пролетать", — делает вывод Карский Е.Ф.

Раскрыв основные особенности языка гоголевских произведений, показав силу его воздействия на развитие языка художественной литературы, лингвист Карский Е.Ф. говорит о психологически тонком понимании Гоголем русской речи. Этот вывод ценен тем, что, на наш взгляд, можно снять вопрос о принадлежности Гоголя к русским или украинским писателям. Прав Карский Е.Ф., заметив в начале статьи, что деятельность поэта должна оцениваться с исторической точки зрения. Речь произнесена почти 90 лет назад, заканчивается и второе столетие со дня рождения Гоголя. И, видимо, новое время поставит новые задачи, потребует раскрытия новых сторон в творчестве поэта, созвучных новому времени. Однако, слово, сказанное Карским через столетие со дня рождения Гоголя и прочитанное нами еще почти через столетие, убеждает нас в том, что сила эстетического воздействия русского языка (в лучших образцах произведений) остается неизменной. На много позже ста-

ты Карского появились лингвистические исследования В.В.Виноградова, В.В.Ермилова и др., в последние годы часто проводятся конференции, на которых язык и стиль произведений Гоголя рассматривается на всех языковых уровнях и в разных аспектах: эстетическом, историческом, этнографическом, и совсем недавно добавился — культурологический аспект. Работа В.В.Виноградова остается по-прежнему наиболее полным и всесторонним исследованием языка Гоголя. Однако, по нашему мнению, у истоков лингвистической Гоголианы следует поставить среди немногих лингвиста Евфимия Федоровича Карского.

**Я.Ф.Андреева**

**Эстетическое воспитание учащихся на материале произведений Н.В.Гоголя**

Обучению в школе имеет несколько воспитательных направлений. Эстетическое воспитание представляет собою составную часть формирования всесторонне развитой личности. Оно понимается как "целенаправленное формирование эстетических вкусов и идеалов личности, развитие ее способностей к эстетическому восприятию действительности и произведений искусства, а также к самостоятельному творчеству в области искусства" [1]. Эстетическое воспитание начинается с прикосновения к прекрасному, и в зависимости от того, в чем видят прекрасное, средства эстетического воспитания различаются (прекрасное в труде, в быту, во взаимоотношениях людей и др.). Среди средств эстетического воспитания основным признается искусство и художественная литература (как его часть).

Формирование эстетического (художественного) вкуса прежде всего связано с изучением и эмоциональным восприятием классического искусства. Обращаясь к Гоголю как классику русской литературы, уделившему в своем творчестве большое место описанию жизни и быта украинского народа, мы находим в его произведениях на украинскую тему прекрасный материал для эстетического воспитания. На уроках и во внеклассной работе в школе изучают произведения Гоголя "Сорочинская ярмарка", "Майская ночь, или Утопленница", "Страшная месть", "Тарас Бульба". При этом особо выделяются описания природы, ставшие классическими образами природы (летний день в Малороссии, украинская ночь, украинская степь, Днепр). Они всегда вызвали восторженные отклики читателей и критиков и давно являются предметом внимания ученых. Мы

обратимся к двум из них в методическом плане, совмещая обучающие и воспитательные цели.

Восприятие художественного текста вызывает у подростков определенную эстетическую оценку и порождает эстетические чувства. К предметам, вызывающим эстетические чувства, относится и природа. Названные выше описания природы (летний день в Малороссии и др.) эмоционально окрашены, словесно расцвечены, ярки, содержат немало художественно-изобразительных элементов. Названные выше произведения изучаются в 5-6 классах, когда в сознании подростков еще играет большую роль художественно-образный тип мышления, что обуславливает особенность эстетического восприятия. И хотя художественный вкус отмечен индивидуальностью, изучение этих высокохудожественных текстов несомненно даст положительный результат эстетического воспитания.

В произведениях Гоголя представлено не просто описание фрагмента природы, а создан его художественный образ. Ввиду этого работа над текстом строится так, чтобы был воспринят и понят этот образ, чтобы были раскрыты создающие его средства, раскрыта эстетическая функция слов и форм, гармония в звучании текста. Воспитательный эффект эстетического характера при изучении произведений Гоголя зависит не только от материала повестей. Методисты подчеркивают, что очень важно подать материал так, чтобы учащиеся ощутили его эстетическое значение, чтобы они почувствовали то прекрасное, что воспевал Гоголь, описывая майскую ночь, прекрасный летний день, Днепр и украинскую степь. Поэтому здесь первым шагом является выразительное чтение текста самим учителем [2] с подчеркиванием наиболее важных слов во фразах, варьированием интонации соответственно смыслу и, добавим, соблюдением авторского ритма, в котором создан образ природы. Есть много свидетельств того, что Гоголь придавал большое значение звучанию своих произведений и, когда сам читал их вслух, использовал разнообразные интонационные вариации при передаче различного содержания [3].

Поскольку эстетическое восприятие текста связано с воображением, желательно, чтобы словесная картина превратилась в реально видимую. Восприятие тем ярче, чем ярче озвучивание текста, а это связано прежде всего с ритмом и интонацией. Школьники 5-6 классов уже имеют конкретное представление о природе как из своего жизненного опыта, так и из литературы, поэтому чтение гоголевских описаний природы, его пейзажей видится для них произведением искусства об уже знакомом

предмете. Тем легче раскрыть эстетическую сторону данных описаний, подчеркивая то, что делает картину прекрасной.

После художественного чтения фрагментов обращаемся к анализу структуры созданного образа и художественных средств изображения. При этом важно показать языковую форму эпитетов, метафор, сравнений и т.д. Внимание к их языковому выражению будет способствовать развитию "чувства языка", а также будет положительно влиять на культуру речи учащихся.

Рассмотрим возможности предложенного анализа на материале образа степи ("Тарас Бульба"). Прежде всего отмечаем, что этот образ может пониматься как символ Родины, и в этом его идейно-эстетическая функция[4]. Образ украинской степи предстает в нескольких планах: в пространстве, во времени, в определенном состоянии и объемно. Все это подано в эмоционально-оценочном восторженном духе, отражающем любовь автора к родной природе. Такова общая структура образа. Степь наполнена жизнью, движением, проявляется в красках, звуках и ароматах. Это живое, изменяющееся пространство. Прекрасная цветущая степь раскрывается перед читателем по мере продвижения казаков в ее глубь.

Поскольку этот текст представляет собою описание, при его озвучивании преобладает размеренный ритм и плавная интонация с волнообразным чередованием подъемов и спадов, с логическими ударениями на наиболее значимых для смысла фразы словах[5]. Такими могут оказаться любые члены предложения: подлежащее ("А между тем степь...", "одни только кони..."), сказуемое ("Вот она пропала в вышине..."), обстоятельство ("bf Никогда плуг не проходил..."), определение ("сквозили голубые, синие и лиловые волoshки").

Чтобы показать образ степи в разрезах пространства, времени, состояния, авторской оценки, предлагаем учащимся систему вопросов.

1. Какими средствами Гоголь показывает пространство степи, ее безграничность? (Сообщение о протяженности, сравнение с пустыней, которая всегда представляется огромной, с океаном, с лесом по высоте и густоте травы). Как выглядят люди в степи? ("черные точки", "видны одни шапки").

2. Как выглядит степь днем, вечером, ночью? Как постепенно изменяется ее состояние? (Действие солнца утром и вечером). В чем видно проявление жизни днем? (куропатки, птичий свист, ястреб, чайка), вечером и ночью? (суслики, кузнечики, крик лебеда). Покажите проявление

жизни в движении, действиях, звуках.

3. Какими красками рисуется образ степи? (зеленая трава, зелено-золотой океан, миллионы разных цветов, синий и т.д.). Какая создается гармония цветущих растений и красок?

4. Какое настроение возникает при воображении этой картины? С каким чувством автор описывает все? (радостное, светлое; вдохновенно, восторженно).

5. Благодаря чему создается объемный образ степи? Какую роль играет упоминание о состоянии воздуха, о ветерке? Как описано небо, и как гармонируют степь и небо? Как соотносится движение в степи и в небе? (куропатки — ястреб, чайка). Как изображена чайка, ее действия? Как изображены лебеди?

6. Какими словами автор выражает свое восхищение степью? Восприятие чего преобладает в описании степи? (цвет, звук, запах).

7. Какие художественно-образительные средства использованы в описании образа степи? (эпитеты, метафоры, сравнения, гиперболы). Какие слова употреблены в тексте в переносном смысле? ("степь...приняла в свои объятия", "струя сжимаемой травы", "солнце выглянуло и облило", "брызнули миллионы цветов", "желтый дрок выскакивал" и др.). Что обозначают прилагательные "живительный, теплотворный (свет)", "зелено-золотой (океан)", "зонтикообразные (шапки)", "изголуба-темное (небо)", "серебряно-розовый (свет)"? Как они образованы? Сравните: "волны воздуха", "волны растений", "волны моря". Что обозначают эти слова?

8. Какие чувства возникают у вас при чтении этого отрывка? Представляете ли вы себе эту степь как живую картину? (Да).

Системе предлагаемых вопросов можно продолжить, уточнить. При анализе образа степи можно использовать репродукции картин с изображением степи. В заключение можно предложить учащимся написать домашнее сочинение (описание какого-либо живописного уголка природы) и использовать заданные учителем художественно-образительные средства.

Остановимся на образе Днепра ("Страшная месть"). Он создан в тех же планах, что и образ степи: пространство, время, состояние, авторская оценка. Текст делится на три части: 1) "Чуден Днепр при тихой погоде...", 2) "Чуден Днепр и при теплой летней ночи...", 3) "Когда же пойдут горами по небу синие тучи...". В связи с этим рационально рассматривать каждую часть отдельно, затем сопоставить. Выразитель-



нов чтение данного текста должно показать его ритмико-интонационные особенности. Чтение можно поручить трем учащимся (по частям), тщательно подготовив их. Первая и вторая части имеют плавный ритм и спокойную, волнообразную интонацию. В третьей части (Днепр "во гневе") ощущается напряженный ритм, и в интонации должно быть отражено предостережение об опасности.

Системой вопросов выделим художественные особенности и эстетическую ценность данного текста.

#### Первая часть.

1. Какими словами характеризуется Днепр? ("Редкая птица долетит до середины Днепра", "полные воды", "величавая ширина", "без меры в ширину, без конца в длину").

2. В какое время года описан Днепр? (при тихой погоде, летом — о чем свидетельствует, жаркое солнце", "зеленокудрые леса", "полевые цветы").

3. Каково состояние Днепра в это время? ("Вольно и плавно мчит", "Ни зашелхнет. Ни прогремит", сравнение: "вылит из стекла", "голубая зеркальная дорога").

4. Как описано отношение к Днепру солнца, леса, цветов? (Олицетворение. Днепр — источник жизни, ему поклоняются, им любят, его приветствуют).

5. Какие чувства испытывает автор к Днепру? (восхищение, поклонение). В каких словах это выражено? ("Чуден Днепр", "Пышный", "Ему нет равной реки в мире").

6. Какие художественно-образительные средства использованы при описании Днепра? (сравнение, олицетворение, гиперболы). Что обозначает слово "зеленокудрые"? Как оно образовано?

#### Вторая часть.

1. Как описана ширина Днепра ночью? ("Лес и горы хотят закрыть его длинную тенью — напрасно!" "Ничто не может прикрыть Днепр").

2. Как выглядит Днепр "теплой летней ночью"? Как создан образ летнего звездного неба? Какие цвета используются в картине ночи? (темное лоно", "черный лес", "синий Днепр", "серебряная струя").

3. Каково состояние Днепра ночью? ("Нежась и прижимаясь к берегам от ночного холода...", "в нем отражаются все звезды", "он спит").

4. Какова авторская оценка ночного Днепра? ("Чуден, нет равной реки"). Какие художественно-образительные средства здесь использованы? (Олицетворение, сравнение).

#### Третья часть.

1. Как описан Днепр "во гневе"? Как изображена буря на Днепре? Какие действия здесь названы? С каким чувством сравнивается буря (горе матери).

2. Какова авторская оценка разбушевавшегося Днепра? ("Страшен...") Как оценивает автор появление одинокого челна в такую погоду? ("Кто осмелился...", "Видно, неведомо ему..."). Кто был этот человек и с какой целью он переплывал Днепр?

3. Какие художественно-образительные средства использованы при описании бури на Днепре? (Олицетворение, гиперболы, метафора, сравнение). Какие цвета использованы в описании? (черный, синий).

#### Сопоставление частей.

1) Какой повтор объединяет первую и вторую части? Как показана ширина Днепра в первой и второй части? 2) Как меняются краски в описании дневного и ночного Днепра? 3) Какие формы какой части речи используются для выражения авторской оценки? (чуден, страшен). 4) Какие глаголы выражают отношение между Днепром и всем, что его окружает? (перечислить, они отражают отношения между людьми). Какое основное художественно-образительное средство в этой части текста? (Олицетворение). 5) Как выражаются сравнения в отрывке? ("тучи пойдут горами", "чудится, будто..."), "так убивается", "глочет, как мух"). 6) Какие чувства вызывает образ Днепра в каждой части описания и в целом? 7) На чьих художественных полотнах изображен Днепр?

В заключение можно предложить домашнее сочинение на тему "Путешествие по реке" с использованием художественно-образительных средств.

Образы природы у Гоголя — это вдохновенное, восторженное, глубоко прочувствованное словесно-художественное воссоздание прекрасного в природе. Изучение этого материала показывает тонкости художественного мастерства автора и воспитывает учащихся, прививает им вкус к прекрасному.

#### Литература

- [1] Педагогическая энциклопедия в 4-х тт. М., 1968, т.4, с.799.
- [2] В.В.Голубков. Изучение художественного мастерства Гоголя в школе. //Изучение творчества Гоголя в школе. М., Учпедгиз, 1954, с.12.
- [3] Гоголь в воспоминаниях. //В.В.Голубков. Указанная работа, с.12-24.

[4] Е.Н.Михальский. Изучение повести "Тарас Бульба" в 6 классе. // Изучение творчества Н.В.Гоголя в школе. Киев, Радянська школа, 1988, с.61.

[5] Н.Н.Арват. Ритм в повести Гоголя "Тарас Бульба". //Література і культура Полісся, вип. 7, Ніжин, 1996, с.51-52,

**В.Ю.Гальчук**

**Паралельне наголошення деяких слів у ліричних поезіях В.Забіли, О.Афанасьєва-Чужбинського, Є.Гребінки, Л.Глібова**

Норми літературної мови склалися поступово, вони — явище історично змінне. Це легко простежити за творами письменників ХІХ–ХХ століття. Дані про літературні акцентуаційні форми неможливо почерпнути з прозових творів, оскільки в них звичайно наголосу не позначаємо. А в поетичному мовленні, яке характеризується відповідним ритмом, відбиваються основні закономірності й тенденції наголошування слів. Тому тільки віршовані тексти можуть служити основою для вивчення питань, пов'язаних з акцентуацією.

Привертає увагу паралельне наголошування деяких слів у поезіях ХІХ–ХХ століття. Літературні смаки В.Забіли, О.Афанасьєва-Чужбинського, Є.Гребінки, Л.Глібова формувалися під час навчання у Ніжині. Тому на основі подібних досліджень можна засвідчити деякі діалектні особливості в акцентуації слів середини ХІХ століття, а також певні закономірності у зміні літературних норм. Адже хитання в наголошуванні, яке трапляється у досліджуваному матеріалі, зумовлено насамперед неусталеністю наголошення багатьох слів в українській літературній мові того періоду.

У поезіях названих авторів немало слів уживається з двома наголошеннями. Серед них ряд іменників, які характеризуються рухомістю наголосу в усіх відмінках однини або тільки в певному відмінку однини чи множини.

У досліджуваних творах досить часто вживається слово *дівчина*. Лише в кількох випадках має воно кореневу акцентуацію: "За тієї будинки ховається сонце. Далеко їх тінь пролягла по луці. І *дівчина* гарна стоїть край віконця, І перстень аж сяє на білій руці" [4,226]. "Озвітеся, вернітеся, я вас пришаную. Як *дівчину* коханую, я вас поцілую" [5,216], "Ой *дівчинонько*, *Дівчино* мила! Хто ж це співає? Віктор Забіла" [4,285], В основному ж фіксується суфіксальне наголошення: "Була наша паня-

ночка Хоч куди *дівчіна*: Моторная, звичайная. Гарная дитина!" [5,220]. "Оквітчалася *дівчіна*, стала край вікна. Дав бог празник. Людям празник, а вона одна.." [1,68]. "Подивися ж. місяць ясний, У тую квартиру. Де *дівчіна*, на рученьки Схиливши голівку. Сидить — дивиться на тебе.." [6,211]. "...Пустить до *дівчїни*. До моєї голубоньки, Хоть на півгодини" [4,255]. "Хіба ж оцій сідій чуприні Дотепно кланяється *дівчїні*?" [1,179]. "І б усе, що є на серці, Розказав *дівчїні*, Розказав би, як у світі Тяжко сиротині" [4,241], "Злая доля однімає У мене *дівчїну*: Мене й мучить, мене й гонить Живого в могилу" [4,259], "Ми знайдемо в темнім лузі Червону калину, сизую голубоньку, І гарну *дівчїну*" [5,218], "Кохав дуже я *дівчїну*, Як росу травиця, Як голубку голуб сизий І як волю птиця" [4,282], "Давно забувши жарти й сміхи. Знаходить не *дівчїну* — клад" [1,171], "Чи зустрінусь з *дівчїною* — Серденько озветься.." [4,236]. "Не плач, *дівчїно*. По своїй долі. Що не вийшла заміж. Зате ж ти на волі" [3,284]. Отже, усі відмінкові форми іменника *дівчина* активно функціонують із суфіксальною акцентуацією у досліджуваних поезіях.

Подвійний наголос цієї лексеми властивий і творам Шевченка: "Може *дівчина* не любить За те, що убогий?" [11,107], "Під калиною *дівчіна* Спала, не вставала" [12,12]. При цьому суфіксальний наголос вживається поетом частіше, ніж кореневий.

Таке наголошення вважали нормативним О.О.Потебня [8,122] і Б.Д.Гриченко [2,388]. У словнику-довіднику "Українська літературна вимова і наголос" подається цей іменник тільки з наголосом на корені [10,162]. М.І.Погрібний також подає це слово з кореневим наголошенням [6,148], а вже згодом зауважує: "... у фольклорі, поезії — також *дівчіна*" [7,167]. І, як бачимо, не дарма. Побуває дуже багато народних пісень, де вжито слово *дівчина* саме з наголосом на суфіксі: "Ой *дівчїно*, шумить гай. Кого любиш, забувай.." / "Ой *дівчїно*, шумить гай" /, "десь заграла плакуча гітара то *дівчіна* стрічала весну" / "спить ставок" /, "Дівчіна підійшла, рученьку подала.." / "Ой чий то кінь стоїть" /, "Ой ти *дівчїно*, гарна та пишна. Чом ти до мене вчора на вийшла?" / "В саду гуляла" / . В.Г.Скляренко засвідчує паралельне наголошення цього слова у байках С.Руданського, Є.Гребінки, Л.Глібова, ліриці Ю.Федьковича, І.Франка, Лесі Українки, М.Рильського. В.Сосюри [9,118].

Подібна картина із лексемою *чужина*. Сучасні словники фіксують її тільки з флективним наголошенням [6,623; 7,612; 10,707]. Дослідники минулого і початку нашого століття вважали по-іншому. Вони називають і флективний, і суфіксальний наголос нормативним. О. О.Потебня,

наприклад, стверджує, що наголос тут відіграє слово-розрізнявальну роль: чужина /чужа людина, чужі люди/, чужина /чужа сторона/ [8,25]. Б.Д.Грінченко у своєму словнику фіксує паралельне наголошення цього слова, подає його як багатозначне із згаданими вище значеннями [2,476].

У творах названих поетів-романтиків іменник **чужина** /чужбина/ також фіксується з подвійним наголосом. Але суфіксальне наголошення значно переважає над флективним: "Круг тебе чужа **чужина**..." [4,246]. "Козака згадайте. Котрий десь-то на **чужині**. Сердега убогий ..." [4,243]. "...Ох на **чужбіні** Не їється і хліба шматок!" [4,225]. "...За тридев'ять земель в **чужбіні** Дививсь на дивовижні там і те заводив в Московщині" [1,172]. "Без неї мати пропадала, з бідюю горе коштувала В **чужбіні** — що зовуть Сибір" [1,190], "Йом у той край, де родився, Буде як **чужбіна**: Всюди за ним слідом ходить Лихая година" [4,264], "...Повезли в чужину... Чи вже легко кидать було рідну Україну?" [4,279].

Перевагу такому наголошуванню віддає у своїх поезіях Т.Г.Шевченко: "А ви претеса на **чужину** шукати доброго добра" [11,330], "Не гріє сонце на **чужині**. А дома надто вже пекло" [12,40].

В.Г.Скляренко обстоює думку про давню рухомість наголосу в однині іменників на -ина і говорить, що вони "втратили свою рухомість наголосу ще до появи найдавніших українських акцентованих пам'яток" [9,117]. На його погляд, давнє наголошення у слові **чужина** флективне, а у слові **дівчина** — кореневе. "Паралельні варіанти виникли в цілому ряді українських говорів унаслідок дії тенденції до переміщення наголосу з кореня на суфікс /в іменниках з суфіксом -ина/" [9,118]. Цілком можливо, що певний вплив на вживанні слова **чужина** з суфіксальним наголосом у творах Є.Гребінки, В.Забіли мала російська мова /активне функціонування форми **чужбина**/.

У досліджуваних творах зафіксовано паралельне наголошення й інших іменників. Поруч із тим, що активно вживається слово **Україна** із наголошеним суфіксом, у поодиноких випадках трапляється його кореневе акцентуація /**Україна**, **Україна**/. О.О.Потебня вважає, що цей наголошений суфікс зберігає значення виділення чогось одного із ряду багатьох, а наголос на другому складі називає "великорусским" [8,125]. За сучасними нормами літературною є суфіксальна акцентуація.

У поезіях Є.Гребінки має паралельне наголошення і слово **гетьман** /Цікавим є те, що Т.Г.Шевченко вживає його лише з наголосом на другому складі. Таке ж наголошення засвідчує словник Б.Д.Грінченка [2,281]. У сучасній українській мові назване слово є літературним з наголосом

лише на першому складі/.

Подвійний наголос мають і окремі форми іменників /**слізьми** і **слізьми**, **слізьами**, **у краї** і **у краї**/.

Таким чином, у поезіях В.Забіли, О.Афанасьєва-Чужбинського, Є.Гребінки, Л.Глібова відбиваються загальні тенденції наголошування слів того часу. Наявність багатьох слів із подвійним наголосом зумовлене історичними акцентними змінами в мові.

## Література

- [1] Гребінка Є.П. Твори у трьох томах. Т.1. -К., 1981.
- [2] Грінченко Б.Д. Словарь української мови. Т.1. -К., 1907.
- [3] Грінченко Б.Д. Словарь української мови. Т.4. -К., 1909.
- [4] Дожовтнева українська література. Українські поети-романтики. -К., 1987.
- [5] Глібов Леонід. Твори в двох томах. Т.1. -К., 1974.
- [6] Погрібний М.І. Словник наголосів української літературної мови. -К., 1964.
- [7] Погрібний М.І. Орфоепічний словник. -К., 1984.
- [8] Потебня А.А. Ударение. -К., 1973.
- [9] Скляренко В.Г. Історія акцентуації іменників а-основ української мови. -К., 1969.
- [10] Українська літературна вимова і наголос. Словник-довідник. -К., 1973.
- [11] Шевченко Т.Г. Повн.збір. тв. у шести томах. Т.1. -К., 1963.
- [12] Шевченко Т.Г. Повн. збір. тв. у шести томах. Т.2. -К., 1963.

Н.В.Гуйванюк, Н.М.Попович

Мовностилістичні та структурно-семантичні особливості розмовного мовлення лівобережної України XIX ст. /на матеріалі байок Є.Гребінки та Л.Глібова/

Байка як жанр відзначається певними мовностилістичними та структурно-синтаксичними особливостями. Мовностилістичні засоби байки



значною мірою збагатили такі видатні представники української літератури, як Є.Гребінка та Л.Глібов.

У синтаксисі байок значне місце займають, зокрема, усно-розмовні конструкції /щому сприяє передусім ведення розповіді від імені автора-розповідача — представника народу/, в тому числі і конструкції з числівниками. Числівники, виражаючи кількісні ознаки предметів реальної дійсності, часто набувають додаткових характеризуючих функцій. Зокрема, числівники беруть активну участь у творенні живої народної мислі, народного дотепу, відтворюють атмосферу живого мовлення.

Українська мова послуговується, як відомо, шістнадцятьма словами /назвами перших десяти чисел — один, два, три ... десять та шістьма назвами типу нуль, сорок, тисяча, мільйон, мільярд/ у численних їх комбінаціях для позначення необмеженої кількості чисел. У мові досліджуваних письменників ми зафіксували найбільше кількісних числівників. За ступенем вживання кількісних числівників конструкції з числівником один засвідчено 50 разів; з числівником два — 20; з числівником три — 9; з числівником десять — 7; з числівниками чотири, п'ять, сім — по одному разу.

Серед порядкових числівників найчастіше вживаються конструкції з числівником другий /13/, з числівником перший — 6, з числівником восьмий — один раз. Порівняно рідко вживаються збірні числівники /обидва — 2, троє — 1, п'ятеро — 1/ та неозначено-кількісні /багато — 8, чимало — 3/.

З кількісним значенням засвідчені і кількісні іменники типу: сотня /4/, десяток /2/, четвертина /1/, пара /1/ та ін.

Широке вживання кількісного числівника один можна пояснити особливістю його семантики: вказувати не лише на число, а виконувати функцію близьку до займенниково-означальної чи функції артикля. Пор.: ...Мені до уст сьогодні донесли — Один паливода /і цар п ерехрестився/ На трьох жінках женився /Є.Гребінка/. ...Гай, гай, Дідусику, — озвався один Вітряк /Л.Глібов/.

Кількісні числівники вживаються переважно в ролі підметів та поширювачів об'єктного типу за умови субстантивзації. Найчастіше субстантивується числівник один, рідше — інші числівники. Напр.: Здається крам там продавав один, другі в опуки тощо грали. ...Не суть мені і солі, і крупів, Овса і висівок: наїстись трьом би стало /з творів С.Гребінки/. Жаль про одно, погана доля склалась: не знать кому вона досталась... Хоч кажуть — хто мовчить, той ніби двох навчить... /з

творів Л.Глібова/.

Числівник один часто входить до складу фразеологізмів, які мають розмовний характер, напр.: Один був гріх: і не дихне, як не брехне. Частенько між людьми буває, Один свою біду на другого звертає. Краще пернятко своє одно. Ніж цілі ворохи чужого...Годі вам брехати Та одно другого знічев'я вихваляти! /з творів Л.Глібова/.

Синтаксичною особливістю кількісних числівників є те, що вони разом з іменниками утворюють синтаксично-неподільне словосполучення, яке виступає одним членом речення. Напр.: Стояли перед ним два хлопці Вітряки. Ішли у город дечого купити Два чоловіки із селян Гордей та Севастян. Наслухались дві Мухи того дива... — Здоровенькі були! — Обидві Мухи загули. "Що, — каже, — той вівчар — Собак дві сотні назбирати. Багато деяких пісень переспівали..."

Досить часто зміна порядку числівникового компонента у словосполученні використовується для вираження приблизної кількості, як-от: ...На сковороду положили Десятків два карасиків живих. Найбільше молодих /Жаб/ влюдовав він /Лелека/ ковтати: Що день — десятків два і поминай як звати. Купець се знав та й напустив Десятка півтора котів /з творів Л.Глібова/.

Значення приблизної кількості у мові байки передає і конструкція родового відмінка з прийменником з, /типу з десяток, з вісім тощо/, як-от: Коли поглянуть — ще біжить. Мабуть, з десяток чи й не більше /собак/. Курей тим часом із десяток прийшло напитися водички. — А так! Неділь вже, мабуть, з вісім буде — Святками до мене зібрались добрі люди /з творів Л.Глібова/.

Кількісні числівники засвідчені також у синтаксичних функціях присудка та головного члена квантитативного речення. Взагалі слід відзначити, що числівники у функції присудка вживаються порівняно рідко. Здебільшого вони є іменною частиною складеного присудка, яка становить фразеологічне, чи синтаксично-неподільне словосполучення. Напр.: Панько Небреха — перша голова... От Севастян — се друге діло. Одним одна осталась мати /з творів Л.Глібова/. Своєрідною для числівників є функція головного члена так званого квантитативного речення, що має значення неозначеної кількості. Напр.: У нас іще багато буде літа. — Найбільше під містком, сажнів у два води /з творів Л.Глібова/.

Для порядкових числівників характерна функція узгоджуваних означальних поширювачів, напр.: його в бояри, в куми просять і першу чарочку підносять... Беру я першу четвертину, — По уговору — се моя:

У другу теж кладу собі частину. Бо хто між вами дужчий? — Я... — Я розсудив не так! — верєе другий Вітряк. Минеться літечко, тоді по божій волі Ми заснемо до другої весни. На другому вікні стояли інші Квіти... /з творів Л.Глібова/. У функції неузгоджуваного означального поширювача засвідчене позиційно-стійке словосполучення з місцевим відмінком: Молебні день у день спасителеві править, У ставники свічки по десять хунтів ставить. Все молиться, ні їсть, ні п'є, ні спить... /з творів Є.Гребінки/.

Серед обставинних поширювачів з числівниками вживаються обставинні поширювачі часу /найчастіше/, міри та ступеня, способу дії, місця, мети. Ці конструкції різноманітні за структурою та семантикою. Так, серед часових конструкцій спостерігаємо переважно сполучення знахідного відмінка із значенням міри часу. Напр.: Два віки б жить. Не сподіваючись умерти, — Та от біда: як набіжить — Не заховася від смерті... /з творів Л.Глібова/. Обмерз, забовтався; мабуть, три дні не їв; Дрижить, як мокрий хірт, зубами знай цокоче /з творів Є.Гребінки/.

Значення приблизного часу виражають конструкції типу: "день, два", "на тиждень чи на два", "літ з десять", "деньків по п'ятеро". Напр.: Або і воєний сам, червоний, ніби квітка, Деньків по п'ятеро кружляє у тебе... Літ з десять був у нас суддею Глива /з творів Є.Гребінки/. День два — не всіло погулять. Вже й лихо стало докучать... А братик знов свос: — Не надовго ж я хочу полетіти — На тиждень чи на два, а потім і вернусь... /з творів Л.Глібова/.

Обставинне значення міри та ступеня передається сполученнями "десять раз", "раз, другий", "по три", "по п'ять": Пізнавши шкапа шлях додому, Смикнула раз, другий і хлопця понесла /з творів Є.Гребінки/. — А що ж, він каже, — вбачайте. Ні те ні се, Хоч десять раз пересідайте. Немає хисту — от і все /з творів Л.Глібова/.

Виражаючи значення місця, числівники сполучаються з іменниками просторової семантики. Характерною особливістю просторових поширювачів є приблизність вказівки на місце дії /напр.: за тридев'ять земель, у тридесятім царстві тощо/. Пор.: За тридев'ять земель...забув, признаться де...Був собі Лев — король силенний... Довелось й мені бачить: Не в однім дворі Отакії точнісінько Сидять Снігурі /з творів Л.Глібова/.

Розмовним характером позначена конструкція із значенням мети: /Лисиця/ Ум'яла більщенький шматок, А менший у сівце схвала На другий раз, бо нужду знала Сама ж спочити прилягла /з творів Л.Глібова/.

Уснорозмовними числівниковими формами слід вважати лексеми з суфіксами суб'єктивної оцінки типу: однісінький, небагатечко. Напр.: Буває, що всю ніч стрибаєш по-дурному і ні однісінькій Мишці не щастєся в'яз звернуть. Хоч небагатечко гостей зібралось, А все ж бесіда гарная була /з творів Л.Глібова/.

Реалістично відображаючи життя, Є.Гребінка та Л.Глібов продемонстрували у мові байки, як бачимо, величезні багатства живої народної мови Лівобережної України ХІХ ст., її фразеологію і синтаксис. Як показав аналіз, конструкції з числівниками широко вживаються у мові досліджуваних письменників. Числівники входять переважно до складу позиційно-стійких словосполучень /синтаксично-неподільних/, рідше виступають самостійно, передусім за умови субстантивациї. Значна частина конструкцій з числівниками пов'язана з народнорозмовним характером, фразеологізацією, а отже, входять у систему виразних мовно-стилістичних засобів жанру байки.

М.А. Ілляшенко, В.М. Пащенко

Народнорозмовне джерело Полісся і його трансформація у байках Л.І.Глібова

Жива народна мова в своїй натуральній розмовно-розповідній формі супроводжувала всю літературну діяльність Л.І.Глібова — знавця людського життя.

Народна основа мови байок Л.Глібова виявляються в широкому використанні фразеології, зокрема, прислів'їв, приказок, загадок, дотепних висловів. За допомогою розмовно-побутової лексики українського міста, села байкареві вдалося збагатити твори рисами пісні та балади, наблизивши їх до фольклорних джерел.

Митець слова добре знав рідне Полісся, кохався серед чудової природи, спілкувався з людьми, які наснажували його поетичну душу висловами, насиченими добром, гумором, гострою іронією. Сила духу, біль і гнів, боротьба, страждання, мрії".

У творах Л.Глібов використав понад 270 паремійних одиниць. Досліджуючи їх, ми не можемо у цій роботі дати вичерпну характеристику, тому аргументуємо лише окремі спостереження.

Більшість народних паремій Л.І.Глібов використав без змін, надаючи їм лише певний емоційно-стилістичний колорит.

Функціонування фразеологізму в живій народнорозмовній мові, як і

в художній літературі і публіцистиці, дозволило Л.І.Глібову структурно видозмінити й індивідуально осмислити його, що призвело до утворення контекстуальних, авторських варіантів фразеологічних одиниць.

Ми засвідчуємо такі способи трансформації фразеологізмів:

1. Заміна випущеної частини фразеологізму вільним контекстом:

Як мудрий дід мовляв мені колись  
Що вік живи, учися, стережись і пам'ятай.  
Що є на світі Свині /1,48/ — пор.;

вік живи, вік учись<sup>1</sup>.

2. Усічення компонентного складу Фразеологічної одиниці:

Хоть що хоч — кров — не вам! /II,163/ — пор.;  
кров — не вода, позливати шкода.

3. Перестановка і зміна компонентів фразеологізму, яка зумовлена будовою одиниці або стилістичними вимогами:

З тобою, видно, говорити —  
Усе одно, що воду у ступі товкти /II,156/ — пор.;

товкти воду в ступі;

У мене правда гостювала  
І баєчку подарувала,  
Щоб передав я всім,  
Найбільше молодим:  
Погане панібратство и кодить  
І доброго нінащо зводить /1,144/ — пор.;

з ким поведешся, того й наберешся.

4. Заміщення компонентів фразеологізму /внаслідок чого відбуваються зрушення лексичного значення фразеологічної одиниці/:

Одна смиче за чуприну  
і товченики дає /1,303/ — пор.;

товчениками годувати /частувати/.

5. Зміна граматичної форми Компонентів:

<sup>1</sup>Леонід Глібов. Твори. - У двох томах. - К. 1974.

Тут і далі цитуємо за цим виданням, зазначаючи в дужках том і сторінку.

Ет, не такий страшний той біс,  
Як ти його намалювала / 1, 302/ — пор.;

не такий страшний біс, як його малюють;

Накивать би п'ятами? /II, 183/ — пор.;

п'ятами накивати.

6. Утворення словосполучення, антонімічного загальнонародному фразеологізму:

Ні, так думалось, як сталося,  
Я тверджу своє / II,19/ — пор.;

не так сталося, як гадалось;

... відрізати десятину у бідняка  
на користь чужого /I,204/ — пор.;

на користь бідних.

7. Авторське роз'яснення значення фразеологізму /з метою стилістичного вираження його/:

Далеко десь серед чужих країв,  
Пан на всю губу жив  
У розкоші, як пану подобає... /1,83/ — пор.;

пан на всю губу:

...на вашому возі нічого базікать —  
на чийм возі сидиш, того й волю воли /II,349/ — пор.;

не в свої сани не сідай;

Істинно так! Своя рука — владика!  
Хавяйське око лучче бачить /II,403/ — пор.;

своя рука — владика;

Гармата. Один козак дав некоей жінці прочуханки  
будяком... Сапожков. Что прочуханка? Гармата.  
Сиречь — учинил телесное наказание будяком /II,169/ — пор.;



дати прочухана.

В Переосмислення фразеологізмів:

Як тихая вода, лились розумні речі,  
І вимовлялось те, чого ніхто не чув;  
І Сила там між ними був — Скакав як дурень з печі... /1,179/  
— пор.;

**дурний, аж крутиться  
або дурний з печі;**

Велике діло, братця, гроші!  
З грошима й дурні прехороші:  
Є в дурня гроші — він пан;  
Є в нього дорогий жупан — І розум є /І, 74/ — пор.;

**гроші сила: одних підкуплять, других  
напоють, а третім накоять.**

9. Паремії трансформовані з творів інших авторів /або кальки з російської мови/:

— Хто винен з них, хто ні — судить  
не нам, та тільки хура й досі там /1, 57/ — пор.;

— Кто виноват из них, кто прав — судить  
не нам: Да только воз поныне там

/И.Крылов/

— А що ж, — він каже, — вибачайте,  
Ні те ні се: Хоч десять раз пересідайте,  
Немає хисту — от і все... /1,61/ — пор.;

— А вы, друзья, как не садитесь,  
Все в музыканты не годитесь.

/И.Крылов/

10. Створення Глібовим індивідуальних авторських трансформацій на базі народнорозмовного джерела :

Погано п'яному і поночі з вогнем /1, 59/;

І при щасті знайте міру / 1,113/;

Минулися вже тіі роки,

Що розпирали боки / 1,107/;

Бо золотий обушок, люди кажуть,

Відчинить двері скрізь /1,169/.

Отже, різні типи паремій можуть трансформуватися, враховуючи умови контексту. При цьому одні з них змінюють свою пареміологічну суть легше, інші — важче; одні зберігають свій зовнішній вигляд незмінним, інші дещо змінюють його.

Але так чи інакше до пареміологічної трансформації здатні всі типи висловів.

Л.І.Глібов, користуючись народним скарбом, хоч і створив небагато "власних" словесно-художніх мініатюр, але по-новому, свіжо трансформував існуючі, які зазвучали під його пером неповторно, виразно, як тільки ті, що властиві носіям народної мови Полісся.

## Література

[1] Леонід Глібов. Твори: У двох томах. —К., 1974. Тут і далі цитуємо за цим виданням, зазначаючи в дужках том і сторінку.

### О.Є.Гадзіньський

**Про деякі особливості сучасного трактування байки Л.Глібова "Мальований Стовл"**

Використання мандрівних сюжетів у жанрі байки — річ звичайна. І все ж найбільшим досягненням для байкаря було і буде створення власних сюжетів. Відомо, що у другий період творчості Л.Глібов понад 20 байок створив за оригінальними сюжетами.

"Мальований Стовл" — одна з них. Вона є твором хрестоматійним, усі дослідники відзначають її високу художність. Однак у підручниках і монографіях, присвячених творчості поета, трактування цієї байки видається нам спрощеним і однобічним. Наприклад, алегоричний образ головного героя твору охарактеризований як "псевдонародний ліберальний діяч", "консерватор, ретроград" /Деркач Б. Леонід Глібов. Життя і творчість... - К. - 1982. - С.239/. Наголошувалося також на сатиричній спрямованості розповіді /Деркач 198 2: 239/. Не завжди подається

дослідниками історії виникнення цієї байки. В.Шевчук, посилаючись на працю О.Тулуба "Мальований Стовп" Л.Глібова" //Література. - К. - 1998, пише, що цю байку Л.Глібов присвятив П.Кулішеві, "...маючи його на увазі "мальованого стовпа". На той час П.Куліш ... порвав усякий зв'язок з українським громадянством і жив на хуторі. Це і надихнуло Глібова написати байку. Поет переслав байку в Галичину через О.Кониського, і чи О.Кониський відрадив, чи редакція "Правди" зняла, але в першодруку байки присвяти П.Кулішеві вже не було" /Шевчук В. Ю вершин та низин. - К. - 1990. - С.326/. Причина присвяти криється, звичайно ж, і в непростих стосунках між обома письменниками, зумовлених колишнім залицанням П.Куліша до дружини Л.Глібова.

Існують розбіжності і щодо жанрової ідентифікації твору: це і байка з ліричним зачином, і контамінація байки з баладно-ліричним віршем ... На нашу думку, має рацію І.Денисюк: "Мальований Стовп" — пейзажна байка, або байка — настроєвий пейзажний образок з просторово окресленими картинками природи ... У медитативних формах байки особливо ефективно настроєві пейзажні картинки й деталі" /Денисюк І. Вивчення байок Л.Глібова. - У зб.: Глібовські читання, присвячені 160-річчю з дня народження поета /тези доповідей/. - Ніжин. - 1987. - С.36 - 37/. Однак варто уточнити, що "Мальований Стовп" — це своєрідний синтез типової байки з елегійно-медитативним віршем, у якому, зрештою, елегійне начало є домінуючим.

Щоб проаналізувати байку, необхідно перш за все "розшифрувати" її алегоричні образи. У даній байці він один. Звичайно, не можна зводити його алегорію до образу П.Куліша буквально. До речі, в іншій байці Л.Глібова — "Сила" — П.Куліш згаданий у позитивному контексті.

Перш за все відзначимо, що "мальованим стовпом" у народі називали верстовий стовп /Словник української мови. -К. -1973. -Т.4. -С.614/. Крім того, слово "мальований", за словником Б.Грінченка, означає не тільки "розфарбований", але й "випечений" /мальовані паничі/ - /Словарь української мови //Упорядкував Б.Грінченко. -К. -1958. -С.402/.

Отже, чиновник на службі!

У тогочасному українському суспільстві було багато "землячків-малоросів, які заради кар'єри змушені були рвати всі зв'язки з рідним середовищем, русифікуватись: і способом життя, і способом мислення... Однак знищити в собі до кінця споконвічне, ментальне було нелегко. І це ставало мукою для роздвоєної душі "землячка". Як писав Є.Маланюк, "малорос — це тип національно-дефективний, скалічений психічно, духовно..

У нас малоросійство було завжди хворобою ... інтелігентською, отже порожало верству, що мала виконувати ролю мозкового центру нації" /Маланюк Є. Малоросійство. У кн.: Книга спостережень. - К. - 1995. - С.221 - 222/.

Кожен стовп — колишне дерево. Але кожне живе дерево має і корені, і крону. А стовп — це вже функціональний виріб. Це дерево, що відрізане від кореня, дерево, у якого обтято гілки і навіть здерто шкіру ... Його обтесано і стандартизовано, полито креозотом, щоб не точили жуки. Його, нарешті, розфарбовано у діагональні чорно-білі смуги і вкопано при дорозі. Тепер у стовпа одна функція — стояти верствою.

Але Стовп ще продовжує якийсь час залишатися деревом. Цікава вже сама ця ситуація іманентної "речі в собі", "чорної діри", що поглинає враження зовнішнього світу, але неспроможна впливати на нього.

Ось про цей драматизм відчуження людини від свого справжнього ества і написав Л.Глібов свою, можливо, найсерйознішу байку.

Не відкидаючи соціальних характеристик образу, зазначимо, що він несе в собі значні загальнолюдські характеристики.

Всепроникаючий ліризм байки, її психологізм значно знижує критичний, власне сміховий, заряд байки. Герой постає перед нами в "момент істини" як вражений, приголомшений усім пережитим індивід, що знаходиться в стані смутку й розпачу:

Стоїть і журиться, і серце кам'яніє...

Чи світ не той, чи доля відцуралась?..

Автор використовує пейзажно-медитативну /за І.Денисюком/ структуру оповіді. Через використання фольклорних образів Л.Глібов показує трагедію невикористаних можливостей, а відтак життєвий крах свого героя. Безсило-пасивно дивиться Мальований Стовп на чайку /символ мрії/, згадує про усмішку червоної калини /нездійснене кохання/, дивиться в роздолля широкого степу /можливість вибору життєвих доріг/, причувається йому козацька пісня... До речі, пісня "Ой гук, мамо, гук..." у байці теж не випадкова. Співається у ній не лише про згуртоване козацьке товариство, а й про безталанного отамана, що "не зажив слави, бо нема ... долі бути батьком над вами". Таким чином, навіть вибір пісні своєрідно "працює" на розкриття образу героя. "Антижиття" Мальованого Стовпа Л.Глібов передає і через тропи: "серце кам'яніє", "сльози капають холодною росою", що засвідчують метаморфозу персонажа.

До творчих "загадок" цієї байки належить і те, що засобів комічного у ній дуже мало: сам образ Мальованого Стовпа /тобто чиновника-

"винячка" /, що досить сумнівно розв'язав для себе ситуацію "мати чи бути?" Можна погодитись із тим, що "безкомпромисне осміяння у глібовській байці трапляється як виняток. Загалом воно поєднане із приязним ставленням до осміюваного об'єкта" /Історія української літератури 19 століття. - К. - 1996. - Книга 2. - С.161/.

Сам же автор виступає у байці як мудрий "інтелігент, уважний до народної етики й естетики" /Історія української літератури 19 століття. - К. - 1996. - Книга 2. - С.160/.

Доходимо висновку, що Л.Глібов у цій байці, висміюючи "мальованих стовпів", але й співчуваючи їм, продовжує шевченківську традицію "виправної сатири".

Байка залишається дуже сучасною. Вона є попередженням для маргіналів: відірвавшись від коренів, неминуче заплатиш кроною...

**В.А.Маслова**

**Об одном приеме создания художественной выразительности у Ф.Богушевича**

В истории новой белорусской литературы Ф.Богушевич известен как самый яркий поэт XIX века. Значительная часть его жизни связана с Украиной — Нежином, Черниговом, Конотопом.

После разгрома польского восстания против царизма в 1863 году, в котором принимал участие молодой Ф.Богушевич, он вынужден был покинуть Белоруссию. 7 мая 1865 г он подает заявление директору Нежинского юридического лицея с просьбой принять его в число студентов. 26 июля 1868 г Ф.Богушевич закончил этот лицей, а с 17-го августа стал служить в Чернигове, потом в Конотопе вплоть до 1884 года (с небольшими перерывами на службу в Вологодской губернии).

Хотя писать он стал позже (первый его сборник "Дудка белорусская" компоновался еще в 1886—1890 гг), жизненный опыт, приобретенный им на Украине, оставил большой след в его творчестве. Примером тому могут служить стихотворения "В суде", "В остроге", рассказ "Свидетель" и др.

Цель нашего доклада — на примере одного из стихотворений Ф.Богушевича показать, как Мастер использует тот или иной прием для создания художественной выразительности.

Понятие приема было впервые введено в литературоведение в 10-х—20-х годах нашего века теоретиками ОПОЯЗа (В.Б.Шкловским и др.),

которые рассматривали художественный текст как сумму приемов, а сам прием как преобразование внеэстетического материала в произведение искусства. При таком понимании приема не учитывались функции языковых единиц, участвующих в построении художественного образа, художественного текста.

В нашем понимании прием — это преднамеренный способ использования определенных языковых средств в целях достижения художественной выразительности.

Традиционно к приемам относили прежде всего фигуры речи. Первые классификации фигур были разработаны еще в античной риторике. В современной филологии описано около 200 видов фигур, использование которых позволяет автору художественного текста ярко, экспрессивно, динамично выстраивать текст, экономя при этом языко вые средства.

Существуют универсальные приемы и приемы, применяемые в определенных жанрах и типах речи, а также приемы, употребляемые только одним конкретным автором.

Объектом нашего анализа стала басня Ф.Богушевича "Волк и овечка", сюжет которой прост: волк сначала съел ягненка, а затем, переодевшись в овечью шкуру, отправился к матери-овечке, чтобы заманить ее к себе в гости и съесть. Здесь автор применяет два приема, которые, налагаясь друг на друга, создают выразительный художественный текст.

Первый прием — это использование прецедентных текстов. Вслед за Ю.Н.Карауловым, под прецедентными мы понимаем тексты, "значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношении, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности" (Ю.Н. Караулов. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Доклады советской делегации на 6 конгрессе МАПРЯЛ. Будапешт, 1986, с. 108). Как яркий пример игры с прецедентными текстами может рассматриваться стихотворение Э.Успенского "Пластелиновая ворона", написанное по мотивам басни И.А.Крылова "Ворона и лисица":

Напомнимся, вороне, а может быть, собаке,  
А может быть, корове однажды повезло:  
Прислал ей кто-то сыра...

Прецедентными текстами для Ф.Богушевича стали в этой басне аналогичные басни Эзопа и Крылова, которые как бы "запустили" ассоциативные механизмы психики и автора и читателей. Сильное воздействие на читателя оказывает возникающий при этом эффект узнавания.



Вторым сильным приемом в этой басне является игра с фразеологическими единицами: **волк в овечьей шкуре** ( в значении "лицемер, прикрывающий свои дурные намерения маской добродетели"), с **волками жить — по волчьим вить**, показывать зубы. Употребленные автором якобы в прямом значении, данные языковые единицы открывают в тексте свой второй план — вторичную номинацию, которая, накладываясь на первичное значение создает особый вид языковой игры.

Таким образом, прием здесь — это способ использования средств языка, это система организации языковых средств в момент производства текста, когда автор отбирает, комбинирует, объединяет разные языковые средства, адекватные его замыслу.

**А.Б.Гуляк**

"Слово нам верне і силу давнесну, і волю, і не один в нас лавровий вінець обів'є круг чола" /П.О.Куліш і становлення української літературної мови/

"Найціннішим передвічним скарбом народного серця" назвав Панько Куліш українську мову: "Велика бо сила в простому народному слові і в простій народній пісні, і тайна тої сили — в людських серцях, а не в людському розумові. Те слово люди серцям вимовили. Чужа мова — мова розуму, народ же не кидав рідної мови, бо серцем був розумніший від усіх. ..[1]"

Працюючи над історичним романом "Чорна рада", бажаючи розповісти народу про його життя його ж мовою, письменник прагнув піднести цю мову до рівня літературної; глибше і прихильніше подивитися на простолюдина, вслухатися в красу, ніжність, енергію мови і народної пісні; ввійти в хату мирних нащадків козацтва і зрозуміти ніжне і гармонійне в першоджерелі. "Я завагітнів новим романом і, виношуючи його у своїй душі, відчуваю особливий апетит до деяких книг, без яких-моє дитя або зовсім не виріє в моєму розумі, або ж народиться з якимись неприємними вагами: і те, і друге для батька сумно" [2] — лише Куліш у листі до М.Погодіна 27 квітня 1843 року.

Окремі розділи російського тексту роману публікувалися в журналі "Современник" /"Сотник Шрамко и его сыновья", 1845, "Киевские богомольцы в XVII столетии", 1816/; "Москвитянин" /"Козацкие пань", "Один день с жизни запорожца Тура", 1846/. Одночасно роман писався й українською мовою. "Він /Плетньов.- А.Г./ дивився на моє українофіль-

ство як на одну з моїх вад, можливо, як на головну з них, і, без сумніву, схилив свій вплив на мене до того, щоб я став російським космополитом. Та тут він зустрів у мені мовчазну опозицію, доказом чого служать, між іншим, "Чорна рада", яку у Києві я почав писати мовою Пущкіна, а в Петербурзі написав мовою Шевченка[3] — згадував П.Куліш.

У 1846 році роман був закінчений, і Куліш клопотався про його опублікування: "Я хочу видати український альманах, — писав він О.Водянському 23 травня 1846 року. — Шевченко прислав дивовижні чотири вірші. Він робить чудеса з українською мовою... Чи нема у Вас якогонебудь вірша чи оповідання, або чогось наукового українською мовою? Завдання в тому, щоб українську мову підняти до рівня літературної. Я написав "Чорну раду" по-українськи і поміщу в альманах кілька глав. Дивно думати, що народ, що так діяв на брав участь у подіях роду людського, не в стані був би розповісти про своє життя в історичному романі"[3, с.194]

1840–50-і роки були найпліднішими у культурно-освітній діяльності автора "Чорної ради". У ці роки відбувається злиття історичних, літературних, фольклорних та історичних інтересів, що значною мірою визначило зміст і смисл його подальшого життя, Куліш ве сь у видавничих справах: він готує до друку альманах за участю Т.Шевченка, А.Могили, О.Бодянського, М.Костомарова та ін., планує грандіозну енциклопедію "Життя малоросійського народу", куди мали ввійти літописи, акти, законодавства, географічні відомості, описи старовини, народні перекази, казки, пісні, історія України тощо. Завдяки своїй плідній праці Куліш займає чільне місце в українському культурному процесі. Навколо нього гуртується київська студентська молодь, його знають і шанують у двох російських столицях.

Чи не найвагомішу роль в історії розвитку української культури і піднесення національної свідомості народу мали видані Кулішем "Записки о Южной Руси" /1856–1857/, де він уперше виступив з новою системою українського правопису, названого наступними поколіннями на його честь — "кулішівкою". Над "Записками" Куліш працював з особливим зацікавленням і благоговінням, "друкую "Записки" з насолодою, — писав він І.Аксакову, — не тому, що в них є моє, а тому, що передаю світові пам'ятники духу народного, яким, як на мене, нема ціни. Коректуру роблю так ретельно, ніби це священне письмо, і сподіваюся, що по зовнішньому оформленні "Записки" будуть зразком досконалості. Треба дати книжку, яка б не поступалась би і німецьким виданням, в якій видно було

б серйозне вивчення предмета" [4].

"Записки", за задумом П.Куліша, повинні були представити енциклопедію різних відомостей про український народ, зокрема і його мовну культуру, репрезентовану народними піснями, казками, легендами, повір'ями, приказками тощо. Заслуга Куліша /а звідси і поп улярність "Записок"/ насамперед у тому, що він намагався акцентувати увагу читача не тільки на зібрані там фольклорно-етнографічні матеріали, а насамперед на тому процесі, як зароджується і зберігаються на цілі віки твори народної словесності, зробив спробу вгадати зміст, який пов'язує народ з цим виразом його поетичних стремлень, і взагалі дати повну картину цієї цікавої сторони народного життя.

Високу оцінку "Запискам" дав Т.Шевченко: "Дякую ще Кулішу, — записує він у щоденник, — що здогадався прислати книг, а то я не знав би, що з собою робити. Особливо вдячний я йому за "Записки о Южной Руси". Я цю книгу скоро напам'ятав буду читати. Вона мені так жваво, так чарівно жваво нагадала мою прекрасну бідну Україну, що я ніби з живими розмовляю з її сліпими лірниками і кобзарями. Надзвичайно прекрасний, благородний труд. Діамант у сучасній історичній літературі". [5]?

"Записки о Южной Руси" цікаві ще й тим, що проливають світло на розуміння Кулішем краси і значення народної творчості як наукового матеріалу для істориків і натхнення для письменників. Він був переконаний, що особи і події, які постають з історичних легенд, не менш цікаві для історика-етнографа як щирий вираз способу думок народу і погляду його на свою власну історію.

Куліш один з перших почав писати критичні наукові та публіцистичні праці українською мовою. В своїй власній друкарні він видав "Граматку" — перший український підручник для простолюду /1657, 2-е видання 1861 року/, перший урок якої починався словами Т.Шевченка:

Чи є що лучче, краще в світі,  
Як укупі жити,  
Братам добрим добро певне  
Познать, не ділити?

Як справжній просвітителю, він видав тридцять дев'ять номерів "Сільської бібліотеки" — серію книжок для народного читання, так званих "метеликів" з творів Шевченка, Марка Вовчка, Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, Стороженка, Мордовця, Кузьменка, Номиса, своїх власних і з народних уст.

Особливої уваги заслуговує перекладацька діяльність П.Куліша. Ще 1867 року в листі до Галагана він сповіщає про переклад першої пісні "Найльд-Гарольда" Байрона. Поет сподівається перекласти і три останні пісні, а далі розортає широкий план перекладу "Гамлета", "Вільгельма Телля", "Ламермурської молодої", щоб виробити форми української літературної мови "на послугу мислі всечоловічній".

До честі письменника треба віднести й те, що він переклав українською мовою Святе письмо, досконало перевидав "Проповіді" протоірея В.Гречулевича в Петербурзі 1857 року, нарікав на відсутність української церкви та національно-свідомого духовенства у Східній Україні в "Записку до української інтелігенції".

У примітках до статті І.Могилянського "О древности и самобытности Южно-Русского языка" П.Куліш писав: "щасливий той, хто своєю працею сприяє поширенню переконань, що мають оправдатися самим життям і силою речей! Він подібний до садівника, котрий [6] по кращує дикий ґрунт і сприяє плодотворності дерев і рослин. ...

П'ятдесят сім років Куліш був тим мудрим і невтомним садівником, могутні зусилля якого спрямовувалися на піднесення соціальної самосвідомості і національної гідності народу, збагачення його культури і науки, утвердження життєсдатності і права української мови.

## Література

- [1] Дзя.: Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму. —Тернопіль, 1994. —С.441.
- [2] Збірник фольклорної секції НТШ у Львові. —1929. —Т.ХХІІ. —ч.1. —С.10-11.
- [3] Кирилюк Є. Перший український роман "Чорна рада" //Куліш П. Твори. —К., 1931. —С.193.
- [4] Кирилюк Є.П. Куліш і його значення в історії української культури. // Укр. літ. —1994. —№9-10. —С.161.
- [5] Шевченко Т. Твори: В 5-ти т. —К., 1979. —Т.5. —С.19.
- [6] Куліш П. Примечание издателя // Записки о Южной Руси. —К., 1944. —С.260.

В.П.Хархун

Типи системоутворюючих рівнів у поемі П.Г.Тичини "Похорон друга"

Для літератури ХХ століття характерна тенденція урізноманітнення форм оповіді: заміна одноплановості, що передбачала ясний логічний дискурс, багаторівневістю, яка цілком виразно виявила себе в творчості П.Г.Тичини.

Тичину цінують передусім як автора "Сонячних кларнетів" - збірки, що була "на рівні Тичининого генія" [1], бо в ній наявна різноманітна багатоплановість в оцінці світу. Весь інший доробок поета розглядається як шлях до корою таланту. Хоча ще не одного разу з'явиться у творах "сонцекларнетний" Тичина, яскраве свідчення тому — поема "Похорон друга". Тільки "дивний мрійник з очима дитини і розумом філософа" [2] і мав створити свій найвизначніший твір років війни — "синтетично — філософську поему" [3] — "Похорон друга".

Тому спробуємо розглянути твір у філософському аспекті: досліджуючи архітектуру твору, простежити процес формування типів системоутворюючих рівнів сприйняття дійсності.

У поемі три сфери роботи душі, що створюють "картину душі":

- зовнішній;
- внутрішній;
- глибинний.

Це легко пояснити спираючись на теорію Г.-В.-Ф.Гегеля про сприйняття суб'єктом об'єктивної дійсності, що проходить через три суб'єктивності. Перша суб'єктивність — це сприйняття навколишнього світу через органи чуття / відчуття ліричним героєм трагедійності світу, що передане через зорові і слухові образи/. Друга суб'єктивність — це сприйняття дійсності через категоріальну сітку / ліричний герой констатує трагедійну обстановку — похорон незнайомого бійця викликає спогади про свого загиблого друга/. Третя суб'єктивність — виникнення судження / у ліричного героя судження має трагедійно — песимістичний характер, що обирає форму рекієму/. Три рівні "картини душі" становлять структуру "фрагменту" твору. Поема складається з кількох таких "фрагментів", що створюють "горизонтальну" композицію твору.

Розщеплення "фрагменту" пояснить "вертикальну" композицію поєми. Як бачимо, у сприйняття світу включено три сфери "я" ліричного героя:

— підсвідомість / фіксація змін в навколишньому середовищі/;

— свідомість / події та їх оцінка/;  
— філософське узагальнення, яке умовно назовемо надсвідомістю /рекієм/. За музичною термінологією рекієм — багатоголосний хорівий твір траурного характеру.

Продуктом роботи підсвідомості є створення увертюри, змістовою домінантою якої є тривожність світу, що передана через використання таких образів: "світ ... — немов ... просвічений з рентгена", "сніг ... одсвічував фосфором", "фосфором блискотіла вся земля". "хижацька рука сухого суховія". Але найяскравішим засобом створення аури неспокою є синтез зорових і слухових образів: багряний, сизофіалковий вечір, синій сніг, зеленим припада, червоніли ялини, багряний колір, водяно-зелена; оркестровий плач, плакав, аж захлинавсь, глухо одлунював, від луни віддавало, тисяч оркестрів грало. Вони виконують функцію образів — сигналів.

Вся поема — варіації ямба. Даний рівень, як і рівень свідомості, написаний п'ятистопним ямбом з пірихєм у четвертій стопі, що створює ореол оповідності, бо це "одна з характерних особливостей п'ятистопного ямба в українській поезії" [4], рівень надсвідомості - 6 стопним ямбом.

Свідомість ліричного героя працює в такому ліричному ритмі: похорон — огадка про Ярослава, його подвиги та загибель — прокляття фашистам — на кладовищі — вдома — сон. — "ти ж мертвий у житті".

Для цього рівня найбільше характерний пафос патріотизму, що виявив себе у закликах та ідеологемах: "Братове! Жити в віках той житиме, хто Батьківщину боронив!", "Світаті від нас же стало на весь світ", "воя слов'янства й на Захід сяяла!", "Іди! Лиш наша вірна путь!".

У плані художності ця частина несе найбільше емоційне навантаження, створене використання риторичних окличних і риторично-запитальних речень:

... Ви!

(Трикляті гітлерівці! Не подужать  
все одно вам нас ніколи! Так за що ж  
ви мучите народ безвинний? Може,  
од нас ви вищі? благородніші? Лож!

Є кілька цікавих знахідок і в аспекті звуку: реготом ридання; і плач, і крик, і стогін, глухо стугоніла струна; ридання оркестру.

На цьому рівні помітна спроба вийти з трагедійного кола — з'являється образ зірки як символ надії та використовуючи прийом сну - проекція в щасливе майбутнє.



Результатом роботи надвідомості є філософське узагальнення: трагедія ситуації переростає в трагедію життя, що фокусується в архетипичній структурі:

Усе міняється, оновлюється, рветься,  
у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,  
замулюється мулом, порохом береться,  
у землі сирій всього себе передає.

Згодом, перебуваючи в іншій настроєвій ситуації, цей філософський першообраз змінює свою змістову характеристику — другий рядок замінюється на: "усе в нові на світі форми переходить", що породжує цілий філософський відступ, який є визначальний у зміні настрою ліричного героя. Цей відступ містить "замальовки" всіх наступних змін. Фіналом філософського відступу є заміна четвертого рядка: "потім знов зеленим з під землі встає". До роботи підключаються матеріали свідомого досвіду, звідси нові зміни — 1 рядок замінюється на "усе підводиться, встає, росте й сміється", а згодом і до логічного висновку:

Усе в нові на світі форми переходить  
І мертвому тобі живих нас не убить.

Отже, архетипичний песимістичний малюнок повністю замінено міфісофемою — утвердженням безсмертя.

У поемі знаходимо також "діагональну" композицію, яку формує повтор строфи щоразу з іншою змістово-інтонаційною домінантою. Вперше імпульс глибинного характеру із зовнішнього світу ловить підсвідомість:

Над ким ті сурми плакали  
Чого тарілки дзвякали?  
І барабан як в груди бив —  
Хто вік свій одробив?

Згодом підключається свідомість — судження набуває конотативного характеру:

А сурми сумно плакали  
Тарілки дзвінко дзвякали  
І барабан як в груди бив:  
Ти славно вік свій одробив.

Наступна зміна — крок до узагальнення, що досягається розчленуванням останнього рядка на смислові блоки, про що на рівні поетичного синтаксису свідчать відокремлення ключових слів:

Як сурми там десь плакали,  
Тарілки тихо дзвякали,  
І барабан все глухо бив:  
— Ти славно —  
вік —  
одробив.

Павло Тичина відчуває світ як багатомірність, тому щоб вхопити суть розуміння поетом дійсності потрібно членувати текст на рівні. Найголовніший з них у поемі "Похорон друга" — надсвідомий, бо через нього проглядає бачення Тичиною філософії життя.

#### Література

- [1] Стус В. Феномен доби. — К., 1993. — С.19.
- [2] Цит. за книгою: Павло Тичина. Вітер з України. — К., 1993. — С.6.
- [3] Погрібний А. Ріка його поезії // Тичина П. Вітер з України. — К., 1993. — С.23.
- [4] Костенко Н. Українське віршування ХХ століття. — К., 1993. — С.151.

#### Т.О.Кузнецова

Хай слово мовлено інакше... (штрихи до портрета літературознавця і перекладача Миколи Андрійовича Славятинського)

За висловом Олександра Сергійовича Пушкіна, переклад — найважчий рід літератури. Перекладач виявляє свою творчу індивідуальність не в тому, що від себе додає до твору, який він перекладає, а як він сприймає цей твір і якими художніми засобами передає смисл оригіналу. Висока мета перекладу — одного з найголовніших провідників культурного обміну між народами, бо література найлегше і найкраще знайомить народ з народом. Перекладач повинен зрозуміти життя, зображене автором, побачити жести героїв, почути їх мову, проникнути в їх думки і почуття. Для цього перекладачеві необхідне і знання предмету, зображеного автором, і, навіть, по можливості, знання нездійснених авторських задумів.

Він повинен не тільки досконало знати художній твір, який перекладає, але й те особливе, специфічне, що відрізняє його від інших творів цього ж письменника. Справжній перекладач мусить бачити світ "із середини" твору, що перекладається, і дивитися на цей твір "збоку". Тільки так він може вичерпно прослідкувати хід думок автора, зрозуміти закономірності його світосприйняття та стиль висловлювань.

Ось лише деякі вимоги до літератора, що взявся за нелегку і часто невдячну справу - познайомити своїх співвітчизників із розмаїтим світом літератур різних народів, Людиною, що протягом багатьох років свого тернистого життя знайомила читачів із творами Б. Пруса, Г. Запольської, А. Міцкевича, Ш. де Костера, П. Меріме, П.-Ж. Беранже, Ж.-Б. Мольєра, Жорж Санд, Стендаля, Є.Т.А. Гофмана, Ф. Шіллера та багатьох інших всесвітньо відомих художників слова, був Микола Андрійович Славятинський. Чудова людина-подвижник, завдяки якій вірші, поеми та романи, писані польською, французькою, німецькою мовами, звучачи для наших співвітчизників, як рідні.

Микола Андрійович Славятинський народився 1902 р. у Варшаві. Уже в дитинстві з допомогою матері-полячки познайомився із своєрідним світом польської літератури. Особливо, як писав він у своїх спогадах, вразив його Адам Міцкевич незрівняною епічною поемою "Пан Тадеуш". Рідною стала йому і мова батька-білоруса. У Варшавській гімназії, де навчався Микола, всі предмети викладались російською мовою. Він захопився тоді ж і німецькою, французькою, грецькою та латинською мовами.

Почалась перша світова війна, що спрямувала життя юного гімназиста в нове русло. П'ята варшавська гімназія була евакуйована до Чернігова, і юнак опинився на берегах Десни. Були це у серпні 1915 року. Микола Славятинський продовжує освіту і зближується з родиною Коцюбинських. Вдова письменника Віра Устимівна приділяла велику увагу молоді. Як згадував пізніше М.А. Славятинський, "Віра вона набивалася в керівниці, тактовно підказувала нам літературу і тут же видавала необхідні книги". Особливо здружився тоді Славятинський із молодшим сином письменником Романом. Добрі стосунки мав також і з Юрієм Коцюбинським та Віталієм Примаковим.

Зовсім юним став Микола Славятинський комісаром полку 9-ої дивізії 13 армії на денікінському фронті. В одному з боїв його було тяжко поранено. Після лікування Тульському госпіталі юнак повертається до Чернігова. Тут започатковується його журналістська діяльність. Микола Славятинський стає редактором щоденної губернської газети "Крас-

ное знамя" ЧПотім навчається в Московському державному університеті, служить армії, працює в журналі "На путях к новой школе", Після закінчення аспірантури М. Славятинський викладає зарубіжну літературу у вузах Пермі, Ярославля, Москви. Успішно поєднує з викладацькою роботою і творчу. Широке коло зацікавлень науковця-дослідника. Увагу літературознавця привертають твори французьких класиків Г. Флобера, Жорж Санд. Беранже, Верхарна, Ромена Роллана, Руссо, Гюго, Мольєра. Статті, рецензії, коментарі М. Славятинського до видань творів цих письменників протягом 1934-1935 рр. вміщують журнали "Красная новь", "Литературная учеба", "Октябрь", "Новый мир" "Литературное обозрение". Ось заголовки лише деяких досліджень Славятинського: "Беранже о рем есле писателя", "Песни Беранже", "Литературное ученичество Беранже", "На литературных консультациях у Беранже", "Театральная жизнь в эпоху Парижской коммуны Жорж Санд и поэты-рабочие", "Письма Стендаля о литературе". Пробирав себе М. Славятинський і в драматургії Уже тоді, наприкінці 30-х років завдяки своєму таланту і наполегливості, він стає в перші лави перекладачів - фахівців з історії західно-європейської літератури. Досконале володіння 11-ма мовами, глибоке знання світової літератури і мистецтва, працьовитість Миколи Андрійовича гідні подиву.

В полі зору дослідника були албанська, іспанська, португальська, французька, грецька літератури, У 1940-х роках вийшли друком довідники "Балканские старны", "Испания и Португалия", "Франция", до яких було включено літературознавчі статті М. Славятинського.

Завдяки його зусиллям російськомовний читач дістав змогу ознайомитися з талановитими перекладами "Жакери" Меріме (1934), прозових творів Беранже (1957), "Дон Жуана" (1952) і "Мещанина во дворянстве" Мольєра (1964), "Легенды об Уленшпигеле" Костера (1955), п'єси Г. Запольської "Мораль пани Дульской", поем "Гражина" (1948). та "Пан Тадеуш" (1949) А. Міцкевича, повісті "Сиротская доля" та оповідань Б. Пруса (1953).

Цікаво, що ряд перекладів з коментарями М. Славятинського (Мольєра, Гюго, Шіллера вийшли друком у видавництві дитячої літератури. Вступні та заключні статті, коментарії Миколи містять цікаву інформацію про епоху, в яку жили і творили автори, спонукають дітей більш глибоко і вдумливо читати твір.

Свідченням визнання таланту М. Славятинського є той факт, що саме йому доручали готувати до друку ювілейне 5-томне видання творів Адама

Міцкевича російською мовою до 100-річчя від дня смерті поета, вибрані твори Беранже, до 100-річчя від дня смерті французького класика.

Особливою любов'ю Миколи Андрійовича був Фрідріх Шіллер. До творчого доробку німецького поета і драматурга М.Славятинський звертався усе своє життя, починаючи з 1937 року, коли в журналах "Новий мир" (№5, 9) та "Литературная учеба" (№3) було вміщено його статті "Избранные произведения Шиллера", "Гете и Шиллер", "Юношеские драмы Шиллера" і кінчаючи останнім прижиттєвим видавчим трилогією Ф.Шіллера "Валленштейн" (М., Наука, 1981)

У Чернігівському літературно-меморіальному музеї М.М.Коцюбинського зберігаються цікаві матеріали з особистого архіву М.Славятинського, передані його дружиною: фото різних років, документи, речі, рукописи, книги. Серед них, зокрема: "Габриеля Запольская. Пьесы.-М., Искусство, 1958"; "Виктор Гюго. Десяносто третий год.-М. Детская литература, 1967"; "Пьер Жан Беранже. Сочинения.-М., 1957"; "Мольер. Избранные комедии. Ч. М.-Л., 1952". Є також 6 книг творів Шіллера.

1. Перша трагедія видатного німецького драматурга "Разбойники" (М., Художественная литература, 1937). Переклад п'єси і примітки підготовлені М.А.Славятинським.

2. До 150-річчя з дня смерті німецького поета в серії "Школьная библиотека" 1955 року були видані вибрані твори Фрідріха Шіллера. В книзі вперше було опубліковано російською мовою переклад вірша "Немецкое величие", драми "Разбойники", "Коварство и любовь", "Вильгельм Телль". Не тільки ці переклади а й передмову та ґрунтовні коментарі підготував Славятинський.

3. Дві книги творів класика, що вийшли друком до 200-річчя від дня народження Шіллера 1959 року. У серії "Школьная библиотека" — драма "Вильгельм Телль" в перекладі М.Славятинського з передмовою "Шиллер и его "Вильгельм Телль" та коментарями. Друга книга випущена видавництвом художньої літератури — Фридрих Шиллер. Избранные произведения в двух томах. Том 1. Вступна стаття написана М.Славятинським.

4. Гідно увінчує працю перекладача і дослідника виданий 1975 року том драм та віршів Фрідріха Шіллера в "Библиотеке всемирной литературы". До книги увійшли здійснені М.Славятинським переклади драм "Смерть Валленштейна" і "Вильгельм Телль", віршів "Прогулка", "Немецкое величие" та примітки. Приємно бачити ім'я нашого земляка у змісті книги поруч з іменами відомих перекладачів Шіллера — Л.Гінзбурга, Л.Меля, Ф.Тютчева, М.Лозинського, В.Левіка, В.Жуковського, А.Фета.

І, нарешті, слід більш детально зупинитись на розгляді одного з останніх видань праць М.Славятинського. Це випущена 1980 року Московським видавництвом "Наука" у серії "Литературные памятники" драматична поема Фрідріха Шіллера "Валленштейн". Вперше всі три частини твору "Лагерь Валленштейна", "Пикколомини" та "Смерть Валленштейна" перекладені російською мовою одним перекладачем. Завдяки М.Славятинському читач дістав змогу ознайомитися з найбільш цілісною інтерпретацією поеми, що стала вершиною творчості Шіллера. Доповнюють цю роботу додатки — три самостійні розробки: "О "Валленштейне" Шиллера", "Тридцатилетняя война и Валленштейн" та примітки до твору. Як засвідчила критика, перекладач увів не лише в іншомовний твір, але і в світ історичних осіб, про яких цей твір написаний, і в саму історичну епоху, відділену від нас трьома з половиною століттями.

На жаль, за життя талановитого перекладача не було опубліковано переклад останнього твору геніального німецького поета і драматурга - драми "Деметріус", що залишилась не закінченою Шіллером.

Довгі роки Славятинський, сповнений невичерпного оптимізму, спраги до знань, був воірцем для молодих літераторів. Поруч з ним чернігівські письменники молодшого покоління хотіли більше знати і працювати. Адже нема кращого в людині, як здатність вести за собою інших у світ знань, у світ прекрасного.

## Література

- [1] Микола Андрійович Славятинський. Рекомендаційний показник літератури. -Чернігів, 1989.
- [2] Беранже П.Ж. Сочинения. -М.: ГИХЛ, 1957.
- [3] Гюго В. Десяносто третий год. -М., 1950.
- [4] Габриеля Запольская. Пьесы. -М.: Искусство, 1958.
- [5] Мольер Ж. Избранные комедии. -М. -Л., 1952,
- [6] Шиллер Ф. Разбойники. -М.; 1937.
- [7] Шиллер Фридрих. Избранные произведения. -М., 1935.
- [8] Шиллер Фридрих. Избранные произведения: В двух томах. Том первый. -М., 1959.



- [9] Шиллер Ф. Вильгельм Телль. —М., 1959.
- [10] Шиллер Ф. Драми. Стихотворения. —М.: Худож.лит., 1975. Библиотека всемирной литературы.
- [11] Шиллер Ф. Валленштейн. —М.: Наука, 1980.
- [12] Письменники Радянської України. Бібліографічний довідник. —К., 1933.
- [13] С.Реп'ях. Миколі Славятинському — 75. //Літературна Україна. 1977, 8 лютого.
- [14] С.Реп'ях. Рука майстра. //Деснянська правда. 1980, 20 вересня.
- [15] В.Половець. Під вітрилами братерства. //Літературна Україна. 17 листопада. 1980.
- [16] Грані таланту. //Деснянська правда. 1982, 29 січня.
- [17] С.Реп'ях. Мудрість майстра. І у вісімдесят літ — за робочим столом. //Літературна Україна. 1982, 11 лютого.
- [18] Микола Славятинський (1902–1983). Некролог. //Літ.Україна —1984 —12 січня.
- [19] С.Реп'ях. Чарівник карбованого слова. //Гарт. —1992 —1 лютого.

### Ігор Качуровський Перекладацька діяльність Михайла Ореста\*

Те, що поет починає свій творчий шлях не з власних поезій, а з перекладів, явище, може, й не унікальне, але рідкісне. Саме так складалася літературна біографія Михайла Ореста — одного з найвишуканіших, найфілігранніших, а водночас і найглибших українських поетів. У короткій, писаній від третьої особи автобіографічній нотатці він каже:

”За весь період свого життя під советською владою М.Орест не опублікував жодного власного вірша, хоча вже речі свої, писані за студентських років, вважав достатньо зрілими (...) Натомість його бажанням було вмістити в підсоветських виданнях дещо з своїх перекладів з німецької поезії, якими він почав займатися

ще на самому початку двадцятих років.. Той факт, що М.Орестові пощастило надрукувати за двадцятих років лише три свої переклади з німецьких поетів, може правити за красномовний аргумент проти завищеної оцінки, даваної деяким з літературних критиків щодо ”ліберальних” обставин для українського письменства в період т.зв. НЕПу. ”

(”Пороги”, жовтень-грудень 1951 р., Буенос-Айрес)

Отже: власні Орестові вірші такою мірою були ”неспівзвучні добі”, що молодий ( у ті роки — двадцятилітній ) автор навіть і не намагався їх видрукувати (див. , напр. ”День падає, як птах короткокрилий” у збірці ”Держава слова”). Із вищезгаданих трьох опублікованих тоді перекладів один ми знаємо: на стор. 268 в антології ”Сяйво” ( антологія вийшла в Києві без позначення року) вміщено переклад з Рільке:

Люблю слова буденні, небагаті, —  
Слова малі, без шани і ціни.  
Даю їм барви на своєму святі, —  
І радо посміхаються вони...

Згодом цей самий переклад ( усього два чотиривірші) увійшов до збірки ”Луни літ” та до збірника перекладів з Рільке, Гофманстала й Давтендаля — про цей збірник ми говоритимемо далі. Щодо Рільке , то в щойноцитованій нотатці далі сказано:

”Для Ореста-перекладача з його предилекцією до Р.М. Рільке видавничі можливості і того часу не були сприятливі”.

Справді: бо, яким дисонансом до тодішньої тракторної поезії звучали такі, наприклад, вірші Рільке:

...До церкви на горі веде дорога...  
... Я знаю малу, темнодачу  
Церкву на мирній горі...  
... Різьблених з дерева бідних святих  
Мати прийшла обдарити...  
... І тихнуть сколихи блідих ляпад..

А якщо образність і тематика і не були пов'язані з релігією, то сам настрій рількеанської лірики, так би мовити, ”не вписувався” в тодішню радянську дійсність з її напруженою динамікою, видавався цілковитою її протилежністю:

\*В тексті зберігається написання слів оригіналу статті.

Там білий замок в білій самоті.  
Неясний трепет повнить коридори.  
Витке гілля вп'ялося в мури, хворе,  
І снігом замело у світ путі.

Рілля небес пустіє повсякчас.  
Яскріє замок. Утлыми руками  
Вчепилась туга в білосійні брами...  
Годинник в замку став: тут мертвий час.

Варто зазначити, що Михайла Ореста приваблює лише раній, я сказав би — "прозорий" Рільке, натомість герметизм дуїнських елегій не спокушає навіть заради показу перекладацької техніки.

Щойно 1944 року, коли поетові було сорок три, пощастило йому видати першу книжечку віршів, куди, наприкінці, дав він добірку перекладів з німецьких поетів. Разом у тій добірці двадцять шість поезій одинадцятьох авторів, що серед них, поруч із Орестовими улюбленими, як Рільке, Гельдерлін, Давтендай, Стефан Георге, бачимо кількох малознайомих, а серед них — швайцарця Альфреда Момберта. Можна припустити, що ні сам перекладач, ані редактор Святослав Гордінський не знали й не віддали, що це поет єврейського походження. Очевидно, не знали цього ані цензори, ані запопадливі гітлерівські вислужники типу редактора Мухоморова... Десять років пізніше вийшла Орестова "Антологія німецької поезії". Книжка побачила світ в Авгсбурзі, де Михайло Орест жив після війни і де скінчилося 12 березня 1963 року його земне життя. Тут уже, не боячись, перекладач міг давати і Гайнріха Гайне (який досі фігурує на Україні під іменем "Генріх Гейне"), і Стефана Цвайга і цілковито чужого йому з естетичних позицій, проте близького, так би мовити, територіально Павла Целяна...

Але ще перед тим вийшли дві інші книжки Орестових перекладів з німецьких поетів. Маю на думці "Вибрані поезії С. Георге та збірку "Р.М.Рільке, Г. фон Гофмансталь, М. Давтендай. Вибір поезій". Перша з названих книжок вийшла 1952, друга 1953 року.

Скільки ж усього німецьких поезій переклав Михайло Орест? Закінчуючи п'єсу "Дівчина з глечиком", Льюїс де Вега просить у читача вибачення: мовляв, це його тисяча п'ятисота річ, а коли пишеш так багато, то не все виходить досконалим. На одному Орестовому перекладі з німецької зазначено: "Мій двохсотий, отже ювілейний переклад".

Після "Дівчини з глечиком" єспанський драматург написав іще яких триста п'єс. Так само й Орест не зупинився на цифрі "200": разом, у

трьох книжках, я нарахував двісті вісімдесят два переклади з німецької...

Технічним недоліком "Антології німецької поезії" та почасти й інших книжок здається мені досить дивне дотримання старої традиції XIX віку (яку дотепер, здається, зберегли одні росіяни) — давати замість повних імен самі лише ініціали. Так, на всіх трьох книжках — перекладів з німецької зазначено: "Переклади М. Ореста". Якщо найулюбленіших названо на ім'я: Стефан Георге, Райнер Марія Рільке, Максимільян Давтендай, Гуго фон Гофмансталь, то в загальній антології маємо лише ініціали: Б. Вілле, О.Ю. Бірнбавм, О. Ернст, М. Грайф, Ф. фон Зар — перелік можна продовжити.

Друкуючи переклад з Маєра в циклостильному альманасі "Світання", Орест називає його Конрад-Фердінанд, а до антології дає лише "К.Ф".

Коли стоїть "А. Гольц" чи "Х. Моргенштерн", то культурний читач сам прочитає "Арно" чи "Христіан". Але спробуйте дізнатись повне ім'я якогось Гуха чи Шляфа?

У мене склалося враження, що деяких авторів, котрі увійшли до антології, Орест перекладав не тому, що їхня творчість імпувала його мистецькому смакові, відповідаючи уявленню про прекрасне, а радше тому, що в роки воєнного та післявоєнного безкнижжя саме ті автори трапили йому під руку...

Один з поетів мого покоління слушно колись зауважив: Елізабет Коттмаєр це німецька поетеса, відома лише українцям, але жодною мірою не німцям. Справді, ледве чи знайшлася б у ті роки якась хрестоматія чи антологія з її віршами, тож із чотирьох, перекладених Михайлом Орестом її речей, три — як казали колись у Галичині — це "чемностеві" переклади: Е. Коттмаєр була дружиною Ігоря Костецького.

Протилежність цим — я сказав би "випадківцям" — творять поети, що до них перекладач має виразу предилекцію: крім Георге, якого варто виділити окремо, бож саме до його книжки Михайло Орест долучив післямову, де зазначив: "Його творчість плывала в основному в річці символізму, але не чужими були для С. Георге також чари клясицистичного стилю" ... і далі: "його ідеалістична філософія і її спасенні формули знову зазвучали у фатальному під поглядом духовности житті Європи першої третини XX віку..." — це вже названі Рільке, Гофмансталь, Давтендай, а також Авенаріус, Гете, Шіллер, Гельдерлін та Арно Гольц, що з них два останні безпосередньо впливали на Орестову творчість. Зокрема назву поезію "В храмі святого Ульріха", де маємо запозичену в Гельдерліна

архілохову строфу та "На заході сонця", де помічасмо наслідування Аріо Гольца у формі винайдені німецьким поетом "прозопоезії".

Власне всі три книжки перекладів з німецької творять єдину цілість і, якби на це дозволили матеріальні засоби, мали були з'явитися у формі однієї чималої антології. Адже в анотації до "Вибору поезії" зазначено:

"Дана збірка являє собою частину складеної мною з власних перекладів "Антології німецької поезії", яка протягом років не може з'явитись у світ через несприятливі еміграційних обставин для реалізації написаного — друком".

Доводиться констатувати, що романтики, котрі творять чи не найвищий злет німецької національної поезії, в антології представлені лише чотирма іменами: Шіллер-Новалис-Брентано-Уланд (Гайнріха-Гайнові глузи над романтизмом ледве чи дають підставу зарахувати його до цього літературного напрямку), натомість Айхендорф, Шаміссо, Рюккерт, Ленау, Меріке і ще зо два десятки поетів лишилися поза перекладачевою увагою.

Кілька років пізніше це була остання книжка, яка вийшла ще за життя поетового, а саме 1962 року — побачила світ збірка "Сім німецьких новель". Цього разу імена надруковано повністю: Герман Гессе, Якоб Вассерман, Густав Майрінк, Райнер Марія Рільке, Казімір Едшмід. І внизу: "перекладач: Михайло Орест". Отже — імпресіоністична та експресіоністична німецька проза ХХ сторіччя. Тоді ж таки Орест взявся був за переклади російської прози і встиг перекласти два оповідання Чехова і одну новелу Олександра Гріна.

Але я сказав би, що переклад прози і переклад віршів — це різні творчі акції. У нас немає відповідних термінів, натомість еспанською мовою можна точно визначити саму суть перекладацького процесу:

переклад віршів — *arte* (чисте мистецтво)

переклад прози — *artesanía* (також мистецтво, лише ужиткове).

Невдовзі після "Антології німецької поезії" з'явилися ще три книжки Орестових перекладів: "Антологія французької поезії", Шарль Леконт де Ліль. "Поезії" та "Море і мушля — антологія європейської поезії", (остання вже під маркою Інституту Літератури).

Хоча антології німецької та французької поезії вийшли того самого 1954-го року, але між ними існує помітна різниця: перекладач відбирав з усієї колосальної й багатогранної французької поезії (а для антології "Море і мушля" — з європейської, звісно, без Німеччини та Франції) те, що відповідало його естетичному смакові, його потребі стати "спів-

творцем" певних поезій, його жаданню — збагатити тими творами рідне українське письменство.

Якщо в німецькій антології траплялися такі імена, що їх тяжко знайти в антологіях чи підручниках з історії німецької літератури (наприклад: Марія Янічек — що це за поетеса?), то сливе кожне ім'я перекладеного французького поета — поняття в світовій культурі. Так само відомі освіченому читачеві автори з антології "Море і мушля".

Ось кого відібрав для своєї антології Михайло Орест: Андре Шеньє, Альфред де Мюссе, Марселіна Деборд-Вальмор, Шарль Бодлер, Теодор де Банвіль, Поль Верлен, Жозе-Марія де Ередія, Леон Дьєркс, Жан Мореас, Моріс Метерлінк. До цього слід додати виданого окремо Шарля Леконт де-Ліля. Лише одинадцять поетів — супроти тридцяти дев'яток німецьких. Зате майже кожен перекладений твір належить до шедеврів не лише французької, а й уселюдської літератури.

Щоб не бути голослівним, наведу один переклад з Бодлера. "Вечірня гармонія":

Тонка вібрація поймає всі рослини,  
Омліно тане квіт, немов кадилиць дим;  
Звук в аромат тече і кружить плавно з ним;  
Меланхолійний вальс вечірньої години;  
Омліно тане квіт, немов кадилиць дим;  
Біль серця ніжного і трепет віоліни,  
Меланхолійний вальс вечірньої години;  
Храм неба клониться печалю голубим.  
Біль серця ніжного і трепет віоліни,  
Чуття противиться тьмам небуття чужим!  
Храм неба клониться печалю голубим;  
В застиглу кров свою повільне сонце плине...  
Чуття противиться тьмам небуття чужим,  
Сліди минулого — йому осяйні крини!  
В застиглу кров свою повільне сонце плине...  
Несу про тебе думку потиром золотим!

Це — пантум. На Україні ця форма була вже znana — як з перекладу пантуму польського поета Антоні Лянге, так і з оригінальних віршів відомого в нас Гумільова (у словнику Лесина й Пулинця — "пантун" визначено як індонезійську частівку, але не згадано, що від неї походить європейська, базована на системі повторів, вишукана й елегантна форма).



Читаючи цей переклад, не можемо не звернути увагу на його мелодійність — значно виразнішу, ніж у зробленому кілька років пізніше перекладі Святослава Гординського.

Самозрозуміло, що високою мелодійністю відзначаються й Орестові переклади того поета, який понад усе ставив музику слова: антологія містить двадцять дев'ять перекладів з Поля Верлена.

Ось один з них:

Синь на доми лягла крилом  
І повна тиші,  
І легіт лагідний крилом  
Гілля колише.  
І дзвін в висотах над вікном  
Лунає дружньо,  
Птах між гіллям, що над вікном,  
Співає тужно.  
Мій Боже, дні без зла й облуд  
Там плинуть прості,  
Мир теплий, спокій без облуд  
В оселях — гості.  
— Що ж ти зробив, о ти, що тут  
В гіркім безлунні,  
Мов, що зробив, що плачеш тут,  
Своїй ти юні?

Нагадаю, що у власній Орестовій ліриці вчувається іноді спорідненість із Полем Верленом, наприклад:

Вгорнулись парки і сади  
У шати млисті.  
Дитя, чого шукаєш ти  
В позовклім листі?

Як відомо, однією з визначальних прикмет українського неокласицизму є дотримання строгої й чіткої структури канонізованих строф, зокрема, сонета. Тож варто зупинитися на Орестовому відтворенні одного сонета, що належить до вершинних явищ європейського сонетярства. Маю на думці "Втечу кентаврів" Жозе-Марії де Ередія.

Убивством сп'янені і бунтом, мчать вони

Туди, де кручі гір дадуть їм охорону,  
Їх страх жене, вони втікають злого коню,  
І левом пахне їм з нічної даліни.

Копит їх топче гідр. В цій рині навмани  
Провалля, гай, ніщо не спинить їх розгону;  
Вже Осси чорної чи, може, Пеліону  
Хребтові близьаться безумні табуни.

Котрись з утікачів раптово дуба стане,  
Поверне голову ривком, назад погляне  
І вистрибом одним приб'ється до своїх;

Бо він побачив: там, у місячнім промінні,  
Понуро довшає, сліди вкриває їх  
І мчить гігантський жах Гераклової тіні.

До виданої 1959 р. в Мюнхені під маркою Інституту Літератури антології "Море і мушля" увійшли Орестові переклади з шістьох мов: італійської, іспанської, португальської, англійської, польської та російської. Дві останні, себто польська й російська, були перекладачеві знані й зрозумілі, але названих тут трьох романських та англійської він достатньою мірою не знав, тож мусів здатися на ласку тих осіб, котрі виготовляли інтерлінеарії, чи, кажучи прозаїчно, підрядники.

І тут мені доводиться зупинитися на одній делікатній справі. По перекладах деяких еспанських віршів Орест звернувся до мене, бо я жив тоді в Буенос-Айресі, і йому здавалося, що я маю вже знати еспанську. Децю я тоді розумів, але до справжнього знання мови було мені ще далеко, тож я поїхав з тими текстами до одного з приятелів, про якого — як Михайло Орест про мене — був певен, що він — добрий знавець іспанської мови. А коли вийшла книжка, доктор Богдан Галайчук звернув мою увагу: думку, закладену в "Глосі" Святої Тереси, перекладено навпаки:

Vivo sin vivir en mí,  
Y tan alta vida espero,  
Que muero porque no muero.

Це має означати:

Живу — не живучи в мені  
Й так вищого життя чекаю,  
Аж просто мру, що не вмираю.

А в перекладі вийшло:

Що я вмираю: щоб не вмерти.

Це я називаю "сліпий переклад": явище, котре постає, коли перекладач зовсім не розуміє або не зовсім розуміє той текст, що його належить перекласти.

Як не боляче мені почуватись винним за цей перекладацький недогляд, але я мусів на ньому зупинитись, насамперед, щоб висловити пересторогу колегам-перекладачам: перекладений з інтерлінеарію твір стає фактично двічі перекладеним і як такий значно далі стоятиме від першотвору, ніж прямий і безпосередній переклад.

Адже відомо: в творі, перекладеному вісім разів з мови на мову, від оригіналу взагалі нічого не залишається.

Та назагал, переклади, зроблені за допомогою інтерлінеаріїв, виходили в Михайла Ореста так само високохудожніми, про що зокрема свідчить сонет Льопе де Веги "Юдита":

Звисає з ложа кровію червоне  
Плече жорстокосердного тирана,  
Що вся його могутя окаєнна,  
Не подолала мурів оборони.  
Недвижну ткань багряної запони  
Рука рвонула, мстою полум'яна —  
І глибина шатра являє тьмяна  
Жахливий тулуб, що на лід холоне,  
Дебела зброя, чаші і напої.  
Стіл перекинутий. І спить сторожа,  
Що, ненадійна, ще біди не знає.  
На мурі — дівчина невинна, гожа,  
Народом славлена. Не криця зброї —  
В руці у неї голова палає.

Яке ж місце Михайла Ореста в українському перекладацтві? Думаю, що після смерті Юрія Клена серед перекладачів на еміграції не було нікого, щоб міг стати з ним поруч: виняткове знання й відчуття мови, помножене на власний поетичний дар, досконала віршова техніка плюс неохобний естетичний смак забезпечують його перекладам художню рівновартість оригіналам.

Визначний літературознавець Володимир Державин у своїх лекціях з поезики твердить, що переклад, якщо він точний, має бути довший від оригіналу, бо ж у кожній мові є слова, котрі іншою мовою можуть бути передані лише описово. Як перекладач-практик мушу це заперечити, бо ж може бути і навпаки: те, для чого в мові оригіналу потрібно було вжити цілий ряд слів, те явище або поняття, в мові перекладу часом може бути виражене рядом значно коротшим, або й просто одним-єдиним словом. Михайло Орест належав до тих перекладачів, котрі вмійли знайти таке слово.

Безперечно, Михайло Орест як перекладач вийшов зі школи Миколи Зерова, а беручи ширше — зі школи українського неокласицизму, для якого, на відміну від французького Парнасу, характерні не тільки прецизність вислову найтоншої думки, не тільки чіткість образів, звернення до мотивів світового письменства, плекання канонізованих строф і високий освітній ценз, а також і нахил до перекладацтва: адже Рильський і Зеров, Драй-Хмара та Бурггардт (Филипович, може, найменше) — всі вони були видатними перекладачами.

Відомо, що наше українське перекладацтво починалося в подвійно хибному ключі; для нього були характерні дві — обидві суто-негативні — риси: бурлеск (себто відтворення високого стилю умисно-зниженим) та нострифікація (себто заступлення чужинських "реалій" — реаліями з рідного побуту)

Від'ємний вплив справляла також і російська "школа Жуковського", для якої характерне прагнення перекладача дати легкочитабельний переклад, не надто тримаючись оригіналу, а часто й не знаючи мови, з якої робиться переклад.

Щойно київські неокласики перебороли ці хибні, більше того: в київському ІЛЮ (Інститут Лінгвістичної Освіти) Зеров — уперше в історії світової культури — читав лекції з теорії перекладу<sup>1</sup>.

Проте російське перекладацтво досі ще якоюсь мірою тяжить над нами; зчаста воно визначає вибір: український поет спочатку знайомиться з тим чи іншим твором світового письменства в російському перекладі, а потім сам береться перекладати той твір. І тоді виникає ще одна небезпека: у підсвідомості перекладача крізь оригінал, так би мовити, простунає російський переклад, тож перекладач якусь окрему деталь (образ чи слово) бере звідти, хоча в оригіналі її нема.

Трохи відхилившись од теми, наведу такий приклад: двоє відомих

<sup>1</sup> Сдиві свідчення про такий курс — спогади Гейно Церваска, друковані під псевдонімом Е.Ранд в журні "Укр. Самостійник" за вересень 1965 р.

наших перекладачів узялися за Бернсового "Мірошника".

В одного:

Мельнику мій білий,  
Біла голова...

В другого:

Білий мельник, білий,  
Од муки біліш...

Проте в оригіналі білий колір взагалі не фігурує. Звідки ж він потрапив до українського тексту? А з перекладу Маршака, де стоїть:

Носит беліе мешки,  
Прячет деньги бедье...

Щодо Михайла Ореста, то він перекладав і німецьких, і французьких поетів, на російське перекладацтво взагалі не орієнтуючись, і якщо в перекладі Уляндової "Помсти" один з віршів закінчується словом "спішить" (як у Жуковського, бо в Улянда немає мови про поспіх), то це той виняток, про який кажуть, що він стверджує правило.

Зіставлення перекладацької техніки двох братів Зерових — Миколи та Михайла заслуговує на окрему розвідку. Проте я сказав би, що в одному пункті молодший брат має перевагу над старшим: Микола Зеров, перекладаючи своїх улюблених римлян, подеколи "нострифікував" переклади, впроваджуючи риму та заступаючи складні ритми буденним ямбом, тож поруч із сафічними, алкесевими, асклепіадовими строфами, у нього часом вирине строфа модифікована, пристосована до смаку нашого споживача поезії (як от "До Хлої").

Натомість Михайло Орест ніколи не піддавався спокусі — наблизити вірш до рівня евентуального свого читача. Особливою майстерністю відзначається його відтворення другої асклепіадової строфи Гельдерліна:

Ах, є любе юрбі, що для базару йде,  
І почиє раб тільки владущого.  
І в божественне вірять  
Тільки ті, що самі є ним...

Тут, на протязі чотиривіршової строфи, тричі міняється розмір.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Принадна знахідка: коли Микола Бажан взявся перекладати Гельдерліна, то закономірного ритму алкесевих асклепіадових строф він не відчув. Були люди, котрі це бачили: Григорій Кочур в Ірпені, Йосип Кобів і Андрій Содомора у Львові. Але ніхто не наважився сказати: Миколо Платоновичу, тах тут наголоси мають стояти отак і отак...

...В котромусь із наших еміграційних журналів було опубліковано один з Орестових перекладів із друкарською помилкою: "перекрав Михайло Орест". Перекладач цією помилкою був дуже вдоволений: він казав, що так воно і є, бо ж завдання перекладача — перекласти всі формальні одобртки чужої поезії в свою.

О.Г.Астаф'єв

Перекладацький доробок Ігоря Качуровського /у контексті художніх традицій київської школи неокласиків/

Аналізувати твори поетів-неокласиків, тих, що опинилися на еміграції, вкрай важко, тому що кожен з їхніх художніх творів — не просто продукт душі, а синтезований комплексний результат конкретної історико-літературної ситуації, яка в 1946-1990 рр. склалася у Європі, та міжнародного обміну літературними цінностями. Ще О.Веселовський у своїй "Історичній поетиці", а згодом В.Жирмунський у ряді книг і статей з порівняльного літературознавства висунули ідею єдності і закономірності процесу розвитку світової літератури та її культурно-історичної зумовленості, що набрала характеру "проблеми так званих міжнародних літературних впливів" [1]. І вся складність не в тому, щоб встановити конкретні факти літературних взаємовпливів /скажімо, української і французької літератур/, а в тому, щоб розкрити і описати їх механізми, класифікувати різноманітні типи впливів і зв'язків, що при всій складності і мінливості літературного процесу зробити важко, оскільки йдеться про синтез різних типів художнього мислення поетів різного часу, різних національностей.

Якщо бодай умовно і схематично у межах неокласицистичної парадигми спробувати проаналізувати пересікання національної та інонаціональної традиції, то у цій глибинній структурі міжлітературних зв'язків можна виділити 5 основних типів інонаціональних впливів: 1/ власне переклади; 2/ запозичення; 3/ наслідування або переспіви; 4/ стилізації; 5/ ремінісценції.

На жаль, рамки цієї статті не дозволяють всебічно схарактеризувати всі типи цих зв'язків, тож коротко зупинимось на першому з них — власне перекладах.

Поети-неокласики у своїй творчості свідомо орієнтувалися на європейське художнього мислення і намагалися відгородитися від ідеологічного натуралізму і профанації мистецтва. Найгостріше ці ідеї виголо-



сив М.Хвильовий у памфлетах "Камо грядеши" і "Думки проти течії". М.Зеров у статті "Ad Fontes" солідаризується з М.Хвильовим: "...Само-освітня праця буде першим кроком на шляху до того, що т. Хвильовий умовно назвав Європою. Перебороти її ми можемо тільки опанувавши її здобутки. Хочемо ми чи не хочемо, а з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської — щоб не згадувати імен другорядних європейські теми і форми приходять у нашу літературу, розташовуються в ній. І вся справа в тім, як ми цей процес об'європеювання, опанування культури проходитимем: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє, — чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоєваних явищ і беруть їх асерединою, в їх культурному естві". [2]

Взяти їх "асередини", на думку М.Зорова, це не просто наслідувати Європу, ставитися до неї по-споживацьки, а самим брати діяльну участь у світовій культурі і суспільній свідомості, "переплавити" у нашому національному духові те, що здійснюється на її вершинах, поставитися до її ідей творчо і самостійно, тобто ризикнути увійти у коло світового культурного життя. Цей шлях до світової культури пролягав, у першу чергу, через художні переклади, які є важливим чинником суспільного пізнання та виховання естетичних смаків. Київські поети-неокласики успішно продовжили і розвинули традиції української перекладацької школи, започатковані П.Кулішем, І.Франком, М.Старицьким, Лесею Українкою та ін. Має рацію І.Качуровський, коли пише, що український парнасізм, знаний під ім'ям київського неокласицизму, "виріс на ґрунті своєрідної симбіози, одночасного успадкування мистецьких традицій, з одного боку, французького "парнасу", а з другого — російської поезії "срібного віку" [3] І головну роль тут, безперечно, зіграли і переклади.

Коло авторів, перекладених київськими неокласиками, надзвичайно широке, від Вергілія, Горація, Овідія до сучасних російських поетів. Але пальму першості віддають вони, безперечно, поетам класицистичної та неокласицистичної стильової моделі /римлянам, Гете, Шіллеру, представникам французької групи "Парнас" тощо/ — це найкраще відповідає їх естетичній концепції. Останній із "грона п'ятірного" — Ю.Клен — іде по слідах своїх учителів: у його перекладацькому доробку представлені твори різних літератур та прикметно, що це в основному ті твори, у яких відчутні культ краси, душевна врівноваженість, пластична виразність, колоритність і ясність мови. Сюди входять, у першу чергу, твори французьких романтиків, парнасців та символістів: Ш.Леконта

де Ліля, П.Верлена, С.Малларме, А.Рембо, Е.Верхарна, Ж.Мореаса, А.Самена, П.Клоделя, П.Валері, Ж.Дюамеля, австрійських та німецьких /С.Георге, В.Газенклевера, Е.Толлера, Й.Вінклера тощо/.

С.Гординський також в основному звертається до творчості західноєвропейських поетів, які сповідують рівновагу, об'єктивність, "мармурову" красу художнього почуття, прозорість думок та образів. Він видає книгу перекладів "Поети Заходу" /Нью-Йорк, 1961/, у якій представлені твори Гете, Шарля Бодлера, Поля Верлена, Леконта де Ліля, а також "Маллий заповіт" Ф.Війона /Мюнхен, 1967/.

М.Орест як перекладач теж тяжіє до перекладів поезії врівноваженої, впорядкованої, написаної за канонами класицистичної і неокласицистичної стильової моделі. Тому об'єктом його перекладацького зацікавлення стають у першу чергу С.Георге /"Вибрані поезії", 1952/, Р.Рільке, Г. фон Гофмансталь, М.Давтендай /"Вибір поїзій", 1953/, Ш.Леконт де Ліль /"Поезії", 1956/, а також інші, здебільшого німецькі та французькі, англійські, іспанські, італійські, польські, португальські та російські поети, представлені в його трьох перекладних антологіях.

Та чи не найактивніше на ниві перекладацтва працює І.Качуровський, чий внесок у скарбницю художнього перекладу доволі об'ємний [4]. У його перекладах вийшли "Вибране" Ф.Петрарки /1982/, антологія іберійської та ібероамериканської поезії "Золота галузка" /1991/, а також розділи перекладів у його поетичних збірках "Над світлим джерелом" /1948/, "В далекій гавані" /1956/, "Пісня про білий парус" /1971/, "Свічада вічності" /1990/ — з літератур ріоних народів світу, та найбільше з іспаномовних та французької.

У першій книзі І.Качуровського "Над світлим джерелом" подано низку переспівів, в основному з польської /Ю.Тувім/, російської /І.Бунін, Ф.Сологуб, С.Єсенін/, білоруської /М.Сяднов/. Усі ці твори — вільне наслідування літературного взірця, його творче переосмислення, часткова перебудова оригіналу на основі стилю перекладача, бо якраз перекладач у кожному з цих творів висуває на перший план, підсилює, всебічно розкриває ті аспекти оригіналу, які йому найближчі.

У "Далекій гавані" вміщено переклади з старонімецької /Кюренборг/, іспанської /Ф.Г.Лорка/, англійської /В.Е.Генлі/, китайської /Лі Тай По, Вей Чен Кін, Тве Лянґ/, польської /Марія Конопницька/, білоруської /М.Богданович, М.Сяднов/, російської /О.Блок, О.Толстой, І.Бунін/. При перекладах автор виявляє глибоке знання мов, дивовижну ерудицію, феноменальну художню й лінгвістичну обдарованість, розуміння зна-

чення перекладацької роботи для розвитку рідної літератури.

Книга "Пісня про білий парус" починається передмовою автора, у якій, зокрема, він зазначає: "Як статуя Святovidа об'єднує під однією шапкою чотири різні обличчя, так і ця книга лучить під спільною назвою чотири окремі книги поезій. Підкреслюю: не частини, не розділи, а саме книги. Або інше порівняння: латино-американський будинок колоніального стилю, де двері кожної з кімнат виходять на патію, а між собою ті кімнати взагалі не сполучені[5]. На таких автономних правах входять до збірника оригінальні книги "Надвечір'я", "Пісня про білий парус" і дві перекладні — "Мереживо лун" /з різних мов/ і "Золота галузка" /з іспаномовної поезії/.

До "Мережива лун" увійшли переклади з фарсі /Омар Хаям/, латини /Г.Сковорода/, старонімецької /анонімний вірш "Я є твоя, а ти є мій..."/, німецької /І.В.Гете/, французької /Ш.Бодлер, А.Піше/, італійської /У.Саба/, польської /Б.Папроцький, Ю.Словацький, Ю.Тувім/, чеської /П.Безруч/, вірменської /А.Исаакян/, російської /А.Ахматова, Р.Мандельштам, Б.Пастернак, С.Есенін, І.Слагін, Л.Алексеева/. У яскравому сузір'ї авторів "Золотої галузки" іспаномовні поети Л. де Вега, Ф. де Кеведо, Альмафуерте, Х.А.Сільва, Р.Даріо, А.Нерво, Х.М.Габріель і Гальян, М.Мачадо, М.Гонсалес Прада, Ф.Лорка, Х.Р.Хіменес, Ф. де Ікаса, Л.Палес Матос, А.Сторні, Г.Містраль, Х. де Ібарбуру, Л.Люгонес, Б.Фернандес Морено; С.Марч, Х.Каррера, О.Армані, Х.Л.Борхес.

Перекладацьку роботу у "Свічадах вічності" репрезентує розділ "З невичерпних джерел". Він містить переклади: із старофранцузької /"Пісня про Роланда"/, з італійської /Франческо д'Ассізі, Джакомо да Лентіні, Король Енцо, Чекко Анджольєрі, Чіно да Пістоя, Мікелянджело Буонаротті, Сіджісмондо Пандольфо Малятесті, П'єтро Метастазіо/, зі старонімецької /Конрадін Гогенштауфен/ Ганс Сакс/, з німецької /Л.Улянд, Й.Айхендорф, Е.Меріке, Р.М. Рільке/, з французької /А.Рембо, В. де Гріценко/, з голландської /А.Фервей/, з вірменської /В.Шауні/, з новогрецької /Одісеус Елітіс/, з польської /С.Гощинський, Ю.Словацький, А.Горещький, А.Асник, Б.Лесьман, Ю.Тувім, Ч.Мілон, Анна Камінська/, з білоруської /М.Богданович, Алесь Соловей/, з чеської /Лібор Коваль/, з сербохорватської /Іован Йованович-Змай/, з російської /Г.Державін, М.Лермонтов, О.Толстой, Ф.Сологуб, М.Волошин, О.Купрін, І.Бунін, О.Мандельштам, Лідія Алексеева, Г.Іванов, М.Тихонов, Л.Кисельов, І.Раушинська/.

Уявлення про Качуровського-перекладача буде повнішим, коли візь-

мемо до уваги том вибраного поезій Франческо Петрарки /1982/. У вступному нарисі до цієї книги Ігор Качуровський подає ґрунтовний огляд усіх українських перекладів Ф.Петрарки і звертає увагу на російську кальку імені нареченої Ф.Петрарки, штамп, який заводив усю українську літературу: "...Дировижна форма "Лаура" /із наголосом на "у"/ — свідомо того, що Пушкін, який свого часу впровадив цей наголос, не мав свідомого ритмовідчуження і не знав італійської мови..."[6] Перекладач пояснює символіку цієї назви, вважаючи, що це ім'я було художнім "знаком" і викликало "подвійний жмуток асоціацій" і в плані символіки, і в плані іконіки.

У книзі разом з оригіналами вміщено переклади майже п'ятдесят чудових сонетів італійського поета. Вони, як і весь перекладацький доробок І.Качуровського, дуже цінні, бо на фоні більшості українських перекладів з російських підрядників чи підтасовок під російські переклади — зроблені з оригіналів живою і багатою українською мовою, якої не торкнулися русифікаторські санкції академіків-мовознавців, вишколених редакторів, заподаних цензорів, позначені печаттю поетичного таланту, наукової ерудиції і глибокого життєвого досвіду автора.

У 1991 році у Мюнхені окремим виданням вийшла його антологія "Золота галузка". Якщо у розділі під такою ж назвою, то в антології — 85 поезій 39 авторів. Тут уже з'явилися розділи: "З еспанської", "З португальської", "З каталонської", у них представлено великі добірки творів Р.Даріо, А.Нерво, Х.Р.Хіменеса, Ф.Г.Лорки, Х.Л.Борхеса, окремі переклади інших авторів. На сьогодні ці переклади органічно увійшли в нашу літературу, стали її духовним надбанням. Вони позначені рідкісним проникненням у дух оригіналу, дбайливою вивіреністю і відшліфованістю слова.

А на стіл відомого письменника і вченого лягають свіжі, щойно створені переклади: зі старонімецької та німецької, італійської, іспанської, англійської та інших мов.

За час з 1991 по 1996 рік Ігор Качуровський переклав понад 80 творів з названих мов. На сьогодні загальна кількість перекладів І.Качуровського з різних мов сягає 450 творів, з них найбільше з іспанської — 100, з французької — 80, з італійської — 70, з німецької — 50, решта з голландської, сербохорватської, вірменської, церковнослов'янської, польської, чеської, російської, білоруської та ін.

Оглядаючи величезний доробок художніх перекладів, що вийшов з-під

пера поетів-неокласиків, ловиш себе на думці, що художнє становлення неокласицистичної парадигми у ліриці українського зарубіжжя багато в чому завдячує саме засвоєнню джерел європейської та латиноамериканської культури через переклади, через операції осмислення і художнього витлумачення іномовної літератури, бо саме вони великою мірою визначають семантичну сферу запозичень "оригіналу" і ставлення авторів до семантики чужого тексту; у цих, сказати б, протилежних аспектах впливу і взаємодії двох художніх центрів, двох семантичних полів і відбувалося накладання одних типів художнього числення на інші, що викристалізувало персональну орієнтацію на засвоєння чужих художніх моделей, розвинуло сприймання /рецепцію/ інших художніх систем, а головне — збагатило національну культуру і ввело її у світовий контекст.

### Література

- [1] Жирмунський В.М. Сравнительное литературоведение. -Л., 1979. -С.20.
- [2] Зеров Микола. Твори: У 2-х т.-К., 1990. -Т.2.- С.572-573.
- [3] Качуровський Ігор. Відгук творчості Гете в поезії Юрія Клена. /Сучасність. -1983. -Ч.3. -С.19.
- [4] Астф'єв Олександр. Нарис життя і творчості Ігоря Качуровського. -1994. -С.10-17.
- [5] Качуровський Ігор. Пісня про білий парус. -1971. -С.7.
- [6] Петрарка Франческо. Вибрані поеми. -1982. -С.13.

**Е.Л.Зільберман**

**Деякі сторінки Довженкіани (з нотаток краєзнавця)**

30 травня 1996 року багато наших земляків-чернігівців, одинадцятикласників на випускних екзаменах за повний курс середньої школи — на першому екзамені — творі в українській літературі — обрали тему "Моральна краса і духовна велич людини у повісті Олександра Довженка "Зачарована Десна".

Мені, історик і лінгвісту, вибір юні визначається тим, що охоплює один із кращих періодів нашого красного письменства, естетичні пошуки Олександра Довженка, суспільну значимість і актуальність твору.

Пам'ятаємо: митець Олександр Довженко — це слава і гордість українського кіно. Його фільми, сценарії, літературні твори, культурологічні есе увійшли до скарбниці національної та світової культури.

Ось чому ми, його земляки, Чернігівщина, а разом вся Україна за рішенням ЮНЕСКО гідно відзначила в 1994р. 100-річчя від дня його народження О.П.Довженка. Це не перше таке відзначення ЮНЕСКО, організації по науці, культурі і техніці при ООН. Пам'ятаю подібне і до 80-річчя митця.

Мені досліднику, краєзнавцю та популяризатору творчої спадщини О.П.Довженка[1] бачиться, що Чернігівщина може і повинна зробити набагато більше. У нас є своя Мекка — Сосниця. Батьківщина славетного письменника і кіномитця, зокрема садиба-музей О.П.Довженка стала гостинним місцем для багатьох відвідувачів — шанувальників його великого таланту.

Уперше я переступив поріг Довженкової хатини другого серпня 1971 року. Тут познайомився з вихованцем Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М.В.Гоголя, вчителем української мови та літератури В.М.Пригородським, старшим науковим працівником музею. Нині він заслужений журналіст України, редактор міськрайонної газети "Ніжинський вісник", упорядник книжок "Землі і людства полум'яний син". (-К.: Український письменник, 1994. -с.126), "Наспівала мати. Пісенний світ О.П.Довженка". (-К.: Музична Україна, 1995. -144 с.).

Згадую захоплюючу розповідь, яка без перебільшення полонила мене і стала початком дослідження. Він подарував мені книгу Олександра Мар'ямова "Довженко" (із серії біографії, випуск 24/444/ Москва, видавництво "Молода гвардія", 1968 року). І зразу Віталій Михайлович звернув мою увагу на метричну запис народження О.П.Довженка. Нею, за старим стилем, необхідно вважати 29 серпня 1894 року, що відповідає 10 вересня 1894 року за новим стилем[2]. Питання це принципове. На жаль, єдиної думки ні у Сосниці, ні у Чернігові та Києві немає. Днем народження О.П.Довженка вважають по-різному: 11, навіть, 12 вересня. І тільки не 10 вересня, як це має бути. Читачам та дослідникам творчої спадщини О.П.Довженка раджу переглянути книжку харківського дослідника М.Куценка[3], де сказано:

"1894 вересень, 10 /серпень, 29/. Сосниця. "У В'юниці, околиці старовинного містечка Сосниці Чернігівської губернії в хліборобській родині Довженків народився син Олександр. У метричному записі Соборно-Троїцької церкви Сосниці за 1894 рік за номером 12 записано: "Рожде-



ние: 29 августа; крещение 30 августа, звание, имя и фамилии родителей и какого вероисповедания: сосницький козак Петр Семенович Довженко и законная жена его Дария Ермолаевна; оба православного вероисповедания; имена родителей: Александр". /Метричний запис про народження О.П.Довженка –Архів Сосницького ЗАГСу/.

І на закінчення — "Інструкція про порядок реєстрації записів актів громадянського стану України" для загсів за працівників архівів затверджена Міністром України в 1985 році, пункт 148; народженим до 1 січня 1901 року потрібно додати 12 днів до числа, вказаного в метричних книгах, а у відношенні до події, яка сталася після 1 січня 1901 року — 13 днів.

Так от, Олександр Петрович Довженко народився за новим стилем 10 вересня 1894 року.

На батьківщині митця почув я розповідь й про останній лист О.П.Довженка, датований 12 вересня 1956 року колишньому директору Сосницького краєзнавчого музею Д.І.Лав'юку[4]:

"1956 р. 12.IX Москва.

Шановний Дмитре Івановичу!

Передаю Вам декілька фото, головним чином виробничих по зніманню фільму "Мічурін", а також кілька привітальних адресів, присвячених моєму шістдесятиріччю.

Якщо складеться так життя, що я буду вільний влітку 1958 року, я буду щасливий прийти на кілька днів додому.

Низький уклін моїм землякам. Ваш Ол. Довженко".

Та не судилось Олександрові Петровичу здійснити свій намір. У понеділок 26 листопада 1956 року мали розпочатися павільйонні зйомки фільму "Поєма про море". Але перед цим була неділя. Ота фатальна неділя. Він відпочивав на дачі під Москвою. Відпочивав? Кипів, мислив, хвилювався, поринувши в думи про великий завтрашній день. А йому до завтра не вистачило двадцяти хвилин. О 23-й годині 40 хвилин підступний крихітний тромб, що блукав гарячими артеріями, ввійшов у його зболене серце... Прах Майстра — на Новодівочому кладовищі в Москві... Чи повернеться Довженко на Україну?

Ріднокрай Довженків — і отча Сосниця, і Сірверщина, і вся Україна, Всюди йому вклоняються, всюди влітають свою квітку у вінок шани.

О, легендарна хато у Сосниці! Кого тільки ти не бачила, кого не зігривала в холодні зими, кого не напувала студеницею в спекотні дні? Тут торкався вервечок колиски мудрою рукою Олесь Гончар. Тут вис-

півував неземним солов'єм Іван Козловський. Тут стояли в задумі із небагненною печаллю в очах Василь Земляк, Микола Відграновський, Євген Гуцало. Тут оглядали речі домашнього вжитку німець Рольф Гебнер, серб Милан Ніколич, росіянин Володимир Туркін, милувалися вищиваними рушниками білорус Олексій Писін, чуваш Юрій Семендер, латиш Валдіс Руйя, башкир Тайфур Сагітов. Не перелічити всіх, хто припадав спраглими вустами до Довженкових джерел, не перелічити тих, хто ще прийде сюди.

Та надамо слово рідним. Свідчу як учасник міжнародних теоретичних читань "Олександр Довженко і культура ХХ століття", які відбулися у Києві 9-10 вересня 1994 року, а 11 вересня з відвідаками Сосниці Відзначу круглий стіл: "Творчість О.Довженка — культурологічні аспекти". Нас, вчених-краєзнавців та шанувальників, зацікавив виступ племінника О.П.Довженка Тараса Миколайовича Дудка, сина єдиної сестри Поліни Петрівни, /а було у батьків Олександра Петровича, Петра Семеновича та Одарки Ермолаєвни Довженко, 14 дітей. Та в доросле життя пішли тільки двоє — Олександр Довженко і Поліна /Паша/ Дудко з Москви/.

"Мені було 16, коли 25 листопада 1956 року помер Олександр Петрович Довженко. І я був на похоронах. Зараз відверто говорять про нього як Майстра. Сестра його Поліна Петрівна — моя матір, теж була дуже художньою. Життя митця пов'язано з порядками того часу. Тепер, коли Україна вільна, то й правда про Довженка інша. Він ніколи не турбувався за своє життя, коли писав листи до Сталіна. Знав, що повинен це зробити. Міцно захищав Україну під час Великої Вітчизняної війни. Ця людина була ніби божественна. Вдячний за запрошення виступити. Живу в Москві. Тут же ще один син Поліни Петрівни — Олександр[5].

Сталось так, що Олександр Петрович не тільки не відвідав свою рідну Сосницю, але й не побував на Міжнародному зібранні Майстрів. У жовтні 1956-го керівник Французької Сінематек Анрі Ланглуа запрошує Довженка до Парижа, де мали намір вшанувати визначних режисерів."Синематик Франсез" вирішив обрати Вас, — писав Ланглуа, — тому що Ви розглядаєтесь у Франції, як найбільший майстер нашої доби, а крім того, після смерті Ейзенштейна, Пудовкіна і Дзиги Ветрова Ви також єдиний репрезентатор групи великих основоположників кінематографу".

Художник випереджаючий час. Далі повідомлялось, що вшанування Довженка має відбутися з 2 по 6 грудня 1956 року. Митець дав згоду і

готувався до поїздки /за кордон він не виїздив понад чверть віку/.

У зв'язку з цим, заслуговує на увагу й робота круглого столу конференції у Києві у 1994 р. "Довженко: світовий контекст". Символічно, що час вшанування пам'яті Довженка співпав з 100-річчям заснування світового кінематографу. Присутніх зацікавив виступ Любомира Госейка, кінознавця з Франції "О.Довженко у вимірі французької кінокультури." Любомир — талановита молода людина, прекрасний фахівець, батьки вихідці з Карпат[6]. Виступ Любомира Госейка[7] став дослідницьким і конструктивним: "Сьогодні завдяки новим дослідженням уточнюємо, що справжнім ентузіастом демонстрування перших фільмів Довженка у Франції був Євген Слабченко-Деслав, офіційний представник Всеукраїнського фотокіноуправління у Франції з 1928 року. Сортуючи громіздкий архів Є.Деслава, незадовго перед відльотом до Києва, я надібав папку-досьє з власноручним написом "Олександрові Довженку — з пошаною від Євгена Деслава." Ця папка пролежала 28 років після смерті Деслава. Ніхто, буквально ніхто, а ні наукові сили української західної діаспори, а ні мистецтвознавці і кінодослідники колишньої Радянської України, не торкнулись цього архіву".

Згадує соратниця і дружина О.П.Довженка режисер Юлія Іполітівна Солнцева, народна артистка РРФСР :

"Моя зустріч з Деславом відбулась 1930 року в Парижі, в домі друга Довженка київського художника Миколи Глуценка, в якого збирались емігранти — українці. У той час Деслав розпочав працювати як кінорежисер і показав нам свої фільми, які викликали задоволення у Довженка.

"... Сподівались на зустріч в Парижі в кінці 1956 року. Після кончини Олександра Петровича від французьких друзів серед телеграм я побачила одну з підписом "Деслав". А в кінці 1959 року він зустрів мене в паризькому аеропорту з великим букетом темно-червоних троянд, до якого був прив'язаний маленький срібний дівіночок,

Ми провели чудовий вечір у Жоржа Садуля, де Ланглуа, Деслав і господар дому згадували Довженка, а Деслав співав французькі й українські пісні[8].

Працюючи над красназвчними сторінками Довжсикіани, звернув увагу на статтю Віталія Пригововського[9]. З дозволу автора скористався.

"Поїзд "Москва-Київ" застугонів по рідній чернігівській землі. Але митець не звертає на це уваги. Він зайнятий. Перед ним чистий аркуш записника. Думка просить на папір.

Несподівано хтось оголошує:

- Ніжин, товариші. Вже Ніжин...

... Це місто вабило Олександра Довженка давно. З Ніжином він пов'язував кілька власних мистецьких задумів. Про нього добрим словом відгукався в своєму "Щоденнику", в "Арсеналі" і "Щорсі", "Повісті полум'яних літ". Ім'я великого мореплавця Ю.Ф.Лисянського, що родом з Ніжина, в числі інших аргонавтів світу знаходимо в кіноповісті "Антарктида".

"Проїхали Ніжин. Тут учився Гоголь. Згадав Боженка й Савку Трояна... — пише Довженко у щоденнику влітку 1949 року. І це як один з найдорожчих споминів.

Гоголя Довженко знав і любив з дитинства. За спогадами однокласників /вони зберігаються в Сосницькому літературно-меморіальному музеї/ він був закоханий у гоголівського Тараса Бульбу. До кінця днів своїх Довженко не полишав надію створити про нього фільм. Сценарій Олександр Петрович завершив напередодні Великої Вітчизняної війни., весною 1941 року. Планував повернутись до задуму. Проте передчасна смерть обірвала ці наміри.

... А звернімось до "Повісті полум'яних літ". Скільки прекрасних сцен присвячує Олександр Петрович героїчним подвигам народу в ході Великої Вітчизняної війни. Справжнім подвигом був і один із уроків історії в сьомому класі Павлівської десятирічки у молодій вчительки, "яка тільки-но закінчила педагогічний інститут у Ніжині", Уляни Рясної. Коли фашисти з'явилися до неї в клас і зажадали прослухати "лекцію", Уляна почала свою розповідь про хороброго нашого предка князя Святослава, який "ніколи не вирушав на ворогів своїх, не оголосивши війни. В одному з боїв печеніги знекровили ратні сили князя, і тут вчителька нагадала останні слова Святослава звернені до воїнів. І вірна йому дружина не посоромилася землі руської. На слова бойової дружини, процитовані вчителькою: "Князю, де ти своєю накладеш головою..." учні дружно продовжили: "Там і ми покладемо своїми!"

Фашисту Шредеру далі не варто було й обдумувати почуте. Адже це означало — смерть німецьким окупантам. Він дав наказ розгромити школу-десятирічку, а всіх, хто лишився живим, учнів та вчительку відправити в Німеччину.

Уляні, правда, вдалося знайти рятунок. Вона добиралася до своїх, стала медсестрою, допомагала на фронті нашим бійцям. А коли в Павлівській школі почалося нове життя, знову повернулася туди.

"Йди в школу, вчи дітей добра. Там твоє царство", — так устами головного героя "Повісті..." Олександр Петрович визначав Уляніне місце.

Як бачимо, виняткова увага Довженка до рідних і дорогих нам місць, до великих актуальних подій і людей, які в тій чи іншій мірі причетні до ніжинської землі, надихали митця на глибоко патріотичні твори.

Багату творчу спадщину залишив О.П.Довженко. Сталося так, що український патріот вимушений був залишити батьківщину, оселитися далеко від зачарованої Десни і могутнього Дніпра в Москві. На жаль, відчувасмо, що спадщину вивчено недостатньо, хоч багато й зроблено. Чимало перешкод. Більша частина архівних матеріалів, пов'язаних з діяльністю видатного режисера і письменника, осіла в московських фондах, передусім у Центральному архіві літератури та мистецтва Росії. Чимало їх розпо-рошено і серед приватних осіб.

Тепер на часі, в умовах суверенної і демократичної України, чесний і об'єктивний аналіз його творчого доробку, усього життєвого шляху. Належить також ввести до наукового обігу матеріали і факти, які досі, з тих чи інших причин, лишилися в тіні, а то й просто були закриті для дослідників, усіх шанувальників Довженка.

Очевидно, це мала на увазі Світлана Каплій[10].

Подаємо мовою оригіналу: " В Украине мало вещей Довженко. Автопортрет — в Берлине, наследие в Москве. Пароход "Довженко" Азовское пароходство продало дружественному острову Мальта, не сняв даже прекрасный бронзовый горельеф, подаренный Солдцовой. Не знаю, любил ли искусство Довженко на острове Мальта, но в Берлине бережно сохраняют квартиру и рисунки к фильму "Арсенал", а из Гамбурга в музей Довженко, — мова йде про кіностудію імені Довженко, де завідувачую музеєм кіностудії ім. О.П.Довженка Тетяна Тимофіївка Дерев'янюк, — присылают статьи о "Земле". Украинская же Академия наук изучением довженковских шедевров практически не занималась.

В Украине нет ни одного фильма Довженко приличного качества. Все украинские фильмы находятся в Госфильмофонде бывшего СССР и с согласия Президента Кравчука перешли в ведение государства, на территории которого находился архив. Соглашение, подписанное левой рукой, лишило страну коллекционных копий — нет ни эталонных позитивов, ни исходных материалов. Хотя сегодня реставрация фильма должна быть реставрацией эпохи, а это требует немалых денег". І все ж таки буду оптимістом, коли скажу, що ведеться чимала робота щодо повернення культурних цінностей О.П.Довженка в Україну.

Спільними зусиллями Комісії та Посольства в Україну вже повернуто частину фотоархівів, книг з бібліотеки О.П.Довженка, картини та

інші речі з його московської квартири, понад 100 тек з рукописами. З-поміж безцінних реліквій — "Автопортрет", намальований молодим О.Довженком у Німеччині, друкарська машинка, три погруддя митця /в бронзі та гіпсі/ роботи Віри Мухіної, портрет Олександра Довженка роботи П.Вільямса, книги з автографами відомих діячів культури, малюнки Леже, платівки з записами голосу О.Довженка тощо. Після тривалих переговорів з спадкоємицею безцінних матеріалів І.А.Петровою нею передані численні фотокопії листів О.П.Довженка, матеріали з його особистого архіву, дбайливо упорядковані Ю.І.Солнцевою. На жаль, оригінали текстів знаходяться переважно в Центральному державному літературному архіві РФ, тож попереду не проста справа повного їх освоєння і можливого повернення на батьківщину письменника. І все ж вважаємо за потрібне назвати серед повернутих цінностей — сотні фотодокументів, книги з бібліотеки О.П.Довженка, машинописи виступів, лекцій, іноземні видання, що розповідають про життя і діяльність творця фільмів "Земля", "Звенигора", "Іван", "Асороград" та інших шедеврів кіномистецтва.

У повернутій колекції знаходимо знімки батьківської хати у Сосниці, будинку Глухівського учительського інституту (Довженко закінчив цей навчальний заклад у 1915-1916), 2-го вищого початкового училища в Житомирі де митець викладав різні предмети.

Особливу цінність має масивний сімейний альбом. Серед фотографій — портрети матері та батька. Його десятки, сотні разів тримав у руках Олександр Петрович. І здається, від оправи, виконаної з дерева, випромінюється тепло його долонь.

Настільними книгами О.П.Довженка були "Кобзар" Т.Г.Шевченка і "Словарь української мови" Бориса Грінченка, передані разом з матеріалами І.Петровою.

Олександр Довженко багато років віддав педагогічній роботі. Він викладав у ВДІКу. Серед документів витяг з наказу про зарахування його старшим викладачем кафедри драматургії кіно.

Не зупиняємося на зробленому подвижницькою працею. Так, до 100-річного ювілею в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України створено фонд О.П.Довженка. Комісія з питань повернення його спадщини в Україну продовжує роботу по збиранню матеріалів про життя і творчість видатного діяча української культури. Автору цих рядків бачиться, що в цьому можуть допомогти державні і громадські організації, громадяни Чернігівщини. Адже можуть бути громадяни, у яких в домашніх зібраннях, приватних колекціях є і матеріали



про О.Довженка, про його родовід, про тих, з ким зв'язана була його творча доля, документи, що характеризують історико-соціальні, політичні обставини, в яких доводилося жити і працювати Довженкові та його одноподумцям, побратимам по мистецтву.

Усім, хто відгукнеться на звернення комісії з питань повернення спадщини О.Довженка в Україну, звертатися на адресу: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Київ — 25, вул. Володимирівська, 22 а.

Тож нехай якомога швидше повертаються в Україну духовні перлини, які залишив у спадок своєму народові її вірний син. Вони так потрібні нині у боротьбі за розбудову суверенної України, у написанні повної історії культури нашої Батьківщини.

### Література

- [1] Див. наші праці: Дорогами Чернігівщини: Мена-Сосниця-Новгород-Сіверський. Нотатки краснавця //Комсомольський гарт. -1971. -Серпень; У Довженковому краю //Під прапором Леніна. -1972. -26 серпня. -С.3; Присвячується Довженку. Конференція в Ніжинській середній школі //Комсомольський гарт. -1979 -12 квітня. -С.2
- [2] Строкач В. Нове про О.П.Довженка. //Архіви України. -1971. 5. -С.53-57.
- [3] Куценко Микола, Сторінки життя і творчості О.П.Довженка. -К. Дніпро. -1975. -С.340. ілюстрації
- [4] Останній лист О.П.Довженка від 12 вересня 1956 року з Москви колишньому директорові Сосницького красназвочного музею Д.І.Лав'юку //Архів Музею О.Довженка в Сосниці.
- [5] Спогади Т.М.Дудки, племінника О.П.Довженка 10 вересня 1994 /Київ/.
- [6] Прохоренко Ірина. Думки вголос. Любомир Госейко, Сінематек-Франсез /Париж/. //Культура і життя. -1994. -24 вересня. -С.2.
- [7] Госейко Любомир. Довженко у вимірі французької кінокультури. //Париж. 1994. Рукопис на 7 сторінках.
- [8] Юлія Солнцева. Український парижанин. Підготувала до друку Дерев'яко Тетяна, засновник і незмінна завідувача музею кіностудії імені О.П.Довженка /Київ/ //Культура і життя. 1993. 36-37. -С.5
- [9] Пригоровський Віталій. Всемогутність духу людського: О. П. Довженко і Ніжин //Деснянська правда. -1984. -21 серпня.-С.3.
- [10] Каплій Світлана. А.П.Довженко //Независимость.1993. 1 грудня.
- [11] Довженко у Берліні і на Мальті. А у нас //Гарт. -1994. -25 березня. -С.ІЗ. Як Чернігівщина готується зустріти 100-річчя О.П.Довженка Творчіть Олександра Довженка: на допомогу вчителям //Деснянська правда. -1994. -2 серпня. — С.1; Праця професора НДІП ім.М.В.Гоголя О.Г.Ковальчука видана до 100-річчя від дня народження О.П.Довженка.
- [12] Дозвольте уточнити. Рік Довженка на сторінках "Демократичної України //Демократична Україна. -1994. -4 серпня. -С.4. Дослідження з приводу дати народження О.П.Довженка.
- [13] Правда шлях торує: До 100-річчя О.П.Довженка //Ніжинський вісник - 1994, -24 серпня. -С.3.
- [14] Довженкове століття. Фотознімки заслуженого працівника культури України Івана Яковича Довгоброда /1912-1996/ Репортаж з Сосниці //Ніжинський вісник. -1994. -28 вересня. -С.2.
- [15] "Землі і людства полум'яний син. Вінок Олександрові Довженку. Вірші" У 1993 році у видавництві "Український письменник" вийшла книга Віталія Пригоровського //Гарт. -1993. -вересень
- [16] Україна: відома і невідома. "Наспівала мати " "Пісенний світ О.Дожерка". У 1995 р. у видавництві "Музична Україна" вийшла книга Віталія Пригоровського //Гарт. -1995. -16 вересня.

В.П.Крутиус

Книга поезій Таїсії Шаповаленко "І скрикне твоїм іменем душа"

Третя поетична збірка Т.Шаповаленко[1] — випускниці Ніжинського педінституту, — засвідчує змужніння й подальший розвиток її таланту.

Книга розпочинається двома віршами, що за традицією радянських часів покликані декларувати громадянську позицію автора. Із них більше привертає увагу "Заклинання". Він цікавий тим, що за стилем і формою — це заклинання, а за змістом — громадсько-політична лірика. Таке незвичне поєднання дало бажаний емоційно-художній ефект. Він посилюється ще й тим, що в традиційні інтонаційні, словесно-образні й синтаксично-стилістичні структури народного заклинання поетеса з художнім тактом і чуттям міри вводить сучасні образи, поняття й словосполучення. Звичайно ж, перед нами не заклинання знахарки минулого, а монолог нашого сучасника, якому болять громадські негаразди, насамперед психологія рабства, пасивності, обережності, страху. От лірична героїня силою свого серця, нервів, переконання й біоенергетики і закликає паралізуючий нас суспільний страх — породження тоталітарного устрою — зійти із душ наших, із думок наших, із "думок дітей наших, Рождених і нерождених, На віки-вічні". Всім у пам'ятку, як оновив Іван Драч жанр балади. Письменниця Катерина Мотрич творить сучасні зворушливі молитви. Таїсія Шаповаленко написала новаторське заклинання, і цей перший її млинець не пішов на нівець, а цілком удався.

Далі у збірці йде поема "Свайба". Свайба в поемі відбувається тричі — одружуються три покоління. Кожне з весіль відбувається в певних суспільно-політичних та історичних умовах. Вага цього суспільно-історичного компоненту з кожною свайбою наростає, тож свайба все більше стає із події родинної подією суспільною. Це вже доля не лише одружених, а й родини, села, народу.

Через весь твір проходить реально-символічний образ вишитої бабиної свайбової сорочки. Тричі передарована — від баби до онуки — вона стає символом духовного заповіту і редків, незнищенності національного духу.

У поемі є образ автора-оповідача. Це наша сучасниця, онука Ко-заківни. Вступ до поемі — це пристрасний монолог оповідачки, у якому вона спочатку знайомить нас з дивовижною, сказати б, зачарованою бабиною свайбовою сорочкою, що відразу сприймається і як цінність духовна, а далі йдеться про символічний характер описуваних свайб та подано грікі роздуми авторки над тим, які ж ми сьогодні. Їй болять громадянська пасивність сучасників /"Та нам, татарам, все одно..."/, їх байдужість до національних святинь /"То звідки ж знати нам, Чия то квітка стукається в душу, Як у стіну глуху"/, зречення національної праоснови /"Коли ж ту душу зчадували татя!? Умкнула безборонно безоружно..."/, відсутність почуття небезпеки /"свати вже наші й не приховують ар-

кани..." /.

Перший розділ поеми — весілля бабине десь в 20-х роках. Воно відбувається з дотриманням традиційного народного обряду. Ця свайба відтворена в поемі з захопленням, натхненно. Вірш на диво пружний і енергійний. Цьому сприяє й парне римування, що при чотирьохстопному хорей вимагає короткої, інтонаційно-напруженої фрази. Мова цього розділу вражає багатством і красою розмовно-пісенних інтонацій та словесних формул небуденної, весільно-святкової, емоційно-збудженої народної мови, відтворенням духу, атмосфери й картинності весільного дійства й весільних пісень.

Опис бабиного весілля обривається на високій, піднесеній ноті. Використано емоційно-естетичний і стильовий контраст. Після радісно-піднесеного вірша — підкреслено буденна проза: "А то якось проти ночі у двері постукали". Радісне збудження свайбування змінилося відомським шабашем "розкуркулення". Про нього розповідається нарочито сухо, інформаційно, підкреслено побутово, із вражаючими деталями /активістка Жилочка, "закотивши спідницю" серед хати відправляє природні потреби: "Ось вам, куркулі!"/, хіба що з затаєним болем, подивуванням та гіркою.

Винятково складне завдання вирішує авторка в другому розділі: свайба воєнна, свайба і війна, війна як свайба. Природно, що тон розмови, реєстр мовлення змінюється. Та для оповідачки і роки війни — то вже минуле. Воно теж оповите серпанком міфу й героїзації. Т. Шаповаленко не стільки відтворює картини війни, скільки нагадує нам їх, викликаючи в пам'яті окремі традиційно-знайомі штрихи, образи, картини. Вони калейдоскопічно змінюються, в них фігурують і знайомі з першої частини поеми герої, їх обличчя, прізвища. Це колаж більш чи менш стереотипних, очікувано-знайомих сцен. Обрати саме такий художній прийом — право авторки.

Опис же повоєнної свайби по-своєму зворушливий. Його пронизує рефрен "Гірко! Гірко!". То не просто звичні весільні вигуки, а основний настрій і авторська оцінка описуваного дійства. Тут природно поєдналися радість і смуток /"Гірко! Гірко! Танцюєм до понеділка! Гірко! Ой, гірко!"/, серйозне й смішне /"А молодиці ну лихом об землю бить — Аж сніг летить! А Одарка свого Данила Пасе очима, щоб котра, бува, не вхопила", /велично-трагічне/ "Вже й не кричить, вже й не тужить — Взяла війна мужа, А тоді — як вона Бога просила — взяла війна й сина"/ й побутово-приземлене /"А жіноча доля яка — треба за когось іти"/.

Серед інших вражаючих деталей — весільний коровай — не розкішно-шпелічний, а з "солдатського паю".

Третя частина починається /і завершується/ описом все тієї ж бабиної свайбової сорочки, де "в кожній квітці пісня зашита" і яка стає втіленням невмирущості національного духу. Далі йдуть картини голоду 1932–33 років. Якщо врахувати, що ця тема в час написання поеми тільки-тільки починала освоюватись нашою літературою, то вже за одне це авторці варто віддати належне. Картини страшного минулого змінюються збо-леними роздумами поетеси над глобальними проблемами сучасності, її звертанням до "презаклятого" двадцятого віку. Далі йде піднесена символічна картина побудови родиною нової хати. "Та кожну цеглину піс-нею перекладають", "та все дідівськими, щоб було міцніше". Як бачимо, будівництво нової оселі ґрунтується на національно-історичних засадах. Майбутня свайба у такій новій хаті сприймається як здійснення мрій і прагнень попередніх поколінь, як доленосна подія в житті роду Козаків та Сил і народу. І близька свайба, і старовинна свайбова сорочка — духовний заповіт предків — набувають в кінці поеми ще виразнішого символічного смислу:

Свайбуймо, люди, на цій землі,  
Любов узавши у серця  
І свайбі цій не буде хай кінця...

Так свайба стає символом звершення найкращих прагнень народу, тор-жества історичної справедливості, святково-піднесеної активності особи й загалу.

Вважаємо, що українська література 80-х років — а саме тоді твори-лась і в'явилась "Свайба" — збагатилась художньо-оригінальною, у ба-гатьох відношеннях новаторською поемою, котра засвідчує великі творчі можливості й непересічний талант Т.Шаповаленко.

За поемою "Свайба" у книзі йде цикл "Весна з вікна". Його складають спокійні, медитативні роздуми поетеси з приводу різних явищ дійсності, так чи інакше пов'язаних із вікном міської квартири.

Подальші вірші першого розділу тематично досить різні. У них є вірко побачені в житті й майстерно відтворені реалії, що в поезії починають нести уже глибинніший, аніж їх первинний зміст /"В гуртожитку", "У Будинку творчості", "В Тараканово"/.

Завершується розділ циклом віршів на історичну тематику "Літопис могил". Звичайно ж, автор говорить про минуле, а болить йому сучасне.

У плані гірких уроків минулого написано вірш "Лубенський погром" та уривок з поеми "Ярема Вишневецький". Гарний тональністю, переходами настрою й лаконізмом вірш "Палі́ха".

Інтимній ліриці Т.Шаповаленко, що складає другий розділ книги, на наш погляд, важко знайти аналоги в сучасній українській поезії. Йдеться не про формально-стилістичні прийоми, не про поетику, а про зміст. Мається на увазі не стільки мотив поезії як такої, скільки відтворе ний нею рівень контактування закоханих. Вважається, що єднання чолові-чого й жіночого начал можливе на кількох рівнях: психофізіологічному, емоційному, раціональному, душевному, духовному, космічному / "Шлюби відбуваються на небесах!" /, сакральному тощо. Природно, що та чи інша поезія, як правило, й відбиває одне контактування закоханих на тому чи іншому одному або кількох рівнях. У жіночій ліриці переважає емоцій-ний та душевний рівень сприйняття коханого, хо ч можливі й варіанти /Напр., "Під вагою долонь твоїх я умліваю солодко, доторк сильного тіла для мене як струм, як струм" [2].

У любовній ліриці Т.Шаповаленко, представленій у даній книзі, від-сутній фізичний, психофізіологічний та еротичний аспект у відтворенні почуття кохання чи сприйнятті коханого, і саме цим вона помітно виріз-няється серед інших. Описуване поетесою почуття платонічно-духовне й недовисказане. А ще такий момент. Є любов — радість і щастя, а є випробування, страждання й горе. "Сила страждання, — вважає О.Довженко, — вимірюється не так гнітом зовнішніх обставин, як глиби-ною потрясіння". Так-от у любовній ліриці Т.Шаповаленко жіноча душа постає саме в стані такого потрясіння. У віршах так мало життєвих реалій, що навіть трудно в певністю сказати, що ж саме є головною при-чиною драматичних любовних переживань. Відсутність взаємності? Не-можливість бути разом? Несинхронність переживань закоханих? Важко відповісти однозначно. Кохання для ліричної героїні — це й "Молитва", й "Храм образу твого", й "Моя зоря всевишня", й "Багаття моє". Це все досить промовисті заголовки окремих поезій. Та все ж домінуючий у по-езії настрій — страждання. Лірична героїня благородна у своїй, як вона каже, "красивій" біді. Вона не звинувачує ні долю, ні людей, ні обставини, ні тим більше коханого. Просто є потреба виразити свої почуття в їх ді-алектичній складності, згармонізувати якое радість кохання і породжене ним страждання /"Таку нажить собі біду — Красиву, — хоч молись"/. Це поезії про складну діалектику жіночої душі. У своїй єдності вони склада-ють ліричну драму з відкритим фіналом. Ми свідомо не зупиняємось тут



на чисто художніх аспектах любовної лірики Т.Шаповаленко, бо головну її цінність вбачаємо в іншому. Ці вірші приваблюють своєю біоенергетикою, тим чуттєвим зарядом, котрий несуть у собі зафіксованими в них емоціями. Оригінальність, неповторність, відтворених по етесою любовних переживань додає саме "шаповаленківський" штрих у колективний портрет сучасника, творений сьогоднішньою поезією.

Таким чином, поетична збірка Т.Шаповаленко "І скрикну твоїм іменем душа" засвідчує, що в особі її автора маємо справу із цілком сформованим поетом, котрий має власний художній світ, голос, стиль, котрий поемою "Свайба" й любовною лірикою збагатив сучасну українську поезію.

### Література

- [1] Див.: Шаповаленко Т.В. Здрастуй, ластівко! : Поезії.-К.: Рад.пис., 1980 — 63с. (Перша зб. поста); Шаповаленко Т.В. Дівч-гора : Поезії.-К.: Молодь, 1988. -88с.; Шаповаленко Т.В. І скрикну твоїм іменем душа: Вірші та поема.-К.:Рад.пис., 1990. — 111с.
- [2] Див.: Орion золоті: Любовна лірика українських радянських поетів.-К.:Молодь, 1986. -С.302.

### О.В. Забарний

#### Вивчення творчої спадщини письменників Чернігівщини на уроках української літератури

Програмою загальноосвітньої школи з української літератури передбачено вивчення теми "Література рідного краю". У її опануванні упорядники програм повністю покладаються на творчість учителя, а тому не дають рекомендацій. Це викликає певну трудність у вчителів при підготовці до уроків за даною темою, їм важко визначитися у багатобарвній палітрі літературної спадщини письменників-земляків. Адже на Чернігівщині народилося близько ста п'ятдесяти українських письменників. Зрозуміло, що така багата літературна спадщина не може реалізуватися у передбаченому програмою часовому об'ємі. І як наслідок, недостатня обізнаність в літературними традиціями регіону призводить до того, що на цих уроках популяризуються твори невисокого художнього гатунку, не враховуються вікові особливості учнів, особливості психологічного сприймання, рівень підготовленості.

У даній статті пропонується програма вивчення літератури Чернігівщини, яка розрахована на період навчання з п'ятого до одинадцятого класу загальноосвітньої школи. Програма орієнтовна і вчитель може внести до неї власні корективи.

| Клас | Кількість годин | Тема уроку  |
|------|-----------------|---|
| 5    | 1               | Сенцовський/Яценко/ Володимир. Поезії.  |
|      | 1               | Струтинський Василь. "Таємниця квітучого міста".  |
| 6    | 1               | Реп'ях Станіслав. "Голуба коліска". Вибрані поезії  |
|      | 1               | Кава Віктор. Оповідання.  |
| 7    | 1               | Кеєла Володимир. "Червень — початок літа".  |
|      | 1               | Іванов Дмитро. "Заповіт мого роду".   |
|      | 1               | Збанацький Юрій. "Поліські билиці".   |
| 8    | 1               | Маркевич Опанас. Розповідь про фольклориста.  |
|      | 1               | Дрозд Володимир. Оповідання.  |
|      | 1               | Холодний Микола. "Крик з могил".  |
| 9    | 1               | Літературні традиції Чернігівської землі.   |
|      | 1               | Шевченко і Чернігівщина.  |
| 10   | 1               | Літературне життя гімназії вищих наук та лицю кв. Безбородька.  |
|      | 1               | Куліш Пантелеймон. "Хутірські недогарки".   |
|      | 1               | Стороженко О.П. Вибрані твори.  |
|      | 1               | Кониський О.Я. Оповідання.  |
| 11   | 1               | Літературне життя Чернігівщини у 20-30роки ХХ ст.   |
|      | 1               | Репресовані письменники Чернігівщини.   |
|      | 1               | Літературне життя Чернігівщини у 60-70 роки /Є.Гуцало, В.Мордань, В.Дрозд, І.Горлач та ін./   |
|      | 1               | Незабутні /В. Яринич, К.Журба, В.Кеєла, Д.Куровський, І.Терехович, В. Нікітін/  |
|      | 1               | Багатство поетичної палітри Дмитра Іванова.   |
|      | 1               | "Стремено", "Маминих слів чорнобривці".   |
|      | 1               | Розвиток поетичної думки у 80-90 роках на Чернігівщині /В.Буденний, П.Куценко, А.Шкуліпа, О.Шульга, О.Астаф'єв, К.Дужа, С.Джюба та ін./ |
|      | 1               | Огляд прозових творів молодих письменників Чернігівщини /Д.Пономаренко, В.Кашка, І.Просняк, В.Мастерова, О.Яровий/                      |
|      | 2               | Літературне життя району /міста/. Огляд літературної сторінки міськрайонки.   |

Коментуючи програму, зазначимо, що при її побудові враховувалися особливості тематичної побудови підручника відповідного класу, ступінь засвоєння учнями літературознавчих понять.

Для прикладу, у 5 класі для ознайомлення з творчістю письменників-земляків пропонується відвести дві години. Перший урок присвячено вивченню поезії Б.Сенцовського. За мету на даному уроці вчитель може поставити не лише ознайомлення учнів з творами поета, але й розвиток у

школярів художньої уяви, вироблення навичок знаходити у тексті епітети, порівняння, звуконаслідування. Вірші доцільно добирати із збірок "Зелена неділя" та "У затишку серця". Ми рекомендуємо для текстуального вивчення поезії "Біла хата ходить вечір", "Біла хата дремає в затишші", "Ранок", "Осінь іде". Ці вірші не лише дадуть змогу ознайомитися з особливостями творчої манери поета, але й реалізувати навчальну та розвиваючу мету уроку.

Тематично близьким буде і другий урок даної теми, на якому учні будуть знайомитися із творами Василя Струтинського.

На вивчення даної теми у 6 класі також пропонуємо відвести дві години. Перший урок присвячуємо ознайомленню учнів з поетичним доробком Станіслава Реп'яха. Рекомендуємо на уроці попрацювати над віршами "Кобзарєва усмішка", "Черешні в росі", "Голуба колиска". Ці поезії допоможуть поглибити знання щодо метафори та метафоричних виразів.

На другому уроці радимо ознайомити шестикласників з оповіданням Віктора Кави "Прогуляний день" або "Історія одного велосипеда".

У 7 класі на вивчення даної теми пропонуємо відвести три уроки. На першому з них потрібно познайомити учнів з новелами Володимира Козлі, які вміщені в книзі "Червень — початок літа". Це дасть змогу розпочати розмову про неповторну красу поліського краю, його людей.

Продовжити цю бесіду варто на другому уроці, коли учитель ознайомить учнів із віршами чернігівського поета Дмитра Іванова, які вміщені у збірці "Заповіт мого роду". Для текстуального опрацювання пропонуємо вірш "Вредна баба".

Підсумком розпочатої розмови стане урок, на якому учитель познайомить семикласників із Юрієм Збанацьким і його оповіданнями із книги "Поліські билиці". Вивчення літератури у 8 класі розпочинається темою "Усна народна творчість. Народна лірика". На її вивчення передбачено дві години. Саме після вивчення даної теми і слід провести урок, який присвятити українському фольклористу О.Маркевичу. Опанас Васильович більшу частину свого життя прожив на Чернігівщині, тут він збережений, все його творче життя було присвячене дослідженню фольклору Полісся.

На другому уроці вивчення теми "Література рідного краю" радимо ознайомити учнів із оповіданням нашого земляка, відомого українського письменника Володимира Дрозда "Ірій".

Третій урок доцільно провести після вивчення восьмикласниками теми

"Василь Стус. Поезії". На ньому ви познайомите учнів із віршами лауреата міжнародної літературної премії Ватикана Миколи Холодного. Він був особисто знайомий з Василем Стусом і його оточенням, близькі за тематикою і твори цих поетів. Для текстуальної роботи на уроці доцільно взяти вірші із збірки поета "Крик з могили".

Курс літератури у 9–11 класах побудований за історико-хронологічним принципом і передбачає вивчення літературних творів у поєднанні з усвідомленням закономірностей історико-літературного процесу. А тому і вивчення у цих класах теми "Література рідного краю" доцільно підпорядкувати даному принципу.

Розпочати вивчення теми у 9 класі слід із оглядової лекції "Літературні традиції Чернігівської землі". В ході якої познайомити учнів з письменниками, що народилися у нашому краї з найдавніших часів і донині, з тематичним багатством їх творів, розповісти про відомих діячів світової культури, які відвідали Чернігівщину.

Другий урок з цієї теми слід провести під час вивчення творчості Т.Шевченка. Під час усіх своїх подорожей на Україну великий Кобзар відвідував Чернігівщину, мав тут багато друзів, яким присвятив цілу низку творів. Тема "Шевченко і Чернігівщина" дає широкі можливості для організації краєзнавчої роботи.

На третьому уроці цієї теми вчителю доцільно ознайомити дев'ятикласників із літературним життям гімназії вищих наук кн. Безбородька, а згодом Ніжинського ліцею. Ця тема дозволить не лише познайомити учнів з творами Гоголя, Кукольника, Гребінки, Гербея, Забіли, Афанасьєва-Чужбинського, Глібова, Богусевича цього періоду, але дасть змогу простежити становлення україно-російсько-білоруських літературних зв'язків, тематичну близькість цих літератур.

Останній урок теми у 9 класі доцільно присвятити вивченню поезії Пантелеймона Куліша.

На вивчення теми "Література рідного краю" у 10 класі ми пропонуємо відвести чотири години. На перших двох — познайомити учнів з творами українських письменників-реалістів XIX століття О.Я.Кониського та О.П.Стороженка.

Третій урок провести під час вивчення теми "Література XX ст. /1900-1940 р./". На цьому уроці учитель познайомить учнів з літературними гуртками, які діяли на Чернігівщині у 20-30 роки; учні підготують усні повідомлення про творчість В.Чумака, В.Еланського, В.Баска та інших, почитають поезії, написані у цей час. Розглянута тема допоможе учням

органічно перейти до вивчення творчості Павла Тичини.

Останній урок названої теми у 10 класі має бути нетрадиційним. Це урок-реквієм. Його тема: "Репресовані письменники Чернігівщини". Близько двох десятків письменників-земляків було репресовано у 30-40 роки. Розповідь про їх долю, читання творів, звіт за проведену пошукову роботу — ось далеко не повний перелік форм діяльності учителя і учнів на цьому уроці.

Одним із важливих завдань учителя-словесника у роботі з старшокласниками є необхідність навчити учнів самостійно працювати над художнім твором. Відповідно зміниться і типологія проведення уроків, у якій чільне місце буде відводитися урокам-семінарам, урок ам-брифінгам, урокам-диспутам. Виходячи із специфіки процесу навчання старших школярів, ми пропонуємо для одинадцятикласників перелік оглядових тем, які стануть об'єктом краєзнавчих досліджень.

Зупинимось на темі "Незабутні". Вона присвячена письменникам-землякам, які передчасно пішли із життя. Цей урок доцільно провести у формі усного журналу, присвячуючи кожному письменнику окрему сторінку.

Завершувати вивчення теми "Література рідного краю" пропонуємо уроком-оглядом літературно-мистецької сторінки міськрайонки, прослуховуванням власних творів учнів, звітом літературної студії чи гуртка.

Дана програма розрахована на 25 годин навчального часу, що дозволяє її повністю реалізувати в урочний час.

Л.І.Яшина

Інтерпретація фольклорного мотиву вовкулаки у творчості В.Дрозда

Сучасні українські письменники відчули потребу звернутися до духовних витоків національної культури /демонології, фольклору, міфу/, щоб там знайти і почерпнути життєдайні сили для відповідей на питання — духовного розвитку особистості, гармонії, формування національної свідомості, характеру. Фольклорно-міфологічні рецепції виражено простежуються в творчості Є.Гуцала, Р.Іваничука, В.Шевчука, З.Дрозда та ін.

"Ірій", "Вовкулака" /"Самотній вовк"/, "Злий дух із життєм" В.Дрозда пов'язані єдиним фольклорним мотивом — перетворення людини, яка втрачає людську подобу, у вовка, щоб саперечити духовну спустошеність людини, її споживацьку психологію, руйнування особи стості, по-

яву мафіозних кланів. Від твору до твору образ вовкулаки пов'язаний із визначеним мотивом, проходить своєрідну еволюцію, зумовлену соціальними і духовними змінами в суспільстві.

Як зазначає С.Плацинда у "Словнику давньоукраїнської міфології". "вовки — це персонажі давньоукраїнської міфології. За старовинною легендою, в степах мешкало плем'я ДОБРИЧІВ, які ні з ким не воювали. Одного разу їм зустрівся військо варварів /готів/, які захотіли зробити з добричів своїх вояків. Але мирне плем'я відмовилося брати зброю. Тоді варвари почали вирубувати плем'я добричів. Це уздрів з Вйрію громовержець Перун і, кинувши на варварів вогненну стрілу, перетворив їх у вовків..."[1]

У повісті "Ірій" В.Дрозд використовує, інтерпретує мотив перетворення людини у вовка, щоб розвінчати негативні риси Жука і його жучків /бандитизм, агресивність, злостивість/. У творі не поодиноким образ вовка — перетіленого Жука, — а й його компанії, людей, близьких до нього за своєю суттю: "Жук із жучками перекинулися на вовків і бігли по наших слідах. У ватажкові зграї, який, зіп'явшись на задні лади, трохи не діставав нас передніми пазурами і клацав іклами, ніби залізними щелепами самолова, я одразу впізнав Жука"[2]. В.Ф.Давидюк у книзі "Українська міфологічна легенда" стверджує, що образи антропоморфних перевертнів сприймаються як художній символ, бо в їх основі завжди дуже точний паралелізм між головною зовнішньою особливістю біологічного виду та певними людськими рисами"[3]. У розвитку характеру Жука розкриваються риси, які уподібнюють його до звіра. У наведеній же сцені шаленого бігу "зграї" образ-узагальнення, символ вовчої натури.

Образ вовкулаки є одним з найпоширеніших образів тотемістичного характеру. А сам мотив переверництва походить з етнографічних реалій чоловічої ініціації[4]. За цією традицією в літературі перевертень чоловічої статі.

У повісті В.Дрозда "Вовкулака" /"Самотній вовк"/ центральним персонажем є Андрій Шишига, розвиток сюжету йде по шляху виявлення поступового морального падіння. Герой зрадив собі, він перейняв форму мислення і поведінку раптово померлого Петра Харлана. З вовчою хижістю він прибирає до своїх рук речі, які належали його другові. У ситуаціях його вчинків, дій, в його поведінці викриваються користоловство, кар'єризм, пристосовництво. Андрія не цікавить моральний бік засобів досягнення власного добробуту. А ле сцена освідчення в коханні Віці, дочці директора, показує, що Шишига, зрозумівши, що він зрадник, пе-



ревертен, вже не може зупинитися. Внутрішнє сум'яття героя спроектоване на космогонічне протиставлення: "порядок-хаос". Зруйновано спокійний звичний світ, душа спотворюється, "перевертається", бажає володарювати, прагне до багатства. Відбувається руйнування особистості, втрата друзів, хаос штовхає Андрія на незвичні вчинки. Він залишається один в своєму світі. "Я був чужий людям" [5].

Е.Фромм наголошував, що в сучасному світі людина, одобувши волю, загубила почуття опокію, впевненості в собі, стала безпомічною, втратила зв'язок з подібними собі. Це ситуація відчуження, істотними ознаками якого є відчуження людини від самої себе та від суспільства [6]. Термін "відчуження" в англійській, іспанській та французькій мовах означає божевілля, однак французьким та англійським філософам, говорячи про відчуженість, мають на увазі ніяк не божевілля. Наприклад, А.Шафф характеризує відчуження як психічний стан, роздвоєння особистості [7]. Роздвоєння — ключ до розуміння стану Шишиги: відчував, що все могло б бути інакше, і Віку він міг би покохати по-справжньому, але "опиратися" чорноті, яка оселилася в його істоті, не вистачало сил: "Але я вже знав, що завтра для мене ніколи не буде, і не буде в мене цього довірливого дівчиська, яке й справді я міг би покохати. Нічого того не буде, бо жодної хвилини в житті не повернеш, не проживеш спочатку, бо, вибираючи між людиною і звіром, я пожертвував людиною в собі" [456].

В.Дрозд розгортає картину поступового перетворення Шишиги у вовка: спочатку уві сні. а потім у дійсності: "У голові мені шуміло, червоні кола пливли перед очима, обличчя взялося жмачками шерсті... випнулися кігті" [457]. І врешті герой перетворився на вовка. "Вовк присів, задер морду, і з його горла вирвалося на всі чотири вітри довге тужне виття" [457].

За деякими уявленнями українців та білорусів, вовкулака не висє повочому, а стогне і плаче, як людина [8], а виття самотнього вовка в глуху темну ніч проймає і пішого, і кінного. Якщо ж подорожній опинявся за надійними запорами, то йому вчувалися у вовчому голосі — в морозній тиші не то стогін, не то плач, що примушувало замислитися, що то не дикий звір висє на місяць, а людина виливає свою тугу [9]. Подібне питання виникає в підтексті опису стану Шишиги-вовка в останніх епізодах твору, де найвиразніше відтворено розлад особистості вовчої природи, яка пожертвувала душею в ім'я зовнішніх успіху та благополуччя.

Тема людини-вовка знайшла своє продовження, але вже у зв'язку з викриттям криміналізації сучасного суспільства в Україні, засилля мафії в

новому романі В.Дрозда "Злий дух із житієм". ["Вітчизна", 1995, №11-12], що відзначений першою премією на літературному конкурсі "Слово України" /фундатор А.Новицький. Австралія/. Образ головного героя Романа Гаркуші — вже сформований тип людини вовчої природи. Риси звіра виділені в портретній характеристиці: "лисий, гулькуватою череп", "розповнілі, помідорчаті шоки", "червонястий м'язистий ніс із сивими волосинками в нідрях", що завершується визначенням філософії хижака: "Хо́да його — хо́да звіра, що виходить на полювання. Усе життя людське — це полювання. Полюють на тебе, ти полюєш на інших. Закони лісу" [10]. Даючи портрет героя, автор скористався прийомом "дзеркала". Здатність дзеркала відображати людську постать пов'язана зі властивістю очей виявляти сутність людської душі. Дзеркальне відображення є ніби двійником людини, її другим "я", що знаходиться зовні. Один з видаїних французьких феноменологів Моріс Мерло-Понті зазначав, що дзеркало промальовує і розширює метафізичну структуру нашої плоти. Завдяки йому моє зовнішнє доповнюється все найпотаємніше, що в мене було, виявляються в ньому вигляді, цьому плоском у і закритому в своїх межах суцільному [11]. У відзеркаленому портреті Романа Гаркуші в романі В.Дрозда виділено "лише очі тривожно і похмуро". Міфологізований образ "палаючих" очей є визначальним у психологічній характеристиці Гаркуші, вони — ознака його реальної хижої сутності. У портреті, намальованому Данилейком — "очі повелителя. Очі дихали крижаним холодом, в них проступали хижість і жадання крові" [9]. Очі, ці "свого роду комп'ютери світу" /Моріс Мерло-Понті/, пов'язані в романі В.Дрозда з міфологією Доли. Очі Романа Гаркуші передрікають його заблукану, загублену долю, його трагічний кінець. Тому, коли він побачив Єву з "надивовижу довірливими до світу, дитинними очима", ті очі купили Романа.

Через твори В.Дрозда провів образ вовкулаки, давши в останньому його завершений тип. Трагічна розв'язка сюжетної лінії Гаркуші-вовка — своєрідний "happy end" для інших. З нею не знято відчуття небезпеки самого явища "вовкодухості" мафії, кримінального світу, що активізується в умовах руїни.

#### Література

- [1] Плачинда С. Словник давнюукраїнської міфології. — К.: Укр. письменник, 1993. — С.18.

- [2] Дрозд В. Ірїй /Оповідання, довість/- К.: Рад.письменник, 1974. - С.171.
- [3] Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — С. 158.
- [4] Там само, с. 49.
- [5] Дрозд В.Г. Вовкулака /"Самотній вовк"/ // Вибрані твори: У 2-х т. — Ж.: Рад.письменник, 1989.. — Т.1. — С.349. Далі цитую за цим виданням, вказуючи у тексті сторінку.
- [6] Братасюк М.Г. Культура і національне відчуження. — Київ. — Тернопіль, 1994. — С.44.
- [7] Там само, с. 45
- [8] Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. — Львів: Світ, 1992. — С.70.
- [9] Супруненко В.П. Народина. — Запоріжжя: МП "Берегиня" — СП "ФАЕЗ", 1993. — С.134.
- [10] Дрозд Д. Злий дух із житієм // "Вітчизна", 1995. — №11-12. -С. 14-15. Далі цитую за цим виданням, вказуючи у тексті сторінку.
- [11] Турган О.Д. Античність в українській літературі кінця ХІХ- початку ХХ ст. /шляхи рецепції/: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.- К.,1996. — С.197-198.

Н.М.Мисливець

Художнє осмислення трагедії народу (голодомору 1933-го) у романі Василя Барки "Жовтий князь"

Методика аналізу категорії трагічне передбачає з'ясування таких питань, як зміст, конкретна наповненість і засоби вираження її, наявність основних елементів категорії — трагічного конфлікту, трагічних героїв, трагічних обставин і деталей.

Саме виходячи з цих положень, відзначаємо, що в романі В.Барки трагічне є домінуючою категорією і представлене у всіх її параметрах. Гносеологічний аспект досліджуваної проблеми виявляється у співвіднесеності трагічної життєвої правди початку 30-х років і художньому осмисленні її письменником у своєму романі. Трагічна основа твору набирає

особливої гостроти через побутову та психологічну конкретизацію (індивідуалізацію) в зображення вимираючого від голоду одного з українських сіл і осмисленні цього страшного процесу нищення свого народу (а відтак і своїх близьких, рідних, односельців і т.ін.) трагічним героєм Максимом Даниловичем Катраником, крізь приому сприйняття якого і подається сумна правда про події, істинний зміст яких поступово доходить і до нього, і до сучасного читача.

Трагічний зміст зображеного розкривається в своєрідній просторово-часовій визначеності оповіді, наповненій численними трагічними ситуаціями, образами, частіше всього епізодичними персонажами.

Специфічний кінематографічний прийом кадрування, монтажу, впливу картин, епізодів, деталей відтворює узагальнену картину "вселенської біди" — голоду не лише в одному селі, а й по всій Україні. "

Зображуючи трагічні ситуації, пов'язані з поїздками Максима Даниловича в інші міста, села за "харчем", його таємні "походи" за картоплею, буряками до кагатів, за малясом до цукроварні, зустрічі з голодними, нужденними людьми, що випадково зустрічаються на його шляху, автор конкретизує трагічне відчуття приреченості ще живих людей на "червону смерть", що "простягла руку до ребер матерів і дітей".

Автор не відтворює трагічного конфлікту безпосереднього зіткнення історично необхідного та об'єктивно неможливого. Це глобальне протиріччя наче винесено за рамки твору, де подано вже його результат, а суть конкретного зіткнення виявляється в невідповідності між правом людини на життя і неможливістю ним скористатися. І в цьому розкривається загальнолюдський аспект ідейного заперечення такого стану морально-етичних критеріїв суспільства, в якому знецінене життя, буденною звичайністю стає смерть, сам ритуал поховання покійника виявляється непотрібним і неможливим.

Наскрізними трагічними мікрообразами в романі є "біль", "смерть", "похорони", "біда", "голод", "кістяк" з найрізноманітнішими означеннями, порівняннями в різних синтаксичних конструкціях. І паралельно з ними виступають "обдирички села", його "харцизи" в образах "страшних круків", "лютих духів", "чорних гайворонів", "щулік".

Основний структурний принцип організації словесної форми — контраст — підсилює трагізм зображеного і повністю підпорядковується трагічному пафосу роману, спрямованому на утвердження високих гуманістичних ідеалів і загальнолюдських цінностей.

Влияние лингвистических и общеэстетических работ А.А.Потебни на теоретиков русского символизма, в первую очередь Андрея Белого и Вяч. Иванова, неоднократно исследовалось отечественными и зарубежными учеными /А. Чудаковым, О. Пресняковым, В. Пискуновым, Дж. Фризером/. Одна из концептуальных идей Вяч. Иванова об истинном /или "реальном"/ символизме как основании нового религиозного мифотворчества находит опору в философии мифического мышления Потебни, рассматривавшего миф как вторую ступень в историческом постижении мира после символики. Предположим, однако, что не только теоретические построения Иванова отразили воздействие идей украинского философа-лингвиста, но и поэтические его произведения зафиксировали знакомство с трудами Потебни. Настоящая работа представляет опыт прочтения цикла Вяч. Иванова "Венок сонетов" /1909/ сквозь призму основных наблюдений магистерской диссертации А.А. Потебни "О некоторых символах в славянской народной поэзии" /1860/. Такое сопоставление тем более правомерно, что сам о названии раздела сборника "Sorgardens" /"Пылающее сердце"/ — "Любовь и смерть", в который входит "Венок сонетов", задает "поттебнианскую" тональность его восприятия /в основных оппозициях славянского мировидения, изучавшихся философом, — жизнь-смерть, доля-недоля/.

С точки зрения стиховедения этот цикл представляет собой классический случай развертывания магистрала в венок сонетов — написанный вскоре после знакомства с будущей женой поэта Л. Зи-новьевой-Аннибал /1872 — 1907/ сонет "Любовь" /сб. "Кормчие звезды", 1903/ через несколько лет становится эпиграфом и магистралом венка сонетов, посвященного ее памяти. Нас, однако, интересу ет не собственно стиховедческий, а символично-интертексту-альный подход к данному тексту./Слово "символ" мы употребляем не в ивановском, а в поттебнианском значении; для самого же Иванова любое толкование всезначущих поэтических символов принципиально нево зможно, поскольку сводит их к аллегории/.

Внутренняя композиция венка сонетов развивает конструктивную идею самого сонета: противостояние первого и второго катренов /1 — 4 и 5 — 8 сонетов/, разрешение его в первом терцете /9 — 11 сонетах/ и снятие во втором терцете /12 — 14 сонетах/.

Проследим основные этапы развития поэтической мысли в "Венке со-

нетов" Иванова.

1. Основная идея первых четырех стихотворений — единство героев в любви и — как следствие этого — их призвание соединить собою небо и землю. Кульминация здесь — 4-й сонет — слияние двух разных сил —

одну земля кормила,  
Другую туч глухая мгла томила [1, 213],

которое мы вправе назвать "свадьбой" героев. Ей предшествуют "желание" и "сватовство". Первые строки венка —

Мы — два грозой зажженные ствола,  
Два светоча занявшей дубравы /1, 212/ —

прочитываются как украинская игра в "горю-дуба" /рус. горелки/, согласно Потебне, "желать сродно с ... гореть" [2, 291], "поджечь дуброву — посватать девицу" [2, 300]. Обращение к ветхозаветной пророчице Деворе /с еврейского "пчеле"/ усиливает тему сватовства: рой пчел символизирует многолюдство, изобилие, а также молодого и поезжан, ср. в украинской свадебной песне:

Ой вився рій, вився,  
Та хотів политіти  
На Юрасеву сосну,

А Юрасева сосна тонкая та  
високая,  
Тонкая та кудрявая,  
На пчоли придала [2, 350].

Герои — носители верховной судьбы /"отмечены избраньем страшной славы"/, которую они сами еще не могут назвать и только вопрошают: "Который гром о нас проговорил?", "Чей циркуль нас поставил...?", "Каких побед мы гимн поем...?", "Чья власть... слиянных нас надмила...?". Судьба присутствует и в символике стихий: "жилы" /нити/ и "удила" прочитываются, по Потебне, как указания на власть, судьбу, брак, смерть, счастье [2, 351–359]. Неоднозначность семантики этих символов будет в дальнейшем подтверждена самим сюжетом цикла.

Нейтрализуя оппозицию "верх-низо" эта группа сонетов актуализирует противопоставление "быстроты" и "долготы", детально изученное Потебней. "Долгота" реализуется в образах жил, узды, дара, восходящих к символике вязания [2, 359–365], "быстрота" — ветра, вихря, стрелы, молнии, света, огня, пожара, общей динамике ритма, глаголах стремительного движения.



Герои, призванные преодолеть раскол мира, таким образом, задают его раскол в иной плоскости, не умея пока что увидеть и назвать того, кто их ведет.

II. Следующая группа стихотворений заканчивается трагическим разделением героев /смертью героини/. 5 — 8 сонеты насыщены зооморфной символикой. Мечущиеся кони здесь, возможно, символизируют ожидаемое несчастье в судьбе героини /у Потебни — метание лошадей — сплетни на невесту — [2, 369]/. Горестные события предвещает и собиранье рассыпанной овечьей отары [2, 347]. Трагическая разорванность в мире подчеркнута параллелизмом: мы —

Два молнию похитивших орла,  
Два ворона единой вещей Норны [1, 215].

Символы орла /света/ и ворона /посланника Норны, в руках у которой, как у античной мойры, нити человеческой судьбы/ развивают оппозицию "быстрота-долгота". Согласно Потебне, "черный ворон — символ не только печали, но и смерти" /ср. укр. девичью игру "в ворона", записанную в Полтавской губернии [2, 317 — 318]/.

Вручив власть над собой /"удила"/ неведомой силе рока /о связи узды и судьбы см. толкование Потебней известной славянской сказки об ученике черта — [2, 364]/, герои теряют опору в мире, они готовы допустить, что "свет, нам брезживший, был тьма" [1, 214].

III. 9 — II сонеты разрывают трагический круг /"змеинный узел"/ роковой обреченности и возвращают полноту единения неба и земли. Объединившись в скорби /смерти героини/ герои видят сон /широко распространенное в мифологиях народов мира отождествление смерти и сна отмечено и Потебней — [2, 316]/ о воскрешении того, "по Ком тоской болеют оба". Воскрешение трактуется как прорыв земного "темного круга"; любимый Ивановым Вакх-Дионис увил гробницу гроздьями и отдал ее стае "светлокрылых птиц" — посредников между небом и землей. Залог освобождения и нового воссоединения героев в том, что судьба получила имя — это веселый Дионис "скрестил пути" "гостей родной чужбины", объединил всех священной пляской, исполнил "полноту нецельных".

IV. Последняя группа сонетов завершает цикл торжеством чуда воскресения во вновь обретенном единстве. Ночь первых стихотворений цикла /у Потебни — ночь — время свидания с мертвыми [2, 368]/ сменяется полднем, пьянящим "медвяный сок" /еда и питье — символы веселья и плодородия — [2, 292-296, 341-342]/. Герои снова празднуют свадьбу,

на этот раз истинную, христианскую — в Кане Галилейской, где Христос превратил воду в вино. Новым символом единения героев становится крест — универсальный образ связи верха и низа.

Жизнь и смерть утверждаются в их неразрывной связи через любовь и воскресение, согласно магистральной идее Потебни, символы любви — огонь, пламя, свет. Символика огня и связанных с ним образов пронизывает весь цикл Иванова, их глубокая семантическая насыщенность позволяет реализовать в "Венке сонетов" комплекс мыслей, развивающихся в соответствии с идеей Потебни о методе его книги, "по параллельным рядам представлений" [2, 599, примечания].

Универсальные во многих мифологических системах мира символы огня и креста связывают в "Венке сонетов" языческие и христианские идеи, сложно соотносенные в мировоззрении Вяч. Иванова и его поэтическом творчестве. Отметим, что близость некоторых языческих и христианских символов интересовала и Потебню, так, он цитирует слова Я.Гримма о подобии формы молота /орудия бога грома Тора — аналога славянского Перуна, упоминаемого в цикле/ и креста [3, 276].

## Література

- [1] Иванов З. Стихотворения и поэмы. — Л., 1978.
- [2] Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. — В кн.: Потебня А.А. Слово и миф. — М., 1989.
- [3] Потебня А.А. Отношение язычества к христианству, веры к знанию. /Фрагмент работы "Из записок по теории словесности". — Там же.

Л.І.Малахатко Л.М.Багачок  
Дитяча молитва як оберіг

Історичний процес іноді важко передбачити. Те, що протягом більш як 70 років викоринювалося з душ і пам'яті народу погрозами, тортурами, стратою, нині повернулося живе й нетлінне, щоб і далі вершити свою благородну моральну виховну місію. Мова йде про молитву і її роль у підготовці до життя й корисної діяльності молодих громадян.

— О! Не зрікайтесь, ні!...  
Ні сина, ні ікони...

Хай світять нам вогні  
З мелодією довону.  
З молитвою хрестись  
І вірою омийся...<sup>1</sup>

Молитва — древній літературний жанр, овернення віруючого до Бога, підкреслимо канонізований текст звернення, тобто освячений віками існування релігій.

Молитва виникла з магії слова, із заклинання, моління, вона має форму прохання, вдячності, славослав'я. Молитва розрахована на глибоко інтимне спілкування людини з Богом, довірливе й переконане, усамітнене. Синтезом фольклору й канонічного тексту є молитва-оберіг. Вона втілює прагнення духовного оберігання людини взагалі і насамперед дитини від усякого зла.

В ряду молитов певне місце належить молитвам дитячим, розрахованим на дитяче сприйняття. Загальновідомо, що на дитячу слово справляє глибоке психологічне враження, воно формує першосвідомість, розвиває увагу. Слово, яке мама навіває, внушає дитинці, на рівні підсвідомості, поступово відбивається в свідомості, пробуджує думку, розум.

Молитва, як і колискова пісня, що передувє молитві, є виявленням спорідненості матері з дитиною. Тут багато що залежить від самопочуття і настрою мами, від її вміння зосередитись на мелодії або понятті. З пливом часу дитина вже за встановленим ритуалом і за звичкою буде чекати хвилину материнської молитви, а огодом буде молитись сама: Наведемо декілька молитвочок, записаних на Чернігівщині:

— Постелю постільнку на Святих Горах,  
Поставлю Ісуса Христа в ліогах,  
Матір Божу в головах,  
Хрест на мені,  
Хрест підо мною,  
Й усі ангели по боках.

— Ангели-охоронителі,  
Храніть мою душу  
З вечора до полуночі,  
З полуночі до світанку  
З світанку до ясно́го ранку.

— Сонечко з хати,  
Ісус до хати  
Матінко Божа,  
Я лягаю спати.  
Рученьки зношу,  
Здоров'ячка прошу  
для мами, для тата,  
для всієї родини,  
Послухай, Ісусе, малої дитини.

/ Записано від студ. У-22, Бояківської Олени/с.Печі, Борзнянського р-ну.

Психологічно молитва впливає на людину заспокійливо, вгамовує пристрасті, онімає душевну напругу, стрес, дає можливість зосередитись на головному.

Молитва є древнім багатим пластом світової культури. Вона природно пов'язана з народною педагогікою. В ній закладено ті ж моральні основи: почитай отця й матір, своїх, не вбивай, не кради й т.д. Іменем Бога старша людина наставляла малих розуміти добро, уникати зла. Наша історія має такі приклади, як от "Поученіє синам" Володимира Мономаха: "Поистине, дети мои, разумеите, что человеколюбец Бог милостив и премилостив. Мы, люди, грешны и смертны, и если кто нам сотворит зло, то мы хотим его поглотить и поскорее пролить кровь; а Господь наш... показал нам победу над врагами, как тремя делами добрыми избавляться от них и побеждать их: покаянием, слезами и милостиною..."

В богословській науці проблему ролі молитви в духовному зростанні людини глибоко вивчали й популяризували вчені-богослови й теософи о.Сергій Булгаков, о.Павло Флоренський, протоієрей о.О.Мень, хоча вони вивчали молитву взагалі, без диференціації на дорослу й дитячу. Але оскільки дитинство суттєво відрізняється від інших періодів життя повною відсутністю життєвого досвіду й ще непізнане лякає малу людину, то мусить існувати якийсь стійкий оберіг хоча б, наприклад, від всім відомих дитячих острахів. Мо литва ніби розвіює злі образи, навіває спокій і сон. Отже, з одного боку, молитва — це оберіг, з іншого — азбука моралі.

Безмежна довіра дитини до своєї Матері викликає довіру до сили материнського молитовного слова. Мати — основа родоводу, вона єднає старше і юне покоління. Навчається сама і навчає дітей своїх. В залишках древніх культур маємо багато свідощів того, що жінка й природа — двосдині. Як плодоносить природа, так плодоносна й жінка. За

<sup>1</sup> Микола Москвіка. Вісті, 1996, 26 квітня.

Є.Товстухою, наприклад, і ми з цим погоджуємось, народження - багатозначне поняття й має широке розгалуження: рід, родина, народ, ... навіть — виродок... А в основі — мати. У великого національного поета М.Т.Рильського читаємо у вірші "Дружині":

— Полий цю яблуньку, адже вона із яблучками....

Словом цим до дна відкрила душу всю моя дружина.

Ця яблунька насправді вагітна і кожне в неї яблучко — дитина.

Колихаючи дитину, співаючи їй, жінка-мати створює стан супокою й ладу, миру в душі. Звідси — мирний сон, отже — здоров'я. Мати своєю колисковою піснею й молитвою своєрідно програмує спокійний сон дитини. Душевна гармонія малюка, а потім і дорослої людини досягається тим, що коли перед сном вершиться молитва, то підсумовуючи день, людина відчуває каяття і просить прощення за негарні вчинки. Процес каяття освіжає душу; для малої людини гріх-щось страшне, тому вона всім серцем прагне очиститись дає клятву Богові — не грішити знову. Згадаємо, як О.П.Довженко писав про це в "Зачарованій Десні".

Не можна не враховувати того, що за довгі роки молитва зближається з народною піснею, особливо в сільській місцевості.

В канонічний текст вплітаються елементи народної творчості і тоді народжуються варіанти, в яких іноді бачимо молитву-пісню, молитву-притчу. Етнограф Романа Кобальчинська в 1968 обр. записала від народної вчительки П.Трутяк в с.Космач на Івано-Франківщині "Вечірню молитву":

— Ісусик любий, Ісусику милий,  
Вже ангели в небі вірку зсвітили.  
Ніч темна надходить, і всі ми в поклони,  
До Тебе підносим маленькі долони.  
І молимося щиро за маму, за тата,  
За діда, бабусю, сестричку і брата,  
За всіх, хто нас любить,  
Що нам помагають і ніжно голублять.  
Дозволь нам щасливо цю ніч переспати,  
Набратися сили, одоровими стати.

Народом і його безмежними авторами, а молитва не передбачає вказувати автора, на це є свої суто релігійні причини, складені молитовні тексти на всі майже випадки: на сон, до трапези, в дорогу, від ворогів, на науку школярикові, на подяку, інші.

— Боже наш, Всесильний Отче,  
Дякую тобі за сонце,  
І за весь твій любий світ,  
За повітря, воду, хліб,  
За одягу й теплу хату,  
Дякую тобі, наш Тату!

- Зішли, Боже ласку  
На дітей маленьких,  
Щоб ми вирости на потіху неньки.  
Май, Боже, в опіці всю нашу родину,  
Глянь ласкавим оком ще й на Україну.

За маму

- У мене найкраща у світі  
Матуся. За неї Пречиста,  
До тебе молюся.  
Пошли їй не скарби,  
А щастя і долю,  
Щоб дні їй минали  
Без смутку, без болю.

На сон

- Сонечко з хати  
Ісус до хати.  
Матінко Божа,  
Я лягаю спати,

Рученьки зложу,  
Здоров'ячка прошу  
для мами, для тата,  
для всієї родини  
Послухай Ісусе,  
малої дитини.

Записано від Боякіаської Олени В'ячеславівни, м.Ворона, 71 рік.

На навчання

- Боже, Господи Ісусе,  
На колінцях я молюся  
Всі гріхи мені прости  
І від лиха захисти,  
Просвіти, моє серденько.  
Щоб я вчилася гарненько.

Щоб і вдома, і у школі  
Не зробила зла ніколи,  
І щоб тата шанувала  
Щоб матусі помагала,  
Щоб жили ми всі одорові,  
Завжди в мирі і любові.



Записано від Лазоренко Любові Іванівни, с.Печі, Борзнянського району, 81 рік.

### На сон

— Постелю постіль на Святих Горах,  
Тихо лягаю спати  
Нічого не боюсь,  
В дверях Ісуса,  
В ногах Мати Божа,  
По боках Архангеля,  
Над головою Ангели.

Записано від Ракчеської Катерини Митрофанівни, м.Шостка, учителька, 46 років.

Молитву, як літературний жанр, розробляє і духовна, і світська література, між якими існує певний зв'язок, бо як перша, так і друга мають на меті духовне удосконалення людини.

Здавна молитва вважалась панацеєю від всякого зла. Це більше для дорослих. Але існує один аспект, який стосується лише дитини, дитина-сирота, в якій, по суті, дитинство вкрадене лихою долею, може щиро звернутися із своїм дитячим горем тільки до Бога. Про це свідчать казки різних народів світу: українські казки, притчі про сироту, Для зовсім малої дитини, а нерідко й для більш дорослих дітей, навіть і дорослих людей, властиве підсвідоме відчуття остраху. Боїться всього, іноді невідомо чого. Темрява, яка оступає людину, ніби населена фантастичними образами. І часто незрозуміле, що ж лякає дитину.

Окремі батьки, старші люди вважали за корисне залякувати дітей, мовляв, це втихомирить пустун. Залякування призводить до порушення нервової системи, наслідки чого важко передбачити.

На Україні ще від часів монголо-татарських набігів залишились такі залячки як "а-ла-ла", "бабай". Темні люди не знали, що монголи — мусульмани й набіги свої вони здійснювали з іменем Аллаха. Отже, "а-ла-ла" — це неповне слово від Аллаха. Кіннота неслась стрімко, слово повністю не вчувалось і запам'яталося як острах перед навалою монголів. А слово "бабай" — походить від монгольського — баба-батько. Чому воно стало лякливим, зараз важко сказати.

Молитва ж дитину заспокоює, дає упевненість в тому, що творючі молитву, вона ніби огортає себе оберегом. Діти мають своїх ангелів-охоронителів, образи котрих у сім'ях свято поважаються. Своїм покро-

вительством дітям відомий у церкві Святий Миколай. Діти на Заході України називають його Миколайчиком.

Поступово, з роками дитина, ставши підлітком, від дитячої молитви прийде до Отчечашу, пізніше до патріотичної молитви-поезії за Україну, за Батьківщину. Так, дуже популярною зараз серед молоді всіх вікових категорій є "Молитва за Україну", створена відомим діячем українського національно-культурницького руху Олександром Яковичем Кониським, який у свій час брав діяльну участь у відкритті друкарні у Львові для наукового товариства ім.Т.Шевченка:

— Боже, Великий, Єдиний,  
Нашу Україну храни,  
Волі і світла промінням  
Ти її осіни.  
Світлом науки і знання  
Всіх нас просвіти.  
В чистій любові до краю  
Ти нас, Боже, зрости.  
Молимося, Боже Єдиний,  
Нам Україну храни.  
Всі свої ласки й щедроти  
Ти на люд наш зверни.  
Дай йому волю, дай йому долю,  
Дай доброго світла,  
Щастя дай, Боже, народу  
І многая, многая літа.

В наш час релігія і церква в державі отримали вільний розвиток, прагнучи до істинної свободи совісті. Виховувати моральну, свідому людину, безумовно, допомагає молитва, насамперед, молитва дитини.

С.Г.Самойленко

Книжкове зібрання професора С.П.Шевирьова у фондах бібліотеки Ніжинського Історико-філологічного Інституту Кн. Безбородька.

У 1875 році на базі Ніжинського юридичного ліцею був відкритий Історико-філологічний інститут кн. Безбородька, який продовжив кращі традиції Ніжинської вищої школи, започаткованої ще 1820 року. Новий

профіль навчального закладу вимагав поповнення книжкового фонду бібліотеки. В цьому напрямку багато зробив директор Історико-філологічного інституту професор М.О.Лавровський. У 1877 р. була придбана бібліотека ( 7359 томів — 3815 назв) професора С.П.Шевирьова за 5000 крб. Ці кошти були виділені дирекцією інституту з процентів суми, яку перерахувала графиня Є.І Суворова-Римкінська на навчальні потреби.

З метою відбору книг у Москву був відправлений конференцією інституту наставник студентів Степан Іванович Пономарьов, який згідно з актами прийняв у родичів покійного професора С.П.Шевирьова екземпляри книг та деякі рукописи.

Бібліотека будь-якого вченого, письменника чи діяча культури — це завжди унікальне явище, яке засвідчує інтереси господаря, його можливості і коло тих людей, з якими він був у постійних відносинах, чії твори з автографами потрапляли в його книжкове зібрання.

Степан Петрович Шевирьов (1806 – 1864) — відомий російський літературний критик, історик літератури, поет, академік Петербурзької АН (з 1852 р.), професор Московського університету (1832–1857 рр.), останні роки свого життя провів за кордоном, зокрема в Парижі, де читав лекції з історії російської літератури. Це була людина з консервативними поглядами, яка захищала монархію і утверджувала доктрину "офіційної народності". Бібліотека вченого була сформована під час його роботи в Московському університеті і увірала в себе багато книжок, які були пов'язані з основною його діяльністю як літературного критика та історика літератури, хоч у зібранні чимало і книг, які виходять за межі основних інтересів С.Шевирьова.

Зустрічаються екземпляри книг, які належали іншим власникам. Це більше стосується літератури, виданої у XVI–XVIII століттях. Б.Л.Модзалевський у своїй книзі "Библиотека А.С.Пушкина" (С.-П., 1910. С. XVIII) наводить цікаве свідчення, яке торкається бібліотеки С.Шевирьова. Він пише: "Академік П.В.Нікітін указував нам, що під час огляду бібліотеки С.П.Шевирьова він бачив дві або три книги із бібліотеки Пушкіна, і що вони з іншими книгами Шевирьова перейшли в бібліотеку Історико-філологічного інституту князя Безбородька в Ніжині". Це зацікавило Б.Л.Модзалевського, коли він почав працювати над описом бібліотеки Пушкіна і звернувся до керівництва Ніжинського Історико-філологічного інституту. Директор інституту професор І.І.Іванов сповістив досліднику, що нині без перегляду всієї бібліотеки Шевирьова неможливо з'ясувати, які саме книги належали Пушкіну, оскільки у каталозі

бібліотеки Шевирьова нема відповідних вказівок. Не розшукані ці книги з пушкінської бібліотеки і до цього часу.

Найбільше книжок у бібліотеці С.Шевирьова з історії літератури. Тут представлено як художні тексти, так і критика та літературознавство. Окремі розділ складають книги про санскритську, арабську, персидську, китайську літератури (38 назв), та єврейську літературу (15 назв), які були видані в першій половині XIX ст. у Франції, Німеччині та інших країнах. Серед них деякі твори давньоіндійської літератури у перекладах К.Коссовича (Легенда об охотнику и паре голубей. Извлечение из Махабхараты. -С-Пб., 1859; Сказание о Другве, древнеиндейская религиозная легенда. -М., 1848; Кригинамисра. Торжество светлой мысли, драма в 6 актах.-М.,1846; Вьяса: Наль и Дамаянти, эпизод из Махабхараты. -М., 1851–52) тощо.

Великий розділ складають книги з грецької (144 назви) та римської (124 назви) літератур. Тут і теоретичні дослідження, і переклади з цих літератур французькою, німецькою та іншими мовами, а також оригінальні твори грецькою та латинською мовами. Багато книжок про творчість Гомера. С тут і твори самого письменника, а також переклади, у тому числі і російською мовою (Гомерова Илиада, перев. Ерм. Костровым. -СПб., 1787; Гомер. Илиада. Перев. Н.Гнедича. -СПб., 1829). Зазначимо, що переклад М.Гнедича був схвально прийнятий критикою того часу і вважався одним з кращих російською мовою.

Відомо, що в європейській критиці (англійській, німецькій) підвищений інтерес до Гомера з'явився у XVIII ст. У бібліотеці С.П.Шевирьова є декілька книжок, виданих у 1 пол. XIX ст., у яких відбивається дискусія про Гомера та його поеми. Серед книг праця Ф.А.Вольфа (Wolf Briefe an H.Meune. Eine Beilage zu den neuesten Untersuchungen über den Homer. -Вг. 1797). У ній автор стверджує, що писемність у греків виникла лише в 7–6 ст., а тому великі поеми в цей час були неможливими. "Іліада" і "Одіссея" — це зібрання окремих пісень. Ці твердження викликали дискусію. Пізніше з'ясувалося, що деякі з них дійсно помилкові. У бібліотеці знаходимо праці К.Лакмана, А.Кирхгофа, які продовжували розвивати ідеї Ф.Вольфа та їх противників.

Серед робіт про римську літературу знаходимо декілька розвідок С.Шевирьова ("Ювенал и Марциал" (1838), "О Лукане и Персии", "Лукреций и его поэма"), а також переклади текстів (Вергилиевы Георгики. Перев. А.Р (аича), -М., 1821, Еней, героическая поэма П.Вергилия. Перев. с лат. Петровым. 1770).

Французька література (77 назв книг) представлена в бібліотеці професора С.Шевирьова як художніми творами, так і критичними дослідженнями, які видавались у переважній більшості в кінці XVIII — першій половині XIX ст. Тут знаходимо прижиттєві видання Вольтера, Шатобріана, Беранже, Корнеля, Гюго, Лафонтена, Ламартіна, Расіна, Ж.Санд та багатьох інших. Інтерес до французької літератури засвідчує і оригінальна праця самого С.Шевирьова "Мармонтель і Лагарп" (1837).

Серед авторів англійської літератури письменники епохи Відродження, XVII-XIX ст. Т.Мор, Дж.Мільтон, Дж.Аддісон, Д.Дефо, Дж.Байрон, С.Кодридж, Дж.Крабб, В.Скотт та інші. Тут знаходимо перші видання письменників XVIII-XIX ст., а також перевидання попередніх творів. У бібліотеці С.Шевирьова гарно представлена шекспірада. Це і твори письменника, видані в Англії в 1 пол. XIX ст., а також у перекладах російською мовою, зокрема "Король Лір" у перекладі А.Дружиніна (С-Пб., 1857), "Отелло" у перекладі І.Панаєва (С-Пб., 1836), "Жизнь и смерть короля Ричарда III" у перекладі Гр.Данилевського (С-Пб., 1850), зібрання творів В.Шекспіра у перекладах М.Кетчера (М., 1841-1846, 14 випусків) та інші.

Чимало тут критичних матеріалів про творчість В.Шекспіра. У бібліотеку Ніжинського Історико-філологічного інституту перейшла праця С.Шевирьова "Тетрадка слов к Шекспиру" (рукопис). Всього з англійською літературою пов'язано 132 книги, кожна з яких була представлена в декількох екземплярах.

У бібліотеці С.Шевирьова 181 книга письменників німецької літератури, а також критиків та її істориків. Тут твори групи "Молода Німеччина" Г.Кюна, К.Гуцкова, Т.Мундта, а також книги Г.Гейне, Р.Пруца, Г.Гервінуса, Б.Герцога, Ф.Гельнера, Г.Лаубе, Р.Пріце та інші. Вчений цікавився творчістю Й.Гете та його "Фаустом", народними переказами про Фауста, а також спадщиною Й.Ф.Шіллера. Тут же ми знаходимо і переклади Ф.Шіллера російською мовою, зокрема, книга "Й.Ф.Шіллер в переводе русских поэтов". Изд. под ред. Н.Гербея. (С-Пб., 1857), "Мессинская невеста", "Вильгельм Тель". Перев. Ф.Миллера. (С-Пб., 1858). Деякі праці були присвячені "Пісні про Нібелунгів".

Значна частина книг бібліотеки С.Шевирьова пов'язана з італійською літературою (138 назв). Серед них твори А.Данте, видані в першій половині XIX ст., та література про нього. У бібліотеці знаходиться також 2 екземпляри книги "Шевырев С.П. о первых поэтах, предшествовавших Данту" (1837). Тут також книги іспанської та португальської літератури (23 назви), невелике зібрання про поезію північних народів (11 назв).

Особливе місце у зібранні книг С.Шевирьова займає література слов'янськими мовами. Це книги чеською (53 назви), сербською (17 назв), югославською (13 назв), болгарською (21 назва), польською (33 назви) мовами, а також перекладні твори. Чимало і наукових розвідок, що торкаються загальнослов'янських питань (21). Всі книги слов'янських літератур видані в першій половині XIX століття в Празі, Софії, Варшаві, Белграді та інших містах. Тут зустрічаються екземпляри французькою, російською та іншими мовами, у яких розглядаються різні питання історії та культури слов'янських народів, зокрема праці Дмитрієва-Петковича "Древняя чешская песня о Суде Любуши, с перевода на болгарское наречие" (С-Пб., 1852); Шафарика П.И. "Славянские древности, пер. О.Бодянского. Часть историческая" (М., 1848) та "Славянское народописание. Пер. О.Бодянского" (М., 1843); А.Соколова "Об исторических народных песнях сербов" (Казань, 1854); С.Палаузова "Югосток Европы в XIV ст." (1857) та "Румынские государства" (С-Пб., 1859); В.Априлова "Болгарские книжники" (Одесса, 1841); Н.Герова "Болгарские народные песни" (С-Пб., 1856); О.Бодянского "О народной поэзии славянских племен" (М., 1837) та "О времени происхождения славянских письмен с 19 снимками" (М., 1855); В.Григоревича "О Сербии в ее отношениях к соседним державам, преимущественно в XIV и XV в." (Казань, 1859) та "Статьи, касающиеся древнего славянского языка" (Казань, 1852), "Опыт изъяснения литературы славян в главнейших эпохах. Ч. I" (Казань, 1843), Г.Кайсарова "Славянская и российская мифология" (М., 1810); И.Срезневского "Святылища и обряды языческого богослужения древних славян" (Харьков, 1846); С.Шипова "Россия и Польша" (М., 1860); С.Соловьева "История падения Польши" (М., 1863) та деякі інші. Цей список книг свідчить про те, що вчений цікавився різними питаннями життя слов'ян. Але переважна більшість книг присвячена літературі. Тут знаходимо перші видання творів багатьох письменників. Із представників чеської культури слід назвати відомого філолога, поета і громадського діяча Вацлава Ганку. В бібліотеці С.Шевирьова є два видання відомого "Краледворського рукопису" (Прага, 1835, 1843) та інші твори. Гарно представлена іменами чеська література першої половини XIX ст. Тут твори И.Юнгмана, К.Маха, П.Шафарика, Й.Тіла, Ф.Палацького, Ф.Челаковського та інших.

У зібранні С.Шевирьова є книги видатного діяча сербського народу, ідеолога національного відродження В.С.Караджича, який розробив принципи нової літературної мови на основі народно-розмовної, розкрив ба-



гаті джерела народної культури. У бібліотеці знаходяться перші видання його праць "Српске народне пјесме. Кн.2" (Бечей, 1845); "Српске народне приповијтке(Бечей. 1853); "Ковгежић"(1849).

Польська література представлена іменами А.Міцкевича, зокрема його книгою "Sonety" (Moskwa, 1826), А.Нарушевича та інших.

Найбільше книг з російської словесності (322 назви книг). Але, розглядаючи основні книги цього розділу, слід назвати і деякі джерела, що значаться і в попередньому розділі "Богослов'я". Саме тут чимало творів представників давньоруської літератури: "Скрижаль, издание патриарха Никона" (М., 1656); "Книга житий святых на 12 месяцев св. Димитрия, митр. ростовского". Изд. 2-е. (М., 1781); "Собрание ... слов и других сочинений св. Димитрия" (М., 1786); "Алфавит духовный св. Димитрия" (М., 1842); "Летопись св.Димитрия" (С-Пб., 1796); "Православное исповедание веры Петра Могилы" (М., 1696); "Феофан Прокопович. Четыре сочинения. С латин. на рос. переведены М.Соколовым" (М., 1773) та інші, а також критичні розвідки про них Д.Бантиш-Каменського, І.Снегірьова, Ю.Самаріна.

Книги, що увійшли до розділу "Російська література", діляться на декілька підрозділів. Першим іде "Народна словесність". Тут знаходимо записи творів народної творчості, зроблені відомими фольклористами та дослідниками давньоруської літератури: Кириша Данилов. "Древние российские стихотворения, вторично изданные К. Калайдовичем" (М., 1818); Калайдович К. "Памятники российской словесности XII в., с объяснением, вариантами и образцами" (М., 1821); Кириевский П. "Русские народные песни". Ч.1 (М., 1848); Снегирев І. "Русские народные пословицы и притчи" (М., 1848); Афанасьев А. "Народные русские сказки" (М., 1855-56) та інші. Тут же і книги М. Максимовича "Украинские народные песни" (М., 1834) та "Сборник украинских песен" (К., 1849).

Слід звернути увагу на матеріали, пов'язані з "Словом о полку Игореве". Тут і книга "Ироическая песнь о походе на половцев" (М., 1800), перше видання "Слова..." О.І.Мусінім-Пушкіним, більшість тиражу якого згоріла у 1812 р., залишилось декілька екземплярів, у тому числі і в бібліотеці С.Шевирьова. Поруч ідуть переклади "Слова" ("Вельтман А. "Песнь ополчению Игоря Святославича" (М., 1833); Нанка W. "Igor Swatoslawic" (Прага, 1821), Гербель Н. "Игорь, князь Северский" (С-Пб., 1854), (Грамматін М.) "Слово о полку Игоревом" (М., 1829); Корабльов С. "Слово о полку Игоревом" (М., 1856); Максимович М. "Песнь Игорю Святославичу" (К., 1837); Максимович М. "Песнь о полку Игореве, перев. на

украинское наречие" (К., 1857); Пожарський Як. "Слово о полку Игоря" (С-Пб., 1819).

Серед книг письменників XVIII століття — твори Г.Державіна ода "Бог" (1784), "Сочинения" (М.1798), І.Дмитревського "Непостижимость судьбы" (С-Пб., 1772); Катерини II, А.Кантеміра "Сатира и другие сочинения" (С-Пб., 1762); В.Капніста "Ябеда. Комедия" (С-Пб., 1798); М.Карамзіна "Ода на случай присяги имп. Павлу I" (М., 1796); Я.Княжніна "Собрание сочинений" (С-Пб., 1787); М.Ломоносова "Полное собрание сочинений" (С-Пб., 1784-1787); О.Радішева "Собрание оставшихся сочинений" (М., 1807); В.Тредіаковського "Сочинения и переводы. Т.1." (С-Пб., 1752); "Тилемахіда" (С-Пб., 1766); "Езда в остров любви" (С-Пб., 1778); Д.Фонвізіна "Полное собрание сочинений" (М., 1838); І.Хемніцера "Басни и сказки" (С-Пб., 1811); М.Хераскова "Ода имп. Петру Федоровичу" (М., 1762); "Плоды наук. Поэма" (М., 1761); "Творения" (М., 1796-1803) та інші. Кожна з цих книжок заслуговує на увагу, бо це перші їх видання. У деяких з них була складна доля, як у комедії В.Капніста "Ябеда" чи у деяких творів Я.Княжніна. "Собрание сочинений" письменника вийшло незадовго до того, як він був Катериною II за трагедію "Вадим Новгородський" підданий репресіям (за деякими свідченнями смерть його настала в 1791 р. внаслідок тортур у таємній канцелярії).

Особливо багато у бібліотеці С.Шевирьова прижиттєвих видань сучасників вченого відомих російських письменників. Деякі книги засвідчують появу в літературі нового талановитого поета, прозаїка чи драматурга, інші говорять про творчий їх зріст, треті — про трагічну долю їх творця.

Книга Є.Баратинського "Стихотворения" (М., 1835) — це другий збірник поета, у якому були опубліковані майже всі його твори (вірші, поеми), написані у попередні роки. Він засвідчив, що в літературі утверджується талановитий поет, ім'я якого через деякий час будуть ставити поруч з іменем О.Пушкіна.

Про зовсім іншу життєву долю нагадує книга К.Батюшкова "Сочинения" (С-Пб., 1834), яка вийшла уже в кінці творчого життя її автора, бо поет через тяжку душевну хворобу відійшов від літератури і жив у сім'ї свого племінника у Вологді. С.Шевирьов про цей складний для письменника час розповідає у своїй книзі "Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Ч.1" (М., 1850. -С.109-115).

Книга В.Жуковського "Наль и Дамаянты" (С-Пб., 1844) засвідчила про новий творчий пошук поета. У кінці свого творчого життя В.Жуковський працював у жанрі національного епосу, вивчав зразки світової літера-

тури, зокрема східного епосу. У 1837–1841 роках він перекладав уривок із давньоіндійського епосу "Махабхарата" і видав його під назвою "Наль і Дамаянти". Цей екземпляр і знаходиться у бібліотеці С.Шевирьова. Хоч це і єдиний екземпляр творів В.Жуковського у бібліотеці вченого, але він не є свідченням обмеженого знайомства професора з творчістю поета. С.Шевирьов дав високу оцінку баладам В.Жуковського 1808–1814рр., назвавши їх "маленькими драмами".

У бібліотеці С.Шевирьова зберігаються й інші перші, а також прижиттєві видання. Це твори С.Т.Аксакова "Записки об ужених рыбах" (М., 1856), "Семейная хроника" (М., 1856), "Детские годы Багрова-внука" (М., 1858), В.Бенедіктова "Собрание стихотворений: В 3-х т." (С-Пб., 1856), "Новые стихотворения" (С-Пб., 1857), І.Гончарова "Обыкновенная история" (С-Пб., 1857), "Обломов" (С-Пб., 1859); Д.Григоревича "Повести и рассказы" (М., 1858); І.Нікітіна "Стихотворения" (С-Пб., 1859), "Кулак. Поэма" (М., 1858); О.Островського "Бедная невеста" (М., 1852), "Доходное место" (М., 1857), "Не в свои сани не садись" (М., 1853), "Не так живи, как хочется" (М., 1855); "Свои люди — сочтемся" (М., 1850), "Сочинения, изд. гр. Кушелева" (С-Пб., 1859); О.Сухова-Кобиліна "Свадьба Кречинского" (С-Пб., 1856); О.Толстого "Князь Серебряный" (М., 1865); Л.Толстого "Детство и отрочество" (С-Пб., 1856); І.Тургенєва "Дворянское гнездо" (М., 1859), "Записки охотника" (С-Пб., 1859); "Повести и рассказы" (С-Пб., 1856); Ф.Тютчева "Стихотворения" (С-Пб., 1854); А.Фета "Стихотворения" (С-Пб., 1856); Щедрина "Губернские очерки" (М., 1857) та інших.

Особливу увагу слід звернути на книги М.Гоголя. Автор "Ревізора" та "Мертвих душ" був знайомий з професором, спілкувався з ним. Але ставлення до творів М.Гоголя у С.Шевирьова було специфічним. Він сприймав тільки романтичні твори і недооцінював реалістичні. Проповідуючи теорію "офіційної народності", С.Шевирьов намагався показати, що такі типи, як Собакевичі, Ноздрьови та інші — це лише фантазія автора, тіні його хвороби. Професор та його спільники намагалися відірвати М.Гоголя від натуральної школи і затягти в коло тих, хто захищав самодержавно-кріпосний устрій.

У бібліотеці — перші видання комедії "Ревізор" (С-Пб., 1836), "Мертвые души" (М., 1842), "Выбранные места из переписки с друзьями" (С-Пб., 1847), "Сочинения, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Т.2" (С-Пб., 1855), "Авторская исповедь" (М., 1855). Останні дві книги редагував С. Шевирьов. Він же і дав назву

"Авторской исповеди". Крім них — перше прижиттєве зібрання творів письменника у 4-х томах, виданих у Москві в 1842 р. Цікава історія цього видання. У травні 1842 р. перед від'їздом за кордон М.Гоголь приїхав у Петербург до свого друга ще по Ніжинській гімназії вищих наук кн.Безбородька Миколи Яковича Прокоповича, якого цінував як талановитого письменника і літератора, щоб той став редактором його "Сочинений". М.Гоголь розумів, що будуть труднощі, і необхідно, щоб усі питання вирішувала знаюча і близька йому людина. У листі від 27 липня 1842 р. М.Гоголь писав М.Прокоповичу: "При корректуре второго тома прошу тебя действовать как можно самоуправней и полновластней: в "Тарасе Бульбе" много есть погрешностей писца. Он часто любит букву и; где она не у места, так ее выбрось; в двух — трех местах я заметил плохую грамматику и почти отсутствие смысла. Пожалуйста, поправь везде с такою же свободою, как ты поправляешь тетради своих учеников. Если где частое повторение одного и того же оборота периодов, дай им другой, и никак не сомневайся и не задумывайся, будет ли хорошо, — все будет хорошо. ..." Подібні поради знаходимо і в інших листах, зокрема, в листі від 26 листопада 1842 р. він погоджується з тим, що М.Прокопович змінив назву "Светская сцена" на "Отрывок" і т.п.

У серпні 1843 р. друкування "Сочинений Гоголя" було завершено. Один екземпляр М.Прокопович передав М.Гоголю в Рим, де проживав у цей час письменник, через Ф.А.Моллера. У листі від 24 вересня 1843 року М.Гоголь писав М.Прокоповичу: "Книги я получил, присланные с Моллером, за которые благодарю тебя. Критики я прочел также все с большим аппетитом... Издание сочинений моих вышло не в том вполне виде, как я думал, а виною, разумеется, этому я, не распорядившись аккуратнее. Книги, я воображал, выйдут благородной толщины, а вместо того, они такие тоненькие. Подлец типографщик дал мерзкую бумагу; она так тонка, что сквозит, и цена 25 рублей даже кажется теперь большою, в сравнении с маленькими томками. Издано вообще довольно исправно и старательно. Вкрались ошибки, но, я думаю, они произошли от неправильного оригинала и принадлежат писцу или даже мне. Все, что от издателя — то хорошо, что от типографии — то мерзко. Буквы тоже подлыя. Я виноват сильно во всем. Во-первых, виноват тем — звел тебя в хлопоты, хотя тайный умысел мой был добрый. Мне хотелось пробудить тебя из недвижности и придвинуть к деятельности книжкой; но вижу, что еще рано. Много еще всяких дразгов, и до тех пор, пока я не перееду совершенно на Русь, нельзя начинать многого. Сам я теперь бегу

от всякого дела. Не хотел бы и слышать ни о чем, а между тем вижу, что никак нельзя увильнуть самому от того, чтобы не впутаться в свои дела. Уведом меня поскорее, в коротких словах: 1-е — сколько продано экземпляров? 2-е — сколько послано в Москву? 3-е — сколько осталось на лицо? Ты еще меня не уведомил до сих пор. От Шевырева я уже имею подробный отчет. От тебя еще ни слова. Я также на тебя еще должен сердиться за то, что ты не сказал мне прежде ни слова о подлостях типографии и таил их от меня долго. И потому ради Бога отвечай мне поскорее. Разделался ли ты совершенно с типографией, то есть я разумею не о платеже твоими деньгами, а моими?.. Получаю я деньги, как я уже тебе писал, два раза в год. Три тысячи мне должны высылаться к 1 октября, а три к 1 мая, и потому вы за месяц до срока должны уведомить друг друга, Шевырев тебя, а ты Шевырева, в каком положении ваши дела и деньги. Шевырев написал мне, что он уже уведомил тебя, но от тебя ответа еще не имеет. А между тем, еще в Москве не уплачена часть долгов моих, которая меня очень беспокоит. Отошли теперь же Шевыреву тысячу экземпляров в Москву сверх высланных прежде. Он с ними делается, извернется и не потеряет копейки. Я не знаю в точности никого ему равного. С "Мертвыми душами" и с посланными ему экземплярами (масться на увазі видання поеми у 1842 р. -С.С.) от тебя он распорядился прекрасно и во всем до последнего нуля прислал отчет. Теперь, сообразя все мои грядущие доходы, я вижу, что большое сделал неблагоразумие, затеяв издание в Петербурге.."

У бібліотеці С.Шевирьова знаходяться і два наступних видання "Сочинений Гоголя" 1855-1856, яке вийшло в Москві в шести томах, а також "Сочинения и письма. Т. I-VI. С-Пб., П.А.Кулиш, 1857". Правда, з останнього видання в бібліотеку Ніж інського Історико-філологічного інституту потрапили тільки 3, 5, 6 томи.

Поруч з цими книгами є твори К.Аксакова, М.Берга, С.Боброва, Іп.Богдановича, П.В'яземського, Ф.Глінки, М.Гнедича, Г.Данилевського, А.Дельвіга, І.Долгорукого, Ю.Жадовської, І.Кириєвського, Є.Кострова, Н.Кохановської, А.Красова, В.Крестовського /Н.Д.Хвоциньска/, Є.Кульмана, І.Лажечнікова, Козака Луганського, М.Львова, Ап.Майкова, Ф.Міллера, М.Муравйова, А.Нахімова, Ю.Нелединського-Мелецького, В.Озерова, О.Пісемського, А.Плещеева, М.Погодіна, А.Погорельського, Я.Полонського, Ф.Ростопчина, А.Ростопчиної, А.Решетнікова, В.Санковського, В.Соллогуба, І.Сурикова, М.Сушкова, О.Хом'якова, О.Шишкова, М.Язикова та інших.

Необхідно назвати також книги представників української літератури: Марко Вовчок. "Украинские народные рассказы." Пер. И.С.Тургенева (С-Пб., 1859) Г.Данилевський. "Слобожане. Малорос. рассказы." (С-Пб., 1854); Kwitka Gr. Oksana, traduit du russe par M<sup>me</sup> Ch. Moreari de la Meltiere (Paris, 1854); И.Котляревський. "Наталка-Полтавка. Опера" (Харьков, 1838); А.Метлинський. "Южный русский сборник" (Харьков, 1848). У бібліотеці С.Шевирьова знаходимо як перші, так і інші помертні видання І.Козлова "Стихотворения. Изд. Смирдина." (С-Пб., 1855), О.Кольцова "Стихотворения" (М., 1857), І.Крилова "Полное собрание сочинений" (С-Пб., 1847), М.Лермонтова "Сочинения" (С-Пб., 1852), О.Марлінського "Полное собрание сочинений" (С-Пб., 1838), О.Пушкіна "Сочинения" (1838), "Сочинения. Изд. П.Анненкова." (С-Пб., 1855-1857). Екземпляр "Горе от ума" О.Грибоедова, який вийшов у Берліні у 1858р., — це четверте видання відомої комедії. Вперше вона з'явилась у 1833 р. в Москві у варіанті, який був дозволений театальною критикою для постановки. У 1839 р. у новому виданні повторювався той же покалічений цензурною правкою текст. А у 1858 р. у Лейпцизі було здійснене Ю.Приваловським "полное издание" комедії. Видавець зробив у тексті деякі пропуски. Але він користувався варіантами тексту, які ходили у списках. Тому в цьому виданні було чимало таких віршів, які не були підготовлені О.Грибоедовим до публікації. Берлінське ж видання 1858 р., яке випустив Фердинанд Шнейдер з поміткою, що це "полнейшее издание", насправді повторювало лейпцизьке з тими ж помилками. Таким чином, екземпляр з бібліотеки С.Шевирьова цікавий для дослідників як проміжковий між першим виданням комедії і тим, яке було здійснене у 1912 р. і відтворювало повністю текст комедії.

Книга "Стихотворения" О.Полежаєва 1857 р. — це перше посмертне видання поета, життєвий і творчий шлях якого пройшов за велінням Миколи І в солдатах і завершився у 1837 р. після жорстокого катування рівками у Лефортовському військовому шпиталі. У своїх творах поет продовжував розвивати традиції декабристів. Царська цензура забороняла підготовлені О.Полежаєвим збірки до видання.

Екземпляр книги, який зберігався в бібліотеці С.Шевирьова, — це досить цікаве видання. Упорядником його був відомий літератор і перекладач Микола Христофорович Кетчер, близький до кола О.Герцена, М.Огарьова, В.Белінського. Твори О.Полежаєва супроводжувала стаття В.Белінського.

До речі, М.Кетчер був також упорядником і першого "Собрания сочи-



нений" В.Г.Белінського (М., 1859-62), яке було здійснено разом з А.Д.Галаховим. Це було найбільш повне видання, яке залишалося єдиним до кінця XIX ст. і неодноразово перевидавалось. Із 12-томника в бібліотеці С.Шевирьова було вісім перших томів (1-8).

У восьмому розділі бібліотеки С.Шевирьова "Історія російської літератури" зафіксовано 68 назв книжок. Це критичні розвідки про творчість окремих письменників, наприклад: С.Глінка "Очерки жизни и избранные сочинения А.П.Сумарокова. Ч.1" (С-Пб., 1841) Я.Грот. "Рукописи Г.Державина и Н.А.Львова" (С-Пб., 1859); А. Старчевський "Н.М.Карамзин" (С-Пб., 1849), або ж огляди розвитку літератури чи окремих її жанрів. Серед таких праць слід назвати книгу поета,перекладача і філолога Миколи Федоровича Грамматіна "Рассуждение о древней русской словесности" (М., 1809), яка є однією з найбільш ранніх праць з давньої російської літератури; праці Костянтина Петровича Зеленецького, історика літератури, філолога, літератора-краєзнавця з Одеси "О русской литературе в эпоху преобразования" (Одесса, 1857), "О художественно-национальном значении произведений Пушкина" (Одесса, 1854). Якщо про першу працю можна сказати словами В.Белінського: "никаких нелепостей, никаких вадороз, хотя в то же время не нашли ничего нового или заслуживающего особенное внимание", то друга його праця засвідчила про постійний інтерес дослідника до творчості О.Пушкіна. К.Зеленецький був одним з перших російських пушкіністів. Він написав декілька цікавих розвідок, у тому числі про перебування О.Пушкіна в Одесі та Кишиневі. Професор С.П.Шевирьов протегував К. Зеленецькому і як фахівцю (бо критик після закінчення Ришельєвського ліцею в Одесі удосконалював 1 рік свої знання в університеті).

Серед інших праць слід назвати книги відомого письменника і критика М.Полевого "Очерки русской литературы".(С-Пб., 1839) і О.Пишіна "Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских" (С-Пб., 1857). Ці дослідження залишили помітний слід в історії літературознавства і обуджували громадську думку того часу, визначали методологічні принципи осмислення літературознавчого та історичного матеріалу.

У бібліотеці С.Шевирьова були і праці вчених з України, зокрема М.Максимовича "История древней русской словесности" (К., 1839). Книга визначила М.Максимовича як одного з тих, хто започаткував вивчення літератури Київського періоду і давньоруської літератури в цілому. Ця праця характеризується вченими як така, що склала епоху у розвитку

російської філології: "тут вперше був визначений період до монголо-татарської навали, тісно пов'язана історія літератури з усіма пам'ятниками, давньоруська література виділена як спеціальний предмет дослідження (що передувало систематичному курсу Шевирьова)" (Русские писатели. Биографический словарь. Т.3 — М., 1994. -С.489). Інша робота М.Максимовича "Объяснение г.Гатцуку о Украинце. 1859", яка теж була в бібліотеці С.Шевирьова, пов'язана з виданням першим ректором Київського університету збірника "Украинец". (Кн.1 -М., 1859), в якій були вміщені його особисті наукові статті, а також оригінальні художні твори і переклади. У 1864 р. в Києві вийшла також друга книга цього збірника. Ми вже називали інші твори М.Максимовича, які увійшли до попередніх розділів бібліотеки. Відмітимо, що М.Максимович спілкувався з С.Шевирьовим не тільки в Москві, але переписувався з ним і коли пішов у відставку і проживав у себе на хуторі Михайлова Гора (ці листи опубліковані в "Киевской старине" 1896, т.54).

У бібліотеці С.Шевирьова були також праці М.Костомарова "Об историческом значении русской народной поэзии" (Харьков, 1843) (її він захистив як магістерську дисертацію, в якій розглядав народні пісні як цінне історичне джерело і як основу національної культури); П.Куліша "Записки о жизни Гоголя" (С-Пб., 1856), яка вийшла під псевдонімом "Николай М.". Ця праця була складена із спогадів друзів і знайомих М.Гоголя, а також його листів.

Дві роботи С.Кованько "Старинная пословица во век не сломится" (1848) та "Попытка — не пытка, спрос — не беда" /1850/ були видані у Харкові.

Слід згадати і рукописну студентську роботу Олександра Олександровича Котляревського, відомого славіста, історика літератури, який після закінчення Полтавської гімназії продовжив навчання в Московському університеті, написав дві статті, присвячені лекціям С.П.Шевирьова "История русской словесности" (1859), у яких критикував офіційну інтерпретацію народної літератури. Праця О.Котляревського, студента другого курсу, "Древняя Малороссия в ее песнях", мабуть, зацікавила професора.

У розділ "Історія російської словесності" включені і власні праці С.Шевирьова: "Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов" (Москва, 1836); "Общее обозрение развития русской словесности. Вступительная лекция" (М., 184); "История русской словесности. Преимущественно древней" (М., 1846-1858); "Обозрение русской словес-

ности в XVII веке" (С-Пб., 1864); "О значении Жуковского в русской жизни и поэзии" (М., 1853); "Детские годы Багрова-внука. Критика". Як бачимо, спадщина вченого тут представлена дуже скромно.

Розділ "Теорія словесності" включає книги 133 назв. Тут праці грецьких і римських вчених Платона, Арістотеля, Демосфена та інш., видані різними мовами в кінці XVIII-1 пол. XIX ст., а також німецьких, французьких, італійських, англійських теоретиків літератури. З російських дослідників у бібліотеці роботи Аполлона Байбакова "Правила пиитические" (М., 1774), "Словарь пиитико-исторических примечаний." (М., 1781); О.Галича "Теория красноречия для всех родов прозаических сочинений" (С-Пб., 1830); П.Георгиевского "Руководство к изучению русской словесности" (С-Пб., 1835); А.Глаголева "Умозрительные и опытные основания словесности" (С-Пб., 1834). До речі, ця праця була написана спеціально для конкурсу на заміщення вакантної посади по кафедрі словесності Московського університету. Хоч Андрій Глаголев не одержав цієї посади, але вона була удостоєна Російською Академією половиною Демидівської премії. Книга вченого, як свідчать нинішні дослідники літератури, "завершувала традицію схоластичних "піітик", нормативних курсів словесності: теоретико-літературна частина її була малооригінальною і надто архаїчною (автор в багатьох випадках спирався на лекції М.Т.Каченовського); російській літературі А.Глаголев відмовляв у "самостійному характері" і "правильному розвитку" (Русские писатели.Т.І -С.571).

У розділі "Теорія словесності" були також праці М.Греча, І.Давидова, М.Дмитрієва, В.Жуковського, М.Кошанського, А.Кубарева, А.Метлинського, В.Плаксина, М.Чистякова та інш. Особливий інтерес має робота М.Тулова "Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии", яка була написана вченим у Ніжині і видана в Києві у 1853 році.

Десятий розділ "Філологія загальна" включає 182 назви книг про мови різних народів (санскрит, персидська, китайська, фінікійська, островна, єврейська, індоевропейські, грецька, латинська, німецька, шведська, англійська, литовська, вергерська, фінська, турецька), словники, посібники тощо. Тут є рідкісні видання, наприклад, "Краткая татарская грамматика" Ал.Троянського (С-Пб., 1814), "Словарь российско-татарский" свящ.І.Гиганова (С-Пб., 1804), "Словарь русско-черкесский или адичский" Л.Люльє (Одесса, 1846), "Краткий российско-армянский словарь" Г.Попова (1841), "Новый валахский и русский словарь Наао кувинте росещи гип ромунещи" Т.Букурещи (1829) та інші.

У розділі XI "Філологія слов'янська і російська" 167 назв книг відомих вчених, які займалися вивченням загальних процесів розвитку слов'янознавства, а також окремих мов (болгарської, сербської, чеської, польської, церковно-слов'янської, російської). Серед книг в російській філології "Российская грамматика, сочиненная императорской Российской академией" (С-Пб., 1819), "Грамматика русского языка, изд. II-го отд. И.Ак.Н." (С-Пб., 1849), "Опыт общесравнительной грамматики русского языка, изд. II-го отд. И.Ак.Н." (С-Пб., 1852), "Лексикон славенороссійский" Памви Беринди (1653), "Лексикон трехъязычный, спречъ речений славенских, елиногреческих и латинских сокровище" Ф.Полікарпова (М., 1704), "Словарь Академии Российской" (С-Пб., 1789), "Словарь церковно-славянского языка, составленный А.Востоковым.Т.І" (С-Пб., 1868) "Корнеслов русского языка, сравненного со всеми главнейшими славянскими наречиями и 24 иностранными языками" Ф.Шимкевича (С-Пб., 1842), "Опыт словаря русских синонимов" П.Калайдовича (М., 1818), "Толковый словарь живого великорусского языка" В.Даля Вып. 1, 3 и 4 (М., 1862) та інші, а також праці відомих філологів О.Востокова, М.Греча, В.Классовського, Ф.Буслаєва, Я.Грота, К.Коссовича, М.Максимовича, І.Срезневського та інш.

Розглядаючи філологічний напрямок бібліотеки С.П.Шевирьова, слід згадати і про чималий розділ богословської літератури, виданої в XVII-XIX століттях. Тут є унікальні рідкісні видання.

Книги розділу "Богослов'я" розподілені на два підрозділи: "А. Східна церква" (278 назв), "Б. Західна церква" (91 назва). Особливо багатий на різні видання перший підрозділ. Тут і книги священного письма та богослужбні книги, життєписи святих, догматики, книги з історії церкви, окремо про російську церкву, біографії духовних осіб, книги про навчальні заклади, монастирі, про подорожі по святих місцях, а також слова, промови, бесіди. Є книги, присвячені історії розколу, апологетиці, моральному богословію. Серед авторів відомі імена патріарха Никона, митрополитів Дмитрія Ростовського, Філарета, Петра Могилы, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича, архимандритів Інокентія Смирнова, Порфирія Успенського, Макарія, препод. Єфрема Сиріна, а також дослідників історії церкви, її служителів тощо. Це праці Д.Бантиш-Каменського, А.Муравйова, Пл.Карашевича, А.Афанасьєва, В.Нечаєва, Ю.Самаріна, Н.Горчакова, І.Снегирьова, Я.Орлова, С.Смирнова, М.Булгакова, А.Ратшина, Г.Геннаді, А.Щапова. Тут знаходиться і декілька робіт С.Шевирьова "Антиохійская церковь" (1842), "Новые известия о флорен-

тійском соборе" (1841), "Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь" (М., 1850. Две части в 1-м томе).

Слід назвати і 35 рукописів із розділу "Богослов'я". Це декілька Євангелій XVI ст., а також Мінеї службові XV, XVI та XVII ст., молитвенник епохи Катерини II, Прологи 1600р., написані на пергаменті, Життя святих, Патерик Печерський XVI ст., "Лествица Иоанна Лествичника." XVI ст. та інші. У бібліотеці С.Шевирьова є декілька Євангелій на різних мовах народів Європи.

Серед книг бібліотеки є багато на історичну тематику. В бібліотеці два розділи "I. Історія загальна" та "XII. Історія русская". Книги з загальної історії, об'єднані за історичними періодами: давні віки (6 назв книг, присвячених міфології, 10 — Єгипту і Сходу, 23 — Греції, 38 — Італії), середні віки — 96, нові віки — 79 та два рукописи ("Троянська війна" (1670), "Житие Александра, царя великия Македонии" (XVIII в.)) Тут праці французьких, італійських, німецьких та інших дослідників, а також російських вчених П.Бібікова, В.Класовського, Т.Грановського, П.Кудрявцева, М.Погідина та деяких інших. Але в цьому розділі переважають розвідки зарубіжних істориків.

Набагато ширшим і багатшим є розділ "XII. Історія російська". (450 назв книг). Всі праці тематично згруповані: Нестор і його літопис (12), патерик Печерський (3), літописи (25 назв, серед них "Летописец, содержащий в себе российскую историю от  $\frac{6360}{852}$  до  $\frac{7106}{1598}$ " (М., 1781), "Летописец, содержащий российскую историю от  $\frac{6744}{1206}$  лета до  $\frac{7042}{1534}$ " (М., 1784), "Русский Временник, Летописец, содержащий российскую историю от  $\frac{6370}{862}$  лета до  $\frac{7189}{1681}$  лета" (М. 1790), "Русская Летопись по Никонову списку, изд. И.А.Н. (С-Пб., 1767), "Древнего летописца часть 1 и 2-я, с  $\frac{6762}{1254}$  до  $\frac{6887}{1379}$  и от  $\frac{6887}{1379}$  по  $\frac{693}{142}$  год". (С-Пб., 1775) "Софийский временник с 862 по 1534. Издал П.Строев" (М., 1820) та інші), збірники (8), давні акти, видані в 1 пол. XIX ст. (13), мемуари (18) різних інновців та діячів російської історії (наприклад, "Записки В.А.Нащокина" (С-Пб., 1842), "Записки кн.Я.П.Шаховського" (М., 1810), "Записки графа Мнигиха" (С-Пб., 1817) та інші). Далі розміщені історичні дослідження про окремі епохи російської історії в хронологічному порядку, діяння російських царів від Івана IV і до Олександра II. Тут книги М.Погодіна "Исследование о количестве древних русских" (1850), "Исследование, замечания и лекции о русской истории." Т.1,2,3,4 та 7. (М., 1846-56), "Нечто о методах исторических исследований"; М.Максимовича "Откуда идет русская земля" (Киев, 1837), "Обозрение городовых полков и сотен на

Украине до смерти Б.Хмельницковго"; М.Костомарова "Бута Стеньки Разина" (С-Пб., 1859), "Богдан Хмельницкий" (С-Пб., 1859), "Северо-русские народоправства" (С-Пб., 1863), "О причинах и характере Унии в Западной России (Харків, 1842); Ю.Крижанича "Русское государство в половине XVII" (М., 1859), "О промысле" (М., 1860); І.Голікова "Деяния Петра Великого" (М., 1788-89), "Дополнение к деяниям Петра Великого, (М., 1790-1797), Ф.Прокоповича "История Петра Великого" (С-Пб., 1773); "Eris tolae Theophanis Prokopowich" (М., 1776); Д.Бантши-Каменського "Жизнь Мазепы" (М., 1834) та багато інших цікавих джерел.

У підрозділі "Історія" подані книги, які охоплюють весь історичний процес розвитку російської держави, або окремих її періодів. Тут і "Синописи, или краткое описание от различных летописцев о начале славянского народа, о первых киевских князях, до царя Федора" (СПб., 1798), а також дослідження М.Ломоносова "Краткий российский летописец" (С-Пб., 1760), В.Татищева "История Российская с самых древнейших времен" (М., 1768-1784), Катерини II "Записки касательно российской истории" (С-Пб., 1787), М.Щербатова "История российская от древнейших времен. Семь томов в 13 книгах" (СПб., 1790-91). М.Карамзіна "История государства российского" (Изд. 2., С-Пб., 1818-1829), "О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях" (Берлин, 1861), М.Полевого "История русского народа" (М., 1829-1833), С.Соловйова "История России с древнейших времен" (М., 1866-1868), К. Аксакова "Сочинения исторические" (М., 1861), М. Маркевича "История Малороссии" (М., 1842) та багато інших.

Добре представлені і підрозділи "Старовина" та "Монети", у яких знаходимо книги про різні достопамятності ("Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества" А.Мартінова, текст І.Снегірьова (М., 1846-1853), "Русские достопамятности. Том 1" А.Мартінова, текст І.Снегірьова та Г.Йосипова (М., 1863); "Обозрения Киева в отношении к древностям. Изд.И.Фундукля" (Киев, 1847), "Обозрение могил, валов и городищ Киевской губернии" (Киев, 1848), "Русский исторический альбом", М.Погодіна (М., 1837), "Образцы славяно-русского древлеписания, изд. М.Погодіна" (М., 1840), "Сборник снимков и древних печатей" П.Іванова (М., 1858), "Критические разыскания в древних русских монетах, изд. Имп.Ак.Наук" (С-Пб., 1807), "Описание древних русских монет" А.Чертова (М., 1834) та інші.

Значний інтерес представляє і підрозділ "Історія освіти", у якому представлено праці І.Пилипа "Опыт о просвещении относительно к России"



(С-Пб., 1804), К.Киреевського "О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России" (М., 1852), М.Лавровського "О древнерусских училищах" (Харков, 1854) та інші, а також розвідки про Академію наук, Московський та С.-Петербурзький, Казанський університети, Головний педагогічний інститут, Демидівський та Ришельєвський ліцеї, Московську гімназію та інші навчальні заклади.

Як бачимо, розділ історичної літератури — це одне із багатих і різноманітних за джерелами зібрання, яке може послужити і сучасним дослідникам.

Значне місце в зібранні С.Шевирьова займають книги XIII розділу "Географія. Подорожі. Карти" (147 назв). Тут знайдемо і описи всієї Росії, і окремих її частин, міст ("Очерки России, изд. Вад.Пассеком" (СПб., 1838–1840), "Всеобщий географический и статистический словарь, сост.кн. С.П.Гагарин" (М., 1843), "Историческое и топографическое описание первопрестольного града Москвы" (М., 1796) та інш.), а також губерній, відомих садіб тощо. Представлені записи подорожуючих як росіяня, так і іноземців С.Гмеліна, І.Лепехіна, А.Муравйова, С.Сафонова, Г.Щуровського, М.Берга, Ф.Кароне, Г.Гагенара, І.Головіна, І.Гончарова, В.Григоровича. Багато книг і про інші країни та їх столиці, а також географічні карти. У бібліотеці багатьма джерелами (151 назва книг) представлений розділ XIV "Історія красного мистецтва", де зазначені розвідки, написані французькою, німецькою, італійською та іншими мовами про розвиток живопису, творчість художників різних часів та країн, альбоми. Тут же книга з історії музики, про творчість окремих композиторів. До нього примикає і розділ XV. "Портрети, малюнки, краєвиди, плани".

Невелика кількість книг віднесена до розділів XVI "Природничі науки; медицина; математика" (47 назв), XVII "Сільське господарство, політична економія" (27 назв), XVIII "Законодавство" (23 назви), XIX "Військові науки" (9 назв).

У бібліотеці С.Шевирьова знаходяться цінні періодичні видання, які розміщені у XX розділі. Відомо, що в середині XVIII ст. уряд Єлизавети дозволив випускати дворянам приватні журнали. Серед тих, хто скористався цим правом, були М.Новиков, Д.Фонвізін, І.Крилов, М.Карамзін та інші.

Першим російським літературним приватним журналом був "Трудолюбивая пчела", який видавався з січня по грудень 1759 р. у Петербурзі О.Т.Сумароковим. Повторне його видання було здійснено у 1780 р.

Обидва видання знаходимо у бібліотеці С.Шевирьова. В "Трудовой пчеле" друкувались твори самого видавця, а також сатиричні вірші, статті Г.В.Козицького, М.Мотоніса, І.Дмитревського та інших, переклади з античної літератури та твори письменників XVI–XVIII ст.

У бібліотеці С.Шевирьова є екземпляр і першого російського літературного альманаху "Аглая", який видавав М.М.Карамзін у Москві. Перший том вийшов у 1794 р., другий — у 1795 р. Обидві книжки склалися з сентиментальних творів М.Карамзіна. У 1796 р. видання було повторено. Саме цей екземпляр і знаходиться в бібліотеці С.Шевирьова. Крім нього, тут є екземпляри літературного щомісячного "Московского журналу", який теж видавав М.Карамзін у 1791–92 рр. У бібліотеці С.Шевирьова є всі вісім номерів. За невеликим винятком у них друкувалася проза самого видавця. Серед авторів поетичних творів були Г.Державін, І.Дмитрієв, М.Херасков, В.Капніст та інші. Тут був і відділ критики. "Московский журнал" — це родоначальник "товстих" журналів у Росії.

Привертає увагу і журнал "Барышек Всякия всячины". Він виходив щотижня у 1769 (52 вип.) і в 1770 (до травня, 18 вип.) під керівництвом секретаря Катерини II Г.В.Козицького, хоча всім було відомо, що журнал був у безпосередніх руках імператриці. "Всякия всячина" вела дискусію з передовими журналами того часу, зокрема про характер сатири, захищаючи її як помірковану абстрактно-літературну, моралізуючу.

Гостру соціальну сатиру відстоював М.Новиков. У 1769 р. він почав видавати сатиричний журнал "Трутень", у якому гнівно викривав кріпосників, висміював чиновників і зі співчуттям ставився до селян. Свої сатиричні твори М.Новиков підписував псевдонімом Правдулюбов. Внаслідок цього журнал наступного року був закритий. В бібліотеці С.Шевирьова є всі номери журналу за 1769 р.

Після закриття цього журналу М.Новиков продовжив видавати сатиричні журнали під різними назвами: "Пустомеля" (1770), "Живописець" (квітень 1772 – червень 1773), "Кошелек" (1774). Усі вони знаходяться в бібліотеці С.Шевирьова. Журнал "Живописець" перевидавався і пізніше. У бібліотеці знаходиться московське 4-те видання 1781 р., С.-Петербурзьке 5-те видання 1793 р. та І-ша частина московського видання 1829 р., а також московське видання "Пустомели" 1858 р.

У кінці 70-х рр. XVIII ст. М.Новиков захопився масонством, переїхав до Москви і, використовуючи кошти масонів, почав видавати в університетській друкарні літературу. У бібліотеці С.Шевирьова зберігся журнал "Утренний свет", який видавався у (1777–1780 рр.), за 1779 та 1780 роки,

а також його перевидання. "Останнім представником російської сатири" (С.Тимофєєв) XVIII ст. був журнал "Сатирический вестник", який видавав М.І.Страхов у Москві у 1790–92 р.р. У бібліотеці є всі 9 томів. У журналі висвітлювалися звичай столичного та помісного дворянства.

Серед інших періодичних видань XVIII ст. слід назвати журнал "Полезное увеселение" (1760, январь – 1762, июнь), який був органом літературної групи при Московському університеті на чолі з М.М.Херасковим. Сюди входили брати Фонвізіни, І.Богданович та інші. У журналі критикували громадські порядки з помірковано-ліберальних позицій.

До відомих у XVIII ст. належить також щомісячний журнал "Собеседник любителей российского слова, содержащий разные сочинения в стихах и прозе некоторых российских писателей", який виходив з червня 1783 по вересень 1784 року. Редактором його була директор Академії Наук К.Р.Дашкова, активними співробітниками — Катерина II, І.Богданович, Г.Державін, Д.Фонвізін та інші. У цьому виданні вчені не брали участі. Журнал не користувався підтримкою читачів, а тому і не виправдовував тих коштів, які виділяла Академія, і через деякий час припинив своє існування. У фондах бібліотеки є всі 16 його номерів.

Треба також назвати політико-літературний "Санкт-Петербургский журнал" (1798, ч.1-4), який видавали І.П.Пнін та О.Г.Бестужев. У ньому пропагувалися ідеї гуртка "молодих друзів" майбутнього царя Олександра I.

У періодичному зібранні С.Шевирьова знаходимо і два журнали, які видавав у XVIII ст. письменник Василь Григорович Рубан "Трудолюбивый муравей" (1771), досить помірковане видання, та "Старина й новизна" (1772-73), у якому друкувались історичні матеріали. У фондах знаходяться і менш відомі журнали: "Вечерняя зоря" (1782), "Иппокрема" (1799, ч.2-4, 1800, ч.1,6,7, 1801, ч.8,9,10), "Поденщина" В.Тузова" (1769), "Покоящийся Трудолюбец" (М., 1784, №1,2, 1785, №3,4), "Праздное время, в пользу употребленное" (С-Пб., 1753-60), "Приятное и полезное препровождение времени" (М., 1794, ч.2-4, 1795, ч.5-8, 1796, ч.9-11, 1797, ч.14,15; 1798, ч.17-19), "Свободные часы" (М., 1763), "Опыт трудов Вольного российского собрания при Московском университете" (у бібліотеці є книги за 1774–1776, 1778, 1780, 1783 рр.), "Академические известия" (1779, ч.1, 2,3, 1780, ч.4,5; 1781, ч.7,8), "Емемсячные сочинения и известия о ученых делах" (С-Пб., 1763, ч.1,2; 1764, ч.1,2) та деякі інші.

Досить повно представлена в бібліотеці С.Шевирьова і російська періодика початку XIX століття. Серед відомих журналів "Вестник Европы",

який був оснований М.М.Карамзіним. У бібліотеці С.Шевирьова знаходяться екземпляри журналу 1802 та 1803 рр., а також видання 1830 р., коли редактором був М.Т.Каченовський. У цьому журналі друкувалися не тільки художні твори, а й матеріали, пов'язані з зовнішньою та внутрішньою політикою Росії, історією та політичним життям інших країн.

У бібліотеці знаходимо і два номери журналу "Европеец", який почав виходити у Москві у 1832 р., видавцем і редактором його був І.В.Кирєєвський. На жаль, журнал був закритий 3-м відділом після другого номеру. Цензуру отурбувала стаття І.Кирєєвського "Деятнадцатый век", яка мала політичний характер.

Журнал "Московский вестник" виходив у 1809 р. нерегулярно, носив демократичний характер і адресувався для московських різночинців. Потрібно тут застерегти, що це не той журнал, який виходив у 20-х роках під керівництвом М.Погодіна і в редакцію якого входив і С.Шевирьов.

У 1808–1820 та 1824 рр. С.М.Глінка випускав журнал "Русский вестник". Це видання носило патріотичний характер, у ньому популяризували народних героїв. Усі статті були присвячені Росії. У бібліотеці С.Шевирьова знаходяться екземпляри за 1808 та 1815 роки. Тут же знаходиться ще одне цікаве періодичне видання. Це "Литературная газета", яка виходила в Петербурзі раз у 5 днів з 1 січня 1830 р. по 30 червня 1831 р. спочатку під керівництвом А.Дельвіга, а потім після його усунення (з №65) О.Сомова. На її сторінках друкувалися О.Пушкін, М.Гоголь, П.Вяземський, Є.Баратинський, Ф.Глінка та інші. У бібліотеці збереглися газети за 1830 р.

Крім цих видань тут були також альманахи та журнали "Атрион", який видавав О.Мерзляков у Москві (у бібліотеці є 12 номерів за 1815 рік), а також "Утренняя зоря" (М., 1800, 1805), "В удовольствие и пользу" (М., 1810, кн.1), "Московский собеседник" (1806, ч.1,2), "Корифей, или Ключ литературы" (С-Пб., 1802, ч.1, 1803, ч.2–5, 1804, ч.7–11/ та інші. Журнал "Новости литературы" (М., 1802, ч.1–4, 1803, ч.5–7; 1804, ч.3–12; 1805, ч.13–14) випускав поет і перекладач, автор відомих сатир О.Ф.Восейков як додаток до газети "Русский инвалид".

У бібліотеці С.Шевирьова знаходимо за декілька років видання найстарішого і довготривалого літературно-наукового вісника "Общества любителей российской словесности" при Московському університеті, яке існувало з 1811 по 1930 роки. Воно видавало "Труды Общества любителей российской словесности" (1812–1821, ч.1–20). У бібліотеці збереглися "Труды" за 1812, 1816–1821 роки. У 1822 р. видання виходило під назвою

"Сочинения в прозе и стихах. Труды Общества любителей российской словесности" (1822–28, ч.1–7) Саме ці частини і зберігаються у бібліотеці С.Шевирьова.

Слід особливу увагу звернути на пушкінський "Современник", який виходив у 1836–1846 роках один раз у 3 місяці. Він був заснований О.Пушкіним у 1836 р., вийшло 4 томи. Після загибелі поета журнал виходив на користь сім'ї О.Пушкіна. У бібліотеці зберігся саме пушкінський перший том за 1836 р. До речі, на початку 30-х років у зв'язку з проголошенням теорії "офіційної народності" було взято курс на скорочення приватних видань. Якщо у 1825 р. виходило по всій Росії 41 періодичне видання, а в 1837 році — 53, то в літературних журналах у 1837 р. виходив лише "Современник" О.Пушкіна та "Литературное прибавление к "Русскому инвалиду" О.Ф.Восейкова, а також 2–3 офіційних видання. Будуть заборонені у 1832 р. "Европеец" І.Киреевського, в 1834 — "Московский телеграф" М.Полевого, у 1836 — "Телескоп" та "Молва" І.Надеждіна.

Саме в цей час у протизагу такій акції виходять "Ученые записки Московского университета" та "Журнал Министерства народного просвещения". Обидва журнали знаходяться у бібліотеці ("Ученые записки Московского университета" за 1833–1835 рр., "Журнал Министерства народного просвещения" (С-Пб.) за 1834–1855 рр.).

У 40–50-х роках виходить "Временник имп. Московского общества истории и древности российских" (М.). У бібліотеці є 25 томів (з 1843 по 1857 рр.). Крім цього видання, слід назвати також книги "Записки и труды Общества истории древностей российских при Московском университете", "Труды и летописи Общества истории и древностей России" за 1815, 1824, 1828, 1833, 1837 рр. (ч.1,3,4,6,7,8), "Русский исторический сборник, издаваемый Обществом истории и древностей" (М., 1838, 1843, 1844), "Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Московском университете" (М., 1845–1846, 1846–1847, 1847–1848, 1848–1849, 1858, 1859, 1860)

У бібліотеці С.Шевирьова були також видання Російської Академії наук ("Известия имп. Академии наук по отд.рус.яз. и словесности", ч.1–9, 1852–1860; "Труды имп.Рос.Академии" ч.1,II, (С-Пб., 1840); "Ученые записки имп. Академии наук по 1-й ч.III отд." (С-Пб., 1852, 1853, 1855) "Ученые записки имп.Академии наук второго отдела" (С-Пб., 1854, 1855,1858) та інші.

Серед цікавих і рідкісних назвемо два видання М.Максимовича "Киевлянин" (М., 1850, кн.3), "Украинец" (М., 1859, кн.1), а також "Парус"

І.Аксакова (1859, №1,2), "Московские ведомости" (1854–56, 1861).

Окремо зупинимось на журналі російських слов'янофілів "Русская беседа", який виходив у Москві у 1856–1860 роках. Усі номери цього видання знаходились у бібліотеці С.Шевирьова. Видавцем і редактором журналу був О.І.Королев, а з 1858 р. його редагував І.Аксаков. Тут друкували свої твори відомі письменники С.Аксаков, В.Даль, О.Островський, О.Толстой, Ф.Тютчев, Т.Шевченко та інші. Переглядаючи періодичні видання бібліотеки С.Шевирьова 40–50-х років, слід відмітити, що в ній не було багатьох цікавих журналів, які виходили в цей час. Тут відсутні популярні періодичні видання. Це пояснюється, мабуть, не тільки фінансовими труднощами, а й світоглядною позицією.

Останній розділ бібліотеки С.Шевирьова "XXI. Бібліографія" (46 назв) включає описи різних рукописів ("Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума, А.Востокова" (С-Пб., 1842), "Описание славянских рукописей Моск. синод. библиотеки А.Горского и К.Невоструева" (М., 1855–1859), "Обстоятельное описание славянорусских рукописей гр. Ф.А.Толстого Изд. К.Калайдович и П.Строев" (М., 1825) та інші), описи стародруків, бібліотек, особистих каталогів ("Роспись росс. книгам из библиотеки В.Плавильщикова. (С-Пб., 1820), "Роспись росс. книгам из библиотеки А.Смирдина (С-Пб., 1828), "Всеобщая библиотека России, или Каталог книг для изучения нашего отечества (А.Черткова)" (М., 1838)) та інші бібліографічні матеріали.

Переглядаючи книги С.Шевирьова, можна побачити на окремих екземплярах помітки. На деяких з них автографи авторів. Так, на екземплярі книги "Песнь о полку Игореве. Переведенная Михайлом Максимовичем. Киев. В университетской типографии. 1857" стоїть надпис: "С.П.Шевыреву поклон из Украины от М.Максимовича. 24 июня, 1857". А на книжці "Явление Христа народу. Картина Иванова. Разбор академика Мокрицкого. М., 1858" читаємо: "Его превосходительству Степану Петровичу Шевыреву усерднейшее приношение от автора. 27 дек. 1858 года".

Поет М.Ф.Щербина на своєму збірнику "Новые греческие стихотворения, 1850–1851. -М., 1851" написав: "Степану Петровичу Шевыреву на память знакомства от И.Щербини. 1851 года, 20 ноября. Москва". Слід відмітити ще одне. На всіх екземплярах книг бібліотеки стоїть власний автограф С.Шевирьова, а тому серед величезної бібліотеки інституту можна знайти книги із збірання вченого.

Бібліотека професора С.Шевирьова — це цікаве, багате й унікальне



зібрання книг. Разом з бібліотеками І.Безбородька, Ричля вона збагатила фонд бібліотеки Історико-філологічного інституту, сприяла загальній та професійній підготовці студентів. Не весь фонд бібліотеки С.Шевирьова зберігся. Із 3815 назв у 1979 р. відмічено 2870, але і нині вона служить науковцям не тільки України, а й інших країн, бо деякі видання дуже рідкісні і збереглися у небагатьох бібліотеках світу.

## Зміст

|  |    |
|--|----|
| <i>Ф.Т.Євсєєв</i> Фольклор лівобережного Полісся у контексті східно-слов'янських етнокультурних взаємин .....  | 3  |
| <i>В.Л.Галацька</i> Проблема дослідження українського вертепу у науковій творчості М.Маркевича .....   | 8  |
| <i>А.С.Киченко</i> К проблеме периодизации творчества Н.В.Гоголя ...   | 9  |
| <i>Н.М.Жаркевич</i> К вопросу о полтавском периоде биографии Н.Гоголя и о датировке его полтавских писем .....   | 13 |
| <i>Денисов В.Д.</i> О генезисе исторического фрагмента "Кровавый бандурист" Н.Гоголя .....   | 19 |
| <i>П.В.Кобзев</i> Бинарные конструкции с присоединительной связью в текстах Н.В.Гоголя .....   | 23 |
| <i>Данич О.В.</i> Функционирование идиом поведения в тексте /на материале языка Н.В.Гоголя/ .....  | 26 |
| <i>Г.Н.Койдратьева</i> Синтез форм структурно-семантических категорий с семантической доминантой в произведении Н.В.Гоголя "Ночь перед рождеством" ..... | 29 |
| <i>С.А.Лисица</i> Категория персональности в произведении Н.В.Гоголя "Ночь перед Рождеством" .....   | 31 |
| <i>И.В.Шалочка</i> Категория темпоральности в произведении Н.В.Гоголя "Ночь перед Рождеством" .....  | 32 |
| <i>Л.И.Ярцева</i> Категория взаимности в произведении Н.В.Гоголя "Ночь перед рождеством" .....   | 34 |
| <i>А.И.Михайлова</i> Категория "пространства" в произведении Н.В.Гоголя "Ночь перед Рождеством" .....  | 35 |
| <i>Н.И.Арват</i> Ритмообразующие средства в художественной прозе Гоголя ("Старосветские помещики") .....   | 37 |

|   |    |
|---|----|
| <i>Н.А.Бондарь</i> Словообразовательные типы имен прилагательных в повести Н. В. Гоголя "Старосветские помещики" .....  | 45 |
| <i>Н.Н. Салацкая</i> Семантика множественности в произведении Н.В.Гоголя "Портрет" .....  | 48 |
| <i>В.В.Таран</i> Семантика собирательности в произведении Н.В.Гоголя "Портрет" .....  | 49 |
| <i>Сидоренко В.А.</i> Средства выражения художественного времени и их роль в формировании образа персонажа в повести Н.В.Гоголя "Портрет" .....   | 51 |
| <i>Т.И.Крыга</i> Конструкции экспрессивного синтаксиса в повестях Н. В. Гоголя "Записки сумасшедшего" и "Невский проспект" /к анализу образных средств языка в художественном произведении/ | 59 |
| <i>Е.И.Нещерет</i> Стилистика цвето- и светописы в пейзажах поэмы "Мертвые души" Н.В.Гоголя .....   | 64 |
| <i>Ю.С.Долгов</i> Образное использование неполных словосочетаний и предложений в художественном тексте Н.В.Гоголя .....   | 67 |
| <i>П.В.Михед</i> Евангелизмы в "Выбранных местах из переписки с друзьями" Н.В.Гоголя и их функциональная семантика.....   | 69 |
| <i>П.В.Труфанова</i> А.А.Фет и Н.В.Гоголь .....   | 76 |
| <i>Г.А.Савченко, Ф.Т.Евсеев</i> О космосакральной сущности хронотопов жизни, смерти и рождения в творчестве Ф.Рабле и Н.В.Гоголя  | 80 |
| <i>И.А.Рахманова</i> Немецкие вкрапления в произведениях Н.В.Гоголя   | 85 |
| <i>А.В.Родик</i> К проблеме передачи национальной окраски повести Н.В.Гоголя "Невский проспект" в переводе на немецкий язык .....   | 87 |
| <i>А.В.Чоботьюк</i> Эстетические рецепции творчества Н.Гоголя в прозе В.Хлебникова /на примере рассказа "Велик-день" / .....  | 92 |
| <i>А.С.Белая</i> Карский Е.Ф. о Гоголе .....  | 96 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Я.Ф.Андреева</i> Эстетическое воспитание учащихся на материале произведений Н.В.Гоголя .....  | 102 |
| <i>В.Ю.Гальчук</i> Паралельне наголошення деяких слів у ліричних поезіях В.Забіли, О.Афанасьєва-Чужбинського, Є.Гребінки, Л.Глібова .....  | 108 |
| <i>Н.В.Гуйванюк, Н.М.Попович</i> Мовностилістичні та структурно-семантичні особливості розмовного мовлення лівобережної України XIX ст. /на матеріалі байок Є.Гребінки та Л.Глібова/ ..... | 111 |
| <i>М.А.Ілляшенко, В.М. Пащенко</i> Народнорозмовне джерело Полісся і його трансформація у байках Л.І.Глібова .....   | 115 |
| <i>О.С.Гадзінський</i> Про деякі особливості сучасного трактування байки Л.Глібова "Мальований Стоп" .....   | 119 |
| <i>В.А.Маслова</i> Об одном приеме создания художественной выразительности у Ф.Богушевича .....  | 122 |
| <i>А.В.Гуляк</i> "Слово нам верне і силу давнезну, і волю, і не один в нас лавровий вінець об'їє круг чола" /П.О.Куліш і становлення української літературної мови/ .....                  | 124 |
| <i>В.П.Хархун</i> Типи системоутворюючих рівнів у поемі П.Г.Тичини "Похорон друга" .....   | 128 |
| <i>Т.О.Кузнецова</i> Хай слово мовлено інакше... (штрихи до портрета літературознавця і перекладача Миколи Андрійовича Славятинського) .....   | 131 |
| <i>Ігор Качуровський</i> Перекладацька діяльність Михайла Ореста .....   | 136 |
| <i>О.Г.Астаф'єв</i> Перекладацький доробок Ігоря Качуровського /у контексті художніх традицій київської школи неокласиків/ .....   | 147 |
| <i>Е.Л.Валдериан</i> Деякі сторінки Донжоніани (з нотаток красонавця)  | 152 |
| <i>В.П.Кривач</i> Книга пошій Талії Шаповаленко "І скрикну твоїм іменем душа" .....  | 161 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>О.В. Забарний</i> Вивчення творчої спадщини письменників Чернігівщини на уроках української літератури .....  | 166 |
| <i>Л.І. Яшина</i> Інтерпретація фольклорного мотиву вовкулаки у творчості В.Дрозда.....  | 170 |
| <i>Н.М. Мисливець</i> Художнє осмислення трагедії народу (голодомору 1933-го) у романі Василя Барки "Жовтий князь" .....                               | 174 |
| <i>Е.В. Рыбакова</i> А.Потебня и Вяч. Иванов (О некоторых символах славянской поэзии) .....  | 176 |
| <i>Л.І. Малахатко</i> Л.М.Багачок Дитяча молитва як оберіг .....   | 179 |
| <i>С.Г. Самойленко</i> Книжкове зібрання професора С.П.Шевирьова у фондах бібліотеки Ніжинського Історико-філологічного Інституту Кн. Беабородька..... | 185 |

Підл. до друку 21.01.97. Формат 60x84/16. Папір друк. Офс. друк.  
 Ум. друк. арк. 12,3. Ум. фарбо-відб. 12,3. Обл.-вид. арк. 10,6.  
 Тираж 500 пр. Зам. II.

Віддруковано в Інституті математики НАН України  
 252601 Київ 4, МСП, вул. Терещенківська, 3